

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

DOĞAL TAŞIN MEKANDAKİ KİMLİĞİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



YÜKSEK LİSANS TEZİ

Barış KARALI

İç Mimarlık Ana Bilim Dalı

İç Mimarlık Programı

Tez Danışmanı: Doç. Özkal Barış ÖZTÜRK

HAZİRAN 2018

DOĞAL TAŞIN MEKANDAKİ KİMLİĞİ
BARİŞ KAPALI tarafından hazırlanan ÜZEMİNE SİB DEĞERLENDİRME adlı bu tezin
YÜKSEK LİSANS tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.


Tez Yöneticisi
DOÇ. ÖZAL BARİŞ ÖZTÜRK

Bu çalışma, jürimiz tarafından İG MİMARLIK Anabilim Dalında
YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: DOÇ. ÖZAL BARİŞ ÖZTÜRK

Üye: DOÇ. OSMAN SPAYICI

Üye: DR. ÖĞR. ÜYESİ ARZU ECEÖĞÜLÜ

Üye: _____

Üye: _____

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi FEN BİLİMLER Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

ÖNSÖZ

Tez çalışmasının başından itibaren göstermiş olduğu ilgi, alaka ve destekleri için, çalışmanın her aşamasında sabırla fikirlerimi dinleyip, kendi fikirlerini de esirgmeden benimle paylaştığı için, her zaman bir öğretmenden öte bir arkadaş gibi öğrencilerine yaklaşan Sn. Doç. Özkal Barış Öztürk'e çok teşekkür ederim.

Ayrıca bu süre boyunca her zaman beni dinleyen, kendi fikirlerini esirgmeden benimle paylaşan ve bu sürecin önemini farkındalığını benimle yaşayıp, kendi sosyal yaşamlarından da benim için feragat eden ev arkadaşlarım, kardeşlerim Sedat Yıldız ve Mehmet Dünder'a

Eğitim hayatımın bugüne kadar gelmesinde büyük emeği olan, desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen değerli ailem; babam Ali Asker Karali, annem Havva Karali'ye ve kardeşlerim Eylül ve Azize Karali'ye çok teşekkür ederim.

Haziran 2018

Barış Karali

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
ŞEKİL LİSTESİ.....	iv
ÖZET	v
SUMMARY.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. GELENEKSEL DÜNYADAN MODERNİZME DOĞAL TAŞIN İLETTİKLERİ.....	3
2.1. Doğa ile İç İçelik: Form Olarak Geleneksel Dünya.....	4
2.2. Doğaya Dışarıdan Bakış: Modern İnsan, Egemen Varlık.....	8
2.3. Modernizmde Sadelik ve İşlevsellik Üzerine.....	12
2.4. Neo-Modernizm ile Post-Modernizm Arasındaki Mekan Gerilimi.....	16
3. ESTETİK BİR NESNE OLARAK DOĞAL TAŞ.....	20
3.1. Öznenin Doğal Taş Üzerindeki Estetik Tavrı.....	21
3.2. Öznenin Doğal Taş Üzerindeki Estetik Değer Olgusu.....	26
3.3. Doğal Taşın Markalaşma Süreci ve Mekandaki Aidiyeti.....	31
4. DOĞAL TAŞIN SANAT VE TASARIM NESNESİNDEKİ VARLIĞI.....	33
4.1. Doğal Taşın Sanat Yapıtındaki Varlığı.....	36
4.2. Doğal Taşın Tasarım Nesnesindeki Varlığı.....	44
5. SONUÇ.....	49
KAYNAKLAR.....	50
ÖZGEÇMİŞ.....	51

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Akdeniz Mimarisinden Bir Örnek.....	7
Şekil 2.2 : Santa-Maria-Maggiore-İç-Görünüm	14
Şekil 2.3 : New York Loft Bir Mekan	19
Şekil 4.1 : Ayakkabı Resmi (Van Gogh).....	38
Şekil 4.2 : Barbara Hepworth, İki Kesit Bir Küre, 1936.....	41

DOĞAL TAŞIN MEKANDAKİ KİMLİĞİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

ÖZET

Tezin konusu olan Doğal Taşın Mekandaki Kimliği'ni ele alırken, doğal taşın hem geçmişten günümüze hangi süreçlerden geçtiğini, hem de doğal taşın özellikle geleneksel dünyadaki öneminden dolayı, geleneksel dünya ile modern dünya arasındaki benzerlik ve farklılıklar karşılaştırmalı olarak değerlendirilmektedir. Doğal taşın mekandaki izlerinin öncelikle bu tarihsel bağlamda değerlendirilmesi, sonraki konu başlıklarının daha sağlıklı bir şekilde anlaşılması açısından önem taşımaktadır.

Dolayısıyla ilk bölüm, geleneksel ile modern kültürler arasında çıkan çatışmaları gözlemleyerek, bu çatışmaların nedenlerini açığa çıkarmaktadır. Geleneksel ve modern süreçlerde oluşturulan mekan kavramından yola çıkarak, bu dönemlere ait formların öznenin her iki bakış açısıyla nesne ile olan mesafeleri, güncel ve tarihsel açılardan ele alınmaktadır. Bu güncel ve tarihsel süreçlere dahil olan akım ve üsluplar arasında bir analogi kurulup, ayrıca bunların dışında kalan kavramların da ayrışma noktaları incelenmektedir. Bahsedilen kavramların yerellik ile evrensellik iddialarının yapısal olarak formlara olan yansımalarına da değinilerek, aynı zamanda politik ve ticari ilişkileri de sorgulanmaktadır.

Bir sonraki bölümde, öznenin doğal taş bir nesne olarak kavraması ve estetik değer yüklemesi ile oluşan bütünlüğün mekandaki yeri ve doğal taş üzerindeki etkileri irdelenmektedir. Bu bağlamda öznenin doğal taş'ı, estetik değer olgusu bakımından nasıl bir diyalektik süreç içerisinde kavradığı ve kavradığı nesne üzerinde nasıl bir tavır aldığı açıklanmaktadır. Öznenin kavradığı ve algıladığı nesne ile subjektif bir ilişki kurması ve bu ilişkiye estetik hoşlanma ve estetik hazzın dahil olmasıyla, nesnenin özne tarafından estetik bir tavırla değerlendirilme süreci başlamaktadır. Öznenin aldığı bu estetik tavır doğrultusunda, ortaya çıkabilecek diğer değer kavramları olan bilgisel ve ekonomik tavırların, özne de oluşan estetik değer olgusuna dahil olup olamayacakları da örnekler üzerinden değerlendirilmektedir.

Bu değerlendirmeden sonra öznenin doğal taş üzerindeki estetik değer olgusunu, ne bakımdan güzel olarak nitelendireceği açıklanmaktadır. Bu bağlamda nesneye addedilen güzel söyleminin, günümüz mekan tasarımları açısından pratik-ekonomik bir bakış açısı ile değerlendirilmesi, nesne de nasıl bir güzel tanımlamasına dönüşeceği değerlendirilmektedir. Bu değerlendirme, geçmişten günümüze uzanan bir süreç içerisinde ele alındığında, nesnedeki güzellik tanımlamasının yarar (fayda) sınırlandırılmasıyla karşı karşıya kaldığı ve bu durumun da nesnenin öz güzelliğini perdelediği gözlemlenmektedir.

Nesne üzerindeki bu yaklaşımlar doğal taş ile ilişkilendirilerek, doğal taş'ın mekan kavramındaki değeri ve bu değer in pratik-ekonomik bir değere dönüşmesi, onun bir kimliksizleşmeye ve değersizleşmeye doğru gitmekte olduğuna işaret etmektedir.

Doğal taşın markalaşma süreci ve mekandaki aidiyetinin sorgulanmasında; üretici, tasarımcı ve izleyici açısından, günümüzde nasıl bir değer kavramıyla ele alındığının ve bunun sonucunda doğal taş'ın nasıl bir kimliklendirme girişimiyle mekandaki aidiyetini koruduğunun değerlendirmesi yapılmaktadır.

Son bölümde ise doğal taş'ın salt nesne kökeni incelenmekte olup, var olduğu çevreyle bir bütün olarak ilişkilendirilmesi sonucunda öz varlığının değerlendirilmesi yapılmaktadır. Doğal taş'ın sahip olduğu öz niteliklerin var olduğu çevre ile ilgili bir oluşum durumunu kapsaması, onun öz kimliğinin oluşmasında da belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda doğal taşın salt nesne varlığından araç nesnesine (nesnelleştirilmiş nesne) dönüştürülmesi ve sanat yapıtındaki varlığının izleri de, onun salt nesne kimliğinde vücut bulmaktadır.

Doğal taşın sanat yapıtındaki varlığının değerlendirilmesinde, özne ve nesne birlikteliğinden varlık kazanan sanat yapıtının ortaya çıkış sürecindeki belirleyici etkenler, örnekler ile açıklanmaya çalışılmıştır. Bu verilen örneklerle, öznenin sanat yapıtını nasıl bir değerlendirme ile ele alması gerekliliğine vurgu yapılmak istenilmiştir. Bu kapsamda doğal taş'tan varlık kazandırılan bir sanat yapıtının, varlığının bir parçası olan çevre-mekan ilişkisi içerisinde, yapıtın yapıt varlığındaki yeri değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda, izleyicinin bir bütün olarak ele aldığı biçimlenişin, yapıt ve izleyici arasında oluşan bağı ile nesne (doğal taş), yapıttaki varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Aksi takdirde varlık alanından koparılan bir sanat yapıtının, onu tanımlayan kimliğinin kaybolması ve bir araç nesnesi gibi işlevini tamamlayıp kenara atılması kaçınılmaz görünmektedir.

Doğal taş'ın tasarım nesnesindeki varlık izlerinin aranması, salt nesnenin araç nesnesine dönüştürülmesi ile başlayan bir sürecin konu edilmesini gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda 'doğal taş', öz varlığında olan niteliksel özellikler doğrultusunda tasarım nesnesindeki kimliğine sahip olmaktadır. Fakat bu süreç, onun varlık kazandığı nesnede kendisinden beklenen işlevi karşılaması durumuna kadar geçerlidir.

Gelişmekte olan teknoloji, günümüzde doğal taş'ın betimleyici yapısının, bir kimliksizleştirme ve değersizleştirme girişimiyle karşı karşıya kalmasına neden olmaktadır. Belirtilen bu durum, doğal taş'ın günümüz için geçici bir zevk nesnesi gibi görülmesine ve dolayısıyla da kolay tüketilebilen bir malzeme olarak algılanmasına neden olmaktadır. Doğal taş'ın işlevine uygun olmayan yanlış kullanımı ve mekanlarda bir süs objesi tavrına maruz bırakılması, onun nitelendirildiği 'şey' üzerinde varlığını kaybetmesine neden olmaktadır. Geçmişteki örnekler üzerinden değerlendirildiğinde ise, doğal taşın işlevsel olarak doğru kullanımı, varlığını uzun süre koruyabilmesinde önemli bir yer tutmaktadır.

Dolayısıyla özenin dikkat etmesi gereken şeyler, bu ipuçlarını doğru okumak, benimsemek ve yaratıcılığını da ortaya koyarak doğal taşın kimliğiyle estetik değerleri buluşturmadır. Ancak o zaman doğal taş, tasarım nesnelerinde varlığını koruyabilir ve bu sayede onun üzerinde oluşturulan kimliksizleştirme girişimleri de engellenmiş olur.

Doğal taşın mekandaki kimliğinin bu başlıklar üzerinden ele alınması ile; salt nesne kimliğinin tarihsel süreçte nasıl bir değişime uğradığı açıklanmakta olup, onun estetik açıdan nasıl değerlendirilmesi gerektiği ve özne-nesne ilişkisinin hangi doğrultuda yeniden tanımlanabileceği amaç edinilmiştir.



A REVIEW ON THE IDENTITY OF NATURAL STONE IN A PLACE

SUMMARY

While the ‘identity of natural stone in a place’ that constitutes the subject of the thesis is addressed, the processes that natural stone has gone through from the past to present are reviewed; and in addition, the similarities and differences between the traditional and the modern worlds are comparatively reviewed because of the importance of natural stone in particular in the traditional world. Reviewing the traces of natural stone in a space primarily in this historical context is important to better understand the following subject headings.

Therefore, the first chapter observes the conflicts between traditional and modern cultures, and reveals the causes of these conflicts. Based on the concept of ‘space’ that has been created in traditional and modern processes, the distances of the forms belonging to these periods with the object are addressed according to the current and historical aspects, from the both points of view of the subject. An analogy is established between trends and styles involved in these current and historical processes, and on the other hand, the differentiation points of the concepts other than these are investigated. The reflections of the locality and universality claims regarding the aforementioned concepts, on structural forms, are also mentioned; and at the same time, their political and commercial relations are questioned.

The next chapter examines the place of the entirety—originates when the subject perceives natural stone as an object and assigns an aesthetic value to it—in a space as well as its effects on natural stone. In this context, the chapter explains the nature of the dialectical process, in which the subject perceives natural stone in terms of aesthetic value; and the attitude that he/she assumes regarding the object that he/she perceives. The process in which the subject evaluates object with an aesthetic attitude starts when he/she establishes a subjective relationship with the object that he/she perceives and comprehends, and when this relationship includes aesthetic enjoyment and aesthetic pleasure. Whether or not the informational and economic attitudes—among the other value concepts that may emerge in line with such attitudes that the subject assumes—will be involved in the aesthetic value phenomenon that will originate in the subject are also reviewed through examples.

After this review, in what respect the subject will qualify the aesthetic value phenomenon on the natural stone is explained. In this context, the kind of the description of ‘beautiful’, to which the expression ‘beautiful’ attributed to an object will be converted, is reviewed from a practical-economic point of view, in terms of today’s space designs. In this review, it is observed that the description of ‘beauty’ regarding an object encounters the limitation of benefit, when evaluated in a process from the past to present, and this curtains the intrinsic beauty of the object.

The value of natural stone in the space concept, and converting this value to a practical-economic value by associating these approaches regarding an object with natural stone, indicates that it is going towards loss of identity and unworthiness.

The kind of value concept, with which natural stone is addressed today in terms of manufacturer, designer and viewer, and the kind of identification attempt, with which natural stone maintains its belongingness in the space as a result of this are reviewed when questioning the branding process of natural stone and its belongingness in the space.

In the last chapter, the absolute objective root of natural stone is examined, and its self-identity is evaluated based on the results of its association, as a whole, with its surrounding environment. The fact that the attributes of natural stone cover a formation circumstance related to its surrounding environment plays a determinative role in the formation of its self-identity. In this context, conversion of natural stone from an absolute objective entity to an instrumental object (objectified object), and the traces of its existence on an artwork, come into existence in its absolute objective entity, as well.

In the review of the entity of natural stone in an artwork, the determinant factors in the creation process of the artwork that comes into existence as a result of the togetherness of the subject and object are explained with examples. These given examples are intended for emphasizing the way of reviewing, with which the subject should address the artwork. In this context, the place of an artwork in its entity is reviewed within the scope of the environment-space relationship, which is a part of the entity of an artwork created from natural stone. The configuration that the viewer addresses as a whole in consequence of this review as well as the object (natural stone) with its bond formed between the artwork and the viewer maintain their presences in the artwork. Otherwise, it is considered inevitable that an artwork torn from its place of entity will lose its identity that defines it, and will be left aside after completing its function like an instrumental object.

The search for the entity traces of a natural stone in a design object makes it necessary to mention about a process that starts with the conversion of natural stone from an absolute objective to an instrumental object. In this context, the 'natural stone' has its identity in the design object, in line with the qualitative characteristics of its self-entity. However, this process is valid as long as it provides the function expected from it, in the object where it has come into existence.

Due to the ever-developing technology, the descriptive structure of natural stone today encounters an attempt to make it lose its identity value. As a result of the mentioned situation, natural stone is today seen as a temporary pleasure object; and therefore, it is perceived as an easily consumable material. The misuse of natural stone, which is not compatible with its function, and its exposure to an attitude considering it as an ornamental object in places, cause it to lose its entity on the 'thing', with which it is characterized. When reviewed through the examples from the past, functionally proper

use of natural stone has an important place in its ability to maintain its entity for a long time.

Hence, the things that the subject should take into consideration are to adopt and read these tips correctly, and bring the identity of natural stone together with its aesthetic values. Only then natural stone can maintain its presence in design objects, and by this means, the de-identification attempts can be prevented.

By addressing the identity of natural stone in the place, on the basis of these headings, the nature of the change that its absolute objective identity has undergone in the historical process is explained. It is intended to reveal the required way of reviewing natural stone in terms of aesthetics, and the direction, in which the subject-object relationship can be defined.



1.GİRİŞ

Doğadaki tüm varlıkların insan tarafından tanımlanmış özne ve nesne olarak ayrılması, anlam-bağlam açısından bir ikilik sorunsalı çıkarmaktadır. Bu sorunsal; insanın, özellikle düşünen varlık olarak önce kendisini, sonra canlıları özne olarak ve ardından diğer cansızların tümünü nesne olarak kabul etmesinden gelmektedir. Bu tutum ile doğadaki varlıkları iki birime sığdırmak, diğer varlıkların kendi mekanlarındaki öz kimliklerinin geri planda kalabileceğini göstermektedir. İnsan, zamanla kendisi ve dışındakilere öz varlığından farklı bir ön tanımlama getirmekle kalmayıp, kendi kimliğini de sorgulayacak kadar doğadan kendisini ayrı düşünmeye başlayacaktır. “Varlık olarak insan, özne olarak insan varlığı” ikiliği de kendi içerisinde bir sorunsal olarak her zaman felsefenin gündeminde kalacaktır.

İnsan, kendisini özne olarak tanımlamazdan önce, diğer varlıklara nesne olarak ön kimliklendirme yapması söz konusu bile olmayacaktır. Nesne kavramı, anlam olarak cansız varlık anlamına gelse de, bu varlıkların doğada olan her şey’de olduğu gibi, bir enerjisinin olduğu ve bu enerjiyi evrene yaydığı bilim tarafından da onay görecektir. Bu bağlamda; nesnenin, nesne olmazdan önce ne’liği sorgulanarak değer haline dönüşmesi, sonra mekana yansıyan kimliklerinin belirtilmesi gerekmektedir. Doğal taş varlığından yola çıkarak, doğadaki varlıkların kimlikleri ve nitelikleri üzerinden mekanla olan ilişkilerine ve bağlantılarına dair konulara değinilmektedir. Bu konular, tarihin çeşitli dönemlerinde incelenmiş ve günümüzde de incelenmeye devam edilen bilim, sanat, felsefe ve sosyoloji alanlarından araştırmalar yapılarak ele alınacaktır. Bu yöneme bağlı kalınarak, birçok akımın doğal taş ile olan ilişkisindeki fiziksel ve zihinsel bağlantıları, hem politik hem de ticari açılardan örneklendirerek, etik değerler bağlamında değerlendirilmektedir.

Geleneksel ve modern kavramlarının ele alınacağı ilk bölümde; kendiliğinden oluşan ve üst akıl yöntemleriyle oluşturulan yapılar arasındaki farklılıklar irdelenerek, bağlantılı ve aynı zamanda paradoksal birliktelikleri açığa çıkarılacaktır. Geleneksel ve modern kavramların yeniden inşasına ve kendi içinden ortaya çıkan, birbirlerine karşı olan kavramlara da değinilerek, doğal taş’ın mekandaki kimliği bu parametreler doğrultusunda ele alınacaktır.

Doğal taşın, estetik bir nesne olarak sorgulandığı bir sonraki bölümde; doğal taş varlığına yüklenen estetik kavramının, kendisinde olan ya da kendisine yüklenen bir kavram olup olmadığı irdelenecektir. Bu konuya binaen, estetik olgusunun tartışmalara başlandığı ilk tarihlerden günümüze kadar olan süre içerisinde, bazı filozofların konuyla ilgili değerlendirmelerine yer verilecektir. Doğal taşın, özne üzerinde yarattığı değer olgusu ve markalaşma süreçleri de mekan bağlamında tekrardan ele alınacaktır.

Son bölümde; doğaya ait varlıkların, nesneye dönüştürölme amacına bağılı olarak yeniden tasarım ve sanat yapıtı haline gelme durumu ele alınacaktır. Doğal taşın dönüştürölme amacı doğrultusunda, araç nesnesi halini almasına bağılı olarak tasarım aşamasının nasıl şekillendiğıne bakılacaktır. Bu duruma karşın doğal taşın, sanat yapıtındaki varlığını ortaya çıkartan sanatçının, doğal taş ile olan ilişkisi gözlemlenerek sanat eserinin değeri haline gelme süreçlerine değinilecektir.



2. GELENEKSEL DÜNYADAN MODERNİZME DOĞAL TAŞIN İLETTİKLERİ

Bu bölümde doğal taşın varlığı ve kendisiyle ilişki halinde olan mekan ile bilinçli veya bilinçsiz bir biçimde oluşmuş-oluşturulmuş doğal taş nesnesinin mimari mekanda oluşturduğu algılar irdelenecektir. Geleneksel ve modernist tavırlar karşılaştırmalı olarak ele alınacak ve mekandaki doğal taş kimliği bu parametrelerle değerlendirilecektir. Günümüzün mekan tasarımı yaklaşımları, geleneksel üsluba ait mekan tasarımları, modernizm ve postmodernizm sonrası hareketler de incelenerek bu bölümün gövdesi oluşturulacaktır. Daha sonraki bölümlerde daha kapsamlı bir şekilde ele alınması faydalı olacak olan, nesne-insan ilişkisi ve estetik nesne ile doğal taş varlığı da detaylı bir şekilde sorgulanacaktır.

Düşünsel boyutun dışında halk arasında cansız diye tabir edilen ama doğada değişime ve dönüşmeye devam eden bu varlık nedir? Belki de gerçekten yaşayan bu varlığa dair filozoflar ve sosyologlar tarafından ortaya konan yaklaşımlar ve bu konuda salt nesne olarak doğal taş nasıl baktıkları konuya bir hayli ışık tutabilir.

Modernizmin, ilk kez ortaya çıkmaya başladığı süreçlere değinilmeden önce; bu bölüme ışık tutan modernizm akımının, geçmişe sadık kalarak inşa etme yöntemine uygun bir anlatım dili oluşturulacaktır. Bu anlatım dili üzerinden yola çıkılarak bu bölüm ile anlam bağlam ilişkisi kurulacaktır. Bölümün devamında, kendisinde çıkacak olan problemin aşılmasını sağlayan şey ve bu bilgileri yeniden ele alma lüksü geçmişte kazanılmış ve edinilmiş bilgiler sayesinde olacaktır.

Konu başlığına bakıldığında hangi konuya öncelikle değinileceği bellidir ancak bu tarihsel olarak böyle bir sıralama gerektirdiği için değil, öncelikle geleneksel dünyadan yola çıkarak modernizme değinmek gerektiğindedir. Fakat modernizme gelene kadar bir başlık daha ortaya çıkmaktadır. Bu başlık modernitedir. Bu kavram öncelik sırası verilecek olan ön ve alt başlıklar üzerinden incelenecektir. Moderniteyi değerlendirirken çıkış noktalarına ve farklı dönemlerde insanların düşünsel ve nesnel mekanlarda bu kavramı nasıl sahiplendiklerine bakılması gerekmektedir.

Bu bölümde öncelik hakkı tanınmış olan bu başlıklar için biraz geriye gitmekte fayda görülmektedir. 14. yüzyıldan günümüze kadar uzanan süreci değerlendirmek gerekirse, bu sürecin içerisinde var olmuş ve olmakta olan geleneksel tavır (üslup), bu konunun içerisinde kendisine nasıl yer bulmuş ve itibarının nasıl iade edilmiş olduğu incelenecektir.

Geleneksel dünyaya ait nesnelerin yeniden üretilmesi, daha sonra metalaştırılması ve o nesneyi var eden icracısına kadar olan süreçte nesneyle insan arasındaki geleneksel bakış ve modern bakış arasındaki farklılıklar gözetilecektir.

Bölümün sonraki konusu olan modernizme daha sağlıklı değinebilmek adına Rönesans döneminden başlayan bir tarihsel süreci ele almak faydalı olacaktır. O tarihlerden bu güne özne, nesne ve doğa arasındaki bağlantıların nasıl kurulduğuna ve

biçimlendirildiğine bakılmalıdır. Bu bağlamda modernizmde, öznenin nesne karşısındaki tavrı ile geleneksel dünyadaki özne-nesne ilişkisi karşılaştırarak, hem tarihsel olarak hem de günümüzde devam eden bu durum biraz daha irdelenmiş olacaktır.

Özne-nesne ilişkisi ile bağlantılı olarak işlenecek olan geleneksellik ve modern kavramları farklı dönemlerde, farklı paralelliklerde incelenecektir. Geleneksel üslubu, belirli bir dönemde ortaya çıkmış akım gibi düşünmemek gerekir; burada sürekli işleyen ve kendiliğinden oluşmuş bir ilişkiden bahsetmek mümkün görülmektedir. Dolayısıyla, geleneksel formların oluşma sürecine değinilerek, insanın geleneksel olanı üretme biçimi ve doğada olan nesneyle kurduğu ilişki ile modern insanın doğal nesneyle ilişkisi arasındaki farklılıklar ele alınacaktır.

2.1. Doğa ile İç İçelik: Form Olarak Geleneksel Dünya

İnsan ve doğa kavramlarının ayrı ayrı okunması, insanın kendini doğanın dışında ayıksı bir varlık gibi görmesinden gelmektedir. Bu konuyla ilgili, kent insanlarının kendilerini neden bu şekilde soyutladığı diğer başlıklarda uzun uzun değerlendirilecek ve anlatılmaya çalışılacaktır.

Buradan hareketle ele alınması gerekmekte olan sorunsal, varlık olarak doğayı oluşturanların birbirileri arasındaki iletişimidir. Modern kent insanının doğallığın devam ettiği mekanlarla kurdukları ilişki biçimi ve iletişimi doğal değildir. Öyleyse, geleneksel dünyadan bakıldığında kent hayatından uzak, doğallığı yok olmamış mekanlarda yaşayan insanların, içinde oldukları mekanla iç içe olmanın çıkardığı sonuçlara ve bakış açılarına değinmek gerekir.

Geleneksel yaşam ile kent yaşamı arasındaki farklılıklara, ihtiyaçlarla doğru orantılı bir bakış açısı geliştirmek gerekir. Çünkü üretim araçlarının oluşumundan, bu üretimlere bağlı kaygılara kadar her şey ihtiyaç gerçeğinin altında yatmaktadır.

Doğa varlığı olarak insan, kendi varlık mekanının içerisinde başka bir iç mekan ihtiyacı duymaktadır, buna da barınma ihtiyacı denmektedir. Bu sürecin gelişmesindeki en büyük etken, evrimleşme ile kendi doğasından uzaklaşması olmuştur. Doğaya ait ya da doğayı oluşturan bütün canlılar, bir şekilde gizlenme ve korunma iç güdüsü ile kendilerine çeşitli mekanlar yaratmaktadırlar. Bu bağlamda, insan dışındaki diğer canlılar kendi mekanlarını oluştururken, doğanın onlara müsaade ettiği kadarıyla yetinirler ve mekanlarını belirli sınırlar içerisinde oluştururlar.

Bu canlıların yarattıkları mekanlara, kuşların ağaç dallarından yaptıkları yuvaları örnek verilebilir. Başka bir örnek ise bir örümceğin kendisine özgü niteliksel bir özellik olarak ürettiği sıvının havayla buluşarak sertleşmesi sonucunda oluşan madde ile ağ örerek hem avlanabileceği hem de barınabileceği bir mekan elde etmesidir. Hatta bazı örümcekler; çadır biçiminde, yağmurdan ve soğuktan korunabileceği ağlar örerek çeşitli mekanlar da yaratabilmektedirler.

Dünyadaki doğal yaşamda, bütün bu olanlar milyonlarca yıldır bu şekilde devam etmektedir. Geleneksel dünyanın çıkış noktalarını da bu şekilde ele almak gerekmektedir. Formların oluşumu ihtiyaçlarla doğru orantılıdır ve bu formlar sanayi üretimi ile elde edilememektedir. Sanayi tipi üretim, sadece ihtiyaca yönelik olmadığından kaynaklı kendiliğinden bir yapaylık getirmektedir; geleneksel dünyada ise insanın ihtiyaç duyduğu her nesne, ihtiyacını karşıladığı kadar üretilmekte ve her nesne ihtiyaç duyulduğu takdirde yeniden var edilebilmektedir.

Geleneksel dünya yaşantısına ait insan, kendi ürettiği nesneye yabancı değildir, hatta onu bir nesne olarak bile görmemektedir denilebilir, çünkü geleneksel yaşama ait olan insan kendi ürettiği araç nesnesi ile bir ilişki geliştirmektedir. İnsanın, bahsedilen ihtiyacını gidermesi için araç haline gelmiş nesnelerin, artık o insana ait bir parça olduğu düşünülebilir. Bu yaklaşımdan şunu anlamak da mümkün görülmektedir; geleneksel formların oluşma süreci estetik bir süreç değildir, çünkü form alacak olan nesnenin kullanılma nedeni ile sonucu farklı anlamlar içermemektedir.

Geleneksel dünyadaki nesne – insan ilişkisini okutacak olan belki de en vurgulu malzeme ise doğal taştır.

Doğal taş, geleneksel mimaride sıklıkla kullanılmıştır. Bu bağlamda, taş ile ilişkide olan insan da bu varlığın kendisine estetik bir yaklaşım sergilememektedir. Geleneksel mimaride kullanılacak olan doğal taş, farklı yerelliklerde değişkenlik göstermektedir. Bu değişkenliğin nedeni ise bu bakış açısındaki anlam-bağlam ilişkisinde yatmaktadır. Geleneksel dünyadaki varlıkla ilişki kurma biçiminde, kendi bölgesine ait olmayan varlıkların nesneleştirilerek kullanılması söz konusu değildir. Çıkış noktası; elinde olanı, el emeği ile biçimlendirerek kendi yerel kimliğini oluşturmaktan geçmektedir.

Dolayısıyla, sonradan yerel ve kültürel bir nesne olarak tanımlanacak olan doğal taş, günümüzde metalaşmışken, geleneksel dünyadan bakıldığında ise, insanın en temel barınma ihtiyacını karşılama görevi verilmiş, estetik bir değeri olmayan nesne olarak tanımlanabilir.

Peki, geleneksel yöntemlerle oluşturulmuş doğal taş yapılarına estetik bir değer yüklenmeli midir?

Estetik ile ilgili daha derin bir incelemenin yapılacağı diğer bölümlerden farklı olarak; burada geleneksel formlar, geleneksel dünyadan bakışla modern dünya ile arasındaki farklılıklara değinilerek açıklanmalıdır. Yukarıda da vurgulandığı gibi; geleneksel dünyada insan, ilişki halinde olduğu diğer varlıklara yabancı değildir. Geleneksel dünyada öznenin nesne ile estetik ilişkiye girme durumu, nesne ile arasındaki mesafelerin daha önce hiç oluşmamış olmasıyla ilgilidir. Geleneksel dünyadan bir insanı, ‘özne’ olarak tanımlamak yine dışarıdan yöneltilen bir bakış açısıyla ilgilidir. Zira o dünyaya ait bir insan, kendisi ile diğer varlıkları özne ve nesne olarak ikiye ayırmamaktadır, çünkü yaşadığı ortamı kendisiyle bir bütün olarak görmektedir.

Geleneksel mimarlığın üç temel yapı malzemesinden biri olan ‘doğal taş’, kendi içinde bulunduğu geleneksel dünyanın gözünden estetik bir obje olarak görülmemektedir; postmodernist yaklaşım ile metalaştırılabilir bir ürün haline gelmiştir ve dolayısıyla estetik bir obje olarak görülmeye başlanmıştır.

Fakat postmodernist yaklaşım, bu üç yapı malzemesinin diğer öğeleri olan ahşap ve toprağa doğal taşta duyduğu kadar ilgi duymamaktadır. Çünkü toprak, taşıyıcılık ve kalıcılık özelliğini zamanla kaybetmektedir. Ahşap ise toprağa göre daha dayanıklı ve strüktürel olarak da çok kullanışlı bir nesne olmasına karşın, mekandaki kimliğinin değişime uğrama ihtimalinden dolayı doğal taş kadar kendi kimliğini koruyamamaktadır, çünkü doğal taş atfedilen görevini tamamladıktan sonra salt nesne olarak doğada varlığını devam ettirebilmektedir.

Doğal taşın fiziksel özelliklerinden kaynaklı diğer yapı malzemelerine nispeten daha fazla rağbet görmesi normal bir durumdur. Doğal taşın kullanımı ile ilgili daha eski tarihlere gidildiği takdirde; doğadan toplanarak inşa edilen ile ocaktan çıkarılıp işlenmesinden sonra inşa edilen yapılar arasında kimlik farkı vardır. Bu farklı kimliklerdeki çeşitlilik ise birçok şeyi imgeleyebilir. Doğal ortamından toplanmış bir doğal taşın işlem görmeden inşa edilmesinin imgelediği ve ilettiği kimlik ile ocaktan çıkarılmış ve işlem görmüş bir doğal taşın ilettiği kimliğin birbirinden farklı olması kaçınılmaz olacaktır.

Geleneksel yapının postmodern bir yöntemle yeniden inşa edilmesi, sanayi tipi yöntemler kullanılarak ocaktan çıkarılmış taşlarla yapılmaktadır. Yeniden yapılan bu işlem, sadece postmodern bir mekan değil, aynı zamanda geleneksel mimarinin kötü bir kopyası olacaktır. Bu bakımdan, geleneksel mimariye ait üsluba ait yeniden üretimi yapılacak mekanın, aynı koşullarda ve aynı mesafeyle yaklaşmadığı sürece gelenekseldeki gibi kendi doğal kimliğini iletmeyecektir.

Bu durumda bağlamından koparılmış bir doğal taşın, kentte ya da farklı yerelliklerde kullanılması ne anlama gelmektedir?

Her varlık kendi bulunduğu uzamla anlamlıdır, haliyle bağlamı da o uzama aittir. Kendi bulunduğu koşullardan ve nedenselliklerinden koparılmışsa orada farklı amaçlar söz konusudur. Bu meselede mühim olan; ihtiyaçlardan yola çıkarak inşa edilmiş bu mekanların bağlamından koparılıp, başka bir yerde yeniden ele alınması değil, yerinde doğru bir müdahale ile korunmasıdır. Diğer yandan sıradan birisi, ticari bir amaç edinmeden, sırf o üslubu beğendiği için böyle bir mekan inşa ediyor olması yine bağlamından koparılmış kimliksiz bir mekan sonucu çıkaracaktır.

Bir mekanın kimliksizleşme nedeni, tasarımda evrensellik iddiası olsa bile yerel bir kültürün başka bir yere taşınması veya kopyasının yapılmasının doğru olamamasından kaynaklanmaktadır. Bu durum, konunun ilerleyen yerlerinde daha detaylı incelenecek olan ‘kiç’ kavramını hatırlatacaktır. Hangi amaçla olursa olsun, insanlık değeri olarak görülen bir nesnenin, ticari bir nesneye dönüşmesi kiç tartışmalarını başlatacaktır.

Geleneksel dünyada her işaretin kültürel ve yaşanmışlıkla bağlantılı bir anlamı vardır. Hiçbir geleneksel motif, soyut bir gönderme içermez. Bu motifler, ancak kültürün izlerini aktarma amaçlı kodlanmış renkler ve şekillerden oluşabilir. Bu noktada geleneksel motifi işleyen icracı, zevk için bile olsa o kültürün formlarının dışında başka bir şey üretmeye gerek duymamaktadır. Başka bir örnek verilmesi gerekirse; tarihsel kültür ya da bir olayla ilgili bilgi içeren geleneksel bir nesnenin rengi kırmızı ise, hiçbir geleneksel icracı; ‘bugün de mor yapayım’ diye düşünmemekte ve üretmemektedir. Özellikle belirli bir rengin kullanılmasının her zaman bir sebebi ve bağlantısı vardır. Bu konuyla ilgili de örnek vermek gerekirse; Akdeniz mimarisinin geleneksel üslupta el emeği ile inşa edilen evleri iyi bir örnek olacaktır. Bu evler, doğal taş duvarlardan oluşturulmuş mavi pencereli evlerdir. Buradaki mavi rengin elde edilmesini sağlayan çivit, kimyasal özellikleri nedeniyle akrebin gelmemesini sağlamaktadır. Akrep nedeniyle kullanılan çivitin verdiği mavi rengin, nedenselliği aracılığıyla Akdeniz mimarisine bir katkısı olduğu söylenebilir. Bu ve buna benzer de birçok örnek gösterilebilir. Ancak, anlatılmak istenen, her şeyin bir anlamının olduğu ve değiştirilemez olduğudur.



Şekil: 2.1 Akdeniz Mimarisinden Bir Örnek

Kültürel ve tarihi dokusu bozulmamış, geleneksel motiflerin ve mimari üslupların korunduğu bölgelerin mekan kimliği bu bağlantılar sayesinde daha iyi hissedebilir kılınacaktır. Bu durum, herhangi bir akıma ait yapının inşasındaki uygulama yönteminin, zamanla gelenek haline gelmesi ve o akımdan bir örnekle karşılaşıldığında hangi geleneğe ait olduğunu anlamak gibi bir durumdur.

Klasik mimari dönemlerin birbirinden farklılıkları ve akım olarak kültürle olan bağlantılarına bakıldığı takdirde; ait olduğu yerellikteki kültürden etkilenmeksizin form getirmesi, o yerelde yaşayan insanların kültürel zenginliklerinin azaldığı bir biçime girmek istemeyeceği ihtimalinin hesaba katılması gerekmektedir. Klasik dönemin bu mantığı ile ilgili Roberto Masiero, “*Mimaride Estetik*” adlı kitabında bu geleneği biriktiren unsurlardan şu şekilde bahseder; “... Hesaba katılması gereken sadece doğa ya da eskilerin otoritesi yoktur, Klasik’in bütünleştirici birliğinden farklı, kültürün içinden çıkan çok sayıda form vardır: Gotik gibi” (Masiero, 2006, s.92).

Buradan anlaşılabileceği üzere geleneksel dünyaya ait birçok form vardır ve kendisine ait olan formları hiçbir zaman devşirme değildir. Bu nedenden ötürü, kimlik olarak biricik bir özelliğe sahiptir. Geleneksel dünyanın estetiğine değinmek gerekirse buradan yola çıkılmalıdır.

2.2. Doğaya Dışarıdan Bakış: Modern İnsan, Egemen Varlık

Zenginleşme ya da paranın birikmesinden kaynaklı, dönemin ruhuna bir şekilde yansıyan ve alternatif yatırımlar ihtiyacından beslenen Rönesans, sanat ve mimari alanlarında ciddi sıçramaların olduğu bir dönemdir. Zengin insanlar paralarını, stoklamak yerine sanat, edebiyat ve mimarlık gibi alanlarla değerlendirmişlerdir. Bu alanların itibarı, Rönesans döneminde ciddi anlamda geri iade edilmiştir. Bu süreçte, doğmakta olan yeni insan figürünün ilerlemekte ve doğaya hakim olma yolunda arzusunun gitgide artmakta olduğu görülmektedir.

16. yüzyılda, modernlik adının verildiği bu sürece dair tartışmalarla ilgili Tülin Bumin, ‘*Tartışılan Modernlik*’ adlı kitabında konuya şu şekilde değinerek; insanın yeni düşünce kategorilerini doğaya, hayata ve maddeye uygulama girişiminde bulunmasıyla başladığını ifade etmektedir. Modern kavramının, çeşitli anlamlarda günümüzde de sık sık konusu geçmektedir, fakat buradaki başlangıç sürecine ait tanımlamaya bakıldığında, bugünkü kullanım alanlarından çok uzakta olduğu söylenebilmektedir. Lakin, Rönesans döneminin önemli düşünürlerinin, doğa ile bilim arasında kurdukları denklem bugünkünden çok uzak sayılamaz. Doğayı bu noktada bir makina olarak görüp, bilimi de bu makinayı kullanarak yeni makinalar üretebilen bir sanat mecrası olarak düşünmüşlerdir. (Bumin, 2016, s.25)

Buradan bakıldığında; günümüzde “modern insan” tanımlaması kulağa ne kadar hoş ve pozitif gelse de, çıkış noktası itibariyle ciddi anlamda tartışmaya açık gözükmektedir. Aradaki farka bakıldığında, güncel anlamı başlangıç anlamından biraz çıkmış gibi dursa da, sadece kullanım yerlerinin değiştiğini söylemek daha doğru olur. Bu bağlamda modernite yıkıcı bir çıkış yaparak, eski yerine yeni ve akılcı çözümler gibi başlıklarla öne çıkmış olsa da post-modernite adı altında, modernitenin kurallarına karşı yıkıcı bir hareket de geliştiği görülmektedir.

Bu konuya dikkat çekilmesindeki temel amaç; doğada var olan her nesnenin, insan hayatını kolaylaştıracak şekilde değiştirilebilir görülmesinin tartışmaya açık olmasından kaynaklanmaktadır. Bölümün ana varlık konusu olan, doğal taş ile modern insanın kurduğu ilişki de bu bağlamda diğer bütün varlıklardan farklı değildir. Hatta öyle bir boyut almıştır ki; doğal olan bu taş varlığının kendi içinde modern olup olmadığına dair ayrımlar bile gözlemlenmektedir. Modernite'nin tezi ile post-modernitenin tezinin ayrışma noktalarına da ayrıca bakılacaktır.

Doğaya karşı böyle bir yaklaşımın olması, elbette can sıkıcı bir durum olarak görülmektedir. Bu bakış açısının; doğada bulunan her şeyi kapsamından kaynaklı, insanlık tarihinde çok uzun yıllardır diğer canlılar da bu amaç doğrultusunda kullanılmış ve günümüzde de kullanılmaya devam edilmektedirler. Bu süreçte artık emekçi diyebileceğimiz insan türünden olmayan canlılar da, insanın kendi menfaati için kullanılmaktan kaçamamışlardır. Yakın geçmişe kadar tarlalarda büyük baş hayvanlar çalıştırılmaktadır, buna örnek vermek gerekirse; tarlayı sürececek olan büyük baş hayvana bağlanan aracın, toprağı ayıklamasında kullanılan sivriltilmiş taş ve taştan tekerleklerin olduğu görülmektedir. Bunların dışında sırf nostalji olsun diye faytonlarda atların çalıştırıldığı ve onların uzun vadede ölüme terk edildiği görülmektedir. Bunlar yetmezmiş gibi sahiplendikleri kedi ve köpekleri de eğiterek hem ticari bir amaç için kullanıp hem de kendilerini tatmin etmek için bu hayvanlara itaat ettirmektedirler. Bu noktada kent hayatıyla kasaba hayatındaki insanların diğer canlı türlerini sahiplenmeleri arasında dikkat edilmesi gereken bir fark ortaya çıkmaktadır. Bu farkı oluşturan iki farklı ilişki türü geleneksel ve modern karşılaştırmasında daha net olarak açıklanmıştır.

Ancak, doğaya hakim olma arzusundan kaynaklı, modern insan düşüncesinin geçmişten böyle bir sıkıntıyı devralarak devam ettirdiğini söyleyemeyiz. Modern teknolojinin bu sorunsalı ortadan kaldırmış olduğu ya da kaldırabileceği söylenebilir. Modernlik düşüncesinin ilk başladığı zamanlardan itibaren, bilim ve teknoloji üzerine odaklanmalarının dışında geçmişi yok sayarak ilerlemesi, bir takım boşluklar çıkarmaktadır. Bu boşluklar, kapitalizm çarklarına girmesine sebebiyet vermektedir. Modernitenin çarklarla olan bu bağlantılı durumu, insanın tekilliğini ve özgürlüğünü de kısıtlamaktadır (Post-modernite tam da bu noktada kendisini daha keskin biçimde göstermektedir).

Georg Simmel, “*Modern Kültürde Çatışma*” adlı kitabında, sistem çarklarıyla ilgili önemli bir noktaya değinmiştir. “18. yüzyıla gelindiğinde bireyin, artık anlamını kaybetmiş bağlar içerisinde olduğu anlaşılmıştı: siyasal düzenin, tarımın, loncaların ve dinin dayattığı baskıcı bağlardı bunlar. İnsanlara, deyiş yerindeyse, doğal olmayan bir formu ve gerçekliğini çoktan yitirmiş, haksız eşitlikleri dayatıyorlardı” (Simmel, 2003, s.101). Bu sözleriyle; insanların, hakimiyeti elinde tutan kitleler tarafından paranın gücü ile sıkıştırıldığı ve baskılandığını anlatmaktadır.

Aydınlanma dönemi ile bilgi öznesi olan insanın dünyayı yeniden kurgulaması ve eşitliklerin oluşturulması ilkelerinin buradan okunması gerekmektedir. Bu durumu

takiben; insanların zincirlerinden kurtulması gerekliliğiyle paralel olarak, özgürlük düşüncelerinin o dönemin önde gelen filozofları tarafından da derinlemesine incelendiği görülmektedir.

Yine bu tarihlerde; güçlü olan ya da hakim kitleler (burjuvazi), doğadaki diğer varlıklarla insanlar arasındaki ilişkiyi, canlı ve cansız olarak kurgulamaktadırlar. Bu süreci, ilişkileri ikiye ayırarak bir yanılsama ile yönettikleri yine bu dönemde ifşa olacaktır. Bu modern yüzlü hakim kitlenin, insanlar üzerinde yarattıkları yanılsama ile ele geçirdikleri insan olmayan diğer varlıkları da kendi amaçları için aynı anda kullanmaktan çekinmeyeceklerdir. Burjuvazinin, bu ilerici dönemde saldırganlaşıp gericileşmesinden kaynaklı imkanları bilinçli olarak kullanmadığı durumlar da yaşanacaktır.

Günümüz modernliği diye addedilen kavramı; doğal taş nesnesi özelinden anlatmak gerekirse, daha çok görselliği ve o nesnenin işlevselliği ile anlamlandırdıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Benzer olarak; Rönesans dönemlerine bakıldığında doğal taş, mimaride estetik ve işlevsel bir malzemeyken, aynı zamanda araç ve süs nesnesi olarak da varlığını sürdürmektedir. İnsanın doğa üzerindeki egemenliği düşüncesinin öne çıktığı o dönemlerde, doğal taş ile çeşitli mimari mekanlarda bu egemenliği hissettirecek tasarımlar yapılmıştır.

Bu bakımdan, taşın varlığını farklı dönemlerde incelemek gerekir. İncelemeyi yaparken, anakronizma yaşamamak adına dönemin başlangıç noktası ile güncel olan arasındaki bağlantılara dikkat çekilmesi gerekmektedir. Günümüz modern teknolojisinin getirdiği hız ve ucuzluktan kaynaklı, pahalı ve zor olacak taş temelli yapıların artık inşa edilmediği (özel bir istek ya da çevre faktörünün olmadığı yerlerde) söylenebilir. Bu duruma paralel olarak, çimento ile beton elde edilmeden önce; taşın yerine, taş işlevini yerine getirecek çeşitli tuğlalar üretilmeye başlanarak, yapıların temelleri ve duvarları bu malzemeler ile oluşturulmaktadır.

Kavram olarak modernlik ya da modern olmanın getirisi olarak, doğanın yeniden incelenmesi fikri, yeni adımlar atılması gerekliliğini de ortaya koymaktadır. Bu gereklilik, modernler için yeniden tasarlamanın ereği olmaktadır. Modern olan; yani doğanın hakimi insan, doğayı ve ona ait olan her oluşumu gözlemlemeli ve yararına olacak nesneleri işlemek için kendi makinalarını geliştirmelidirler. Bu bağlamda, eski ile yeninin bir arada olma hali de modern insanın gündemine oturacaktır. Çünkü her araştırma ve gözlem beraberinde işlenmiş ya da işlenmemiş sayısız doğa nesnesi karşısına çıkarmaktadır. Kendilerine, doğada zaten var olan kullanabildikleri varlıklarınıyerini alacak ve aynı görevi üstlenecek nesneler yaratmaları gerekmektedir. Kiremit nesnesi, bir tasarım ürünü olarak modern ve geleneksel üslupta inşa edilegelen yapıların içerisinde bugün de varlığını devam ettirmektedir. Bu tasarım ürününün nesne olarak varlığının devamlılığı ile ilgili analizler incelenecek olan diğer konularda da irdelenecektir.

O halde modern tavır, antikiteden kalma doğal taşlarla oluşturulmuş yapıları ve kalıntıları nasıl değerlendirmelidir?

Burada doğal taşların daha önceki kullanım alanlarına bakmak ve onların yeni bir tasarımıda vücut bulmalarını sağlamak gerekmektedir. Bu bağlamda modernliğin köklü bir değişim yaptığından söz edilemez, ama yeniden adlandırma ve uygulama açısından bir takım deneyimleri kayıt altına aldıkları söylenebilir.

Aslında tam da buradan Rönesans modernliğine bakıldığında, doğaya ait olan nesnelerin bilgilerini kayıt altına almanın yöntemi deneysellikten geçmektedir. Bu deneysellikle yola çıkmak, doğayı insana fayda sağlaması için yeniden adlandırmak ve tasarlamak elbette ciddi bir zaman isteyecektir. Rönesans'ın kat ettiği yola buradan bakmakta fayda görülmektedir. Çünkü yarattıkları modern insan rolünü benimsemiş bilim ve tasarım insanların, gerçekten o dönemin ruhunu anlatacak nitelikte işler ortaya koymaları gerekmektedir. Belki de bu azim sayesinde edindikleri ve kodladıkları bu yeni doğa anlayışının sonucunda, haklı bir gururla iz bırakacak yapıt ve eserler bırakmışlardır.

Rönesans'ın ele alınmasının nedeni, tarihsel olarak modernlikten bahsedilebilir uzak bir tarih olmayışından kaynaklıdır. Bu süreçte dönemin ruhundan bahsetmişken, bugünden değerlendirmemek gerektiğinin altının çizilmesi gerekmektedir, aksi halde doğru bir okuma olmayacaktır. Burada önemli olan durum; kavramın mantığının dönemler arasında zamanla nasıl kılıf değiştirecek olmasıdır.

Doğaya hakim olma amacının beraberinde gelen, doğayı anlama ve inceleme durumu, onu değiştirebilmek için problemi kendi içinde aranması deneyselliğini getirmiştir. Modern deneysellilik, tam da bu noktada önem arz etmektedir. İlerleyen konularda bu deneyselliliği ve tarihsel bilginin kaydı ile yola çıkmayı, daha iyi açıklamak adına modernliği yapı bozuma uğratacak Post Modernizm kavramı ile değerlendirmek gerekecektir.

Doğal taş üzerine yoğunlaşmak gerekirse, modern dünyanın mekan üretimlerinde doğal taş çokça kullandıkları görülmektedir. Doğada bulunan bu taş nesnesinin mimari alanda kalıcılık sağlamasından kaynaklı tercih etmelerinin yanı sıra, doğadan yapılan alıntılar ve doğal taştan oluşmuş kendiliğinden mekanlar, modern mimari için çıkış noktaları oluşturacaktır.

“Yeniden doğuş ve canlanmış” anlamına gelen Rönesans dönemine ait yapıların Eski Yunan ve Roma sanatından etkilendiği görülmektedir. Modern Rönesans yapı icracılarının bu bağlamda tarihsel bilgiden faydalandıkları açıktır. Kullanılan doğal taş nesnesinin, malzemeye nasıl dönüşeceğini çok iyi planlamış ve doğaya hakim olmak adına heybetli ve dayanıklı yapılar meydana getirmişlerdir.

Antikite sanatından faydalanabilmek adına, kullanılacak taş malzemesinin kullanım yerine göre seçilmiş olması da dikkat çeken bir özellik olmuştur. Rönesans yapılarının dış duvarlarında kullanılan taşların oyulabilir ya da kesilebilir olmasıyla beraber, doğayla uyumu ve aynı zamanda doğaya karşı dayanıklılıkları malzeme seçimleriyle de öne çıkmaktadır. Oluşturulan mekan etkisinin ana nesnesi olan taş nesnesinin

kimliği de, Rönesans modernliğinin doğadan aldıkları bir ürünle doğaya meydan okuyacak nitelikte heybetli yapılar meydana getirmelerine olanak sağlayacaktır.

Modern insanın doğa karşısındaki bu kararlı tutumunun altında, dönemin sıkıntılarının ele alınması gerekmektedir. Her ne kadar günümüzden bakıldığında doğaya hakim olma çabası negatif gözüktense de, o dönemlerde doğanın gücüne karşı insanın bu çaresizliğe çözüm araması da bir o kadar hayatta kalma çabasıyla ilintili bir amaçtır. İnsanın, doğal güç olarak nitelendirilen ve bugün doğal afet denilen durumundan kaynaklanan çaresizlik çözme mücadelesinde, o dönemlerde dayanıklı yapılar ile karşı durmak yoluna gidilmiştir.

Bugünden bakılacak olunursa; doğal afetlere karşı alınmış tedbirler, afetin yaşam alanına girmesini önlemek veya başka bir araç ile söndürmek şeklinde devam etmektedir. Amaç olarak, doğa durumlarına karşı bakış açısının değişmediği görülmektedir. Sadece, doğal afetlere karşı tedbirin alınmasıyla ilgili bir farklılık vardır, bu noktada; geçmişte dayanıklı yapılar üretilerek afete karşı mücadele edildiği görünürken, günümüzde ise gelmekte olan afetten etkilenmemek adına, kentlere koruma yapıları inşa edildiği görülmektedir.

Modernitenin kavram olarak mekana olan etkisinden biraz daha bahsetmek gerekirse; özellikle Rönesans dönemi mekan tasarımlarında, süslemeyi ve ihtişamı ön planda tuttıkları görünürken, günümüze doğru yaklaştıkça sadeleştiği ve işlevsel olmayanın içerisinde barındırılmak istenmediği görülmektedir.

Yukarıda modernitenin bir vücut haline gelerek tanımlandığı ve kabul görmeye başladığı dönemlerden bugüne kadar, doğa-insan ilişkisinde nasıl değişimler olduğunu ve bu kavramın nasıl sadeleştiğine dikkat çekilmesi gerekmektedir. Modern felsefenin konuyla ilgili bağlantıları, sonraki bölümlerde incelenecek olan “estetik” başlığı altında irdelenerek, yukarıda bahsedilen tarihlerden daha da geriye gidilecektir.

2.3. Modernizmde Sadelik ve İşlevsellik Üzerine

Modernizm akımı, bir düşünceden daha fazlası olarak hayatın içine entegre olmuş, formu olan bir doktrin olarak ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıl sonları, 20. yüzyıl başlarında filizlenen bu kavram; özellikle mimarlık, sanat ve edebiyat alanlarında sadelik, fazlalıklarından arındırılmış yapı, yazı ve sanatsal nesneler ile dikkat çekmektedir.

Kendisine has mottoları bulunan modernizm; amaca uygun olmayan öğeleri kabul etmeyecek olan yapısıyla, Rönesans döneminin girift yapılarına karşın süslemenin olmadığı, sadeliğe indirgenmiş ve bunun üzerine biçimlendirilmiş yapılar ve eserler sunmaktadır.

Modern mimarının öncülerinden Adolf Loos, 1908 yılında yayımladığı manifestosunda, “süslemek suçtur” diyerek, modernizmin mottolarından birini oluşturmuştur. Loos’un burada anlatmakta olduğu şey; görüntüde, estetik kaygılarla

işe yaramayan öğeleri kullanmanın gereksizliğidir. Bu bakış açısına örnek verilmesi gerekirse; duvarları doğal taştan inşa edilmiş bir mekanda, daha düz ya da pürüzsüz bir yüzey elde etmek için o duvarı kaplama gerekliliğinin olmamasıdır. (Loos, 2015, s.161)

Siyasal modernitenin yıkıcı girişimleri, bölgelere (doğu-batı) göre yapılarda farklılık göstermektedir. Bu farklılıklardan ortaya çıkan çatışmada en çok yerel halkın bu durumdan etkilendiği görülmektedir. Modernizmde, geleneksel formların yeniden ele alınması batıda; akılcı ve kalıcı çözümler ile adaptasyonu kolay yaratılırken, doğuda tam tersi; geçici ve travmatik sonuçlar çıkaracaktır. Bu süreçte geleneksel üslubun öğeleri yeniden ele alınırken, yeni bir yaşam biçimi sunmak yerine o öğelerin ticari bir metaya dönüştüğü görülmektedir.

Modernite, açıkları olmasına rağmen tüm dünyayı dönüştürme iddiasından kaynaklı, etkisini kısa sürede toplumsal anlamda hissettirmeye başlamıştır. Batı ve doğu modernizmini ayrı ayrı işlemek gerekirse; batı modernizmi, Rönesans'tan, aydınlanma çağına ve sonrasında 20. yüzyıl başlarına kadar olan birikimin sonucudur. Modernizm; 18. yüzyıl Avrupası'nda başlayan modernite deneyselciğinin birikimi, aydınlanma çağına ve rasyonel akılcılığının oluşturduğu yöntemin tek bir vücutta toplanmış halidir. Doğu kanadının, bu rasyonellik ve deneysellikten nasıl etkilendiğine ve sonuçlarına ayrıca bakılmalıdır.

Mevcuttaki geleneksel motifleri değerlendirmek adına, bu motifleri başka formlara dönüştüren ve farklı malzemeler kullanan Rönesans yaklaşımına nazaran; 20. yüzyıl modernizmi, bu motifleri daha yıkıcı ve bir rant aracı olarak kullanıma açık bırakmaktadır. Siyasal modernizmin, sınıfsal olarak bir kimliklendirme tasarımı olan mimarlık alanına giren toplulaştırma projeleri, insanın tekilliğini ve özel alanlarını işgal ederek, yeni bir yaşam tarzının mekanlara entegrasyonu ile birbirine dışarıdan bağlı kendi içinde bağımsız alanlar çıkarmaktadır.

Bu birlikteliğin içerisindeki ayrışıklık, mekan tasarımındaki fiziksel özgürlüğü kısıtlayarak insanın çevresindeki fiziksel mekanını sınırlandırmaktadır. Bu bağlamda ayrıştırıcı bir örnek olarak; Rönesans mekan tasarımlarındaki ihtişamlı görüntüyü veren mimari özelliklerinden biri olan yüksek tavan algısını modernizmin yeniden okunması gerekmektedir. Rönesans döneminde oluşturulmuş mekanlara ait tavanlar incelendiğinde; kirişlerle elde edilmiş işlemeli bölümler ve bu kirişleri takip eden simetride duvarlara bağlanan sütunlar ve iç bölümleri ile müthiş bir derinlik hissi yaratıldığı görülmektedir. Rönesans mimarisinde benimsenen bu tavan detayının, Antik Yunan mimarisinden esinlenildiğini söylemek mümkündür.

Yukarıda bahsi geçen bu iki dönemde, fiziksel olarak benzerlik gösteren mekan tasarımı ile ilintili olarak, tez konusunun varlığı olan doğal taşın kullanıldığı alanlar gözlemlenmektedir; bu bağlantı, antik yunan mekan tasarımında tavanlarda bulunan kirişlerin taş ile yapıldığı ve Rönesans mekan tasarımının kimliğini oluşturan özelliklerden biri olarak, kirişli tavadan yapılmış iç mekanlar oluşturulduğu görülmektedir.

Doğal taş ile bağlantılı olan bu yapısal benzerlik; modernitenin, aynı zamanda birleştirici ve ayrıştırıcı olarak iki farklı durumu ortaya çıkardığı gerçekliğidir. Modernitenin yeniden doğuş programıyla beraber getirdiği bu özellik, daha önce esinlendiği yapıyı oluşturan nesnenin yerine, farklı bir nesnenin yeniden tasarlanarak ele alınıp ve yerine koyulmasıdır. Bu özellik, mekandaki bir varlığın yeniden nesneleşmesini getirirken, diğer yandan yeri alınmış olan varlığın görevinin bitmesi sonucu ile salt nesneye dönüşü gerçekleşmektedir.

Doğada var olan bir varlık olarak doğal taşın, mekandaki hali hazırda sürdürdüğü kimliğinin silinmesinin nedeni, modernitenin taşla karşı negatif tavrının olmasından değil; benzer etkiyi yenilikçi bir şekilde ve daha kolay işlenebilir bir varlık olan ağaç ile yapılabilir olmasından kaynaklıdır.



Şekil: 2.2 Santa Maria Maggiore, İç Görünüm

Ahşap nesnesine çevrilmiş olan ağaç varlığının, doğal taş ile yapılmakta olan bu giriş tasarımının yerine geçmesi, 20. yüzyıl modernizm akılsalılığı ile benzer bir çıkış noktasındadır. Bu ve buna benzer mantıktaki yaklaşımların bir bütünü olarak modernizmin, Rönesans'tan ve aydınlanma çağından bağımsız düşünülmemesi gerekmektedir.

Bu dönemde malzeme olarak kullanılan doğal taş, nesne olarak kendisinden beklenen işlevi yerine getirmiş ve onun işlevini üstlenen ahşaba tahtını devretmiştir. Doğadaki bu varlıkların mekanda oluşturdukları kimliklerinin devir teslimlerinin nedenlerini anlayabilmek için, dönemlerin beraberinde getirdiği ihtiyaçlar ve zorunlulukların dikkate alınarak okunması gerekmektedir. Fiziksel yapının algısal olarak devam ettiriliyor olmasının yeterliliği ve farklı varlıkların nesneleştirilerek mekanda yarattığı kimliklerinden hızlıca vazgeçilmesi emek-zaman ilişkisinden kaynaklanmaktadır.

Modernizm, emek-zaman ilişkisini işlevsel bir mantık çerçevesinde değerlendirmektedir. Daha önce modernizmin, Rönesans ve aydınlanma çağından ayrı düşünülmemesi gerektiği vurgulanmıştır. Bu noktada ise, sanayi devrimi ile bağlantılı olarak, emek-zaman ilişkisinin doğal olan varlıkların nesneleştirilmesi ile elde edilecek malzemenin yeterliliğine bakılacaktır. Sadelik ve işlevsellik mantığına oturarak kurgulanan bu yeni akımın; istenilen görevi, istenilen zamanda yerine getirecek malzemelerle yapmaya devam etmesi, kendi mantığı ile örtüşmektedir. Bu noktada; sanayi devrimi ve teknolojinin gelişmesi ile doğru orantılı olarak bu mantalitenin hızla yayılmasına olanak sağlanacaktır.

Elde edilecek yapının sürdürülebilir olması, günümüz modernizminin sisteme kattığı temel yapıların sisteminin doğru çalışması ile sağlanmaktadır. Bu noktada sürdürülebilir tasarım anlayışı hem algısal hem de fiziksel olarak beraber düşünülmektedir. Rönesans mekan anlayışı ile bağlantılar burada da kendisini göstermektedir. Antik Yunan ve Roma unsurlarını mekan kimliklendirmelerinde kullanan Rönesans mimarları, mobilya konusunda az ile çokluk algısını dengeli yönetmişlerdir. Mekanı çevreleyen zeminde, duvarda ve tavanda işlemeye önem verilirken, mobilyalarda adet az ve öz kullanılmış, lakin süsleme arttırılmıştır. Örneğin; mekanın içerisinde yatak odası varsa, bir tek yatak mobilyası kullanılmıştır. Eğer yemek odası varsa, mekanda sadece masa ve sandalyeleri kullanılmıştır.

Rönesans ve modernizm arasındaki bu sadelik anlayışındaki benzerlik, mobilyanın kendisinde görülmezken, mekan içerisindeki tekillik anlayışının modernizmde devam ettirildiği görülmektedir. Rönesans algı yönetimini zenginlikle ilişkilendirmektedir, 20. yüzyıl batı modernizmi için aynı şeyi söylemek doğru olmayacaktır. Sadelik ve işlevsellik kuralına göre işlevsiz olanın yerinin olmamasıyla beraber, aynı zamanda görüntüde işlevi olmayan işleme ve süsleme biçimleri de kullanılmamaktadır. Modernizm, başka bir anlamıyla basiti bulma sanatı olarak da adlandırılabilir.

20. yüzyıl modernizmi, sadelikten yana kullandığı tavrını ve tarzını, kültürel varlık olarak kabul görmüş doğal taştan inşa edilmiş yapılarla da yan yana getirmekten çekinmemiştir. Modernist mimarlar, bir mekanın kimliğiyle bağlantılı olarak imgelenebilecek gereken öğeyi, biçim ya da forma dönüştürerek yapılarda kullanılmaktadırlar. Anlam-bağlam ilişkisi kurdukları bu yan yana olma halinde nesnelerin birbirini inkar etmeden durmalarını sağlamaya çalışmaktadırlar.

Modernizmde doğal taş ile oluşturulmuş, yıkık ve tarihi mekanların yeniden ele alınması mekanın kimliğine sadık kalınarak yapılmaktadır. Mekanın, kullanım amacına yönelik uyumluluk sağlayacak doğal malzemeler ile modernist bir tasarımın çıkmasına olanak sağlayan bu anlam-bağlam ilişkisi; modernizmin restorasyon anlayışını göstermektedir. Modernizm; Doğal yapıların, restorasyonlarını bu şekilde ele alarak ve koruyarak restore ettiğinden ötürü, restorasyon mantığına da ters düşmemektedir.

Bu durumda modernizmin eskiyi konsolide ederek, üzerine sakil durmayacak şekilde yeniye inşa etmesi mekanı yapıbozuma (dekonstrüksiyon) uğrattır mı?

Modernistler; sanat, edebiyat, mimarlık gibi alanlarla ilgili yapıbozum fikrine açık değillerdir. Daha doğrusu bir yapıbozum olabilmesi için, yapıyı bozmadan önce onu yapabilmesi gerekmektedir fikrine inanırlar. Özetle, insan bilmediği ‘şey’i bozamaz anlayışıyla konuya yaklaşırlar. Bozmak için bilmek gerekir, burada bilmeden bozma halini, yani bilinçsiz bir hamleyi akılcılığa aykırı olduğu için olumlamamaktadırlar.

2.4. Neo-Modernizm ile Post-Modernizm Arasındaki Mekan Gerilimi

Konut, kamusal alan, dış ve doğal mekanı yeni bir tavırla kimliklendirmeyi üstlenecek olan neo modernizm hakkında, ilk defa 1982 yılında bahsedilmeye başlanmaktadır. Yeniden canlanış olarak gündeme oturmuş ve bir düşünceden öte formlaşmış olan modernizm devrinin ardından ‘yeni’ ismiyle, yeniden şekillenen ya da kılıf değiştiren bir yöntem olarak gözükmektedir.

Rönesans ve sonrası modernleşme sürecinin doğa hakimiyeti çıkışının keskinliği ve yenidenci tavrına karşın; 20. yüzyıl modernizmi, mevcuta ve doğada olana sadık kalarak, yeni ve işlevsel malzemeleri yan yana getirmeyi başarmaktaydı. Konut ya da kamusal açık alanların, yerel ve kültürel izlerini yeniden ele alma noktasında neomodernizmin, mekanların biçimlendirilişi konusunda modernizmin işlevsellik kurallarını biraz çiğnediği görülmektedir.

Selefine ait geleneğin en önemli yapı taşlarından biri olan işlevselliğin geri plana atılmasını post-modernizme karşı saldırı olarak okuyabilir miyiz?

Doğal taşın, mekanla ilişkilendirilme biçimleri, yapıya entegre olma zorunluluğu içermemektedir. Öyleyse; doğanın içersinde mevcut konumunda da doğa bozuma uğratılmadan, mekanın doğal taş varlığıyla adaptasyonu ile yeni mekanlar yaratılabileceği söylenebilir. Bu noktada post modernizm ve neo modernizm kavramları üzerinden, bu iki konuyu karşılıklı olarak okumakta fayda görülmektedir. Bu çatışma ortamında ortaya konulan yeni mekan kimliklerini oluşturacak yeni normların, doğada olanla ilişkilerinin nasıl kodlandığına bakılmalıdır.

Modernizm özelinden bakmak gerekirse, bu olgunun genel merkezi kentler olmuştur, bu bağlamda kent planlaması da bir bütün olarak ele alınmaktadır. Diğer yandan; doğal yaşamın daha aktif olduğu bölgelerde ise lokal çözümler çıkarmayı pek yeğlememektedirler. Burada postmodernizm ile bir benzerlik söz konusu değildir.

Postmodernizm, modernizmin bu kapsayıcı ve bütünsel olarak kent inşası, bununla beraber gerçekleşecek kültür inşası gibi evrensel teorileri reddeden bir tutum ile kendi varlığını göstermektedir. Modernizmin kuralcılığının, doğru bilgiyi standardize etmesine karşın, bilgi geçişlerini daha heterojen ve özgürce, sınıflandırmadan kullanıma açmaktadır. Modernizme karşı böylesine ters bir düşüncenin ortaya çıkmasının altında yatan ikinci dünya savaşı gibi bir etken gözükmektedir. Modernizmin, bilim ve teknolojinin kültürel sıçramalar yaratacağı ve özgürlüklerin artacağı iddiaları ve teorileri, bu savaşla yerle bir olmuştur.

Ece Ceylan Baba, “*Loft*” adlı kitabında postmodernistlerin işlevsellik hakkında düşündüklerini şu sözlerle ifade etmektedir; “postmodern mimarlığa göre işlevsellik, tanımlı yapılamaz bir kavramdır, zira işlev her kişiye göre değişen bir algıdır” (Ceylan,

2015, s.84). Modernizm; en önemli kavramı olan işlevselliği, insanların öznel kullanım alışkanlıklarına bakmadan planlamaktadır. Burada dikkate alınması gereken nokta modernizmin, bu işlevsellik anlayışındaki toptancı çözümünde olabilecek sorunlara karşı nasıl bir çözüm getireceği ile ilgilidir.

Modernistlerin, doğayla olan ilişkisine tekraradan dönüp bakıldığında, deneysellik sonucunda doğayı bir makina olarak kodladıkları görülecektir. Bu durumda doğa bir makina ise ve insan bu makinayı kendi menfaati doğrultusunda kullanabilir ve hayatı kolaylaştırabilir mantığı baskın gelecektir.

Makina olarak doğaya ait olan bu mekanlar toplamının (kentleşmiş olanların dışında), karaya ve denize ait mekanların tümünün birbirleri arasındaki geçişi homojen midir?

Doğada hiçbir şey, bir başka 'şey'in yerini dolduramaz. Bu durumda birbirlerine temas ettikleri mesafelerden öteye iç içe geçebilme özelliği her maddede kendiliğinden bulunamamaktadır. Dışarıdan bir müdahale ile bir karışım yapılsa dahi, o karışım her varlığın farklı madde olmasından kaynaklı, farklı bir sonuç çıkacağını göstermektedir. Bu da farklı maddelerin bir aradalığının heterojen bir birleşme olduğunu işaret etmektedir. Postmodernistler, modernizmin bu mutlak doğrusunu ve doğrunun homojen bir şekilde insanlara adaptasyonun sağlanamayacağını düşünmektedirler.

İşlevsellik kavramına, evrensellik değeri üzerinden bakıldığında hangi akım bu işlevselliği daha doğru inşa etmiştir, etmektedir?

Modernizmin bütünsel kent anlayışının aksine, lokal tasarım ve yerel çözümler tezini ortaya süren postmodernistler; bireysel arzulara ve ihtiyaçlara cevap vererek, müşteri odaklı ve daha öznel-işlevsel mekanlar tasarlamışlardır. Mekanların mevcut hallerinin renovasyonları dahil, geçmişine sadık kalma zorunluluğunun olmadığı bu tasarım anlayışında, doğal taş ile inşa edilmiş tarihi ve kültürel bir değeri olan herhangi bir yapının üzerinde eklektik oynamalar yapabilmektedirler.

Bu bağlamda, işlevini yerine getirmiş ya da getirmemiş bir doğal taş yapısının, postmodern tarzda yeniden kimliklendirilmesi ile çıkacak sonucun eklektik bir yapı olduğu söylenebilir. Postmodernizm, aynı zaman ve mekana ait olmayan üslupların bir araya getirilmesini yadırgamamaktadır. Hatta onların bir araya gelmesinden doğacak modernist işlevselliği de önemsememektedir. Buradan yola çıkışla doğal taş salt estetik bir nesne olarak ele alacak olan postmodernizm, doğal taşın kendinde olan güzelliğinden ziyade, müşteriye ait kişisel zevkle doğru orantılı bir kullanımına gidecektir. Modernite ve postmodernite ekseninde doğal taşın kimlik tanımlaması, işlev ve estetik bağlamında iki farklı şekilde alınmaktadır; modernistler, doğal taşın yeniden var edilecek bir mekanda işlevi olmadığı takdirde kullanılmasını olumlamazlar. Buna karşın postmodernistler, işlevle bir bağlantısı olmaksızın kullanıcının isteği ve zevkleri doğrultusunda oluşturdukları mekanda, herhangi bir bağlamı olmayan yerde doğal taş kullanımına gidebilmektedirler.

Peki tüm ayrışmaların devamında, neomodernistler bu konuya nasıl eğilmektedir, birbirine zıt ya da modernitenin karşıtı olarak çıkmış postmodernite ile bu iki akımın ortasında bir çizgi oluşturacak ve gerilimi yumuşatacak bir üslup mu geliştirmektedirler?

Modernizmin, toplumsal uzlaşma merkezine oturttuğu işlevsellik çalışmalarının ve çözümlerinin aksine, tekil ve öznel işlevsellik ya da doğrusu kanıtlanmamış işlevsellik ile yol alan postmodernizm denklemi ile birbirini iten bu iki gücü ayırtmak ve birleştirmek söz konusu olabilir.

Postmodernizmin piyasa ile içli dışlı hareketleri, bir takım ara değerleri beraberinde getirmektedir. Öyle ki bu ara değerler, modernizmin; sanatta, mimarlıkta ve edebiyatta yaratmak istediği total dengeleri bozan ve merkezi aklın ötesinde kontrol edilemez bir kavramı beraberinde getirmiştir. 18. yüzyıl sonlarında yine Batı Avrupa’da ortaya çıkan bu kavrama; ‘kitsch’ denmektedir.

Kiç (Kitsch) diye addedilen bu kavramın anlamının konuyla bağlantısı şu şekildedir; kültürel miras sayılabilecek eser veya yapıtın, ticari kaygılarla kopyalanarak çoğaltılması ya da bir bağlamı olmayan herhangi bir varlığı ticari bir amaçla pazarlanması bir “kiç” türüdür. Postmodernizmin bu kavram ile olan bağlantısı, kendi tasarım dili anlamında, modernizmin benimsemediği yapıbozum (dekonstrüksiyon) olgusunu kolayca hayata geçirebiliyor olmasından kaynaklanmaktadır.

Neomodernizm, bu karşı denklemler arasında bir köprü vazifesi görmemektedir ya da modernizme karşı çıkan postmodernizme karşı saldırı olarak da görülmemelidir. Aksine postmodernizmin eleştirisinin farkındalığında, ancak bilimselliğinin anlaşılamamasından kaynaklı, daha iyi algılamayı ya da bu eleştirinin yalınlaştırılmasıyla hareket ederek piyasalarla bağlantı kurmaktadır.

Bu karşıtlıklarla ilgili insan algısı üzerinden bağlam oluşturmak adına; Mehmet Yılmaz’ın derlediği “*Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*” adlı kitabının “öncü ve kiç” bölümünde Clement Greenberg şu sözlerine dikkat edilmelidir; “...Popülerleştirilmiş ‘modernizm’ ve ‘modernist’ kiç’in birbirine gittikçe kavuşan sayısız dereceleriyle kapanmayacak denli geniş olan bu aralık ise sosyal bir aralığa denk düşer; ki bunun iki çizgisi, söz konusu toplumdaki kararlılığın artması ya da azalmasıyla sabit orantılı olarak kavuşur ya da birbirinden uzaklaşır” (Yılmaz, 2004, s.257-258).

Sınıfsal çelişkilerle bağlantılı olarak düşünülmesi gereken bu ikilikler, nesnel ölçütlerin dışında, insan algısının zamana ve mekana sıkıştırılmış olmasından çıkmaktadır. Neomodernizmin tam olarak kurmaya çalıştığı köprünün de bu olduğu söylenebilir. Her iki taraf olan modern ve postmodern tavırların ortaya atılmış iddialarının, insanlarda bıraktıkları enkazlarını ve piyasa ile yeniden buluşturulmasının bir formülünü ortaya koyma çabasıyla hareket etmektedir.

Mekan konusunda, postmodern ve kiç bağlantılarının vücut bulmuş örneklerinden biri olan “loft” tasarımı, aynı zamanda modernizmden çıkışlı olmasından kaynaklı doğru bir örnek olacaktır. Loft mekanlar ilk kez New York’ta ortaya çıkmıştır. Modernizmin inşa ettiği sanayi ve imalathane binalarının postmodern bir tavırla insanların yaşam alanına dönüşmesi ve piyasa tarafından fark edilip pazarlanması çok sürmemiştir. Yapısal olarak, mekan kimliğini modernizmden devir alan loflara ilginin artmasının nedenini ve yeniden inşasını tarif etmek gerekirse; aslında çok basit bir nedeni olduğu söylenebilir, o da kent merkezlerini boşaltan fabrikaların şehrin dışına çıkmasıyla beraber, bu yapıların atıllaşması ve değersizleşmesinin akabinde, yer ve para sıkıntısı çeken sanatçıların kullanmaya başlamasıyla gerçekleşmektedir.



Şekil 2. 3 New York Loft Bir Mekan

Sanatçıların kendi olanaklarıyla ve ucuz yöntemlerle kimliklendirdikleri loft mekanlar, modernizmin ölçütlerine uygun, gereksiz olan unsurları barındırmayan brüt malzemelerle inşa edilmiş; genelde yüksek tavanlı, ışıktan faydalanabilmek için büyük pencereli ve kaplama ihtiyacı duyulmadığı için sıvasız mekanlardan oluşmaktadır. Loft tasarım ile daha fazla detaylı bilgi edinilebilir lakin konu bağlamının dışına çıkmamak adına, loft mekan kimliği üzerinden yönetilen postmodern algı operasyonunun devamında, loft anlayışla şekillendirilen doğal taş ile inşa edilmiş yapılara dikkatleri çekmek gerekmektedir.

Günümüzde loft kimliğinin hemen her mekanda uygulandığı görülmektedir. Her ne kadar New York'tan çıkma modernist yapılar üzerinden elde edilmiş olsa da, yakın zamanda bir çok mimari dönemde oluşturulmuş doğal taş ile yapılmış yapılara da entegrasyonunun yapıldığı görülmektedir. Loftun uyarlanabilme özelliğinden kaynaklı, disiplin haline gelmiş bir tasarım olması başka yapılarla da örtüşmesine olanak sağlamıştır. Brüt olarak kullanılan ve tasarruf amaçlı kapatıcı malzemenin kullanılmadığı ve gerek duyulmadığı bu mekan, o dönemde sanatçıların atölye kullanımı için çok uygun gözükmemektedir. Bu uygun yollarla elde edilmiş ve atıl mekanlar, çok sürmeden piyasanın gözdesi olacak ve meta haline dönüşecektir.

Sanatçıların kendi elleriyle ve olanaklarıyla oluşturdukları bu loft mekanların zamanla orta ve üstü sınıflara da hitap edilecek şekilde pazarlanmasının ardından, kentten ayrılan bu çalışma ortamının kente yeniden bir dönüşü görülecektir. Bu mekanların yeniden ama farklı bir amaçla itibar kazanmasının ardından, tümünün yaşam alanlarına dönüşmesiyle yetinmeyip, bu tarz mekanlar yeniden üretilmeye başlamaktadır.

İnsanların, kendi yaşam alanlarını da loft mekanlara dönüştürmesi ile sanatçıların kendiliğinden oluşturdukları bu modernist yapılarda, modernizmin hiç istemeyeceği sonuçların çıkması kaçınılmaz olmuştur. Basit çözümlerle bağlantılı, tasarruf amaçlı oluşturulan bu yapıların lüks mekanların sunduklarından bir eksiği kalmayınca, bu noktada yeni bir 'kiç' ortaya çıktığı söylenebilir. Postmodernistlerin, müşterilerinin

şahsi arzularına cevap verme doğrultusunda ilerlemelerinin bir sonucu olarak, loft mekanların içerisinde malzeme uyumuna bakılmaksızın eklenmiş ya da adapte edilmiş yeni unsurlar ortaya çıkacaktır.

Orta ve üst sınıfın ilgi oldağı olmuş loft olacak yapı, aynı zamanda bu sınıftan insanların alışmış oldukları yaşam standartlarını da sağlayabilmektedir. En azından bu bir fikir değil, ihtiyaç haline dönüşmüş müşteri beklentisi olmaktadır.

Peki ya modernist bir yapının, önce postmodern bir yapıya dönüşerek kiçleşmesinin ardından neomodernist bir müdahale ile normalleşmesi mümkün müdür?

Günümüzde inşa edilen, loft tasarımı adı altında pazarlanan yapılar tam da neomodernist tavırla yapılmaktadır. Yalnız, arada kalmışlıktan ötürü kendi formlarını üretmek yerine bir takım zıt akımların miraslarından faydalanıp, seleflerinin dikkat ettikleri noktalardan ziyade alıcı ve satıcı olarak her iki tarafı memnun edecek formüller geliştirmektedir. Modernistlerin, işlevle paralel olarak elde ettikleri estetik görüntünün aksine, hiçbir bağlam ihtiyacı duymaksızın ve ayrıca modernizme göre anti hümanist bir yaklaşımla, bu kiçleştirilmiş sanayi yapılarını sistemli hale getirdikleri, ama kontrol altında tutamadıkları bir gerçek ortaya çıkmaktadır.

Geleneksel motiflerin de içerisine dahil olabilen bu eklektikleştirilmiş neomodern loftlar, aynı zamanda ticari amaçlarla kullanılan ve geleneksel motiflerin pazarlanarak metaya dönüştüğü yerlerde de sıkça görülmektedir.

3. ESTETİK BİR NESNE OLARAK DOĞAL TAŞ

Doğal taşın fiziksel olarak oluşum sürecine bakmaksızın, insanlık tarihinden eskilere dayanan bir kimliğe sahip olduğu düşünüldüğünde, özne tarafından biçimlendirilen mekanlarda kullanılmasının dışında da kendi kimliğine sahip olduğu söylenebilir. Belirtilen bu durumu açıklamak gerekirse; doğal taşın var olduğu çevreyle ilişkisi, onun öz varlığında sahip olduğu şey'ler doğrultusunda biçimlenmektedir. Onun öz varlığında oluşan bu biçimsel süreç kapsamında da, var olduğu çevrede bir kimliğe sahip olmaktadır.

Peki estetik değer söz konusu olduğunda obje olarak algılanan ve kavranan bir varlık olan doğal taşın, yapay mekan olgusunun içerisine girdiğinde kendi estetiği görünür hale gelir mi?

Öznenin, doğal taşı bir nesne olarak kavraması ve estetik değer de yüklemesi ile oluşan bütünlüğün doğal taş üzerindeki etkileri, sorgulanması ve değerlendirilmesi gerekli olan temel bir konudur.

Buna göre öznenin nesneye yaklaşımında alacağı tavırların bütünü çok önemlidir ve bir diyalektik süreç içinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Estetik değer yüklemesinin yanında düşünsel ve ekonomik değer gibi kavramlara da nasıl bir bağlamda yaklaşılmasının gerekliliğine, öznenin alacağı tavır belirleyici bir rol oynayacaktır.

Bu bağlamda konuya şu soruları sormakla başlanabilir; doğal taş geçmişten günümüze estetik bir nesne olarak ele alınmış mıdır; alınmışsa doğal taşı bir ‘estetik nesne’ olarak tanımlayan ‘şey’ nedir; böyle bir durum söz konusu olduğunda özne nasıl bir tavır ortaya koymaktadır; oluşan bu süreçte yüklenen estetik değerin yanında başka hangi değerler söz konusu olabilir ve bu değerler arasındaki ilişki nasıl bir süreç sonucunda biçimlenir?

3.1 Öznenin Doğal Taş Üzerindeki Estetik Tavrı

Bir nesne olan doğal taşın, estetik bir değer kazanarak algılanmasını sağlayan şey, bir özne tarafından fark edilip, estetik değer yüklenmesi ile ilgilidir. Burada öznenin konuya katılması ile nesnenin estetik bir obje olarak değerlendirildiği görülmektedir.

Bu bağlamda özne, ‘estetik değer’ yüklediği nesne üzerinde oluşturduğu tavır ile estetik özne olarak sürece katılmış olur. Öznenin nesne üzerinde oluşturduğu bu tavır ile ilgili ‘*Estetik*’ adlı yapıtında Tunalı şunları söylemiştir: “... Bir estetik süje, bir estetik obje’yi kavrakken, ondan haz duyarken bu estetik obje karşısında tavır almış olur. Çünkü, bir obje’yi algılamak, onu kavramak, ondan haz duymak onun karşısında tavır almak anlamına gelir. Bunun için, estetik süje’yi tanımak, estetik tavır almayı belirlemek demektir” (Tunalı, 1984 s.36).

Peki, estetik tavır diye adlandırılan bu durum nedir? Tunalı’nın ‘*Estetik*’ adlı yapıtında belirtilen durum ile ilgili vermiş olduğu örnek üzerinden bir bağlam oluşturularak konunun açıklanmasında fayda görülmektedir. Bu tavır alma sürecinde, yapay mekan içerisinde doğal taşı estetik bir nesne olarak algılayan öznenin, alacağı estetik tavırla beraber nesneyle ilgili başka değerlerin de sorgulanması ve dolayısıyla bu değerler doğrultusunda başka tavırların da ortaya çıkabilmesi mümkün görülmektedir. Ortaya çıkabilecek bu tavırların estetik tavidan farkları nelerdir? Estetik tavrı diğer tavırlardan farklı kılan ve estetik tavır almayla gelişen bu ilk bakış açısını, diğer bakış açılarından ayırt eden özellikler ve nitelikler nelerdir?

Bu açıdan ilerlemek gerekirse, mekan içerisinde kullanılan doğal taşın ilk bakışta sadece hoşlanılabilir ve haz duyulabilir. Bununla beraber mekan içerisinde kullanılan taş, ne zaman, hangi sanatçı veya mimar tarafından yaptırılmıştır, bir üsluba ait midir, sanat değeri nedir ya da doğal taşı ticari bir nesne olarak gören bir bakış açısının, nesne üzerindeki değerlendirmesi nasıl olmaktadır... gibi sorular sorulup farklı tavırlar alınabilir.

Belirtilen soruların cevaplarına ulaşabilmek için, soruların bir değerlendirme sonucu ile ele alınıp açıklanmasında fayda vardır. Bu kapsamda ‘taş, ne zaman, hangi sanatçı veya mimar tarafından yaptırılmıştır? Bir üsluba ait midir? Sanat değeri nedir?’ gibi yöneltilen soruların değerlendirilmesiyle bir cevap oluşturulabilir. Yöneltilen bu sorulara göre ‘doğal taş’ değerlendirildiğinde, izleyicinin ona karşı bilgi edinmek isteyen bir bakış açısıyla yaklaştığı gözlemlenebilir.

Tunalı, nesneler üzerinde belirtilen bu değerlendirme ile ilgili olarak, böyle bir tavrın nesnelerle ilgili doğru bilgiler elde etme ereğinin olduğunu söyler. Bu tavrı da ‘düşünsel-bilgisel tavır ya da intellektüel tavır alma’ olarak tanımlar. (Tunalı, 1984 s.37)

Bu bağlamda bilgisel tavır olarak adlandırılan bu durumu başka örnekler üzerinden de açıklamak mümkündür. Örneğin; bir sanat yapıtı değeriyle varlık kazanan Antik Yunan Dönemi’nde yapılmış çıplak bir erkek vücudunu tasvir eden taş bir heykelin izleyicide oluşturduğu bilgisel tavır düşünüldüğünde, izleyicide sanat yapıtına karşı merak uyandırabilecek şu sorular düşünülebilir: Yapıtın biçimleniş aşamasında kullanılan nesnenin (doğal taş’ın) sahip olduğu niteliksel özellikler nesnenin kolay biçimlendirilmesine olanak sağlamış mıdır ya da sanatçı yapıtı biçimlendirirken nasıl bir yöntem kullanmıştır?

Yine izleyicinin merak edebileceği bir başka şey sanatçının yarattığı diğer sanat yapıtlarında da, onun imzasını oluşturabilecek ortak bir izin tüm eserlerinde varlık kazanıp kazanmadığı olabilir. Ve bu da sanatçıyla ilgili öznel bir durumun gözlemlenmesine ve sanatçı hakkında bilgi edinmek isteyen bir tavrın oluşmasına olanak sağlayabilmektedir. Aynı doğrultuda izleyici, heykel hakkında tarihsel ve sanat tarihi yönünden bilgi edinmek isteyen bir bakış tarzını ya da tavrı almayı gösterebilir. Bu durumda izleyici sanatçıyla ve heykelle ilgili sorguladığı bilgilerin aydınlatılması doğrultusunda yapıtla bir bağ kurmakta ve düşünsel-bilgisel bir tavır geliştirmektedir.

Diğer bakış açılarına bakıldığında, nesnenin parasal değerini sorgulayan bir bakış tarzı ekonomik bir tavır olarak adlandırılabilir. Bu durum sanat yapıtı örneğinden yola çıkarak açıklanırsa eğer, eserin yapıt değerinin ekonomik değer ile sınırlandırılmış bir bakış açısıyla değerlendirilmesi onun üzerinde ekonomik bir tavrın oluşmasına olanak sağlamaktadır. Bu da yapıtın ticari bir nesne olarak izleyicide değerlendirilmesine ve bu bağlamda da onda ekonomik bir tavrın sergilenmesine sebep olmaktadır.

Yine heykelin yapıldığı dönemde, heykelin çıplak oluşu göz önünde bulundurularak, içinde bulunulan toplumun ahlak ve etik koşullarını merak eden bir bakış açısıyla sanat yapıtına yaklaşılabilir. Bu da izleyicide pratik-ahlaksal bir tavrın gelişmesine yol açabilir.

Bütün bu tavlardan ayrı olarak konuya dönmek gerekirse, sanat yapıtına karşı hiçbir soru sormadan sadece ondan hoşlanarak, beğenerek bakan bir tavra odaklanıldığında, heykelin tarihsel, ekonomik ve ahlaksal değerleri ile ilgili durumların bir önemi kalmamaktadır. Bu tavır içinde olan bir izleyici, seyrettiği nesneye bir cevap yüklemeyen sadece beğenerek bakar. “Böyle bir tavır almaya da estetik tavır alma adı verilir” (Tunalı, 1984 s.37).

Böyle bir bakış açısına göre nesne ele alındığı zaman, öznenin nesneye yüklediği estetik tavır ile birlikte, nesnenin estetiğin konusuna dahil olduğu görülmektedir. Fakat

bir nesne olarak, estetik bir tavır ile ele alınan doğal taşın estetiğini sadece estetik tavır ile açıklanması mümkün görünmemektedir. Öznenin nesne karşısında almış olduğu estetik tavrın tamamlayıcısı olarak, estetik hoşlanma ve estetik hazzın da konuya dahil olması gerekmektedir.

Bu bağlamda nesne üzerinde oluşturulan estetik hoşlanma ve estetik haz durumunun estetik tavırla ilişkili bir süreç olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Daha önce de belirtildiği üzere, her estetik tavrın duysal bir takım tepkimeler aracılığıyla olduğu düşünüldüğünde nesne üzerindeki hoşlanma ve haz duyularının estetik tavır ile bağlı bir süreci meydana getirdiği söylenebilir.

Estetik tavrın bu özelliğini ereği kendinde olma durumu oluşturur. Bu ereği kendinde olma durumunu, öznenin doğal taş'a estetik tavır almasıyla ve aldığı bu estetik tavır sürecine dahil olan etkenleri bir örnek üzerinden açıklamak faydalı olacaktır.

Özne, yapay mekan içerisinde kullanmak istediği doğal taş'ı ilk bakış açısıyla ele aldığı anda ondan salt haz duyarak, hoşlanarak yaklaşır; ona karşı estetik bir tavır geliştirir. Böyle bir tavrın ereği kendi içinde bulunur. Öznenin, taşın tarihsel sürecini veya ticari değerini merak etmesi ve onu bu bakış açısıyla değerlendirmesi, estetik tavrın dışında bulunan bir erek olmakta ve böyle bir tavır estetik olma niteliğinden yoksun kalmaktadır. Estetik tavrın ereği, estetik tavrın içinde bulunmaktadır.

Bununla birlikte estetik tavır alma sürecine dahil olan etkenler düşünüldüğünde, Kant'ın estetik konusuna kazandırmış olduğu 'kontemplativ' (seyir) sözcüğünün estetik tavır alma ile ilişkisi üzerinde durulması gerekmektedir. Kant, seyir üzerinden beğeni yargısını belirlerken, beğeni yargısının yalnızca bir seyredici yargı olduğunu, yani bir nesnenin varoluşu açısından ilgisiz olarak, niteliğini haz ve hazzı duyusıyla karşılaştırdığını söylemektedir. Bununla birlikte seyretmenin kendisinin kavramlara yönelik olmadığını, çünkü beğeni yargısının kuramsal bir yargı olmadığını ve kavramlar üzerinde temellenmediğini belirtmektedir. (Kant, 2016 s.44).

Kant'ın bu söylemi örneğe uyarlanacak olunursa, özne doğal taş'ı ele aldığı anda, onun estetik tavrını taşın tarihsel süreci vs. gibi bir ilgi belirlememeli; taş üzerinde oluşturacağı estetik yargıyı da etkilememelidir. Çünkü estetik tavrın 'kontemplativ' olma özelliği, öznenin doğal taş'a karşı oluşturduğu estetik tavrın salt bir estetik haz almak için ona yönelmesi, herhangi bir karşılık beklemeden onu seyretmek için seyretmesi anlamına gelmektedir.

Peki çağdaş estetik belirtilen konuya bu şekilde mi bakmaktadır? Çağdaş estetik kuramcılarının biri olan Benedetto Croce (1866-1952), sezgi (estetik yaşantı) bilgisinden yola çıkarak ve bu bilgiyi kavramsal bilgiden ayırarak onu daha bağımsız ve özerk bir biçimde düşünmektedir. Bu düşünceye göre sezgisel bilgi ve kavramsal bilgi aynı temel üzerinden var olsalar bile; sezgisel bilgi bireysel olanı vermekte, kavramsal bilgi ise genel olanı vermektedir. Bu da şu soruyu ortaya çıkarmaktadır: Doğal taş'la ilgili sezgisel bir bilgiye sahip özne, doğal taşı ele alıp estetik bir tavır

ortaya koyduğu süreçte, estetik tavır ve sezgisel tavır arasında bir ilişki kurmakta mıdır; iki tavır arasında böyle bir ilişkiden bahsetmek mümkün görünmekte midir?

Bu bağlamda doğal taşın doğada bir bilgi nesnesi olarak varlığını sürdürdüğü düşünüldüğünde, özne ele aldığı doğal taş'ı bir bilgi nesnesi olarak kavramaktadır. Bu kavrama ise onu yorumlama demektir. Özne, bilgi nesnesini yapay mekan olgusu içinde haz duyarak estetik bir tavırla düşündüğünde, bilgi nesnesi artık estetik bir nesneye dönüşmektedir.

Tunalı, konuyu şu şekilde açıklamaktadır: “Sanat yapıtı, buna göre, temelinde bir bilgi obje'sini içeriyor. Ama, sanat yapıtı ile ilgi kuran süje'nin estetik tavrı, bu iki tabakalı, hem bilgisel hem de estetik tabakalı yapıda yalnız estetik tabaka ile mi ilgi kuracaktır? Kuşkusuz ki, her iki tabaka ile de ilgi kuracaktır. Bu bakımdan estetik tavır için estetik obje, böyle iki heterogen tabakadan oluşmuş bir bütünsel yapıyı gösterir.”(Tunalı, 1984 s.48).

Tunalı, bundan dolayı Kant'ın estetik tavır almanın kavramsızlığa dayandığını belirttiği düşüncelerini, günümüzde sınırlı bir doğruluk içinde ele alınması gerektiğini söylemektedir.

Bilgi nesnesi aynı zamanda estetik tavrın oluşma sürecinde duysal bir nesnedir. Bu noktada duyulardan bahsetmek yerinde bir saptama olacaktır çünkü estetik tavrın ne olduğunu açıklamak, yine onun bu duysal temelini açıklamakla mümkün görünmektedir. Ki estetik sözcüğünün Yunanca “aisthesis” (duyu yoluyla kavrama) sözcüğünden türetildiği düşünüldüğünde, estetiğin duysallık ile temelden bir bağı olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla doğal taşla ilgilenen öznenin onu kavraması demek, ondan bir duyular bütünü alması demektir denilebilir.

Farklı nesnelere ya da farklı durumlara estetik bir yaklaşımda diğer duyuların da zaman zaman devreye girdiği düşünülse de, estetik tavır almanın özellikle işitme ve görme duyularına dayandığı mümkün görünmektedir. Özellikle sanat alanında estetik algı niteliği önemli olan görme ve işitme duyuları, öznenin doğal taşla olan estetik tavrı düşünüldüğünde de aynı önemini korumaktadır.

Özne, doğal taşı gördüğü anda ondan aldığı duyularla, onunla subjektif bir ilişki içine girmektedir. Burada bir varsayımdan bahsedilmektedir; aksi durumda özne, bilgi nesnesinden herhangi bir duyum da almayabilir, ki bu durumda herhangi bir estetik tavırdan da bahsetmek mümkün görünmemektedir. Bu varsayımdan devam etmek gerekirse, böyle bir ilgi içine giren öznenin doğal taş'la bir duysallık bağı geliştirdiği söylenebilir. Özne, doğal taş üzerinde kurduğu bağla ondan haz duymakta ya da hoşlanmaktadır. Bu nedenle denilebilir ki, özneye estetik tavır alma sürecinde bir duysallık bağı eşlik etmekte ve bunun sonucunda bir estetik haz veya estetik hoşlanmayla bu durum çözümlenmektedir.

Bu duysallık bağı içinde, farklı duygu biçimleri bulunabilmektedir. İzleyici, bir sanat yapıtı içinde, sözgelimi bir resimde, ağlayan bir kadın figürünü gördüğünde

onunla birlikte izleyici de üzülebilir, kadın figürünün hüznünü onunla birlikte paylaşabilir. Bu durumda kadın figürü gerçekte olmamasına rağmen resmin içinde görme duygusuyla izleyici tarafından duyumsanır. Bu duygular nesneye ait duygulardır.

İzleyici resimdeki kadın figürünün üzüntüsünü duyumsarken devamında o kadının üzülmesine neden olan şey'lere karşı öfke besleyebilir. Bu durumda da nesneye bir katılım durumu oluşmaktadır. Bahsedilen ilk durumda, resimde bulunan kadının duyguları söz konusuken, ikincisinde izleyicinin bu durumu duyumsamasıyla kendi duygularından bahsedilebilir.

Son olarak izleyici, resmin tamamını kavrayıp duyumsadığında, estetik bir tavırla geliştirmekle beraber bir tatmin ve aynı zamanda haz duygusu içinde kalabilir. Bu estetik tatmin veya estetik haz, her estetik obje de az ya da çok bulunmalıdır. Çünkü sanat yapıtının bir amacı da, öznde böyle bir estetik haz uyandırmaktır denilebilir.

Bu noktada “özdeşleyim” duygusundan da bahsedilip estetik tavır ve duygular arasındaki ilişki iyice açıklığa kavuşturulabilir. Tunalı'nın, duyguların estetik yönden en önemlisi diye bahsettiği “özdeşleyim” duygusu, özneyle nesne arasındaki bir duygudaşlık durumuyla, daha doğrusu öznenin nesneye duygusal yüklemesiyle oluşmaktadır. Bunun sonucunda nesneler duygusal bir canlılık kazanırlar. Örneğin, bir ağaca bakıp ‘ulu ağaç’, bir nehre bakıp ‘coşkun nehir’ denilmesi bu durumu belirtebilir. Oysa ne ağaç uludur, ne de nehir coşkundur. İzleyici kendi yaşantısında veya duygularında bulduğu bu nitelikleri nesnelere yüklemekte ve sanki bu nesneler bu niteliklere sahiplermiş gibi, onları aslında kendi duygularında var olan bu niteliklerle kavramaktadır.

Tunalı, bu durumu şöyle belirtmektedir: “... Böyle bir yaşama, nesneleri duygusalılık içinde kavrama, nesneleri duygusalılık içinde içinden yaşama özdeşleyim olayını dile getirir. Gerçekten de özdeşleyim olayında biz, nesneleri içinden kavrar ve yaşarız. Ama, nesnelerde yaşadığımız ve kavradığımız şey, nesnenin kendisi değil, nesneye yüklediğimiz kendi duygularımızdır...” (Tunalı, 1984 s.67).

Özetlemek gerekirse öznenin, nesne (doğal taş) üzerindeki estetik tavrı sürecindeki estetik duyumsama, estetik algı, duygusalılık bağı geliştirme ve özdeşleyim olayı gibi etkinlik ve faktörlerin hepsinin dayanmakta olduğu temel fenomen, estetik hoşlanma veya estetik hazdır denilebilir.

O halde şöyle bir açıklama yapmak konuyu toparlamak adına faydalı görünmektedir; Her estetik tavrın, özne üzerinde duyusal bir takım tepkimeler aracılığıyla yaşandığı ve bu tepkimeler yoluyla da estetik değer yüklenen nesnenin algılandığı var sayılabilir. Bu estetik algının sonucunda da nesne, öznde bir estetik hoşlanma ya da estetik haz uyandırmaktadır. Bu estetik hoşlanma ya da estetik haz da estetik tavrın organik bir parçasını oluşturmaktadır.

3.2 Öznenin Doğal Taş Üzerindeki Estetik Değer Olgusu

Öznenin, bir nesne olan doğal taşı kavramasına, estetik bir değer yüklemesine konunun başında değinilip bir soru başlığı oluşturulmuştu. Bu konuyla bağlantılı olarak, özne tarafından oluşan değer kavramını Tunalı şu sözleriyle açıklamaktadır: “Her estetik olay belli bir estetik değeri ortaya koymak ister. Bu değer güzel değeri ya da idea’sıdır. Güzel de estetik fenomene zorunlu olarak katılır. Bir estetik obje karşısında estetik bir tavır alan süje, bu tavrını bir estetik değer olarak dile getirir” (Tunalı, 1984 s.29).

Yine konuyla bağlantılı olarak farklı zaman dilimlerinde Yetişken, ‘*Estetiğin ABC’si*’ adlı kitabında estetik ve estetik değer ilişkisini şu sözleriyle açıklamıştır: “Gerçeklikte güzel değer yargısıyla ilgi içinde ele alınan her şey, estetiğin araştırma alanına girer. Böylece estetik alanda yalnız sanat yapıları değil, aynı zamanda doğal olarak var olanlar da örneğin –kristaller, yıldızlar, dağlar, nehirler, kırlar, bir kuş sesi ya da bir insan yüzü vb.- güzel olarak nitelendirilir” (Yetişken, 2009 s.13-14).

O halde ‘doğal taş’ın, yapay mekan olgusu içerisine girdiğinde, bir değer olgusu bakımından ona güzel olarak addedilen ‘şey’in kendisi incelenecek olursa; böyle bir değer oluşması için, onu gözlemleyen öznenin doğrudan gözlemlediği nesne ile bir çıkar ilişkisi kurmaması gerekliliği savunulabilir. Bu durumda nesneyle kurulacak çıkar ilişkisinin, o nesnenin güzel olarak kavranmasının önüne geçmesi gibi bir sorunsalla karşılaşmaktadır.

Bu sorunsala günümüz mekan tasarımları üzerinden bakıldığında, öznenin değerlendirdiği tasarım üzerinde ortaya çıkan ekonomik-pratik bir tavrın olması nesnenin öz güzelliğinin de perdelenmesiyle sonuçlanabilir. Peki, bu ikilem hangi bakış açısına göre mekandaki nesneye güzel değerini yüklemektedir?

Bu durumu, konunun nesnesi olan doğal taşın biçimlendirme süreci üzerinden açıklamak gerekirse; ekonomik-pratik zorunluluklar, öznenin değerlendirme sürecinde bir problem oluşmasına neden olmaktadır. Bu problem göz önünde bulundurulduğunda, gelişen teknolojiyle birlikte iş gücünün kendiliğinden azalması, nesnede ekonomik durumla doğru orantılı bir azalmaya veya çoğalmaya sebebiyet de vermemektedir.

Geçmişten günümüze kadar doğal taşın, ne denli zorlu aşamalardan geçerek mekanlarda hayat bulduğunu göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Herhangi bir taş kütesinin doğasından koparılıp, çeşitli aşamalardan geçerek bir mekanda var olması, ekonomik-pratik nedenlerle doğru orantılıdır. Bu durumda gerek tasarımcı, gerekse izleyici, kendisine konu edindiği nesnenin üzerinde bu yanılsamaya maruz kalmaktadır. Dolayısıyla bir nesnenin değerini öz güzellik değerinden ziyade, ekonomik değeri üzerinden güzellik ilişkisi kurularak belirleme çabası da bu yanılsamanın kendisidir.

İzleyicinin okuduğu nesnenin ‘öz güzelliği’ artık geri planda kalmaktadır. Öznenin, ekonomik olarak çıkar ilişkisi kurduğu bir nesne üzerindeki ‘güzel’ değeri, artık

ekonomik değer açısından bir güzelliğin söylemidir. Dolayısıyla nesne, öznenin çıkarları doğrultusunda yarar (fayda) sağladığı sürece bu ‘güzel’ değeri ile nitelendirilecektir.

Nesne zerindeki yarar (fayda) ilişkisi, antikiteden beri güzeli tanımlamada belirleyici bir öge olarak kullanılmıştır. Xenophon, ‘Sokrates Anıları’ adlı yapıtında Sokrates ile Aristippos arasında geçen bir konuşmayı aktararak şöyle der: “Sokrates: kısacası, güzel ve iyi aynı ilgi içinde ereğini doğru olarak gerçekleştiren şeydir. Aristippos: O halde bir p sepeti güzel bir şey midir? Sokrates: Eğer yapacağı iş için maksada uygunsa, bu böyledir. Eğer altın bir kalkan yapacağı iş için maksada uygun değilse, çirkindir. Aristippos: Bununla sen aynı objenin aynı zamanda hem güzel hem de çirkin olabileceğini mi söylüyorsun? Sokrates: şüphesiz ve aynı zamanda da iyi ve kötü olabileceğini. Çünkü, çoğu açlık için iyi olan, beden ateşi için kötüdür. Ateş için iyi olan, açlık için kötüdür. Yine koşu için ‘güzel’ olan, güreş için çirkindir. Çünkü, bir şeye elverişli olan her şey iyi ve güzeldir, bir şeye elverişli olmayan her şey de kötü ve çirkindir” (Tunalı, 1984 s.246).

Alıntılanan konuşmadan yola çıkıldığında; nesne üzerinden değerlendirilen güzel tanımlamasının, nesneden beklenen ‘şey’ doğrultusunda, özneye yarar (fayda) sağladığı sürece güzel olarak değer göreceği; aksi takdirde yararsız bir nesne nitelendirmesiyle değerlendirileceği sonucuna ulaşmak mümkün görünmektedir.

Bu değerlendirmeden de, nesne üzerinde oluşturulan yarar (fayda) sınırlandırmasının yeni bir şey olmadığı, geçmişte de nesneyi değersiz hale getirebilecek söylemlerin var olduğu görülmektedir. Bu durumda güzel olarak tanımlanan nesnenin, bir neden-sonuç ilişkisi bağlamında değerlendirilmesi, onun güzel tanımlamasının da sınırlandırılmasına neden olmaktadır.

Güzelin yararlı olan ile ilişkilendirilmesi, Ortaçağ dönemi düşünce sisteminde de geçerliliğini korumuştur. Dönemin kuramcılarının kaleme aldığı metinlerde güzel ile ilgili olarak iyi ile özdeşleşmiş bir retorik kullanmaları, güzel ve iyinin aynı anlamda kullanıldığı bir ifade biçiminin de varlığını göstermektedir. Ancak, skolastik felsefenin gelişimin belirli bir aşamasında bu durumun farkına varması, belirtilen estetik kavrayışın felsefi kesinlikle tanımlanmasının gerekliliğini doğurmuştur.

Bu bağlamda belirtilen iki öz niteliğin, şey’in nesne olma durumuyla birleşmesi, iyi ve güzel tanımlamalarının mantıksal ve kavramsal olarak ayırt edilmelerini gerektirmiştir.

Konuyla ilgili bir başka bakış açısı da güzel ve iyi zdeşleştirmelerinin, nesneye bakan kişinin göstermiş olduğu yönelimle açıklanabileceği görüşüdür. Bu bağlamda da, güzelin algılama yetisine zevk verdiği ölçüde iyinin eğilimi olarak açıklanabileceği; iyinin ise duyguların hoşuna giden bir eğilim olarak tanımlanması görüşünü ortaya çıkarmıştır.

Tanımlanan bu açıklama da, iyinin ereksel nedenler ile ilişkili, güzelin ise biçimsel nedenler ile ilişkili bir süreci kapsadığı görüşünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu kapsamda evrenin güzelliği de belirtilen bu yeni temel ile açıklanmaktadır, hakikat,

iyilik ve güzellik kavramlarının birbirinin yerine geçebileceği fakat mantıksal olarak birbirlerinden farklılık gösterebilecekleri vurgulanır. Hakikat' in bir şeyin içsel niteliğiyle ilgili biçim eğilimi olduğunu, güzelliğin ise bir şeyin dışsal niteliğiyle ilgili bir biçim eğilimi olduğu belirtilir.

Güzel ile ilgili yapılan bu açıklamalardan, dönemin düşünce sisteminin de konuyla ilgili farklı arayışlar içinde olduğu gözlemlenmektedir. Bu noktada güzel'i tanımlamada farklı bir görüş ortaya çıkmış olur, bu da güzel'in biçimle ilişkilendirilmesidir.

Nesnedeki güzelliğin tanımlanmasında, onun varlığının düzenleyicisi olan biçim ile görülebileceği düşüncesi belirtilir ve bu kapsamda biçimin maddeyi oran ve ölçülerine göre düzenlemesi sonucunda da onda beliren güzelliğin biçimle açığa çıktığı görüşü savunulur. Bu görüşe göre de güzellik, maddeyle bağlantılı düşünüldüğünde onda ortaya çıkan biçimin grkeminde gizlidir.

Mkemmelik, iyilik ve güzellik biçimiyle ilişkilendirilir ve bu kapsamda bir şeyin de mükemmel olarak tanımlanabilmesi için biçim ile ilgili tüm özlere sahip olması gerekmektedir. Biçimi belirleyen şey, boyutu, ölçüsü ve oranıdır, bu kapsamda biçim nesnenin amacına uygun hale gelebilmesi için gerekli yönlendirmeyi sağlar. (Eco, 2016 s.53-54-55)

Güzelliğin, nesnenin sahip olduğu biçimle açıklanması, beraberinde biçimin sahip olduğu öz nitelikler ile belirlenmesine ve güzel nesnenin oranlı bir biçime sahip olması durumunda işlev görmesi ile hoş olarak algılanacağı görüşünü ortaya çıkarmaktadır. Bu görüşe destek olarak da duyuların fazla şiddetli duyumlardan haz duymamasına, ancak oranlı duyumlardan haz duyabileceği görüşüyle açıklanmaktadır. Güzelin nesnel bir niteliğe sahip olduğu görüşü kabul edilerek bu niteliğin göstergesi olarak da güzel olana karşı bakışlarla verilen onay örnek gösterilir. (Eco, 2016 s.139-140-141)

Görüldüğü gibi Ortaçağ düşünce sisteminde güzel ile ilgili açıklamaların birçoğunda benzer fakat geliştirilmiş bir güzellik tanımlaması ile karşılaşılmaktadır ve bu da güzel olan ile ilgili şey'in arayışının sürekli gelişmekte olan bir süreci kapsadığı fikrini düşündürmektedir.

Güzellik ile ilgili tanımlamalara bir yenisi de dönemin düşünce sistemine katkılarıyla bilinen Aziz Tomasso tarafından getirilir. Ona göre iyilik arzulama yetisiyle ilişkilendirilir ve bu amaç doğrultusunda da arzu edilen şey'e ulaşılır. Güzellik ise, bilme yetisiyle ilişkilendirilir ve görüldüğünde zevk uyandıran şeylerin güzel olarak tanımlanabileceği düşüncesi ifade edilir. Bu kapsamda da güzel olan şeyin ancak uygun orana sahip olması ile duyular tarafından güzel olarak algılanabileceği düşüncesi savunulur. Bu bağlamda bilginin özümleme yoluyla elde edildiği ve biçimle ilişkili olduğu için de güzelliğin, biçimsel nedenlerle bağlantılı bir şey olduğu görüşü açıklanır.

Bu açıklamadan güzelliğin belirlenmesinde onu güzel olarak gören bilge bir bakışla ilişkilendirildiği düşünülmektedir ve bu bağlamda da öznenin güzel olarak değerlendireceği şey'i nesnenin nesnel özellikleri belirlemektedir. Algılanan şey üzerinde çıkar gözetmeden zevk alınan anlıksal nitelikli bir bilginin varlığından söz edilir ve bu durumda güzel olanın görülmesi ile de algılanan şey üzerindeki arzu

durumunun yatışması sağlanmaktadır. Burada belirtilen estetik alımlama nesneye sahip olmayı amaçlamaz, onun değerlendirilmesinde oran, bütünlük ve açıklık özelliklerini ortaya çıkarmak ister. Güzelliğin algılanmasını görme ve işitme duyularıyla ilişkilendirilerek görüntü ve seslere güzel tanımlamasının yapılabileceği, tatlara ve kokulara aynı tanımın yapılamayacağı vurgulanır. (Eco, 2016 s.145-146-148)

Aziz Tomasso oran ile ilgili açıklamasını, maddenin biçim ile olan uyumlu oranlılığı olarak açıklar ve madde ile biçimin zorunlu olarak birbirleriyle orantılı bir şekilde karşılık gelerek hareket ettiğini belirtmektedir.

Ortaçağ estetik görüşünün yapı taşlarından birini oluşturan bir diğer oran da, nesnenin kendisiyle olan uyumluluğu ve nesnenin işleviyle uyumlu olarak gerçekleşen orandır. Bu görüş doğrultusunda bir organik bütünün onu oluşturan parçaların işlevlerini kusursuz bir şekilde tamamlaması ile kökenindeki güzelliğin ortaya çıktığı görüşü belirtilmektedir. Nesnedeki biçimsel kusursuzluğun oluşması durumunda onun işlevsel bir nesne olarak tanınması gerçekleşir.

“ Bu yüzden, bir sanat yapıtı (ars, geniş anlamıyla teknik yapıt) işlevsel ise, biçimi amacına uygun ise güzeldir... Kristal bir testere yapan sanatçı, elde edilen güzel etkiye rağmen temel olarak çirkin bir eser yapmış olacaktır, çünkü nesne işlevine karşılık gelmeyecek ve ‘kesmeye’ yaramayacaktır... ” (Eco, 2016 s.157-158)

Görüldüğü gibi Ortaçağ düşünce sisteminin güzellik tanımlamasında çoğu görüşün ortak noktası oluşturan şey, güzel olanın işlevsel olması ve iyiliğe denk gelebilecek bakış açıları sonucunda da güzellik (yararlılık) özdeşleştirmesine eğilim gösteren fikirlerin açıklamaları gözlemlenmektedir. Bu durum da estetiğin işlevsellikle birlikte düşünülmesi, yaşamın her eyleminde bulunmasına olanak sağlamaktadır.

Ancak güzel ile ilgili tanımlanan bu açıklamalara 18. Yüzyılda Kant ‘ın güzelin iyi ile olan bu özdeşlik bağıni koparmasıyla birlikte yararlı olan ile ilgisi de koparılmış olup, güzel ile ilgili arayışlarda Kant’ın detaylı açıklamasıyla son bulmuştur. Konuyla ilgili Kant *Yargı Yetisininin Eleştirisi* adlı yapıtında güzel ile ilgili tanımlamayı şu şekilde ifade etmiştir: “Beğeni bir nesneyi ya da tasarım türünü *hiçbir çıkar olmaksızın* bir hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın nesnesine *güzel* denir” (Kant, 2016, s.45)

Bu bağlamda da Kant bir şeyin güzel olduğu bildiren yargıya ‘beğeni yargısı’ adını verir ve böyle bir yargının da temelini öznel bir temel olduğunu ifade eder. Kant konuyla ilgili açıklamalarını şu şekilde sürdürür: “Bir şeyin güzel olup olmadığını ayırtedebilmek için tasarımı anlık yoluyla bilgi için nesneye değil, ama imgelem yetisi yoluyla (belki de anlık ile bağlı olarak) özneye ve onun haz ve hazzınlık duygusuna bağıntılarız. Beğeni yargısı öyleyse bir bilgi yargısı değil, dolayısıyla mantıksal değil, estetik ki, onunla belirlenim zeminini *öznel* olmaktan *başka türlü olmayanı* anlarız” (Kant, 2016, s.39)

Bu açıklamadan da bir şey’in güzel olup olmadığına, tasarlanan şey’in bir bilgi süreci doğrultusunda değerlendirilemeyeceği, ancak özneye yarattığı hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu ile açıklanabileceği düşüncesini ortaya çıkarmaktadır. Bu

bağlamda Kant'ın açıkladığı gibi beğeni yargısının mantıksal bir yargı olmadığı anlaşılmaktadır.

“Kant, Güzelin Analizi’nde estetik yargıları dört kategorik adımda- ki bu kategoriler nitelik, nicelik, ilişki ve yön(modalite)dir- çözümler ve her bir adım güzelin bir görünümünü verir.

- 1) Nitelik bakımından, çikarsız hoş giden şeydir.
- 2) Nicelik bakımından, herkesin hoşuna giden şeydir.
- 3) İlişki bakımından, kendi dışında hiçbir erek (amaç) olmadan hoş giden şeydir.
- 4) Yön (modalite) bakımından, zorunlu olan şeydir” (Url-1, 2017).

“Güzellik yargısı şematize edilecek olursa öncelik estetik yargının özneliliğiyle başlar. Estetik olay, estetik objeden haz alma, haz almadan beğeniye, beğeniden de estetik yargıya varan bir süreci izler. Bu süreç, anlama yetisi ile hayal gücünün arasındaki özgür oyundur. Güzeli yargısı da bu oyunun sonucunda verilen bir estetik yargıdır” (Url-2, 2017).

Kant'ın yapmış olduğu açıklamalardan estetik bağlamda güzel olarak değerlendirilecek bir nesnenin, özne tarafından estetik bir değer ile alınılması sonucunda gelişen bir süreç gözlemlenmektedir. Bu kapsamda estetik güzel olarak değerlendirilecek nesneyle ilgili öznenin ‘hiçbir çıkar olmaksızın’ bir hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla değerlendirmesi gerekliliği anlaşılmaktadır.

Belirtilen bu durum, konunun nesnesi olan doğal taş üzerinden bir estetik güzel değerlendirmesiyle ele alındığı takdirde şu soruların da cevaplanması gerekmektedir.

Özne-nesne çıkar ilişkisinin ortadan kaldırılması, nesneye bir nesne olarak değer yüklenmesini sağlar mı?

Bu bağlamda mekan içerisinde var olan bir nesne olarak doğal taş, ancak özne üzerinde oluşturacağı algı ile değer kazanabilir. Özne, doğal taşı mimari bir malzeme olarak algıladığı sürece, algılamış olduğu değerın güzelliğ değeri olmadığını farketmemesi de mümkündür. Belki de öznenin güzel diye tanımladığı nesneyi, neden güzel olarak tanımladığını açıklamak gerekir. Çünkü nesnenin güzelliğ, onun için ticari bağlamla ilişkilendirilen bir değerdir ve haliyle onun güzelliğ değeri belirleyen şey de ekonomik değeridir. Bu noktada bir nesne olarak ‘var’ olan doğal taşın, ticari bir malzeme algısına dönüşmesi öz güzelliğinin kaybolmasına neden olmaktadır.

Günümüz mekanlarında doğal taşın ticari bir nesneye dönüşmesiyle ilgili birçok örnek verilebilir, belirtilen durumu lüks mekanlarla ilişkilendirilerek görmek mümkündür. Bu bakımdan incelendiğinde mimari bir malzeme olarak algılanan doğal taşın, mekan içerisindeki değeri belirleniş ona biçilen ekonomik değeriyle sınırlıdır. Bu değeri belirleyen onu doğasından koparan öznedir ve yine ona varlık olarak ‘güzel’ tanımını kullanan da aynı öznedir.

3.3 Doğal Taşın Markalaşma Süreci ve Mekandaki Aidiyeti

Doğal taşın markalaşma süreci konuyla ilgili problemin ana başlığını oluşturmaktadır. Nesneye biçilen ekonomik değerle sınırlı olan güzellik söylemi öznenin dikkatini de bu noktada sınırlamaktadır. Bu bağlamda özne, konu edindiği nesnenin öz güzelliğiyle tanışmadan önce ona biçilen ekonomik değerle tanışmış olup, nesne ile ilgili değerlendirmesinde bu doğrultuda yapmaktadır.

Bu durumu üretici, tasarımcı ve izleyici tarafından değerlendirmek gerekirse; üreticinin, var olan nesne olarak doğal taşı ticari bir değeri olan malzeme haline sokması, ilk olarak fiziksel çevresinin araştırılmasıyla başlayan bir süreci meydana getirmektedir. Taşın var olduğu fiziksel çevrenin arazi yapısının incelenmesiyle başlayan bu süreç, doğal taşın ekonomik çıkar nesnesine dönüştürülmesinin ilk adımlarını oluşturmaktadır. Üreticinin bu aşamadan sonra taşı yarar (fayda) ilişkisi doğrultusunda ekonomik değeriyle sınırlı kişiliğe büründürmesi, sınıfsal olarak iyi-kötü, güzel-çirkin değerlendirmelerinin seçeneğini oluşturmaktadır.

Doğal taşın ticari değer nesnesi haline dönüşmesi, taşın kendisinin niteliğine ve niceliğine bakılmaksızın, üreticinin de bu noktada ticari kaygı ile yaklaşımından ötürü güzel değerinin kendi içinde sınırlı kalmasına neden olmaktadır. Üreticinin güzel olarak nitelendirdiği nesne, üreticiye ekonomik bağlamda fayda sağladığı sürece güzel olarak değerlendirilecektir.

Belirtilen yargı durumunun daha açıklanabilir olması adına, birkaç örnek üzerinden yola çıkarak durumun açıklanması faydalı görülmektedir. Bu durumda, üreticinin malzeme olarak doğal taşı renk, doku, biçim vb. kategorilerde ekonomik değer yüklemesi ile ilgili bir süreci ele alarak yapılan güzel sınıflandırmasına değinmek gerekir. Yapılan bu sınıflandırma doğadan çıkarılan nesnenin azlık çokluk oranıyla paralel gitmektedir. Bu bağlamda doğada kaynağına kolay ulaşılabilen doğal taşın ekonomik değeri de daha çok kişinin ulaşabileceği rakamlarda olacaktır. Ekonomik açıdan daha çok ulaşılabilir olan bir nesnenin de 'güzel değeri' benzer bakış açısıyla geri planda kalacaktır. Bu rakamsal düşüş aynı zamanda taşın kendi öz değerinin dışında, ekonomik düşüşten kaynaklı algısal olarak güzellik değerinde de bir eksilme varmış gibi bir algıya sebep olmaktadır.

Bu süreç, doğal taşın mimari mekan içerisinde kullanımı yönünden ele alındığında, ekonomik bağlamda nesnenin düşük bir değerle kimliklendirilmesi, mekan içerisinde kullanım alanlarını da sınırlandırmaktadır. Düşük bir değere sahip olan doğal taşın mekandaki yeri, görsel anlamda gözü rahatsız etmeyen atıl alanlar olmaktadır. Bu doğrultuda doğal taşın kullanılacağı mekana gösterilen değer ile kullanılacak doğal taşın mekandaki değeri birbirine eşit görülmektedir. Üretici böyle bir sınıflandırmaya tabi tutulan nesnenin ticari pazarını bu öngörüye göre oluşturmaktadır. Dolayısıyla doğadan kolay elde edilebilen bir taşın mekandaki yeri, görsel estetiğin önemli olmadığı alanlarda daha çok kullanılmaktadır.

Yukarıdaki bahsedilen örnekte, doğal taşın mekandaki değerinin ekonomik bağlamda mekanla ilişkilendirilmesinden bahsedilmiştir. Bu bakış açısına göre doğada kaynağı az bulunan bir doğal taş ele alındığında; taşın onu diğer taşlardan ayıran özelliklere sahip olup olmamasından ziyade bir ulaşılabilir oran bakımından mekandaki kimliği daha gösterişli alanlar olmaktadır. Burada birincil olarak taşın az bulunması estetik

değer yargısı bakımından güzel değerine sahip olacağına işaret etmektedir. Bu bağlamda gerek taşın az bulunması, ulaşılabilirliğinin zor olması, gerekse onu diğer taşlardan farklı kılabilecek özelliklere sahip olması, ekonomik bağlamda pahalı ve güzel olarak değerlendirilmesini sağlamaktadır.

Bu durumda konuyla ilgili uzmanların da hemfikir olduğu, estetik değer olgusu ile güzel tanımının doğru orantılı olduğu gözükmemektedir. Konunun ilk bölümlerinde bir nesneyle kurulacak ekonomik çıkar ilişkisinin güzel olarak nitelendirilemeyeceği açıklanmaktadır. Nesnenin kendisine ticari bir amaç dışında bir değer atfedilmesi ancak toplumsal olarak kabul görmüşlüğü var ise, o zaman nesne güzel olarak nitelendirilebilir mi gibi bir tartışma başlığının da ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Bu bağlamda şöyle bir açıklama da gözden geçirilebilir; belirtilen sürecin estetik değerlendirmeye ilgili bir süreci kapsamadığı, nesneyi estetik güzel olarak nitelendirecek kişinin de yine son izleyici olduğunu düşünülebilir. Fakat buradan da şöyle bir cevap hakkı doğmaktadır; konu edinilen nesne belirtilen çıkarımlar doğrultusunda gelişen bir süreçte değil, bir taş olarak ele alınıp mekanda kimliklendirme işlemine tabi tutulsaydı, ancak o zaman nesne çıkarımsız bir estetik güzel söylemiyle değerlendirilebilirdi.

Bu bakımdan incelendiğinde ekonomik değer kavramıyla sınırlı tutulan bir nesnenin son izleyici gözünde ‘estetik güzel’ olarak değerlendirilmesi sağlıklı durmamaktadır.

Bu durumu taşı kendisine konu edinen tasarımcı bakış açısıyla değerlendirmek gerekirse; Tasarımcının taşa bir nesne olarak değil de bir malzeme olarak yaklaşması, taşın öz varlığını yitirip biçimlendirilmiş bir varlık olarak ele alınmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda yeni bir varlık olarak ele alınan doğal taş ona biçilen ekonomik değeri doğrultusunda mekanda kimliklendirme işlemine tabi tutulmaktadır.

Daha önce de bahsetmiş olduğumuz doğal taşın mekandaki yeri, mekan içerisindeki uygulama alanlarının öncelik sırasına göre ve işlevsel olarak uygunluğuna bakılarak belirlenmektedir. Artık malzeme haline bürünmüş olan ve uygulama alanına yönelik işlemlerden geçmiş olan doğal taşın, kendi öz güzelliği de bu öncelikler açısından ele alınacak ve ona göre kullanımına karar verilecektir.

Bu kapsamda tasarımcıya sunulan seçenekler de sınırlıdır. Tasarımcının konu edindiği nesne ekonomik bağlamda sınıfsal bir değerle nitelendirilmektedir. Konu edinilen nesnenin ekonomik, fiziksel ve görsel özelliklerine göre sınıflandırılması, tasarımcı açısından da kullanım alanlarında sınırlı ve zorunlu bir tutum ile çalışmasına sebebiyet vermektedir.

Bu süreci izleyici gözünden değerlendirmek gerekirse, metnin ilk bölümlerinde örneklendirilen estetik tavır ile nesne üzerindeki güzellik algısı daha iyi açıklanmış olacaktır. İzleyicinin, seyrettiği nesneyle kurduğu ilişki bu bağlamda önem arz etmektedir. Bu önemin dışında izleyicinin nesneye bakış açısı, ekonomik değerini sorgulayan bir yaklaşım ise bu yönelmenin ekonomik-pratik bir tavır açısından sorgulamayla bağlantılı olduğu belirtilebilir. Böyle bir anlam kazanmasının ve algılanmasının estetik hazla bir ilişkisinin bulunması mümkün gözükmemektedir. Dolayısıyla nesneye karşı özenin aldığı bu tavır ekonomik bir tavidir ve estetik güzel ile bir ilişkisi bulunmamaktadır.

Diğer yaklaşım ele alındığında, taşın fiziksel yapısını sorgulayan ya da analiz eden (taşın hangi bölgeden çıktığı, oluşum süreci ve coğrafi koşulları) bir tarz dikkat çekmektedir. Belirtilen bakış taş nesnesinin kendisine ait değiştirilmemiş bilgisine ulaşmak isteyen ve o bilgiyi kayıt altına almak isteyen bir yöntemi işaret etmektedir. Bu yöntemle doğal taş yaklaşımın, bilgisel tavrı olarak nesne ile özne arasında ilişkisinin kurulduğunu ve bilgisel tavrın ön planda olduğunu görülmektedir.

Diğer taraftan taşı sadece seyrederek, ona hiçbir anlam yüklemeyen ve hiçbir çıkarımda bulunmayan bir bakış açısı düşünüldüğünde, böyle bir değerlendirme de estetik tavrı olarak adlandırılabilir.

Bu noktada Kant'ın, konuyla ilgili belirtmiş olduğu açıklamaya tekrardan yer vermek önemli görülmektedir: “Beğeni bir nesneyi ya da tasarım türünü *hiçbir çıkar olmaksızın* bir hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın nesnesine *güzel* denir” (Kant, 2016, s.45)

4. DOĞAL TAŞIN SANAT VE TASARIM NESNESİNDEKİ VARLIĞI

Bu bölümde doğal taşın sanat ve tasarım alanlarında nesne olarak ele alınması ve nesneleşme süreçleri incelenecektir. Doğal taşın sanat yapıtına dönüşme sürecindeki varlığı, öz varlığının yok olmasına mı sebep olmuştur yoksa yeni bir nesneleşme sürecinin başlamasını mı sağlamıştır. Aynı zamanda bir tasarım malzemesi olarak ele alınan doğal taşın nesne olarak varlığı, biçimlendiği yeni tasarım nesnesinde nasıl bir kimliğe bürünmüştür. Belirtilen soruların cevaplarını nesnede bulmak adına nesne olarak adlandırılan şey'in ne olduğu açılması gerekmektedir.

Konu bu kapsamda ele alındığında ilk incelenmesi gerekli olan şeyin nesne ve aynı nesnenin kökeninin olduğu görülmektedir. Burada kullanılan köken sözcüğü bir şeyin ortaya çıkış sürecindeki oluşumunun sorgulanması ile ilgilidir. Peki nesne diye adlandırılan bu şey nedir?

Heidegger ‘*Sanat Eserinin Kökeni*’ adlı yapıtında nesneyi tanımak için nesnenin nesneelliğinin tanınmasının gerekliliğini vurgulamış ve bir nesneyi tanımanın ait olduğu çevreyi tanımakla ilgili bir şey olduğunu söylemiştir. Peki nesnenin ait olduğu çevre nedir?

Ona göre: “Yolda duran taş veya tarladaki toprak parçaları bir nesnedir. Testi bir nesnedir. Çeşme de orada bir köşede durur. Peki, testideki süt ile çeşmedeki suya ne demeli? Gökyüzündeki bulutlar, tarladaki dikenler, sonbahar rüzgarına kapılmış yapraklar, ormanda doğan vs. bütün bunlara nesne diyorsak, diğerlerine ne demeli? İsim olarak bir nesneye karşılık olsalar da, gerçekte varolmayanlar bile, bunların hepsi genellikle nesne olarak adlandırılır” (Heidegger, 2007 s.15).

Heidegger'in nesne yorumlamasından şöyle bir sonuç da çıkarmak mümkün gözükmektedir. Var olanla birlikte düşünüldüğünde, özne tarafından konu edilen cansız olan şeyler de birer nesnedir. Fakat bu tür nesnelere özne tarafından biçimlendirilen nesne özelliği sonradan kazandırılmıştır. Bu durum bir nesne varlığıyla doğal taş üzerinden örneklendirildiğinde; onun nesne varlığı sonradan

kazandırılan bir nitelik değildir, öz varlığında olan bir şeydir. Bir bakıma bu tür nesneler, Heidegger'in söylemiyle salt nesnelerdir.

Bir nesnenin salt özelliğini tanımlamak için, konumuzun nesnesi olan doğal taş nesnesinden referans alarak konuya değinmek daha faydalı olacaktır. Bir doğal taşın salt nesne özelliğini sahip olduğu niteliklerle açıklamak mümkündür. O halde taşın biçimi, içerisindeki görünmeyen maddesel bileşenleri, rengi, dokusu vb. birçok özelliği nesnenin varlığıyla ilgili sonradan ona kazandırılmayan salt özellikleridir. Nesnenin sahip olduğu, sonradan ona eklenmeyen nitelikler de nesnenin öz varlığının gerçekliğidir.

Salt nesnenin öz varlığındaki belirleyici unsur var olduğu çevredir, haliyle onun nitelendirildiği özellikler de bu çevre sayesinde ona kazandırılır. Bu durumu örneklendirmek gerekirse; nehir yatağında bulunan bir taş kütesinin almış olduğu darbelere direnç gösterebilmesidir. Taş kütesi var olduğu yere uyum sağlar ve bu da nesnenin direnç özelliğinin kendiliğinden o ortama uygun olduğunu gösterir. Benzer durumda volkanik bir bölgede bulunan taş kütesinin onu nitelendiren özellikleri de var olduğu çevreyle ilişkilidir. Mukavemeti, çeşitli renklere ve başka birçok özelliğe sahip olması var oluş sürecinin bir göstergesidir.

Bu durum tersinden değerlendirildiğinde, salt bir nesneye ait özelliklerin nesnenin doğasında ve varlığında bulunduğu, fakat onu nitelendiren özelliklerin de bir oluşum sürecinde varlığını oluşturduğu düşünülmektedir. Bu oluşum süreci salt nesnenin sahip olduğu nitelikleri belirlemektedir, fakat buradaki farklılık salt nesnenin varlığını belirleyen niteliklerin ona yine var olduğu doğal çevre tarafından kazandırılması ile ilgilidir. Bu bağlamda doğal taşın sahip olduğu niteliksel özellikler var olduğu çevre ile ilgili bir oluşum durumudur.

O halde bu duruma şöyle bir açıklama da getirilebilir; salt nesnenin varlığının oluşum süreci, nesneleştirilmiş nesneler ile ilişkilendirildiğinde bir bağlam oluşturulabilecek süreçler bu nesnelerde de gözlemlenebilir. Nehir yatağında verilen örnekten yola çıkarak, suyun akışına engel olacak bir taş kütesinin var olduğu ortama uyum sağlayabilmesi için suyun akışına engel olmayacak bir biçim alması gerekmektedir. Taşın almış olduğu biçim, varlığını sürdürebileceği bir mekan haline dönüşmüştür. Bu durumda nehirde su aktığı sürece varlığını sürdürmeye devam edecektir.

Peki taşın biçimlenmesinde etken olan nehir suyunun çekilmesi durumunda taş varlığını nasıl devam ettirmektedir? Bu durumu da varlığını kendi konumunda devam ettirebilmesi için taşın yeniden alacağı biçimle ilişkilendirmek gerekebilir. Bu biçim belki de doğada var olan canlılara ait bir mekana dönüşebilir. Bu açıklamadan, taşın daha önce almış olduğu biçimden mekan olarak kullanılmadığı anlamı da çıkarılmamalıdır. Sonuç olarak daha önceki biçimleniş, bir etkene bağlı neden sonuç ilişkisi bağlamında gerçekleşen bir olgu durumunu göstermektedir.

Nehirdeki suyun çekilmesi orada var olan canlı hayatının ve diğer etkin doğa hareketlerinin taş nesnesiyle ilişkisinin kopmayacağını ve bu ilişkinin sonunun gelmeyeceğini göstermektedir. Aksi halde doğanın kendisinin kısır döngüye girdiğini ve her nesnenin tek bir oluş ve yok oluş süreci varmış gibi yanlış bir algı yaratır. Bu yanlış algı da doğal taş nesnesinin kendi sürecini başkalaşmadan bitireceği anlamını içerir.

Bu bağlamda nesneleştirilmiş nesnelere göre, salt nesnenin varlığının ereği çevresindeki doğal biçimlenmeye göre değişiklik göstermektedir. Bu görüşten yola çıkarak salt nesnenin varlığının belirleyicisi olan ‘şey’, çevresindeki fiziksel hareketliliğe uyum sağlamasıdır. Buradaki farklılık bu biçimlenme sürecinin insan eliyle ortaya çıkarılan bir biçimlenme sürecini kapsamadığıdır.

Bu iki görüşte, salt nesnenin ‘doğal taşın’ fiziksel nedenlerden kaynaklı bir biçimlenme sürecine girdiğini ve bu oluşum sürecinin doğadaki canlı yaşama mekan oluşturmaya değinilmiştir. Salt nesnelerle ve nesneleştirilmiş nesnelerle ilgili yapılan bu karşılaştırma, her iki nesnenin varlığının oluşumunu sağlayan şey’in bir biçim alma sürecini kapsadığını ortaya çıkarmaktadır.

Bir de salt nesnenin özne tarafından başka bir nesneyle birleştirilmesi ya da kendisinde var olan niteliksel özelliklerin açığa çıkartılmasıyla nesneleştirilmiş nesneler oluşturulmaktadır. Bu bakımdan incelendiğinde, salt nesnenin özne tarafından biçimlendirilip malzemeye dönüştürülmesi, nesnenin nesneleşmesinin oluşumunu sağlamaktadır. Bu bağlamda nesneye verilen biçimin malzemeye dönüştürülmesi özne ve nesne birlikteliğinin de oluşumunu sağlamaktadır. Bu birliktelikten ortaya çıkan şey ise tasarım nesnesidir.

Bu durumda nesnenin sahip olduğu öz nitelikler, özne tarafından konu edilerek biçimlendirilmiş nesnede ortaya çıkar. Bu biçimlendirilmiş nesnenin kendi öz varlığında olan biçimden farklılık göstermektedir. Salt nesnenin öz varlığına ait olan biçim gibi bir şey değildir ve nesneleşmiş nesnenin sahip olduğu biçim ona sonradan kazandırılmıştır. Bu bağlamda nesneleşmiş nesne, oluşturulduğu biçim ile birlikte öznenin konusuna dahil olmuş olur. Sonuç olarak özne tarafından ortaya çıkarılan nesnenin belli ya da süreci belirlenmiş bir ereği bulunmaktadır. Nesne, öznenin ilişkilendirdiği duruma bağlı olarak yarar (fayda) sağladığı sürece varlığını sürdürür.

Belirtilen yarar (fayda) durumu, ortaya çıkarılan tasarım nesnesinin ereğini yerine getirmesidir. Öznenin nesneden beklediği araçsal nitelik onun varlığını sürdürmesini sağlar. Bu birliktelik tasarım nesnesinin var olmasıyla birlikte yok olmasının da belirleyicisidir.

Nesnedeki bu yok olma durumunu belirtmek gerekirse, nesnenin araç niteliğini yerine getirememesi olarak tanımlanabilir. Araç nesnesinden beklenen niteliklerin karşılanamaması, özne tarafından oluşturulan nesnenin varlığının ve niteliğinin tanınmamasına ve araç nesnesinin yok oluşuna sebebiyet vermektedir.

Salt nesne var olduğu ortamda, varlığını devam ettirecek bir ereğe sahip midir? Konu bu bağlamda düşünüldüğünde salt nesnenin varlığını sürdürebilmesi belli bir etkileşim doğrultusunda oluşmaktadır. Fakat bu erek, salt nesneye sonradan kazandırılan bir şey değildir. Salt nesnenin sahip olduğu kendi sürecine ait etkileşime özne etken olmamıştır ve salt nesnenin sahip olduğu bu var oluşta herhangi bir yarar (fayda) ilişkisi de yoktur. Onun biçimlenişinde etken olan tek şey doğada var olandır.

Belirtilen tasarlama durumunu nesneleştirilmiş nesneler üzerinden örneklendirmek gerekirse; doğal taşın biçimlendirilmesinden ortaya çıkan taş malzemenin onda oluşturulan işlevsel özellikleriyle ereğini yerine getirmesi amaçlanır. Bu erek,

nesnenin bir araç kimliğiyle varlığını ve işlevsel sürecini devam ettirmesi ile ereğine uygun oluşumunu yerine getirmektedir.

Örneğin; taştan yapılmış bir kesme aletinden beklenen şey, araçsal görevini ve işlevini yerine getirmesidir. Öncelikle araç haline getirilecek ‘doğal taş’ın (salt nesnenin) kolay işlenmesi gerekmektedir. Bu durum daha önce de belirttiğimiz gibi nesnenin var olduğu çevre yapısıyla ilişkilidir. Var olduğu fiziksel çevre, nesnenin nasıl bir araç kimliğiyle işlevini yerine getireceğini niteliksel olarak belirlemektedir.

Buradan yola çıkmak gerekirse; taştan yapılmış bir kesme aletinin salt nesnesinin bu işe uygun özellikte olması beklenir. Peki taşın fiziksel yapısının biçimlendirilmeye uygun oluşunun yanı sıra taşın kolay biçimlendirilebilir olması taşta bir direnç kaybı yaratır mı? Bu gibi soruların salt nesnede cevapları bulunduğu zaman, salt nesne tasarlanacak araç için malzeme varlığını kabullendirmiş olmaktadır.

Araç haline gelen nesnenin belirtilen süreçte araç olabilmesi, o nesnenin öz nitelikleriyle ilgilidir. Her ne kadar bu nitelikler özne tarafından belirlense de bunlar taşın yapısında zaten var olan niteliklerdir. Öznenin salt nesneyi araç nesnesine dönüştürmesi, özneye yarar (fayda) sağladığı sürece gerçekleşen bir tasarlama durumu olarak adlandırılmıştır. Bu durumda ortaya çıkan araç nesnesi için faydalı olmayan bir salt nesne, başka bir araç nesnesinde varlığını gösterebilmektedir.

Bu bölüme kadar, nesnenin araç nesnesine dönüşme süreci ele alınmıştır. Artık ortaya çıkarılan araç nesnesinden başka nitelikler beklenmektedir ve bunlardan biri, araç nesnesinin ona yüklenilen işlevi yerine getirmesidir.

Daha sonraki bölümlerde salt bir nesne olarak doğal taşın sanat ve tasarım mecralarında, nesne olarak nasıl bir kimlik kazanacağı ve varlığını ne olarak sürdüreceği değerlendirilecektir.

Doğal taşın tasarım ürününe dönüşmesi, öz varlığının yok olmasına sebep olmakta mıdır ya da sanat nesnesinde konu edinilen doğal taşın varlığının belirleyicisi sanat nesnesi oluşu mudur?

4.1 Doğal Taşın Sanat Yapıtındaki Varlığı

Sanat yapıtının ne olduğuyla ilgili bir tanımlama yapmak gerekirse, özne ve nesne birlikteliğinden oluşan estetik bir ilişki olarak adlandırmak mümkündür. Belirtilen bu ilişki hali, öznenin hayal gücüyle yola çıkarak biçimlendirdiği nesnenin kurgulanmasıyla sanat yapıtının meydana gelmesidir. Bu birliktelikten doğan sanat nesnesinin oluşturduğu duyguyla ilintili olarak, izleyicisi olan özne üzerinden estetik bir bağlam ile sanat yapıtının değerlendirilmesi yapılmaktadır.

Her sanat yapıtı, varlığını ortaya çıkaran sanatçının izlerini biçiminde barındırır. Bu izler sanatçının kendine özgü anlatım biçimiyle ilişkilidir ve sanat yapıtı da sahip olduğu bu biçimden izleyiciye imgesel bir anlatım sunar. Sanatçının biçimlendirdiği sanat yapıtında ortaya koyduğu düşünceler ile izleyicinin yapıt üzerinde oluşturduğu düşünceler, yapıt ile izleyici bir araya geldiğinde imgelenir. Bu birliktelik durumunda

sanat yapıtı, izleyici olan öznenin onun üzerindeki kişisel değerlendirmeleri ile birlikte yapıt olma özelliğini sürdürmektedir.

Sanat yapıtının var oluşu ticari amaç doğrultusunda oluşmamalıdır. Ancak ticari bir amaç olmadan estetik bir yaklaşım ile yola çıkıldığı takdirde sanat yapıtının varlığı oluşturulabilir. Bu yaklaşımın içerisinde sanat yapıtı ile sanatçı arasında bir yarar (fayda) ilişkisi olarak gelişen bağlantılı bir süreç gözlemlenemez. Bir sanatçının hangi koşulda olursa olsun, ticari kaygılarla bile meydana getirdiği bir sanat yapıtı hiçbir zaman bir kişiye ait nesne gibi görülmemelidir; yaratılan eserin tüm insanlığa ait evrensel bir nitelikte olduğunun bilinciyle hareket edilmesi gerekmektedir.

Bu noktadan hareketle yola çıkıldığı zaman, doğal taşın sanat yapıtındaki varlığını biraz daha derin bir şekilde incelemek gerekmektedir. Bu bakımdan önceki bölümlerde belirtilen salt nesne ve araç nesnesi tanımlaması üzerinden karşılaştırma yapılmalıdır.

Araç nesnesine dönüştürülmüş salt nesneden beklenen nitelik, biçimlendirilme sürecinde varlığının konusu olan şeye bağlı olarak, bu beklentileri karşılaması durumudur. Salt nesnenin, ondan beklenen nitelikleri yerine getirebilmesi ve onun öz biçimlenme sürecinde sahip olduğu fiziksel özellikleriyle uyumlu olarak, bu oluşumun olanaklı ya da olanaksız olması belirlenmektedir. Bu bağlamda da araç nesnesinin sahip olduğu nitelikler, özne için yarar (fayda) sağladığı sürece varlığının tanınmasını olanaklı kılmaktadır.

Sanat yapıtının varlığının kabul görmesi bu duruma benzer bir şey değildir. Yarar (fayda) koşullandırması ile bağlantılı bir şekilde gelişmiş var oluş süreci, sanat yapıtının ortaya çıkışını kapsamamaktadır. Yayıtın varlığını oluşturan sanatçı, benzer bir biçimlendirme süreciyle konu edindiği salt nesneye böyle bir koşul yüklememektedir.

Araç nesnesinin var oluş süreci, onda belirlenen biçimsel sürecin oluşmasıyla birlikte işlevini yerine getirmesi ve işlevsel özelliklerini kaybetmesiyle birlikte varlığının da son bulması olarak düşünülebilir. Herhangi bir sanat yapıtının belirleyici özelliklerinin kaybolması durumuyla karşılaşması halinde ise varlığını koruduğu sürece aksi mümkün gözükmemektedir. Fakat tarihsel olarak belirli bir süreçte bir araç nesnesinin sanat yapıtına dönüştüğü zamanlar da olmuştur. Bu bağlamda diğer taraftan sanat yapıtı da, yapıt özelliğini kaybederek sanat nesnesi halinde kendi varlığını yeniden oluşturmuştur. Bu konuyla ilgili ilerleyen bölümlerinde daha farklı değerlendirmeler de yapılacaktır.

Sanat yapıtının ereğinin ne olduğuylla ilgili fikir oluşumunun önü, niteliklerinden bahsedilerek açılabilir. Bir sanat yapıtında, doğada araç niteliğiyle var olan bir nesneyi görmek de mümkündür, bu durum öznenin sanat yapıtıyla ilgili oluşturduğu özel ilişkide biçimlenir. Heidegger, belirtilen bu durumu Van Gogh'un resminde bulunan bir çiftçi ayakkabısı üzerinden örneklendirerek açıklamaktadır. Sanatçıya ait resimdeki araç nesnesinin anlatımında, nesnenin sahip olduğu özelliklerin tümünün görünebilir olmasının gerekli olmadığını ifade eder ve bu durumun imgesel bir anlatımla da ele alınıp değerlendirilebileceğini vurgular.

Resimde görünen ayakkabının bir araç nesnesine dönüşmesini sağlayan malzeme ile ilgili bilgiler göz önüne gelir, daha sonra onun nasıl bir biçimle ortaya çıktığı ve

işlevinin neyi temsil ettiği sorgulanır. Ayakkabının varlığının izleri nesnede gözlemlenir ve nesnenin tarlada kullanıldığı düşünülerek, tarladaki çamurun izleri aranır. Nesnenin yaşanmışlığının belirtileri, eskimiş yapısının onda yaratmış olduğu yorgunluk hissiyatıyla betimlenir. Bütün bunlar sadece resimde var olan bir ayakkabıdan çıkarılır.

Bu olanları Heidegger şu şekilde açıklar: Aracın araç varlığı bulunmuştur fakat bu durum ayakkabının üretimi, biçimlenişi, işlevi daha doğrusu onun betimlenişi onun gerçek kullanımıyla ilgili gözlemler değildir. Bu durumu Van Gogh'un tablosuyla karşı karşıya gelerek oluşturduk. Sanat eseri ayakkabı aracının hakikatte ne olduğunu bize ima eder. (Heidegger, 2007 s.29)

Heidegger'in belirtmiş olduğu bu açıklamaya göre, eserde bulunan bir araç nesnesi imgesinin izleyicide uyandırdığı duygular doğrultusunda, eserdeki ve araç nesnesindeki gerçek varlığının tanımlanmasını meydana getirmektedir.



Şekil: 4.1 Ayakkabı Resmi (Van Gogh)

Sanat yapıtıyla ilgili açıklanan bu imgesel anlatım üzerine Mehmet Yılmaz'ın kaleme aldığı *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı* adlı yapıtta, Sartre ile gerçekleştirdiği hayali bir söyleşi üzerinden resim sanatındaki imgesel anlatımı, heykel sanatındaki gerçeklikle karşılaştırmaktadır. Yılmaz'ın konuyla ilgili yöneltmiş olduğu soru, tuvale yapılan bir resminde hiçbir derinlik bulunmamasına karşın taştan yapılmış üç boyutlu bir heykelin gerçekliğinin varlığı kadar gerçek olmasıdır:

“M.Y.: ...Tuvaldeki bir nesne imgesinin gölgesi yanılsama iken, bir heykelin yerde uzanan gölgesi en az bizim gölgelerimiz kadar gerçektir. Tuvaldeki imgelere asla ulaşamazken, taştan bir heykele tıpkı size dokunduğum gibi dokunabilirim. Ne dersiniz?

J.P.S.: Kaidesi üzerindeki Ganymedes heykelini hayel ediniz. Onun benden ne kadar uzakta olduğunu soracak olursanız, ‘demek istediğiniz şey nedir, anlamıyorum’ diye yanıtlarım. ‘Ganymedes’ derken, Jupiter Kartalı tarafından uzaklara kaçırılan oğlandan mı söz ediyorsunuz? Eğer meramınız buysa, ben de size, onunla aramızda gerçek bir uzaklığın olmadığını ve ayrıca, böyle bir ilişkinin hiç var olmadığını söylerim. Yoksa kastettiğiniz, heykeltıraşın bir mermer kütlesinden yonttuğu yakışıklı bir oğlan imgesi mi? Öyleyse, varlığı somut ve dokunulabilen, gerçek bir şeyden söz ediyoruz demektir ki, bu durumda bazı karşılaştırmalar yapabiliriz” (Yılmaz, 2004, s.24-25).

Yılmaz’ın hayalinde konuşturduğu Sartre’ın söyleminden hareketle şu söylenebilir; taştan yapılmış üç boyutlu bir heykeli duyularımızdan uzak bir yere taşıdığımızda, heykel derinliğini yitirip bir resim halini alabilir ve esasında gerçekte üç boyutlu olmasına rağmen imgesel bir öge olarak algılanabilir. Hatta duyularımızın sınırını aştığında izleyici ve sanat eseri arasındaki ilişkinin tamamen yok olacağı bile söylenebilir. Van Gogh’un resminde ise izleyicinin sanat eserini algılama, bilgi birikiminin içinde harmanlayarak imgeleme süreci, daha önce deneyimlenmiş bir gerçekliğin yansıması olarak açıklanabilir. Van Gogh örneğinde imgelemeyi gerçeklikle bütünleştirme, Sartre’ın (hayali) konuşmasının başında ise gerçekliği imgelemeye başlama sürecine değinilmektedir. Bu noktada izleyici ve sanat eseri arasında mekan ve zaman kavramları, gerçekte imgeleme arasında uzamsal bir köprü işlevi görmeye başlar.

Resimdeki bir çiftçinin ayakkabısını imgeden gerçekliği ifade eden bir sürece dönüştürebilmek için ayakkabı, çiftçinin yaşam biçimi, çalıştığı mekan, zaman vb. gibi durumların, izleyicinin algısında deneyimlenmiş bir durumu ifade etmesi gerekmektedir. Aynı şekilde üç boyutlu bir heykeli de gerçeklikten imgelemeye dönüştürmek, o heykeli duyularımızın algılayış durumuna göre zaman ve mekan kavramlarının değişmesiyle mümkündür.

İki farklı örnekte açıklanan imgesel anlatım yorumlamasının, bir nesnenin gerçekliğinin sadece somut bir ürün ortaya çıkararak elle tutulur hale gelmesinin bir geçerliliğinin görünmediği anlaşılmaktadır. Van Gogh’un resmindeki ayakkabıda yani bir sanat eserinde de bir nesnenin varlığının izlerine ulaşmak mümkündür. Bu açıdan sanat yapıtı bir nesnenin var oluşunun en geçerli kanıtı sayılabilir.

Sanatçı, sanat yapıtında konu edineceği ‘şey’ ile ilgili herhangi bir kısıtlamayla karşı karşıya gelmemelidir. Yapıt üzerinde oluşturulacak konu bir içerik kısıtlaması, bilimsel, tanımsal zorunluluklar doğrultusunda ortaya çıkarılamaz. Bu bağlamda sanatçıyı kısıtlamaya götürecek bir anlatım, ortaya çıkarılan yapıtın özgün bir anlatıma sahip olamamasına neden olur. Sanatçının yapıt ile ilgili oluşturacağı konu, herhangi bir kısıtlamayla karşılaşmadan onun bakış açısını en iyi ifade edecek şekilde olmalıdır. Sanatçı, konu edindiği ‘şey’ ile kendi duyuşsal faaliyetlerini ancak bu şekilde ortaya koyabilir.

Sanatçı, özgün anlatım biçimiyle yapıtı ortaya çıkarmalıdır. Ancak bu kapsamda konu edineceği nesne ve konu sürecinde ortaya çıkaracağı somut ürün, izleyicide tarafsız bir izlenim oluşturabilir. Bu şekilde izleyici tarafından değerlendirilecek bir sanat yapıtı, onda herhangi bir kısıtlamaya olanak sağlamayacaktır. Sanatçıyı kısıtlamalardan uzak

tutacak bu durum, izleyiciyi de doğru orantılı bir şekilde kısıtlamalardan soyutlayacaktır.

Aristoteles, Poetika adlı yapıtında konuyla bağlantılı olarak şu ifadeleri kullanmıştır: “Gerçeklikte hoşlanmayarak baktığımız bir nesne, özellikle tamamlanmış bir resim haline gelince bu kez ona hoşlanarak bakarız, örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi” (Yetişken, 2009 s.67).

Aristoteles’in vermiş olduğu örnek üzerinden konu değerlendirildiğinde, bir nesnenin veya öznenin gerçekliğinde sahip olduğu durumu, sanat yapıtına dönüşmesi durumunda gerçek olandan alınan hissiyatın değişmesi, daha sonra güzel olarak değerlendirilmesi ortaya çıkan sanat yapıtının da özgün bir bakış açısıyla anlatımına ve yorumlanmasına olanak sağlamaktadır.

Bu durumda güzel olarak değerlendirilen nesnenin veya sanat yapıtının güzelliğini belirleyen nedir? Aslında önemli olan nesnenin veya öznenin gerçekte içinde bulunduğu varlık durumu değil de duyusal olarak algılanan şeyin gerçekliği midir?

Yetişken, belirtilen bu konuyla ilgili kitabında şu ifadelere yer vermektedir: “Sanatçı ise, yaşama ve insana ilişkin olanın derin özünü, yaşamda rastlanmayacak bir tarzda saydamlastırarak canlandırmakta ve yarattığı irreal anlam bütünlüğünü somutlaştırma yoluyla da insanlarda derin kavrayışlar ve duygular uyandırabilmektedir” (Yetişken, 2009 s.68).

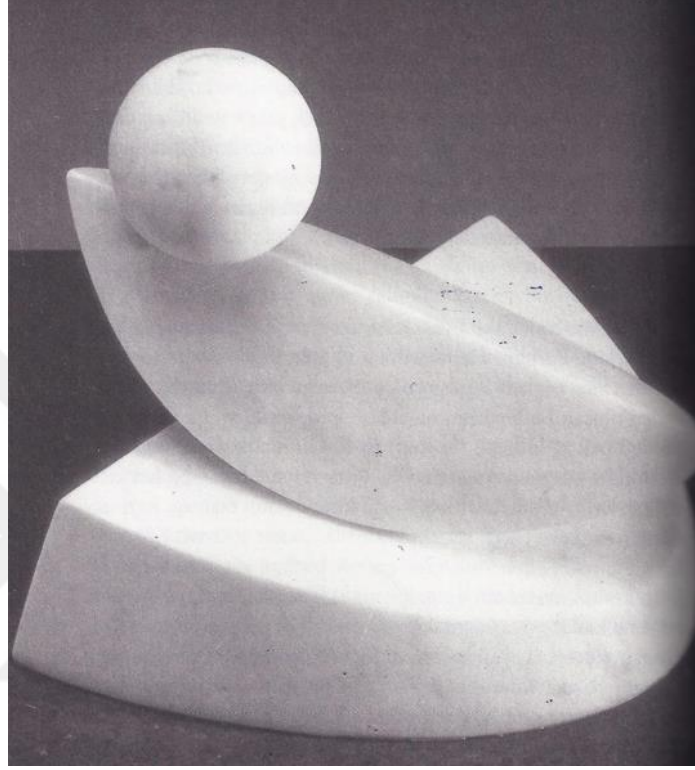
Bu bağlamda Yetişken’in bahsettiği gibi yaratılan irreal anlam bütünlüğü, izleyicinin duyusal olarak algıladığı şey üzerinde bir irreal-real dönüşümünün gerçekleşmesine olanak sağlamaktadır. Bu süreç sonu olmayan bir irreal-real ilişkisinin de başlangıcını oluşturmaktadır.

Sanat yapıtı, izleyiciye sadece resimdeki bir araç nesnesinin varlığının izlerini göstermekle yetinmez. Aynı zamanda biçim aldığı nesneyle birlikte izleyicide bir takım duygu ve düşüncelerin oluşmasını da sağlar. Biçiminde gizli olan şey’in izleyici tarafından açığa çıkartılmasını bekler; tıpkı Van Gogh’un resminde bulunan ayakkabının izleyiciye hatırlatmak istediği şey gibi.

Alain De Botton, *Mutluluğun Mimarisi* adlı yapıtında, Barbara Hepworth’un sergilenen bir mermer heykelini ele alarak, üç mermer parçasından oluşan bir heykelin izleyici üzerinde nasıl bir etki yarattığına değinir. Heykele verilen *İki kesit Bir Küre* ismi, izleyici üzerinde heykelin nasıl tanımlanabileceği ile ilgili en ufak bir fikir oluşturmamaktadır. İlk bakışta heykelin biçimlenişindeki zıtlıklar göze çarpmaktadır. En altta büyük bir kaide oluşturan taş kütesinin üzerinde, onun biçimine benzer daha ufak başka bir taş kütesi kaideyi bir kesitle böler. En üst bölümde başına buyruk bir kürenin her an düşmeye hazır yapısı gözlemlenir. Heykeldeki parçalar, izleyicide sanki her an hareket edecekmiş gibi bir tedirginlik oluşturmakta ve bir açıdan da onları tutan güvenilir bir elin varlığının, orada onlarla birlikte olduğunun izlenimini yaratmaktadır.

Yapıtın insanlar üzerinde genel olarak yarattığı bu etki durumu, psikanalist eleştirmen Adrian Stokes tarafından yazılan bir makalede çözümlenmeye çalışılır. Botton şu şekilde aktarır: “Stokes çalışmasında çok ilgi çekici bir sonuca varır. Ona göre bu heykelin bizi duygulandırmasının nedeni, bizim farkında olmadan bu heykeli bir aile

resmi olarak algılıyor olmamızdır belki de. Kürenin hareketliliği ve dolgun, yuvarlak formu, yerinde duramayan, tombul yanaklı bir bebeği, küreyi taşıyan parçanın genişliği veya yayvanlığı ise sakin, hoşgörülü, kalçalı bir anneyi akla getirir. Kısacası bu heykelde yaşamımızın ana temalarından birini duyumsar gibi oluruz. Bir taş parçasında anne sevgisinin işlendiği bir hikaye yakalarız” (Botton, 2010 s.93).



Şekil:4.2 Barbara Hepworth, İki Kesit Bir Küre, 1936

Bir taş kütlesinden biçimlendirilen sanat yapıtında betimlenen ve izleyicide oluşturulan şey, yapıtın varlığındaki hakikatin izleyicide algılanmasının sağlanmasıdır. Bu bağlamda izleyici, nesnede algıladığı ‘şey’in onda çağrıştırdığı gerçeklik izlerini yapıtla tamamlamaktadır. Özne-nesne birlikteliğinden meydana gelen bu tamamlama durumunun oluşmasında da, yapıttaki hakikatin izleri gözlemlenmektedir.

Tunalı *Estetik* adlı yapıtında, Nicolai Hartmann tarafından belirtilen hakikat tanımlamasına yer verir; hakikat, bir bilgi değeriyle ilişkilidir. Bu durumda ilk olarak bilginin ne olduğunu tanımlamak gerekir. Bilgi, bir süje ile objenin birbirleriyle olan bağılılığıdır. Süje ve obje kendi başına birer var olandır ve bilgi ilgisi içinde bu iki var olan karşı karşıya gelir. Bu bilgi ilgisi içinde de süje dediğimiz var olan, obje dediğimiz var olanı kavrar. Bu bilme olayı sırasında, süjenin bilincinde kavradığı objenin bir tasavvuru ortaya çıkar. Bu tasavvur objenin kendisi değildir, tersine süjenin bilincindedir. Burada bu tasavvurun objesine uygun olup olmadığı sorgulanır. İşte

hakikat denilen fenomen burada ortaya çıkmaktadır. Bu durumda ortaya çıkan tasavvur, objesine uygunsa meydana gelen değer hakikattir. (Tunalı, 1984 s.296)

Hartmann'ın açıklamış olduğu hakikat tanımlamasından yola çıkarak, Van Gogh'un resmindeki ayakkabının, izleyicide uyandırdığı tasavvurda da hakikat kavramının izlerine ulaşmak mümkün gözükmemektedir. Resimde anlatılmak istenen şey, onun bir ayakkabı olarak algılanmasından öte, nesnenin araçsal işlevinin betimlenmesiyle hakikatin ortaya çıkarılmasıdır. Burada belirtilen hakikat de izleyicinin resimdeki ayakkabıda duysal olarak algıladığı şeydir.

Konumuzun salt nesnesi olan doğal taşın, sanat yapıtındaki varlığı değerlendirmesinde, betimleyici bir bakış açısı oluşturulması amaçlanmıştır. Salt nesnenin varlık sürecini kapsayan açıklamalardan yola çıkarak, salt nesnenin araç nesnesine dönüşümü, sanat yapıtı ile araç nesnesinin farklılıkları karşılaştırılmıştır. Bu bağlamda doğal taşın biçimlendirilen sanat yapıtının, var oluş sürecinin nasıl tanımlanabileceği üzerine bir değerlendirmede bulunulmuştur.

Bu bölümün sonunda doğal taşın oluşturulan bir sanat yapıtının, var olduğu ve varlık kazandığı çevre-mekan ilişkisinin ve bu ilişkinin yapıtın varlığındaki yeri değerlendirilecektir. Bu bağlamda cevap aranacak soru, sanat yapıtı var olduğu çevrede, varlığını tamamen o çevreyle mi sürdürmektedir? Sanat yapıtının o çevredeki varlığı ortadan kaldırıldığında yapıtın kendisi de varlığını yitirecek midir?

Sanat yapıtının var olduğu çevreden koparılması, yapıtın yapıt varlığının da yok olmasına neden olmaktadır. Bu durumu salt bir nesne olarak doğal taş üzerinden örneklendirmek gerekirse; salt nesnenin varlık alanından koparılması, araç nesnesine ya da yapı malzemesine dönüştürülmesi öz varlığının da kaybolmasına neden olmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde sanat yapıtı ile salt nesne arasında bir benzerlik ilişkisi kurulabilir.

Doğal taş malzeme kullanılarak meydana getirilen bir mimari yapıtın, sanat yapıtı kimliğiyle değerlendirilmesini sağlayan ve onun varlığını koruyabilmesinde de belirleyici bir unsur oluşturan, var olduğu çevre ve mekan ilişkisiyle ilgili bir şeydir. Yapıt, var olduğu çevre ile bir bütünlük ilişkisi içerisinde varlığına devam etmektedir. Bu bağlamda yapıtın yapıt varlığının, tutunduğu zemin ve onu çevreleyen tamamlayıcı unsurlar ile birlikte bir bütün olarak değerlendirilmesi gerekmektedir.

Belirtilen bu değerlendirmeyi örneklendirmek gerekirse; bir ağacın var olduğu çevreden koparılıp başka bir çevreye taşınması ve orada varlığını sürdürmesi beklenmemelidir. Ağacın kökünün toprağın özgün yapısıyla birleşmesi ve ona göre biçimlenmesi, toprağın altındaki ve üstündeki canlıların ağacın oradaki varlığını benimsemeleri ve bu ortama uyum sağlamaları vb. birçok etken, ağacın var olduğu ortamla bütünleşmesini ve özgün bir şey'in oluşmasını sağlamaktadır. Belirtilen bu özgünlük, ağacın biçimlenişinde ve dolayısıyla ait olduğu çevreyle bütünleşmesi sürecinde yapay bir müdahale ve kısıtlanmanın olmadığı bir durumda ortaya çıkmaktadır. Bu durumda var olduğu ortamdan başka bir yere taşınan ağaç, taşındığı alanda sahip olduğu ağaç kimliğiyle değil, bir nesne kimliğiyle varlığını sürdürmüş olacaktır.

Bu örneklendirme üzerinden, sanat yapıtının da çevresindeki canlılar için bir mekan oluşturabileceği gözlemlenebilir. Taş bir yapıtın kırılmış duvar yüzeyi, kuş için korunaklı bir alan ve barınacağı mekan halini alabilir. Ayrıca yapıtın aşınmış delikli yüzeyleri daha ufak canlıların barınaklarını oluşturabilir. Bütün bunlar yapıt ile çevresinin birlikteliğinden oluşan bir bütünlüğün ifadesidir.

Doğal taş da, malzeme kimliğiyle biçimlendirilmeden önce, çevresindeki doğal yaşamla bir bütünlük içerisinde varlığına devam etmiştir. Bir yapıtın malzemesini oluşturması, onun varlık sürecinde yeni bir kimliklendirme işlemiyle yeni varlığının biçimlenişini oluşturmaktadır.

Yapıtta güzel olarak değerlendirilen şey ise, onun varlığıyla bütünleştirilen algı durumudur. Örneğin güneş ışığının vurmasıyla yapıtın yüzeyinde oluşan yansımalar ve dolayısıyla taş yüzeyinin büründüğü renk çeşitliliği, yapıtta var olduğu çevrenin izlerini taşır. Yapıtın eskimiş taş duvarlarının zamanla aşınması ve farklı biçimlere evrilmesi de yapıtın yaşlanmışlığının belirtileridir.

Nesneyi bu açıdan değerlendiren bir bakış açısı da Japon kültür ve sanatında önemli bir ilke olarak adlandırılan *Wabi* ve *Sabi* felsefesini akla getirir. *Wabi* felsefesinin konusu mekanın duyumsanması olarak nitelendirilirken, *Sabi* felsefesinin konusu ise nesnelerle bütünleşen estetik yapıdır.

Kelime anlamıyla *Wabi* yoksulluk olarak adlandırılır. Maddi servete bağımlı olmama durumunu belirtir. Doğa ve gerçeklik arasında doğrudan bir bağlantı yakalamanın, maddesel zenginlikten soyutlanmış bir sadelik çerçevesinde gerçekleştirebileceğini savunur. Ancak bu doğrultuda onun tutkudan, süsten ve gösteriştan uzaklaşabileceğini açıklar. *Wabi* sade olanla hoşnutluğun yakalanabileceğini amaçlar. Estetik değerlerin sanatlara ve objelere uygulanmasında *Sabi*'den önce gelir. (Url-3, 2013)

Wabi-Sabi terimi, alçakgönüllülük, kusurluluk ve asimetri gibi kavramların değerlerini kapsar. Japon kültürünün güzellik anlayışı, Batı kültürünün güzellik anlayışından belirgin bir biçimde ayrılmaktadır. Onların güzellik anlayışında, sonsuzluk değil geçicilik, simetri değil düzensizlik, gösteriş değil sadelik gibi değerler konu edinilmiştir. Kusurlunun, kabanın, çürüğün içinde de ölçülü bir güzelliğin var olduğu, estetik duyarlılık olarak adlandırılır. İnsanlardaki görsel ve duyuşal yetilerin, dışarıdan gelen uyarıcılarla desteklenerek yönlendirilmesinin gerekliliği savunulur.

Nesnelerin varlık ömrünün uzatılmasını sağlayan işlemlerin geçerliliği bu kültürde kabul görmemektedir. Örneğin; eskimiş bir tahtanın cilalanması, pas tutmuş bir metalin parlatılması, yolsun tutmuş bir taşın temizlenmesi gibi, nesnenin doğal biçimlenişinin engellenmesine, sınırlandırılmasına neden olan girişimlerin karşısında durulmaktadır. Kabul görünen durum, nesnenin doğal sürecinde gelişen biçimlenişin varlığının tanınmasıdır.

“Ormanda bir kulübede yalnız başına oturup yağın yağmurun sesini dinlemek *Wabi*’ydi örneğin. Birbiriyle uyumsuz parçalardan oluşan bir çanak takımında, alelade bir su kovaşında, kirli duvarlarda; güneşin, toprağın ve suyun etkisiyle aşınmış, yosun ve liken kaplı bir taşta da *Wabi* vardı” (Botton, 2010, s.292).

“1900’lerde yaşamış Japon romancı Natsume Soseki bir ara İngiltere’yi ziyaret etmiş, kendisinin güzel bulduğu şeylerden pek azının İngilizlere hitap ettiğini anlayınca ne kadar şaşırdığını gezi notlarında şöyle dile getirmişti: Birini yağan karı seyretmeye davet ettim, bana güldüler. Bir başka sefer, Ay’ın Japonların duygularını ne kadar derinden etkilediğini söyledim, beni dinleyenlerin yüzünde bir şaşkınlık ifadesi belirdi... İskoçya’da görkemli bir evde kalıyordum. Bir gün evin sahibiyle bahçede yürürken, iki yanı ağaçlarla kaplı patikaların kalın bir yosun tabakasıyla kaplanmış olduğunu fark ettim. İltifat olsun diye ‘bu patikaların ne kadar hoş, yaşlanmış bir hali var,’ dedim. Evin sahibiyse en kısa zamanda bir bahçivana bu yosunları temizleteceğini söyledi” (Botton, 2010 s.293-4)

Konuyla ilişkili yapılan açıklamalardan yola çıkıldığında, doğal taşın sanat yapıtındaki varlığının tanımı, izleyicinin bir bütün olarak değerlendirdiği biçimlenişin, yapıt ile izleyici arasında oluşan bağı sonucu, nesne yapıtta kendi varlığını sürdürmüş olmaktadır.

Bu bağlamda sanat yapıtının var olduğu çevre-mekan ilişkisi içerisinde bir bütün olarak değerlendirilmesi, yapıtın varlığını sürdürebilmesi açısından önem teşkil etmektedir. Aksi takdirde varlık alanından koparılan bir sanat yapıtının sonu, onu tanımlayan kimliğinin kaybolması ve bir araç nesnesi gibi işlevini tamamlayıp kenara atılması kaçınılmaz gözükmektedir.

Bölüm sonunda doğal taşın sanat yapıtındaki varlığı değerlendirmesi, doğal taşın salt nesne varlığıyla yapıt arasındaki benzerlik ilişkisine değinilmesinin gerekliliğini doğurmuştur.

Bu bağlamda günümüzde doğal taş’ın salt bir nesne olarak varlığının tanınmaması ve onun varlıksal özelliklerini geri plana düşürecek girişimlerin, onun salt nesne varlığının kaybolmasına neden olabileceği gibi; bir sanat yapıtının da bu kapsamda değerlendirilmesinin, varlığını oluşturan niteliklerin göz ardı edilmemesi gerekliliğine değinilmek istenilmiştir.

4.2 Doğal Taşın Tasarım Nesnesindeki Varlığı

Bu bölümde doğal taşın, salt nesne kimliğinden özne tarafından biçimlendirilerek, nesneleştirilmiş nesne kimliğiyle yeni bir varlık kazandırılmasına değinilecektir. Bu doğrultuda özne tarafından gerçekleştirilen bu durumun, ortaya çıkarılan tasarım nesnesinin varlık sürecini nasıl etkilediği ve varlığını sürdürmesindeki belirleyici şeylerin neler olduğu incelenecektir. Bu bağlamda doğal taşın nesneleşme sürecinin tasarım nesnesindeki varlığının izleri, onun varlık alanında aranacaktır. Belirtilen aşamaların tümünün bir tasarlama sürecini kapsamamasından dolayı konunun tek bir başlık altında toparlanması amaçlanmıştır.

Önceki bölümlerde, salt nesnenin doğal taşın varlığındaki biçim dokusuyla ilgili yüzeysel olarak bir giriş yapılmıştı. Salt nesnenin öz varlığında sahip olduğu doku, onun yeni nesneleşme sürecinde de belirleyici bir nitelik oluşturmaktadır. Ona sonradan kazandırılmayan varlığında ya da varlığından önceki biçimleniş sürecinde meydana gelen niteliksel özellikler, onun salt (katıksız) bir nesne olarak

değerlendirilmesini sağlayarak, öz varlığında saklı olan gerçekleri de açığa çıkarmaktadır.

Bu bakımdan doğal taş, varlığıyla bütünleşen niteliksel özellikler doğrultusunda tasarım nesnesindeki kimliğine sahip olmaktadır. Nesneyi konu edinecek tasarımcının, nesnenin niteliksel özelliklerinden faydalanarak ortaya çıkaracağı tasarım nesnesinde de işlevsel bir niteliğe sahip olması bu bağlamda önemli görünmektedir.

Ortaya çıkarılacak ürün, belirli ihtiyaçlar doğrultusunda gelişmekte olan bir süreçte meydana gelmektedir. Bu bakımdan tasarımcı konu edindiği salt nesnede var olan niteliksel özelliklerden faydalanmaktadır. Bu doğrultuda tasarımcı, biçimlendirdiği salt nesne üzerinden tasarlayacağı nesnenin malzemesini yaratmaktadır. Belirtilen malzeme, ileride ortaya çıkaracağı tasarım nesnesinin de öz varlığını oluşturacaktır. Tabii bu belirtilen durum sadece salt nesne olarak değerlendirilen nesneler için geçerlidir.

Belirtilen bu durumu örneklendirmek gerekirse; insanlık tarihinde eski bir geçmişe sahip olan taş değirmenler, salt nesnenin araç nesnesine dönüşmesine örnek gösterilebilecek değerdedir. İki taşın üst üste yerleştirilmesiyle tasarımı oluşturulan araç nesnesinin çalışmasında da yine onun varlığını oluşturan insan gücüne ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bağlamda tasarım nesnesi, varlık sürecinde ortaya çıkan ihtiyaçlar doğrultusunda gelişimini sürdürmüştür.

Her araç nesnesinin meydana gelişinin belirli ihtiyaçlar doğrultusunda gelişime açık bir tasarım sürecini kapsadığı belirtilmişti. İlk oluşum sürecinde araç nesnesinin kullanımında yaşanan zorluklar, insanın fiziksel yapısının belirtilen iş için uygun olmamasıyla tasarımı geliştirilmiş, hayvanların ve doğanın gücü de kullanılarak araç nesnesi daha kullanışlı hale getirilmiştir. Ancak teknolojinin gelişmesi, araç nesnesini meydana getiren salt nesne üzerinde bir değişikliğe neden olmamıştır. Dolayısıyla araç nesnesinin öz varlığını oluşturan salt nesne, tasarım bağlamında ve araç nesnesinin uğradığı değişiklikler doğrultusunda öz varlığını korumaya uzun yıllar devam etmiştir.

Bu bağlamda araç nesnesinin nesneleşme sürecindeki öz varlık oluşumu olarak değerlendirilen şey, tasarlanan nesnenin de öz varlığını oluşturmaktadır. Bu açıdan bakıldığında araç nesnesinin varlığını kaybetmesi onun oluşumunun hammaddesini oluşturan nesne üzerinde bir yok olmaya sebep olmamaktadır. Nesne araç nesnesinden sıyrılan varlığıyla salt nesne kimliğine geri dönmektedir.

Bu doğrultuda tasarlanan araç nesnesinin varlığı, onun varlığı süresince kendisinden beklenen işlevleri karşılaması durumuna kadar geçerlidir. Nesne, özne için yararlı (faydalı) olduğu sürece özne tarafından bir araç nesnesi kimliğiyle değerlendirilmektedir.

Geçmişten günümüze doğal taş birçok tasarım nesnesinin varlığını oluşturmuştur. Gerek onu konu edinen tasarımcının istediği nitelikleri taşıması, gerekse biçimlenme aşamasındaki kolaylığı, tasarımcıyı doğal taş kullanmaya yöneltmiştir.

Geçmişte insanlar, çeşitli salt nesnelere biçim kazandırarak, ihtiyaçları doğrultusunda gelişen araç nesnelerini ortaya çıkarmışlardır. Bu süreç, biçimlendirilen nesnelerin niteliklerinin tanınmasına ve kullanılan araç nesnelerinin işlevsel özelliklerinin de

gelişmesine olanak sağlamıştır. İlk taş aletlerin ortaya çıkmasıyla beraber, araç nesnelerinin insanlık tarihinde de uzun yıllar boyunca varlığını koruduğu gözlemlenmektedir. Belirtilen bu durum salt nesne varlığıyla doğal taşın uzun yıllar boyunca varlığını koruduğunun bir kanıtıdır. Belki de insanlar başka salt nesnelerden de birçok araç nesnesi ortaya çıkarmıştır; ancak bu nesnelerin kanıtlarına ulaşmak, salt nesnenin varlık sürecini ne kadar koruduğuyla ilişkilidir.

İnsanı diğer canlılardan ayıran en önemli özelliklerden biri tasarlayabilme ve üretebilme yetisidir. Tabii bu durumda insanın, diğer canlıların sahip olduğu özelliklere sahip olamaması, haliyle onun ihtiyaçlarını karşılayabilecek nesnelerle bu durumu karşılamasına olanak sağlamıştır. Bu durum evrim süreci içerisinde incelendiğinde, insanın araç nesneleriyle kurduğu ilişki, onun varlığını sürdürebilmesinde önemli bir yer tutmaktadır. Aksi takdirde varlığını sürdürebilmesi mümkün görünmemektedir.

Bu bağlamda insanın hayatta kalabilmesi için, diğer canlıların sahip olduğu tek başına hayatta kalabilme yetisine sahip olması gerekmektedir. Birçok canlının doğada alet kullanmadan yaşayabilmesi, bu duruma ihtiyaç duymayacak bir fiziksel yapıya sahip olmalarından kaynaklanır. İnsan ise, fiziksel yapısıyla karşılayamayacağı şeyleri, çevresindeki nesnelerden biçimlendirdiği tasarım nesnelerinden karşılamaktadır.

Görüldüğü gibi doğal taşın biçimlendirilen araç nesneleri, var oldukları geçmiş zamanlardaki ihtiyaçları karşılamakla kalmayıp, tarihsel bir kültürün de bugüne kalabilen tek kanıtları olarak gösterilebilir. Geçmişte tasarlanan bir araç nesnesinin bugün de varlığını koruyabilmesi, o nesnenin varlığının oluşumunu sağlayan doğal taşın da değerinin ne kadar önemli olduğunun kanıtıdır. Bir tarihin izleri, bugün o nesneden biçimlendirilen bir tasarım nesnesinde gizliliğini korumuştur.

Kültürel açıdan değerlendirildiğinde, doğal taşın insanlığın günümüze uzanan bütün gelişim süreçlerini fiziksel yapısında taşıması, bir kültür mirasının da bugüne ulaşmasını sağlamıştır. Sadece taş bir nesneden oluşturulan bir araç nesnesi kimliğiyle değil, doğanın farklı zaman süreçlerinde evrimleşen yapısının da izlerini onda bulmak mümkündür. Bu bağlamda da doğal taşın koruyucu, saklayıcı bir yapıya sahip olması da gözlemlenmektedir.

Örneğin salt nesne tanımlamasından yola çıkarak ahşap bir nesnenin de bu değerle nitelendirilmesi gerekir. Burada belirtilen ‘salt’ kelimesi nesnenin oluşum sürecini kendi içerisinde tamamlaması ile ilgili bir durumdur. Bu bağlamda ahşap bir nesne de salt bir nesne olarak tanımlanabilir. Fakat doğal taşın saklayıcı, koruyucu olarak değerlendirilen fiziksel yapısına sahip olmaması, ondan var olan tasarım nesnelerinin tarihsel ve kültürel açıdan bugüne kalabilecek izlerini yok etmektedir.

Doğal taşın fiziksel yapısında sahip olduğu özellikler, onun birçok alanda kullanımını olanaklı kılmıştır. Varlığını uzun yıllar boyunca koruyabilmesi, direncinin yüksek olması ve kolay şekil verilebilen bir yapıya sahip olması onun mimaride de varlığını sürdürmesini sağlamıştır. Geçmişten günümüze miras olarak kalan birçok mimari yapıda onun varlığına ulaşmak mümkündür.

Doğal taşın mimari yapılarda kullanılması da, sahip olduğu öz nitelikler doğrultusunda yapıdaki işlevsel değerini belirlemektedir. Bazen bir yapının vücudunu taşıyan

ayaklarını oluşturur, bazen de o yapıyı bir kalkan gibi koruyan vücuttur. Onun nitelendirildiği şey doğrultusunda, ondan istenileni en doğru şekilde yapmaya çalışır. Biimlendirildiği şeyin kulağıdır her zaman, kim bilir bizimle ilgili hiçbir zaman ğrenemeyeceğimiz ne kadar çok şey biliyordur.

Gelişen teknolojiyle birlikte doğal taşın bu betimleyici kimliği, günümüzde kısmen yok olmaya başlamıştır. Burada belirtilen, taşın yapay bir malzemeyle kimliklendirilmesi girişimi ile ilgili bir durumdur. Bu bağlamda doğal taşın yapay bir malzeme olarak tanımlanmasını sağlayacak girişimlerin, onun varlığı açısından değersiz bir nitelendirmeye yol açacağı kaçınılmaz görünmektedir. Bu açıdan doğal taşın salt nesne varlığının korunması, teknolojinin onun üzerinde doğru kullanımı ile gerçekleşmelidir.

Teknolojik gelişmeler doğrultusunda taşın gereğinden fazla kullanımının engellenmesi, bu bağlamda gelişen faydalı bir adım olarak gösterilebilir. Ancak mekanlarda geçici görsel bir zevk olarak algılanması ve kolay tkatilebilen bir malzeme gibi gösterilmesi de teknolojinin sunmuş olduğu bu kolaylıkla birlikte varlığı için bir tehdit oluşturmaktadır.

Geçmişte doğal taşın malzeme olarak kullanımı incelendiğinde, sahip olduğu niteliksel özelliklerin işlevsel anlamda doğru kullanımıyla varlığını uzun süre koruduğu gözlemlenmektedir. Bu durum günümüz için değerlendirildiğinde ise nesnenin niteliksel özelliklerinin geri plana atılması ve bu bağlamda da yanlış kullanımı, onun kimliksizleşmesini ve mekanlarda bir süs objesi olarak görülmesi gibi bir tehdidi de beraberinde getirmektedir.

Bu açıdan doğal taşın niteliksel özelliklerinden ve işlevsellikten uzak bir süs objesi olarak kullanımı, onun yeni varlık alanlarına uyum sağlamasını zorlaştırmakta ve kalıcı kimliğine gölge düşürmektedir. Dolayısıyla bu şekilde bir kullanım, onu geçici olarak odak haline getirse bile işlevsizliğin ve kimliksizleşmenin getirdiği bir süreç, onun biçimlendiği ‘şey’ üzerinde yok oluşa neden olur. Haliyle bu güzellik (veya çirkinlik) olgusu geçicidir; doğal taşın salt estetik ereklerle, onun var oluşunu ve niteliklerini sorgulamadan kullanılması, yanıltıcı değer yargıları oluşturmakla beraber işlevsiz kalmasına da sebep olabilir.

Salt nesnenin kolay tkatilebilen bir malzeme olarak tanınması, onun güzellik-çirkinlik değerlendirmesinde de bir geçici zevk olarak algılanmasına sebep olmaktadır. Tıpkı hoş gelen bir parfüm kokusunun, sadece o an için güzel-çirkin olarak algılanmasını sağladığı gibi. Nesne üzerinde oluşturulan böyle bir tavrın, nesnenin salt kimliğinin anlaşılamamasının ve tükenmesinin nedeni olarak gösterilebilir.

Belirtilen kimliksizleştirme girişimi, salt nesnenin yapay bir malzeme oluşumuyla yeni bir varlık ile ilişkilendirilmesine neden olmaktadır. Burada en büyük etken, estetik bölümünde de değinildiği gibi, salt nesnenin ticari bir değer nesnesi olarak algılanıp değerinin bu doğrultuda belirlenmesiyle ilişkilidir. Başta doğal taş olmak üzere, doğada salt nesne kimliğiyle tanımlanan başka nesneler de belirtilen bu durumla karşı karşıya kalmaktadır.

Daha önce de nesnenin varlık oluşumu ile ilgili, salt nesnenin nesneleşme sürecinin kendi öz varlığındaki nitelikler doğrultusunda gerçekleştirilmesi ve bu kapsamda da nesnenin varlık alanını kendi belirlemesi gerekliliğine değinildi. Belirtilen bu değerlendirmeler doğrultusunda doğal taş da varlık kazandığı çevre ve mekanı öz nitelikleri doğrultusunda kendisi belirlemektedir. Özne, bu kapsamda konu edineceği salt nesne üzerinde bu bütünlük ilişkisini korumalı ve onun öz varlığında biçimlenen nitelikleri göz ardı etmemelidir. Bu bağlamda doğal taş, öz varlığındaki biçimlenişle özneye varlık kazanacağı şey'in ipuçlarını vermektedir.

Dolayısıyla öznenin burada yapacağı şey, bu ipuçlarını doğru okumak, benimsemek ve yaratıcılığını da ortaya koyarak doğal taşın kimliğiyle estetik değerleri buluşturmasıdır. Ancak o zaman doğal taş, tasarım nesnelerinde varlığını koruyabilir ve onun üzerinde oluşturulan kimliksizleştirme girişimleri de engellenmiş olur.



6. SONUÇ

Doğal taş'ın mekan içerisinde ya da dışarısında, nasıl bir kimlikle varlığını sürdürdüğüne dair ipuçları gözlemlenerek ve buradan yola çıkarak, geçmiş ile günümüzde olan birliktelikleri çalışmanın ana fikrini oluşturmaktadır. Gelişmekte olan teknolojinin amaç dışı kullanılması, doğal nesnelerin de kolay tüketilebilir bir malzeme gibi görülmesine neden olmaktadır.

Belirtilen bu duruma bağlı olarak, doğal taş'ın mekandaki kullanım yerlerine dair kimliksizleştirme girişiminin tespiti sonucunda, bu durum içerisindeki itibarı ile ilgili farkındalığın yaratılması amaçlanmaktadır. Ticari hırslar, doğa ve doğaya ait varlıklar üzerinde de etkisini göstererek, insanın kendisinin de bir doğa varlığı olarak nerede var olduğunu unutmaya neden olmaktadır. Bu sebepten, doğaya ait olan nesnelerin 'ticari değer nesnelere' dönüştürülmesi, insanın bu hırsına bağlı olup, kendisinin de varlığını tehlikeye sokmaktadır.

Bu noktada kazandırılmak istenen farkındalıkla, doğal taş'ın sadece bir meta nesnesi olarak görülmesinin önüne geçilmesi ve onun değerinin salt nesne kimliğiyle öne çıkarılmasının sağlanmasıdır.

Bu tez ile anlatılmak istenenler; çalışmanın başlangıç sürecinden itibaren, bir değerlendirmeler toplamı olarak ifade edilebilir. Doğal taş ile mekan olgusu konuları, bu değerlendirmeler sonucu ile ele alınarak, kesin sonuçlara varılmayan bir anlatım dili kullanılmaktadır. Bu bağlamda sonuç ile anlatılacak olan açıklamalar, tez kapsamında ele alınarak, çalışmanın sonucu kendi niteliğiyle oluşturulmaktadır.

KAYNAKLAR

- Botton A.** (2010). Mutluluğun Mimarisi, Sel Yayıncılık, 4. Basım, (Çeviren: Banu Tellioğlu Altuğ), İstanbul
- Bumin, T.** (2016). Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza, Yapı Kredi Yayınları, 7. Basım, İstanbul
- Ceylan, E. B.** (2015). Loft, *Modernizmden Postmodernizme Geçiş Sürecinde Loft Mimarisi ve İstanbul'daki Yansımaları*, Yem Yayınları, 1. Basım, İstanbul
- Eco, U.** (2016). Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Sel Yayıncılık, 6. Basım, (Çeviren: Kemal Atakay), İstanbul
- Heidegger M.** (2007). Sanat Eserinin Kökeni, De Ki Basım Yayın Ltd. Şti. , 1. Baskı, (Çeviren: Fatih Tepebaşılı), Ankara
- Kant, I.** (2016). Yargı Yetisinin Eleştirisi, İdea Yayın Evi, 3. Basım, (Çeviren: Aziz Yardımlı), İstanbul
- Loos, A.** (2015). Mimarlık Üzerine, Janus Yayıncılık Ltd. Şti. , 2. Basım, (Çevirenler: Alp Tümertekin, Nihat Ülner), İstanbul
- Masiero, R.** (2006). Mimaride Estetik, Dost Kitapevi Yayınları, 1. Basım, (Çeviren: Fırat Genç), Ankara
- Simmel, G.** (2003). Modern Kültürde Çatışma, İletişim Yayınları, 1. Basım, (Çevirenler: Tanıl Bora- Nazile Kalaycı- Elçin Gen), İstanbul
- Tunalı, İ.** (1984). Estetik, Cem Yayınevi, İstanbul
- Yetişken, H.** (2009). Estetiğin A B C'si, Say Yayınları, 3. Basım, İstanbul
- Yılmaz, M.** (2004). Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı, Ütopya Yayınevi, 1. Basım
- Url-1** (http://www.egitirim.gen.tr/tr/index.php/arsiv/sayi-51-060/sayi-54-nisan-2017/1002-immanuel-kant-in-estetik-gorusu#_ftn14)
- Url-2** (http://www.egitirim.gen.tr/tr/index.php/arsiv/sayi-51-060/sayi-54-nisan-2017/1002-immanuel-kant-in-estetik-gorusu#_ftn14)
- Url-3** (<https://mervedeniz.wordpress.com/2013/03/13/wabi-sabi-yalnizligin->)

ÖZGEÇMİŞ

1985’de İstanbul’da doğdu. 2013’de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde lisans eğitimini tamamladı. 2013 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Ana Bilim Dalı’nda yüksek lisans eğitimine başladı. Üniversitede geçirdiği yıllar içerisinde ve sonrasında yurt içinde ve yurt dışında çeşitli mimari projelerde çalıştı. 2009 senesinden itibaren tasarım ve uygulama üzerine iç mimarlık mesleğinde devam etmektedir.



