

Kavramdan Biçime: Sanatsal Düşüncenin İzleri

Editör: Doç. Dr. Yasemin Tanrıverdi



Kavramdan Biçime: Sanatsal Düşüncenin İzleri

Editör:

Doç. Dr. Yasemin Tanrıverdi



Published by

Özgür Yayın-Dağıtım Co. Ltd.

Certificate Number: 45503

📍 15 Temmuz Mah. 148136. Sk. No: 9 Şehitkamil/Gaziantep

☎ +90.850 260 09 97

📞 +90.532 289 82 15

🌐 www.ozgur yayinlari.com

✉ info@ozgur yayinlari.com

Kavramdan Biçime: Sanatsal Düşüncenin İzleri

Editor: Doç. Dr. Yasemin Tanrıverdi

Language: Turkish

Publication Date: 2026

Cover design by Mehmet Çakır

Cover design and image licensed under CC BY-NC 4.0

Print and digital versions typeset by Çizgi Medya Co. Ltd.

ISBN (PDF): 978-625-8562-94-1

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1224>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>
This license allows for copying any part of the work for personal use, not commercial use, providing author attribution is clearly stated.

Suggested citation:

Tanrıverdi, Y. (ed) (2026). *Kavramdan Biçime: Sanatsal Düşüncenin İzleri*. Özgür Publications.

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1224>. License: CC-BY-NC 4.0

The full text of this book has been peer-reviewed to ensure high academic standards. For full review policies, see <https://www.ozgur yayinlari.com/>



Ön Söz

Sanatsal üretim, yalnızca görünen biçimlerin düzenlenmesi değil; düşüncenin, sezginin ve kavramsal arayışın maddi dünyada iz bırakma sürecidir. Sanatçı, çoğu zaman görünmeyenle—henüz dile gelmemiş bir düşünceyle, sezgisel bir soruyla ya da soyut bir kavramla—yola çıkar ve bu düşünsel zemini biçim aracılığıyla görünür kılar. Kavramdan Biçime: Sanatsal Düşüncenin İzleri başlıklı bu kitap, sanatsal üretimin arka planında yer alan kavramsal süreçleri ve bu süreçlerin biçimsel karşılıklarını görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Güzel sanatlar alanında üretim yapan sanatçılar için kavram; bir çıkış noktası, yönlendirici bir düşünsel çerçeve ya da üretim sürecini dönüştüren dinamik bir yapı olarak ortaya çıkar. Bu kitapta yer alan metinler, sanatsal düşüncenin nasıl şekillendiğini, üretim sürecinde nasıl evrildiğini ve nihayetinde biçime nasıl dönüştüğünü farklı disiplinler üzerinden ele almaktadır. Resimden heykele, seramikten grafik tasarıma ve çağdaş sanat pratiklerine uzanan bu çok katmanlı yapı, güzel sanatların temel alanındaki disiplinlerarası etkileşimi vurgulamayı hedefler.

Kitapta yer alan çalışmalar, sanatı yalnızca sonuç odaklı bir nesne üretimi olarak değil; kavramsal, deneysel ve eleştirel bir süreç olarak ele alır. Sanatsal düşüncenin izleri kimi zaman malzeme seçiminde, kimi zaman yüzeydeki bir müdahalede, kimi zaman ise boşluk, kırılma ya da eksiltme stratejilerinde kendini gösterir. Bu bağlamda kitap, biçimi yalnızca estetik bir sonuç değil, düşüncenin taşıyıcısı ve tanığı olarak ele alan bir yaklaşımı benimser.

Kavramdan Biçime, sanat kuramı ile sanatsal pratiği karşı karşıya getirmekten ziyade, bu iki alan arasındaki geçirgen ilişkiye odaklanır. Kitapta yer alan metinler; sanatçı, akademisyen ve araştırmacıların deneyimlerinden beslenen, sanatsal üretimi düşünsel bir okuma alanı olarak ele alan katkılardan oluşmaktadır. Bu yönüyle kitap hem akademik araştırmalara hem de sanatsal üretim süreçlerine eşlik edebilecek bir başvuru kaynağı olmayı amaçlamaktadır.

Bu editörlü çalışma, sanatsal düşüncenin izini süren, kavram ile biçim arasındaki ilişkiyi sorgulayan ve güzel sanatlar alanında üretim yapan tüm araştırmacı ve sanatçılara düşünsel bir zemin sunmayı hedeflemektedir.

İçindekiler

Ön Söz iii

Bölüm 1

Temsilin Tersyüz Edilişi: Oryantalist Söylemin Eleştirisi Bağlamında Gülsün Karamustafa'nın Sanatsal Stratejileri 1

Arzu Parten Altuncu

Bölüm 2

Anlamın Biçime Dönüşmesi: Tipografi 17

Yıldız Öricü

Bölüm 3

Jean Baudrillard'ın Fotoğraf Anlayışı: Simülasyon ve Hipergerçeklik Bağlamında Bir İnceleme 33

Emel Güray

Bölüm 4

Malzeme, Işık ve Yansıma: Gümüşün Heykelde Mekansal Etkisi 55

Arzu Parten Altuncu

Ekrem Altuncu

Bölüm 5

Zamanın İmgeleri: Antik Medeniyetlerden Günümüze Mühür Yüzüklerinin Sanatsal Değişimi 71

Metin Coşkun

Tasvirli Mecâlisü'l-Uşşâk Nüshalarında Şeyh San'ân Hikâyesine İkonografik
Bir Yaklaşım: Aşkın Görsel Dönüşümü 87

Lütfiye Tatar

Abdulkadir Diindar

Temsilin Tersyüz Edilişi: Oryantalist Söylemin Eleştirisi Bağlamında Gülsün Karamustafa'nın Sanatsal Stratejileri

Arzu Parten Altuncu¹

Özet

Bu makale, oryantalizmi yalnızca 19. yüzyıla özgü bir estetik moda ya da resim geleneği olarak ele almak yerine, Doğu'ya ilişkin bilginin üretimi ve dolaşımı üzerinden işleyen bir temsil rejimi ve iktidar mekanizması olarak kavramsallaştırır. Edward Said'in oryantalizm çözümlemesi ile söylem ve iktidar ilişkisine dair yaklaşımını temel alan çalışma, temsilin yalnızca “gösterme” edimi değil, aynı zamanda özneyi konumlandıran ve kültürel hiyerarşileri yeniden üreten bir düzenek olduğunu tartışır. Bu çerçevede Gülsün Karamustafa'nın, oryantalist görsel repertuarı yeniden dolaşıma sokarken onu parçalama, çoğaltma, mekânsızlaştırma ve performatif olarak yeniden çerçeveleme gibi stratejilerle dönüştüren sanatsal pratiği incelenir. Makalede, Gülsün Karamustafa'nın 1998–2000 yılları arasında oryantalizmi konu alan dört projesi üzerinden yürütülen analizle, sanatçının oryantalist imgeyi yalnızca eleştirel bir nesne olarak değil, aynı zamanda temsile içkin iktidar ilişkilerini görünür kılan bir araç olarak nasıl yeniden kurduğu ortaya konur. Özellikle “Erken Bir Temsiliyetin Sunumu” ile başlayan süreçte sanatçının tarihsel bir görsel kaynağı güncel bağlamda yeniden çerçevelemesi; “Fragmanları Fragmanlamak” ve “Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri” çalışmalarında oryantalist resmin figüratif yapısını çözerek bakış rejimini ifşa etmesi; “Stolen Ideas/Çalınmış Fikirler” projesinde ise imgenin telif, dolaşım ve değer rejimleriyle ilişkisini performatif bir müdahaleye dönüştürmesi, makalenin temel tartışma eksenlerini oluşturur.

1 Doç.Dr. Arzu Parten ALTUNCU, Kocaeli Üniversitesi GSF Heykel Bölümü, partenonarzu@gmail.com, ORCID 0000-0002-7852-8003.

Giriş

Oryantalizmi 19. yüzyıla özgü bir estetik moda olarak değerlendirmek, kavramın tarihsel ve düşünsel kapsamını daraltmak anlamına gelir. Oryantalizm, daha geniş bir düzlemde, Doğu'ya ilişkin bilginin üretilmesi, sınıflandırılması ve dolaşıma sokulması üzerinden işleyen bir iktidar biçimidir. Bu iktidar, yalnızca siyasal ve askeri araçlarla değil; kültürel üretim, temsil stratejileri ve estetik düzenlemeler aracılığıyla da kendini kurar (E. Said 2013, L. Reina, 1996, Foucault, 2020). Nitekim her iktidar biçimi gibi, oryantalizm de kendi görsel evrenini ve kültürel sözlüğünü yaratmıştır. Bu görsel evren, Doğu'yu tanımlarken aynı zamanda Batı'nın kendisini konumlandırma biçimini de belirler (Nochlin, 1983). 1798 Mısır Seferi, sanat tarihi yazınında sıklıkla oryantalist görsel kültürün başlangıç noktası olarak kabul edilir (Germaner, 1997). Ancak bu tarihsel eşik, yalnızca estetik bir yönelim değişikliğini değil; askeri müdahale ile bilgi üretiminin eşzamanlı olarak örgütlendiği modern sömürge pratiğinin erken ve sistemli bir örneğini temsil eder. Napolyon Bonapart'ın Mısır'a yalnızca askeri birliklerle değil, mühendisler, matematikçiler, ressamlar ve doğa bilimcilerden oluşan geniş bir heyetle müdahale etmesi, işgali salt stratejik bir fetih olmaktan çıkarak kapsamlı bir bilgi seferberliğine dönüştürmüştür (Mitchell, 2005; Çırakman, 2011). Bu durum, modern sömürgeciliğin temel karakterini açığa çıkarır: Toprağın ele geçirilmesi ile o toprağa dair bilginin düzenlenmesi aynı sürecin parçalarıdır. Coğrafyanın ölçülmesi, tarihsel kalıntıların belgelenmesi ve toplumsal yaşamın tasvir edilmesi, askeri müdahalenin kültürel tamamlayıcısı olarak işler (Said, 2013). Böylece Doğu, yalnızca işgal edilen bir mekân değil; tanımlanmış, sınırlandırılmış ve Batı merkezli bir çerçeve içinde yeniden konumlandırılmış bir temsil alanı haline gelir. Askeri güç ile bilgi düzeni arasındaki bu eşzamanlılık, oryantalizmin yalnızca bir sanat akımı değil, bütünlüklü bir iktidar mekanizması olarak kavranmasını zorunlu kılar. Sefer sürecinde hazırlanan “Description de l'Égypte”, “Mısır'ın Betimlenmesi” bu düzenleyici müdahalenin kurumsal karşılığıdır. Çok ciltli bu çalışma, Mısır'ın coğrafyasını, mimarisini, tarihsel kalıntılarını ve toplumsal yapısını ölçülebilir ve sınıflandırılabilir kategoriler içinde yeniden tanımlamıştır. Böylece Mısır, yalnızca işgal edilen bir coğrafya değil; Avrupa merkezli bilgi düzeni içinde çözümlenebilir ve temsil edilebilir bir nesne haline gelmiştir (Çırakman, 2011). Timothy Mitchell'in vurguladığı üzere, Mısır bu süreçte yalnızca yönetilmemiş, aynı zamanda “sergilenebilir” ve “okunabilir” bir bütünlük olarak kurgulanmıştır. Edward Said'in belirttiği gibi, Napolyon Mısır'ı metinler aracılığıyla bilir; dolayısıyla işgal önce düşünsel ve söylemsel düzlemde kurulmuştur (Said, 2013). Said'in yaklaşımı, bilginin tarafsız bir alan olmadığını; belirli tarihsel güç ilişkileri içinde üretildiğini ortaya koyar. Bu çerçevede askeri müdahale ile temsil üretimi birbirinden ayrı süreçler değildir.

Doğu, fiziksel olarak ele geçirilmeden önce tanımlanmış, sınırlandırılmış ve Batı'nın kavramsal çerçevesi içinde yeniden konumlandırılmıştır. Bu durum, bilgi üretimini siyasal tahakkümün yalnızca eşlikçisi değil, öncülü haline getirir. Napolyon'un Mısır'a yönelik müdahalesi, Aydınlanma düşüncesinin ilerleme ve düzen kavramlarını sömürge pratiğiyle birleştiren erken modern bir model sunar (Artun, 2011; Said, 2013). Mısır'daki arkeolojik alanların belgelenmesi, yazıtların çözümlenmesi ve eserlerin Avrupa'ya taşınması, yalnızca bilimsel araştırma faaliyetleri olarak değerlendirilemez. Bu süreç, tarihsel belleğin yerel bağlamından koparılması anlamına gelir. Antik Mısır eserlerinin Avrupa müzelerinde sergilenmesi, Mısır'ın geçmişinin coğrafyasından ayrılarak Avrupa merkezli bir tarih anlatısına entegre edilmesine yol açmıştır (Artun, 2011).

Bu tür kültürel transferler, yalnızca maddi kayıp değil; anlatı üzerindeki denetimin el değiştirmesidir. Tarihsel mirasın Batı arşivlerine taşınması, Doğu'nun kendi geçmişi üzerindeki öznel konumunu zayıflatmıştır. Böylece Doğu'nun tarihi, Doğulu öznenin deneyim alanından çıkarılarak Avrupa filolojisinin ve arkeolojisinin nesnesi haline gelmiştir. Dolayısıyla 1798, yalnızca oryantalist estetiğin başlangıcı değil; Doğu'nun tarihinin, mekânının ve kültürel hafızasının Batı merkezli bir anlatı içinde yeniden düzenlendiği kurucu bir eşik olarak değerlendirilmelidir.

Oryantalizm içerisinde bir başka önemli hareket kırılması ise Doğu Roma İmparatorluğu'nun yıkılması ile sonuçlanan İstanbul Fethi olmuştur. Fetih sonrasında Akdeniz ticaret ağlarının yeniden yapılanması, İstanbul'u hem jeopolitik hem kültürel bir temas alanına dönüştürmüştür. Kent, farklı dini ve etnik toplulukların bir arada bulunduğu kozmopolit yapısıyla Avrupa için hem stratejik hem imgesel bir merkez haline gelmiştir. Gentile Bellini'nin II. Mehmed'in davetiyle İstanbul'da üretimde bulunması, Doğu'yu düşlenen bilinmeyen uzaktan bakılan bir manzara olmaktan çıkarır. Bu davet aynı zamanda temsili müzakereye açık ve hevesli bir kültürel alanın Doğu Roma'nın son bulduğu İstanbul'da var olduğunu da işaret etmektedir. (Mansel, 2008). Bu çerçevede erken modern dönemde Osmanlı-Avrupa ilişkilerinde yoğunlaşan diplomatik ve ticari karşılaşmalar, sonraki yüzyıllarda kurumsallaşacak doğu temsiline bir sözcüsü olma konumunu öncü zeminini oluşturacaktır. Ancak 17. yüzyıl sonrasında Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa karşısındaki askeri gerilemesi, Doğu'nun temsil biçiminde belirgin bir dönüşüm yaratmıştır. 1683 II. Viyana Kuşatması sonrasında Avrupa'da Doğu'ya yönelik korku söyleminin yerini sistematik inceleme, kataloglama ve sınıflandırma pratiği almıştır (Soykut, 2011). Aydınlanma düşüncesinin ilerlemeci tarih anlayışı ile birleşen bu süreç, Doğu'yu tarihsel olarak tekrar "geri" ve "durağan" bir konuma yerleştiren bir çerçeve üretmiştir. Batılı, eril ve modernist dünyanın bakışı ile; esrik, muhtaç ve tamamlanması bir türlü gerçekleşmeyen doğu coğrafyasının

durumu yine o coğrafyanın içinden gelen ve bu yanlı bakışı çok yönlü olarak değerlendiren, eleştirilerini ortaya koyan düşünür ve akademisyenler tarafından aşındırılmıştır.

1. Başka Bir Bakış:

Oryantalizm eleştirisi gerçek anlamda 20.yy'da Edward Said ile geniş bir ilgi, eleştiri ve tartışma ortamı kazanır. Bu bağlamda Edward Said'in geliştirdiği kuramsal çerçeve, oryantalizmin yalnızca kültürel bir temsil meselesi olmanın çok daha ötesinde geniş bir etki gücüne ve siyasal bir düzenek olduğunu ortaya koyması bakımından belirleyicidir. Said'e göre oryantalizm, Doğu hakkında bilgi üreten, bu bilgiyi kurumsallaştıran ve dolaşıma sokan; böylece Doğu'yu tanımlayan, sınıflandıran ve yönetilebilir kılan bir söylem bütünüdür. (Said, 1999). Bu tanım, oryantalizmi basit bir “Doğu merakından ya da egzotik estetik eğilimden ayırarak, onu Batı'nın Doğu üzerinde yetke kurma pratiği olarak konumlandırır. Said'in yaklaşımı, büyük ölçüde Michel Foucault'nun söylem ve iktidar analizlerinden beslenir. Bu çerçevede Doğu'ya ilişkin metinler, resimler, seyahatnameler ve akademik çalışmalar, yalnızca temsil üretmez; aynı zamanda temsil ettikleri coğrafya üzerinde siyasal ve kültürel bir düzen kurar. Said'in analizini derinleştiren önemli kuramsal eksenlerden biri, Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramıdır (A. Baran Dural, 2012). Said, Gramsci'nin kültürel hegemonya anlayışından hareketle, oryantalizmin yalnızca baskıcı ve zorlayıcı bir tahakküm biçimi olmadığını; aynı zamanda rıza üreten, gündelik bilgi pratikleri ve kültürel üretim aracılığıyla içselleştirilen bir iktidar düzeni olduğunu ileri sürer (Said, 1978/2013, s. 7–8). Gramsci'ye göre hegemonya, egemenliğin yalnızca devlet aygıtı aracılığıyla değil, sivil toplum kurumları ve kültürel pratikler yoluyla da kurulmasıdır. Bu çerçevede Doğu'nun “geri”, “irrasyonel” ya da “durağan” olarak temsil edilmesi, açık bir zor aygıtından ziyade akademik söylem, sanat üretimi ve pedagojik kurumlar aracılığıyla normalleştirilmiş bir dünya görüşü halini alır. Böylece oryantalizm, yalnızca ideolojik bir aygıt değil; kültürel hegemonya mekanizması olarak işler. Oryantalizmin hegemonik yapısı, yalnızca Batı'nın Doğu'yu temsil etmesiyle sınırlı değildir; aynı zamanda Doğu'nun kendisini Batı'nın kurduğu düşünsel ve kültürel çerçeve içinde yeniden üretmesini de kapsar. Bu durum, temsilin tek yönlü bir bakış ilişkisi olmaktan ziyade, karşılıklı fakat asimetrik bir yeniden üretim süreci olduğunu gösterir. Oryantalizm, Doğu'yu dışarıdan tanımlamakla kalmaz; Doğu'nun kendini tanımlama biçimlerini de belirli sınırlar içine yerleştirir. Böylece temsil, yalnızca imgelerin dolaşımı değil, öznenin konumlandırılması sürecine dönüşür. Homi K. Bhabha'nın “mimikri” kavramı en temel anlamıyla, sömürgeleştirilmiş öznenin egemen kültüre benzemeye zorlanması fakat hiçbir zaman onunla tam olarak özdeşleşememesi

durumunu ifade eder (Bhabha 1994). “Neredeyse aynı, ama tam olarak değil” olma hali hem iktidarın sürekliliğini sağlar hem de onun kırılmasını açığa çıkarır. Dolayısıyla mimikri, basit bir taklit değil; iktidar ilişkileri içinde şekillenen, sınırları önceden çizilmiş bir özneleşme biçimidir. Doğu’nun Batı estetik kodlarını, akademik kategorilerini ya da modernleşme söylemlerini benimseyerek kendini ifade etmesi, bu çerçevede yalnızca kültürel etkileşim değil; yapısal bir yönlendirme sonucudur.

2. Hem Farklı Hem Aynı: Osman Hamdi

Oryantalizmin yalnızca Batı merkezli bir temsil pratiği olmadığı; aynı zamanda Doğu’nun kendisini Batı’nın kurduğu düşünsel ve estetik çerçeve içinde yeniden konumlandırmasıyla da ilişkili olduğu düşünüldüğünde, Osman Hamdi Bey’in konumu özel bir önem kazanır. Osman Hamdi, bir yandan Paris’te akademik sanat eğitimi almış; diğer yandan Osmanlı bürokrasisi içinde müzecilik ve arkeoloji alanında kurucu bir figür olarak yer almıştır. Bir Osmanlı Sadrazamının oğlu olarak, ayrıcalıklı bir sınıfın içinde toplumsal gerçeklikten farklı aynı zamanda bu sosyal sınıf içerisinde de yönelmiş olduğu eğitim ve entelektüel dünyası içerisinde de ki konumu ile iki kere farklıdır. Osman Hamdi’nin Paris’te Jean-Léon Gérôme atölyesinde aldığı eğitim, onun görsel dilini belirleyen temel etkidir. Akademik realizm, tarihsel sahneleme, figür kompozisyonu ve ayrıntı vurgusu, onun resimlerinde belirgin biçimde görülür. (Germaner, 1997). Ancak bu teknik aktarım, yalnızca estetik bir tercih değildir; Batı sanat kurumlarının temsil kodlarının içselleştirilmesi anlamına gelir. Bu noktada Bhabha’nın mimikri kavramı açıklayıcıdır: Osman Hamdi, Batı akademik resim geleneğine “neredeyse aynı” ölçüde katılır; fakat temsil ettiği özne Doğu’dur ve bu durum onu çift katmanlı bir konuma yerleştirir (Bhabha, 1994). Bu çift yönlü konum, onu hem oryantalist bakışın nesnesi hem de öznesi haline getirmiştir. Osman Hamdi’nin özellikle **Kaplumbağa Terbiyecisi** (1906) ve **Silah Taciri** (1908) gibi eserlerinde Doğu, tarihsel ve mimari ayrıntılarla zenginleştirilmiş bir sahne içinde sunulur. Mekân, çoğu zaman cami içi, medrese ya da geleneksel Osmanlı mimarisine referans veren bir iç mekândır. Figürler ise zamansal olarak belirsiz, durağan ve teatral bir kompozisyon içinde konumlanır. Bu yapı, Batı oryantalistinin zamansızlaştırma stratejisiyle benzerlik gösterir (Nochlin, 1989). Osman Hamdi’yi Batılı oryantalist ressamlardan ayıran temel unsur, temsil edilen dünyanın içeriden bilgisine sahip olmasıdır. Bu durum, onun üretimini basit bir taklit kategorisine yerleştirmeyi zorlaştırır. Ussama Makdisi’nin “Osmanlı Oryantalizmi” kavramı tam da bu noktada devreye girer. Makdisi’ye göre 19. yüzyıl Osmanlı modernleşmesi, Batı’nın Doğu’yu temsil etme biçimini içselleştirerek kendi iç hiyerarşilerini kurmuştur (Makdisi, 2002). Bu çerçevede Osman Hamdi’nin resimleri, Batı’ya dönük

bir estetik dil üretirken aynı zamanda Osmanlı toplumunu modernleşme perspektifinden yeniden konumlandırır. Özellikle Kaplumbağa Terbiyecisi'nde görülen figür, çoğu yorumda reformcu bir alegori olarak okunmuştur. Ancak bu alegori, Doğu'nun durağanlığı ve reform gereksinimi fikrini yeniden üretir. Böylece temsil hem eleştirel hem de yeniden kurucu bir işleve sahip olur. Zeynep Çelik'in belirttiği gibi, Osman Hamdi'nin müzecilik ve arkeoloji faaliyetleri de modern ulus-devlet bilincinin inşasında Batı modelini referans alır; fakat bu referans aynı zamanda kültürel mirasın korunmasına yönelik yerel bir bilinç üretir (Çelik, 1992). Bu bağlamda Osman Hamdi'nin Batı akademik sanatının estetik kodlarını benimsemesi ise aynı zamanda Osmanlı öznesini temsil etmesi ile ikili bir gerilim sunar. Bu gerilim, onu "Doğu'da bir oryantalist" olarak konumlandırılma durumuna doğru iter. Ancak bu ifade, indirgemeci bir sınıflandırma riskini de içerisinde taşır. Osman Hamdi'nin üretimi, Batılı oryantalistlerin egzotikleştirici bakışından farklı olarak, içeriden ama modernleşmeci bir perspektifle kurulmuştur. Örneğin Osman Hamdi Bey'in resminde kadın imgesi, Batılı oryantalist geleneğin kadın temsilinden belirgin biçimde ayrılır. 19. yüzyıl Fransız oryantalist resminde Doğulu kadın çoğunlukla erotize edilmiş, hareme kapatılmış, edilgen ve seyir nesnesi olarak kurgulanmıştır. Jean-Auguste-Dominique Ingres'in *La Grande Odalisque*'i ya da Jean-Léon Gérôme'un harem sahneleri, Doğu kadını Batılı erkek bakışının arzu nesnesi haline getiren kompozisyonlar olarak değerlendirilir (Nochlin, 1989). Bu imgelerde kadın bedeni tarihsel ve toplumsal bağlamından koparılmış, egzotik bir iç mekân dekorunun parçasına indirgenmiştir. Osman Hamdi'nin kadın figürleri ise bu erotize edici temsil kodunu büyük ölçüde kırar. Onun resimlerinde kadın, çoğunlukla entelektüel bir faaliyet içinde, kitap okuyan, müzikle meşgul olan ya da mimari bir mekânın içinde düşünsel bir duruş sergileyen figür olarak yer alır. (Germaner, 1997). Dolayısıyla onun sanatı ne bütünüyle Batı oryantalizminin uzantısıdır ne de tamamen ona karşı bir dirençtir. Aksine, modern Osmanlı öznesinin Batı ile kurduğu müzakerenin görsel ifadesidir. Bu müzakere alanı, Doğu'nun yalnızca temsil edilen bir nesne değil; kendini temsil etmeye çalışan bir özne haline geldiği kırılma noktasını işaret eder. Ancak temsil dili hâlâ Batı merkezli estetik normlara bağlıdır. Bu nedenle Osman Hamdi'nin üretimi, oryantalizmin dışına çıkmaktan ziyade, onun içsel sınırları içinde hareket eden bir yeniden konumlandırma olarak okunabilir. Bununla birlikte, Osman Hamdi'nin kadın temsili tamamen özgürleştirici bir kırılma olarak da okunmamalıdır. Figürler çoğunlukla tarihsel ya da zamansız bir iç mekânda, dekoratif mimari unsurlar arasında konumlanır. Bu sahneleme, Doğu'nun kültürel sürekliliğini ve geleneksel estetiğini yüceltirken, kadını yine belirli bir çerçevede sabitler. Dolayısıyla temsil, erotik bakışı bertaraf ederken, kadın figürünü kültürel

bir simgeye dönüştürme eğilimini sürdürür. Ancak Oryantalist bir ressam olarak Osman Hamdi'nin Batılı anlamda resim geleneğinin yerleşmesi ve kurumsallaşmasındaki önemi çok daha önemlidir. 1883'te kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi, Osmanlı'da sanat eğitiminin ilk resmi ve modern kurumu olarak bu dönüşümün somut sonucudur. Bu kurum, Avrupa'daki akademi modelini örnek alarak resim, heykel ve mimarlık alanlarında düzenli bir müfredat oluşturmuştur. Böylece sanat üretimi bireysel yetenek alanından çıkarılarak devlet denetiminde bir eğitim alanına dönüştürülmüştür (Shaw, 2003, s. 89). Bu durum, sanatın yalnızca estetik değil, kültürel ve siyasal bir araç olarak görülmeye başlandığını gösterir. Osman Hamdi'nin müzecilik faaliyetleri de bu kurumsallaşma sürecinin tamamlayıcı unsurudur. Müze-i Hümayun'un yeniden düzenlenmesi, arkeolojik eserlerin sistemli biçimde toplanması ve korunması, eğitimin yalnızca atölye pratiğiyle sınırlı kalmadığını; tarih bilinciyle desteklenmesi gerektiğini ortaya koymuştur (Çelik, 1992, s. 32).

3. Gülsün Karamustafa ve Oryantalist İmgenin Sökümü:

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin devamı niteliğinde olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümünden, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nden mezun olan Gülsün Karamustafa sanat eğitimini, 1960'lı ve 1970'li yıllarda Akademi çevresinde modernist ve soyut eğilimlerin ağırlık kazandığı yıllarda almıştır. Bunun yanında Türk Resminde figür, bireysel bir portre olmaktan çıkarak toplumsal bir durumun taşıyıcısına dönüşmüştür. Gülsün Karamustafa'nın erken dönem üretimi de bu tarihsel zeminde konumlanır. Biçimsel soyutlamaya karşı figürü koruyan; kentin çelişkilerini kadın kimliğinin dönüşümünü ve kültürel melezliği resim yüzeyine taşıyan bir yönelim geliştirdi. Sanatçının erken dönem çalışmalarında da benzer eğilimler ilüstratif bir anlatımcılıkla, kolaj tekniğini de içine alan dolayısı ile modernist bir resimsel tavrının katı sınırlarını aşındıran bir duruma doğru yöneldiği eserler olarak değerlendirilmelidir (Görsel I). Figür, yalnızca estetik bir unsur değil, toplumsal bir göstergedir. İstanbul'un tarihsel ve sosyolojik katmanları, göç olgusu, sınıfsal farklılıklar ve kültürel geçişlilik bu figüratif anlatımın içinde sıklıkla görünür hale gelir. 1970'li yılların Türkiye'sinde yaşanan iç göç hareketleri ve kentsel dönüşüm süreçleri, sanat ortamında da güçlü bir tematik alan oluşturmaktadır. Karamustafa'nın resimlerinde bu göç olgusu ile kent, romantize edilen bir mekân değil; gerilimli ve çok katmanlı bir yaşam alanıdır. Sanatçının erken dönem figüratif dili, ilerleyen yıllarda tarihsel imgelerle kuracağı eleştirel ilişkinin de öncülünü oluşturur.



Görsel 1. G. Karamustafa, Balkon (sol), Antik Kentte Sabah Alışverişi (Sağ), 1982.

Gülsün Karamustafa'nın hazır nesnelere, duvar halıları, kumaşlar, domestik objeler, fotoğraflar ve yazılar ile genişleyen malzeme seçkisi aracılığıyla mekâna yayılan enstalasyonlarında figür, kurucu bir öğe olarak varlık kazanır. Bu figür ve figürün tanıklıkları içerisinde çoğalan anlatı dili, Karamustafa'yı oryantalist resim dili ve onun temsil ettikleri üzerine düşünmeye ve üretmeye yöneltir. Erden Kosova ile gerçekleştirdiği röportajında sanatçı (E. Kosova 2001) Metin And'ın 16. yüzyıl Osmanlı'da gündelik yaşamı konu alan ve Batı kaynaklarından alınmış çeşitli resimleri bir araya getirdiği bir kitapta dikkatini çeken bir görselden yola çıkarak "Erken Bir Temsiliyetin Sunumu" adını verdiği çalışmasını ürettiğini aktarır. 19. yüzyılda popüler bir sanat akımına dönüşen oryantalist resim geleneği ve bakış açısına karşı erken sayılabilecek bir tarihte, 16. yüzyılda yapılmış olan bu resim, Karamustafa'nın akademi öğrenciliği yıllarından bu yana ilgisini çeken oryantalizme dair düşüncelerini adeta tetikler. Sanatçı, Peter Weibel tarafından davetli sanatçı olarak çağrıldığı Graz'da düzenlenen "Inclusion/Exclusion" adlı sergiye bu resimin boyutları ile oynayarak yapmış olduğu bir duvar düzenlemesi ile katılır. Çağdaş sanat üretimi içerisinde görece doğulu bir coğrafyadan gelen ve kadın bir sanatçı olarak oryantalizme işaret ettiği bu çalışma dikkat çeker. Ardından 1998 yılında Kassel kentinde bulunan Fridericianum Müzesi'nde gerçekleştirilen sergi de aynı görseli farklı bir düzenleme ile tekrar sergiler. Karamustafa, Metin And'ın kitabında karşılaştığı 16. yüzyıla ait resimlerin orijinal kaynağının aynı kentte bulunan bir kütüphanede yer aldığını öğrendikten sonra, kitapta yer alan resmi profesyonel olarak fotoğraflar. Böylece kötü bir kopya ile başlayan sanatçı ile resim arasındaki ilişki farklı bir boyuta taşınmış olur. Etkileşimin arttığı bu yeni durumda resim, Karamustafa'ya göre Doğu'nun Batılı ve yanlı bir bakış açısıyla temsil edildiği haber fotoğrafçılığından çok da farklı değildir. Sanatçı bu durumun yalnızca belirli bir döneme ait bir bakış açısı olmadığını vurgulamak istediği çalışmasında izleyiciye şu soruları yöneltir: "Neden hem Doğu hem

de Batı dünyasına ait olduğumu söylüyorum? Neden her karşılaşmada ya da ilişkide kendimi açıklamak zorunda hissediyorum? Kendimi bir kadın, İstanbullu biri olarak nasıl tanımlamalıyım? Kadın ve İslam hakkında yeniden ve yeniden sorgulanacak mıyım? Birçok göç deneyimi yaşamış ailemin gerçek kültürü nedir? (Görsel 2). Böylelikle Osmanlı İstanbul'unun gündelik yaşamını temsil ettiği iddiasıyla üretilmiş bu hayali Doğu resmi ile, İstanbul'da yaşayan bir kadın sanatçının yaklaşık dört yüz yıl sonra bu resimle karşılaşarak onu yeniden dolaşıma sokması, yerleşik temsil kodlarını bozma girişimi olarak okunabilir. Resmin sanatçıda oluşturduğu düşünsel ve duygusal etki "Yankı", "Echolor" ismi ile çalışmasının içine sızmaktadır.



Görsel 2. Gülsün Karamustafa, Echolor / Yankı, 1996.

Oryantalist Resim özellikle 19.YY.'da Sanayi Devriminin hammadde ve insan gücüne gereksinim duyan ve Batılı Toplumlarda büyük kazançları beraberinde getirmiş sonuçları ile birlikte doğru orantıda yaygınlaşmış olduğu görülmektedir. Fotoğrafın günlük yaşam içerisine katılması özellikle doğulu toplumlarında resimle olan mesafesine ters bir orantıyla fotoğrafa olan ilginin kabulü doğuya dair olan imajların çoğalmasının yolunu açmıştır. Batı Resim Geleneği içerisinde çoklukla bir arzu nesnesine dönüşmüş olan Nü kadın resimleri Oryantalist Resim Geleneği içerisinde sınırları pornografiye doğru genişleyen bir fantezi nesnesine dönüşmüş bir hal aldığı görülmektedir. Resme bakan için çoğunlukla bir cariye olan kadın aynı zamanda resmin içerisinde yer alan erkek figürler karşısında da benzer konumdadır. Sömürülecek ve vaat edilecek topraklar olarak ele alınan coğrafyanın en kışkırtıcı imajının kadın bedeni olarak göze getirilmesi, şüphesiz hali hazırda yerleşik eril beğeniye göre örgütlenmiş bir estetiğin yaygınlaşmasını kolaylaştırmıştır. Bir yandan 19.YY Osmanlı'sına, batılı bir bakışın hiçbir zaman bir kuzey Afrika'ya olan bakışla

eş olmadığı, bir başka deyişle doğunun yekpare bir doğu değil, kademeli bir mesafe ile değişen şartlara göre tekrar tekrar üretilen bir doğu coğrafyasının imajlar üzerinden nasıl kurgulandığı, karşı yandan Oryantalist Resmin Osmanlı İmparatorluğu içerisindeki ayrıcalıklı konumu son derece ilgi uyandıran tarihsel gerçeklikleri içinde barındırması ve oryantalizmin melezeleşerek tekrar tekrar inşa edilerek güncel kodlarla dolaşıma sokulması pek çok sanatçı gibi Gülsün Karamustafa'nın da ilgisini çekmiş ve sanat üretimlerinin sorunsalları arasında özellikle 1990 sonları ve 2000'li yılların başlarında yer almış olduğu görülmektedir.

1999 yılında *Fragmanları Fraglamak* adlı çalışması ile Karamustafa özellikle Fransız Ressamlarının doğunun fantezi imajlarını batı resim tarihinde kurgulayan tablolarından seçmiş olduğu ayrıntılar ile yeni bir imaj yaratır. (Görsel 3 ve 4). Resimden koparılan bu parçalar nasıl resmin bütünsel imajını göreceli bir şekilde abartıyorsa, hayallerindeki bir doğu gerçekliğinin önüne geçen bu tabloların ressamların konumu benzeşir (Görsel6). Karamustafa Akademi kütüphanesi ve az olan basılı kaynakların içerisinde sanat tarihinin önemli eserlerine ulaşmanın zorluklarından bahsetmiş olduğu yazısında şöyle demektedir: “sanat tarihini reproduksiyonlar, hem de çoğunlukla siyah beyaz olan reproduksiyonlardan izleme imkânımız vardı. İsviçreli bir yayın evi olan Skira baskısı renkli kitaplar bir müze değerindeydi bizim için. Bu kitapların içindeki reproduksiyonlar bazen bir Rönesans resminden ya da modern bir resimden ayrıntı basardı. Etkisi inanılmazdı. Ayrıca aynı yıllarda bize bir hayata bakış açısı sunan Yeni Dalga Truffeau'nun filmleri düşünülürse... Dolayısıyla ayrıntılara girmek ve bir figürü bağlamından kopartmak benim için eki bir özlem, çok iyi tanıdığım ve iyi manipüle edebileceğim bir işlemdi. Oyunu fazla ciddileşmeden ve severek oynadım” (Karamustafa, 2000:27).



Görsel 3. Gülsin Karamustafa, *Fragmaları Fraglamak*, 1999.



Görsel 4. Gülsin Karamustafa, *Fragmaları Fraglamak*, 1999.

2000 yılında Gülsün Karamustafa “Oryantalist Fanteziler İçin Pekiştirme Resimleri” isimli serisinde; esir pazarı, harem, gibi oryantalist resimlerin içerisinden figürleri çıkarır ve onları manasızlaştırır. Bu aynalanmış figürler çoğalarak tıpkısı bir dünya içinde resimsel bir benzer yaratmanın yanında aslında batının, doğu dünyasında kendi düşünce ve eylem sisteminin bir benzerini yaratması, kendini aynalaması hakikatini de içinde taşır (Görsel5). Figürlerin dekupe edilerek öne çıkarılması oryantalist söylemin olağan şiddetini ortaya koymaktadır.



Görsel 5. Gülsün Karamustafa, Oryantalist Fanteziler için Pekiştirme Serileri, (2000).

Gülsün Karamustafa Oryantalist Resim ve bakış açısına dayalı gerçekleştirdiği çalışmalarını performatif sergilemeyi de içine alarak interaktif bir öge olarak 2000 yılında İsviçre'nin Fribourg kentinde “Stolen Idaes”, “Çalınmış Fikirler” başlığı altında sergiler. İstanbul’da Oryantalist Resimlerin içerisinden seçmiş olduğu imajlara müdahalelerle oluşturduğu resimlerin renkli fotokopilerini üç gün boyunca bir sokak ressamının yaptığı gibi portatif tezgahlarda eserlerini sergiler ve 15 İsviçre Frank’ı karşılığında satar (Görsel 6). Artık bu imajlar bağlamı olduğu resimlerden kopmuş, hem sanatçının düşünce eylemi ve bakış açısıyla farklılaşmış, hem de ayrıcalıklı bir sanat edimi olma halinden sokağın içerisinde yer alması ile sıyrılmıştır. Bu durum için sanatçı “Benden yana yöneltilmiş olan bir bakışın ürünü olan görüntüleri, hiçbir telif endişesi taşımadan, basit bir aracı olarak, üretildikleri alana götürülüp fiilen

satmak yapabileceğim en anlamlı eylemlerden biriydi” diyerek çalışmasını tanımlamaktadır (Karamustafa,2000: 22).



Görsel 6. Gülsün Karamustafa, Stolen Idaes/ Çalınmış Fikirler, (2000).

Sonuç

Bu çalışma, oryantalizmi yalnızca 19. yüzyıl resim geleneği içinde ortaya çıkan estetik bir eğilim olarak değil, Doğu'ya ilişkin bilginin üretilmesi, dolaşıma sokulması ve temsil edilmesi üzerinden işleyen çok katmanlı bir iktidar mekanizması olarak ele almıştır (A. Parten 2017, S. K. Olsen, 2000). Bu bağlamda oryantalist imgeler, yalnızca estetik üretimlerin parçası değil, Batı'nın Doğu'yu tanımlama ve anlamlandırma biçimini kurumsallaştıran görsel araçlar olarak değerlendirilmelidir. Makale boyunca ele alınan tarihsel arka plan, oryantalizmin askeri müdahale, bilgi üretimi ve kültürel temsil arasındaki eşzamanlı ilişki içinde şekillendiğini ortaya koymuştur. Napolyon'un 1798 Mısır Seferi, yalnızca bir askeri işgal değil; aynı zamanda Doğu'nun ölçülmesi, belgelenmesi ve sınıflandırılması yoluyla yeniden tanımlandığı bir bilgi üretim sürecini başlatmıştır. Bu süreç, Doğu'nun yalnızca coğrafi bir alan değil, Batı merkezli bir söylem içinde inşa edilen bir temsil nesnesi haline gelmesine yol açmıştır. Osman Hamdi Bey örneğinde görüldüğü gibi, oryantalist temsil yalnızca Batı tarafından üretilen bir bakış değil; aynı zamanda Doğu'nun Batı'nın estetik ve düşünsel çerçevesi içinde kendini yeniden konumlandığı karmaşık bir müzakere alanı olarak da ortaya çıkmaktadır. Bu kuramsal ve tarihsel arka plan içinde Gülsün Karamustafa'nın üretimi, oryantalist imgenin

yeniden dolaşıma sokulması ve eleştirel olarak dönüştürülmesi bakımından önemli bir sanat pratiği sunmaktadır. 1998–2000 yılları arasında üretilen Echolot / Yankı, Fragmanları Fragmanlamak, Oryantal Fantaziler İçin Pekiştirme Serileri ve Stolen Ideas / Çalınmış Fikirler başlıklı çalışmalar, sanatçının oryantalist görsel repertuarla kurduğu ilişkiyi farklı stratejiler üzerinden görünür kılar. Karamustafa bu çalışmalarında tarihsel imgeleri yeniden üretmek yerine onları parçalama, çoğaltma, bağlamından koparma ve yeniden dolaşıma sokma gibi yöntemlerle temsil rejiminin işleyişini açığa çıkarır. Böylece oryantalist imge yalnızca eleştirilen bir tarihsel miras olmaktan çıkarak, temsilin nasıl kurulduğunu gösteren bir analiz aracına dönüşür. Sanatçının özellikle “Fragmanları Fragmanlamak ve Oryantal Fantaziler İçin Pekiştirme Serileri” çalışmalarında kullandığı parçalama ve çoğaltma stratejileri, oryantalist resmin figüratif yapısında gizli olan bakış rejimini görünür kılar. Bu müdahale, temsil edilen figürleri bağlamlarından kopararak onların nasıl bir görsel fantezi alanı içinde üretildiğini ortaya sonuç olarak Gülsün Karamustafa'nın çalışmaları, oryantalist görsel geleneğin eleştirisini yalnızca içerik düzeyinde değil, temsilin üretim biçimleri ve dolaşım ağları üzerinden gerçekleştiren önemli bir sanatsal strateji ortaya koymaktadır. Bu strateji, postkolonyal eleştirinin görsel sanatlar alanındaki karşılıklarından biri olarak değerlendirilebilir. Karamustafa'nın üretimi, oryantalizmin yalnızca geçmişe ait bir temsil biçimi olmadığını; güncel görsel kültür içinde yeniden üreilmeye devam eden bir bakış rejimi olduğunu gösterirken, aynı zamanda bu rejimin sanat aracılığıyla nasıl dönüştürülebileceğine dair güçlü bir örnek sunmaktadır.

Kaynakça

- Lewis, Reina (1996). *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*, London: Routledge.
- Nochlin, Linda (1983). The Imaginary Orient, *Art in America* 71, no. 5, 118–131.
- Said, Edward (2013) *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, Metis Yayınları.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- M. Foucault, (2020), *Discipline and Punish The Birth of the Prison*, Modern Classic.
- Çırakman, A. (2011). *Oryantalizm ve Kadın*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çelik, Z. (1992). *Displaying the Orient: Architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*. University of California Press.
- Germaner, S. (1997). *Oryantalist resim. İçinde Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 3)*. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Makdisi, U. (2002). Ottoman orientalism. *American Historical Review*, 107(3), 768–796.
- Nochlin, L. (1989). *The Politics Of Vision: Essays On Nineteenth-century Art And Society*. Routledge.
- Artun, A. (2011). *Sanatın iktidarı: 1910–2010*. İletişim Yayınları.
- Gülsün Karamustafa (1998). *Trelling of me Mind, Salt Search*.
- Erden Kosova (2001). Gülsün Karamustafa ile Söyleşi, *Ist-Art*. No4, Eylül.
- M. Soykut (2011), *Italian Perceptions of the Ottomans*, Monographs.
- Sanne Kofod Olsen, (2000). *Oriental Fantasies, Paradoxa*, Sayı 6, 65-70.
- Arzu Parten Altuncu (2017). *Çağdaş Sanatta Bir imaj Olarak Ortadoğu*, Kocaeli Üniversitesi, SBF Plastik Sanatlar ABD, Doktora Tezi.
- A.Baran Dural (2012). Antonio Gramsci ve Hegemonya, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 11 Sayı: 39, 309-321.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Gülsün Karamustafa, Balkon, Antik Kentte Sabah Alışverişi, (1982). <https://argonotlar.com/atlas-cocuk-luk-gulsun-karamustafanin-calismalarinda-sanat-ile-hatirat/>
- Görsel2. Gülsün Karamustafa, Erken Bir Temsiliyetin Sunumu, Echolot/Yankı, (1996). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189604?locale=tr>
- Görsel 3. Gülsün Karamustafa, Fragmanları Fragmanlamak, (1999). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190220>
- Görsel 4. Gülsün Karamusta, Fragmanları Fragmanlamak, (1999). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190220>

Görsel 5. Gülsün Karamustafa, Oryantal Fantaziler için Pekiştirme Serileri, (2000).
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189053>

Görsel 6. Gülsün Karamustafa, Çalınmış Fikirler (2000). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190027?mode=full>

Anlamın Biçime Dönüşmesi: Tipografi

Yıldız Örucü¹

Özet

Bu çalışma, tipografinin yalnızca metni görünür kılan teknik bir araç olmadığını; harf formu üzerinden düşünce, kültür ve ideolojinin görsel olarak kurulduğu bir anlam üretim alanı olduğunu savunur. Tipografik biçim kalınlık, ritim, boşluk ve kompozisyon içindeki konum gibi öğeler aracılığıyla metnin yalnızca okunma sürecini değil, algılanma ve yorumlanma biçimini de belirler. Çalışma, yazı-tipografi ilişkisini göstergebilimsel bir perspektifle ele alarak harfin yalnızca sesin görsel karşılığı değil; atmosfer, ideolojik yönelim ve kültürel bellek taşıyabilen bir “gösterge” olarak işlediğini ortaya koyar. Bu çerçevede tipografinin tarihsel dönüşümü, düşünce tarihindeki kırılmalarla birlikte izlenir: Sanayi Devrimi’nin rasyonel üretim mantığı modernist tipografide düzen, netlik ve standardizasyonu güçlendirirken; Bauhaus ve Yeni Tipografi bu anlayışın görsel dilini kurumsallaştırır. 20. yüzyılın son çeyreğinde postmodern yaklaşım ise modernizmin tarafsızlık ve nesnellik iddialarını sorgulayarak harfi deneysel bir ifade alanına dönüştürür. Bu dönüşüm David Carson’ın çalışmaları üzerinden somutlaşır: Carson, okunurluğu mutlak değer olmaktan çıkararak tipografinin imgesel ve deneysel potansiyelini görünür kılar; böylece tipografi, bilgi aktaran bir sistemden kültürel atmosfer ve düşünsel gerilim taşıyan bir görsel dile evrilir. Sonuç olarak çalışma, tipografiyi biçimsel bir gelişim çizgisinin ötesinde, her dönemde farklı düşünme biçimlerinin görsel karşılığı olarak ele alır ve kültürel anlam üretiminde etkin bir özne konumuna yerleştirir.

Giriş

Yazı, insanlık tarihinde düşüncenin görünür hâle gelmesini sağlayan en temel araçlardan biridir. Dil, sözlü iletişim aracılığıyla düşüncüyü aktarsa da yazı, düşüncenin zaman ve mekân içinde kalıcı hâle gelmesini mümkün kılar. Ancak yazıyı yalnızca iletişimsel işlevi üzerinden tanımlamak, onun biçimsel ve kültürel boyutlarını göz ardı etmek anlamına gelir.

1 Öğr. Gör. (Dr.), Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak., e-Mail: yildizorucu@kocaeli.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-3289-2088

Harf, yalnızca sesin görsel temsili değildir; aynı zamanda çizgi, boşluk, ritim ve oran aracılığıyla düşünen bir formdur.

Tipografi bu noktada devreye girer. Tipografi, dilsel içeriğin görsel biçimlenişini düzenleyen bir disiplin olmanın yanı sıra, anlamın biçim aracılığıyla yeniden üretildiği bir tasarım alanıdır. Harf anatomisi, karakter seçimi, satır aralıkları ve kompozisyon düzeni, metnin yalnızca okunmasını değil; nasıl algılanacağını ve nasıl yorumlanacağını da belirler. Bu nedenle tipografik biçim, metnin semantik içeriğinden bağımsız değildir; tersine, anlam üretim sürecinin kurucu bileşenlerinden biridir.

Göstergebilimsel perspektiften bakıldığında tipografi, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin görsel olarak yeniden düzenlendiği bir alan olarak değerlendirilebilir. Umberto Eco'nun gösterge tanımı, bir göstergenin başka bir şeyin yerine geçebilen herhangi bir unsur olduğunu belirtir (Eco, 1976). Bu yaklaşım tipografiye uygulandığında, harf biçiminin yalnızca sesi temsil etmekle kalmadığı; aynı zamanda kültürel ve duygusal çağrışımlar ürettiği görülür. Dolayısıyla tipografi, dilsel anlamın pasif bir taşıyıcısı değil; anlamın çoğullaştığı ve yeniden üretildiği bir görsel sistemdir.

Bu bölüm, tipografinin tarihsel dönüşümünü üç temel aşama üzerinden ele almaktadır. İlk aşama, Sanayi Devrimi sonrası ortaya çıkan modernist tipografidir. Modernist tasarım anlayışı, düzen, standardizasyon ve işlevsellik ilkelerini merkezine alarak tipografiyi rasyonel bir sistem hâline getirmiştir. Bauhaus ve Yeni Tipografi hareketi, bu yaklaşımın kuramsal ve estetik temelinin oluşturmuştur.

İkinci aşama, modernist tasarımın eleştirildiği postmodern dönemi kapsar. Postmodern tasarımcılar, tipografinin yalnızca okunurluk ve düzen üzerinden tanımlanmasına karşı çıkarak harfi deneysel bir görsel öge olarak kullanmaya başlamışlardır. Bu dönemde tipografi, lineer okuma düzeninden uzaklaşmış; parçalanma, katmanlaşma ve distorsiyon gibi stratejilerle yeni bir ifade alanı kazanmıştır.

Bölümün üçüncü aşaması ise David Carson'ın tipografik yaklaşımıdır. Carson'ın Ray Gun dergisinde geliştirdiği tasarım dili, modernist tipografinin hiyerarşik düzenini bilinçli biçimde kırarak tipografiyi görsel bir deneyim alanına dönüştürmüştür. Bu yaklaşım, tipografinin yalnızca okunacak bir yapı değil, aynı zamanda görülecek ve yorumlanacak bir imge olduğunu ortaya koyar.

Bu bağlamda bölüm, tipografiyi yalnızca teknik bir tasarım pratiği olarak değil, düşünce tarihinin görsel bir ifadesi olarak değerlendirmektedir. Harf formunun tarihsel dönüşümü, aynı zamanda kültürel ve epistemolojik

dönüşümlerin de izini taşır. Dolayısıyla tipografinin incelenmesi, yalnızca tasarım tarihini değil; modern ve postmodern düşünce biçimlerinin görsel mantığını anlamak açısından da önem taşımaktadır.

1. Yazı: Temsil mi, İmge mi?

Yazı, insanlığın en güçlü soyutlama araçlarından biri olarak düşüncenin izini taşır; ancak harf yalnızca bir sesin görsel karşılığı olarak görülemez. Harf formu; çizgisi, boşluğu, ağırlığı ve ritmiyle kültürel bir estetik anlayışı, tarihsel koşulları ve ideolojik yönelimleri görünür kılar. Bu nedenle tipografi, dilsel göstergenin görsel bir yeniden üretimi olsa da asla nötr bir aktarım alanı değildir (Eco, 1979, s. 7).

Bir sözcüğün sözlük anlamı, tipografik tercihlerle yeniden biçimlendirilir. Harfin anatomisi, kalınlığı, oranı, ritmi ve harfler arası mesafe; anlamı yalnızca iletmez, dönüştürür. İnce ve zarif bir serif karakter ile yazılmış bir kelime ile blok ve köşeli bir sans-serif karakterle yazılmış aynı kelime, aynı şeyi söylemez. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki sabit değil; tasarım kararları aracılığıyla sürekli yeniden kurulan, müzakere edilen ve çoğullaşan bir ilişkidir.

Tipografik kararlar—seçilen karakter, harf aralıkları, satır yapısı, boşluk kullanımı ve kompozisyonel hiyerarşi—metnin yalnızca “ne dediğini” değil, “nasıl duyulduğunu/algılandığını” da belirler. Aynı kelime; ince bir serif ile kurulduğunda mesafe, zarafet ya da entelektüel bir ton üretirken; blok bir grotesk ile kurulduğunda otorite, sertlik, kesinlik gibi çağrışımları güçlendirebilir. Bu fark, gösteren–gösterilen ilişkisinin tasarım aracılığıyla sürekli yeniden kurulduğunu düşündürür (Eco, 1979, s. 7).

Bu bağlamda tipografi, dilin görsel yüzeyi olmanın ötesinde, kültürel kodların dolaşımına girdiği bir anlam üretim alanıdır. Nitekim Umberto Eco, göstergenin sabit bir anlam taşımadığını; anlamın kültürel bağlam içinde üretildiğini ve her yorumlayıcı tarafından yeniden kurulduğunu belirtir. Ona göre “Gösterge, bir başka şeyin yerini anlamlı olarak tutabilecek her şeydir /A sign is everything that can be taken as significantly substituting for something else” (Eco, 1976). Bu yaklaşım, tipografiyi yalnızca dilsel bir temsil sistemi değil, anlamın sürekli ertelendiği ve çoğaltıldığı bir görsel alan olarak düşünmemizi sağlar.

Okunurluk ile görsellik arasındaki gerilim, aslında anlamın tekil mi yoksa çoğul mu olduğu sorusunu da beraberinde getirir. Harf, bir yandan sesi temsil ederken diğer yandan plastik bir eleman olarak kompozisyonun ritmini, gerilimini ve atmosferini belirler. Böylece tipografi yalnızca okunmaz; görülür, hissedilir ve yorumlanır.

Tipografi, göstergebilimsel bir perspektifle ele alındığında; harfin biçimsel kararlarının nasıl kültürel, ideolojik ve estetik katmanlar ürettiğini görünür kılar. Yazı, çoğu zaman anlamın taşıyıcısı olarak ele alınır; bilgiyi ileten, sesi görünür kılan ve dili sabitleyen bir araç olarak tanımlanır. Oysa yazıyı yalnızca iletişimsel işleviyle sınırlamak, onun biçimsel ve düşünsel potansiyelini göz ardı etmek anlamına gelir. Harf, yalnızca bir sesin temsili değildir; aynı zamanda çizgi, ritim, boşluk ve oran üzerinden düşünülen bir formdur.

Yazının biçimsel yapısı, dönemin düşünsel atmosferiyle doğrudan ilişkilidir. Modernizmin rasyonel ve işlevsel yaklaşımı, tipografide sadelik ve düzen arayışını doğururken; postmodern kırılmalar okunurluğu parçalayarak anlamı çoğullaştırmıştır. Dijital çağ ise harfi sabit bir yapı olmaktan çıkarıp akışkan, değişken ve hareketli bir forma dönüştürmüştür. Bu dönüşüm, yazının yalnızca ileten değil, sürekli yeniden kurulan bir düşünce alanı olduğunu gösterir.

Dolayısıyla yazıyı yalnızca okunacak bir araç olarak değil, görülecek ve yorumlanacak bir yapı olarak ele almak gerekir. Yazı, sanatsal düşüncenin biçime dönüştüğü dinamik bir alandır. Her harf hem dilin izini hem de tasarımcının müdahalesini taşır. Bu müdahale, anlamı sabitlemez; onu çoğaltır, yönlendirir ve dönüştürür. Yazı böylece, iletişimin ötesine geçerek estetik bir deneyime ve düşünsel bir üretim alanına dönüşür.

1.1. Göstergebilimsel Çerçeve: “Gösterge” ve Tipografik İkame

Umberto Eco, göstergeyi, “başka bir şeyin yerine anlamlı biçimde geçebilen” her şey olarak tanımlar (Eco, 1979, s. 7). Bu tanım tipografiye uyarlandığında, harfin yalnızca sesi “temsil” etmekle kalmadığı; aynı zamanda duygulanım, atmosfer, ideolojik konum ve kültürel bellek gibi katmanların da yerine geçebildiği görülür. Başka bir deyişle tipografide biçim, çoğu zaman anlamın “taşıyıcısı” değil; anlamın kurucu bileşeni hâline gelir.

Bu noktada okur yalnızca metni çözmez; biçimi de okur. Böylece tipografi, metnin semantik içeriği ile görsel örgütlenmesi arasında bir “müzakere alanı”na dönüşür. Okunurluk ile görsellik arasındaki gerilim de burada belirir: Tasarımın “açıklık” iddiası, her zaman “tekil anlam” üretmez; kimi zaman anlamı çoğaltan bir estetik stratejiye dönüşür.

“SUÇ” Kelimesi Üzerinden Tipografik Anlam Üretimi

Eco'nun gösterge tanımı, tek bir kelimenin bile tipografik kurgu içinde farklı anlam alanlarına kayabileceğini düşündürür (Eco, 1979, s. 7). “Suç” kelimesi hukuki bir kavramı (denotasyon) işaret ederken, tipografik biçimleme onu farklı ideolojik/duygusal katmanlara (konotasyon) taşıyabilir:



Blok, kalın, sans-serif (örn. geometrik grotesk) ile “SUÇ” Kalınlık, sıkı aralık ve yüksek kontrast; kelimeyi bireysel eylemden çok kurumsal yargı, otorite ve hüküm çağrışımlarına iter. Bu düzenlemede tipografi, “suç”u bir kavram olarak değil, bir müdahale ve yaptırım atmosferi olarak kurar.



İnce, serifli, geniş aralıklı “S U Ç” İncelik ve ferah aralıklar, kavrama dramatik bir tehdit tonu yerine analitik mesafe kazandırır; kelime “mahkeme dili”nden çok “akademik tartışma başlığı”na yaklaşır.

Parçalanmış/çakışan/bozulan form

Okunurluğun bilinçli bozulması, kavramı sabit bir tanımdan çıkarır; kaos, psikolojik gerilim, toplumsal kırılma gibi alanlara taşır. Burada tipografi, kelimenin yerine geçen bir atmosfer göstergesine dönüşür.

Bu üç senaryo, tipografinin yalnızca kelimeyi görünür kılmadığını; kelimeyi yeniden ürettiğini gösterir. Aynı gösterilen (suç kavramı), gösterenin (tipografik form) değişmesiyle farklı yorum ufuklarına açılır.

1.2. Sanayi Devrimi Sonrası Düşünce Biçimi ve Modernist Tipografi

Sanayi Devrimi ile birlikte ortaya çıkan teknolojik ve toplumsal dönüşüm, yalnızca üretim süreçlerini değil, görsel iletişim anlayışını da köklü biçimde değiştirmiştir. Seri üretime dayalı endüstriyel yapı, tasarım alanında da ölçülebilirlik, düzen ve sistematik organizasyon gibi ilkelerin önem kazanmasına yol açmıştır. Bu yeni düşünme biçimi, tipografiyi bireysel estetik tercihlerden çok

işlevsel iletişim gereksinimleri doğrultusunda şekillenen bir tasarım disiplinine dönüştürmüştür. Harf biçimleri ve sayfa düzeni, artık yalnızca görsel beğeniye değil, bilgi aktarımının etkinliğine ve okunurluğun artırılmasına hizmet eden rasyonel bir organizasyonun parçası olarak ele alınmaya başlamıştır. Böylece modernist tipografi, endüstriyel çağın düzen, netlik ve işlevsellik ideallerini yansıtan bir görsel dil geliştirmiştir.

1.2.1. Standardizasyon, İşlevsellik, Evrensellik

Sanayi Devrimi yalnızca üretim tekniklerini değil, düşünme biçimini de dönüştürdü: seri üretim, standardizasyon, ölçülebilirlik ve verimlilik; kültürel merkezde “düzen” fikrini güçlendirdi. Tipografi de bu zihinsel dönüşümden payını aldı. Harf, bezemeci geleneklerden koparak sistematik ve işlev temelli bir dile yönelmeye başladı.

Türkiye’de tipografi ve yazı kültürü üzerine yapılan doktora çalışmalarında da yazının yalnızca “kayıt” değil, düşüncenin taşıyıcısı oluşu vurgulanır; dil–düşünce ilişkisi üzerinden yazının kültürel taşıyıcılığı tartışılır (Yücel, 2015, s. 8). Yücel’in tezinde aktarılan yaklaşım, tipografinin ulusal görsel dil ve kimlik bağlamında ele alınmasına da kapı aralar: “düşünceler sözcüklere dökülemiyorsa... düşünce biçim almamış demektir” (Akarsu, 1988, s. 64; akt. Yücel, 2015, s. 8).

1.2.2. Bauhaus: Harfin Geometrik Saflığa Yaklaşması

Modernist tipografinin en güçlü laboratuvarlarından biri Bauhaus’tur. Bauhaus’un kuruluş ideali; sanat ile zanaatı/endüstriyi birleştiren, süslemeyi geri plana iten, nesnel ve rasyonel bir tasarım dili arayan bir yaklaşıma dayanır. Tural’ın doktora çalışmasında Bauhaus’un, sadeleşme ve nesnel bakış hedefiyle; konstrüktivizm, fütürizm ve De Stijl etkileri altında biçimlenen “makine estetiği” ile ilişkilendirildiği görülür (Tural, 2017, s. 50). Aynı bölümde Bauhaus’un tipografiyle kurduğu bağ, Herbert Bayer’in okul içinde tipografi atölyesi kurması ve Josef Albers’in temel geometrik formlardan yararlanarak şablon yazı karakterleri üretmesi üzerinden somutlaşır (Tural, 2017, s. 51).

Bu çerçevede Herbert Bayer’in 1925 tarihli “Universal” alfabe denemesi, modernizmin tipografik ideallerini görünür kılan bir manifesto gibi okunabilir: büyük/küçük harf ayırımını kaldırması, geometrik formlara yaslanması ve harfi bireysel jestten çok sistematik bir birim olarak ele alması, modernitenin standardizasyon arzusuyla örtüşür (Bayer’in Bauhaus bağlamındaki tipografik konumlanışı için bkz. Tural, 2017, s. 51; bkz. Şekil 1).

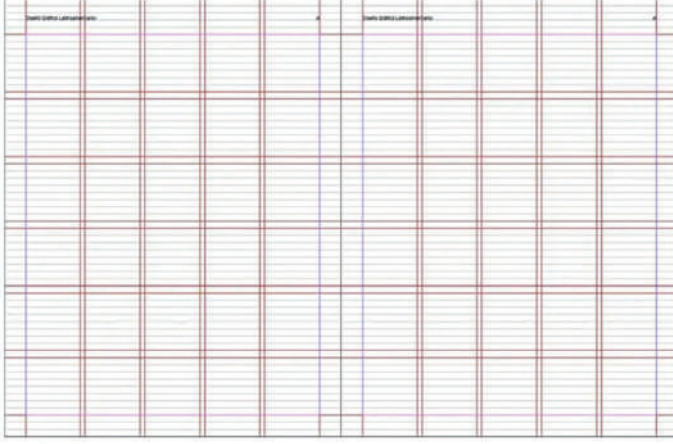


Şekil 1. Herbert Bayer, *Universal Alphabet* (1925).

<https://bauhaus-shop.de/tr/products/poster-bauhaus-herbert-bayer-universal-alfabet>

1.2.3. Yeni Tipografi: Netlik, Ekonomi, Asimetri

Modernist tipografinin kuramsal manifestosu sayılabilecek hatlardan biri “Yeni Tipografi”dir. Bu yaklaşımın merkezinde, estetiğin işlevden türediği fikri yer alır: tipografi, öncelikle iletişim için vardır. Tural’ın çalışması, Tschichold’un “Yeni Tipografi”yi özellikle iletişim amacı üzerinden tanımladığını vurgular (Tural, 2017, s. 53).



*Şekil 3. Modernist ızgara yaklaşımı: Josef Müller-Brockmann örneği (1950'ler).
<https://www.moma.org/collection/works/79018>*

Modernist tipografinin “netlik” ve “işlev” ekseninde kurduğu bu rasyonel organizasyon, yalnızca bir biçim tercihine değil, belirli bir bilgi anlayışına dayanır: anlamın düzenlenebilir, aktarılabilir ve hiyerarşik olarak kurgulanabilir olduğu varsayımı. Bu nedenle Yeni Tipografi'nin asimetrisi bile, rastlantısal bir serbestlik değil; okuru yönlendiren, okuma akışını planlayan ve mesajı mümkün olan en ekonomik biçimde iletmeyi amaçlayan bir sistem mantığı içinde işler (Tural, 2017, s. 57–58). Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernitenin “evrensel” ve “tarafsız” dil iddiası hem kültürel hem de felsefi düzlemde sorgulanmaya başlar; metnin tekil bir anlama indirgenemeyeceği, anlamın bağlam içinde çoğaldığı fikri güç kazanır. Bu kırılma, tipografide de bir paradigma değişimine yol açar: Yazı artık yalnızca bilgiyi düzenleyen saydam bir araç olarak değil, anlamın üretimine doğrudan katılan görünür bir yüzey olarak ele alınır. Böylece modernist ızgaranın düzenleyici mantığı, postmodern tasarımda yerini parçalanma, katmanlaşma ve okunurluğu müzakereye açan stratejilere bırakır; tipografik kompozisyon, bilgi mimarisinden çok okuma deneyimini yeniden tanımlayan bir anlam alanına dönüşür (Derrida, 1976; Heller & Vienne, 2003).

2. Modernist Organizasyondan Carson'ın Tipografik İsyanına

Postmodern Tipografinin Görsel Stratejileri: Parçalanma, Katman ve Okuma Deneyimi Postmodern tasarım yaklaşımı, modernist tipografinin rasyonel düzen anlayışını yalnızca eleştirmekle kalmamış, aynı zamanda tipografinin görsel potansiyelini genişleten yeni stratejiler geliştirmiştir.

Modernist tipografi, okunurluk ve bilgi organizasyonunu temel ilke olarak benimserken; postmodern yaklaşım tipografiyi deneysel bir ifade alanına dönüştürmüştür. Bu dönüşümde tasarımcı, yalnızca metni düzenleyen bir aracı olmaktan çıkar; anlam üretim sürecine doğrudan müdahale eden bir özne hâline gelir (Heller & Vienne, 2003).

Postmodern tipografinin en belirgin özelliklerinden biri, okunurluğun mutlak bir değer olmaktan çıkarılmasıdır. Metnin anlaşılabilirliği artık yalnızca tipografik netlikle değil, okurun görsel deneyimiyle ilişkilidir. Bu durum, tipografinin lineer okuma düzeninden uzaklaşmasına ve çok katmanlı bir görsel yapıya dönüşmesine yol açar. Harfler, metnin taşıyıcı unsurları olmaktan çıkarak kompozisyonun plastik elemanları hâline gelir. Böylece tipografi hem dilsel hem de görsel bir sistem olarak çalışır.

Bu yaklaşım, Jacques Derrida'nın metnin sabit bir anlam taşımadığı yönündeki düşünceleriyle de paralellik gösterir. Derrida'ya göre anlam, sürekli ertelenen ve yeniden üretilen bir süreçtir (Derrida, 1976). Postmodern tipografide harfin parçalanması ya da okunurluğun zorlaştırılması, bu düşüncenin görsel bir karşılığı olarak okunabilir. Metin artık tek bir anlam üretmez; yorum alanını genişleten açık bir yapıya dönüşür.

2.1. Ray Gun Dergisi ve Tipografik Deney

David Carson'ın tasarım anlayışı en güçlü biçimde Ray Gun dergisinde ortaya çıkar. 1992–1995 yılları arasında sanat yönetmeni olarak çalıştığı bu dergi, alternatif müzik kültürünün görsel kimliğini belirleyen en önemli yayınlardan biri olmuştur (Heller, 1999).

Ray Gun tasarımlarında tipografi çoğu zaman metnin kendisinden daha güçlü bir görsel unsur hâline gelir (**bkz. Şekil 4**). Sayfa düzeni geleneksel ızgara sistemine bağlı değildir; harfler, fotoğraflar ve grafik öğeler birbirine karışan katmanlar oluşturur. Bu katmanlı yapı, modernist tipografinin net hiyerarşik düzenine karşı radikal bir alternatif sunar.



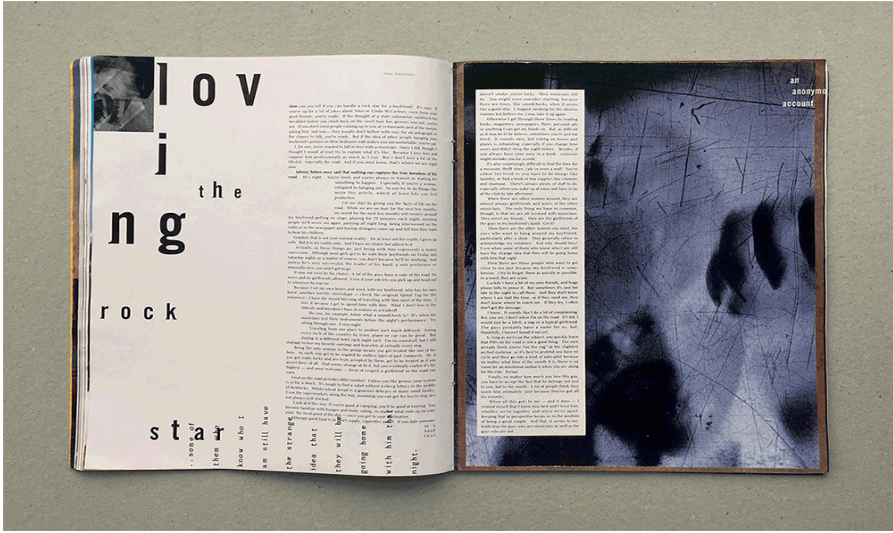
Şekil 4. David Carson, Ray Gun dergisinden tipografik parçalanma/katman örneği (1990'lar).

<https://www.ugurkursun.com/post/grunge-tasar%C4%B1m-stili-kaosun-esteti%C4%9Fi>

(Alternatif: Ray Gun resmi site: <https://www.raygunmagazine.com>)

Carson'ın çalışmalarında sıkça görülen tipografik stratejiler: Parçalanma (Fragmentation) Metin blokları bölünür, harfler parçalanır ve sayfa üzerinde farklı yönlere konumlandırılır. Bu durum, metnin lineer okuma düzenini kırar. Katmanlılık (Layering) Metin ve görsel öğeler üst üste bindirilir. Böylece tipografi, derinlik hissi yaratan bir görsel alan oluşturur. Distorsiyon (Distortion) Harf biçimleri bozulur, gerilir ya da üst üste çakıştırılır. Bu yöntem, tipografinin plastik özelliklerini vurgular. Hiyerarşinin belirsizleşmesi Başlık, alt başlık ve gövde metni arasındaki ayırım çoğu zaman ortadan kalkar. Okur, metin içinde yönünü kendisi bulmak zorunda kalır. Bu tasarım stratejileri, tipografiyi yalnızca bilgi taşıyan bir sistem olmaktan çıkararak deneyimsel bir görsel dile dönüştürür.

Okunurluğun Askıya Alınması: Zapf Dingbats Olayı; Carson'ın en çok tartışılan tasarımlarından biri, Bryan Ferry ile yapılan bir röportajı Zapf Dingbats fontuyla dizmesidir (**bkz. Şekil 5**). Bu font aslında harf değil semboller içerir; dolayısıyla metin okunamaz hâle gelir.



Şekil 5. Ray Gun'da Zapf Dingbats ile dizilmiş röportaj örneği.
<https://manifold.press/playlist-ray-gun>

Bu tasarım kararı ilk bakışta provokatif görünse de Carson'ın yaklaşımını açık biçimde ortaya koyar. Tasarımcıya göre Ferry röportajı içerik olarak zayıftır ve metnin okunması tasarım açısından önemli değildir. Bu nedenle metin okunabilir bir biçimde değil, görsel bir unsur olarak kullanılmıştır (Heller & Ballance, 2001). Bu örnek, modernist tipografi ile postmodern tipografi arasındaki farkı açık biçimde gösterir. Modernist yaklaşımda tipografi içeriğin hizmetindedir; Carson'da ise içerik tasarımın bir parçasına dönüşür.

David Carson'ın tipografik yaklaşımı, modernist tasarımın düzen, okunurluk ve rasyonaliteye dayalı ilkelerini sorgulayan postmodern bir tasarım anlayışını temsil eder. Özellikle *Ray Gun* dergisindeki çalışmaları, tipografinin yalnızca okunabilirlik üzerine kurulu bir iletişim sistemi olmadığını; aynı zamanda deneyimsel ve imgesel bir ifade alanı olduğunu ortaya koymuştur. Carson'ın tasarımlarında serif ve sans-serif karakterlerin birlikte kullanımı, dijital deformasyonlar, katmanlı kompozisyonlar ve parçalanmış tipografik düzenlemeler dikkat çeker. Bu yaklaşım, Dadaizm ve Fütürizm gibi avangard sanat hareketlerinin deneysel estetiğiyle ilişkilendirilirken, postmodern grafik tasarımın tipografik sınırlarını genişleten önemli bir kırılma noktası olarak değerlendirilmektedir (Poyner, 2003; Görgülü, 2018).

Bu kültürel bağlam içinde tipografi, düzenli ve steril bir iletişim aracı olmaktan çıkar; kaotik ve enerjik bir ifade biçimine dönüşür. Harflerin parçalanması, alternatif müzik kültürünün düzensiz ve isyankâr karakterini

görselleştirir. Rick Poynor'a göre Carson'ın çalışmaları, grafik tasarımda modernist kuralların kırılmasının en güçlü örneklerinden biridir. Poynor, Carson'ın tipografisini "kontrollü kaos" olarak tanımlar (Poynor, 2003, s. 118).

Bu kaos aslında rastlantısal değildir; tasarımcının bilinçli müdahaleleriyle oluşturulmuş bir görsel sistemdir. Tipografi artık yalnızca okunacak bir yapı değildir; aynı zamanda bir imgedir. Tipografi bir imgeye dönüşür harf, anlamı temsil eden bir araç olmaktan çıkar; kompozisyonun görsel öğelerinden biri hâline gelir.

Bu durum tipografinin tarihsel dönüşümünü de açık biçimde ortaya koyar. Sanayi Devrimi sonrası modernist tipografi, harfi rasyonel ve ölçülebilir bir modüle dönüştürmüştü. Carson ise harfi tekrar duygusal ve deneysel bir forma taşır. Bu dönüşüm, kaligrafik geçmişe geri dönüş anlamına gelmez. Carson'ın tipografisi dijital çağın estetik koşulları içinde şekillenir. Sayfa düzeni bilgisayar ortamında manipüle edilir; tipografik yapı dijital araçların sunduğu olanaklarla yeniden biçimlenir. Bu nedenle Carson'ın çalışmaları, modernizm ile dijital tasarım kültürü arasında bir geçiş noktası olarak değerlendirilebilir.

3. Tipografinin Tarihsel Sürekliliği

Modernist tipografi düzen, netlik ve evrensellik arayışıyla şekillenmiştir. Postmodern tipografi ise bu düzeni sorgulamış; tipografiyi deneysel bir görsel dile dönüştürmüştür. Bu iki yaklaşım birbirine karşıt gibi görünse de tipografinin tarihsel gelişimi içinde aynı sürecin parçalarıdır. Modernizm harfi sistemleştirmiş; postmodernizm ise bu sistemi kırarak tipografinin ifade alanını genişletmiştir. Dolayısıyla tipografinin tarihi yalnızca biçimsel bir evrim değildir; aynı zamanda düşünce biçimlerinin dönüşümünü yansıtan bir kültürel tarihtir.

Harf her dönemde farklı bir düşünme biçiminin görsel ifadesi olmuştur. Modernizm harfi makinenin ritmine yaklaştırmıştı. Carson ise harfi yeniden deneysel ve duygusal bir forma taşıyarak tipografiyi tekrar imgesel bir alan hâline getirmiştir.

Sonuç

Tipografi çoğu zaman metnin okunmasını kolaylaştıran teknik bir araç olarak değerlendirilse de bu bölümde ele alınan kuramsal ve tarihsel çerçeve, harf formunun bundan çok daha karmaşık bir anlam üretim alanına işaret ettiğini göstermektedir. Yazı, yalnızca düşüncenin kaydedildiği bir araç değil; düşüncenin biçim aracılığıyla yeniden üretildiği görsel bir sistemdir. Harf anatomisi, boşluk kullanımı, ritim ve kompozisyon düzeni, metnin semantik içeriğini yalnızca iletmez; aynı zamanda onun algılanma biçimini dönüştürür.

Bu nedenle tipografi, dilsel göstergenin nötr bir taşıyıcısı olmaktan çok, kültürel anlam üretiminin aktif bir bileşeni olarak değerlendirilmelidir.

Göstergebilimsel perspektif bu noktada tipografinin işleyişini açıklamak için güçlü bir kuramsal zemin sunar. Eco'nun gösterge tanımı, bir biçimin başka bir şeyin yerine geçebilen bir anlam taşıyıcısı olduğunu ortaya koyar (Eco, 1976). Tipografik düzlemde bu durum, harf formunun yalnızca ses değerini temsil etmediğini; aynı zamanda atmosfer, ideolojik konum ve kültürel çağrışımlar ürettiğini gösterir. Böylece tipografi, metnin yalnızca okunmasını sağlayan bir sistem değil; metnin nasıl yorumlanacağını belirleyen bir görsel düzenleme alanına dönüşür.

Tipografinin tarihsel gelişimi incelendiğinde, bu görsel düzenleme biçiminin her dönemde farklı düşünsel koşullar tarafından biçimlendirildiği görülür. Sanayi Devrimi sonrasında ortaya çıkan modernist tasarım anlayışı, seri üretim ve standardizasyon mantığını tipografiye taşımış; harfi rasyonel, ölçülebilir ve sistematik bir modül hâline getirmiştir. Bauhaus ve Yeni Tipografi hareketleri, bu yaklaşımı kuramsal ve estetik bir tasarım diline dönüştürerek netlik, işlevsellik ve hiyerarşik düzeni tipografinin temel ilkeleri olarak konumlandırmıştır. Modernist tipografi bu anlamda yalnızca bir tasarım stili değil; sanayi sonrası düşünce biçiminin görsel bir tezahürü olarak değerlendirilebilir.

Ancak 20. yüzyılın son çeyreğinde modernist düzen anlayışı giderek sorgulanmaya başlanmıştır. Postmodern tasarım yaklaşımı, tipografinin yalnızca okunurluk ve düzen ilkeleri üzerinden tanımlanmasına karşı çıkarak harfi deneysel bir görsel öge olarak yeniden ele almıştır. Bu dönemde tipografik kompozisyonlar lineer okuma düzeninden uzaklaşmış; parçalanma, katmanlaşma ve distorsiyon gibi yöntemler aracılığıyla çok katmanlı bir görsel yapı kazanmıştır. Böylece tipografi, modernist düzenin aksine, anlamın çoğullaştığı ve yorum alanının genişlediği bir estetik stratejiye dönüşmüştür.

Bu dönüşümün en çarpıcı örneklerinden biri David Carson'ın tasarım yaklaşımıdır. Carson, özellikle Ray Gun dergisinde geliştirdiği tipografik dil aracılığıyla modernist tipografinin hiyerarşik düzenini ve okunurluk merkezli yaklaşımını bilinçli biçimde kırmıştır. Metnin parçalanması, harflerin üst üste binmesi ve ızgara sisteminin görünmezleşmesi gibi tasarım stratejileri, tipografinin yalnızca bilgi ileten bir araç değil; aynı zamanda duygusal ve deneysel bir görsel ifade biçimi olduğunu ortaya koyar. Carson'ın çalışmaları bu anlamda tipografiyi yeniden imgesel bir alana taşımış; harf formunun kültürel ve estetik potansiyelini görünür kılmıştır.

Modernist tipografi ile postmodern tipografi arasındaki fark çoğu zaman düzen ile kaos arasındaki karşıtlık üzerinden açıklanır. Ancak bu iki yaklaşım,

tipografinin tarihsel gelişiminde birbirini dışlayan değil, birbirini tamamlayan aşamalar olarak değerlendirilebilir. Modernizm harfi sistematik bir yapıya dönüştürerek görsel iletişimin rasyonel temellerini kurmuş; postmodern yaklaşım ise bu sistemi sorgulayarak tipografinin ifade alanını genişletmiştir. Bu süreç, tipografinin yalnızca teknik bir disiplin olmadığını; aynı zamanda kültürel düşünce biçimlerinin görsel bir yansıması olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak tipografi, biçim ile anlam arasındaki ilişkinin sürekli yeniden kurulduğu dinamik bir tasarım alanıdır. Harf, yalnızca bir sesin temsilcisi değil; kültürel belleğin, ideolojik yönelimlerin ve estetik tercihlerin kesişim noktasında yer alan bir görsel göstergedir. Modernist düzen anlayışından postmodern parçalanmaya ve dijital çağın akışkan tipografisine uzanan süreç, harf formunun her dönemde farklı bir düşünme biçiminin görsel karşılığı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle tipografi, yalnızca okunacak bir sistem değil; görülecek, deneyimlenecek ve yorumlanacak bir düşünce alanı olarak ele alınmalıdır.

Kaynakça

- Akarsu, B. (1988). *[Eser adı belirtilmemiş]*. [Yayınevi belirtilmemiş]. (Yücel, 2015 içinde aktarıldığı şekliyle).
- Derrida, J. (1976). *Of grammatology* (G. C. Spivak, Trans.). Johns Hopkins University Press.
- Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Indiana University Press.
- Eco, U. (1979). *A theory of semiotics*. Indiana University Press.
- Görgülü, E. (2018). *[Eser adı belirtilmemiş]*. [Yayın türü ve kurum belirtilmemiş].
- Heller, S. (1999). *[Eser adı belirtilmemiş]*. [Yayınevi belirtilmemiş].
- Heller, S., & Ballance, G. (2001). *[Eser adı belirtilmemiş]*. [Yayınevi belirtilmemiş].
- Heller, S., & Vienne, V. (2003). *Citizen designer: Perspectives on design responsibility*. Allworth Press.
- Kaynaradağ, A. (1983). *[Eser adı belirtilmemiş]*. [Yayınevi belirtilmemiş]. (Yücel, 2015 içinde aktarıldığı şekliyle).
- Poynor, R. (2003). *No more rules: Graphic design and postmodernism*. Yale University Press.
- Tschichold, J. (1928). *Die neue typographie*. (Tural, 2017 içinde aktarıldığı şekliyle).
- Tural, E. (2017). *Grafik tasarım temel disiplinlerinden tipografinin öğretiminde vektörel tabanlı yazıların kullanımı* (Doctoral dissertation). Ondokuz Mayıs University.
- Yücel, Y. (2015). *Yeni Türk alfabesine geçiş sürecinden günümüze tipografi eğitiminin temel disiplinlerinden biri olan metin fontu tasarımı* (Doctoral dissertation). Ondokuz Mayıs University.

Görsel Kaynakça

- Şekil 1.** Herbert Bayer, Universal Alphabet (1925). <https://bauhaus-shop.de/tr/products/poster-bauhaus-herbert-bayer-universal-alfabet>
- Şekil 2.** Jan Tschichold, Die Neue Typographie (1928) kapak/örnek sayfa. <https://www.britannica.com/topic/The-New-Typography-A-Handbook-for-Modern-Designers>
- Şekil 3.** Modernist ızgara yaklaşımı: Josef Müller-Brockmann örneği (1950'ler). *Not.* MoMA koleksiyonundan alınmıştır: <https://www.moma.org/collection/works/79018>
- Şekil 4.** David Carson, *Ray Gun* dergisinden tipografik parçalanma/katman örneği (1990'lar). <https://www.ugurkursun.com/post/grunge-tasar%C4%B1m-stili-kaosun-esteti%C4%9Fi> (Alternatif: Ray Gun resmî site: <https://www.raygunmagazine.com>)
- Şekil 5.** Ray Gun'da Zapf Dingbats ile dizilmiş röportaj örneği. <https://manifold.press/playlist-ray-gun>

Jean Baudrillard'ın Fotoğraf Anlayışı: Simülasyon ve Hipergerçeklik Bağlamında Bir İnceleme

Emel Güray¹

Özet

Bu çalışma, Jean Baudrillard'ın fotoğraf anlayışını simülasyon ve hipergerçeklik kavramları çerçevesinde incelemektedir. Baudrillard'a göre modern toplumda imgeler yalnızca gerçekliği temsil etmez, aynı zamanda gerçekliğin yerini alan bir simülasyon düzeni üretir. Bu bağlamda fotoğraf, gerçekliği belgeleyen bir araç olmanın ötesinde, medya sistemleri içinde dolaşıma giren ve hipergerçeklik üreten bir görsel medium hâline gelir. Baudrillard'ın fotoğraf pratiği de bu düşüncüyü yansıtır; boş mekânlar ve gündelik nesnelere oluşan görüntüler, çağdaş kültürde anlamın geri çekildiğini ve görüntülerin yüzeysel bir gerçeklik ürettiğini gösterir. Dijital görüntü teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla birlikte Baudrillard'ın simülasyon teorisi, günümüz görsel kültürünü anlamak açısından önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Çalışmada ayrıca Baudrillard'ın fotoğraf pratiği de ele alınmaktadır. Baudrillard yalnızca kuramsal metinler yazan bir düşünür değil, aynı zamanda fotoğraf üretimiyle ilgilenen bir sanatçı olarak da değerlendirilebilmektedir. Onun fotoğrafları genellikle boş mekânlar, anonim kent manzaraları ve gündelik nesnelere oluşur. Bu görüntüler dramatik anlatılardan çok görsel yüzeyselliğe ve sessiz atmosfere odaklanır. Baudrillard'ın fotoğraf estetiği, çağdaş kültürde anlamın geri çekildiği ve görüntülerin yüzeysel bir gerçeklik ürettiği yönündeki teorik yaklaşımıyla ilişkilidir. Baudrillard'ın fotoğraf teorisi, özellikle dijital görüntü kültürünün yaygınlaştığı günümüzde fotoğrafın ontolojisini ve kültürel rolünü yeniden düşünmek için önemli bir kuramsal perspektif sağlamaktadır.

1 Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü, emel.guray@kocaeli.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-2936-5452

Giriş

Fotoğraf, modernitenin en güçlü görsel üretim araçlarından biri olarak ortaya çıkmış ve kısa sürede hem sanat hem de kitle iletişim alanlarında merkezi bir konum kazanmıştır. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren fotoğrafın gerçekliği temsil etme kapasitesi üzerine yürütülen tartışmalar, özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında medya teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte yeni bir boyut kazanmıştır. Fotoğraf artık yalnızca dünyayı belgeleyen bir araç değil, aynı zamanda gerçeklik algısını dönüştüren ve yeniden üreten bir görsel sistem olarak değerlendirilmektedir. Bu dönüşüm, görsel kültür teorileri içinde fotoğrafın ontolojik statüsünü sorgulayan çok sayıda kuramsal yaklaşımın ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Postmodern düşüncenin önde gelen kuramcılarında biri olan Jean Baudrillard, görsel kültür ve medya üzerine geliştirdiği teorilerle bu tartışmalara özgün bir katkı sunmuştur. Baudrillard'ın düşüncesinde modern toplum, temsil sistemlerinin gerçekliğin yerini aldığı bir simülasyon evreni olarak tanımlanır. Ona göre çağdaş kültür, imgelerin gerçekliğe referans vermekten çok kendi kendine referans üreten bir yapı içinde işlemektedir. Bu bağlamda fotoğraf, yalnızca gerçekliği kaydeden bir teknik araç değil, aynı zamanda simülasyon düzeninin önemli bileşenlerinden biri olarak görülür (Baudrillard, 2008). Baudrillard'ın fotoğraf üzerine düşünceleri, özellikle görüntülerin gerçeklik ile kurduğu ilişkinin çözülmesi ve hipergerçeklik kavramının ortaya çıkışı açısından dikkat çekicidir (Baudrillard, 2006).

Baudrillard'ın fotoğrafla kurduğu ilişki yalnızca teorik düzeyde değildir; aynı zamanda kendisi de aktif biçimde fotoğraf üretmiş ve bu üretimi düşünsel yaklaşımıyla ilişkilendirmiştir. Çektiği fotoğraflar, gündelik mekânların, nesnelerin ve kent manzaralarının çoğu zaman boşluk, sessizlik ve yabancılaşma duygusu taşıyan görüntülerini içerir. Bu fotoğraflar, temsil edilen nesnenin anlamından çok görüntünün yüzeysel varlığına ve görsel atmosferine odaklanır. Böylece Baudrillard'ın fotoğraf pratiği, kendi kuramsal kavramları olan simülasyon, yokluk ve görünürlük temalarıyla doğrudan ilişkilendirilebilir.

Bu çalışmanın amacı, Jean Baudrillard'ın fotoğraf üzerine geliştirdiği düşünceleri ve fotoğraf pratiğini postmodern görsel kültür bağlamında incelemektir. Bu doğrultuda öncelikle Baudrillard'ın simülasyon ve hipergerçeklik kavramları çerçevesinde geliştirdiği kuramsal yaklaşım ele alınacak, ardından fotoğrafın bu düşünsel sistem içindeki konumu tartışılacaktır. Ayrıca Baudrillard'ın kendi fotoğraf çalışmalarından ve görsel kültür alanındaki örneklerden hareketle, fotoğrafın gerçeklik, temsil ve simülasyon ilişkileri bağlamında nasıl yeniden yorumlandığı analiz edilecektir.

Bu çalışma, fotoğrafın yalnızca teknik bir görüntü üretim aracı değil, aynı zamanda çağdaş kültürün gerçeklik anlayışını şekillendiren bir görsel düşünme biçimi olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Baudrillard'ın yaklaşımı, fotoğrafın gerçekliği temsil eden bir araç olmaktan giderek uzaklaştığını ve bunun yerine gerçekliğin yerini alan imgeler sisteminin parçası hâline geldiğini ileri sürer. Bu bağlamda fotoğraf, postmodern toplumda gerçek ile temsil arasındaki sınırların giderek belirsizleştiği bir görsel alanın önemli göstergelerinden biri olarak değerlendirilebilir.

1. Baudrillard'da Simülasyon, İmge ve Fotoğraf

Jean Baudrillard'ın düşünce dünyası, çağdaş toplumun imgeler ve temsil sistemleri tarafından nasıl dönüştürüldüğünü açıklamaya yönelik kapsamlı bir kuramsal çerçeve sunar. Baudrillard'a göre modern toplumdan postmodern topluma geçiş sürecinde gerçeklik ile temsil arasındaki ilişki köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Geleneksel temsil anlayışında imgeler gerçekliğe referans veren araçlar olarak görülürken, postmodern kültürde imgeler giderek kendi başına bir gerçeklik üretmeye başlamıştır. Bu dönüşüm, Baudrillard'ın simülasyon ve hipergerçeklik kavramları etrafında geliştirdiği teorinin temelini oluşturur. Fotoğraf ise bu teorik yapı içinde hem gerçekliği kaydeden hem de gerçekliğin yerini alabilen bir görsel üretim biçimi olarak özel bir konuma sahiptir (Baudrillard, 2008).

Baudrillard'ın simülasyon kavramı, modern temsil sistemlerinin işleyişini anlamak için kritik bir anahtar sunar. Simülasyon, basit bir taklit ya da kopya üretimi değildir; aksine gerçekliğin yerine geçen bir model üretimidir. Baudrillard'a göre çağdaş toplumda imgeler artık bir gerçekliğin temsilini yapmak yerine, gerçekliğin kendisini simüle eden bir sistem içinde işlemektedir. Bu durum, gerçek ile temsil arasındaki sınırların giderek ortadan kalkmasına yol açar. Böyle bir ortamda imgeler yalnızca dünyayı yansıtmaz, aynı zamanda dünyayı yeniden kuran ve belirleyen bir işlev üstlenir.

Baudrillard bu süreci açıklamak için "simülakr" kavramını kullanır. Simülakr, orijinal bir referansa dayanmayan ve kendi başına var olan imgeyi ifade eder. Klasik temsil anlayışında her imgenin bir referansı bulunurken, simülakr düzeninde imgeler artık herhangi bir gerçekliğe bağlı değildir (Baudrillard, 2008). Bu nedenle simülakr, gerçekliğin yerini alan ve onun yerine geçen bir imgesel yapı olarak tanımlanabilir. Baudrillard'ın ünlü hipergerçeklik kavramı da bu noktada ortaya çıkar. Hipergerçeklik, gerçek ile kurgu arasındaki ayrımın ortadan kalktığı ve imgelerin gerçeklikten daha etkili hâle geldiği bir kültürel durumdur.

Fotoğraf, bu kuramsal çerçeve içinde özel bir rol oynar. Fotoğrafın ortaya çıktığı ilk dönemlerde, bu teknik görüntü üretim aracının temel işlevi gerçekliği nesnel bir biçimde kaydetmek olarak görülmüştür. Fotoğrafın mekanik yapısı, onu resim gibi öznel müdahalelerden uzak bir temsil aracı olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. Ancak Baudrillard'a göre modern medya kültüründe fotoğrafın işlevi bu geleneksel anlayıştan önemli ölçüde uzaklaşmıştır. Fotoğraf artık yalnızca gerçekliği belgeleyen bir araç değil, aynı zamanda görsel gerçeklik üreten bir sistemin parçasıdır (Baudrillard, 2004).

Baudrillard'ın düşüncesinde fotoğrafın paradoksal bir konumu vardır. Bir yandan fotoğraf teknik olarak gerçekliğin izini taşıyan bir görüntü üretir; çünkü fotografik görüntü, ışığın fiziksel olarak yüzeye kaydedilmesiyle oluşur. Bu özellik, fotoğrafın gerçeklikle doğrudan bir ilişki kurduğu izlenimini yaratır. Ancak diğer yandan fotoğraf, medya dolaşımı içinde sürekli yeniden üretilen ve çoğaltılan bir imge hâline geldiğinde, gerçekliğe olan referansını giderek kaybeder. Bu noktada fotoğraf artık bir gerçekliğin kanıtı olmaktan çok, simülasyon sisteminin parçası hâline gelir.

Baudrillard'a göre çağdaş toplumda imgelerin çoğalması, gerçekliğin giderek görünmez hâle gelmesine yol açar. Televizyon, reklam, sinema ve fotoğraf gibi medya araçları sürekli olarak görüntü üretir ve bu görüntüler gündelik deneyimin yerini almaya başlar. Böyle bir ortamda bireyler dünyayı doğrudan deneyimlemek yerine, imgeler aracılığıyla deneyimler. Sonuç olarak gerçeklik, medya tarafından üretilen görsel bir kurguya dönüşür. Baudrillard bu durumu "gerçeğin ortadan kaybolması" olarak tanımlar (Baudrillard, 2008).

Fotoğrafın bu süreçte oynadığı rol özellikle dikkat çekicidir. Fotoğraf, gerçekliğin kanıtı olarak görülen bir imge türü olduğu için, simülasyon sisteminin en etkili araçlarından biri hâline gelir. Örneğin medya fotoğrafları, bir olayın gerçekliğini doğrulayan belgeler olarak kabul edilir. Ancak Baudrillard'a göre bu görüntüler çoğu zaman olayın kendisinden daha güçlü bir gerçeklik etkisi yaratır. Böylece fotografik imge, temsil ettiği olayın yerine geçer ve gerçekliğin kendisi gibi algılanmaya başlar.

Baudrillard'ın fotoğraf üzerine düşüncelerini ilginç kılan unsurlardan biri, onun aynı zamanda fotoğraf pratiğiyle de ilgilenmiş olmasıdır. Baudrillard'ın çektiği fotoğraflar genellikle boş mekânlar, terk edilmiş nesnelere, yol kenarları, otel odaları ve kent manzaraları gibi gündelik görüntülerden oluşur. Bu fotoğraflarda dramatik bir anlatıdan çok sessizlik ve durağanlık hissi ön plana çıkar. Baudrillard'ın fotoğrafları çoğu zaman insan figüründen arındırılmıştır ve bu durum görüntülerde belirgin bir yabancılaşma atmosferi yaratır.

Bu estetik yaklaşım, Baudrillard'ın teorik düşüncesiyle doğrudan ilişkilidir. Ona göre fotoğraf, anlam üretmekten çok dünyanın görünür yüzeyini ortaya çıkaran bir araçtır. Fotoğrafın gücü, nesnelerin anlamını açıklamasında değil, onların görünür varlığını kaydetmesinde yatar. Bu nedenle Baudrillard fotoğrafı bir temsil aracı olarak değil, gerçekliğin sessiz izlerini yakalayan bir görsel deneyim biçimi olarak değerlendirir. (Baudrillard, 2010).

Baudrillard'ın fotoğraf anlayışı aynı zamanda görsel kültürdeki aşırı anlam üretimine karşı bir eleştiri olarak da okunabilir. Modern medya kültürü imgeleri sürekli olarak yorumlanması gereken mesajlar hâline getirirken, Baudrillard fotoğrafın bu yorum baskısından kurtulması gerektiğini savunur. Ona göre iyi bir fotoğraf, anlam yüklenmiş bir anlatıdan çok, görüntünün kendi varlığına odaklanmalıdır. Bu yaklaşım, fotoğrafın izleyiciyle kurduğu ilişkiyi de farklı bir noktaya taşır. Fotoğraf artık bir hikâye anlatmak yerine, izleyiciyi görüntünün yüzeyiyle karşı karşıya getiren bir deneyim üretir.

Sonuç olarak Baudrillard'ın simülasyon teorisi, fotoğrafın modern kültürdeki rolünü yeniden düşünmek için güçlü bir kuramsal zemin sunar. Fotoğraf artık yalnızca gerçekliği temsil eden bir araç değil, aynı zamanda gerçeklik algısını şekillendiren bir görsel sistemdir. İmgelerin çoğaldığı ve medya tarafından sürekli yeniden üretildiği bir kültürel ortamda fotoğraf, hem gerçekliğin izlerini taşıyan hem de gerçekliğin yerini alabilen paradoksal bir imge türü hâline gelir. Baudrillard'ın yaklaşımı, fotoğrafın ontolojik statüsünü sorgulayarak görsel kültür çalışmalarına önemli bir katkı sağlamaktadır.

2. Baudrillard'ın Fotoğraf Pratiğinin Çözümlemesi

Jean Baudrillard'ın fotoğraf üzerine düşünceleri yalnızca kuramsal metinlerde ortaya konmuş soyut fikirlerden ibaret değildir; aynı zamanda onun bizzat ürettiği fotoğraflar aracılığıyla somut bir görsel pratik hâline gelir. Baudrillard, özellikle 1980'li yıllardan itibaren yoğun biçimde fotoğraf üretmiş ve bu fotoğraflar çeşitli sergilerde ve kitaplarda yayımlanmıştır. Bu üretim süreci, onun simülasyon, görünürlük ve gerçeklik üzerine geliştirdiği düşüncelerin görsel bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Baudrillard'ın fotoğrafları ilk bakışta sıradan kent manzaraları, yol kenarları, mimari yüzeyler, reklam panoları ve gündelik nesnelere oluşur. Ancak bu görüntülerdeki temel özellik, temsil edilen nesnelerin dramatik veya anlatsal bir bağlam içinde sunulmaması, aksine belirli bir mesafe ve sessizlik atmosferi içinde görünür hâle getirilmesidir.



Görsel 1: Jean Baudrillard. Amsterdam, 1989

Baudrillard'ın fotoğraf pratiğinde dikkat çeken ilk unsur, görüntülerde insan figürünün çoğu zaman yokluğudur. Kent mekânları, otoyollar, motel cepheleri, park alanları ve vitrinler gibi modern yaşamın sıradan sahneleri çoğu zaman boş veya terk edilmiş bir görünüm içinde sunulur. Bu görsel tercih, Baudrillard'ın modern toplumun yabancılaşmış mekânlarına ilişkin düşünceleriyle yakından ilişkilidir. Onun fotoğraflarında görülen boşluk duygusu, yalnızca fiziksel bir mekânsal boşluk değildir; aynı zamanda anlamın geri çekildiği ve nesnelerin kendi başına var olduğu bir görsel alanı temsil eder. Bu durum, Baudrillard'ın simülasyon teorisinde vurguladığı “gerçekliğin ortadan kaybolması” fikrinin görsel bir karşılığı olarak yorumlanabilir.



Görsel 2: Jean Baudrillard, Saint Clément, 1987

Baudrillard'ın fotoğraflarında öne çıkan bir diğer özellik, görüntülerin gündelik ve sıradan nesnelere odaklanmasıdır. Reklam panoları, yol işaretleri, otel tabelaları, cam yüzeyler ve kent mimarisinin anonim unsurları fotoğrafların başlıca konularını oluşturur. Bu nesnelere çoğu zaman herhangi bir dramatik olayın parçası değildir; aksine sıradan varlıklarıyla fotoğraf karesine dâhil edilirler. Baudrillard'ın bu tür nesnelere seçmesi tesadüfi değildir. Ona göre çağdaş toplumda gerçeklik artık büyük anlatılar veya tarihsel olaylar aracılığıyla değil, gündelik imgeler aracılığıyla kurulmaktadır. Bu nedenle fotoğraf, gündelik nesnelere görsel varlığını ortaya çıkararak modern kültürün imgesel yapısını görünür kılar.



Görsel 3: Jean Baudrillard, Fronteira, 1993

Bu fotoğrafların estetik özellikleri incelendiğinde belirgin bir minimalizm dikkat çeker. Kompozisyonlar genellikle sade ve dengelidir; fotoğrafın merkezinde yer alan nesnelere çoğu zaman çevresindeki boşlukla birlikte düşünülür. Bu estetik yaklaşım, görüntüdeki nesnenin dramatik bir anlatı kurmasını engeller ve izleyiciyi doğrudan görüntünün yüzeyiyle karşı karşıya bırakır. Baudrillard'ın fotoğraflarında görülen bu yüzeysellik vurgusu, onun teorisinde önemli bir yer tutan “görünürlük” kavramıyla ilişkilidir. Baudrillard'a göre çağdaş kültürde imgelerin anlamı derinlikten değil, yüzeydeki görünürlükten kaynaklanır. Fotoğraf da bu yüzeysel görünürlüğün en doğrudan ifade biçimlerinden biridir.



Görsel 4: Jean Baudrillard, Rio, 1995

Baudrillard'ın fotoğraflarında renk ve ışık kullanımı da bu estetik yaklaşımı destekler. Görüntülerde çoğu zaman sert kontrastlardan veya dramatik ışıklandırmadan kaçınılır. Bunun yerine doğal ışığın ve mekânın kendi atmosferinin belirlediği bir görsel yapı tercih edilir. Bu durum fotoğrafların belgesel bir nitelik taşıdığı izlenimini yaratabilir; ancak Baudrillard'ın amacı klasik anlamda bir belgesel gerçeklik üretmek değildir. Onun fotoğrafları, temsil edilen mekânların gerçekliğini açıklamak yerine, bu mekânların görsel yüzeyini ve atmosferini ortaya koyar.



Görsel 5: Jean Baudrillard

Baudrillard'ın Chicago'da çektiği fotoğraflardan birinde bir duvar resmi dikkat çekmektedir (Görsel 5). Bu duvarın önünde park edilmiş araçlar yer almakta ve özellikle ön plandaki otomobil fotoğrafının kompozisyonunda belirgin bir görsel ağırlık oluşturmaktadır. Fotoğrafın arka planında ise çekim noktasından daha uzakta konumlanan binalar görülmektedir. İlk bakışta bu görüntü, herhangi bir kentte karşılaşılabilecek sıradan bir kentsel manzara izlenimi verir. Ancak fotoğraf yalnızca bir şehir görüntüsünü belgelemekten çok daha fazlasını yapmaktadır. Baudrillard bu fotoğrafta gerçekliğin –nesnelerin ve mekânın birlikte oluşturduğu algısal bir düzenin– yarattığı görsel yanılsamayı yakalamaktadır.

Fotoğraftaki duvar resmi ile gerçek mekânsal unsurlar arasında oluşan görsel ilişki, izleyicinin algısını yönlendiren bir illüzyon yaratır. Duvar resminde yer alan mimari öğeler ile fotoğrafın ön planında bulunan gerçek nesnelere, özellikle otomobiller ve arka plandaki binalar, görsel düzlemde birbirine karışmış görünmektedir. Bu durum izleyici açısından duvar resmindeki görüntü ile fiziksel mekân arasında bir süreklilik hissi oluşturur. Böylece duvar resmindeki imgeler ile gerçek nesnelere arasındaki sınır giderek belirsizleşir. Fotoğrafın orta sağ bölümünde yer alan çizgi dikkatle incelendiğinde, sol tarafın duvar resmi, sağ tarafın ise gerçek mekânsal alan olduğu anlaşılabilir. Bununla birlikte insan algısı bu ayrımı uzun süre koruyamaz. Görsel algı sistemi eksik bilgiyi

tamamlayarak iki farklı görsel düzlemi tek bir bütün olarak algılama eğilimi gösterir (Adanır, 2025).

Bu noktada gerçek nesnelere ile duvar resmindeki imgeler birbirine karışır ve izleyici açısından neyin gerçek neyin temsil olduğu ayırt edilmesi zorlaşır. Fotoğrafın geleneksel olarak gerçekliği yeniden üreten bir araç olduğu düşünüldüğünde, Baudrillard'ın bu görüntüde gerçekleştirdiği müdahale oldukça dikkat çekicidir. Fotoğraf burada yalnızca gerçekliği belgeleyen bir araç olarak işlev görmez; aksine gerçekliğin kendisini kullanarak yeni bir görsel yansıma üretir. Başka bir ifadeyle fotoğraf, gerçekliğin yüzeyinden yararlanarak izleyicinin algısını yönlendiren bir görsel illüzyon yaratır.

Baudrillard'ın görsel düşüncesinde illüzyon kavramı önemli bir yer tutar. Ona göre imgelerin gücü, gerçekliği doğrudan temsil etmelerinden değil, gerçekliğin yüzeyinde ortaya çıkan görünüşleri dönüştürebilmelerinden kaynaklanır. Bu bağlamda imge, dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine onu farklı ve baştan çıkarıcı bir biçimde yeniden sunar (Baudrillard, 2006). Fotoğrafın bu tür bir illüzyon üretme kapasitesi, Baudrillard'ın simülasyon teorisiyle de ilişkilidir. Simülasyon düzeninde imgeler yalnızca gerçekliği temsil etmez; aynı zamanda gerçekliğin yerini alabilecek yeni bir görsel gerçeklik üretir (Baudrillard, 2008).

Baudrillard'ın fotoğraf pratiğini anlamak için onun görüntü ile gerçeklik arasındaki ilişkiye dair düşüncelerini dikkate almak gerekir. Baudrillard'a göre fotoğraf, nesnelere anlamını açıklayan bir araç değil, onların varlığını görünür kılan bir izdir. Fotoğrafik görüntü, temsil ettiği nesneye dair bir hikâyeye anlatmak zorunda değildir. Aksine fotoğrafın gücü, nesnelere anlamdan arınmış hâlini yakalayabilmesinde yatar. Bu nedenle Baudrillard'ın fotoğraflarında anlatıdan çok atmosfer ve görünürlük ön plana çıkar.

Bu yaklaşım, modern görsel kültürdeki aşırı anlam üretimine karşı bir eleştiri olarak da değerlendirilebilir. Günümüz medya ortamında imgeler çoğu zaman belirli mesajlar iletmek üzere üretilir. Reklam, propaganda ve kitle iletişim araçları, görüntüleri sürekli olarak yorumlanması gereken semboller hâline getirir. Baudrillard ise fotoğrafın bu anlam yükünden kurtulabileceğini savunur. Ona göre fotoğrafın özgün gücü, nesnelere sessiz varlığını yakalayabilmesinde yatar. Bu nedenle Baudrillard'ın fotoğrafları çoğu zaman yorumdan çok gözleme dayalı bir görsel deneyim sunar.

Baudrillard'ın fotoğraf pratiği aynı zamanda simülasyon teorisinin görsel bir yorumu olarak da okunabilir. Onun fotoğraflarında görülen kent mekânları ve reklam yüzeyleri, modern toplumun imgesel yapısını temsil eder. Bu görüntülerde gerçek ile temsil arasındaki sınırlar çoğu zaman belirsizdir. Örneğin bir reklam panosu ya da vitrindeki yansıma hem fiziksel bir nesne

hem de imgesel bir yüzey olarak fotoğraf karesine girer. Böylece fotoğraf, gerçekliğin kendisini değil, gerçekliğin imgesel katmanlarını görünür hâle getirir.

Baudrillard'ın fotoğraflarının önemli bir kısmı Amerika Birleşik Devletleri'nde çekilmiştir. Özellikle otoyollar, çöl manzaraları ve motel cepheleri gibi görüntüler, onun Amerika'yı modern simülasyon kültürünün sembolik mekân olarak yorumlayan düşünceleriyle bağlantılıdır. Bu görüntülerde geniş ve boş mekânlar dikkat çeker. Sonsuz gibi görünen yollar, reklam panoları ve anonim mimari yapılar, modern toplumun görsel manzarasını temsil eder. Bu mekânlar aynı zamanda Baudrillard'ın "hipergerçeklik" kavramının görsel karşılıkları olarak da değerlendirilebilir.

Baudrillard'ın fotoğraf pratiğinde öne çıkan bir diğer unsur da zaman duygusudur. Fotoğraflar çoğu zaman belirli bir olayın dramatik anını yakalamaya çalışmaz. Bunun yerine durağan ve zamansız bir atmosfer yaratılır. Bu durum, fotoğrafın klasik anlamda "anı yakalama" işlevinden uzaklaşmasını sağlar. Baudrillard'ın fotoğraflarında zaman adeta askıya alınmış gibidir; görüntüler belirli bir olayın parçası olmaktan çok, mekânın sessiz varlığını ortaya koyar.

Sonuç olarak Baudrillard'ın fotoğraf pratiği, onun simülasyon ve hipergerçeklik teorileriyle güçlü bir ilişki içindedir. Bu fotoğraflar, modern toplumun görsel yapısını doğrudan temsil etmek yerine, bu yapının yüzeysel görünürlüğünü ortaya koyar. Boş mekânlar, anonim nesnelere ve gündelik görüntüler aracılığıyla Baudrillard, çağdaş kültürde gerçeklik ile imge arasındaki ilişkinin nasıl dönüştüğünü görsel olarak ifade eder. Böylece fotoğraf, Baudrillard'ın düşüncesinde yalnızca bir sanat pratiği değil, aynı zamanda çağdaş kültürü anlamaya yönelik bir düşünme biçimi hâline gelir.

3. Baudrillard'ın Fotoğraf Anlayışının Görsel Kültür Kuramları İçindeki Yeri

Jean Baudrillard'ın fotoğraf üzerine geliştirdiği düşünceler, yalnızca bireysel bir estetik yaklaşımın ürünü değildir; aynı zamanda modern ve postmodern görsel kültür tartışmaları içinde önemli bir kuramsal konuma sahiptir. Fotoğrafın ortaya çıkışından itibaren bu görsel mediumun gerçeklikle kurduğu ilişki, sanat kuramı ve medya teorisi açısından sürekli tartışılan bir konu olmuştur. Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında medya teknolojilerinin hızla gelişmesiyle birlikte fotoğrafın ontolojik statüsü yeniden değerlendirilmiş, fotoğrafın yalnızca gerçekliği temsil eden bir araç olup olmadığı sorusu daha karmaşık bir hâl almıştır. Baudrillard'ın simülasyon teorisi, bu tartışmayı radikal bir noktaya taşıyarak fotoğrafın gerçeklikle olan bağının giderek çözüldüğünü ileri sürer.

Fotoğraf teorisi alanında klasik yaklaşımlar, fotoğrafın gerçekliğe doğrudan bir iz bırakan teknik bir süreç olduğunu vurgulamıştır. Özellikle fotoğrafın kimyasal ve optik yapısı, onu diğer görsel temsil biçimlerinden ayıran önemli bir özellik olarak değerlendirilmiştir. Bu bakış açısına göre fotoğraf, dünyadaki nesnelerin ışık aracılığıyla yüzeye kaydedilmesi sayesinde gerçekliğin nesnel bir kaydını üretir. Dolayısıyla fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişki, doğrudan ve maddi bir bağ olarak düşünülmüştür. Ancak medya teknolojilerinin gelişmesi ve görüntülerin kitlesel dolaşıma girmesiyle birlikte bu anlayış giderek sorgulanmaya başlamıştır.

Baudrillard'ın yaklaşımı, fotoğrafın gerçeklikle olan bu doğrudan ilişkisini problematize eder. Ona göre modern medya ortamında imgeler artık bir gerçekliğin temsilini yapmakla sınırlı değildir; aksine gerçekliğin yerini alan ve onu yeniden üreten bir sistemin parçası hâline gelmiştir. Bu bağlamda fotoğraf, gerçekliği belgeleyen bir araç olmaktan çok, simülasyon düzeninin önemli bir bileşeni olarak değerlendirilir. Baudrillard'ın düşüncesinde medya imgeleri sürekli olarak çoğaltılır, dolaşıma sokulur ve yeniden üretilir. Bu süreçte imgelerin referans verdiği gerçeklik giderek görünmez hâle gelir.

Bu noktada Baudrillard'ın düşüncesi, modern fotoğraf teorisi içinde yer alan bazı önemli yaklaşımlarla hem kesişir hem de onlardan ayrılır. Örneğin fotoğrafın gerçeklikle kurduğu indeksik ilişkiyi vurgulayan teoriler, fotoğrafın maddi bir gerçekliğe dayandığını savunur. Ancak Baudrillard'a göre medya çağında bu indeksik bağ giderek zayıflamaktadır. Fotografik görüntüler artık yalnızca belirli bir anın kaydı olarak değil, medya dolaşımında sürekli yeniden anlamlandırılan imgeler olarak var olur. Bu nedenle fotoğrafın gerçekliği referans verme işlevi giderek yerini simülasyon etkisine bırakır. (Baudrillard, 2008)

Baudrillard'ın bu yaklaşımı, özellikle çağdaş görsel kültür ortamını anlamak açısından önemli bir perspektif sunar. Günümüzde dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte görüntü üretimi ve dolaşımı hiç olmadığı kadar hızlanmıştır. Sosyal medya platformları, reklam endüstrisi ve dijital görsel üretim araçları, imgelerin sürekli yeniden üretilmesine olanak tanır. Bu ortamda fotoğraf artık yalnızca bir olayın veya nesnenin kaydı değildir; aynı zamanda bir görsel iletişim biçimi, kimlik üretim aracı ve kültürel simge hâline gelmiştir. Baudrillard'ın simülasyon teorisi, bu görsel yoğunluk ortamını açıklamak için güçlü bir kavramsal çerçeve sunar. (Baudrillard, 2004)

Baudrillard'ın fotoğraf anlayışının önemli bir yönü de anlam üretimi konusundaki eleştirel yaklaşımıdır. Modern medya kültürü çoğu zaman görüntülere belirli mesajlar yüklemeye çalışır. Reklam, propaganda ve medya söylemleri, imgeleri anlam taşıyan semboller hâline getirir. Baudrillard ise

fotoğrafın bu anlam yükünden kurtulabileceğini savunur. Ona göre fotoğrafın özgün gücü, nesnelerin sessiz varlığını yakalayabilmesinde yatar. Bu yaklaşım, fotoğrafın anlatı kurma veya mesaj iletme işlevinden çok, görsel deneyim üretme kapasitesine odaklanır.

Bu bağlamda Baudrillard'ın fotoğraf pratiği, modern fotoğraf estetiği içinde alternatif bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Onun fotoğraflarında dramatik olaylar, insan hikâyeleri veya belirgin anlatılar çoğu zaman yer almaz. Bunun yerine boş mekânlar, gündelik nesnelere ve anonim mimari yüzeyler ön plana çıkar. Bu görüntüler, izleyiciyi belirli bir anlatıya yönlendirmek yerine görüntünün yüzeyiyle karşı karşıya bırakır. Böylece fotoğraf, anlamın değil görünürlüğün alanı hâline gelir.

Baudrillard'ın fotoğraf anlayışı aynı zamanda çağdaş sanat pratikleriyle de ilişkilendirilebilir. Özellikle kavramsal sanat ve postmodern fotoğraf akımları, temsil ve gerçeklik ilişkisini sorgulayan pek çok üretim ortaya koymuştur. Bu sanat pratiklerinde fotoğraf çoğu zaman gerçekliğin bir kaydı olmaktan çok, imgesel bir yapı veya kavramsal bir araç olarak kullanılır. Baudrillard'ın simülasyon teorisi, bu tür sanat üretimlerini anlamak için de önemli bir teorik zemin sağlar.

Bununla birlikte Baudrillard'ın yaklaşımı bazı eleştirilere de konu olmuştur. Bazı kuramcılar, onun simülasyon teorisinin gerçekliğin tamamen ortadan kalktığını varsaymasının aşırı bir genelleme olduğunu savunur. Bu eleştirilere göre medya imgeleri gerçekliği dönüştürse de tamamen ortadan kaldırmaz; aksine gerçeklik ile temsil arasındaki ilişki farklı biçimlerde devam eder. Özellikle belgesel fotoğraf ve gazetecilik fotoğrafı gibi alanlarda fotoğrafın gerçekliğe referans verme işlevi hâlâ önemini korumaktadır.

Ancak Baudrillard'ın yaklaşımı bu eleştirilerden bağımsız olarak çağdaş görsel kültür tartışmalarına önemli bir katkı sunar. Onun teorisi, imgelerin modern toplumdaki rolünü yalnızca temsil kavramı üzerinden değil, aynı zamanda üretim ve dolaşım süreçleri üzerinden de düşünmeyi mümkün kılar. Fotoğraf bu bağlamda yalnızca dünyayı gösteren bir araç değil, aynı zamanda dünyayı yeniden kuran bir görsel sistemin parçası olarak değerlendirilir.

Sonuç olarak Baudrillard'ın fotoğraf üzerine düşünceleri, görsel kültür teorisi içinde önemli bir tartışma alanı oluşturur. Fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu ilişkiyi simülasyon kavramı üzerinden yeniden yorumlayan Baudrillard, modern medya toplumunda imgelerin nasıl işlediğine dair radikal bir perspektif sunar. Bu yaklaşım, fotoğrafın yalnızca estetik bir üretim biçimi değil, aynı zamanda çağdaş kültürün gerçeklik anlayışını şekillendiren temel bir görsel sistem olduğunu ortaya koymaktadır.

4. Baudrillard, Fotoğraf ve Görsel Kültür

Fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu ilişki, görsel kültür ve medya teorisi alanında uzun süredir tartışılan temel konulardan biridir. Fotoğrafın icadıyla birlikte ortaya çıkan mekanik görüntü üretim teknolojisi, temsil kavramının sanat ve kültür alanındaki anlamını köklü biçimde dönüştürmüştür. Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren fotoğrafın yalnızca teknik bir görüntü üretim aracı olmadığı, aynı zamanda kültürel anlamların üretildiği bir görsel sistem olduğu fikri giderek daha fazla kabul görmüştür. Bu bağlamda fotoğraf teorisi, sanat tarihi, kültürel çalışmalar ve medya teorisi gibi disiplinlerin kesişiminde gelişen geniş bir literatür ortaya çıkmıştır.

Fotoğrafın ontolojik statüsüne ilişkin erken tartışmaların önemli bir bölümü, fotoğrafın gerçeklikle kurduğu doğrudan ilişkiye odaklanmıştır. Walter Benjamin'in mekanik yeniden üretim üzerine geliştirdiği analizler, fotoğrafın modern sanat ve kültür üzerindeki etkilerini anlamak açısından önemli bir başlangıç noktası sunar. Benjamin'e göre fotoğraf ve sinema gibi mekanik yeniden üretim teknolojileri, sanat eserinin geleneksel "aura"sını dönüştürmüş ve sanatın toplumsal işlevini yeniden tanımlamıştır. (Benjamin, Bu yaklaşım, fotoğrafın yalnızca estetik bir üretim biçimi değil, aynı zamanda modern toplumun kültürel yapısını şekillendiren bir teknoloji olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Fotoğraf teorisi alanındaki bir diğer önemli yaklaşım Roland Barthes'ın geliştirdiği kavramsal çerçevedir. Barthes, fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi "indeks" kavramı üzerinden açıklar. Ona göre fotoğrafik imge, temsil ettiği nesnenin fiziksel bir izini taşır ve bu nedenle fotoğraf diğer görsel temsil biçimlerinden farklı bir ontolojik statüye sahiptir. Barthes ayrıca fotoğrafın izleyici üzerindeki etkisini açıklamak için "studium" ve "punctum" kavramlarını kullanır. Bu yaklaşım, fotoğrafın yalnızca nesnel bir kayıt değil, aynı zamanda izleyiciyle kurduğu duygusal ilişki aracılığıyla anlam üreten bir imge olduğunu ortaya koyar. (Barthes, 2014)

Susan Sontag'ın fotoğraf üzerine geliştirdiği düşünceler ise fotoğrafın modern toplumdaki kültürel işlevine odaklanır. Sontag'a göre fotoğraf, modern bireyin dünyayı algılama biçimini köklü biçimde dönüştürmüştür. Fotoğraflar yalnızca gerçekliği kaydetmekle kalmaz, aynı zamanda deneyimi biçimlendirir ve kültürel hafızanın oluşumunda önemli bir rol oynar. Sontag'ın yaklaşımı, fotoğrafın modern kültürdeki tüketim ve temsil süreçleriyle ilişkisini vurgulaması bakımından önem taşır. (Sontag, 2008)

Fotoğraf teorisi literatürü içinde John Tagg ve Allan Sekula gibi araştırmacılar da fotoğrafın ideolojik ve toplumsal işlevlerine dikkat çekmiştir.

Bu araştırmacılara göre fotoğraf, modern toplumda yalnızca estetik bir üretim biçimi değildir; aynı zamanda iktidar ilişkilerinin ve toplumsal düzenin yeniden üretildiği bir görsel araçtır. Özellikle belgesel fotoğraf ve kurumsal fotoğraf pratikleri, toplumsal gerçekliğin belirli biçimlerde temsil edilmesine katkıda bulunur.

Jean Baudrillard'ın fotoğraf üzerine düşünceleri, bu literatür içinde özgün ve radikal bir konumda yer alır. Baudrillard, modern toplumun giderek imgeler tarafından belirlenen bir simülasyon düzeni içinde işlediğini savunur. Ona göre çağdaş kültürde imgeler artık gerçekliği temsil etmekten çok, gerçekliğin yerini alan bir hipergerçeklik üretir. Bu bağlamda fotoğraf, gerçekliği belgeleyen bir araç olmaktan çok simülasyon sisteminin parçası hâline gelir.

Baudrillard'ın yaklaşımı özellikle postmodern medya teorisi içinde önemli bir etki yaratmıştır. Douglas Kellner, Baudrillard'ın teorisini modern kapitalist toplumun medya yapısını anlamak açısından önemli bir eleştirel araç olarak değerlendirir. Kellner'e göre Baudrillard'ın simülasyon kavramı, medya imgelerinin modern kültürde nasıl işlediğini açıklamak için güçlü bir kavramsal çerçeve sunar. Bununla birlikte Kellner, Baudrillard'ın gerçekliğin tamamen ortadan kalktığı yönündeki görüşünün eleştirel bir değerlendirmeye ihtiyaç duyduğunu da belirtir. (Kellner, 1989)

Richard J. Lane ve Mike Gane gibi araştırmacılar da Baudrillard'ın düşüncesinin postmodern kültür teorisi içindeki yerini ayrıntılı biçimde incelemiştir. Bu çalışmalar, Baudrillard'ın simülasyon kavramının yalnızca medya teorisi açısından değil, aynı zamanda kültürel temsil ve görsel üretim süreçleri açısından da önemli sonuçlar doğurduğunu ortaya koyar.

Baudrillard'ın fotoğraf pratiği üzerine yapılan çalışmalar ise daha sınırlı bir literatüre sahiptir. Bununla birlikte Baudrillard'ın fotoğraf kitapları ve sergileri üzerine yapılan analizler, onun teorik düşüncesi ile görsel üretimi arasında güçlü bir ilişki bulunduğunu göstermektedir. Baudrillard'ın fotoğrafları genellikle boş mekânlar, anonim kent manzaraları ve gündelik nesnelere oluşur. Bu görüntüler dramatik bir anlatıdan çok görsel yüzeysellik ve sessizlik atmosferi üretir. Bu estetik yaklaşım, Baudrillard'ın simülasyon ve hipergerçeklik kavramlarıyla doğrudan ilişkilidir.

Son yıllarda görsel kültür çalışmalarının gelişmesiyle birlikte Baudrillard'ın fotoğraf teorisi yeni bağlamlarda yeniden değerlendirilmeye başlanmıştır. Özellikle dijital görüntü teknolojilerinin yaygınlaşması, Baudrillard'ın simülasyon teorisinin çağdaş medya ortamını anlamak açısından yeniden önem kazanmasına yol açmıştır. Dijital görüntü üretimi, fotoğrafın gerçeklikle kurduğu geleneksel indeksik bağı daha da zayıflatmış ve görüntülerin manipülasyonu

kolaylaşmıştır. Bu durum, Baudrillard'ın hipergerçeklik kavramının günümüz görsel kültürünü açıklamak açısından hâlâ geçerli olduğunu göstermektedir (Lister, 1995).

Sonuç olarak fotoğraf teorisi literatürü incelendiğinde, Baudrillard'ın yaklaşımının bu alan içinde özgün bir konumda yer aldığı görülmektedir. Barthes ve Sontag gibi düşünürler fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi vurgularken, Baudrillard bu ilişkinin modern medya ortamında giderek çözüldüğünü ileri sürer. Bu nedenle Baudrillard'ın fotoğraf teorisi, fotoğrafın yalnızca temsil kavramı üzerinden değil, aynı zamanda simülasyon ve medya dolaşımı bağlamında da değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır (Baudrillard, 2010).

5. Baudrillard'ın Fotoğraf Kuramının Eleştirisi ve Günümüz Dijital Görüntü Kültürü

Jean Baudrillard'ın fotoğraf ve görsel kültür üzerine geliştirdiği kuramsal yaklaşım, postmodern düşüncenin en tartışmalı ve etkili katkılarından biri olarak değerlendirilmektedir. Baudrillard'ın simülasyon ve hipergerçeklik kavramları, özellikle medya imgelerinin modern toplumdaki rolünü açıklamak için güçlü bir teorik çerçeve sunmuştur. Bununla birlikte bu yaklaşım hem fotoğraf teorisi hem de medya çalışmaları alanında çeşitli eleştirilerle karşılaşmıştır. Bu eleştiriler genellikle Baudrillard'ın gerçekliğin tamamen ortadan kalktığı yönündeki iddiasının aşırı genelleştirici olduğu ve görsel temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkinin hâlâ belirli biçimlerde devam ettiği yönünde yoğunlaşmaktadır.

Baudrillard'ın teorisine yöneltilen ilk eleştirilerden biri, onun modern toplumda gerçekliğin tamamen ortadan kalktığını ileri sürmesidir. Baudrillard'a göre çağdaş kültür, imgelerin gerçekliğin yerini aldığı bir hipergerçeklik düzeni içinde işlemektedir. Bu bağlamda medya görüntüleri, temsil ettikleri olaylardan veya nesnelere daha güçlü bir gerçeklik etkisi üretir. Ancak bazı araştırmacılar bu yaklaşımın gerçekliğin toplumsal ve maddi boyutlarını yeterince dikkate almadığını savunmaktadır. Özellikle belgesel fotoğraf, gazetecilik fotoğrafı ve bilimsel görüntüleme gibi alanlarda fotoğrafın hâlâ gerçekliğe referans veren önemli bir araç olduğu belirtilmektedir (Baudrillard, 2010).

Fotoğraf teorisi alanında yapılan çalışmalar, fotoğrafın gerçeklikle kurduğu indeksik ilişkinin tamamen ortadan kalkmadığını göstermektedir. Fotoğrafik görüntü her ne kadar dijital manipülasyon ve medya dolaşımı gibi süreçlerle dönüştürülse de çoğu durumda belirli bir fiziksel olayın veya nesnenin izini taşımaya devam eder. Bu nedenle bazı araştırmacılar Baudrillard'ın simülasyon teorisinin fotoğrafın ontolojik özelliklerini yeterince dikkate almadığını ileri sürmektedir.

Bununla birlikte Baudrillard'ın yaklaşımının tamamen reddedilmesi yerine, onun teorisinin çağdaş medya ortamını anlamak açısından sunduğu eleştirel perspektifin önemini vurgulayan çalışmalar da bulunmaktadır. Özellikle medya görüntülerinin yoğun biçimde dolaşıma girdiği ve görsel içerik üretiminin hızla arttığı günümüz dijital kültüründe, Baudrillard'ın simülasyon kavramı yeniden önem kazanmıştır. Sosyal medya platformları, dijital fotoğraf uygulamaları ve görsel paylaşım ağları, imgelerin üretim ve dolaşım süreçlerini radikal biçimde hızlandırmıştır. Bu ortamda fotoğraf artık yalnızca belirli bir anın kaydı değil, aynı zamanda kimlik inşası, kültürel temsil ve sosyal iletişim aracı hâline gelmiştir.

Dijital teknolojilerin gelişmesi fotoğrafın ontolojisini de önemli ölçüde dönüştürmüştür. Analog fotoğrafın temel özelliği olan fiziksel ışık izi, dijital görüntü üretiminde algoritmik veri yapılarıyla yer değiştirmiştir. Dijital fotoğraf, artık kimyasal bir yüzey üzerinde oluşan optik bir kayıt değil, sayısal verilerden oluşan bir görüntü sistemidir. Bu dönüşüm, fotoğrafın gerçeklikle kurduğu geleneksel indeksik ilişkiyi zayıflatmış ve görüntülerin manipülasyonunu kolaylaştırmıştır. Bu nedenle bazı araştırmacılar dijital görüntü kültürünün Baudrillard'ın simülasyon teorisini doğrular nitelikte olduğunu savunmaktadır.

Özellikle sosyal medya ortamında üretilen fotoğraflar, Baudrillard'ın hipergerçeklik kavramını açıklamak için güçlü örnekler sunar. Günümüzde bireyler günlük yaşamlarını sürekli olarak fotoğraflar aracılığıyla kaydetmekte ve paylaşmaktadır. Bu görüntüler çoğu zaman estetik filtreler, düzenleme araçları ve görsel manipülasyon teknikleriyle dönüştürülmektedir. Böylece fotoğraf, gerçekliğin doğrudan kaydı olmaktan çok idealize edilmiş veya kurgulanmış bir yaşam imgesi üretmeye başlamıştır. Bu durum, Baudrillard'ın gerçeklik ile temsil arasındaki sınırların giderek belirsizleştiği yönündeki görüşünü destekleyen bir gelişme olarak yorumlanabilir.

Dijital görüntü teknolojileri aynı zamanda fotoğrafın üretim ve tüketim biçimlerini de değiştirmiştir. Modern dönemde fotoğraf çoğu zaman profesyonel fotoğrafçılar tarafından üretilen bir görsel medium olarak görülürken, günümüzde fotoğraf üretimi büyük ölçüde gündelik yaşamın parçası hâline gelmiştir. Akıllı telefon kameralarının yaygınlaşması ve sosyal medya platformlarının gelişmesi, bireylerin sürekli olarak görüntü üretmesine olanak tanımıştır. Bu durum görsel kültürün daha önce görülmemiş ölçekte genişlemesine yol açmıştır.

Bu bağlamda Baudrillard'ın simülasyon teorisi, dijital çağın görsel kültürünü anlamak açısından yeniden değerlendirilebilir. Baudrillard'ın analizleri, medya görüntülerinin gerçekliğin yerini alan bir hipergerçeklik üretme kapasitesine dikkat çekmektedir. Günümüz dijital görüntü kültürü incelendiğinde, bu

analizlerin birçok açıdan güncelliğini koruduğu görülmektedir. Özellikle sosyal medya platformlarında dolaşan fotoğraflar, çoğu zaman gerçek yaşam deneyimlerinden daha güçlü bir görsel gerçeklik üretmektedir.

Bununla birlikte dijital görüntü kültürü Baudrillard'ın teorisinin yeniden düşünülmesini de gerektirir. Günümüzde fotoğraf yalnızca medya kurumları tarafından üretilen bir görüntü sistemi değil, aynı zamanda bireylerin aktif olarak katıldığı bir iletişim ortamıdır. Sosyal medya kullanıcıları fotoğrafları yalnızca tüketmez; aynı zamanda üretir, düzenler ve dolaşıma sokar. Bu durum görsel kültürün daha katılımcı ve çok yönlü bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak Baudrillard'ın fotoğraf üzerine geliştirdiği düşünceler, çağdaş görsel kültür tartışmaları içinde hâlâ önemli bir referans noktasıdır. Simülasyon ve hipergerçeklik kavramları, özellikle dijital görüntü teknolojilerinin yaygınlaştığı günümüz medya ortamını anlamak açısından güçlü bir teorik çerçeve sunmaktadır. Bununla birlikte Baudrillard'ın yaklaşımı, fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi tamamen ortadan kaldıran bir süreç olarak değil, temsil ve simülasyon arasındaki karmaşık etkileşimleri ortaya koyan bir analiz olarak değerlendirilmelidir.

Bu bağlamda Baudrillard'ın fotoğraf kuramı, modern ve postmodern görsel kültür arasındaki dönüşümü anlamak için önemli bir düşünsel araç olarak varlığını sürdürmektedir. Özellikle dijital çağın görsel ortamında fotoğrafın giderek daha fazla simülasyon süreçleri içinde işlediği düşünüldüğünde, Baudrillard'ın teorisi çağdaş medya ve kültür çalışmalarında hâlâ güçlü bir analitik potansiyele sahiptir.

Sonuç

Jean Baudrillard'ın fotoğraf üzerine geliştirdiği düşünceler, çağdaş görsel kültür tartışmaları içinde fotoğrafın ontolojik statüsünü yeniden değerlendirmeye olanak tanıyan önemli bir kuramsal çerçeve sunar. Fotoğrafın ortaya çıktığı ilk dönemlerden itibaren bu görsel medyumun gerçeklikle kurduğu ilişki, sanat kuramı ve medya teorisinin temel tartışma alanlarından biri olmuştur. Fotoğrafın teknik yapısı, onun fiziksel dünyaya doğrudan bir iz bırakan görüntüler üretmesini sağlamış ve bu özellik fotoğrafın uzun süre gerçekliğin nesnel bir kaydı olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. Ancak modern medya ortamının gelişmesiyle birlikte görüntülerin üretim, dolaşım ve tüketim biçimleri köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşüm, fotoğrafın yalnızca gerçekliği belgeleyen bir araç olarak değil, aynı zamanda gerçeklik algısını şekillendiren bir görsel sistem olarak değerlendirilmesini gerekli kılmıştır.

Baudrillard'ın simülasyon teorisi, bu dönüşümü açıklamak için geliştirilmiş radikal bir yaklaşım sunar. Baudrillard'a göre çağdaş toplumda imgeler artık yalnızca gerçekliğin temsilini yapmakla kalmaz; aynı zamanda gerçekliğin yerini alan bir simülasyon düzeninin parçası hâline gelir. Bu süreçte temsil ile gerçeklik arasındaki geleneksel bağ giderek zayıflar ve imgeler kendi başına işleyen bir sistem içinde çoğalır. Baudrillard bu durumu "hipergerçeklik" kavramıyla ifade eder. Hipergerçeklik, gerçek ile kurgu arasındaki sınırların belirsizleştiği ve imgelerin gerçeklikten daha etkili hâle geldiği bir kültürel durumu tanımlar.

Fotoğraf, Baudrillard'ın kuramsal sisteminde bu simülasyon düzeninin önemli bileşenlerinden biridir. Fotoğrafın teknik olarak gerçekliğe dayanan bir görüntü üretmesi, onun güvenilir bir temsil aracı olarak kabul edilmesine yol açmıştır. Ancak Baudrillard'a göre modern medya kültüründe fotoğraf bu işlevin ötesine geçmiştir. Medya dolaşımı içinde sürekli yeniden üretilen ve çoğaltılan fotoğrafik imgeler, zamanla temsil ettikleri gerçeklikten bağımsız bir varlık kazanır. Böylece fotoğraf, gerçekliğin bir kanıtı olmaktan çok, gerçekliğin yerine geçen imgesel bir yapı hâline gelir (Baudrillard, 1999).

Bu çalışmada Baudrillard'ın fotoğraf üzerine düşünceleri hem kuramsal hem de pratik düzeyde incelenmiştir. İlk olarak simülasyon ve hipergerçeklik kavramlarının fotoğrafın ontolojik statüsünü nasıl dönüştürdüğü ele alınmış, ardından Baudrillard'ın kendi fotoğraf üretimleri bu kuramsal çerçeve içinde değerlendirilmiştir. Baudrillard'ın fotoğrafları incelendiğinde, bu görüntülerin çoğunlukla boş mekânlara, gündelik nesnelere ve anonim mimari yüzeylere odaklandığı görülmektedir. Bu görsel tercih, modern toplumun imgesel yapısını doğrudan temsil etmek yerine, onun yüzeysel görünürlüğüne ortaya koymayı amaçlar.

Baudrillard'ın fotoğraf pratiğinde dikkat çeken en önemli unsurlardan biri, görüntülerde dramatik anlatının ve insan merkezli hikâyelerin büyük ölçüde yokluğudur. Fotoğraflar çoğu zaman terk edilmiş mekânlar, yol kenarları, reklam panoları veya kent mimarisinin anonim unsurlarını içerir. Bu görüntüler belirli bir olayın veya anlatının parçası olmaktan çok, gündelik gerçekliğin sessiz yüzeylerini görünür kılar. Böylece fotoğraf, anlam üretmekten çok görünürlüğüne alan hâline gelir. Bu yaklaşım, Baudrillard'ın çağdaş kültürde anlamın aşırı üretimine yönelik eleştirisiyle doğrudan ilişkilidir.

Baudrillard'ın fotoğraf anlayışı aynı zamanda görsel kültür çalışmalarına önemli bir eleştirel perspektif kazandırır. Modern medya ortamında imgeler çoğu zaman belirli mesajlar iletmek amacıyla üretilir ve tüketilir. Reklam, propaganda ve medya söylemleri, görüntüleri sürekli olarak yorumlanması gereken semboller hâline getirir. Baudrillard ise fotoğrafın bu yorum

baskısından kurtulabileceğini savunur. Ona göre fotoğrafın özgün gücü, nesnelerin anlamdan arınmış varlığını yakalayabilmesinde yatar. Bu nedenle iyi bir fotoğraf, anlatıdan çok görüntünün yüzeysel varlığına odaklanmalıdır.

Bununla birlikte Baudrillard'ın simülasyon teorisi bazı eleştirilere de konu olmuştur. Bazı araştırmacılar, onun modern toplumda gerçekliğin tamamen ortadan kalktığını varsaymasının aşırı bir genelleme olduğunu ileri sürer. Özellikle belgesel fotoğraf ve fotoğraf gazeteciliği gibi alanlarda fotoğrafın hâlâ gerçekliğe referans veren önemli bir araç olduğu savunulmaktadır. Bununla birlikte Baudrillard'ın yaklaşımı, fotoğrafın yalnızca temsil kavramı üzerinden değil, aynı zamanda medya dolaşımı ve kültürel üretim süreçleri bağlamında da değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koyar.

Sonuç olarak Baudrillard'ın fotoğraf üzerine düşünceleri, fotoğrafın çağdaş kültürdeki rolünü yeniden düşünmek için önemli bir kuramsal perspektif sunmaktadır. Fotoğraf artık yalnızca dünyayı belgeleyen bir araç değil, aynı zamanda dünyayı görsel olarak yeniden kuran bir sistemin parçasıdır. İmgelerin sürekli çoğaldığı ve medya tarafından dolaşıma sokulduğu bir kültürel ortamda fotoğraf, gerçeklik ile temsil arasındaki ilişkinin dönüşümünü anlamak açısından kritik bir konuma sahiptir. Baudrillard'ın yaklaşımı, bu dönüşümü açıklarken fotoğrafın hem estetik hem de kültürel işlevlerini yeniden değerlendirmeye olanak tanımaktadır.

Bu bağlamda fotoğraf, modern ve postmodern toplumların görsel yapısını anlamak için önemli bir araştırma alanı olmaya devam etmektedir. Baudrillard'ın teorisi, fotoğrafın yalnızca sanat tarihi veya estetik tartışmaları içinde değil, aynı zamanda medya, kültür ve toplumsal gerçeklik üzerine yürütülen geniş kapsamlı teorik tartışmalar içinde ele alınması gerektiğini göstermektedir. Dolayısıyla Baudrillard'ın fotoğraf üzerine düşünceleri, görsel kültür çalışmalarının gelişiminde etkili olan temel kuramsal katkılardan biri olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

- Barthes, R. (2014). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, AltıKırkbeş Yayınları.
- Baudrillard, J. (2008). *Simülakrlar ve Simülasyon*, Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2004). *Kötülüğün Şeffaflığı*, Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2006). *Kusursuz Cinayet*, Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, Jean (2010). *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I*, İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (1999). *Photographs 1985–1998*. Hatje Cantz.
- Benjamin, W. (1968). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Schocken Books.
- Kellner, D. (1989). *Jean Baudrillard: From Marxism to postmodernism and beyond*. Stanford University Press.
- Lister, M. (1995). *The photographic image in digital culture*. Routledge.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*, Agora Yayınları.
- Adanır, O. (2025). Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanatın Ritmi IV. Uluslararası Sanat Sempozyumu Tam Metin Bildiri Kitapçığı Davetli Konuşmacı Metni.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1: Jean Baudrillard <https://intertheory.org/catastrophe.htm>, Erişim Tarihi: 04/02/2026
- Görsel 2: Jean Baudrillard, <https://www.chateaushatto.com/exhibition/ultimate-paradox-the-photography-of-jean-baudrillard>, Erişim Tarihi: 10/02/2026
- Görsel 3: Jean Baudrillard, <https://www.chateaushatto.com/exhibition/ultimate-paradox-the-photography-of-jean-baudrillard>, Erişim Tarihi: 10/02/2026
- Görsel 4: Jean Baudrillard, <https://www.chateaushatto.com/exhibition/ultimate-paradox-the-photography-of-jean-baudrillard>, Erişim Tarihi: 10/02/2026
- Görsel 5: Jean Baudrillard, <https://www.chateaushatto.com/exhibition/ultimate-paradox-the-photography-of-jean-baudrillard>, Erişim Tarihi: 10/02/2026

Malzeme, Işık ve Yansıma: Gümüşün Heykelde Mekansal Etkisi

Arzu Parten Altuncu¹

Ekrem Altuncu²

Özet

Gümüş (Ag), yalnızca ekonomik değeri yüksek bir metal değil; ışıkla kurduğu özgün ilişki sayesinde mekânı dönüştürebilen güçlü bir estetik araçtır. Yüksek yansıtıcılığı, şekil alma kabiliyeti, yüzey işlenebilirliği ve zamanla değişebilen patina karakteri, onu heykel sanatında sıradan bir malzeme olmaktan çıkarır. Gümüş yüzey, ışığı sadece yansıtmaz; onu kırar, çoğaltır, dağıtır ve mekânın görsel sınırlarını yeniden tanımlar. Bu nedenle gümüş heykel, salt hacimsel bir form değil; izleyici, çevre ve ışık arasındaki sürekli etkileşimle var olan dinamik bir deneyim alanıdır. Heykel sanatında malzeme çoğu zaman formun taşıyıcısı olarak değerlendirilirken, gümüşte yüzey başlı başına anlam üretici bir unsura dönüşür. Parlak polisajlı bir yüzey mekânı içine çekerek sınırları belirsizleştirirken; mat, dokulu ya da okside edilmiş yüzeyler ışığın dağılımını değiştirerek hacim algısını dönüştürür. Böylece gümüş heykel, bulunduğu mimari çevreyi pasif bir arka plan olmaktan çıkarır ve eserin aktif bir bileşeni haline getirir. İzleyicinin hareketiyle değişen yansımalar, eserin her bakışta yeniden üretilmesini sağlar.

Bu çalışma kapsamında, gümüşün ve parlak metal yüzeylerin heykel sanatındaki mekânsal etkisi hem malzeme bilimi hem de estetik kuram perspektifinden ele alınacaktır. Farklı dönem ve yaklaşımlardan sanatçıların eserleri incelenerek, gümüşün ışıkla kurduğu ilişkinin biçimsel, algısal ve kavramsal sonuçları analiz edilecektir. Özellikle çağdaş metal sanatında öne çıkan isimlerden Junko Mori'nin organik formlarında ışık kırılmaları; modern tasarım geleneğinde Georg Jensen atölyesinin yüzey estetiği; kavramsal ve yansıtıcı metal heykeller bağlamında Anish Kapoor'un mekân algısını

1 Doç.Dr. Arzu Parten ALTUNCU, Kocaeli Üniversitesi GSF Heykel Bölümü, partenonarzu@gmail.com, ORCID 0000-0002-7852-8003.

2 Prof. Dr. Ekrem ALTUNCU, Sakarya Uygulamalı Bil. Üni, Tek. Fak., Metalurji ve Malzeme Müh.Bölümü, altuncu@subu.edu.tr, ORCID 0000-0002-1395-9013.

dönüştüren çalışmaları karşılaştırmalı olarak değerlendirilecektir. Ayrıca müze koleksiyonları ve tarihsel örnekler üzerinden, gümüşün ritüel objeden çağdaş galeri nesnesine uzanan dönüşümü ortaya konacaktır. Bu bağlamda, farklı sanatçı ve dönemlerden seçilecek örnekler aracılığıyla gümüşün yalnızca teknik bir malzeme değil, ışık ve mekân üzerinden anlam üreten aktif bir estetik unsur olduğu gösterilecektir. Sonuç olarak bu çalışma, gümüş heykelin yüzey, ışık ve yansıma üzerinden mekânsal algıyı nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymayı; seçilen sanatçı örnekleri ve görsel analizlerle konuyu somutlaştırmayı amaçlamaktadır.

1.Malzemenin Fiziksel ve Metalurjik Karakteri

Gümüş (Ag), insanlık tarihinde hem ekonomik hem de estetik değeri yüksek bir metal olarak özel bir konuma sahiptir. Yüksek yansıtıcılığı, işlenebilirliği (süneklik ve dövülebilirlik) ve zarif yüzey karakteri, onu yalnızca para ve ticaret aracı değil; aynı zamanda güçlü bir sanatsal ifade malzemesi haline getirmiştir. Işığı en iyi yansıtan metallerden biri olması, gümüşü özellikle görsel sanatlarda, madeni paralarda, lüks aksesuarlarda, kraliyet savaş ekipmanlarında, sofrta takımlarında ve törensel objelerde ayrıcalıklı kılmıştır. Tarihsel geçmişine bakıldığında antik uygarlıklarda gümüş hem nadirliği hem de parlaklığı nedeniyle kutsal ve aristokratik bir malzeme olarak görülmüştür. Gümüş paralar, kaplar ve rölyefli eserler, zenginliğin ve sosyal statünün en önemli göstergesi olmuştur (Görsel 1). Ay ile ilişkilendirilen sembolik anlamı, saflık ve ilahi ışık kavramlarıyla bütünleşmiştir. Bu dönemde gümüş işçiliği kakmacılık, kabartma, oymacılık ve döküm teknikleriyle gelişmiştir. Orta Çağ boyunca gümüş, özellikle kilise sanatında merkezi bir rol üstlenmiştir. Kutsal emanet kutuları, taçlar, kadehler ve sunak objeleri gümüşten üretilmiştir. Işığı üstün yansıma özelliği, ilahi ışık metaforunu güçlendirmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda da gümüş mühür, takı, silah süslemeleri, kemerler, kemha aksesuarları ve saray eşyalarında yaygın biçimde kullanılmıştır. 19. ve 20. yüzyılda gümüş, sanayi devrimiyle birlikte daha yaygın bir kullanım alanına sahip olmuş, seri üretime girmiş; ancak sanatsal niteliğini hiçbir zaman kaybetmemiştir. Bu dönemde gümüş hem gündelik kullanım objesi hem de tasarım nesnesi olarak yeni bir kimlik kazanmıştır (William L. Silber,2019). Günümüz çağdaş sanat pratiğinde (Stern Jewel, 2005) gümüş, yalnızca değerli bir metal değil; yüzey ve yansıma üzerinden mekân algısını dönüştüren bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır (Charles Oman,1968). Yüksek ışık yansıma kapasitesi sayesinde mekânın ışığını yüzeyde çoğaltabilmektedir. Süneklik ve dövülebilirlik özellikleri çok ince cidarlı, organik veya kompleks formlar üretmeye olanak vermektedir. Yüzey işlem kabiliyeti ise parlatma, matlaştırma, oksidasyon (patinasyon) gibi işlemlerle ışık efektleri rahatlıkla kontrol edilebilmektedir. Bu bağlamda gümüş, yalnızca bir taşıyıcı malzeme değil; ışığı şekillendiren aktif bir bileşendir.



Görsel 1. Gümüş objeler: zenginliğin, statünün, gücün simgelerine örnekler (William L. Silber,2019).

2. Işık ile Diyalog: Heykelin Değişken Yüzü

Gümüşün heykel ve enstalasyonlarda “değişken karakter” göstermesi, temelde optik özellikleri, yüzey topografyası, malzemenin kristal yapısı ve kimyasal davranışı ile ilişkilidir. Bu durum estetik bir tercih olmanın ötesinde, doğrudan fiziksel ve metalurjik parametrelerin sonucudur. Gümüş metalinin kullanıldığı heykel veya düzenlemeler (enstelasyon) gün ışığında, yapay aydınlatmada, farklı açılarda farklı karakter gösterebilmektedir. Parlak yüzeyleri çevreyi yansıtarak mekânı eserin içine dahil edebilmektedir. Mat yüzeyler, ışığı dağıtarak hacmi yumuşatabilmektedir. Oksitli yüzeyler ise kontrast ve derinlik oluşturabilmektedir. Bu özellikleri, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarmaktadır. İzleyici hareket ettikçe yansımalar değişir, mekân heykelin veya enstalasyonun bir parçası olmaktadır. Örneğin Japon sanatçı Yayoi Kusama'nın metal yüzeylerinde ışık kırılmalarıyla oluşturduğu ayna formlar (Görsel 2), malzemenin mekanla kurduğu bu ilişkiyi güçlü biçimde göstermektedir. Sanatçıların enstalasyonda kullandığı çok sayıda küçük metal eleman: farklı mikro-açılar üretir, ışığı çok yönlü kırar, yüzeyde dalgalı bir ritim oluşturur. İzleyici hareket ettikçe sürekli değişen bir ışık kompozisyonu üretir. Burada estetik etki, doğrudan yüzey topografyasının kontrol edilmesiyle sağlanır. Yani teknik müdahale (katman yoğunluğu, yüzey finisajı) optik sonucu belirler. Bu nedenle izleyici konumu değiştikçe ışık geliş açısı değişir; bu da yansıma yönünü değiştirir. Eser her bakışta yeniden oluşur. Teknik olarak bu, dinamik spekülör refleksiyon sistemi olarak tanımlanabilir.



Görsel 2. Yayoi Kusama: Infinity Mirrored Room – Let's Survive Forever, 2017

Japon çağdaş sanatçı Yayoi Kusama; tekrar, nokta (polka dot), sonsuzluk ve yansımaya kavramları etrafında geliştirdiği disiplinlerarası pratiğiyle 20. ve 21. yüzyıl sanatının en etkili figürlerinden biridir. Resim, heykel, performans, enstalasyon ve çevresel mekân kurguları üretmiştir. Dünya çapında büyük retrospektif sergiler açmıştır ve çağdaş sanat alanında en yüksek değere ulaşan yaşayan sanatçılardan biridir.

3. Yansımaya ve Mekansal Algı

Gümüşün en güçlü etkisi, yansımaya yoluyla mekansal sınırları belirsizleştirmesidir. Küçük bir heykel, yansımaya sayesinde bulunduğu mekân ve hacmi çoğaltabilir. İzleyicinin silueti yüzeye dahil olur ve eser kişisel bir deneyime dönüşür. Mimari çevre yüzeye taşınır heykel ile mekân arasında geçirgenlik oluşur. Bu durum özellikle modern ve çağdaş sanatta, minimal formlarla birlikte güçlü bir etki yaratır. Yüzey adeta ikinci bir mekân üretir. Yüzeyin düz, konkav (içbükey), konveks (dışbükey) ya da çok yüzeyli olması, ışığın geliş ve yansımaya açılarını değiştirir; bu da izleyicinin mekânı algılama biçimini dönüştürür. Konveks (dışbükey) yüzeyler, çevreyi genişleterek minyatürleştirilmiş bir panorama oluşturur. Konkav (içbükey) yüzeyler, görüntüyü yoğunlaştırır ve derinlik etkisi yaratır. Bu optik manipülasyon, izleyicinin mekân algısını değiştirir. Fiziksel olarak küçük olan bir form, algısal olarak geniş bir hacim hissi uyandırabilir. Çok yüzeyli, fasetli geometrilere ise her düzlem ışığı farklı bir açıyla yansıtır. Bu durum, yüzeyde parçalı ve ritmik

bir ışık kompozisyonu oluşturur. İzleyici hareket ettikçe yansıma açıları hızla değişir; dolayısıyla mekansal algı sabit değil, dinamik bir hale gelmektedir.

Ukraynalı çağdaş sanatçı kardeşler Serhii ve Ihor Fomichov tarafından tasarlanan “Space Expansion” (Uzay Genişlemesi), derin duygular uyandırmak ve kişisel olan ile kozmik olan arasındaki karmaşık bağı keşfetmek için titizlikle işlenmiş çağdaş bir şaheserdir (Görsel 3). Bu heykel, karmaşıklığın içindeki düzeni ve çevresiyle sürekli iletişim kuran bir “yansıma oyununu” temsil ediyor. Hem çok fütüristik hem de çok tanıdık (doğal) bir his uyandırıyor. Yansıtıcı yüzey sayesinde figür hem fiziksel bir nesne hem de çevresini emen bir algı alanı haline gelir. İzleyici, kendi yansımalarını figür üzerinde görerek eserin psikolojik boyutuna dahil olur (Serhii and Ihor Fomichov, 2022).



Görsel 3. Parlak metal yüzeylerinin dinamik görüntüsü (Serhii ve Ihor Fomichov, 2022)

İtalyan heykeltıraş Arnaldo Pomodoro (1926-2025), özellikle geometrik formları parçalayarak iç yapıyı görünür kılan monumental bronz heykelleriyle tanınır. 20. yüzyılın ikinci yarısında kamusal alan heykelinin en etkili isimlerinden biri olmuştur. Pomodoro'nun en bilinen yapıtları “Sfera” (Küre) serisidir (Görsel 4). Pürüzsüz, parlak dış yüzey; içte karmaşık, dişli ve mekanik bir yapı barındırır. Heykellerinde dış kabuk çoğu zaman cilalı ve ışık yansıtıcıdır. Ancak bu kusursuz yüzey, bilinçli bir “yarılma” ile iç mekaniği açığa çıkarır. Böylece heykel, hem mimari hem organizmik bir karakter kazanır. Bronz malzemeyle çalışmasına rağmen, yüksek polisajlı yüzeyleri gümüş estetiğini andıran bir parlaklık üretir. Işık yüzeyde dolaşır, formu mekanla bütünleştirir (Arnaldo Pomodoro, 1992).



Görsel 4. Arnaldo Pomodoro'nun Sfera isimli enstalasyonu, 1992.

Polonya asıllı sanatçı Oskar Zieta'nın Nawa projesi (Görsel 5) Polonya'nın Wrocław şehrindeki Daliowa Adası'nda bulunmaktadır. Bu eser, Zieta'nın icat ettiği FiDU (Freie Innen Druck Umformung - Serbest İç Basıncılı Şekillendirme) teknolojisi kullanılarak üretilmiştir. İnce çelik levhalar birbirine kaynaklanır ve ardından içlerine yüksek basınçlı hava basılarak "şişirilir". Metal, tıpkı bir balon gibi şişerek hem çok hafif hem de inanılmaz derecede dayanıklı, fütüristik bir form kazanır. Bu heykel, çevresini yansıtan aynalı yüzeyiyle bulunduğu mekanla sürekli etkileşim halindedir (Oskar Zieta, 2017), (Krauss, Rosalind, 1979).



Görsel 5. Oskar Zieta, Nawa isimli eseri, 2017.

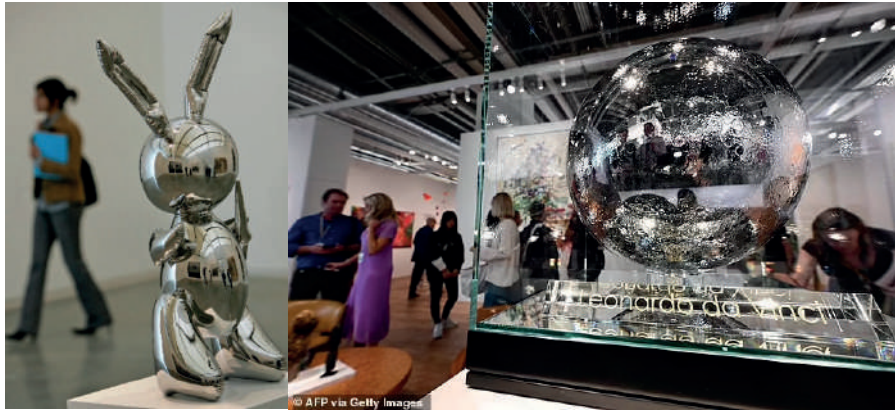
4. Tarihsel Bağlam: Ritüelden Çağdaş Galeriye

Antik dönemlerde gümüş daha çok kutsal objelerde ve küçük heykelticiklerde kullanılmıştır. Işıkla ilişkilendirilmesi, saflık ve kutsallık sembolizmiyle bağlantılıdır. Gümüş tarihsel bağlamda uzun yıllar boyunca hem ekonomik güç hem de sosyal güç sembolü olmuştur. Kraliyet ve aristokrat sınıflar, sterling gümüş objelerle otoritelerini ve ayrıcalıklarını göstermek için metalin görsel etkisini kullanmıştır (Charles Oman,1968), (Pat Kirkham, Susan Weber, 2013). Saf gümüş oldukça maliyetli ve nadir bir metaldir. 18.-19 yy da galvanoteknik kaplama proseslerinin gelişmesiyle demir ve princi (bakır-çinko alaşımı) alaşımlarının üzerinde parlak metalik bir kaplama tabakası olarak da gümüşün kullanılması toplumsal bir dönüşüme neden olmuştur. Gümüş kaplamalı sofrataki takımlarının büyük ölçekli üretimi ve seri üretim imkânı sağlanmış, orta sınıf ve geniş toplum kesimleri de günlük yaşamda gümüş estetiğini deneyimleyebilmiştir (Görsel 6). Gümüş kaplama hem görsel zenginlik sunmuş hem de sosyal statü ve kültürel sembolizm açısından yaygınlaştırıcı bir rol üstlenmiştir (Venable, Charles L.,1994).



Görsel 6. Sterling gümüş ve gümüş kaplamalı sofrta takımlarına örnekler (Vintage German Solingen Silver Plated Cutlery, 1965).

Modern dönemde ise gümüş, sembolik anlamından çok yüzey estetiği ve mekansal deneyim açısından değer kazanmıştır. Minimalist ve kavramsal yaklaşımlar, gümüşün yansıtıcı doğasını bir anlatı aracı olarak kullanmıştır (John Loring, 2001). Çağdaş galerilerde gümüş ve gümüş kaplamalı objeler, yalnızca estetik bir tercih değil; malzeme üzerinden düşünme biçiminin bir parçası olmuştur. Sergileme stratejileri; ışık, mekân ve kavramsal bağlamın birlikte ele alınmasına yardımcı olmuştur (Gombrich, E. H., 1995). Sanat tarihinde metalik yüzeylerin bu tür yansıtıcı gücü, farklı bağlamlarda ele alınmıştır (Graham Hughes, 1967). Örneğin Jeff Koons'un yüksek parlaklıkta metal heykelleri (Görsel 7) tüketim kültürünün cazibesini ve yüzeyliliğini büyüterek geri yansıtırken, Anish Kapoor'un ayna etkili formları mekân algısını bozarak izleyiciyi görsel bir belirsizliğe davet etmektedir (Görsel 8).



Görsel 7. Jeff Koons'un gümüş parlaklığında: Rabbit ve Moon Phase (2022).

Jeff Koons'un "silver" olarak algılanan heykelleri çoğunlukla yüksek parlaklıkta paslanmaz çelik veya metalik kaplamalı yüzeylerden üretilmiştir. Gerçek gümüşten ziyade, gümüş etkisi yaratan ayna parlaklığında yüzey estetiği ön plandadır. Eserlerinde görsel algı açısından izleyicide gümüş saflığı ve lüks çağrışımı yaratır. Bu eserler, çağdaş sanatın yalnızca estetik değil; küresel ekonomiyle doğrudan ilişkili bir değer üretim alanı olduğunu göstermektedirler.

Anish Kapoor, çağdaş heykel ve mekânsal enstalasyon alanında uluslararası tanınırlığa sahip Britanyalı-Hintli heykeltıraştır. Çalışmaları çoğunlukla soyut, minimal ve devasa ölçekli olup, özellikle renk, boşluk ve yansıtıcı yüzeyler aracılığıyla mekân algısını dönüştürür. Görsel 8 de Kapoor'un diğer pürüzsüz aynalarının aksine, bu parça fasetli (çok yüzeyli) bir yapıya sahiptir. Tek bir yansımaya yerine, görüntüyü yüzlerce küçük parçaya böler. Bu, izleyicinin kendi imgesini ve çevresini alışlagelmişin dışında, parçalanmış bir şekilde görmesine neden olur (Anish Kapoor, 2018).



Görsel 8. Anish Kapoor'un ayna parlaklığında enstalasyon örnekleri: Random triangle mirror, Sky mirror, 2018.

5. Yüzey İşleme Teknikleri ve Mekansal Sonuçları

Gümüş metalinin yüksek yüzey işlem kabiliyeti sayesinde eser üzerinde çok çeşitli efektler elde edilebilmektedir. Gümüşe ayna parlaklığı vermek, metalin ışığı maksimum düzeyde yansıtacak şekilde yüzeyinin son derece düzgün ve pürüzsüz hale getirilmesi işlemidir (Rupert Finegold & Seitz, W., 1983). Mekânı doğrudan yansıtır, imalat izleri kaybolmakta ve tüm sınırlar silinmektedir. Ayna

polisaj işleminde yüzey giderek ince taneli zımpara kağıtları (400-2000 grit) veya taşlar (elmas tozu) kullanılarak zımparalanır ve özel keçeler ile parlatılır. Polisaj ve parlatma sonucu elde edilen ayna parlaklığı, ışığı neredeyse %95 oranında yansıtır. Fırçalama, gümüş yüzeyin pürüzsüzlükten ziyade mikro çizgiler veya dokular ile kaplanarak ışığı dağıtacak şekilde işlenmesidir. Fırçalı yüzeyler ışığı yönlü dağıtır, yüzeyin parlaklığını kontrollü bir şekilde azaltır, aşırı yansımaları kontrol eder, ışığı dağıtarak hacim ve derinlik algısı yaratarak dokulu ve ritmik bir estetik sunmaktadır (Philippa Glanville, Charles Truman, (1989). Metal yüzeyinde kontrollü bir kimyasal veya doğal reaksiyonla ince bir renkli oksit veya karartı tabakası oluşturma işlemine patinaj denmektedir. Bu tabaka hem estetik hem de koruyucu bir işlev görür. Patinasyon işlemi sonucunda karartma ev kontrast oluşturulur bunun sonucunda da dramatik bir derinlik sağlanmaktadır. Patinasyon işlemi ile gümüş yüzeyinde ince bir gümüş sülfür (Ag_2S) tabakası oluşur. Bu tabaka yüzeyi koyulaştırır veya renk tonunu değiştirir (gri, siyah, mavi tonları), kontrast ve detay vurgusunu artırmaktadır. Parlak yüzeylerle kombinlendiğinde ışık-gölge oyunları yaratmaktadır (René Van Der Star, 2006). Dövme, gümüş levhaya çekiç, tokmak veya özel aletlerle darbe uygulanarak şekil ve yüzey dokusu kazandırma işlemidir. Repoussé işlemi gümüş metal levhaya ters yönden darbe uygulanarak kabartma desen oluşturma. Tokmaktama ise metal yüzeye doğrudan darbe uygulanarak yüzeyde doku ve ritmik pürüzler oluşturma işlemidir. Dövme dokular ile mikro-gölge alanları üretilebilmektedir. Işık bu yüzeylere farklı açılardan çarpar ve dağıtılır. Bu noktada metalurjik bilgi, yüzey işlem teknikleri ile sanatsal sezgiler birleşmektedir (Ann Eatwell, 2013), (Nicole Ringgold, 2024).

Junko Mori, Japon kökenli ve Birleşik Krallık'ta çalışan çağdaş bir metal heykel sanatçısıdır. Özellikle gümüş ve değerli metallerle ürettiği organik, botanik formlar ile tanınır. Doğadan esinlenen mikro yapılar, çiçek, polen, mantar ve kristal benzeri formlar, kümeleşen, çoğalan, fraktal görümlü yapılar ile ışığı kıran çok katmanlı yüzeyler üzerinde Junko Mori'nin işleri, hassas el işçiliği ile oluşturulmuş yoğun metal örgülerden oluşmaktadır (Görsel 9). Junko Mori'nin üretim süreci oldukça zahmetlidir. İnce gümüş tellerin ve küçük metal parçaların tek tek hazırlanması, yüzlerce hatta binlerce küçük elemanın bir araya getirilmesi ve oksit-asetilen veya mikro kaynak teknikleri ile birleştirilmesi ardından kontrollü oksidasyon ve yüzey temizleme işlemleri sonucunda organik ama matematiksel bir düzen hissi veren, ışığa duyarlı, gölge üreten üç boyutlu yüzeyler ve heykelsi bir hacim ortaya çıkarmaktadır (Junko Mori, 2017).



Görsel 9. Junko Mori'nin gümüş metali ile işlediği organik yapılardan heykel sanatına örnekleri, 2017.

Hollandalı sanatçı ve usta kuyumcu Liesbeth Busman, özellikle gümüşü bir heykel malzemesi gibi kullanarak doğanın “kusurlu mükemmelliğini” eserlerine yansıtmasıyla tanınır. Busman'ın çalışmaları, geleneksel takı tasarımının ötesine geçerek gümüşü organik, ham ve yaşayan bir forma dönüştürür (Görsel 10). Tasarımlarında rastlantısallığı ve güzel hataları kucaklar. Gümüşün yüzeyindeki çekiç izleri veya dökümden kaynaklanan doğal dokular bilinçli olarak bırakılır. Eserlerinde dallar, kayalar, mercanlar ve dağ silüetleri gibi doğadan ilham alan dokular hakimdir (Liesbeth Busman, 2017).



Görsel 10. Liesbeth Busman'nın gümüş yüzeylerine örnekler (2007-2017)

6. Gümüşün Psikolojik ve Algısal Etkisi

Gümüş yüzeyin dokusu, parlaklığı ve yansıma karakteri, izleyiciyle kurulan ilişkinin niteliğini doğrudan belirler. Metalik yüzey dokusu soğuk ton algısı yaratmakta ve izleyicide mesafe hissi oluşturmaktadır. Parlaklık ise daha çok saflık ve değer algısını artırmaktadır. Yansıma özellikleri ise izleyiciyle

karşılıklı bir etkileşim oluşturmaktadır. Gümüş heykel, diğer metallerin aksine parlaklık, ince bir zerafet ve sofistike bir estetik üretir. Bu nedenle çağdaş sergi mekanlarında daha “entelektüel” bir atmosfer oluşturur. Gümüş yüzey, izleyici ile adeta karşılıklı bir diyaloga girer. Yüzeyin yansıttığı silüetler ve çevre unsurları, eserin anlamını izleyici ile üretir (Berger, John, 1972), (Kristina Niedderer, 2012). Bu özellik, gümüş heykeli diğer metallerden ayırır; bronz veya pirinç gibi mat veya daha sıcak tonlu metallerden farklı olarak, izleyici deneyimini interaktif ve fenomenolojik bir düzeye taşır. Bu nedenle gümüş, çağdaş sanat ve sergi mekanlarında diğer metallerin sunamadığı optik, mekansal ve entelektüel deneyimi sunan bir malzemedir (Merleau-Ponty, Maurice, 2010), (Bryant, Max, 2021).

Olafur Eliasson, günümüz çağdaş sanat dünyasının en vizyoner isimlerinden biridir. 1967 Danimarka doğumlu olan İzlanda asıllı sanatçı; heykeli, enstalasyonu, mimariyi ve doğa bilimlerini bir araya getirerek izleyiciye sadece “bakılan” değil, “deneyimlenen” eserler sunar. Eliasson, yansıtıcı küreleri (reflective spheres) sadece birer obje olarak değil, izleyiciyi ve mekânı birbirine bağlayan “optik araçlar” olarak kullanır. Onun sanatında bu küreler, algımızı sorgulayan birer deney alanıdır. Eliasson’un en ünlü mottolarından biri şudur: “İzleyici orada değilse, sanat eseri de yoktur.” Yansıtıcı küreler, yüzeylerinde sürekli sizin hareketlerinizi, kıyafetinizin rengini ve o anki ışığı taşır. Küreye baktığımızda gördüğümüz şey sadece bir metal veya cam kütlesi değil, o anki “siz” ve “mekân”adır. Bu, izleyiciyi pasif bir gözlemciden, eserin aktif bir parçasına dönüştürür (Olafur Eliasson, 2007). Eliasson’un küreleri karşısında insan genellikle bir “farkındalık” anı yaşar. Kürenin kusursuz geometrisi ve pürüzsüz yüzeyi bir tür meditatif huzur verirken, yansımanın bükülmesi bizi gerçekliğin ne kadar kırılğan olduğu konusunda düşündürür (Görsel 11).



Görsel 11. Olafur Eliasson, Yansıtıcı Küreleri, San Francisco, 2007.

Sonuç

Bu çalışma, gümüşün ve parlak metal yüzeylerin heykel sanatındaki varlığının, biçimsel bir dolgu malzemesi olmanın çok ötesine geçtiğini ve “ışık-yüzey-mekân” diyalektiğinin merkezinde yer aldığını ortaya koymaktadır. Gümüş doğası gereği yüksek yansıtma kapasitesi ve metalurjik esnekliği sayesinde, heykeli durağan bir nesne olmaktan çıkarıp izleyiciyle birlikte devinen dinamik bir süreç haline getirir. Gümüş heykel ve enstelasyonlar yalnızca üç boyutlu formlar değildir yüzey özellikleri aracılığıyla çevreyi içine alır, izleyiciyi eserin parçası yapar ve mekânın sınırlarını çoğaltır. Bu bağlamda gümüş, heykel sanatında pasif bir metal değil mekânı dönüştüren aktif ve estetik bir aktördür. Gümüşün en ayırt edici mekânsal etkisi, yüzeyin bir eşik (liminal alan) görevi görmesidir. Özellikle ayna polisajlı veya kaplamalı metalik yüzeyler, çevresindeki mimariyi ve izleyiciyi kendi bünyesine absorbe ederek heykelin fiziksel sınırlarını görünmez kılar. Bu durum, birçok çağdaş sanatçının eserlerinde görüldüğü üzere, kütlenin ağırlığını optik bir hafifliğe dönüştürür. Heykel artık sadece mekânda yer kaplayan bir hacim değil, mekânda kendi içinde yeniden üreten ve büken bir aynaya dönüşmüştür. Gümüşün teknik potansiyelinin, heykel sanatının gelecekteki mekânsal ve algısal sınırlarını zorlamaya devam edeceğini göstermektedir.

Kaynakça

William L. Silber (2019), *The Story of Silver: How the White Metal Shaped America and the Modern World*, Princeton University Press.

Stern Jewel (2005), *Modernism in American Silver: 20th-Century Design*, Yale University Press.

Charles Oman (1968), *English Domestic Silver*, Adam & Charles Black.

Venable, Charles L. (1994), *Silver in America 1840–1940: A Century of Splendor*, Harry N. Abrams.

John Loring (2001), *Magnificent Tiffany Silver*, Publisher Harry N. Abrams, NY.

Graham Hughes (1967), *Modern Silver Throughout the World, 1880-1967*, Crown Publishers.

Rupert Finegold & Seitz, W. (1983), *Silversmithing*, Chilton Book Company.

Pat Kirkham, Susan Weber (2013), *History of Design: Decorative Arts and Material Culture, 1400-2000*, Bard Graduate Center.

Gombrich, E. H. (1995), *The Story of Art* (16th ed.). Phaidon Press.

Berger, John. (1972), *Ways of Seeing*. Penguin Books.

Merleau-Ponty, Maurice (2010). *Phenomenology of Perception*, Routledge.

Krauss, Rosalind (1979), *Sculpture in the Expanded Field*. The MIT Press, *October*, 8, 30–44.

Junko Mori (2017), *Artist statements and exhibition catalogues*, <https://www.junkomori.com/>

Philippa Glanville, Charles Truman, (1989), *The Glory of the Goldsmith: Magnificent Silver from the Al-Tajir Collection*, Publisher Christie's, London.

Ann Eatwell, (2013), *Making Silver Sculpture for the Victorian Home*, V&A.

René Van Der Star (2006), *The Art of Silver Jewellery: From the Minorities of China, the Golden Triangle, Mongolia and Tibet*, Skira.

Kristina Niedderer, (2012), *Exploring Elastic Movement as a Medium for Complex Emotional Expression in Silver Design*, *Int Journal Design*, Vol 6, No 3.

Bryant, Max, (2021), *Tarnished Silver: Interpreting the Material Culture of the Atlantic Slave Trade Negotiations of 1715*, *British Art Studies*, Issue 21, p90.

Nicole Ringgold (2024), *The New Silversmith: Innovative, Sustainable Techniques for Creating Nature-Inspired Jewelry*, Quarry Books.

Görsel Referanslar

Görsel 1. William L. Silber (2019), *The Story of Silver: How the White Metal Shaped America and the Modern World*, Princeton University Press,

Görsel 2. Yayoi Kusama, *Infinity Mirrored Room-Let's Survive Forever*, (2026) <https://ago.ca/exhibitions/yayoi-kusamas-infinity-mirrored-room-lets-survive-forever>,

- Görsel 3. Serhii and Ihor Fomichov, (2022), https://plusobject.com/products/space-expansion-sculpture-in-silver?srsId=AfmBOor2HFs2cVvMeZhj-04ciDGLtqKIc0DIYy_GM7UYVWDSUTqKKxa00
- Görsel 4. Arnaldo Pomodoro, Trinity, (1992), <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-sculptor-arnaldo-pomodoro-massive-bronze-spheres-dies-98>
- Görsel 5. Oskar Zieta, Nawa, (2017), <https://culture.pl/en/artist/oskar-zieta>
- Görsel 6. Vintage German Solingen Silver Plated Cutlery, (1965), Set of 70, https://www.pamono.eu/vintage-german-solingen-silver-plated-cutlery-1965-set-of-70?srsId=AfmBOooH3BUSg5f-f1L5ZDcbpkEXMM_mI-BadFd8kFqPA4qVtXbMIYFWN
- Görsel 7. Jeff Koons Sculptures, (2022), <https://www.jeffkoons.com/artwork/public-sculptures>
- Görsel 8. Anish Kapoor Arts, (2018), <https://massmoca.org/event/anish-kapoor/>, <https://www.artsy.net/artwork/anish-kapoor-random-triangle-mirror-18>
- Görsel 9. Junko Mori Metalworks, (2017), <https://www.junkomori.com/>
- Görsel 10. Liesbeth Busman, Silver Sculptures (2007-2017), <https://www.liesbethbusman.com/projectenoverzicht-silver-sculptures>
- Görsel 11. Olafur Eliasson ArtWorks, (2019), <https://olafureliasson.net/artwork/seeing-spheres-2019/>

Zamanın İmgeleri: Antik Medeniyetlerden Günümüze Mühür Yüzüklerinin Sanatsal Değişimi

Metin Coşkun¹

Özet

Bu çalışma, mühür yüzüklerinin tarihsel ve kültürel evrimini Antik Yunan, Roma, Eski Mısır ve Osmanlı İmparatorluğu gibi önemli medeniyetler üzerinden incelemektedir. Mühür yüzükleri, antik çağlardan itibaren kimlik, statü ve gücün sembolü olarak kullanılmış, zamanla belgelerin onaylanmasında da önemli bir rol üstlenmiştir. Çalışma, mühür yüzüklerinin üzerindeki sembollerin, yazıların ve motiflerin anlamlarını detaylı bir şekilde ele almakta ve bu sembollerin hangi kültürel bağlamlarda kullanıldığını açıklamaktadır. Aynı zamanda, mühür yüzüklerinin üretim teknikleri ve kullanılan malzemeler de incelenmiştir. Eski Mısır'da yenilenme ve koruma sembolü olarak kullanılan scarab figüründen, Antik Yunan ve Roma dönemlerindeki sanatsal tekniklere, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki zengin tasarım ve işçiliğe kadar mühür yüzüklerinin evrimi ve kültürel önemi anlatılmaktadır. Ayrıca, modern dönemde mühür yüzüklerinin estetik bir aksesuar olarak yeniden tasarlanması ve kişisel ifade aracı olarak kullanımı da ele alınmıştır. Bu çalışma, mühür yüzüklerinin tarihsel, kültürel ve sanatsal açıdan nasıl geliştiğini anlamaya yönelik kapsamlı bir çalışma sunmaktadır.

Giriş

Mühür yüzükleri, tarih boyunca farklı kültürlerde kullanılmış ve farklı anlamlara sahip olmuştur. Antik çağlardan bu yana, mühür yüzükleri, kişinin kimliğini ve statüsünü simgelemiştir. Zamanla, mühür yüzükleri sadece kişisel kullanımın ötesine geçerek resmî belgelerin imzalanmasında da kullanılmıştır (Wikimedia Commons, 2009). Bu yüzüklerin tarihini ve anlamlarını incelemek, sembolik nesnelerin geçmişi ve önemini anlamak için önemlidir (Circle,

1 Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi, mcoskun@kastamonu.edu.tr 0000-0003-0941-0519

2023). Görsel-1 de yer alan yüzükler antik mısır dönemine ait altın bronz ve lapis lazuli gibi taşlardan yapılmıştır.



Görsel - 1 1504-1450 Yıllarına Tarihlenen Antik Mısır Kalıntıları

Yüzüklerinin üzerinde genellikle kişinin adı, ailesinin adı veya sembolik bir figür bulunmaktadır. Bu semboller, kişinin ait olduğu aile ya da topluluğun simgesi olabilmekte veya kişinin mesleğini, inancını ya da gücünü temsil edebilmektedir. Aynı zamanda antik dönemde resmî belgelerin mühürlenmesi için de kullanıldığı bilinmektedir. Ortadoğu'da krallar ve beylerin yüzükleri, resmî belgelerin onaylanması için kullanıldığı görülmektedir. (Gorelick ve Gwinnett, 1990).

Farklı medeniyetlerde farklı malzemelerden yapılan mühür yüzükleri günümüze kadar ulaşmıştır. Her biri kendi dönemlerinin ve kültürlerinin izlerini taşıyan yüzükler, tarihi ve anlamları bakımından birçok araştırmacı ve tarihçinin ilgisini çekmiş ve üzerinde birçok çalışma yapılmıştır. (Marco, 2021).

Sembolik anlamları ve kullanım amaçları tarihi ve kültürel bağlama göre değişiklik gösterebilmektedir. Antik dönemdeki kullanımıyla birlikte, bu sembolik nesnelere günümüzdeki popülerliği de artmaktadır. Günümüzde, birçok farklı kültürde takı tasarımı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle bu tasarımların üzerindeki semboller ve işçilik, kişisel anlam ve önem taşıyan benzersiz parçalara dönüşmektedir (Use of Symbolism, 2023).

Bu çalışmada mühür yüzüklerinin tarihi ve sembolik anlamlarının yanı sıra teknik olarak incelenmiş, günümüz normlarına uygun modern tasarımlara da yer verilmiştir.

Yöntem

Bu çalışma, mühür yüzüklerinin antik medeniyetlerden günümüze kadar geçirdiği teknik, estetik ve işlevsel dönüşümü inceleyen nitel bir araştırmadır. Araştırmanın kapsamını Antik Mısır, Antik Yunan, Roma ve Osmanlı İmparatorluğu dönemlerine ait mühür yüzük örnekleri ile modern tasarımlar oluşturmaktadır. Çalışmada veri toplama aracı olarak literatür taraması ve müze koleksiyonu incelemesi yöntemleri kullanılmıştır.

Araştırmanın somut verilerini desteklemek amacıyla, Ankara Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi'nde sergilenen Yüksel Erimtan Koleksiyonu örneklem olarak seçilmiştir. Müze koleksiyonunda kataloglanan toplam 258 adet mühür yüzük taşı ve yüzük incelenerek, dönemin mühürcülük geleneği ve sanatsal izleri değerlendirilmiştir.

İncelenen eserler; kullanılan malzeme (altın, gümüş, bronz), taş türleri (karnelyan, jasper, lapis lazuli) ve üzerindeki betimlemeler (Athena, Pan, aslan figürleri) açısından sınıflandırılmıştır. Yüzük taşlarının mineralojik özellikleri ve antik dönemdeki sınıflandırmaları analiz edilirken Konuk ve Arslan'ın (2000) katalog çalışmaları esas alınmıştır. Elde edilen veriler, yüzüklerin üretim teknikleri (kazıma, kabartma, döküm) ve ikonografik anlamları bağlamında yorumlanmıştır.

Yüzükler

Yüzük, insan hayatında özel bir yere sahiptir. Taşınması kolay olması ve vücudun dikkat çeken bir noktasında bulunması nedeniyle yüzük, tarih boyunca birçok kültürde önemli bir sembol olmuştur. Evlilik, sadakat, güç ve statü gibi değerleri simgelemiş ve kişilerin sosyal statülerini gösteren bir araç olmuştur. Yüzükler aynı zamanda sanat ve zanaat eserleri olarak da kabul edilirler. Çeşitli el sanatları teknikleri kullanılarak tasarlanan yüzükler, o dönemin moda ve estetik anlayışını yansıtmaktadır. Özellikle antik dönem eserlerinde, taş işçiliği ve detaylı oyma işçiliği ile dikkat çeker. Günümüzde ise birçok farklı tarzda ve malzemede yüzük bulunmaktadır. Kimi tasarımcılar minimalist ve modern tasarımlar oluştururken, kimileri de geleneksel ve etnik motiflerle süslenmiş yüzükler yapmayı tercih eder. Tasarımlar kişisel zevk, trendler ve kültürel mirasın birleşiminden etkilenir. Bu nedenle yüzüklerin, kültürel mirasın önemli bir parçası olarak tarihteki yerini koruduğunu söylenebilmektedir (Jewellery design, 2007).

Yakın dönem Edebiyatında yüzükler genellikle derin anlamları olan güçlü semboller olarak kullanılır. Sonsuz aşk, bağlılık, bağlantı ve hatta güç ve otorite gibi pek çok şeyi temsil edebilirler. J.R.R. Tolkien'in "Yüzüklerin Efendisi" adlı eserinde Tek Yüzük, gücün yozlaştırıcı etkisini ve onu kötüye kullanmanın cazibesini sembolize eder. Bu, açgözlülüğün tehlikelerinin ve otoriteyi kısıtlamadan kullanmanın sonuçlarının bir yansıması olarak görülebilir. Benzer şekilde, J.K. Rowling'in "Harry Potter" serisinde, Diriltme Taşı yüzüğü, kaybedilen sevdiklerine duyulan özlemi ve onları geri getirme arzusunu sembolize ederek, ölüm karşısında sevgi, kayıp ve kabullenme temasını vurgular (Resurrection Stone, 2023).

Mühür Yüzükleri

Genellikle kişisel veya aile arması, monogram veya sembol ile süslenmiş olan ve belirli bir kişiyi veya aileyi temsil eden bir yüzüktür. Tarih boyunca belgeleri imzalamak, mektupları mühürlemek veya resmi evrakı onaylamak için kullanılmıştır. Ayrıca antik dönemlerden beri kişisel ve resmi işaret olarak da kullanılmıştır. Günümüzde ise genellikle dekoratif veya geleneksel bir aksesuar olarak tercih edilmektedir (Wikimedia Commons, 2009).

Mühür yüzüklerinin sadece tarihi ve kültürel önemiyle değil, aynı zamanda estetik ve kişisel ifade açısından da değerlendirilmesi, onların evrensel bir simge olma özelliğini güçlendirmektedir. Özellikle, 16. ve 17. Yüzyıllarda Avrupa'da soylular ve üst sınıflar arasında yaygın olarak kullanılmaya başlanmış, özellikle resmî belgelerin mühürlenmesi ve aile armalarının gösterilmesi amacıyla önemli bir statü sembolü haline gelmiştir. Bu dönemde mühür yüzükleri hem kişisel hem de politik gücün bir ifadesi olarak büyük önem taşımıştır (Güzel, 2020). Günümüzde birçok kişi, özel anlamları olan mühür yüzüklerini kişisel eşyaları arasında bulundurmayı tercih etmektedir. Bu sebeple anlamları ve kullanım amaçları sadece tarihi ve kültürel bağlamda değil, aynı zamanda modern toplumun estetik ve kişisel ifade dünyasında da önemli bir yer tutmaktadır (Art and Inter-Cultural Understanding, 1961).

Mühür yüzükler, tarih boyunca çeşitli medeniyetlerde önemli bir yere sahip olmuş; dini, siyasi ve kişisel kimliği simgeleyen bir obje olarak değerlendirilmiştir. Arkeolojik buluntular incelendiğinde, bu yüzüklerin Eski Mısır, Antik Yunan, Roma ve Osmanlı medeniyetlerinde yaygın biçimde kullanıldığı görülmektedir. Günümüzde de farklı formlarıyla varlığını sürdürmekte ve çeşitli kültürel bağlamlarda örneklerine rastlanmaktadır.

Eski Mısır dönemi

Mühür yükleri eski Mısır kültüründe büyük bir öneme sahiptir. Bununla birlikte yüzüklerde en çok kullanılan figür ise scarab (Gübre Böceği) dir. Yenilenme, dönüşüm ve korumayı sembolik olarak temsil ettikleri düşünülmektedir. Eski Mısır mitolojisinde, genellikle bir scarab başıyla tasvir edilen tanrı Khepri, doğan güneş ve yaratılış ve yeniden doğuş kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir (Pirbari, vd., 2020). Görsel 2’de yer alan altın mühür yüzüğün üzerinde, Scarab böceği motifi kullanılmıştır. Bu motif, özellikle Eski Mısır kültüründe koruyucu ve yeniden doğuşu simgeleyen önemli bir sembol olarak bilinmektedir. Eski Mısır sanatında, takılarında ve mezar uygulamalarında scarab tasarımlarının yaygın kullanımı, bu böceklerin derin kültürel öneminin altını çizmektedir.



Görsel 2. Eski Mısır; 1336-1327 Yıllarına Tarihlenen Altın Mühür Yüzük



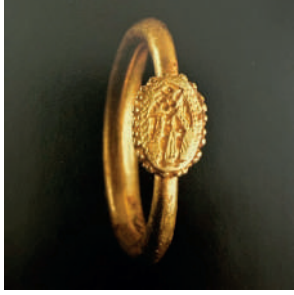
Görsel 3. Eski Mısır; 1379-1362 Yıllarına Tarihlenen Altın Mühür Yüzük



Görsel 4. 1504-1450 Yıllarına Tarihlenen Antik Mısır Lapis Lazuli Yüzük

Antik Yunan Dönemi

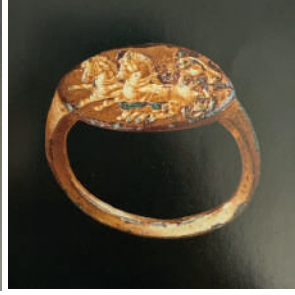
Antik Yunan, yüzyıllar boyunca Akdeniz bölgesinde gelişen olağanüstü uygarlığın sanatsal hünelerini, kültürel geleneklerini ve toplumsal değerlerini ortaya koyan büyüleyici ve karmaşık bir tarihe sahiptir. Telkari, granülasyon, kakma, mineleme ve repoussé-work gibi tekniklerde oluşturulan mühür yüzükler, zirveye ulaşan Yunan takılarının üstün mükemmelliği, Antik Yunan sonrası yüksek kaliteli takıların yeniden canlanmasına zemin hazırlamıştır (Higgins, 1969). Görsel 5, 6 ve 7’de, ilgili döneme ait eserlerin en seçkin örneklerini görmek mümkündür. Bu eserler, dönemin sanat anlayışını, estetik yaklaşımlarını ve zanaatkârlık tekniklerini yansıtan önemli örnekler arasında yer almaktadır.



*Görsel 5. Antik Yunan,
MÖ 6. Yüzyıla Tarihlenen
Altın Mühür Yüzük*



*Görsel 6. Antik Yunan,
MÖ 4. Yüzyıla Tarihlenen
Gümüş Yüzük*



*Görsel 7. Eski Yunan, MÖ
4. Yüzyıla Tarihlenen
Bronz Yüzük*

Antik Yunan dünyasının M.Ö. 1100 civarında çöküşü, yaşamın lükslerinin genellikle ihmal edildiği göreceli bir kemer sıkma dönemi getirmiş olsa da yüzük yapımı sanatı sonunda yenilenmiş bir güçle yeniden ortaya çıkmıştır (Higgins, 1969). Antik Yunan'da takı yalnızca süs eşyası olarak değil, statü, zenginlik ve dini ya da siyasi bağlılıkların güçlü sembolleri olarak hizmet etmiştir. Antik Yunan kuyumcularının önceden belirlenmiş standartlara göre mücevher yaratma konusunda benzer gelenekleri izlediğini göstermektedir (Higgins, 1969; Ridgeway, 1889).

Roma Dönemi

Antik Roma yüzükleri, insanlık tarihinin en etkili uygarlıklarından birinin kültürel, sosyal ve siyasi dinamiklerini yansıtan büyüleyici ve karmaşık bir tarihe sahiptir. Mühendislik becerileri ve mimari harikalarıyla tanınan Antik Romalılar, aynı zamanda takı yapma sanatına da derin bir ilgi duymaktadırlar. Antik Roma yüzükleri yalnızca dekoratif parçalar değildi, aynı zamanda diğer tüm medeniyetler de olduğu gibi statü, güç ve kimlik sembolleri olarak hizmet etmektedir (Oliver, 1966). Görsel 8 ve 10'da akik taşına işlenmiş altın mühür yüzükler yer almaktadır. Bu yüzükler hem estetik hem de fonksiyonel açıdan dönemin zanaatkarlık anlayışını yansıtmaktadır. Görsel 9'da ise, Roma dönemine ait, üzerine isim kazınmış bir altın yüzük örnek olarak sunulmuştur. Bu eser, kişiselleştirilmiş takı geleneğinin Roma dönemindeki kullanımına dair önemli bir örnektir.



*Görsel 8. Roma Dönemi
Altın Yüzük*



*Görsel 9. Roma Dönemi
Altın Yüzük*



*Görsel 10. Roma Dönemi
Altın Yüzük*

En eski Roma yüzüklerinin izi, antik Roma'nın kültürel ve sanatsal gelişimi üzerinde önemli bir etkiye sahip olan Etrüsk uygarlığına kadar sürülebilmektedir. Etrüskler metal işçiliğindeki becerileriyle ünlü ve mühür yüzükler de dahil olmak üzere takıları çok değerlidir. Roma İmparatorluğu genişledikçe, Etrüsk kuyumculuk gelenekleri ve teknikleri özümsemiş ve rafine edilerek farklı bir Roma stilinin yaratılmasına yol açmıştır. Antik Roma yüzüklerinin en dikkat çekici özelliklerinden biri, birincil malzeme olarak altının yaygın olarak kullanılmış olmasıdır (Oliver, 1966).

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi

Osmanlı İmparatorluğu'nda mühür yüzüklerinin üretimi ve kullanımı sadece devlet görevlileri ve soylularla sınırlı değildi. Araştırmalar, yüzüklerinin sıradan vatandaşlar tarafından da belgeleri ve kişisel yazışmaları doğrulamak için kullanıldığını göstermektedir. Mühür yüzüklerinin Osmanlı toplumundaki yaygın kullanımı, sosyal hiyerarşinin üst kademelerinin ötesine uzanan kültürel bir pratik olarak önemini göstermektedir. Osmanlı döneminde mühür yüzüklerinin halk tarafından kullanılması, kişisel mühürlerin daha geniş toplumsal önemini ve günlük yaşamdaki rolünü yansıtmakta, imzaların ve diğer kimlik belirleme biçimlerinin modern kullanımının habercisi olduğunu göstermektedir (Erdoğan, 2013).

Osmanlı İmparatorluğu, geniş bir coğrafyada birkaç yüzyıl boyunca hüküm sürmüş olup, zengin kültürel mirası ve toplumunun çeşitli yönlerine nüfuz eden sanatsal ifadeleriyle tanınırdı. Bu mirasın kalıcı yönlerinden biri, imparatorluk sarayında ve ötesinde büyük önem taşıyan, eşsiz ve son derece sembolik bir aksesuar olan Osmanlı mühür yüzüğü olarak kabul edilmektedir (Wasti, 2005). Genellikle detaylara büyük özen gösterilerek hazırlanan mühür yüzükler, önemli belgelere sultanın mührünü veya imzasını iliştiirmek için sıkça kullanılmıştır ve

resmi kimlik belirleme ve doğrulama aracı olarak hizmet etmiştir. Bu yüzükler sadece işlevsel değil, aynı zamanda takan kişinin statüsünün, gücünün ve sanatsal hassasiyetlerinin bir yansımasıdır; karmaşık tasarımlar ve kullanılan malzemeler Osmanlı zanaatkarlarının beceri ve yenilikçiliğini sergiler (Necipoglu, 2022). Görsel 11’de yer alan, Yavuz Sultan Selim’in kişisel imzasını taşıyan altın mühür yüzük, dönemin mücevher ve zanaatkarlık anlayışını yansıtan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir. Bu yüzük, hem sanatsal hem de tarihi açıdan Osmanlı dönemi mühür yüzüklerinin karakteristik özelliklerini göstermektedir.



Görsel 11- Yavuz Sultan Selim Han'ın Kişisel Mührü Olan Altın Yüzük

Osmanlı dönemi mühür yüzükleri de geleneksel Türk motif ve desenlerinin bir sentezinin yanı sıra, özellikle 18. ve 19. yüzyıllardaki Batılılaşma döneminde Çin ve Batı üslup unsurlarının bir araya getirilmesini yansıtır (Erarslan, 2023).

Modern Dönem

Günümüz modern mühür yüzükleri, geçmişin zengin kültürel mirasına dayanmaktadır ve tarihsel süreçte üretilen örnekler, sanatsal ve işlevsel değerlerini koruyarak günümüze ulaşmıştır. Akademik çalışmalar, mühür yüzüklerinin sanatsal özellikleri ve üretim teknikleri üzerine önemli bilgiler sunmakta; bu takıların zanaatkarlık açısından sunduğu estetik ve teknik çeşitliliği gözler önüne sermektedir.

Mühür yüzükleri, geçmişin siyasi ve sosyal yapısını yansıtan önemli belgeler arasında yer almakta olup hem devlet yöneticileri hem de toplumsal hiyerarşide öne çıkan kişiler tarafından kullanılmıştır. Kullanıcının unvan ve statüsünü ifade eden sembolik anlamlar taşıyan bu yüzüklerin şekil ve bezemeleri, üretim aşamalarını ve kullanım amaçlarını ortaya koymaktadır.

Eserlerdeki temsili sembollerin, motiflerin ve yazıların analizi, bazı örneklerde yöneticilere ait özel işaretleri içeren kabartmalı tasarımlar gibi işlevler hakkında ipuçları sunmaktadır. Bu durum, söz konusu takıların devlet yönetimi ve yönetimle olan bağlantılarını ortaya koymaktadır (Karim, 2018).



Görsel 12. Günümüz Endüstriyel Mühür Yüzük Tasarımı



Görsel 13. Günümüz Endüstriyel Mühür Yüzük Tasarımı



Görsel 14. Günümüz Endüstriyel Mühür Yüzük Tasarımı

Kullanım Alanları

Mühür yüzükler, estetik açıdan çekici süs eşyaları olmanın ötesinde, aslında mühür olarak işlev görmektedir. Bu yüzükler, mülkiyeti belirtmek, yetkiyi göstermek ve bazı eşyaların kişiye özel olmasını sağlamak amacıyla yaygın şekilde kullanılmaktadır. Mülkiyet veya yetkiyi ifade etmek için yüzüklerin taşları veya metal bölümleri, kil veya balmumu üzerine bastırılmıştır. Bu sayede mühür, mektup ya da objenin güvenliğini sağladı ve kırıldığında bu durum hemen fark edilmektedir.

Antik çağ yazarları, mühür yüzüklerinin bu işlevini sıkça vurgulamıştır. Örneğin, Aristophanes'in komedilerinden birinde, kadınlar kocalarının mühürleri yüzünden yiyecek, yağ ve şarap depolarının aşırı korunduğundan yakınılmaktadır. Bunun yanı sıra, mühürler ticaret sırasında değerli paketlerin güvenliğini sağlamak amacıyla da kullanılırdı. Roma İmparatoru Trajanus'un Bithynia'daki temsilcisi Genç Plinius, M.S. 112 yılında Nikomedia'dan (günümüzde İzmit) altın külçesi gönderirken, "dört atlı araba şeklindeki yüzüğüm ile mühürlenmiş" olduğunu belirtmiştir (Ciapponi, vd., 2011).

Günümüz açısından bakıldığında, mektup üzerindeki bir mühür, imza ya da damgalanmış bir zarfla; obje veya kapı üzerindeki mühür ise asma kilitlerle karşılaşılabilmektedir. Antik dönemde, okuryazarlığın düşük olması nedeniyle kişisel mühürler kimlik göstergesi olarak oldukça pratik bir yöntem olarak kabul edilmekteydi. Ancak, günümüzde damgaların nadiren kullanılması

ve mühürlerin kazınarak kullanılmasının azalması, antik çağda bu nesnelere atfedilen önemi anlamayı zorlaştırmaktadır. Genellikle estetik bir anlayış ile kullanılmaya devam edilmektedir.

Mühür Yüzüklerde Kullanılan Değerli-Yarı Değerli Taş Türleri

Antik dönemde yüzük taşları genellikle sert minerallerden, özellikle de Mohs sertlik ölçeğinde 7 sertliğe sahip kuvarstan yapılmıştır. Kuvarsin çeşitli renk ve görünüşleri farklı isimlerle tanınmış ve taşların renkleri mistik özellikler atfedilerek kullanılmıştır; kırmızı kani, yeşil bitki örtüsünü, mor ametist ise sarhoşluktan korunmayı simgelemiştir. Araştırmada sadece en yaygın minerallere odaklanılmış, kapsamlı bir sınıflandırma amaçlanmamıştır, çünkü antik dönemde yaklaşık bir düzine mineral sıkça kullanılmıştır ve nadir minerallerden yapılan taşlar azdır. Bununla birlikte, antik Yunan ve Latin terminolojisinin bu taşlarla eşleştirilmesi her zaman mümkün olmamaktadır. Günümüzde de benzer taşlar ve sentetik versiyonları moda ve dönemsellik trendlerine uygun olarak kullanılmaktadır (Konuk & Arslan, 2000).

Başlıca kullanılan taşlar arasında karnelyan, sard, sardoniks, agat, jasper, kalsedon, krizopraz, ametist, lapis lazuli, granat ve hematit bulunmaktadır. Ayrıca, bazı antik yüzüklerde cam taşların da kullanıldığı örnekler rastlanmaktadır.

Mühür Yüzüklerin Teknik Özellikleri

Mühür yüzükleri, onları üreten zanaatkarların beceri ve işçiliğini yansıtan çok çeşitli sanatsal ve teknik özellikler sergiler. Araştırmalar, altın ve gümüş gibi değerli metallerin yanı sıra bronz ve bakır gibi daha az maliyetli malzemeler kullanılarak üretildiğini ortaya koymuştur. Bu yüzüklerin yüzeyleri genellikle karmaşık gravürler, kabartmalı tasarımlar ve değerli taşların eklenmesiyle özenle dekore edilmiştir; bu durum, zanaatkarların ulaştığı yüksek sanatsal gelişmişlik düzeyini göstermektedir (Yue & Lin, 2020).

Üretim süreci, tipik olarak çelik veya taş gibi daha sert bir malzemeden yapılan mühür matrisinin oluşturulmasıyla başlayan birçok aşamadan oluşuyordu. Bu matris, daha sonra kaligrafik yazılar ve sembolik motifler de dahil olmak üzere istenen tasarımı yüzüğün yüzeyine basmak için kullanılırdı. Yüzüğün yüzeyinde ortaya çıkan iz, belgeleri, yazışmaları ve diğer resmi işlemleri doğrulamak için kullanılabilen kişisel mühür görevi görüyordu (Smith, 1803). Bu tekniğe ek olarak sert malzemeler ile yumuşak materyal üzerine negatif kazımlar yaparak aynı ya da benzer sonuçlara ulaşılmaktadır.

Yüzükleri, üretimlerinin teknik yönlerinin yanı sıra sembolik ve kültürel bir öneme de sahipti. Yüzüklerin üzerindeki tasarımlar ve yazıtlar, genellikle

sahibinin sosyal statüsünü, mesleğini veya siyasi bağlılığını aktararak yüzüğün ait oldu kişiye ait karmaşık sosyal yapıları ve hiyerarşileri hakkında fikir vermektedir (Walker, 2012).

Osmanlı'da ise üretim de kullanılan malzeme, tasarım ve tekniklerin çeşitliliği, zengin sanatsal geleneği ve bunları yaratan zanaatkarların yetenekli işçiliğini yansıtmaktadır. Osmanlı döneminin siyasi, sosyal ve ekonomik yapılarına bir bakış sunan değerli kültürel eserler olarak hizmet vermektedir (Arslan & Yeğin, 2022).

Mühür Yüzük Örnekleri

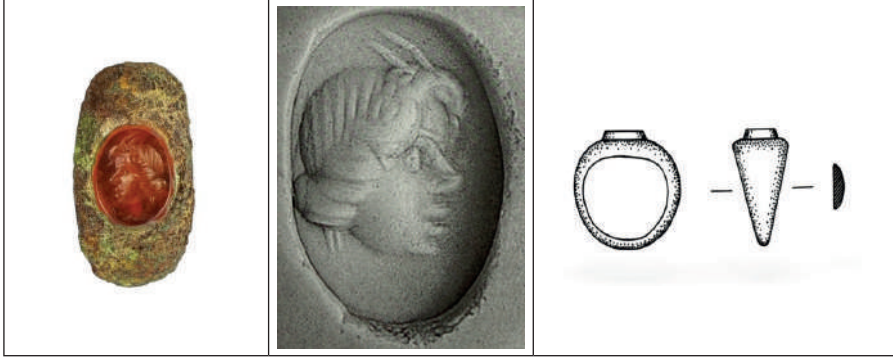
Bu bölümde, Ankara'da yer alan Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi'nde sergilenen ve Yüksel Erimtan Koleksiyonu'na ait buluntular yer almaktadır. Erimtan Müzesi, antik dönemden Osmanlı'ya uzanan geniş bir tarihi yelpazeyi kapsayan eserleriyle tanınmakta ve ziyaretçilere kültürel mirası etkileyici bir şekilde sunmaktadır. Koleksiyoncu Yüksel Erimtan, yıllar süren titiz bir birikimle oluşturduğu koleksiyonunda özellikle Anadolu'nun zengin arkeolojik mirasına ışık tutan parçaları toplamış ve bu eserleri toplumla paylaşmak amacıyla müzeye kazandırmıştır. Müze koleksiyonunda kataloglanan toplam 258 mühür yüzük taşı ve yüzük, antik dönemin sanatsal ve kültürel izlerini yansıtarak dönemin mühürcülük geleneği hakkında önemli bilgiler sunmaktadır.

Kırmızı Jasper Taşlı Altın Yüzük üzerinde, sola dönük duran Athena tasvir edilmiştir. Athena'nın başında Korint miğferi bulunmakta ve ileriye uzattığı sağ elinde zafer tanrıçası Nike'yi tutmaktadır. Sol elinde mızrak yer alırken, figürün ayaklarının dibinde bir kalkan ve zemin çizgisi detaylı bir şekilde taşa işlenmiştir. Bu kompozisyon, antik dönemin mitolojik simgelerini ve sanatsal işçiliğini yansıtarak dönemin ikonografik özelliklerini gözler önüne sermektedir (Görsel 15).



Görsel 15. Kırmızı Jasper Taşlı Altın Yüzük

Karnelyan Taşlı Bronz Yüzük üzerinde, sağa dönük Pan maskesi tasvir edilmiştir. Pan, Yunan mitolojisinde doğanın, çobanların ve kırsal hayatın tanrısı olarak bilinir ve genellikle keçi ayaklı, boynuzlu ve vahşi görünümlü bir figür olarak betimlenir. Bu yüzükte, Pan'ın karakteristik yüz hatları detaylı bir şekilde işlenmiş olup, saçları şakaktan itibaren lüleler halinde şekillendirilmiş ve enseye doğru toplanmıştır. Pan maskesi hem mitolojik hem de sanatsal bir sembol olarak, doğayla olan bağlantıyı ve mitolojik hikayeleri hatırlatırken, yüzüğün estetik ve kültürel değerini de artırmaktadır (Görsel 16).



Görsel 16. Karnelyan Taşlı Bronz Yüzük

Görsel 17'de yer alan Kırmızı Jasper Taşlı Saf Gümüş Yüzük üzerinde, sağa doğru yürüyen bir aslan figürü tasvir edilmiştir. Figür, yer çizgisi ile detaylı bir kompozisyon oluştururken, çevresinde I-OYAIA-NOY yazısı negatif olarak yüzük taşına kazınmıştır. Aslan, antik dünyada güç, cesaret ve kraliyet sembolü olarak sıkça kullanılmış olup, bu tasvir yüzüğün statü ve anlamını güçlendiren önemli bir ikonografik öğe olarak öne çıkmaktadır. Kazıma tekniği ve detaylı işçilik, dönemin zanaatkarlık anlayışını yansıtan sanatsal bir örnek niteliğindedir.



Görsel 17. Kırmızı Jasper Taşlı Saf Gümüş Yüzük

Tablo 1 farklı dönemlerde mühür yüzüklerin malzeme, üretim teknikleri, kullanım amaçları ve süsleme anlayışındaki değişimi göstermektedir.

Dönem	Malzeme	Üretim Teknikleri	Kullanım Amaçları	Süsleme ve Motifler
<i>Antik Mısır</i>	Altın, gümüş, karnelyan, lapis lazuli	Döküm, kabartma oyma, taş kakma	Kimlik belirleme, mühürleme, dini semboller	Scarab (bok böceği), tanrı figürleri
<i>Antik Yunan</i>	Altın, gümüş, bronz, değerli taşlar	Telkari, kakma, repoussé, oyma	Kimlik ve statü sembolü, dini ve mitolojik amaçlar	Mitolojik sahneler, kahraman figürleri
<i>Roma</i>	Altın, gümüş, demir, bronz, cam	Döküm, taş kabartma, niello (siyah kakma)	Kimlik belirleme, resmi mühürleme, askerî kullanım	İmparator portreleri, tanrı ve hayvan figürleri
<i>Osmanlı</i>	Altın, gümüş, akik, yeşim, mercan	Mine, kabartma, kazıma, taş kakma, tuğra işleme	Devlet mühürleme, kimlik belirleme, süs amaçlı	Tuğra, hat sanatı, çiçek motifleri
<i>Modern Dönem</i>	Altın, gümüş, titanyum, platin, çelik	Döküm, lazer kazıma, CNC işleme, taş kakma	Kişisel ifade, aile armaları, estetik amaçlı kullanım	Minimalist tasarımlar, monogramlar, soyut desenler

Sonuç

Mühür yüzükleri, tarihsel süreç içinde kimlik, statü ve otoritenin sembolü olarak farklı medeniyetlerde önemli bir yer edinmiş, her dönem kendi estetik ve teknik anlayışını bu takılar üzerinde yansıtmıştır. Antik Mısır'da yenilenme ve koruma gibi kavramlarla ilişkilendirilen mühür yüzükleri, değerli taşlarla süslenmiş ve kabartma oyma teknikleriyle işlenmiştir. Antik Yunan döneminde ise mitolojiye dayalı sahneler ve kahraman figürleri, yüzüklere sanatsal bir kimlik kazandırmış; telkari, kakma ve repoussé gibi ileri işçilik teknikleri kullanılmıştır. Roma İmparatorluğu'nda mühür yüzükleri hem kişisel kimlik belirleyici hem de resmi mühürleme aracı olarak işlev görmüş, imparator portreleri ve devlet otoritesini yansıtan ikonografik unsurlar bu dönemde yaygınlaşmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda sanat ve zanaatın iç içe geçtiği bir unsur olarak değerlendirilmiş; hat sanatı, tuğra ve taş kakma gibi geleneksel süsleme yöntemleri kullanılarak zengin bir tasarım anlayışı geliştirilmiştir. Bu yüzükler yalnızca saray mensupları ve devlet görevlileri tarafından değil, esnaf ve tüccarlar

gibi farklı sosyal kesimler tarafından da resmî belgelerin onaylanması ve kişisel kimliklerin mühürlenmesi amacıyla kullanılmıştır. Osmanlı sanatının Batı ile etkileşimi sonucu, bu yüzüklerde zamanla farklı üslup ve motiflerin birleştiği görülmektedir.

Günümüzde, geleneksel işlevlerinden uzaklaşarak daha çok kişisel ifade aracı ve estetik bir unsur haline gelmiştir. Modern üretim teknikleriyle şekillendirilen bu yüzükler, lazer kazıma, CNC işleme ve döküm gibi yöntemlerle daha hassas ve detaylı formlara bürünmekte; bireylerin kimliklerini, aile armalarını ya da kişisel sembollerini taşıyan benzersiz tasarımlar olarak üretilmektedir. Tarih boyunca hem fonksiyonel hem de sanatsal bir obje olarak varlığını sürdüren mühür yüzükleri, günümüzde kültürel mirasın bir parçası olarak korunmaya ve yeniden yorumlanmaya devam etmektedir.

Bu çalışma, mühür yüzüklerinin farklı dönemlerdeki teknik, estetik ve işlevsel dönüşümünü ortaya koyarak, geçmişten günümüze taşınan bir zanaatın evrimini değerlendirmiştir. Geçmişte yalnızca güç ve statü göstergesi olarak görülen mühür yüzükleri, günümüzde bireysel anlamlar yüklenen sanatsal objeler olarak varlığını sürdürmektedir. Gelecekte, geleneksel kuyumculuk teknikleri ile çağdaş üretim teknolojilerinin birleşimi sayesinde mühür yüzüklerinin işlevsel ve estetik anlamda daha da çeşitlenmesi mümkün görünmektedir.

Kaynakça

- Arslan, Melih ve Yeğin, Yunus (2022). “Ankara’dan Isis-Tykhe betimli sihirli bir grup yüzük taşı”. *Anadolu Araştırmaları Dergisi*, 81: 81-100.
- Ciapponi, L. A., Brown, V., Hankins, J. ve Kaster, R. A. (2011). “Plinius Caecilius Secundus, Gaius”. *Catalogus Translationum et Commentariarum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, 9: 73-152.
- Erarslan, Alev (2023). “Reflections of the Ottoman period of westernization in religious architecture: Facade arrangement of the Balyan mosques”. *Journal of Islamic Architecture*, 7(3).
- Erdoğan, Esra G. (2013). “Recent studies on Byzantine sigillography in Turkey”. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 4(10): 13.
- Gorelick, Leonard ve Gwinnett, A. John (1990). “The ancient Near Eastern cylinder seal as social emblem and status symbol”. *Journal of Near Eastern Studies*, 49(1): 45-56.
- Güzel, Bilal (2020). “Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait manzum bir namaz risalesi”. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 7(17): 23-68.
- Higgins, Reynold (1969). *Early Greek Jewellery*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Karim, A. R. (2018). “The use of seal in early Malay official letters: A personal identity and ethnic culture”. *Jurnal Arbitrer*, 5(1): 1-7.
- Konuk, Koray ve Arslan, Melih (2000). *Anadolu Antik Yüzük Taşları ve Yüzükleri: Yüksel Erimtan Koleksiyonu*. (B. Bayar & K. Türeli, Çev.). İstanbul: Duduman Ltd.
- Marco (2021). “Essay on importance of education”. *AllEssay.net*.
- Necipoğlu, Gülru (2022). “Cookie preference center”. *JSTOR*. [Orijinal kaynak-taki hatalı veri korunmuştur, muhtemelen JSTOR’dan bir makale].
- Oliver, Andrew (1966). “Greek, Roman, and Etruscan jewelry”. *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 24(9): 269.
- Pirbari, D., Mossaki, N. ve Yezdin, M. S. (2020). “A Yezidi manuscript: Mişür of P’ir Sīnī Bahrī/P’ir Sīnī Dārānī, its study and critical analysis”. *Iranian Studies*, 53(1-2): 223-257.
- Ridgeway, William (1889). “Had the people of pre-historic Mycenae a weight standard?”. *Journal of Hellenic Studies*, 10: 90-92.
- Scarlsbrick, Diana (2007). *Rings: Jewelry of Power, Love and Loyalty*. Londra: Thames & Hudson.
- Smith, Robert (1803). “Remarks on a Gimmel ring, by Robert Smith, Esq. F. R. S. and F. A. S. in a letter to the Rev. John Brand, Secretary”. *Society of Antiquaries of London*, 14: 7-13.

Walker, Alicia (2012). "Islamicising motifs in Byzantine lead seals: Exoticising style and the expression of identity". *The Medieval History Journal*, 15(2): 385-413.

Wasti, Syed Tanvir (2005). "The Ottoman ceremony of the royal purse". *Middle Eastern Studies*, 41(2): 193-200.

Yue, Z. ve Lin, J. (2020). "Value evaluation of Chinese traditional seal culture: Taking Youning Hall cultural and creative workshop as an example". *4th International Conference on Culture, Education and Economic Development of Modern Society (ICCESE 2020)* içinde (ss. 225-230). Atlantis Press.

Elektronik Kaynaklar:

URL-1: "Use of Symbolism". <https://www.bartleby.com/topics/use-of-symbolism> (Erişim: 16.08.2024)

URL-2: "Jewellery design". https://en.wikipedia.org/wiki/Jewellery_design (Erişim: 23.08.2024)

URL-3: "Resurrection stone". Unknown cities: On Daniel Mendelsohn's "Three rings". <https://lareviewofbooks.org/article/unknown-cities-on-daniel-mendelsohns-three-rings/> (Erişim: 01.10.2024)

URL-4: "Wikimedia Commons". <https://doi.org/10.5860/choice.46-5933> (Erişim: 07.09.2024)

URL-5: "Art and inter-cultural understanding". <https://doi.org/10.1177/019263656104526308> (1961).

Tasvirli Mecâlisü'l-Uşşâk Nüshalarında Şeyh San'ân Hikâyesine İkonografik Bir Yaklaşım: Aşkın Görsel Dönüşümü

Lütfiye Tatar¹

Abdulkadir Dündar²

Özet

Bu çalışma, Ferîdüddîn-i Attâr'ın Mantıku't-Tayr adlı eserinde yeniden kurgulanan Şeyh San'ân hikâyesinin, 15., 16. ve 17. yüzyıllara ait dört farklı Tasvirli Mecâlisü'l-Uşşâk nüshasında nasıl görselleştirildiğini ikonografik bir yaklaşımla incelemektedir. Anlatının kökeni, İmam Gazzâlî'nin Tuhfetü'l-Mülûk adlı eserinde yer alan kısa bir menkıbeye dayanmakta; aşk, imtihan ve değişim temaları etrafında alegorik bir yapı sunmaktadır. Çalışma, Topkapı Sarayı Kütüphanesi H. 829 ve H. 1086, Bodleian Library MS Ouseley Add. 24 ve Michigan Üniversitesi Isl. Ms. 235 nüshalarında yer alan dört temel sahne üzerinden yürütülmüştür: Rum kızını ilk görüş, müridlerin şahitliği, zünnar kuşanma, domuzlara çobanlık ve aşk karşısındaki içsel hâl. İnceleme, Erwin Panofsky'nin üç aşamalı ikonolojik yöntemi temel alınarak mimari kurgu, figür düzeni, renk kullanımı ve sembolik öğeler bağlamında gerçekleştirilmiştir. Bulgular, tasvirlerin yalnızca metni görselleştirmekle kalmayıp, aşk merkezli sûfi düşüncüyü yorumlayan özerk bir görsel dil oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

- 1 Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, sanatci1973@gmail.com, 0009-0009-1508-2348
- 2 Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, abdulcadirdundar@yahoo.com, 0000-0002-2713-6675

1.Giriş

İslâm tasavvuf düşüncesi, bireyin içsel yolculuğunu aşk, imtihan ve değişim kavramları etrafında şekillendirerek anlatır. Bu bağlamda sûfi edebiyat, insanın nefsî boyutunu aşarak hakikate ulaşma sürecini yalnızca metafizik düzlemde değil, aynı zamanda hikâye, sembol ve temsiller yoluyla da işler (Knysh,2017, 45–52).

Konumuz olan Şeyh San'ân hikâyesine bakıldığında, onun Gavsi'l-a'zam Sultanü'l-evliyâ Abdülkâdir Geylânî'nin “Benim ayağım bütün evliyaların boynundadır” şeklindeki kutbiyet iddiasını kabul etmemesi, sûfi düşüncede nefsin direnişinin en yüksek tezahürlerinden biri olarak yorumlanır. Bu reddediş, San'ân'ın hâlâ benlik perdesiyle örtülü olduğunu, aşk yoluna tam anlamıyla girmedikini gösterir. Bu nedenle Geylânî'nin hakikati temsil eden bu sözünü küçümsemesi, onun içsel değişiminin henüz başlamadığına işaret eder (Gölpınarlı,2018, s. 95–98). Bu sözün reddi, tasavvufi anlamda “kibriye” hâlini, yani kişinin kendi mânevî konumuna aşırı güvenmesini ifade eder. Bu hâl, özellikle “fenâ” mertebesine ulaşmamış sûfilerde sıkça karşılaşılan bir nefis engelidir (Uludağ, 2012, s. 156).

Bunun ardından San'ân'ın Rum diyarına gönderilmesi, yalnızca coğrafi bir sefer değil, aynı zamanda mânevî bir sürgün olarak anlam kazanır. Bu sürgün, nefsi terbiye eden aşk yolculuğunun başlangıcıdır. Rum diyarı burada mecazî olarak, nefsin galip olduğu, zıtlıkların iç içe geçtiği ve aşkın ateşiyle terbiye olunan bir iç âlem olarak yorumlanabilir.

San'ân, bu diyarda karşılaştığı Hristiyan kız ile ağır bir aşk imtihanına çekilir. Onunla birlikte, içki içer, dini değiştirir ve kendini putların önünde eğilir, secde eder bulunur. Ancak bu dışsal düşüş, tasavvufi anlatılarda sıklıkla vurgulandığı üzere, içsel bir yükselişe gebe dir. Çünkü hakikate ulaşabilmek için benliğin bütünüyle kırılması ve nefsin yerle yeksan olması gerekir. Bu düşüşün sonunda San'ân'ın benliği çözülür, gönlü aşk ile arınır ve hakikati idrak eder. Bu idrakle birlikte “kutbiyetin ayağı”nın neyi temsil ettiğini kavrar; Geylânî'nin sözünün bâtinî anlamını idrak ederek dinine geri döner teslimiyet makamına ulaşır.

Ferîdüddîn-i Attâr'ın *Mantıku't-Tayr* adlı eseri, bu yönüyle tasavvufi anlatının hem kurucu hem de dönüştürücü metinlerinden biri olarak kabul edilir. Attâr, eserinde Şeyh San'ân'a dair kısa bir menkıbeyi ayrıntılandırarak aşkın sınavı doğasını, benliğin çözülüşünü ve mânevî yeniden doğuş temasını merkeze alır. Bu anlatının kökeni, İmam Gazzâlî'nin *Tuhfetü'l-Mülûk* adlı eserinde birkaç satırla aktarılan kısa bir hikâyeye dayanmaktadır. Gazzâlî, bu anlatıda nefsin hevâ ve arzularına yönelmenin mânevî bir çözülmeye yol

açacağını vurgularken Attâr aynı düşüşü aşk yoluyla gerçekleşen bir içsel değişim süreci olarak yeniden kurgular (Gölpınarlı, 2018, s. 210–220).

Şeyh San‘ân anlatısı, XV., XVI. ve XVII. yüzyıllarda derlenen *Mecâlisü’l-Uşşâk* adlı mensur eser aracılığıyla farklı bir boyut kazanarak görsel anlatıya da taşınmıştır. Söz konusu yazmalar, yalnızca metinsel içerikleriyle değil, aynı zamanda resimli sahneleri aracılığıyla tasavvufî imgelem dünyasının şekillenmesinde önemli bir rol üstlenir.

Bu çalışma, Topkapı Sarayı Kütüphanesi’ne ait H. 829 ve H. 1086 numaralı nüshalar ile Oxford Bodleian Library MS Ouseley Add. 24 ve Michigan Üniversitesi Isl. Ms. 235 numaralı dört *Tasvirli Mecâlisü’l-Uşşâk* yazmasında Şeyh San‘ân anlatısının nasıl resmedildiğini ikonografik bir yaklaşımla analiz etmektedir. Analiz kapsamında altı temel sahneye odaklanılmıştır: Rum kızını ilk görüş ve karşılaşma, değişime müritlerin şahitliği, zünnar kuşanma sahneleri, kimlikten vazgeçiş temsilleri ve domuzlara çobanlık sahnesi. Bu sahneler, anlatının temel yapısını oluştururken aynı zamanda aşk, kimlik kaybı ve mânevî olgunlaşma temalarını sembolik olarak yansıtmaktadır.

Mimari arka planlar, figür kompozisyonları, renk kullanımı ve ikonografik unsurlar incelenerek bu sahnelerin yalnızca edebî metnin görselleştirilmesiyle sınırlı kalmadığı; sûfî düşüncenin özgün bir görsel dil aracılığıyla yeniden üretildiği ortaya konmaktadır. Özellikle “domuzlara çobanlık” sahnesinde, Gazzâlî’nin nefsin hevâ ve arzularına teslimiyet sonucu mânevî makamdan düşüşe dair eleştirisi ile Attâr’ın bu düşüşü aşkın sınıyıcı ve değiştirici etkisi olarak yorumlaması arasında güçlü bir anlatı paralelliği kurulmaktadır.

Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, tasavvufî aşk anlatılarının yalnızca edebî metinler aracılığıyla değil, aynı zamanda görsel sanatlar yoluyla da nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymaktır. Şeyh San‘ân hikâyesi özelinde gerçekleştirilen bu analiz, Osmanlı–İran kültürel sahasında aşk merkezli sûfî imgelerin aracılığıyla nasıl anlamlandırıldığını incelemeyi hedeflemektedir. Ayrıca Panofsky’nin ikonolojik yaklaşımı doğrultusunda minyatür sahnelerinde betimleyici düzeyin ötesine geçen, yorumlayıcı ve sembolik bir görsel anlatımın nasıl inşa edildiğini ortaya koymak, çalışmanın öncelikli amaçları arasında yer almaktadır. Böylece metin–tasvir ilişkisi üzerinden tasavvufî düşüncenin görsel dile aktarımına dair daha derinlikli bir anlayış geliştirilmesi amaçlanmaktadır (Panofsky, 1955, s. 20–41).

2. Tasvirli Mecâlisü'l-Uşşâk Nüshalarında Şeyh San'ân Hikâyesine İkonografik Bir Yaklaşım

2.1. Şeyh San'ân'ın Rum Kızını İlk Görüşü (İlk Karşılaşma): Mecâlisü'l-Uşşâk Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H. 829, fol. 90b Üzerine İkonografik Bir Çözümleme



Şekil 1. Rum Kızını İlk Görüş - İlk Karşılaşma — Topkapı Sarayı Ktp. H.829, fol. 90b

Sahne, Şeyh San'ân'ın Rum kızını ilk kez gördüğü ve ona ilk görüşte âşık olduğu anı tasvir etmektedir. Bu karşılaşmaya müridleri de tanıklık etmekte ve şeyhin yaşadığı ani değişim karşısında şaşkınlıklarını göstermektedir. Kompozisyon iki ana düzleme ayrılmıştır: Sol bölümde dış mekânda gerçekleşen karşılaşma sahnesi yer alırken, sağ tarafta mimarî yapının üst katındaki niş içinde Rum kızı betimlenmiştir.

Kahverengi, yeşil ve kırmızı tonlarındaki kıyafetiyle tasvir edilen, beyaz sakallı yaşlı ve beyaz sarıklı Şeyh San'ân başını yukarı kaldırarak niş içinde yer alan Rum kızına yönelmiş, onun güzelliğini hayranlıkla izleyen bir jest ve mimikle resmedilmiştir. Şeyhin arkasında yer alan dört mürid ise bu ana tanıklık etmektedir. Rum kızı, siyah başlığı ve turuncu-yeşil tonlarındaki kıyafetiyle niş içinde yer almakta ve kompozisyonda diğer figürlere oranla daha büyük ölçekte tasvir edilmiştir.

Bu bölünme yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal bir ayrımı simgeler. Rum kızı, yüksekte ve içeride konumlanarak ulaşılmazlığı ve aşkın henüz tamamlanmamış doğasını temsil eder. Şeyh San'ân'ın dışarıda ve aşağıda gösterilmesi, onun henüz bu sürecin başında olduğunu ima eder (Schimmel, 2001, s. 98–186).

Yüksekçe bir pencere ya da eyvanda oturan Rum kızı figürü, yüzünü Şeyh San'ân'a dönmüştür. Duruşu dik, ifadesi nötrdür. Bu kompozisyon, cazibe ile mesafe arasındaki çelişkiyi yansıtır. Klasik sūfî anlatılarda bu tür kadın figürü, insanı sınayan mecazî aşkı temsil eder.

San'ân, bastonlu ve Rum kızına yönelmiş bir figür olarak betimlenir; arkasında yer alan müridler ise hiyerarşik bir düzenle ve mor tepelerin gerisindeki izleyenler onu takip eder. Bu düzenleme, şeyhin topluluk içindeki statüsünü ortaya koymanın yanı sıra, aşk deneyimiyle yaşanacak değişimin cemaat üzerindeki etkisine işaret eden alegorik bir anlatım sunar; bu yönü, R. de Groot da aşk ve mistik dönüşüm temaları bağlamında inceler (De Groot, 2022, s. 59 – 72). Tüm figürlerin bakışı Rum kızına yönelmiştir; böylece sahnede cezbedici merkez açıkça vurgulanır. Rum kızının oturduğu pencere, yalnızca bir mimarî unsur değil, aynı zamanda bir “görüş perdesi”dir: Görülen ama ulaşılamayan bir aşkı simgeler (Schimmel, 1975, s. 120–125).

Sağdaki yapının çinili yüzeyi ve yüksek duvarları, dünyevî ihtişam ve ulaşılmazlık imgeleridir. Mavi tonlar geleneksel olarak ilâhî hakikati simgelese de bu sahnede mecazî aşk, görünen güzellik ve çekiciliğin insanı yanıltabilen dünyevî bir aşkı temsil ettiğini anlatır (Grabar, 1992, s. 218–219). Mor tepeler ortamdaki huzursuzluğu, bahçedeki ağaçlar ve çiçekler, zahirî güzelliğin ve geçici arzuların temsili olarak düşünülebilir (Chittick, 1989, s. 45–50).

Bu sahne, Şeyh San'ân'ın “imtihan–aşk–değişim” yolculuğunun başlangıcına işaret eder. Rum kızının mimarî olarak ayrı, yüksek ve korunaklı bir mekânda konumlandırılması; San'ân'ın ise dış dünyada, yönelmiş ve cezbedilen hâlde oluşu, aşkın hem sınıyıcı hem de değiştirici gücünü ikonografik düzlemde ortaya koyar.

2.2. Aşk Karşısında Dönüşen Bir Figür Olarak Şeyh San'ân'ın Müritleriyle Yüzleşmesi: Mecâlisü'l-Uşşâk, Topkapı Sarayı Ktp., H. 1086, fol. 43a Üzerine İkonografik Bir Çözümleme



Şekil 2. Aşk Karşısındaki Hâli- Şeyh San'ân'm değişime müridlerin şahitliği Mecâlisü'l-Uşşâk'm Topkapı Sarayı Ktp. H.1086, s. 43a

Sahne, Şeyh San'ân'ın aşkın etkisiyle çevresinde olup biteni görmez hâl e geldiği ve yaşadığı değişimin müritleri tarafından üzüntüyle karşılandığı bir anı yansıtmaktadır. Kompozisyon, iki katlı bir evin önünde, dış mekânda kurgulanmış izlenimi vermektedir. Yapının en üstünde yer alan üçgen tep e formu, Hristiyan mimarisinde Teslis inancıyla ilişkilendirilen sembolik bir biçim olarak bu karşılaşmaya dinsel bir anlam kazandırmaktadır (Krautheimer, 1986, ss. 23–30).

Bu nedenle Hristiyanlara ait olduğu anlaşılan iki katlı yapının üst katında, bir niş içinde tasvir edilen Rum kızı ulaşılmaz güç ve ayrıcalıklı bir konumda gösterilmiştir. Bu yerleştirme, onun hem fiziksel hem de sembolik olarak şeyh için erişilmesi zor bir konumda bulunduğunu vurgulamaktadır. (bknz. fol. 67b)

Alt kattaki pembe yorgan ise bir bedeni değil, mekândaki arzunun varlığını simgeler. Yorganın tek başına ve figürsüz olması, bu arzunun henüz gerçekleşmediğini ve bir bekleyiş hâlinde olduğunu düşündürür. (Ernst, 1997, s.85–92). Alt ve üst kat arasındaki bu ayrım, arzunun yöneldiği kişi ile ona

ulaşma arasındaki mesafeyi mekânsal olarak ifade eder. (Massignon,1982, ss. 45–60.)

Ortada yer alan bastonlu yaşlı ve Rum kızına bakan figür Şeyh San'ân'dır. Başı hafifçe yukarda, mahzun duruşu, beden diliyle aşkın yükünü ve değişimin bedelini gösterir. Arkasındaki iki figür müritleridir: Sağdaki elini ağzına götürerek sorgulayıcı, hayret ya da utancı simgelerken; önündeki figür başı önünde, el pençe divanda kederli duruşu, şeyhine olan tam bağlılığını teslimiyetini gösterir (Chittick, 1983, ss. 3–20).

Şeyh San'ân diğerlerinden uzakta, mahzun ve mahcup bir şekilde betimlenmiştir. Bu durum onun yalnızlığını ve içine düştüğü aşk ateşini gösterir (Schimmel, 1975, ss. 130–150). Müritlerin uzakta olmalarına rağmen orada bulunmaları ise şeyhlerinin yanından ayrılmadıklarını ve ona bağlı kaldıklarını gösterir.

San'ân'ın solgun, toprak tonlarındaki giysisi tevazuunu ve içinde bulunduğu zor durumu yansıtır. Müritlerin kıyafetlerindeki lacivert, pembemsi ve solgun krem-yeşil tonlar ise tarikat renklerini yansıtır. Bu renkler, şeyhlerinin durumuna rağmen ona bağlı kaldıklarını ve yanında durduklarını ifade eder (Panofsky, 1939, ss. 5–15).

Bu sahne, aşk yolculuğunun zor bir sınav ve yüzleşme anını gösterir. Şeyh San'ân, mecazî aşkın yol açtığı kırılma nedeniyle yalnız kalmış ve eleştirilmektedir. Ancak dışarıdan bir düşüş gibi görünen bu durum, sûfi anlayışta olgunlaşmanın bir işareti olarak değerlendirilir (De Groot, 2022, ss. 64–71). Üçlü figürlü düzen, klasik tasvirlerde tanıklık ve değerlendirme temasını yansıtır. Bu figür yerleşimi, şeyhin aşk sonrasında yaşadığı durumun müritleri tarafından görülmesini ve fark edilmesini vurgular. Mekânın iç ve dış olarak ayrılması ise Şeyh San'ân'ın yaşadığı içsel değişim ile müritlerin bu duruma tanıklığı arasındaki gerginliği ortaya koyan bir karşıtlık oluşturur (de Groot, 2022, ss. 64–68).

2.3. Aşk Uğruna Kimlik Dönüşümü: Şeyh San'ân'ın Zünnar Kuşanması: Mecâlisü'l-Uşşâk, oxford Bodleian library, Ouseley Add.24, fol 60b Üzerine İkonografik Çözümleme



Şekil 3. Şeyh San'ân'ın Zünnar Kuşanma – Aşk Uğruna Kimliğinden Geçiş, Oxford Bodleian Library, Ouseley Add. 24 Nüshası (H.959/M.1552) 60b

Sahne, Şeyh San'ân'ın aşk uğruna kimliğinden vazgeçerek Hristiyanlığa geçtiği ve bunu simgeleyen mavi atkıyı taktığı; Rum kızının kapısında, onun aşkını kabul etmesi için başka ne isteyeceğini sorarak umutla beklediği an tasvir edilmiştir. Şeyh San'ân sahnenin merkezinde yer almakta olup bordo cübbesi ve hardal sarısı kıyafetiyle betimlenmiştir. Beyaz sakallı olan figürün sarı kahverengi ve yeşil tonlarındadır. Başını hafifçe yukarı kaldırarak pencereye yöneltmesi, jest ve mimikleri aracılığıyla aşkını ifade ettiğini ve adeta ilan ettiğini göstermektedir.

Bu yönelim, başlangıçta Rum kızına duyulan dünyevî (mecazî) aşkın zamanla Şeyh San'ân'ın iç dünyasında bir değişime yol açtığını ve daha derin bir anlam kazanarak içsel bir değişimin başladığını gösterir. Pencereye yerleştirilen Rum kızı ise ulaşılmaz bir aşk nesnesi olarak, aradaki mesafeyi ve ayrılığı vurgular. (bknz. fol. 67b ve s. 43a) Figürlerin konumu, Şeyh San'ân'ın dünyevî aşka yönelmesi ile sûfî düşüncede hedeflenen ilâhî aşk arasındaki farkı gösteren bir düzen kurar. (de Groot, 2022, ss. 64–71).

Şeyh San'ân'ın hemen arkasında yer alan dört mürit, farklı jest ve yüz ifadeleriyle resmedilmiştir. Kalbine elini koymuş mürit sadakati, elleri açık veya sorgulayıcı duranlar ise tereddüt ve şaşkınlığı yansıtır. Bu beden dili, aşk uğruna değişim geçiren bir müşside karşı cemaatin tepkisel çeşitliliğini simgeler.

Şeyh San'ân'ın bordo–sarı-kahverengi-yeşil tonlarındaki kıyafeti ve başlığı, zahitlik ve tasavvufi otoriteyi yansıtırken; elini Rum kızına yöneltmesi, dünyevî cazibeye dikkat çekişin görsel vurgusudur. Tasavvufî yorumda mavi atkı, Şeyh San'ân'ın aşk uğruna benliğinden ve makamından vazgeçmesini simgelemektedir. Bu durum yalnızca bir din değişimini değil, aynı zamanda fenâ, yani benlikten geçiş sürecinin başlangıcını ifade eder. (Schimmel, 2001, ss. 304–308.) Rum kızının yeşil–bordo giysisi ve açık başlığı, cazibe–mesafe ikiliğini ikonografik olarak yansıtır.

Müritlerin kıyafetleri (mavi, yeşil, kahverengi, hardal sarı) tarikat içindeki konumlarına göre seçilmiştir. Özellikle lacivert/mavi sadakati, yeşil tasavvufî bağlılığı çağırıştırır. Bu renk dağılımı hem görsel denge sağlar hem de izleyicinin bakışını yönlendirir. (Hillenbrand, 2000, ss. 236–241).

Arka plandaki çiçekler, bulut benzeri kıvrımlar ve idealize edilmiş doğa, aşkın karmaşıklığını sembolik ve estetik bir biçimde gösterir. Bu süsleme dili, Timurlu ve Osmanlı tasvir geleneğinde aşk temalarının görselleştirilmesinde sıklıkla kullanılmıştır (Blair & Bloom, 1994, pp. 240– 245).

2.4. Aşk Uğruna Kimlik Dönüşümü: Şeyh San'ân'ın Zünnar Kuşanması: Mecâlisü'l-Uşşâk, Michigan Üniversitesi Kütüphanesi, Isl. Ms. 235 (Hatcher Library), dijital, s. 93 Üzerine İkonografik Bir Çözümleme



Şekil 4. Şeyh San'ân'ın Zünnar Kuşanma – Aşk Uğruna Kimliğinden Geçiş, Michigan Üniversitesi Mecâlisü'l-Uşşâk, Isl. Ms. 235, Hatcher Lib., dijital, s. 93

Sahnedeki Şeyh San'ân'ın Rum kızının evinin önünde durarak onun güzelliğine duyduğu hayranlığı ve aşkını dile getirdiği; aşkının kabul edilmesi için ne isteyeceğini sorarak umutla beklediği an tasvir edilmiştir. Kompozisyonun merkezinde yer alan Şeyh San'ân, başını yukarı kaldırarak Rum kızına yönelmiş bir duruşla betimlenmiştir. Beyaz sakallı yaşlı bir figür olarak açık kahverengi cübbesi, boynundaki beyaz atkısı ve beyaz sarığıyla tasvir edilen şeyh, jest ve mimikleriyle aşkını ifade etmektedir.

Boynundaki beyaz atkı, onun hâlâ şeyhlik makamında bulunduğunu göstermektedir. Bu sahne aynı zamanda şeyhin Rum kızının güzelliği karşısında aşk uğruna kimliğinden vazgeçmeye hazır olduğunu, ancak henüz bu durumu gerçekleştirmediğini de ima etmektedir.

Arkasında yer alan iki sadık müridi ise kendi aralarında konuşmaktadır. (bkz. s. 43a) Bu jest, şeyhe duydukları hayranlığın yanında kırgınlık ya da

şaşkınlık hissettiklerini de yansıtır. (Brend,1991, s. 168–178). Sahnede “zünnar kuşanma” ve “müridlerin şahitliği” temalarının birlikte işlendiği görülür.

Zünnarla ilişkilendirilen durum ile müritlerle aynı sahnede buluşturulması, anlatının kırılma noktasını belirginleştirir. Tasavvuf anlatılarında âşığın toplum önünde küçük düşmeyi ve kimliğinden vazgeçmeyi göze alması, manevî olgunlaşma ve teslimiyet sürecinin bir parçası olarak değerlendirilir; bu anlayış sahnedeki görsel düzenleme yoluyla da ifade edilmektedir (Schimmel, 1975, ss. 305–308.).

Rum kızının lila/mavi tonlarda yapının üst katında içinde konumlandırılması ve küçük ölçekte verilmesi, onun sahnede geri planda kalmasından çok, mesafe vurgusuyla önemini ve ulaşılmazlığının altını çizer. (Bknz; fol. 67b, s. 43a, fol. 67b) Figürün jest ve bakış yönünün Rum kızına dönük olması, şeyhin hâlâ bu ilişkiyi öncelediğini ve sahnedeki temel etkileşimin bu iki figür arasında kurulduğunu düşündürür.

Sol kısımdaki yapı, Timur ve erken İran üslubunun özelliklerini taşır: çok katlı planlama, kemerli geçişler ve pencere düzeni içe dönüklüğü simgeler. (Brend, 1991, ss. 162–185) Figürlerin sahne boyunca farklı noktalarda konumlandırılması, anlatının birden fazla anlam taşıdığını düşündürür (Blair & Bloom,1994, ss. 180–210).

2.5. Şeyh San'ân'ın Zünnar Kuşanması: Mecâlisü'l-Uşşâk Topkapı Sarayı Ktp. H.829.93b Üzerine İkonografik Çözümleme



Şekil 5. Zünnar Kuşanması — Topkapı Sarayı Ktp. H.829, fol.93b

Sahne, iç mekânda Rum kızının evinde geçmekte olup Şeyh San'ân'ın zünnar kuşanarak Hristiyanlığa geçiş merasimi tasvir edilmektedir. Kompozisyon iç içe geçmiş iki düzlemden oluşmaktadır. İç mekân, aşk ve değişimin gerçekleştiği merkez sahne olarak kurgulanırken; dış cephede yer alan kapı ve figürler tasavvufî anlamda zâhirden bâtına geçişi simgelemektedir. Bu mekânsal ayırım, seyr ü sülûk sürecinde dış dünyadan içsel hakikate yönelen manevî yolculuğa işaret etmektedir. (Blair & Bloom, 1994, ss. 186–194.)

Şeyh San'ân başı öne eğik biçimde tasvir edilmiş; şeyhliğini simgeleyen sarığını önüne, yere bırakmış ve elinde bir mendil tutarak ağlayan bir figür olarak betimlenmiştir. Bu duruş, hem aşk uğruna şeyhliğinden ve dinî konumundan vazgeçmenin verdiği içsel acıyı hem de Rum kızının aşkını kabul edip etmeyeceğine dair duyduğu endişeyi yansıtmaktadır. Figürün tavrı, adeta Rum kızına yalvaran bir hâl izlenimi verir. Rum kızının koyduğu ağır şartlar ve ona duyduğu derin aşkın etkisiyle ağlayan şeyhin bu duruşu, tasavvufî anlamda fenâ hâlini, yani benlikten geçişi simgelemektedir.

Şeyhin tam karşısında, sarı kıyafetiyle dikkat çeken Rum kızı sahnenin sol alt bölümünde, merkezde dik ve sakin bir şekilde oturur. Jestleri aracılığıyla şeyhin aşkını kabul etmesi için ileri sürdüğü şartları ifade eder. Bu bağlamda Rum kızı, aşkı sunan ve aynı zamanda onu sınavan bir figür olarak kurgulanmıştır. Tasavvufî yorumda ise mecazî aşktan hakikî aşka geçiş sürecini temsil eden sembolik bir otorite figürü olarak değerlendirilebilir.

Mercan Kırmızısı giysili kadın, çapraz konumda yer alan Rum kızının annesini temsil eder; yaşanan durum karşısında şaşkın, sorgulayıcı ve karar verici bir tavır içindedir. Beyaz başörtülü yaşlı kadın ise diğer bir aile büyüğü olarak sükûnetle durur ve kabulleniş simgeler. Pembe giysili Rum erkek, olanları hayret karşılayan ve sorgulayan bir jest içindedir.

Sarı giysili tanık ise sahneye müdahil olmayan, ancak dikkatle izleyen dış gözlemci konumundaki denge figürüdür. Kapıdan içeri girmekte olan figür, elindeki ince asasıyla bir papazı temsil eder. Bu kişi, Şeyh San'ân'ın Hristiyan olması için çağrılan din görevlisidir. Eşikte durması ise San'ân'ın değişim sürecinde bir geçiş anını simgeler.

Renkler, figürlerin temsil ettiği nefis mertebeleriyle birebir ilişkilidir: açık kahverengi/kimyon tonlar, Şeyh San'ân'ın tevazu ve benlikten soyunma hâlini ifade eder. Sade sarı, Rum kızında ilâhî nurun dünyevî yansımasıdır. Mercan kırmızı, içsel farkındalığın ve nefs-i levvâme'nin rengidir. Beyaz, arınma ve teslimiyetin, manevî olgunluğun sembolüdür (Abaza,2018, ss.41–55, 73–81).

İç mekân, bâtinî derinliği temsil ederken; kapı ve pencere, zahir–bâtın geçişini vurgular. Zemindeki tepsiler, dünyevî ziyafetten çok ruhsal terbiyeye dair bir semboldür. Mekân, figür ve jestler bütünleşerek bir dönüşüm haritası oluşturur: aşk yoluyla benliğin erimesi ve hakikate varış (Schimmel,1975, ss. 130–138; 305–310).

2.6. Şeyh San'ân'ın Domuzlara Çobanlık Yapması, Topkapı Sarayı Ktp. H.829, fol.95b Üzerine İkonografik Çözümleme



Şekil 6. Şeyh San'ân'ın domuzlara çobanlık yapması, Topkapı Sarayı Ktp. H. 829, fol 95b

Sahne, Rum kızının koyduğu tüm şartları kabul ederek Hristiyan olan Şeyh San'ân'ın domuzlara çobanlık yaptığı anı konu almaktadır. Kompozisyon, dış mekânda açık bir kır manzarasında kurgulanmıştır. Ön planda koyu yeşil tonlarda betimlenen zemin üzerinde yer yer bej renkli taşlar ve ot kümeleri görülmektedir. Bu doğal unsurlar, sahnenin açık alanda geçtiğini vurgularken kompozisyona dekoratif bir zenginlik kazandırmaktadır.

Arka planda ise açık mor tonlarının hâkim olduğu, kıvrımlı yamaçlara sahip tepeler uzanır. Bu alanda bodur ve dolgun yapraklı ağaçlar ile çevrelerine serpiştirilmiş bej taşlar ve kırmızı-beyaz çiçekler yer alır. Gökyüzü altın yıldızla kaplanmış olup sahneye dekoratif ve parlak bir arka plan etkisi kazandırır. Tepelerin üzerinde sahneyi izleyen figürler konumlandırılmıştır.

Ön planda siyah tonlarda dört domuz ve onları güden figürler yer alır; merkezde ise Şeyh San'ân iki domuz güdücüyle birlikte betimlenmiştir.

Figürlerin yerleşimi, izleyici bakışını ön plandaki eyleme doğru yönlendirecek biçimde düzenlenmiştir.

Tepelerin gerisinde, sağ köşede yer alan turuncu kıyafetli ve beyaz sarıklı figür, aşağı doğru eğilerek şeyhe yönelmiş bakışıyla dikkat çekmektedir. Bu figür, şeyhini izleyen ve onu hiç terk etmemiş sadık müridi temsil eder; şeyhine bağlılığını sürdürdüğünü gösterirken, onun düştüğü durumu tam olarak kavrayamadığını ifade eden bir jest içindedir.

Diğer izleyici figürler ise halktan kişileri temsil ederek anlatıya tanıklık eden ve yargılayan bakışı yansıtır. Şeyhin daha aşağı bir konumda ve domuzlarla birlikte betimlenmesi ise toplumsal hiyerarşinin tersine çevrildiği bir durumu görünür kılar. (Schimmel, 1975, ss. 305–312) Domuz figürü, İslâm kültüründe haramla ve nefsin en alt mertebesiyle ilişkilendirilen bir hayvan olarak kabul edildiğinden, bu hayvanlara çobanlık edilmesi, aşk yolunda benliğin kırılması için göze alınan en ağır sınavlardan biri olarak yorumlanır. Bu bağlamda sahne, sūfi anlatılarda sıkça vurgulanan “zillet yoluyla olgunlaşma” düşüncesini görsel düzlemde ifade eder (Gölpınarlı, 2008, ss. 141–160).

Doğanın estetik ve canlı biçimde betimlenmesi ile sahnedeki aşağılayıcı görev arasındaki karşıtlık, dış güzelliğe rağmen içsel bir imtilanın yaşandığını vurgular. Bu tür görsel karşıtlıklar, tasvir geleneğinde ahlaki ve duygusal gerilimi güçlendirmek amacıyla sıklıkla başvurulan bir anlatım yoludur (Brend, 1991, ss. 176–182).

Şeyh San‘ân, sol orta kısımda yaşlı, beyaz sakallı, kırmızı giysili ve değnek taşıyan eğilmiş bir figür olarak betimlenmiştir. Bu duruş, onun benlikten sıyrılmış ve aşağılanmayı kabullenmiş bir sūfi kimliğine büründüğünü gösterir. Figür, tasavvufta *fenâ* olarak tanımlanan, nefsin terk edilmesi ve aşk uğruna zilletin kabul edilmesi anlayışıyla ilişkilendirilebilir (Schimmel, 1975, ss. 305–312).

Rum figürleri, sahnenin üst bölümlerinde izleyici konumunda yer alarak toplumun zahiri yargılarını temsil eder. Bu figürler, hakikatin içsel boyutundan uzak, yalnızca görünenle hüküm veren bakışı simgeler.

Açık kır manzarasının kamusal bir alan olarak kurgulanması, Şeyh San‘ân’ın sınanmasının yalnızca içsel değil, aynı zamanda toplum önünde yaşanan bir aşağılanma ve teslimiyet süreci olduğunu düşündürmektedir. Açık mekân düzeni sahneye gözlemlenen bir alan niteliği kazandırırken, açık mor tepeler gergin bir atmosfer oluşturarak bu sınavın ciddiyetini vurgulamaktadır (de Groot, 2022, ss. 59–72).

Zemin boyunca uzanan çiçekli ve koyu yeşil alan ise estetik bir güzellik sunarken, bu ortamda domuzlara çobanlık yapılması “zillet içinde izzet”

anlayışını çağrıştırır; böylece dış güzellik ile içsel sınanma arasındaki karşıtlık daha da belirginleşir.

Sonuç

Bu makalede, Gazzâlî'nin *Tuhfetü'l-Mülûk*'te atılan tohumlarla başlayan ve Attâr'ın *Mantuku't-Tayr*'da yeniden kurguladığı Şeyh San'ân menkıbesi, 16.–17. yüzyıla ait altı Tasvirli *Mecâlisü'l-Uşşâk* nüshasında Erwin Panofsky'nin üç katmanlı ikonolojik modeli kullanılarak ele alınmıştır. Altı kilit sahnenin karşılaştırmalı incelenmesi, bu görsellerin yalnızca metni betimlemekle kalmayıp; fanâ–bekâ diyalektiğini, ahlâkî olgunlaşma ve mecazî aşkı bağımsız bir görsel dile dönüştürdüğünü ortaya koymuştur.

Pre-ikonografik düzeyde, mimarî mekân düzeni, figür yerleşimi ve jest dili “imtihan–aşk–dönüşüm” ekseninin kronolojik ilerleyişini vurgulamaktadır. İkonografik düzeyde, Şeyh ile Hristiyan kız arasındaki diyalog, zünnar ve domuz çobanlığı temalarıyla Hristiyan–İslâmî kaynakların kaynaştırılmasını ve anlatının evrensel boyutunu öne çıkarmaktadır. İkonolojik düzeyde ise, Rum kızının varlığı, Şeyh San'ânın değişimi ve domuzlara çobanlık sahneleri, benliğin terkinini (fanâ) ve hakikatte kalıcılığı (bekâ) somutlaştırarak Gazzâlî'nin ahlâkî olgunluk temasını Attâr'ın aşk yolculuğu kurgusuyla ustalıkla birleştirmektedir.

Geylânî Hazretleri'nin “Benim ayağım bütün evliyaların boynundadır” iddiasını reddeden San'ân, nefsin en yüksek direnişini temsil ederken; bu reddediş, içsel dönüşümün başlangıcına işaret eder. Rum diyarındaki “sürgün”, mecazî olarak aşkın ateşiyle terbiye olunan iç âlemin kapısını aralarken; Hristiyan kızla paylaşılan dışsal “düşüş” anları, hakikate ulaşmak için benliğin yerle bir edilmesi gerekliliğini görselleştirir. Nihayetinde San'ân'ın benliği kırılır, gönlü aşkla yıkanır ve “kutbiyetin ayağı” olmanın gerçek anlamını kavrar.

Böylelikle, çalışmada ele alınan tasvirler, 15.–17. yüzyıl Osmanlı–İran sanat ortamında sûfi aşk söyleminin görsel bir tekrar üretimi olarak, izleyiciyi derin bir tefekküre davet eden bağımsız estetik değerler olarak işlev görmektedir. Bu çalışmanın sunduğu ikonografik okuma, İslam sanatlarının yorumlanmasına yönelik yöntemsel ufku genişletmekte ve bu tasavvufî imgelerin derin anlam boyutlarını açığa çıkararak İslam sanatlarının yorumlanmasına yeni yöntemsel yaklaşımlar kazandırmakta ve alandaki akademik tartışmaları zenginleştirmektedir.

TEŞEKKÜR

Yazma eser görsellerine erişim izni sağlayan Topkapı Sarayı Müzesi, Bodleian Library ve Michigan Üniversitesi yetkililerine teşekkür ederim.

KATKI BEYANI

Çalışmanın araştırma süreci ve yazımı birinci yazar tarafından gerçekleştirilmiş, ikinci yazar danışmanlık ve bilimsel değerlendirme süreciyle katkı sunmuştur.

ÇIKAR ÇATIŞMASI

Yazar ve tez danışmanı, bu makale ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder.

FON DESTEĞİ

Bu araştırma herhangi bir finansal destek alınmadan gerçekleştirilmiştir.

Kaynakça

- Abaza, M. (2018). *The making of modern Turkish art*. Routledge., ss.41–55, 73–81
- Blair, S., & Bloom, J. (1994). *The art and architecture of Islam 1250–1800*. Yale University Press. ss.180–210, 186–194, 240–245
- Brend, B. (1991). *Islamic art*. Harvard University Press., ss. 162–178–185
- Carl W. Ernst, (1997) *The Shambhala Guide to Sufism*, Shambhala Publications, , s. 85–92
- Chittick, W. C. (1983). *The Sufi path of love: The spiritual teachings of Rumi*. State University of New York Press. , ss. 3–20
- Chittick, W. C. (1989). *The Sufi path of knowledge: Ibn al- 'Arabi's metaphysics of imagination*. State University of New York Press. s. 45–50
- De Groot, R. (2022). A lesson in love: Farid al-Din Attar's story of Sheikh San'an and the Christian girl. *Acta Theologica*, 42(Suppl. 33), ss.59–72, 64–71
- Gölpınarlı, A. (2008). *Tasavvufun dilimize geçen deyimler ve atasözleri*. İnkılâp Kitabevi.
- Gölpınarlı, A. (2018). *Tasavvuf tarihi*. İnkılâp Kitabevi., ss. 95–98,141–160, 210–220
- Grabar, O. (1992). *The mediation of ornament*. Princeton University Press. s. 218–219
- Hillenbrand, R. (2000). *Islamic art and architecture*. Thames & Hudson., ss. 236–241
- Knysh, A. (2017). *Sufism: A new history of Islamic mysticism*. Princeton University Press. Ss.45–52
- Massignon, L. (1982) *The Passion of al-Hallaj*, Cilt 1, Princeton University Press, , ss. 45–60.
- Panofsky, E. (1939). *Studies in iconology*. Oxford University Press. , ss. 5–15
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual arts*. Doubleday., s. 20–41
- Krautheimer, R. (1986) , *Early Christian and Byzantine Architecture*, Yale University Press, ss. 23–30.
- Roxburgh. David J., (2001) *Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*, Brill, , s. 152
- Schimmel, A. (1975). *Mystical dimensions of Islam*. University of North Carolina Press., ss. 120–125, 130–150, 305–312
- Schimmel, A. (2001). *Aşk, Mevlânâ ve tasavvuf* (Çev. S. Kılıç). Kabalıcı Yayınları., s. 98–186
- Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. Kabalıcı Yayınları. s. 156
- Görsel Kaynaklar
- Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, *Mecâlisü'l-Uşşâk*, H. 829.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, *Mecâlisü'l-Uşşâk*, H. 1086.

Bodleian Library, University of Oxford, MS Ouseley Add. 24.

University of Michigan Library, Islamic Manuscripts Collection, Isl. Ms. 235
(Hatcher Library).

Kavramdan Biçime: Sanatsal Düşüncenin İzleri

Editör:

Doç. Dr. Yasemin Tanrıverdi