

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ / FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**TEMSİL SONRASI GÖRÜNTÜ:
MİMARLIKTAKİ KARTOGRAFİK DÜŞLEM**



DOKTORA TEZİ
Doruk Can ÖZÇİFÇİ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Sorunları Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Fatma Zeynep AYGEN

HAZİRAN 2024

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ / FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**TEMSİL SONRASI GÖRÜNTÜ:
MİMARLIKTAKİ KARTOGRAFİK DÜŞLEM**



DOKTORA TEZİ
Doruk Can ÖZÇİFÇİ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Sorunları Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Fatma Zeynep AYGEN

HAZİRAN 2024

Doruk Can ÖZÇİFÇİ tarafından hazırlanan “Temsil Sonrası Görüntü: Mimarlıkta Kartografik Düşlem” adlı bu tezin Doktora tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Fatma Zeynep AYGEN
Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimarlık Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Fatma Zeynep AYGEN

Üye : Prof. Dr. Fethiye Emel ARDAMAN

Üye : Doç. Dr. Bülent Onur TURAN

Üye : Prof. Dr. Evren Burak ENGİNÖZ

Üye : Doç. Dr. Serhat BAŞDOĞAN

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Doruk Can ÖZÇİFÇİ







Temsil Sonrası Görüntü, insanın dünyadaki yerini anlama ve anlamlandırma çabasının bir yansıması olarak gördüğüm görüntülerin gizemli dünyasına duyduğum uzun soluklu bir merakın ürünüdür. Yaşamın her alanını saran, anlam dünyasını şekillendiren ve çevreleyen bu gizemli varlıkların, bütün belirsizliklerine rağmen, kendi epistemolojik kimliklerini oluşturma, kendi anlatı ve söylemlerini üretebilme yetkinlikleri, beni Antik Mezopotamya tabletlerindeki mimari izlerden, Ortaçağ haritalarına uzanan geniş ufuklu bir keşfin adımlarını atmaya yönlendirdi. Sanat tarihi ve ikonoloji alanındaki nitelikli eserlere duyduğum merak ve benzeri kapsamda bir eser oluşturma arzusunu, görüntülerin belirsizliğe olan yetkinlikleri ve durmaksızın dönüşüm içinde oldukları bu karmaşık evrende, uzun ve meşakkatli bir araştırma duygusu ile takip ettim.

Bu derinlikleri keşfetmeme olanak tanıyan, birlikte çalışma ayrıcalığı ve onurunu taşıdığım tez danışmanım Prof. Dr. Fatma Zeynep Aygen'e en içten teşekkürlerimi sunarım. Çalışmanın içeriğine uzun soluklu katkıları için Prof. Dr. Fethiye Emel Ardaman'a, kavramsal yöneliminde önemli rol oynayan Doç. Dr. Serhat Başdoğan'a, yorumlarıyla çalışmanın gelişimine katkıda bulunan Doç. Dr. Bülent Onur Turan ve Prof. Dr. Evren Burak Enginöz'e, desteğiyle beni yüreklendiren Dr. Melek Kılınç'a, eğitim hayatım boyunca desteklerini hissettiğim Necdet Özçifçi ve Gül Özçifçi'ye, çalışmaya vakit ayırabilmem için desteğini esirgemeyen Gülay Erşan'a, bana bu çalışmayı tamamlama gücü veren İrem Erşan Özçifçi'ye, tüm sabrı ve gülümsemeleri için Arinna'ya teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

İÇİNDEKİLER	xi
KISALTMALAR	xiii
ŞEKİL LİSTESİ	xv
ÖZET	xix
ABSTRACT	xx
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı	4
1.2 Çalışma için Yöntem Denemesi	5
1.2.1 Gömülü Teori (Grounded Theory)	5
1.2.2 Kapsam	8
1.2.3 Çalışmada Gömülü Teorinin Kullanımı	9
2. GÖRÜNTÜ: RESİMSEL DÖNÜŞ	12
2.1 Özne ve Öteki	12
2.2 Temsil Üzerine	14
2.3 İmgeler Ailesi	17
2.4 Semitik Aygıtlar: Nesne, Temsilci, Yorumcu	21
2.5 Anlamın Resim Kuramı, Wittgenstein	24
2.5.1 Tractacus	24
2.5.2 Soruşturmalar	25
2.5.3 Resimsel Öge ve Formlar	27
2.6 Alberti'nin Görüntüleri	29
2.6.1 Düzlem ve Görünür Şeyler	29
2.6.2 Görüntülerin Aktarımı	32
2.6.3 Düzlemin Aktörleri: Mekân, Işık	34
2.7 İkonoloji: Derece Sıfır	36
2.8 Görüntü Kuramı, W.J.T. Mitchell	40
2.8.1 Görüntü	44
2.8.2 Görüntüler Ailesi	47
2.8.3 Resimsel Dönüş	51
2.8.4 Metagörüntü	54
2.9 Metagörüntünün Dünyasal İlişkileri	65
2.9.1 Görüntü ve Güç	68
2.9.2 Görüntü ve Gözetim	78
2.9.3 Görüntü ve Söylem (İdeoloji)	82
3. DÜNYA'YA VE YER'E AİT DÜZEN ANLATIMI	107
3.1 Kartografik Model Üzerine	107
3.2 Mimaride Kartografik Düşlem	115
3.3 Babil Kulesi, Tarih Yazımı ve Üst-Anlatılar Üzerine	121

3.4 Antik Dünya’da Yer’e Ait Düzen Anlatımı	133
3.4.1 Yer, Çevre, Şehir, Dünya	133
3.4.2 Topraktaki Bulgular: Metinsel Öğeler ve Görünen Düzen	141
3.4.3 Rüzgârın Haritası: Babil Uygarlığında Yönelim	147
3.4.4 Bilinmeyen Topraklar	156
3.5 Yeryüzü Görüntülerinin Projeksiyonu	162
3.5.1 Batı’nın Projeksiyon Krizi	166
3.5.2 Semavi Arkaplan, Dünyevi Çevre	176
3.5.3 Lorenzetti’nin İyi ve Kötü Yönetim Alegorisi	189
3.5.4 Kartografik Yönelim ve Mercator Baskısı	192
3.5.5 Qing Hanedanlığında Avrupa Perspektifi (Şüphesi)	205
3.5.6 Yeryüzünün Yüzü: Sûretu’l-Arz	214
4. TEMSİLDEN SONRA GÖRÜNTÜ	237
4.1 Görüntülerin Yıkımı ve İkonoklazm Üzerine	237
4.2 Görmenin İktidarı	247
4.3 Temsil Olmayan Görüntü	254
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	257
5.1 Görüntü Mikrokozmosu	259
5.2 Görüntü Makrokozmosu	263
6. EKLER	266
6.1 Ritual Arrangements – Ottoman Minum	267
6.2 Ritual Arrangements – Albus Byzantium	268
6.3 Ritual Arrangements – Solomonic Columns	269
KAYNAKLAR	270

KISALTMALAR

Alm.	: Almanca
Ar.	: Arapça
Çin.	: Çince
Far.	: Farsça
Fr.	: Fransızca
Far.	: Farsça
İbr.	: İbranice
İng.	: İngilizce
Lat.	: Latince
AI	: Artificial Intelligence
GIS	: Geographic Information System
MÖ	: Milattan Önce
MS	: Milattan Sonra
NASA	: The National Aeronautics and Space Administration
NASDAQ	: National Association of Securities Dealers Automated Quotations
PSD	: The Pennsylvania Sumerian Dictionary Project
TDK	: Türk Dil Kurumu
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
WTC	: World Trade Center
a.g.e	: Adı Geçen Eser
bkz.	: Bakınız
çev.	: Çeviri
orj.	: Orijinal
v.	: Versiyon
yy.	: Yüzyıl



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1: Data Analysis Procedure of Grounded Theory Method	7
Şekil 2: NASA, 2006	12
Şekil 3: Pioneer-10 ve Pioneer-11'in Taşıdığı Metal Plak.....	13
Şekil 4: Semiyotik Triad	21
Şekil 5: Ludwig Wittgenstein	25
Şekil 6: Leon Battista Alberti	29
Şekil 7: Della Pittura - 1936 İtalyanca Baskı	30
Şekil 8: Üçgen ve Görme Işını - 1435.....	32
Şekil 9: Işık Hareketinin Görüntüye Etkisi - 1435	34
Şekil 10: W.J.T. Mitchell	38
Şekil 11: Görüntüler Ailesi.....	47
Şekil 12: Diego Velázquez, Las Meninas - 1656	55
Şekil 13: Situation Room, Pete Souza - 1 Mayıs 2011, 16:05.....	62
Şekil 14: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Testa di Medusa - 1597.....	65
Şekil 15: Mezoamerikan Uygarlıklarındaki Başlıca Yerleşim Bölgeleri.....	68
Şekil 16: Mayalara ait Dresden Kodeksi	69
Şekil 18: Asur Medeniyetine ait Hayat Ağacı	72
Şekil 20: Bilgelik Ağacı	73
Şekil 19: Asur Hayat Ağacı	73
Şekil 21: Korporation Luzern	75
Şekil 22: Nkisi Nkondi - 19. yy.	79
Şekil 23: Nick Ut, Napalm Girl	80
Şekil 24: Kathrine Switzer.....	82
Şekil 25: Gazete - 1969.....	84
Şekil 26: İkincil Semiyolojik Sistem.....	86
Şekil 27: Loch Ness	87
Şekil 28: Şeyhülislam Mustafa Efendi'nin Kasımpaşa'daki Konağı Minyatürü.....	89
Şekil 29: Le salon des Perspectives	90
Şekil 30: Andrea Pozzo,Trompe-l'œil Kubbe.....	92
Şekil 31: Giotto, Scrovegni	93
Şekil 32: Jia Guwan 假古玩.....	94
Şekil 33: Jia Qinglü Duo 假青綠鐸.....	94
Şekil 34: Illinois Holocaust Museum and Education Center	98
Şekil 35: Illinois Holocaust Museum and Education Center	98
Şekil 36: Miki Kratsman Gilo #1 - 2001	99
Şekil 37: Miki Kratsman Gilo #2 - 2001	100
Şekil 38: Jean-Pierre Lafont, World Trade Center.....	101
Şekil 39: Robert Giroux, World Trade Center	101

Şekil 40: Tribute in Light	102
Şekil 41: Banksy Sokak Graffiti'si	103
Şekil 42: Kartografi Bilimi, Sovyet İdeası - (1940-1990)	109
Şekil 43: Sınır Anlaşmazlığı	110
Şekil 44: Spiral Model	112
Şekil 45: René Descartes	116
Şekil 46: Der Turmbau zu Babel	122
Şekil 47: Aratta Meselesi	123
Şekil 48: Babil Kulesi Steli	124
Şekil 49: Babil Kulesi Steli	127
Şekil 50: Babil Tapınağı Temsilleri	128
Şekil 51: Babil Kulesi Arkontolojisi	130
Şekil 52: Antik Yakın Doğu Haritası.....	134
Şekil 53: Gudea Silindiri - M.Ö. 22. yy.	135
Şekil 54: Gueda Heykeli, B-AO 2, E-ninnu Tapınağı.....	137
Şekil 55: Gueda Heykeli, B-AO 2, E-ninnu Tapınağı.....	138
Şekil 56: Çivi Yazısı	139
Şekil 57: Girsu Tabletleri.....	141
Şekil 58: Kil Tablet	142
Şekil 59: Tablet Si.427	143
Şekil 60: Lagaş Bölgesinden Arazi Planı	146
Şekil 61: Uruk Şehir Planına Ait Tablet Parçası.....	147
Şekil 62: Tûbu Şehir Planına Ait Tablet Parçası	149
Şekil 63: Nippur Şehir Planı	150
Şekil 64: Antik Nippur.....	154
Şekil 65: Babil Dünya Haritası.....	156
Şekil 66: Babil Dünya Haritası.....	158
Şekil 67: Mezopotomya'daki Arkeolojik Alanlar	159
Şekil 68: Babil Dünya Haritası.....	161
Şekil 69: Strüktürel Kartografi	163
Şekil 70: Le Due Regole della Prospetiva Practica.....	168
Şekil 71: Mapa de Teozacoalco -1580	170
Şekil 72: Anonim, Frontal de Avià	176
Şekil 73: Cimabue, Santa Trinita Maestà - 1288-1292	178
Şekil 74: Duccio, Madonna Rucellai - 1285	180
Şekil 75: Giotto, Maestà di Ognissanti - 1310	182
Şekil 76: Anonim, La crucifixión y muerte de Jesús	185
Şekil 77: Master of Budapest, Crucifixion - 1470	185
Şekil 78: Massacio, Polittico di Pisa - 1426.....	185
Şekil 79: Pietro Lorenzetti, Natività della Vergine - 1335-1342	186
Şekil 80: Massacio, Santa Trinità - 1425.....	187
Şekil 81: Massacio, Santa Trinità'nın Reskonstrüksiyon Modeli	188
Şekil 82: Ambrogio Lorenzetti, İyi Yönetim Alegorisi - 1339.....	189
Şekil 83: Ambrogio Lorenzetti, Kötü Yönetim Alegorisi - 1339	190
Şekil 84: Yıldız Freski, Teleilat Ghassul	192
Şekil 85: Batlamyus'un Bizans-Yunan Dünya Haritası Rekonstrüksiyonu	195
Şekil 86: Kudüs'e Yönelen Orta Çağ Dünya Haritası.....	196

Şekil 87: T-O Haritası	196
Şekil 88: Descelier Dünya Haritası - 1550.....	198
Şekil 89: Mercator Projeksiyonu	202
Şekil 90: Projeksiyon Alternatifleri.....	204
Şekil 91:The Ambassador’s Arrival	205
Şekil 93: Shen Zhou, Lofty Mount Lu (廬山高) - 1467	211
Şekil 94: Bahamut Evren Modeli	214
Şekil 95: el-Kazvinî.....	219
Şekil 96: İbn Havkal	221
Şekil 97: Me’mûn Haritası	224
Şekil 98: el-İdrîsî	226
Şekil 99: el-İstahri	228
Şekil 100: Kitāb Gharā’ib al-funûn wa-mulaḥ al-‘uyûn	230
Şekil 101: Ölçek Çubuğu	231
Şekil 102: Meraklar Kitabı	234
Şekil 103: Saracen Kapısı - 10. yy.	234
Şekil 104: Tibet Kültürüne Ait Heykellerin Yıkımı - 1959	237
Şekil 105: Sacra Parallela (florilège damascénien).....	238
Şekil 106: Aziz Martin Katedrali, Rölyef Heykeller	240
Şekil 107: Bağdat, Saddam Hüseyin	243
Şekil 108: Mao'nun Kültür Devrimi	244
Şekil 109: Mussolini - 1932.....	245
Şekil 110: Nasdaq-100 (NDX) Endeksi - (1986-2024)	252
Şekil 111: Simülakrum’un Birinci ve İkinci Aşaması	254
Şekil 112: Simülakrum’un Üçüncü ve Dördüncü Aşaması.....	255
Şekil 113: Görüntünün Yoğunlaşma Durumu	259
Şekil 114: Orbital Eksenleri	260
Şekil 115: Orbital Etkileşimleri	261
Şekil 116: Görüntüye Etki Eden Dış Kuvvetler.....	262
Şekil 117: Görüntüye Etki Eden Dış Kuvvetler – X,Y,Z Eksen İzdüşümleri.....	262
Şekil 118: Görüntü Kümeleri	263
Şekil 119: Anlatı Formasyonları.....	264
Şekil 120: Görüntü Kümelerinin Yoğunlaşması: Anlatı	265



TEMSİL SONRASI GÖRÜNTÜ: MİMARLIKTAKİ KARTOGRAFİK DÜŞLEM

ÖZET

Bu çalışma, "görüntü" kavramının öznel, değişken ve bağlamsal doğasını, onu kendi söylemini oluşturan bir özne olarak ele almaktadır. Geleneksel olarak gerçeği yansıtan nesneler olarak görülen görüntüler, bu çalışmada öznel ifadeler ve anlatılara sahip, kendileri ve çevreleri hakkında teori üretebilen karmaşık yapılar olarak değerlendirilmektedir. Bu yaklaşım, aynı zamanda görüntüleri edilgen nesneler olarak gören geleneksel görüşten koparak, onları anlam üretebilen ve söylemi şekillendirebilen aktif özneler olarak konumlandırmaktadır.

Tezin kuramsal çerçevesi, W.J.T. Mitchell'ın "resimsel dönüş" kavramından beslenmektedir. Mitchell'ın ikonoloji yaklaşımı, görsel kültür ve medyanın güç ilişkilerinin açığa çıkarılmasının farklı disiplinlerdeki kullanımları ve anlamları üzerinden gerçekleştiği üzerine kuruludur. Bu yaklaşım temel alınarak, gömülü teori yaklaşımı çerçevesinde, felsefe, sanat tarihi, göstergebilim, medya çalışmaları, arkeoloji, mimarlık ve kartografya gibi farklı disiplinlerden toplanan veriler kullanılarak, temsilin doğası, temsil ve anlam arasındaki ilişki, görüntülerin sınıflandırılması ve görüntülerin iktidar sistemleri olarak incelenmiştir.

Çalışmada ayrıca, farklı tarihsel dönem ve coğrafyalarda üretilmiş görsel materyaller (çizimler, haritalar, el yazmaları, resimler vb.) incelenerek, bu materyallerin içerdiği kültürel kodlar, ideolojik nitelikler ve kurduğu güç ilişkileri görsel kültür analizi ile ortaya konmuştur. Özellikle 10. ve 13. yüzyıllar arasındaki dönemde, farklı coğrafyaların görsel kültürüne ait örnekler incelenerek, görüntülerin kültürel ve tarihsel bağlamlardaki değişimleri ve kesişimleri, kartografik ve mimari görüntüler üzerinden incelenmiştir. Bu incelemeler aracılığıyla farklı kültürlerdeki "anlatı" biçimlerinin "görüntü" kavramının gelişimine etkisi ortaya konmuştur.

Sonuç olarak, görüntülerin farklı ölçeklerde taşıdıkları niteliklerin anlaşılması için kuantum fiziğindeki "olasılık yoğunluk fonksiyonu" kavramından esinlenilerek, "görüntü özü" etrafında varlık gösterebilen, gözlemci etkisiyle farklı anlamlar inşa edilebilmesini mümkün kılan orbitaller üzerinden kurulu yeni bir ikonoloji modeli önerilmektedir. Bu model, görüntülerin durağan ve kesin anlamlara sahip olmadığı bir evrende, dış durumlara bağlı bir etkileşimin, görüntünün geçici ve gözlemlenebilir bir öz duruma indirgenmesi yöntemini benimsemektedir.

IMAGE AFTER REPRESENTATION: CARTOGRAPHIC PARADIGM IN ARCHITECTURE

ABSTRACT

This study is an iconological inquiry into the nature of images, challenging their traditional understanding as object representations of reality. It posits that images are subjective entities capable of creating their own discourse, shaped by their context and the observer's perspective. This approach aligns with W.J.T. Mitchell's concept of the "pictorial turn," which questions the relationship between images and language and proposes that images themselves can constitute a language. Mitchell's iconology emphasizes the cultural, political, and ideological meanings embedded within images, extending beyond their aesthetic value.

The theoretical framework of this study is grounded in Mitchell's iconology, advocating for an interdisciplinary examination of images to uncover their diverse meanings and uses. It employs a grounded theory approach, utilizing data from various disciplines such as philosophy, art history, semiotics, media studies, archaeology, architecture, and cartography. This approach facilitates a comprehensive investigation into the nature of representation, the relationship between representation and meaning, the categorization of images, and their function as power systems. The study delves into the works of influential thinkers like Plato, Aristotle, Peirce, Saussure, Alberti, Wittgenstein, Foucault, Barthes, and Deleuze, examining their perspectives on images, representation, meaning, and language.

A significant aspect of the study is its use of visual culture analysis to examine images from diverse historical periods and geographical locations. By scrutinizing drawings, maps, manuscripts, and paintings, the study uncovers the cultural codes, ideological attributes, and power relations embedded within these visual representations. The study particularly focuses on the period between the 10th and 13th centuries, analyzing the transformations and intersections of images within cultural and historical contexts through cartographic and architectural representations. By analyzing visuals from Mesopotamia, Byzantium, and the Far East, the study reveals the influence of diverse narrative forms on the development of the concept of "image" and how these narratives reflect human interaction with the environment, belief systems, cultural values, and power dynamics. Within that context, the study challenges the traditional Western-centric narrative of the development of cartography and architectural representation, highlighting the diverse approaches to depicting geographical knowledge and spatial organization. By examining cartographic representations from Mesopotamia and Middle East, the study It also explores the concept of "image" in a different visual and textual culture, analyzing

the interplay between images and discourse through various processes such as canonization, politicization, conceptualization, abstraction, localization, standardization, and modularization.

In conclusion, study proposes a new iconological approach inspired by the concept of "probability density function" of quantum physics. This model suggests that images do not possess fixed and definite meanings but rather exist as orbitals around an "image essence." These orbitals, influenced by external factors such as power, discourse, and surveillance, enable the construction of diverse meanings through observer interaction. The model challenges the conventional notion of images as static entities with fixed interpretations, emphasizing their dynamic and context-dependent nature. By embracing the transient and observable nature of images, the model offers a more nuanced and comprehensive approach to iconology, enriching our understanding of the complex relationship between images and their interpretations.





1. GİRİŞ

“Sanırım insan bilincindeki en önemli an, önünüzdeki nesnenin isimlendirilemez ya da tamamen yeni olduğunu, herhangi bir kalıba uymadığını fark ettiğiniz ve onu açıklamak için tüm bilgi sisteminizi yeniden yapılandırmanız gerektiğini anladığınız andır.”

W. J. T. Mitchell ¹

Bu doktora tezi, görüntüleri konu alan ve kavramın nesnellikten uzak, değişken ve bağlamsal doğasını inceleyen bir ikonoloji denemesidir. İkonolojinin temel kavramlarından biri olan ve kökeni 12. yüzyıl Fransızcasına dayanan imaj (orj. Eski Fr. *image*²) (Türkçe karşılığıyla *görüntü*³), incelemenin odak noktasını oluşturmaktadır. Tezin kuramsal altlığını oluşturan W.J.T. Mitchell’ın ikonoloji anlayışı, görüntülerin

¹ Francis Reynolds, “An Interview with W. J. T. Mitchell.” Guernica Magazine, (2009)

² Temelde bir kişi veya şeye benzeyen yapay temsili tanımlayan "image" kelimesinin etimolojik kökeni, Latince'deki "imāgō" ve Eski Fransızca'daki "imagine" kelimelerine dayanır. "Imāgō", Proto-Hint-Avrupa dil ailesindeki *h₂eym- kökünü paylaştığı "imitor" (taklit eden), "aemulus" (öykünen) köktaşları gibi "kopya, taklit, benzerlik; heykel, resim" gibi anlamların yanı sıra "hayalet, görüntü, benzeyiş" gibi anlamları da taşır. 12. yüzyılda Eski Fransızca'daki kullanımında "image", ağırlıklı olarak "heykel, çizim, portre, yansıma" gibi görsel temsilleri işaret etmektedir. Latince kökeninde mevcut olan mental "yansıma" anlamına, 14. yüzyıl İngilizcesi'nde optik (aynadaki) "yansıma" anlamı eklenmiştir .

Bkz: [Douglas Harper, "Etymology of image." Online Etymology Dictionary, <https://www.etymonline.com/word/image>. Erişim: 1 Haziran 2024.

³ Türk Dil Kurumu'na ait Türkçe Sözlük'te "görüntü" kavramı, farklı disiplinlerdeki bağlamlarına göre ayrıştırılmıştır. İmgesel düzlemde kullanılan ilk ve isim anlamı, "gerçekte var olmadığı hâlde varmış gibi görünen şey, hayalet" olarak tanımlanır. Fizik terimi olarak, herhangi bir nesnenin mercekle, ayna gibi araçlarla oluşturulan biçimi olarak tanımlanır. Sinema ve televizyon bağlamında, hareketli resimlerin bir film üzerinde ardışık olarak gösterilmesiyle oluşan görünüş anlamına gelir. Matematik terimi olarak, sayı doğrusu üzerinde bir sayıya karşılık gelen noktayı ifade eder. Sözcüğün en son işaret edilen anlamı ise görüntünün 'manzara' olma durumudur. Bkz: [TDK, "Görüntü." Türkçe Sözlük, (Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1998), p. 878].

görsel temsil mekanizmasının dışında üstlendikleri alanları inceleyerek, *görünen şeylerin*, dil ve anlam ilişkileri karşısındaki yükselişini ve bu dönüşümün kültürel, sosyal ve politik sonuçlarını vurgular. Bir başka deyişle, görülebilir şeylere dair sıklıkla yapılan imge ve tanımlama yorumlarının yanı sıra, görüntülerin kendi doğalarında kaynaklanan anlatıları ve imgelerin kendi ifadelerini kapsayan çok katmanlı bir yapının alt yapısını hazırlar.⁴ Bu temelden hareketle, tez çalışmasının devamı boyunca "image" kelimesinin Türkçe karşılığı olarak "imge" yerine "görüntü" teriminin kullanılması, kavramsal bir tercihin ötesinde, ontolojik ve epistemolojik bir duruşu yansıtmaktadır.

Görüntü, Türkçe Sözlük'teki ilk anlamıyla "gerçekte var olmadığı hâlde varmış gibi görünen şey, hayalet" olarak tanımlanmaktadır.⁵ Bu tanım, geleneksel temsil biçimlerinin ötesine geçerek, gerçekliğin doğrudan bir yansıması (ikâmesi) olmayan, daha çok bir hayal, ardı ardına kodlanan ve deşifre olan bir yanılsama veya simülakr olarak ortaya çıkan görsel ifadelerin varlığını ortaya koyması itibarıyla, çalışmanın odak noktasını oluşturan "temsil sonrası görüntü" kavramını karşılar. Görüntüler, farklı disiplinlerin kesişim noktasında yer alan ve bu nedenle çok çeşitli anlamlar ve kullanımlar barındıran karmaşık yapılardır.⁶ Yerleşmiş paradigmlar yerine zamanla değişebilen, edilgen nesneler yerine kendi anlamlarını üretebilen ve dönüştürebilen aktif özneler olarak, görüntülerin güç, gözetim ve söylem (ideoloji) mekanizmalarıyla

⁴ Mitchell'ın ikonoloji yaklaşımı, görüntüleri genellikle "nesne" olarak tanıyan yaklaşımlardan ayrılarak, onların kendini yanıstabilen ve -hatta- kendileri hakkında teori üretebilen birer özne olarak konumlandırır. Bu yaklaşım, Wittgenstein'in dilbilim ve anlam çalışması olarak tanımlanan Anlamların Resim Kuramı'na (orj. Alm. Bilderttheorie, İng. Picture Theory) referans verilerek Mitchell'ın Resim Kuramı olarak ifade edildiğinde dahi kast edilen, bunun bir resim teorisi değil, resmin kendi teorisi, resmin kendisi tarafından üretilen bir kuram olduğudur. Mitchell'ın çalışmaları incelendiğinde, kavramların çok boyutlu doğası gereği kesin çizgilerle tanımlanmadığı ve ikonolojisinin farklı dönemlerinde, görüntüleri görüntü kuramı (İng. image theory), resim kuramı (İng. Picture Theory) ve resimsel dönüş (İng. Pictorial Turn) kavramları başlığı altında incelediği görülür.

⁵ Türk Dil Kurumu, "Türkçe Sözlük" (Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1998), p. 878.

⁶ Mitchell'a göre, içerdiği kuramsal bağlantılar, benzerlik ve çatışmalar nedeniyle sistematik olarak soyutlama yoluyla saf bir görüntü tanımını izole etmek ve salt bir tanım elde etmek güçtür. [bkz: W. J. T. Mitchell, The Language of Images, (The University of Chicago Press, 1974), p. 3].

kurduğu temel ilişkilerin ortaya çıkartılması, görüntülerin toplum ve kültür ile tarihsel esaslar arasındaki köklerine dair kuramsal bir anlayışın geliştirilmesine imkan oluştıracaktır.

Bu çalışmada mimari ve kartografik görüntüler, temelde fiziksel bir mekânı veya coğrafi bir gerekliğın salt temsiliyle sınırlı kalınmadan, insanın yeryüzündeki yerini anlama ve anlamlandırma çabasının birer yansıması olarak ele alınmaktadır. Mimari görüntülerin insanın çevresiyle olan etkileşiminin (zaman içinde kendi gelişimini gösterebilen) bir ürünü olarak alınması, mimari bir fikrin temsili (inşai bir sürecin performansı) yerine, görüntüyü üreten inanç sistemlerinin, kültürel değlerlerin ve devamlılığını sürdürdüğü olası anlatıların açığa çıkartılmasını amaçlar. Benzer şekilde kartografik görüntüler, sembolik temsil ve görsellştirmeler yoluyla, coğrafi gerçekliklerin yansımalarının haritanın okuyucusu (gözlemcisi) tarafından algılanması ve yorumlanmasını mümkün kılan verileri ifade eder. Ancak bu veriler, haritada açıkça gösterilenlerin yanı sıra, haritanın bir model olarak ortaya koyduğu (ve onu oluştıran) altyapının bir yorumunu ve görüntüyü oluştıran öznenin epistemolojik görüşlerini de içerir. Görüntüler incelenirken, mimarlık ve kartografiye en genel ölçek ve anlamları üzerinde yaklaşmak, görüntüyle ilişkili olan toplum ve iktidar mekanizmalarını kendilerini ifade etme (güç gösterme, söylem oluşturma ve kontrol etme) araçlarının anlaşılması ve görüntülerin bir araya gelerek oluştırdıkları anlatıların deşifre edilmesi açısından önem taşır.

1.1 Çalışmanın Amacı

Fotoğraf bizim için şeytandan arınmadır.

İlkel toplumun maskeleri, burjuva toplumunun aynaları vardı,

bizim ise görüntülerimiz var.

Jean Baudrillard, La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes (1990)

Fotoğrafi çekilen her nesne, geride kalanların yok oluşunun ardında kalan izden ibarettir.

Bu neredeyse kusursuz bir suçtur, dünyanın neredeyse tamamen çözülmesidir, geriye sadece

belirli bir nesnenin parıldadığı yansıması kalır, bu nesnenin görüntüsü ise nüfuz edilemez bir

muamma hâline gelir

Jean Baudrillard, Le Crime Parfait (1995)

Görüntüleri ele alan, özellikle semiyolojinin ve sanat tarihine referansta bulunan disiplinlerin genel eğilimi, görüntüyü teorik bir nesne olarak ele almalarıdır. Bunun temel nedeni, bu disiplinlerin kendi yorumlama biçimleri ve önceliklerine göre hareket etmesi ve ilkesel (*a priori*) olarak temsilin ve görüntülerde temsil edilenin varlığına odaklanmalarıdır. Bilimsel veya sosyal bilim ekseninden (yaklaşımlarından) bağımsız sıradan gözlemcilerin de bir varlık olarak görüntüye, yani tasvir gücü olan ancak gerçekliğin kendisinden ayrışan bir mekanizmayla iletişimde olması kaçınılmazdır. Buna istinaden görüntülerin nasıl var oldukları, gerçekliklerden nasıl ayrıştıkları ve hatta gerçeklikten neyi taşıdıkları veya taşımadıklarına dair varsayımlar, olası bir genel görüntü kuramını eksenini içerisinde, bu soruşturmanın temel suallerini oluşturur.

Gösterme, işaret etme ve betimleme en yüksek derecede dahi yapıldığında, görüntünün gerçekliğin yerini almadığı ve hatta ondan ayrıştığını gözlemlememiz mümkündür. İmgeleri, gerçekliklerin ardına yerleştirilmiş konfigürasyonlar, daha net bir ifadeyle bir temsil edilme biçimi olarak değerlendiren düşünce geleneği, görüntünün bir iletişim aracı olma yolundaki tüm paradokslarını beraberinde taşır. Bu çalışmanın temel amacı, görüntülerin temsil etme yükümlülüklerine dair *saplantısal* yönelimlerin yanında, görüntünün bağımsız ontolojisine dair spekülasyonları, resimsel deneyimleri ve görüntünün tartışılabilir tüm özelliklerini kapsayan yeni bir düşünce alanı açmaktır.

1.2 Çalışma için Yöntem Denemesi

*... Altı bin yıl önce yaşamış bir bilginin "Uçurumun derinliklerine kim inebilmiştir ki?" sorusuna
yanıtım tek ve net: Kaptan Nemo. Bir de onun sayesinde ben, arkadaşlarım ve Nautilus personeli.*

Jules Verne, Denizler Altında Yirmi Bin Fersah (1870)

1.2.1 Gömülü Teori (Grounded Theory)

Gömülü teori (grounded theory) Glaser ve Strauss'un tanımıyla⁷ ; sosyal bir araştırmadan sistematik olarak elde edilen veriler yardımıyla yeni bir teorinin keşfedilmesi, ortaya çıkartılmasıdır. Bu tanımıyla gömülü teori; sosyal olayları, doğal ortam ve oluşumu içinde tasvir etmek için kullanılan nitel bir araştırma türüdür. Glaser, ilerleyen yıllarda kavramını yalnız nitel araştırmalar için değil, genel bir metot olarak tanımlar⁸:

"Gömülü teori, tümevaran bir metodolojidir; sistematik araştırmadan yola çıkılarak teorinin (sistematik olarak) meydana getirilmesidir. Sıkı bir hassasiyetle değerlendirilen araştırma prosedürlerinin kavramsal kategorileri meydana getirdiği setler bütünüdür. Gömülü teori, nitel verilerin yanı sıra nicel verilerle de kullanılabilir."⁹

Crotty, "metodoloji" tanımı¹⁰ için "strateji, hareket planı, süreç veya tasarım" ifadelerini kullanırken; "metod" kavramını "verilerin toplanması ve analizi için kullanılan teknik ve prosedürler bütünü" olarak açıklar. Bu bağlamda gömülü teori kavramın kurucusu Strauss'un tanımı, gömülü teorinin aynı anda metod ve metodoloji olarak kullanılabileceğini ileri sürmektedir.

⁷ Barney Glaser & Anselm Strauss, *Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, (Routledge, 1967), p. 1.

⁸ Anselm Strauss & Juliet Corbin, "Grounded theory methodology." In Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln, *Handbook of qualitative research*, (Thousand Oaks, Sage, 1994), pp. 273-285.

⁹ Barney Glaser, "What is Grounded Theory?" Grounded Theory Institute, <https://www.groundedtheory.com/what-is-gt.aspx>. Erişim: 10 Haziran 2024

¹⁰ Michael Crotty, *The Foundations of Social Research: Meaning and Perspective in the Research Process*, (Sage, 2003) p. 2.

Glaser ve Strauss'un başlangıç çalışmaları sonrası, gömülü teori farklı yönleri doğru çeşitlenerek evrilmiştir¹¹. Glaser, verilerin geniş ve yaratıcı değerlendirilmelerini vurgularken; Strauss ve Corbin veri analizinde kuralcı bir yöntem izlenmesi gerektiğini ileri sürer.¹²

Charmaz, araştırmacının teorisinin oluşması esnasına katılımcı ile etkileşimde ve katılımcı olarak dahil olduğu sosyal etkileşim yollarının gömülü teoride kullanılması yönünde görüş bildirmektedir.¹³ Gömülü teori, sosyoloji kökenli bir kavram olmasına rağmen; psikoloji, antropoloji ve eğitimin de içinde bulunduğu geniş bir yelpazede kullanılmaktadır.

Gömülü teori yönteminin amacı, kavramsal kategoriler arasındaki ilişkiyi göstermek ve bunların hangi kuramsal ilişkiler bağlamında oluştuğunu, değiştiğini ve sürdürüldüğünü ayrıntılarıyla ortaya koymaktır.¹⁴ Gömülü teori, gözlemlerle test edilen hipotezler çıkararak geliştirilen formel ya da soyut kurama zıt olarak tümevarımcı kuram oluşturmaktan, yani kuramsal fikirleri verileri gözlemleyerek geliştirmekten yanadır.¹⁵ Bu strateji, Strauss & Corbin tarafından da "teorisinin kullanıma hazır olarak önceden sunulmaması, süreçte katılımcı rolü bulunan öğelerden toplanan verilerin gömülü olanı açığa çıkarması" olarak ifade edilir.¹⁶

¹¹ Jin Tan, "Grounded theory in practice: Issues and discussion for new qualitative researchers." *Journal of Documentation*, Vol. 66, No:1, (Emerald Group Publishing, 2013), pp. 93-112.

¹² Barney Glaser, *Basics of Grounded Theory Analysis: Emergence vs Forcing*, (Sociology Press, 1992)

¹³ Kathy Charmaz, *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide through Qualitative Analysis*, (Sage, 2006), p. 123.

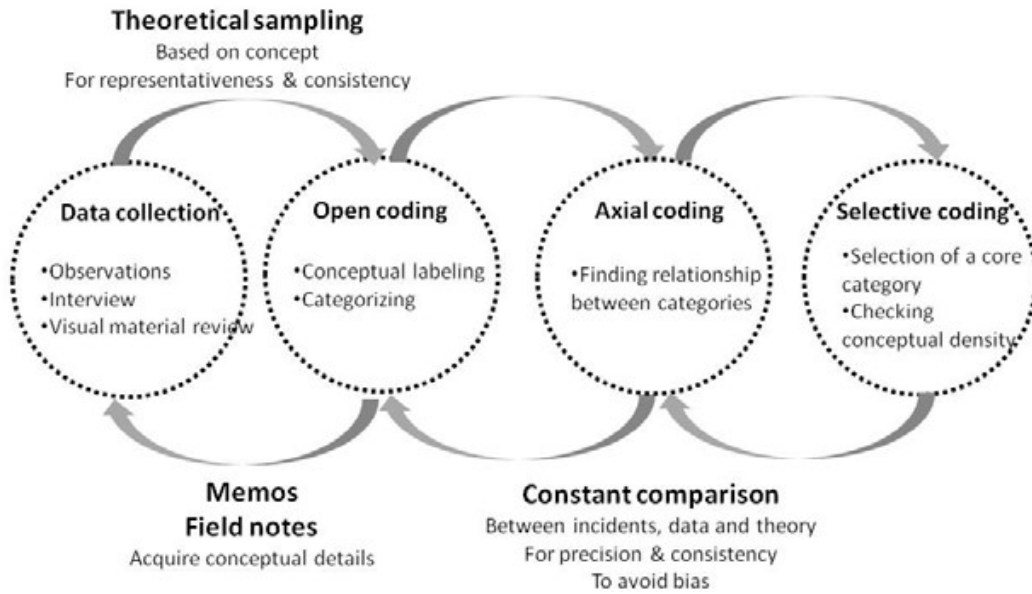
¹⁴ Kathy Charmaz, "Qualitative interviewing and grounded theory analysis." In Jaber F. Gubrium & James A. Holstein, *Handbook of Interview Research: Context and Method*, (Thousand Oaks, CA: Sage, 2002), p. 4.

¹⁵ Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*. (çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü) (Bilim ve Sanat Yayınları, 1999)

¹⁶ Anselm Strauss & Juliet Corbin, *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*, (Sage, 2012), p. 87.

Klasik Gömülü Teori Basamakları:¹⁷ [Şekil 1]

- Veri Toplama (İng. Data Collection): Temsil edilen kitle hakkında biçimlenen fenomen hakkındaki verilerin toplanması.
- Kodlama (İng. Coding): Verilerin anlamına ulaşılması ve kategorilendirilmesi için kodlanması.
- Örneklem (İng. Sampling): Belirli kategorilere odaklanılarak sınırlandırma.
- Notlama (İng. Memoing): Seçilen kategorilere ait verilerin izlenerek kayıt altına tutulması.
- Ayıklama (İng. Sorting): Kayıt altına alınan notların sınıflandırılması.
- Yazma (İng. Writing Up): Geliştirilen hipotezlerin yazılması.



Şekil 1: Data Analysis Procedure of Grounded Theory Method

¹⁷ Barney Glaser, Basics of Grounded Theory Analysis: Emergence vs Forcing, (Sociology Press, 1992)

1.2.2 Kapsam

“What may start as an accident sometimes becomes a valuable exercise and, by trying it over and over, can turn into something that you can control. So you might say that a lot of our work is the result of sort of controlled accidents”

Chihuly, Meyers & Gerstman, 2007

Bu çalışma, ikonolojinin bir öznesi kabul ettiği “görüntü” kavramını, onun ontolojik durumunu, ifade , yöntem ve temsilin üretim etkileşimlerini konu etmektedir. İzlenen temel yöntem, ele alınan bu kavramları kapsayan başlıca kuramsal ve nesnel söylemlerin, klasik gömülü teori çalışma modeli döngüsü dahilinde yapılan kodlamaların oluşumunda veri olarak kullanılmasıdır.

Gömülü teori analizi için, Corbin & Strauss’un teorik sınıflandırma¹⁸ yöntemi doğrultusunda; temsilin doğası, temsil ve anlam ilişkisi, görüntülerin sınıflandırılması, görüntülerin güç sistemleri olarak bulundurdıkları ideolojik yapılar araştırılarak hipotez gelişimine yönelik ana hatların oluşturulması hedeflenmiştir. Veri setlerinin oluşumuna katkıda bulunan kaynaklar; ikonoloji, anlam, temsil, arkeoloji, mimari ve kartografik temsiller üzerine çalışma yapan kişilerin basılı yayımları, incelemeleri ve grafiksel ifadeleridir.

Bu çalışma, en temelde görüntülerin varlıksal durumlarına, temsil mekanizması olarak kullanıldıkları veya temsil özelliklerinin dışında hareket ettikleri alanlara odaklanarak, bu problemler bütünü içerisindeki parçalardan yeni bir kuram çıkartılmasını amaçlar. Dolayısıyla, görüntülerin doğasına ve ikonolojideki konumlarında dair felsefi ifadeler, çalışmanın arka planını oluşturmaktadır. Buna paralel olarak görüntüleri ilgilendiren bağlantıları felsefe, ikonoloji, sanat tarihi, göstergebilim ve medya çalışmaları yönlenlerinden ele alan kuram ve çalışmalar, tezin ana sınırlarının belirlemede rol oynamaktadır.

¹⁸ Anselm Strauss & Juliet Corbin, Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory, (Sage, 2012), p. 87.

1.2.3 Çalışmada Gömülü Teorinin Kullanımı

Corbin & Strauss, gömülü teorinin kodlama aşamasını “verinin parçalarına ayrılarak, kavramların tekil ham veriler olarak dizilmesi, özellik ve boyutları göz önüne alınarak nitelendirmelerin gerçekleştirilmesi” olarak tanımlar.¹⁹ Bu doktora çalışması da, temelde görsel temsilin doğası ve işlevi üzerine odaklanarak, "görüntü" kavramının temsilin ötesine geçen ontolojik ve epistemolojik boyutlarını araştırmakta, disiplinlerarası bir yaklaşımla felsefe, ikonoloji, sanat tarihi ve medya kuramlarının kesişimindeki bir alanı derinlemesine incelemekte ve keşfetmektedir.

Çalışmanın kuramsal altyapısı içeren “2. Görüntü: Resimsel Dönüş” bölümü, öncelikle "görüntü" kavramının farklı disiplinlerdeki (felsefe, sanat tarihi, göstergebilim, medya çalışmaları) kullanımlarını ve bu kullanımların yarattığı epistemolojik kesişimlerin ortaya çıkarılması üzerine kuruludur. Bu amaçla, W.J.T. Mitchell'in "resimsel dönüş" (*Ing. pictorial turn*) ana başlığın altında, görüntülerin ontolojisi ve ikonolojik kesişimleri üzerine yaptığı çalışmaların kuramsal altlığı temel alınmıştır. Mitchell'in çalışmalarının yanı sıra, Platon, Aristo, Peirce, Saussure, Alberti, Wittgenstein, Foucault, Barthes, Deleuze gibi düşünürlerin görüntüyü temsil, anlam ve dil mekanizmaları üzerinden ele aldıkları görüşleri incelenerek, "görüntü" kavramının farklı bağlamlarda nasıl şekillendiği ve anlam kazandığı ortaya konmuştur.²⁰ Bu incelemeler, W.J.T. Mitchell'in resimsel dönüş kuramı altında incelediği görüntü ontolojisi, grafiksel görüntülerden zihinsel görüntülere uzanan geniş bir ailenin ara-

¹⁹ Anselm Strauss & Juliet Corbin, *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*, (Sage, 2012), p. 195.

²⁰ Görüntülerin temsil üzerinden incelenmesinin mümkün olabilmesi için, bu ilişkinin temel niteliklerini belirleyen anlam ve dil ilişkisinin irdelenmesi önem taşır. Düşüncenin mantıksal şekilde açıklanabilmesi yönündeki analitik felsefe çalışmalarıyla tanınan Wittgenstein'in "erken dönem" çalışması "anlamın resim kuramı", Mitchell'in ikonolojik yaklaşımlarının felsefi altyapısını oluşturmaktadır. Wittgenstein'in "*Tractatus Logico-Philosophicus*" isimli çalışması, dünya ve olgular arasında kurduğu mantık şemaları ile bu dayanımın ana kaynağını oluşturmaktadır. Wittgenstein'in "geç dönemi" olarak bilinen ve "*Tractatus Logico-Philosophicus*" ve "anlamın resim kuramının" bir anti-tezi niteliği taşıyan "dil oyunları" (*Alm. sprachspiel*) düşüncesi, dil ve ifadeyi bir performans aracı olarak nitelemesi gereği, anlam ilişkilerinin irdelenmesi bağlamında bu tartışmaya eklemlenmektedir.

sınırlarında gezilerek, görsel ifadelerin yorumlanması üzerine bir kılavuz olarak kullanılmaktadır.

Çalışmanın bir diğer önemli metodolojik aracı, görsel kültür analizidir.²¹ “3. Dünya’ya ve Yer’e ait Düzen Anlatımı” bölümünde yapılan incelemeler, farklı tarihsel dönem ve coğrafyalarda üretilmiş “görüntüleri” (çizimler, haritalar, el yazmaları, resimler vb.) ele alarak, bu materyallerin içerdiği kültürel kodlar, ideolojik (söylemsel) nitelikler ve kurduğu güç ilişkilerinin ortaya çıkartılmasını amaçlamaktadır. Bu bağlamda, özellikle on ve on üçüncü yüzyılları kapsayan periyotta, farklı coğrafyaların görsel kültürüne ait örnekler incelenerek, görüntülerin kültürel ve tarihsel bağlamlardaki farklılaşmaları, dönüşümleri ve birbirleriyle kesişimleri ele alınmaktadır. ²² İnsanın çevresiyle (yerle) kurduğu ilişkilerin ve mekân algısının yansımalarını taşıyan kültür ürünleri (kartografik ve mimari görüntüler), bu ortaklık/birliktelik çerçevesinde değerlendirilerek kavramın çeşitliliği ortaya konmaktadır. Farklı coğrafyalara ait görsel temsillerin karşılaştırmalı analizi ile görüntülerin “nesnesel” özelliklerinin (bir organizasyon altında) biçimlendiği “anlatı” yönleri değerlendirilmektedir.

Tezin “4. Temsilden Sonra Görüntü” bölümü, sonuca ulaşan bir köprü görevi üstlenerek, görüntülere dair felsefi, sanatsal ve teknolojik bir sorgulama yapmayı amaçlar. Tarih boyunca görülen ikonoklazm (imge kırımı), iktidarın kendini görsel imgeler üzerinden ifade etme biçimi, dijital teknolojilerin gelişmesiyle temsil ve gerçeklik arasındaki sınırların belirsizleşmesi ve günümüzde temsil özelliklerini kaybetmiş olan görüntüler üzerindeki etkenler konu edilerek; görüntülerin geleneksel temsil sınırlarını aşan, kendilerini -ve yalnızca kendilerini- gösteren ve temsil-olmayan görsel deneyimlerine odaklanılmaktadır.

Bu çalışmalar sonucunda, daha öncede belirlenmiş teorik bir çerçeveye bağlı kalmadan, konuyla ilgilenen kuramlar, görsel materyaller ve metinsel kaynaklar, nitel

²¹ Mitchell, bu ikonoloji yaklaşımını “retorik” ve “sanat yazarlığı” geleneklerinin bir kesişimi olarak nitelendirir. Konuyla ilgili bağlantılar tezin “2.8.1 Görüntü” bölümünde açıklanmıştır.

²² Çalışmanın kuramsal altyapısı, Batı düşüncesinin kuramsal araçlarını kullanmakla birlikte, görüntülerin “merkezli bakış açıları” ve “anlatı” oluşturma potansiyellerini örneklendirerek, kavramın evrenselliğini sorgulamayı da amaçlar.

araştırma yöntemleri ve gömülü teörinin prensiplerine dayanarak, “görüntülere” gereken yeni bir ikonoloji biçimi ortaya çıkarılmakta ve böyle bir modelin temsilin geleceği için sunduğu imkanlar sonuç bölümünde irdelenmektedir.

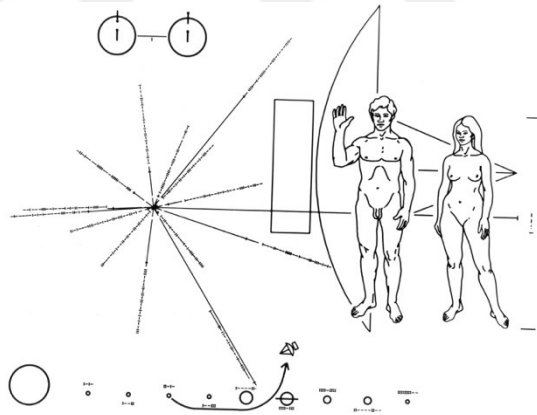


2. GÖRÜNTÜ: RESİMSEL DÖNÜŞ

2.1 Özne ve Öteki

3 Mart 1972’de Amerika’nın Florida eyaletine bağlı Cape Canaveral Hava Kuvvetleri Üssü’nden fırlatılan Pioneer 10 uzay sondası; Güneş Sistemi’nin kütle çekim alanında kurtularak asteroit kuşağının dışına, yıldızlar arası yolculuğa başlayan ilk insan yapımı uzay aracıdır.²³

Yolculuğu esnasında; Jüpiter’in çevresindeki uzay koşulları, güneş rüzgârları, kozmik ışınlar hakkındaki verileri uzay bilimlerine katmasının yanı sıra, Pioneer 10’in dünya dışı bir yaşam formuyla olası temas durumunda insanlıktan, diğer akıllı varlıklara bir mesaj taşıma görevi bulunmaktadır.²⁴ Aracın seyahati esnasında evreni donatan kozmik tozların erozyonundan korunacak şekilde, altın kaplı alüminyum bir plâğin üzerine işlenen mesaj; dönemin popüler gökbilimcileri Carl Sagan ve Frank Drake tarafından tasarlanan²⁵, insanın yıldızlararası mesaj diyagramlarını taşır. [Şekil 2]



Şekil 2: NASA, 2006

²³ Richard O. Fimmel & Willian Swindell & Eric Burgess “Pioneer Odyssey: Encounter with a Giant.” SP-349/396, Document ID 20190002224, (NASA-Ames Research Center, 1974)

²⁴ Carl Sagan & Linda Salzman & Frank Drake, "A Message from Earth." Science, Vol. 175, No: 4024, (American Association for the Advancement of Science, 1972), pp. 881–884.

²⁵ Carl Sagan, The Cosmic Connection: An Extraterrestrial Perspective, (Cambridge University Press 1973), pp. 22-25.

Bu temsiller, Antik Yunan heykellerine yakın bir biçimsel üslup kullanılarak insanın, kadın ve erkek olarak birer çizimleri; Güneş'in Samanyolu Galaksi' sine göre rölatif konumu, Dünya'nın Güneş Sistemi'ndeki konumu ve bu ölçek anlamında geniş tasvirlerine ölçek biçmek maksadıyla kullanılan çeşitli piktogramlardan oluşmaktadır.

Dil aracılığıyla özne ve öteki arasındaki anlamın yeniden üretilmesi için kullanılan bu pratik (temsil), şüphesiz ki yapıldığı zaman, mekân ve ait olduğu özneye dair yalnızca ipuçları taşıyabilmektedir.

Pioneer 10'da örneklenen piktogramların; öznenen uzak bir başka bir özneye yönelik, tesadüfi çizgiler, bilimsel betimlemeler veya matematik gibi, üzerine anlam inşa edilebilen bir platformu tasvir edip edemeyeceği cevap arayan bir sorudur. Temsilin, "asıl" olanın "misali" olduğuna dair sunumu; bir şeyin, başka bir şeyin temsil etmesinin nasıl mümkün olduğunun sorgulanmasını gerektirir... [Şekil 3]

Uzay aracı ile son temas 23 Ocak 2003'te, araç Dünya'dan 12 milyar kilometre uzaklıktayken sağlanmıştır. Pioneer-10, 32 bin yıl sonra Andromeda Galaksisi'ndeki "Ross 248" kızıl cüce yıldızının yakınından geçecek ve ardından, 2 milyon yıl sonra, Aldebaran kırmızı dev yıldızına yaklaşacaktır.²⁶



Şekil 3: Pioneer-10 ve Pioneer-11'in Taşıdığı Metal Plak

²⁶ NASA, Aeronautics and Space Report of the President, Fiscal Year 2003 Activities, Washington DC 20546 (NASA, 2003), p. 91.

2.2 Temsil Üzerine

Peki ne olurdu diye sordum, mağaradaki eski yerine geri dönüp otursaydı?

Güneş ışığından aniden çıktığı için gözleri karanlıktan kör olmaz mıydı?

Platon, Devlet, Kitap VII (MÖ 340)

Eski ve modern çağ felsefesinde yaygın bir görüş, insanın bir simgesel hayvan²⁷ (*homo symbolicum*) olduğu ve canlı olarak ayrıştırıcı karakterinin yaratma eylemine yatkınlığı ve işaretleri (*şeylerin yerini alabilen başka şeyler*) işleyebilme²⁸ yetisidir. Antik dönemden itibaren temsil, estetik ve göstergebilimin temel kavramlarından biri olmuştur.

Aristo için temsiller bir diğerinden üç yönüyle ayrılır: nesne, usûl ve vasıta (İng. *object, manner, means*). Bu örgü içerisinde “nesne” temsil edilen, “usûl” temsil için izlenen yöntem ve “vasıta” kullanılan materyaldir.²⁹ Temsil kavramına dair yapılan her sorgulamanın temelinde, temsil edilen materyal ile temsil ettiği şey arasındaki ilişki yatar. Herhangi bir “şey”, hangi koşullar altında ve nasıl temsil edebilir? Hangi *anlaşmaların* kabulü, temsilin oluşması için yeterlidir?

Semiyolojiye duyduğu derin merakı, bu karmaşık yapılara kapsamlı açıklamalar getirme ve merkezi bir felsefe üretmek için kullanan³⁰ Charles Sanders Peirce’ın göstergebilim kuramı, göstergeleri üç ana dal altında toplayan ve kendini geleceğe aktaran ayırt edici bir yapıya sahiptir:

“*ikonik*” (dolaylı olarak yüzeyde olan) anlayışta, bir taş parçasının insanı temsil edebilmesi bir “benzerlik” vurgusu üzerinden mümkün olur. Bu taşın temsil özelliği, onun dik şekilde duruşu, sertliği veya şeklinin insana benzeyişinden kaynaklanabilir.

²⁷ Lucius Annaeus Seneca, “Minor Dialogues.” In Aubrey Stewart, L. Annaeus Seneca: Minor Dialogues; Together with The Dialogue On Clemency (Bohn’s Classical Library Edition, 1900)

²⁸ Aristoteles, Peri Hermeneias 1, Önerme 16A3-8, MÖ 350

²⁹ Gyula Klima, “Planotic Forms as Divine Ideas.” The Medieval Problems of Universals, (The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Winter 2017)

³⁰ Thomas Lloyd Short, Peirce’s Theory of Signs, Preface, (Cambridge University Press, 2007), p. 10.

“Sembolik” temsiller, nesne ve onu işaret eden arasındaki benzerlikten bağımsız, yörüngesel bir şart koşumundan çıkar: taş, insanı temsil eder, çünkü *“biz böyle söyledik”*. Bu yaklaşım, en temelde, temsil edilene hitap etme şeklinde bir uzlaşmaya varılmasıdır. Dildeki temsiller, bu tanım gereğince semboliktir, harfler, kelimeler ve metinlerin bir araya gelişi, temsil edilene hiçbir benzerlik göstermeden onu imâ etmektedir.

“Göstergesel” (indexical) temsiller ise sebep ve sonuçlar bakımından yerine geçme özelliği gibi fiziksel yakınlık veya bağlantı gibi varoluşsal bir ilişki kurulmasını açıklar ve medya kuramcıları için zengin bir tartışma atlığı oluşturur. Taş parçası insanı temsil edebilir, çünkü varlığını belirtmesi için onun tarafından bırakılmıştır³¹, tıpkı bir saç teli, parmak izi veya kalıntılar gibi. İfadelerin içerdiği bu farklı temsil yaklaşımlarının temsilde tekil olarak bulunması gerekmez. Bir sebep-sonuç ilişkisi barındıran göstergesel temsil, aynı anda başka bir aksiyonu narratif (hikâyesel) olarak tarif -veya dramatize edebilen- sembolik bir temsilin ürünü de olabilir. Fotoğraf kareleri, görsel objelere benzerlik ve sebep-sonuç ilişkileriyle kurduğu bağlantılar nedeniyle³², ikonik ve göstergesel temsilin ürünleri olarak düşünülebilir.

Edebiyat ve sanatı birer temsil ürünü olarak tanımlayan bu düşünceye karşı duran ve kronolojide neredeyse yaşıt kabul edebileceğimiz diğer ilke, Platon’un ortaya koyduğu, temsilin *“şeylerin”* karşılığı olmaktan tamamen uzak olduğu düşüncesidir.³³ Platon’a göre temsil, yalnızca nesnenin yerine geçmekte başarısız kalmaz, aynı zamanda ve daha kötüsü, yanlış olması ve art niyetli bir aldatı oluşturması ile zararlıdır. Platon’un rasyonel erdemleri içerisinde temsilin bulunduğu konum (durum) tamamen kontrol edilebilir bir ortamda dahi kısıtlıdır.

Platon’un bu düşüncesinin aşırılığının, medeniyetin her döneminde geçerli olan toplumsal yasak ve kısıtlamaların aşırılığıyla benzer olması tartışılabilir. Gravürlere tanrıların isimlerinin beyan edilmesi veya tansırsal anlatıların insan formları üzerinden

³¹ W.J.T. Mitchell, *Iconology, Text, Ideology*, (The University of Chicago Press, 1986)

³² Andrew E. Hershberger, *Photographic Theory: An Historical Anthology*, (Blackwell Publishing, 2014), p. 100.

³³ Platon, *Republic*, Book 10, (Legare Street Press, 2022)

temsil edilmesine karşı yaratılan tabular; sözünü ettiğimiz temsili oluşturulan sosyal “anlaşmalar” ile bağlantısı gereği, temsil kavramının sorunları içerisinde yer alır³⁴. Temsilin, kurgusal kişi ve olayları tasvir ederken tamamen “estetik” temelde olması durumunda dahi, politik ve ideolojik sorgulardan bağımsız düşünülmesi güçtür -ve bunun da bir sonucu olarak temsile dair sorguları edebi kimliği içerisinde barındırma imkânı fazladır.

Temsilin doğasına yönelik tüm tartışmalar, benzerlikler ve uzlaşımlar, neden-sonuç ilişkileri bakımından farklılaşan temsil anlayışlarının varlığını işaret eder. Estetik ve sanatsal bir araç olmasının yanında, iletişimi şekillendiren, bilginin inşasında payı olan ve toplumsal yapılarda güç sahibi bu mekanizmanın çok boyutlu doğası semiyotik, felsefe, sanat ve medya kuramlarının disiplinlerarası yaklaşımını gerektirecektir. İçinde bulunduğumu görsel kültürün barındığı ideoloji ve güç ilişkilerini ortaya çıkamamız, temsilin doğasına (veya onun ne olmadığına) dair sorgulayıcı bir yaklaşımla mümkündür.

³⁴ W.J.T. Mitchell, Critical Terms for Literary Study, Second Edition, Representation (The University of Chicago Press, 1995), p. 11.

2.3 İmgeler Ailesi

İnsan nesneleri; kendi egemenliğini yansıtır duruma gelinceye kadar değiştirmeyi sürdürür -ta ki onlar kendi kusursuzluğunun yansımaları olana dek. Sanat; işte bu kusursuza dönüştürme zorunluluğudur. İnsanoğlu aslında kendisinin olmadığı her şeyden haz alır; sanat sayesinde kendi kusursuzluğunun tadına varır.

Friedrich Nietzsche, Putların Alacakaranlığı ya da Çekiçle Felsefe Yapmanın Yolları (1889)

İmgelerin temelini oluşturan unsurlar ve onların arasındaki etkileşim, ifade gayretinin işlev sınırlarını belirler. Özellikle bu öğelerin baskın biçim ve özellik taşıyanları, oluşan görüngünün kendine ait olasılıklarının ölçü ve kısıtlarını belirlese de, imgenin dayandığı unsurların sürekli değişir hâldeki doğası, bu sınırların sabit kalmadığı anlamını taşır.

Sabit kalmayanın anlaşılabilir olmasına yönelik oluşturulacak kavramsal bir modelin, onu oluşturan öğelerin fiziksel durumlarının kapsanmasıyla sınırlanmadan, imgenin varlığını mümkün kılan tüm şeyleri içeriğine dahil edebilecek kadar sofistike olması gerekir.³⁵ Böyle bir girişim, aynı zamanda temsil olgusunun yeniden temsiline aranması anlamına gelir.

Deleuze, Bergson'un hareket ve görüntü kuramını kullanarak³⁶ imgeleri (1) görme eylemi üzerinden tanıyan "algısal görüntü", (2) nesnelerin karakteristik ve konumları etkileşimleriyle oluşan "eylemsel görüntü" ve (3) bu iki görüntü türü durumu arasındaki boşluğu öznenin içeriğindeki duygusal deneyimleriyle oluşan "tesirsel görüntü" şeklinde parçalara ayırarak³⁷, yalnızca imgelere ait değil, bir teşebbüs olarak "felsefenin" dış alanlarla ilişkiler kurmasına dayanan geleneksel bakışa karşı

³⁵ Andrew Hollins, Representation: The Objective Sign and the End of Art, (CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012), p. 3.

³⁶ Craig Lundy, Deleuze's Bergsonism, (Edinburg University Press, 2018), p. 11.

³⁷ Gilles Deleuze, Cinema 1: The Movement-Image, (University of Minnesota Press, 1986), p. 11.

durmaktadır.³⁸ Bu yaklaşım, felsefeyi “düşüncenin imgeleri” kümesindeki bir dizi kavram ve bir iç yansıma durumu olarak tanımlar.

Şüphesiz ki imgeyi sınıflandırmaya ve onu bütününden kopararak taksonomisini oluşturmaya yönelik girişimler belirli indirgemeler üzerinden hareket edebilir. Hollins, imgenin kendisini fiziksel ve fiziksel olmayan içerikler olarak ayrıştırarak, somut temsilleri -göstergebilime uygun olarak- temsil ettikleri şey ile irtibatı mümkün kılan işaret ve sembol grupları olarak tanımlar.³⁹ Bu işaretler tekil olarak çalışabildiği gibi, tek başlarına incelediklerinde de anlam içeren daha küçük işaretlerin bir araya gelmesiyle oluşan işaretler kümesi ile birlikte de işlev görebilir. Bu kümeyi oluşturan yapı taşlarının hiçbirisi, oluşturdukları daha karmaşık yapının bütünsel anlamını gösterme anlamında özdeş olmayabilir. Öyle ki, bütünü oluşturan parçaların her biri ayrı olarak ele alınıp tartıldığında, bütün hâline ulaşmış toplamlarından daha fazla göstergeye sahip olabilir.

Hollins’in birleşik bir temsil gövdesini tanımlama şekli, temsilin içine sızılmasına izin vermediği ve bununla birlikte hüküm sürdüğü alanın fizikselliği ve zamansallığıyla sınırlı olduğu izlenimini taşır. Ancak böyle bir gövde -bir başka deyişle semiyotik beden- kasıtlı müdahalelerin yanı sıra, zamanın kendiliğinden kaynaklanan çürüme ve yok oluşları da içermek zorundadır.

Bu anlamda imgeler bir oluş veya meydana geliş değildir, çünkü gerçekleştikleri bir zaman var olmadıkça, varoluşları imkansızdır. Temsillerin işaret ettikleri şeyin, bir başka zamana ait -veya *görelî*- olması, temsil girişiminin “her şeyi yapan” tanımını ihlal eder.⁴⁰

Charles Sanders Peirce’e göre reproduksiyon, üretimin eş zamanda gerçekleşmesi durumunda dahi, bir başka zihnin parçası olarak içinde bulunduğu kimliğin izlerini

³⁸ Nick Oberly, “Annotations.” [Gilles Deleuze, “The Movement Image and its Three Varieties.”], Theories of Media Winter 2003, (The University of Chicago, 2003)

³⁹ Andrew Hollins, Representation: The Objective Sign and the End of Art, (CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012), p. 2.

⁴⁰ Charles Sanders Peirce, Charles Hartshorne & Paul Weiss: The Collected Papers Charles Sanders Peirce, Vol. I (Harvard University Press, 1931-1935), p. 135.

taşıır. Taşıındığı zihinde oluşın bu “eşdeğer işarelerin”, bir başka zihnin yaratımı olması nedeniyle orjinalinden daha gelişkin olması da beklenir bir durumdur. Böylece fiziksellik gösteren her işaret yahut temsilci⁴¹, o işaretin “zihinsel eşdeğerini” ⁴² çağırıştırır.

Peirce’in kastettiğı, işaretlerin nesneleri her açıdan olmasa da, bir “idea” referansı⁴³ veya bir başka deyişle temsilcinin zemini üzerinden yansıtmasıdır. Bu tanım, temsillerin gerçek dışı ve sürekli şekilde, yeni şeyler olarak ortaya çıkmalarını da engeller. Geçmişten gelen bir fikrin hatırlanarak yeniden sunulması, onu yeni bir içerik hâline getirmez. Daha önceki bir zamana ait düşüncenin, kısa bir süre içinde yeniden hatırlanarak, insanın kendisiyle aynı fikirde olmaya devam etmesiyle açıklanır.

Bahsi edilen “temsilcilere” (representamen⁴⁴); *zemin*, *nesne* ve *yorum* üzerinden kurulan bağlantılar, aynı zamanda Peirce’in göstergebilimi tanımlama şeklidir. İmgelerin, bir zihinsel üretim olarak kullanım değeri taşıması ve anlam içermesi, imgelerin doğruluk koşullarının kontrolü için “mantık”⁴⁵ ve yeni ortaya çıkan kavramların halihazırda varlığını sürdüren -eski- kelimelerin çağrışımları üzerinden tanım ve isimlendirilebilmesine olanak kılan “retorik” örgüsü içermesini gerektirir.

Foucault için de “ifade”, bir durum veya imgeler bütünü olarak dile doğrudan yansıyamaz. *Bilginin Arkeolojisi*’nde, ifadelerin kendi kendilerine (bağımsız ve tarafsız

⁴¹ Peirce’in “işaret” (sign) kelimesi ile eş zamanlı olarak “temsilci” (representamen) kelimesini kullanıyor oluşu, a.g.e p. 206’da (CP 1.540 Cross-Ref), kendisi tarafından şöyle açıklanır: “Temsil ifadesini, bir işaretin işleyişine ya da imgeyi yorumlayanın nesneyle olan alakasıyla sınırlı tutuyorum. Temsili gerçekleştiren somut öznenen işaret veya temsilci olarak bahsediyorum”.

⁴² Çeviri Notu: a.g.e p. 363. (CP 2.228 Cross-Ref) “conjuring appropriate mental equivalent” ifadesi, uygunluk/münasiplikten öte, birbirine karşılık gelme anlamı taşıdığı için bu metinde “zihinsel eşdeğerin çağırılması” olarak çevrilmiştir.

⁴³ Charles Sanders Peirce, Charles Hartshorne & Paul Weiss: The Collected Papers Charles Sanders Peirce, Vol. II (Harvard University Press, 1931-1935), p. 363.

⁴⁴ Çeviri Notu: Metni devamında “representamen” karşılığı olarak “temsilci” kavramı kullanılacaktır.

⁴⁵ a.g.e. p. 363. (CP 2.229 Cross-Ref) Peirce, bilimsel bir zekânın geçerli imgeler oluşturmasının “neyin doğru olduğunun bilimi” gibi bir yarı-zorunluluğa dayandığını ifade eder.

şekilde) değil, daima bir bütünlüğün aracı olarak rol üstlendiklerini⁴⁶, dayandıkları bütünlükten aynı zamanda ayrıştıkları tezini savunur. Bu düşünce, herhangi bir “dilbilimsel öge demetinin”, toplamında daha büyük bir anlatım alanının içine yerleştirildiğinde görünür hâle gelmesi olarak yorumlanabilir. Tıpkı alfabede olduğu gibi, öge ve kuralların bir araya getirilmesi, biçimsel bir sistemin ilkelerinin oluşturulması için yeterli olabilir. Ancak “ifade” kendi alanının dışındaki ifadeleri varsaymakla yükümlü değildir. İfadeler ve onların varlık alanlarının birlikte düşünülmesi, dilbilimsel ve mantıksal ilişkilerinin birlikte incelenmesi; bu ilişkinin gözlenmesi ve birbirlerine karşı üstlendikleri rollerin sıralanması yöntemleriyle, onları analize açık hâle getirir. Bu birlikte yaşam hâli, onları yığıldıkları uzay düzleminde anlamlı kılan ve çoğalabilmelerine neden olan ortamı yaratır.

⁴⁶ Michel Foucault, “İfadenin İşlevi.” Bilginin Arkeolojisi, (1969) (Ayrıntı Yayınları, 2016), p. 130.

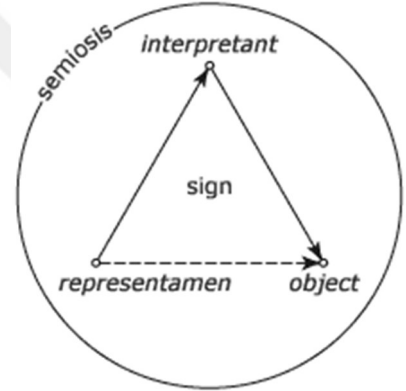
2.4 Semitik Aygıtlar: Nesne, Temsilci, Yorumcu

*Böylece insan, dünyayı,
kendi temsilini temsil etme gücüne sahip
bir söylemin egemenliğine dahil edebilir.*

Michel Foucault, Kelimeler ve Şeyler (1966)

Peirce'ın semiosis'in⁴⁷ gerçekleşmesi hakkında kurduğu kapsamlı sistem, sonrasında Russell ve Wittgenstein'in da dahil olduğu⁴⁸ bir doktrin geleneğinin öncüsüdür. Anlamın nesne-temsilci-yorumlu üçgeni arasındaki etkileşimler yoluyla aktarılması, işaretlerin *kendilerinin* de anlama direkt olarak bağlı olmadığı anlamına geldiği vurgulanmalıdır. Bir başka deyişle, temsil edilen ile onu ifade eden zihinsel unsur birbirlerinden farklıdır.

İşaretlerin bir başka zihinde *eşdeğer işaretler* canlandırması, Hollins'in "semiyotik aygıt"⁴⁹ olarak tanımladığı semiyotik triyadın⁵⁰, bireyler ile sürekli ilişki hâlinde olması anlamına gelir. Bu etkileşim sürecinin en önemli sonucu, her bir semitik aygıtın, bireyler tarafından tekrar tekrar yaratılması ve bu sebeple eşsiz, benzersiz ve kişisel olmasıdır.



Şekil 4: Semiyotik Triad

⁴⁷ Aslı Antik Yunanca olan ifade, Sanders tarafından anlam üretimi içeren, işaretlerle ilgili tüm davranış ve faaliyetleri tanımlamak için kullanılır.

⁴⁸ Frederik Stjernfelt, Natural Propositions: The Actuality of Peirce's Doctrine of Dicisigns, (Docent Press, 2014), p. 52.

⁴⁹ Andrew Hollins, Representation: The Objective Sign and the End of Art, (CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012), p. 4.

⁵⁰ Bu üçgenin varlığı, öğelerinin konumlarının sabit olduğu anlamına gelmemelidir. Aksine öğelerin birbirleriyle olan özel/ayrık bağlantıları, hiyerarşik bir sıra diziliminin oluşumunu mümkün kılacaktır.

Bu noktada oluşan bir diğer önemli durum, bu *aygıtların* insan zihninde herhangi bir şekilde anlamlı olabilmesinin, *yeterince benzer başka bir aygıtın* öncesinde var ve erişilebilir olmasını gerektirmesidir.

Peirce'le aynı dönemde işaret ve dilsel göstergeler üzerine düşünen Saussure'e göre⁵¹, işaretlerin herhangi bir anlama gelmesi, kendini başka işaretlerden ayırması ve sonrasında diğer işaretlerle ilişki kurmasıyla mümkündür. Bu dolaylı şekilde dilbiliminin de altlığıdır, zira böyle bir durumda anlam, *işaretlerin diğer işaretlerden farkı* üzerine temellenir.⁵² [Şekil 4]

Saussure'ün katkısıyla birlikte işaretlerin okunabilirliğinin, halihazırda varlığı bilinen ve fiziksel bir işarete tekabül eden semiyotik aygıtın hatırlanması yoluyla anlamı tetiklediği yorumunu yapabiliriz. Bu açıklama işaretlerin de yalnızca varlıkları önceden bilinen zihinsel unsurları etkinleştiren, semiyotik bütünlüğün parçası olmadığı takdirde anlam üretiminde bulunmayan doğasını işaret eder. Ancak unutulmamalıdır ki, bireylerin semantik algıları da birbirlerinden farklıdır, dolayısıyla bireyin semiyotik aygıtlarla yaşadığı deneyim ve onunla içkin olan anlam da eşsiz olacaktır.

Peirce ve Saussure'ün fikirlerinin bir sentezi yapılırsa, anlama ulaşmanın zihinsel üretimlerin bir şifreleme -ve şifrelerin çözülmesi- modeli üzerinden yapıldığı söylenebilir. İç-göstergelerin bireysel sistemler olmaları, zamanla keşfedilip değiştirilebilmeleri, başkaları tarafından anlaşılır duruma gelebilmeleri ve bu etkileşim esnasında diğer bireyin semiyotik algılarını çözmek için kullanılmaları, semiyotik sistemlerin olanak ve sınırlarını belirler. İşaretler kendi başlarına çalışan aygıtlar olmasa da, semiyotik sistemle kurdukları ortak yaşam üzerinden onun tüm anlayışlara ulaşması ve içinde barındırmasına sebep olurlar.

Daha genel bir çerçevede de, Peirce'in temsile neden olan işaretlere dair belirlediği üç stratejiden biri olan "sembolik" temsilin⁵³, Saussure'ün göstergeyi oluşturan

⁵¹ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, (Philosophical Library New York, 1959), p. 117.

⁵² a.g.e. s.118 Saussure, bunu madeni bir paranın içindeki metalin, onun değerini belirleyen şey olmadığı üzerinden örnekler.

⁵³ Referans için: "Temsil Üzerine" başlığı.

“gösteren”⁵⁴ ve “gösterilen”⁵⁵ arasında, *öğrenilmiş yorumlama*⁵⁶ üzerinden kurduğu ilişkiyi kapsadığını söyleyebiliriz.

Anlamın sabit ve değişmez bir ontolojisi olmadığı, aksine sürekli üretilen ve yeniden üretilen yapıda olması düşüncesi, bizleri bireysel ve kolektif semiyotik aygıtların devamlı etkileşiminden oluşan sinyallerin “yorumlanması” evresinin mistik yapısı hakkında düşünmeye teşvik eder. Yeni bilgi ve deneyimler sonucu kendini güncelleme yetisi olan semiyotik aygıtlar, farklı zamanlarda farklı anlamlar taşıyabileceği için, onları yorumlayan insan zekasını devinime zorlar. Teknolojinin -ve özellikle yapay zekanın- bütün bilişsel sistemlerde olduğu gibi, anlam üretimi üzerinde etki sahibi olabileceği düşüncesi, anlamın karmaşık dünyasını, etik ve politik boyutlarını, ve ideolojinin yorum üzerindeki etkisini keşfetmemiz için yeni alanlar sunacaktır.

⁵⁴ Çeviri Notu: Fransızca orijinali “signifiant”, İngilizce çevirisi: “signifier”. Tez metninde bu kavramın aygıtsal yapısı vurgulandığından “gösteren” ifadesi kullanılacaktır.

⁵⁵ Fransızca orijinali “signifié”, İngilizce çevirisi: “signified”. Türkçe literatürde zaman zaman “kavram” olarak ifade edilse de, tez metninde göstergeler ile kurduğu ikili ilişkiyi vurgulamak üzere, orjinaline daha yakın kalan “gösterilen” ifadesi kullanılacaktır.

⁵⁶ Hollins’in “learnt interpretation” ifadesine atıfta bulunmaktadır.

2.5 Anlamın Resim Kuramı, Wittgenstein

“Das Bild ist so mit der Wirklichkeit verknüpft; es reicht bis zu ihr.

Es ist wie ein Masstab an die Wirklichkeit angelegt.”

“Resim, gerçekçelik ile öyle bağlıdır; ona dek uzanır.

Bir cetvel gibi gerçekliğin yanına konmuştur.”

-Ludwig Wittgenstein, Tractacus Logico-Philosophicus, 2.1511

Analitik felsefenin temel aracı olan “dil analizi”, Avusturyalı filozof Ludwig Wittgenstein’in felsefe ve anlam arasında kurduğu bağın ippliklerini oluşturmaktadır. Wittgenstein’a göre felsefe, düşüncelerin mantıksal biçimde açıklanmasına olanak göstermeli ve dil üzerinden ifade edilen düşünceleri netleştirerek anlaşılır kılmayı temel amacı edinmelidir. Çalışmalarında analitik felsefenin kurucularından olan Russell’in etkisinin görüldüğü erken yıllarında, Wittgenstein gerçeklik ve dil arasında resimsel bağlantılar kurduğu görülmektedir. [Şekil 5]

Wittgenstein’in dil kuramına ait çalışmaları tartışmaya açıldığında, felsefi kariyerinin keskince ayrılan iki dönemi olduğuna dair hâkim bir düşünce bulunmaktadır: erken dönemi “Tractacus” ve geç dönemi “Soruşturmalar”.

2.5.1 Tractacus

“Tractacus Logico-Philosophicus” çalışmasında, Wittgenstein’in felsefenin temel güdümünü dilin eleştiri ve tartışmasını yapmak olarak niteler. Dil analizinin felsefenin doğasından kopartılarak sıradan/bayağı dile yoğunlaşan bilim aracı düşüncesine karşı olan Wittgenstein, felsefenin yaşamı ve evreni anlamaya yönelik geleneksel *teşebbüsüne* karşı, felsefenin temel probleminin dil olduğunu savunur:

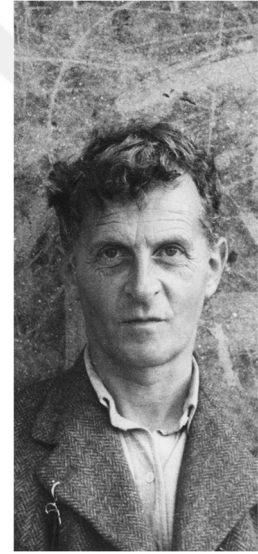
4.111 Felsefe, doğabilimlerden biri değildir.⁵⁷

4.112 Felsefenin amacı düşüncelerin mantıksal açıklığıdır. Felsefe bir öğreti değil, bir etkinliktir. Felsefe yapıtı, özünde, açılımlardan oluşur. Felsefenin sonucu, “felsefe tümceleri” değil, tümcelerin açık hâle gelmesidir. Felsefe başka türlü sanki bulanık ve kaypak olan düşünceleri, açık kılmalı, keskin olarak sınırlandırmalıdır.⁵⁸

Dilbilimin sınırlarını belirleyen bu önermeler, söylenebilir ve söylenemez olan şeylere dair keskin ipuçları taşımaktadır: Söylenebilen şeyler düşünülebilir, düşünülebilen şeyler söylenebilir. Dilin sınırları, düşüncenin sınırlarını imler. İfade edilemeyen hiçbir düşünce yoktur. Bir kimse söylenemez olan şeyleri düşünemez. “Tractacus” çalışması Wittgenstein’in dünyanın ve dilin birbiriyle eş yapıları olduğunu; bu yapının, duyumların mantıksal bir strüktürü üzerinden okunabileceği düşüncesini oluşturan bir iskelet temsildir.

2.5.2 Soruşturmalar

Wittgenstein, felsefi araştırmalarının geç döneminde Traktaryen tavrı terk ederek, dil ve dünya arasındaki araçsal bağlanlatıları incelemiştir. Bu düşünce, dilin bir *performans* veya *davranış* aracı olduğu ve yalnızca olanı görüntülemekle sınırlı kalmadığı temeli üzerine kuruludur. Wittgenstein’in “dil oyunları” (Alm. *sprachspiel*) olarak tanımladığı araçlar bütünü, dilin kullanımını sonucu olan karmaşık bir davranışla eş değerdir.



Şekil 5: Ludwig Wittgenstein

⁵⁷ Çeviri Notu: “Die Philosophie ist keine der Naturwissen-schaften” ifadesinden çevrilmiştir.

⁵⁸ Çeviri Notu: “Der Zweck der Philosophie ist die logische Klärung der Gedanken. Die Philosophie ist keine Lehre, sondern eine Tätigkeit. Ein philosophisches Werk besteht wesentlich aus Erläuterungen. Das Resultat der Philosophie sind nicht “philosophische Sätze”, sonder das Klarwerden von Sätzen. Die Philosophie soll die Gedanken, die sonst, gleichsam, trübe und verschwommen sind, klar machen und scharf abgrenzen.” metninden çevrilmiştir.

Tractacus döneminde, dile ait önermeleri, seçilimi-görünümü mümkün bir hiyerarşi içinde konumlayan Wittgenstein; *sprachspiel* ile, birbirinden ayrılması mümkün olmayan öğelerin oluşturduğu bir sistem önermektedir. Öyle ki, biçimsel yönden aynı familyada olmaları dışında, bu öğelerin birbirleriyle güçlü bir ortak noktalarını aramanın gereksiz olduğunu savunmaktadır.

Tractacus Logico-Philosophicus' un "nesne" ve "dünya" arasındaki genel olgular üzerine tartıştığı birinci kısmın ardını, odağında tek bir olgunun konuşulduğu ikinci bölüm izlemektedir; bu olgu "resimdir", bir şeyin başka bir şeyin temsili olması durumu. Tractacus'a göre temsilin genel bir kavram olarak anlaşılması; resimlerin dünyayı nasıl temsil ettiğinin anlaşılması ile mümkündür.⁵⁹ Kant'ın aklın sınırlarını belirlemeye yönelik girişimlerine benzer bir nitelikte, konuşma formlarının sınırlarını arayan Wittgenstein için⁶⁰, "olgu" söyleminin sınırlarının ötesini görmek, olgular dünyasının üzerine odaklanarak onu bir bütün olarak görmeyi gerektirir:

*2.063 Toplam gerçeklik dünyadır.*⁶¹

*2.1 Olguların resimlerini kurarız.*⁶²

*2.11 Tasarım, mantıksal uzam içinde, olgu durumlarını, olgu bağlamlarını ve varolmalarını ve varolmamalarını ortaya koyar.*⁶³

Bu kurama göre, düşünmeyi olanaklı hâle getiren ve birer düşünce nesnesi olan resimler, olgusal ilişkileri yansıtan sözcüklerin bir araya gelmesiyle oluşur ve dil ile temsil ettiği şey arasındaki "aynılıktan" dolayı dilin olgu hakkındaki aktarımına izin

⁵⁹ Ludwig Wittgenstein, Tractacus Logico-Philosophicus, 2.063 – 2.11, Routledge, 1990

⁶⁰ David Pears, Wittgenstein (Fontana Modern Masters), (Fontana, 1985)

⁶¹ Çeviri Notu: "Die gesamte Wirklichkeit ist die Welt." ifadesinden çevrilmiştir.

⁶² Çeviri Notu: "Wir machen uns Bilder der Tatsachen." ifadesinden çevrilmiştir.

⁶³ Çeviri Notu: "Das Bild stellt die Sachlage im logischen Raume, das Bestehen und Nichtbestehen von Sachverhalten vor." metninden çevrilmiştir.

verir. Böylece dilin çözümlenmesi aracılığıyla gerçekliğin de çözümlenmesi söz konusu olur.⁶⁴

Wittgenstein'in teorisine göre resimlerin dünyayı temsil etme şeklinin anlaşılması, temsilin doğasının ortaya konulmasının ilk aşamasıdır. Resimler, onu oluşturan resimsel öğeler (elementler) ve resimsel formlar (strüktürler) olarak ayrıştırılarak incelenmelidir.

2.5.3 Resimsel Öğeler ve Formlar

Resmin öğeleri, nesneleri işaret eder. Resimsel öğelerin bir araya gelerek oluşturduğu bağıntılar ise formlar, yani strüktürlerdir.

*2.131 Resmin öğeleri, resmin içinde, nesneleri karşılar.*⁶⁵

*2.15 Resmin öğelerinin birbirleriyle belirli bir tarzda bağlantı içinde olmaları, şeylerin öyle bir bağlantı içinde olduklarını ortaya koyar. Resmin öğelerinin bu bağlamına onun yapısı (strüktürü), bu bağlamın olanağına da onun tasarımıyla biçimi densin.*⁶⁶

Bu mantığa göre resimsel öğeler, isimlerin "kastedilenin" yerini tutmasına benzer bir nitelikte, asıl nesnelerin yerini tutmaktadır. Bu öğelerin temsili oluşturması ise, bu öğelerin bir araya geliş şekilleri, yapıları, yani strüktürün aracılığıyla mümkündür.

Burada Wittgenstein'in temsilin herhangi bir şekilde mümkün olup olmadığı tartışmasına yoğunlaşmadığını belirtmek gerekir. Onun çözümlemesi; resimdeki öğelerin, nesneyi *nasıl* temsil ettiği ve bu öğelerin birleşimlerinden oluşan strüktürün

⁶⁴ Seda Özsoy, "Anlamların Resim Kuramından Dil Oyunlarına: Ludwig Wittgenstein." (Mavi Atlas, 2015) pp. 145-154. <https://doi.org/10.18795/ma.22307>

⁶⁵ Çeviri Notu: "Die Elemente des Bildes vertreten im Bilde die Gegenstände." ifadesinden çevrilmiştir.

⁶⁶ Çeviri Notu: "Dass sich die Elemente des Bildes in bestimmter Art und Weise zu einander verhalten stellt vor, dass sich die Sachen so zu einander verhalten. Dieser Zusammenhang der Elemente des Bildes heisse seine Struktur und ihre Möglichkeit seine Form der Abbildung." ifadesinden çevrilmiştir.

temsili *nasıl* gerçekleştirdiği problemi üzerine yoğunlaşmaktadır: “Birinin, bir diğerinin resmini oluşturabilmesi için; “resmin kendisi” ile “resmin gösterdiği” arasında bir benzerlik olmalıdır. Resmin –onu gösterebilmesi için- gerçeklik ile ortak olduğu alan, resimsel biçimidir. Resim, temsil ettiği biçimsel formun dışında kalamaz.”⁶⁷



⁶⁷ Ludwig Wittgenstein, Logisch-Philosophische Abhandlung, The Ludwig Wittgenstein Project (1922) https://www.wittgensteinproject.org/w/index.php/Logisch-philosophische_Abhandlung. Erişim: 1 Haziran 2024.

2.6 Alberti'nin Görüntüleri

Sadece çizim ve eskizlerle yapılan bir çalışma yerine, en iyi mimarların uyguladığı bir gelenek olarak ahşaptan veya başka malzemelerden maketler yapılmasını önermekten asla çekinmeyeceğim.

Bunlar, işi bir bütün olarak incelememizi, tüm olası zahmet ve maliyetlerini bir bütün olarak öngörmemizi sağlar.

Leon Battista Alberti

Alberti bir ressam olarak, görünen -ve *yalnızca görünen*- şeylerin gösterimine dair duyularla ulaşılabilecek türden bir bilgelikten söz eder.⁶⁸ Ona göre matematik, üzerine yeni bir şey inşa etmeye olanak tanısa dahi, tözden soyutlanana ait şekil ve görüntülerin ancak akıl yoluyla ölçülmesine olanak tanır. Görünmez şeylerin gösterimi, ressamın ilgi alanında değildir. Dolayısıyla resim sanatı üzerine konuşulurken kullanılacak “düzlem, nokta, çizgi” ve benzeri matematiksel kavramlar, her şeyden çok, görsel etkilerin düzlemdeki “konumlarını” açıklamak üzere varlık gösterir. [Şekil 6]

2.6.1 Düzlem ve Görünür Şeyler

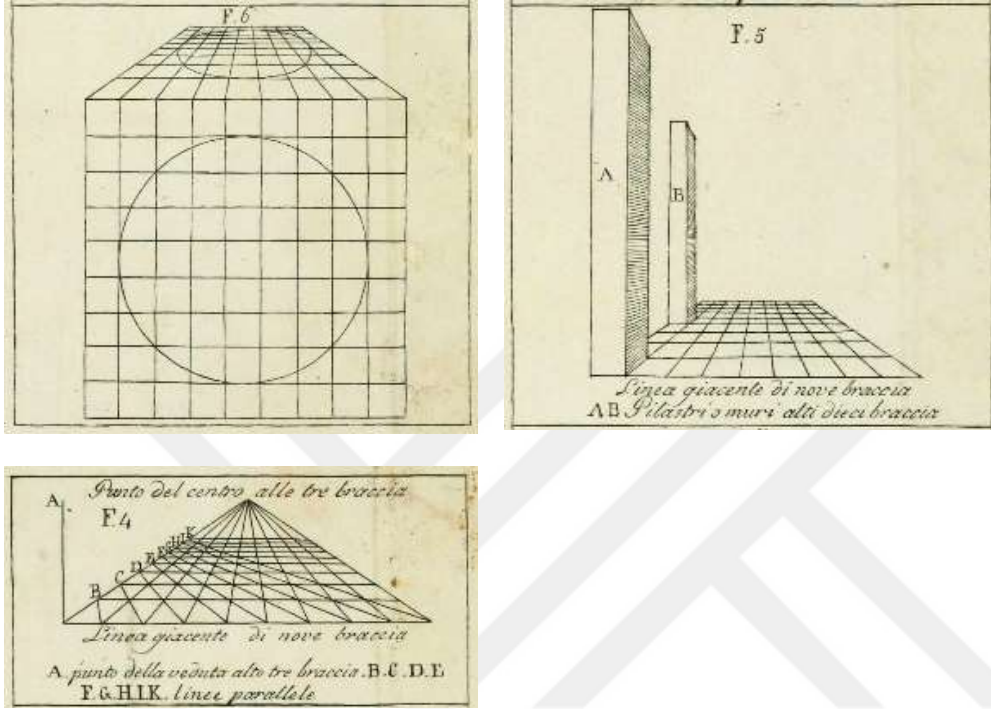
Bir düzlem üzerinde yer alarak görünürlük taşıyan ve görme duyusuyla *fark edilebilen* her şey, Alberti için “figür”dür. Buradan yola çıkarak; parçalara bölünemeyen bir figür olarak *noktanın*, uzunlukları bölünen ancak genişliği bölünemeyecek kadar ince bir figür olarak *çizginin*, bir noktanın diğerine uzatılması olarak *düz çizginin* tanımlarının yapılması mümkün olur.



Şekil 6: Leon Battista Alberti

⁶⁸ Leon Batista Alberti, Resim ve Heykel Üzerine, (De Pictura – 1435), (Janus Yayıncılık, 2015), p. 17.

Figürlerin üzerinde var oldukları alanları *düzlem* olarak niteleyen Alberti; *düzlemin* nasıl görüldüğünü değiştiren⁶⁹, ancak düzlemin kendisi değiştirmeyen iki niteliği öne çıkartır. Düzlemi oluşturan kontura veya düzlemin tanımına etki etmemesine rağmen bu niteliklerin *değişiyormuş gibi* görünmesine sebep olan etkenler, mekân ve ışıktır.



Şekil 7: Della Pittura - 1936 İtalyanca Baskı

Düzleme (veya bir başka deyişle *yüzeye*) yönelik gösterilen bu yoğun ilginin⁷⁰, İtalyan Rönesansı ve Batı sanat tarihi okumasının tarihsel bir parçası olduğu yadsınamaz. Alberti için resim, bir idea veya imgeden oldukça uzakta, bir kurucu öge ve (maddesel) prensip olarak, *düzlemi* merkez alan, görünür şeylerin disiplini. Böyle bir indirgeme, yalnızca insanın optik kabiliyetleri ile dünyayı ne kadar algılayabildiği üzerine temellenebilir. Nitekim resim de, en karmaşık biçimleri dahi, görünebilme şartıyla düzlemlere indirger. Alberti'nin eseri *De Pictura*'daki görsel eserlerin üretimine dair bu tanım ve açıklamalar, ait olduğu çağın baskın düşüncesi olan

⁶⁹ Erwin Panofsky, *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*, Dipnot 62, (Die Perspektive als Symbolische Form, 1927), (Metis Yayınları, 2013), p. 122

⁷⁰ Marco Ruffini, *Alberti on the Surface*, (California Italian Studies, 2011), p. 2.

mimetik sanat üretimine dair kapsamlı bir kuramsal çalışma olarak değerlendirilmelidir. [Şekil 7]

Alberti'nin kuramında mimetik sanat, temelde iki görsel deneyimin üzerine kurulur. İlki, sanat eserini inceleyen gözün, bir anlığında dahi olsa, eserin anlattığı zaman ve mekân kurgusu içerisinde olma olasılığını paylaşmasıdır. Böylece eserin içinde geçen tüm olaylar ve gösteriler tüm nesneler, sanki izleyicinin gözlemi altında gerçekleşiyormuş gibi görünür. İkinci adım ise, eseri inceleyen gözün aldatılması ve aldatıldığını anlamasıdır. İzleyicinin resmin materyal yapısına odaklanırken kullanılan resimsel izin yanılsamaları arttırması, buna eş zamanlı olarak izleyicinin “görüntülerin” yanılsamacı özelliğinin farkına varması, mimetik sanatın büyüüdür.

Alberti, mimarinin temel görevinin de, binaya ait düzlemlerin iyi tanımlamasında saklı olduğu vurgusunu yapar⁷¹: *“Binanın yüzlerini kapatan ve onu niteleyen bütün çizgi ve açılar birleştirmenin en doğru yöntemi.”* Görmenin ve resmetmenin, uzamsal derinliği iki boyutlu nitelikler üzerinden inşa edilmesi, resmin aygıtı olarak çizgisel perspektifin kullanımı ile kendini sürdürecektir.

Panofsky'e göre⁷², gotik resim sanatında “zemin karesini” oluşturan transversal çizgilerin kasti müdahaleler ile resmin üçte bir oranına çekilmesi⁷³ durumu, Alberti'nin Bruneleschi tarafından mimarlığa özel üretilen “görme piramidi kesitini”⁷⁴ geliştirmesi ile son bulur. İtalyan ressam bu sistemi geliştirerek, resim sahnesinin içine yerleştirilen tekil nesnelerin daha doğru konum ve ölçeklerde gösterilebilmesine imkan tanır.

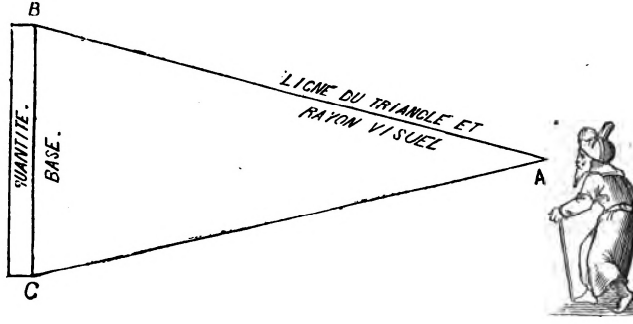
⁷¹ Leon Batista Alberti, L'Architettura, (Milan, 1966), p. 19.

⁷² Erwin Panofsky, Perspektif: Simgesel Bir Biçim, (Die Perspektive als Symbolische Form, 1927), (Metis Yayınları, 2013), p. 47.

⁷³ Leon Batista Alberti, Leone Battista Alberti's Kleinere Kunsttheoretische Schriften, (Ulan Press, 2012), p. 81.

⁷⁴ İtalyanca orijinali: “intercisione della piramide visiva”

2.6.2 Görüntülerin Aktarımı



Şekil 8: Üçgen ve Görme Işını - 1435

Görüntülerin direkt olarak görme gücüyle ölçülmesi, dolayısıyla görüntü ortamına etki eden niteliklerin görüntüyü değiştirmesi düşüncesi, Alberti'nin yalnız gözlemleri üzerinden gerçekleştirdiği bir tespit değil, köklerini Antikçağ'da bulduğu felsefi düşüncelerin bir uzantısıdır. Nitekim gözlemcinin konumunun değişmesi ile birlikte; resmedilenin renklerinin, kendisinin, üzerinde bulunduğu düzlem ve onun sınırlarının değişmesinin, ilkesel olarak, duyuların aktarımından kaynaklı olması gerekir. [Şekil 8]

Aktarımı sağlayan mekanizmanın, cisimlerin görüntülerini göze taşıma hizmeti taşıyan görsel ışınlar olduğu düşüncesine katılmakla birlikte; bu ışınların gözden mi, yoksa düzlemden mi çıktığı konusundaki daha derin bir tartışma (muhtemel olarak mesleki pratiğini etkilemediği için) Alberti'nin fikirler belirttiği bir alan değildir. Bu ışınlanmaların yönlerinden çok, işlev ve kuvvetlerinin oluşturduğu resimsel hiyerarşi, aktarımın ana belirleyicisidir. Düzlemin çeperine çarparak onun niceliğini ölçen uç veya dışsal ışınlar, düzlemin renklerini ve parlaklıklarını gösteren ortanca ışınlar ve düzleme değdiği yerde oluşan merkezi ışınlar, nicelikleri gösteren bakış üçgenini oluştururlar.⁷⁵ Belirli bir geometri için bu formülasyonun kullanımının, çizen kişiden bağımsız olarak hep aynı tasvirle sonuçlanması gerekliliğini Carpo şöyle ifade eder:

⁷⁵ Leon Battista Alberti, Resim ve Heykel Üzerine, (De Pictura – 1435), (Janus Yayıncılık, 2015), p. 24.

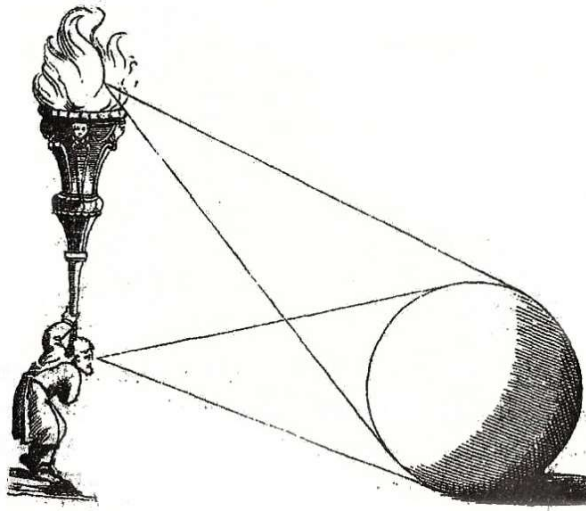
Alberti, perspektifel görüntüleri, kesişen bir görsel ışın piramidinin bir görüntü düzlemi üzerinde bıraktığı iz olarak tanımlamıştır. Alberti'nin imgeleri ışık, yani doğanın kendisi tarafından yapılmış baskılardır. Alberti'nin teorisinde, ressam perspektif yapının bakış açısını ve merkezi ışının yönünü seçmelidir, ancak bu yapıldığında çizimin her noktası matematiksel olarak belirlenir: Aynı geometrik koşullar verildiğinde, Alberti'nin perspektif kurallarını takip eden her ressam aynı çizimi yapacaktır. Bu çizim yapıldığında, çizilen üç boyutlu nesnenin her noktası, resim düzleminde tek bir noktaya dönüşür ve bunun tersi de geçerlidir (tüm projeksiyonlarda olduğu gibi bazı istisnalar dışında).

... Alberti'nin teknolojisi kullanılarak üç boyutlu nesnelerin uzayda düzlemsel gösterimlerini elde etmek ve tersi yönde perspektif gösteriminden orijinal nesnenin görünen oranlarının yeniden yapılandırılması teorik olarak mümkündür (ve bir miktar şansla veya birkaç ek ölçümle, gerçek boyutları da belirlenebilir). Alberti'nin inşasının büyüğü, teknolojik ve ideolojik atılımı tam olarak budur: Evet, perspektifsel görüntüler, gördüğümüz şeylere aşağı yukarı benzer görünür. Ancak, yapılma şekillerinden dolayı, aynı zamanda tasvir ettikleri şeyin ölçüsünü de alırlar.⁷⁶

⁷⁶ Mario Carpo, "The End of the Projected Image." In *The Second Digital Turn, Design Beyond Intelligence*, Writing Architecture Series, (MIT Press, 2017), p. 103.

2.6.3 Düzlemin Aktörleri: Mekân, Işık

Mesafelerin değişmesi ile niceliklerin daha büyük veya küçük görünmesi, Alberti'nin düzlemi etkilediğini kast ettiği “mekânsal” niteliklerdir. Bu betimlemeye göre görme açısının daralması, nesnelerin küçük görünmesinin temel sebebidir ve bu durum, nesnenin uzaklığının değiştiği bir durumda, dışsal ve ortanca ışınların yerlerinin değişmesi nedeniyle oluşur. Diğer ışınlar tarafından kuşatılmış olan merkezi ışın ise, niceliğe doğrudan dokunması ve nesneden en son ayrılması nedeniyle, piramidin en etkin aktörüdür. Keskin bir görüş sağlanması, merkezi ışının nesneye olan uzaklığı ve yerine bağlıdır.



Şekil 9: Işık Hareketinin Görüntüye Etkisi - 1435

Alberti'nin tespitine göre, düzlem üzerinde etkisi olmadığı halde görüntülere etki eden diğer temel nitelik ışıktır. Işık kaynağının hareket ettirilmesi, aydınlık ve karanlık bölgelerin konumlarını değiştirme yetisine sahip olduğu gibi; ışık kaynağının kuvvetinin de, aydınlık ve karanlık kısımların yoğunlukları üzerinde etki sahibidir.⁷⁷

⁷⁷ Leon Batista Alberti, Resim ve Heykel Üzerine, (De Pictura – 1435), (Janus Yayıncılık, 2015) p. 27.

Renk ve ışığın birbirini görünür kılma özelliği, daha eski bir deyişle, *aydınlatılmayan ve renklendirilmeyen şeylerin görünemeyeceği* izlenimi, bir ressam olarak Alberti'nin renkler üzerindeki gözlemlerini sıklaştırır. Renklerin ışığa yakın ve ışıktan uzak olduğu anlardaki görüntülerinin farklılığı, ışığa göre şekillenen geniş bir renk kümesinin varlığını gerektirirken, ışığın olmadığı bir ortama hareket ederken nesnenin tamamen rengini kaybetmesi, bu renk skalasının ölçek ve sınırlarına dair ipuçları taşır. [Şekil 9]



2.7 İkonoloji: Derece Sıfır

“Görüntüler hakkında endişe taşıyorum. Görüntüler tüm şeylerin anlamıdır. Yaş kelimesini ele alalım. Bir baloncuğun yağmurla kabarmış kayganlığı gibi havada parıldayan yumuşak, şeffaf teni çağırıştırır. Görüntü, görüntüleri, görüntü olmanın çokluğunu çağırıştırır. Görüntüler küçük bir dokunuşla kırılırlar, yok oluşları da var oluşları kadar muhteşemdir, esasen bireyin özlem, tatminsizlik ve tek anlamlılıkla dolu güçlü ve farklılaşmamış duyguları hissetme konusundaki nasırlaşmış yaklaşımıyla ortaya çıkan işkencenin araçlarıdır. Hiçbir toplumsal amaca hizmet etmezler.”
Edgar Lawrence Doctorow, *Daniel’in Kitabı* (1971)

Görüntülerin nesnel olmayan doğası, kendiliğinden gelişen kolektif bir çaba veya kasıtlı olarak bir araya getirilen⁷⁸ iradeler ile çevrelenmeye yatkınlığı beraberinde taşır. Bu ortaklığın, kamp ateşinin çevresinde toplanan bir kabilenin gölgelerinden oluşturulan bir hikâyenin yarattığı sanrılar⁷⁹ -veya içgörüler- gibi performansa dayalı olması beklenen bir durumdur. Ancak görüntüler; sinema gibi hareket alanı kazandıkları bir ortamda kült, totem veya fetiş objeleri olarak⁸⁰, kutsal bir varlık gibi çevresinde toplama kabiliyeti geliştirebilen kültür ikonları olarak veya bir metnin anlamını -veya metnin arkasındaki anlamı- ortaya çıkarmak üzere ölçüm, gözlem ve tanımlamaya dayanan imge bilimine ve sanat tarihine ilham verirken görülebilir.

Herhangi bir imge biliminden söz edildiğinde, görüntülerin bu yapının temelini oluşturması beklenen bir durumdur, ancak böyle bir bilime sahip olmanın ne anlama geldiği, görüntülerin beraberinde getirdiği karmaşık münasebetler göz önüne alındığında açık ve cevaplaması güç bir sorudur.⁸¹

⁷⁸ Francis Russell Bichowsky, “The Mechanism of Consciousness: Images.” In *The American Journal of Psychology*, Vol. 36, No. 4 (National Research Council, 1925), p. 557.

⁷⁹ Platon, *Devlet*, Kitap VII, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020), 514a–520a

⁸⁰ W.J.T. Mitchell, “Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics.” In *Migrating Images: Totemism, Fetishism, Idolatry*, (The University of Chicago Press, 2015), p. 65.

⁸¹ W.J.T. Mitchell, *Iconology 3.0. Image and Theory in Our Time*, Konferans Notları (Haus der Kulturen Welt, 21 Mart 2018)

Nitekim görüntüler bütün medyumlarda belirebilir, yokluğunun varlığını hissettirecek şekilde kaybolabilir, görünebilir -veya görünmeyebilir- ve insan bilincinde dolaştığı gibi bir medyumdan diğerine aktarılabilir. Yüzyıllarca toprağın altına gömülü taş bir gravürden fotoğrafa, bilinçsel-lingüistik bir yapıdan, yağlı boyanın tuvale çizdiği uçsuz bir okyanusa açılabilir. İnsanlık tarihinin ötesine geçen bir durgunluğa ve kalıcılığa yavaşlayabilir yahut rüya ve fanteziler gibi takip edilemeyecek ve kör edici hızlardaki zihinsel bir yaşantının temelini oluşturabilir. Gezegen üzerinde insandan çok önce yaşayan varlıkların izlerinin taşınması gibi, bizler gittikten çok sonra da var olacak bir “*arkeolojik geleceğin*”⁸² doğal eserleri, görüntüler ile varlık sürdürebilir.

Görüntülerin doğasını incelerken Mitchell, birbirleriyle sürekli olarak çalışan, birbirini teşvik eden ve zaman zaman birbirlerinin kimliklerini tehdit eden üç çalışma alanının bir araya gelmesi gerektiğini söyler:⁸³ (1) ikonoloji, kendini her tür medyada gösterebilen imgelerin ve temsil ile dil arasındaki arayüzü incelenmesi; (2) görsel kültür, görünürlük alanının sosyal konstrüksiyonunu ve sosyal alanların görsel inşasını birlikte konu alan, görüntüsel algı ve ifadelerin açığa çıkartılması; (3) medya araştırmaları, görsel araçların teknik, sosyal ve sanatsal yansımaları arasında açıklama bekleyen boşlukları doldurmayı amaçlayan yeni bir alan.

Erwin Panofsky’nin sanatsal “artifaktlar” üzerinden kurduğu analitik ve tarih-ötesi ikonoloji yaklaşımı, imgeler tarihindeki en devrimci adım olmakla birlikte, ikonolojinin günümüz medyasında yeni tanımlara ihtiyaç duyduğu aşikardır. Peirce’ın temsillere, onlar hakkında bir şeyler tartışmanın mümkün hale geldiği noktaya kadar bilimsel açıklamalar getirmeye çalışan pragmatik yaklaşımı, Panofsky sonrası ikonoloji için de bir ihtiyaçtır.

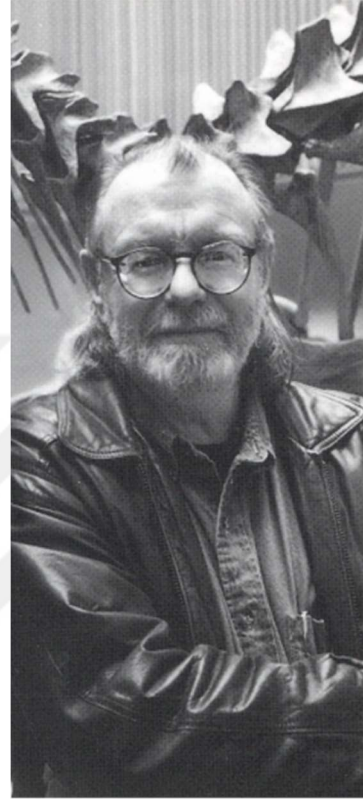
⁸² Christopher A. Deetz, Digging the Cloud: Liminal Objects in Boundless Spaces, By the Dawn’s Early Light: Forging Identity, Securing Freedom and Overcoming Conflict, Society for Historical Archaeology (45th Annual Conference on Historical and Underwater Archaeology, Randolph College, 2012)

⁸³ W.J.T. Mitchell, “Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics.” In Migrating Images: Totemism, Fetishism, Idolatry, (The University of Chicago Press, 2015), p. 7.

Kuramsal temelde, görüntü kuramının güncelliğini sağlamaya devam ettirmesi anlamında Mitchell'in öğrencisi olduğunu ifade edebileceğimiz Kresimir Purgar'a göre de, genel imge bilimi ilkelerinin sanat, bilim ve teknolojik figürleri üzerine bilimsel bir uyarlaması ile tüm resimsel olguları inceleyebilecek yeni bir ikonoloji⁸⁴ kurulması şarttır. [Şekil 10]

Mitchell'in görüntüler üzerine geliştirdiği medya kuramı, görüntülere dair yorumlamaların ilkesel olarak disiplinsel kısıtlamalar taşıdığı bir ortamda, yeni bir terminolojik bölge alanı önerme gayretindedir. Panofsky sonrası gelişen bu "eleştirel ikonoloji"⁸⁵ ortamı, mutlaka öncelikle görsel sanatların gelenekçi ilkelerini hedefleyecektir. Ancak Mitchell'in yaklaşımı, Gödel'in doğruluğu ve yanlışlığı kanıtlanamayan, matematiksel ifadeyle "karar verilemeyen ifadeleri"⁸⁶ kapsayan ve bu düzlemde "tamamlanmamışlık"⁸⁷ kurgusuna yaslanır, dolayısıyla dekonstrüktivist ve anti-metodiktir.

Mitchell'in "ikonolojisi" televizyondan resme, heykelden dijital görüntülere uzanan medyalar arasındaki hareketlerin nasıl takip edileceği, imgelerinin nasıl yorumlanacağı ve bilişsel-duygusal eksenlerde bizlerin üzerindeki etkilerini inceleyen tüm yönlü bir araştırmadır. Çalışmalarının ikinci basamağı olan



Şekil 10: W.J.T. Mitchell

⁸⁴ Krešimir Purgar, *The Iconology of Abstraction Non-figurative Images and the Modern World*, (Routledge Advances in Art and Visual Studies, 2022), p. 17.

⁸⁵ Krešimir Purgar, *The Iconology of Abstraction Non-figurative Images and the Modern World*, (Routledge Advances in Art and Visual Studies, 2022), p. 13.

⁸⁶ Almanca orijinali: formal unentscheidbare Sätze. İngilizce literatürde "Formally Undecidable Propositions" olarak yer alır.

⁸⁷ Kurt Gödel, "Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme." In *Monatshefte für Mathematik und Physik* 38, (Gödel, 1986), pp. 173-198.

“resim teorisi”⁸⁸ ise, iki anlamlıdır. İlki beklendiği üzere, *benzerlik* üzerinden *işaretler* üzerine kurduğumuz bir teori, ikincisi ise resimlerin (kendilerinin) kendilerini ve başka şeyleri teorize etmesi. Böylece görüntüler, sadece dille (ve onunla ilgilenen disiplinlerle) açıklanması gereken cansız bir sbje değil, kendileri başlı başına teorik bir söylem hâline dönüşür.⁸⁹



⁸⁸ Burada “resim” kelimesi, “varlıkların doğadaki görünüşleri” anlamında kullanılmaktadır.

⁸⁹ W.J.T. Mitchell, “Iconology Old and New: Transregional Conference on the Move”, Konferans Notları (Current Theoretical Interfaces: Iconicity, Semiotics, Historicity, 29 May 2013)

2.8 Görüntü Kuramı, W.J.T. Mitchell

Bir görüntüyü doğrudan görüntü olarak algılamak bir şey, genel anlamda görüntülerin doğasına ilişkin düşünceler oluşturmak başka bir şeydir.
Jean-Paul Sartre, Imagination: A Psychological Critique (1962)

Mitchell’a göre *görüntüler*, modern linguistik ve ikonoloji eleştirilerinin temel problemlerinden biri olmasına rağmen; gerçekliği anlama ulaştırıcı şeffaf ve eksiksiz bir anlatım aracı (*media*) olma sözünü gerçekleştiremez.⁹⁰ Aksine dil ve görüntü, anlamın anlaşılmasını uzak tutan, açıklama gerektiren kilitli bir bilmece hâlinindedir.⁹¹ Buna rağmen, aynı düşünce yöntemi izlenerek, görüntünün de dil ve işaret ekseninde bir tanımı yapılabilir⁹²: doğal ve şeffaf bir yanıltıcı görüngünün arkasına gizlenen saydamsız, keyfi, düzensiz ve ideolojik gizemleştirme sürecine uğrayan bir temsil mekanizması.

Görüntüyle ilgili bu tartışmada Mitchell’ın yönteminin, görüntülere ait daha önce var olmayan bir anlayış üretmek veya kavramı hedef alan ikonoklast bir tavır edinmek yerine, Wittgenstein’in “dil oyunlarına” (*sprachspiel*) atıfta bulunan bir yapısı olduğu görülür: *görüntü kavramı üzerinden geliştirilen bir oyun ile oyunun sürdürülebilirliğini sağlayan tarihsel biçimler üzerine tartışmalar üretmek.*⁹³ Bu yaklaşım, görüntülerin temel doğası hakkında yeni veya daha iyi bir tanım arayışı aranmasından öte; ağırlıklı edebiyat, sanat tarihi, teoloji ve felsefe altındaki kurumsal söylemlerin *görüntü*

⁹⁰ W.J.T. Mitchell, *Iconology, Text, Ideology*, (The University of Chicago Press, 1986), p. 7.

⁹¹ Peirce ve Saussure’ün semiyotik aygıtların ardı ardına sıralanan şifreleme/şifrelerin çözülmesi sürecine dair bir sentez, tezin “Semiyotik Aygıtlar: Temsil, Nesne, Yorumcu” başlığı altında sunulmaktadır.

⁹² Mitchell, görüntüyü dil üzerinden tanımlamaktan yadsınmaz. Ancak görüntülerin “kendilerinin” bir dil olduğu düşüncesini kategorik bir hata olarak gördüğünü belirtir. Görüntülerin dilde olduğu gibi, sadece üzerlerinde uzlaşma sağlandığı için anlamsal formlar oluşturan semiyotik aygıtlarla sınırlı olmadığı, görüntü kuramının ana prensiplerindendir. Bkz: [W. J. T. Mitchell, *The Language of Images*, (The University of Chicago Press, 1974), p. 3.]

⁹³ W.J.T. Mitchell, “The Idea of Imagery.” In *Iconology: Image, Text, Ideology*, (The University of Chicago Press, 1986), p. 8.

kelimesinin kullanımlarına odaklanan ve bu kavramın disiplinler arası komşuluklarındaki *ödünç almaları* tartışan bir yapıda kalmasını sağlar.

Mitchell'a göre görüntün ne olduğu sorusu her zaman geçerliliğini koruyan bir sorudur ve bilimsel kesinlik gerektiren bir cevabı yoktur. Onun ifadesiyle⁹⁴, imgeler yerleşmiş paradigmlar değil, doğaları gereği zamanla değişebilen evrimsel olgulardır. İmgenin bir başka şeyin kopyası olduğuna dair klasik düşünce dahi, sürekli değişen bir yaşam içerisinde imgelerin sabit kalamayacağını öngörmek zorundadır. Bir imgebiliminin varlığının mümkünlüğü konusunda Mitchell yazılarında net bir yorum yapmaz, ancak bilimin progresif tabiatı gereği verdiği yanıtların öncelikle geçici ve nihayetinde yeniden öncü olduğunu vurgular.

Görüntünün, insan doğasının ne olduğu ve olacağıyla ilgili kısıtlı bir bölgede kalmayacağı düşünüldüğünde, görüntülerin toplum ve kültür içindeki icraları ile tarihsel esaslar içerisindeki köklerine dair teorik bir anlayışın geliştirilmesi gerekmektedir. Mitchell'ın ikonoloji⁹⁵ araştırmaları, görülebilir şeylerdeki imgelerin tanım ve yorumlanması hakkındaki klasik yaklaşıma, bir ikinci anlam olarak, bu

⁹⁴ Kreşimir Purgar, "W.J.T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures." Röportaj Metni (Routledge, Taylor & Francis 2019)

⁹⁵ Mitchell'ın Türkçe'ye Prof. Dr. Hüsamettin Arslan tarafından çevrilen "İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji" tercümesinde "ikonoloji" kavramı yerine "tasvir idesi" ifadesi kullanılmıştır. Güncel sanat tarihi literatüründeki yaygınlığı nedeniyle daha anlaşılır olduğu ve tez genelindeki kullanımında istikrar sağlama gayesiyle; ikon, ikonografi vb. kökenli Yunanca sözcüklerin orjinalini çağrıştıran Türkçe karşılıkları kullanılmıştır. Bahsi geçen çeviri metninin bazı bölümlerinde yoğun yerelleştirme çabası, bazı bölümlerinde ise ifadelerin orjinaline yakın biçimleri yer almaktadır. "Görüntü, imaj, resim, ifade, tasvir, işaret vb." yakın anlamlı (ve hatta zaman zaman birbirlerinin yerine kullanılan) kavramların bu denli karmaşık bir kuram içerisinde geçmesi, şüphesiz tercümeyle ait zorluklar oluşturabilir. Bahsi geçen kavramların ve bazı düşünsel parçaların bu tezdeki çevirileri, Hüsamettin Arslan'ın çevirilerinden hissedilir ölçüde farklılık gösterecektir. Bu çalışmada kullanılan hâliyle çevirilerin, genel literatüre daha uygun olduğuna kanaat getirilmiştir..

imgelerin kendi doğalarından kaynaklanan anlatıları ve hikâyeleri ifade etmeleri, yani *imgelerin söyledikleri* üzerine bir “imge retoriğidir”.^{96 97}

Günümüzde kavramları incelerken, farklı disiplinlerin görüşleri arasında doğrusal teorik bağlantılar⁹⁸, ya da benzerlikler ve çarpışmalar üzerinden dolaylı çapraşık ilişkiler kurulması, literatürel incelemelerin sistematik olarak gerçekleşmesinin ana şartlarından. Böyle bir ortamda, kavramları soyutlama yoluyla ayrıştırılarak “saf” görüntüyü izole etmek ve sadece ondan bahsetmek güçtür. Mitchell’ın bulunduğu konumdan, bunu deneyen modern resmin; soyut, sözsüz, temsilden/anlatımlardan/atıflardan arınmış olma istemcinin, onu sanat teorisinin *sentetik mecazı* olan “sözel savunma diline” daha çok mahkûm ettiği görülür.⁹⁹

Görüntüler, disiplinler arası *tasarımlar* gerektiren bir alan olarak, söze dayanmayan tabiatları itibariyle dil felsefesi ile, anlamsal özelliklerinin çoğunlukla göz ardı edildiği sanat tarihini ayıran sınırdan kolay paylaşılamaz. Daha çok bir disiplinin kendine merkezine aldığı sorunlar çerçevesinde değerlendirilir ve özerk bir alan görülmez. Taklit, soyutlaştırma, perspektifin geçerliliği ve dışavurumların yorumlanması vb. başlıklar üzerinden sanatın psikolojik derinliklerini sorgulayan Ernst Gombrich ve ikonolojiye tam anlamıyla otonom bir statü kazandıran Erwin Panofsky’nin istisnai yaklaşımlarıyla başlayan kırılma, yirminci yüzyılın kalanı ve devamında, ikonoloji çevreleyen sahanın başlı başına bir araştırma alanına evrilmesiyle karşılık bulacaktır. Panofsky’nin ikonolojisi, imgeler ve imgeleri oluşturan mantığı, ilişkiler geleneği, geldikleri yerleri ve filolojinin kelimeleri incelerken gösterdiği hassasiyetle anlamları inceleyen ikonografiyi barındırır.

⁹⁶ W.J.T. Mitchell, “The Idea of Imagery.” In *Iconology: Image, Text, Ideology*, (The University of Chicago Press, 1986), p. 2.

⁹⁷ a.g.e p. 1. Mitchell çalışmasının prensibini daha klasik bir ifadeyle; imajlar, resimler ve benzerliklerin ürünü olarak “ikonların”, kelimeler, fikirler, diskur ve sistemler üzerinden “logos”u olarak da çerçevelemek ister. Ancak bu ifadeye, Mitchell’ın kendi yaklaşımını indirgediği gerekçesiyle tezin ana metninde yer verilmemiştir.

⁹⁸ René Levy, “Why Look at Life Courses in an Interdisciplinary Perspective?” In *Advances in Life Course Research*, Vol: 10, (Oxford, 2005)

⁹⁹ W. J. T. Mitchell, *The Language of Images*, (The University of Chicago Press, 1974), p. 3.

İmgelerin algı ve bilinç yapılarını kullanarak ardı ardına kodlanan ve deşifre eden yapısına dair bir düzeni tanımak, görüntülerin zaman zaman edebi biçim ve metaforik uzantılarından koparak, kendi söylemlerini oluşturan¹⁰⁰ istisnai yapısının anlaşılmasına da zemin olacaktır.



¹⁰⁰ Bkz: Tezin “Metagörüntü” bölümü

2.8.1 Görüntü

Bir kaya yığını, tek bir insan onu düşündüğü anda

kaya yığını olmaktan çıkar

ve içinde bir katedral imgesi taşır.

Antoine de Saint-Exupery

Görüntü kavramının genel bir incelemesi yapıldığında, kavramın kendisine ait özel bir durum göze çarpar. Bahsi geçen durum, görüntü adı ile kullanılan şeylerin çokluğudur: resim, heykel, optik illüzyon, harita, diyagram, rüya, halüsinasyon, ışım, projeksiyon, desen, hatıra ve hatta görüntü fikrinin kendisinin dahi dahil olduğu geniş bir model alanı, birleşik ve sistematik bir tanımın yapılmasını engeller. Görüntü kavramına dahil olan tüm bu şeylerin, kolaylıkla ayırt edilen ortak bir doğaları olmadığı gibi, böyle bir bağa ihtiyaç duyup duymadıkları da sorgulanmalıdır.

Her şeyden önce, Mitchell'in görüntüler üzerine kurduğu, onları saf teorik ölçütlerden çıkarıp güç (iktidar) sistemleri olarak inceleme yaklaşımı, bir ikonoloji denemesidir ve iki yaklaşımı köken alır: (1) Eski Yunan eserlerinde bulunan, mitolojik konuları ele alan resimsel tasvirlerin, yazınsal kaynaklarla beslenerek konuşma konusu haline getirilmesine dayanan "sanat yazarlığı" geleneği¹⁰¹ ve (2) görüntülerin özgün hareket etme, anlatılar yapma veya tasvir etmeye yönelik reflekslerini inceleyen, söylem üzerine dayanan bir konuşma retoriği.¹⁰²

Bu iki yönelim, aynı zamanda görüntü kuramının, "görüntülerin ontolojisini" açığa çıkarma gayretindeki felsefi soruların kaçınılmaz ağırlığını, bu denemenin kapsamı

¹⁰¹ Rachel Le Goff, "Continuity in Change: Revisualizations of Philostratus's Eikones." In *Humanitas*, Vol. X., No:2 (National Humanities Institute, 1997), pp. 61-77.

¹⁰² Mitchell, kitabının önsözünde, imgelerin kuramsal yapısıyla tarih arasında bir tartışma alanı sunma girişimi olarak tabir ettiği bu çalışmanın, gerçek bir imge kuramı üretme amacıyla başlamış olsa da, bu denemenin hızla ikon biliminden uzaklaşarak, görüntülerin politik ruhiyatları, ikon korkusu, ikona düşkünlük ve ikon karşıtlığı (ikonoklazm) arasındaki mücadeleyi konu alan bir denemeye dönüştüğünü ifade eder.

dışına çıkartır. Bir anlamda Mitchell, soruyu tersine çevirmektedir: “Ontolojinin görüntüsü nedir?”¹⁰³

İmgelerin var olmadığı bir dünyada insan nasıl olur? Mitchell için imgelerin var olmadığı bir dünya, insanın zayıf olduğu bir dünyadır. Bu düşüncesini, Platon’un mağara alegorisini üzerinden sunar:¹⁰⁴

“Platon, gerçek varlığın güneşle aydınlanan hakikatini, görüntülerle dolu mağarayla karşılaştırarak, antik ontolojinin temelini atmış olabilir. Ancak sadece güneşin altında yaşayamayacağımızı; kendi vücudumuzun, duyularımızın ve görünümümüzün mağarasında ikamet etmemiz gerektiğini kabul etmek zorundadır. Dahası, tüm bunlar mağara metaforundaki insanın garip bir görüntüden ibaret olduğu varsayımını yapar. Dolayısıyla görüntüler, var oluşu ele alan ontolojinin “kesinlikle gerçek olanın” ne olduğuna dair görüşlerinde bir tür kriz yaratır. Varlık ve yokluğun kıyısında, gerçeklik ve fantazyanın sınırında bir olgu yaratır. Bir başka tabirle, insanın tam olarak kendini bulduğu, yaşam ve yaşantı dediğimiz belirsizlikler ve ölümcül seçimlerle dolu alanda yer alırlar. Wittgenstein, pozitif düşünceyi tahayyül eden bir metafizikten bahsederken ‘bir görüntü tutsak etti bizi’ demiştir. Fakat Platon gibi, bu tutsaklıktan nasıl kaçacağımızı açıklamamıştır. Sanıyorum, felsefi sorgulamalar üzerinden varlığın gerçekliğine ulaşmanın bir yolu olarak ontolojiyi hayal etme şeklimiz, bizi aynı zamanda tutsak eden hapisanenin de kendisi. Tam da bu yüzden, felsefenin ontolojiden ziyade, ikonolojiyle başladığında daha verimli olduğu konusunda Deleuze’a katılıyorum.”

Görüntülere yaklaşmak ve üzerlerine konuşmak için gereken sınıflandırma, uzay ve zaman içinde hareket ederek kapsamlı bir değişim süreci geçiren görüntülerin uzak

¹⁰³ Mitchell, röportajında söylemsel bir varlık olarak insanın ontolojik bir temel ihtiyacı duyup duymadığının sorgulanması gerektiğini söyler. Buradaki kasıt, felsefenin “bu nedir” sorusuna takıntılı yaklaşımının kendi başına bir söylemsel oluşum yarattığı yönündedir. Mitchell için sorunun ucu açıktır: “Felsefi açıdan, bir şeyin var olduğunu iddia ettiğimizde, temsilinin doğru veya yanlış olduğunu iddia ettiğimizde yahut gerçek olmayan bir şeyi temsil ettiğimizde, varlığın hangi resimlerini kabul ederiz? Tek boynuzlu bir atın resminin yanlış olduğunu iddia etmenin bir anlamı var mıdır?” Bkz: [Kreşimir Purgar, “W.J.T. Mitchell’s Image Theory: Living Pictures.” Röportaj Metni (Routledge, Taylor & Francis 2019)]

¹⁰⁴ W.J.T. Mitchell, Kresimir Purgar, “After the Pictorial Turn.”, Röportaj (Routledge, 2019)

yerlere dağılmış bir aileye ait olduğu düşüncesi üzerinden kurulabilir. 105 Böyle bir ilişkiler ağının muhtemel varlığı, bir soy bilimi oluşturulabileceği sezgisini beraberinde getirir. Nihayetinde görüntülere ait evrensel bir tanımdan değil, görüntülerin farklı disiplinlerin sınırlarını kullanarak birbirlerinden ayrışma anlarına göre bir sınıflandırma söz konusu olacaktır.



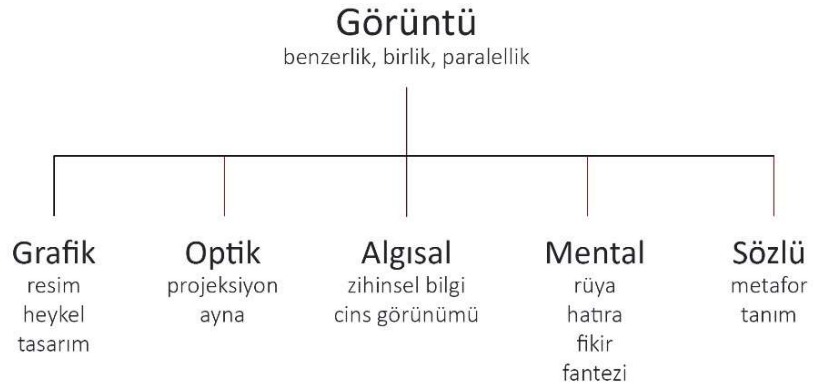
¹⁰⁵ W.J.T. Mitchell, "The Family of Images." In *Iconology: Text, Idea, Ideology*, (The University of Chicago Press, 1986)

2.8.2 Görüntüler Ailesi

İnsanlar, tanrıları kendi suretlerine göre yaratırlar, sadece biçimleri açısından değil, yaşam tarzlarına uygunluk olarak da.

Aristo

Mitchell'ın görüntü şemasındaki her dal, kendini zihinsel bir disiplinin merkezine yerleştirebilmiş olan bir görüntüyü ihtiva eder. Bu ağacı dallarını oluşturan “optik görüntü” fizik biliminin, “grafik görüntü” sanat tarihi ve mimarinin, algısal görüntü psikoloji/nöroloji/psikoloji/sanat tarihi ve edebiyatı, “mental görüntü” psikoloji ve epistemolojinin, “sözlü görüntü” ise edebiyatın ve içeren tüm sınırlara dokunan bir bölgeye yerleşir. [Şekil 11]



Şekil 11: Görüntüler Ailesi

Bu sınıflandırmada algısal görüntünün, varlıksal durumu fiziksel ve psikolojik sınırlar ile ayıran bölgelerin ortasına yerleşmesi dikkat çekicidir. Objenin kendisinden çıkarak, nasıl algılandığı üzerinden kendi biçimini belirleyen; sezilebilen, anlaşılabilen, farkına varılabilen akısal biçimler topluluğu “tür” (cins) ismini alır. Mitchell'ın bu noktada, algısal görüntü kategorisine zihinsel bilgi (orj. İng. sense data) veya psikolojide analog bir rol üstlendiğini düşündüğü idrak (orj. İng. percept) objelerini de dahil ettiği görülmektedir.

Mitchell'ın, görüntülerin benzerliği üzerinden oluşturduğu diyagramın okunması; öncelikle göz önünde olan ve kolay okunabilen olgular üzerinden başlanması ve belirsiz/problematik kısımlara doğru sürdürülmesi ile mümkündür. Bu bağlamda, öncelikle görüntü ailesinin daha iyi tanımlı, hakiki ve mecazî olmayan üyeleri ile; daha yayılı (açılımlı), simgesel (figüratif) ve kusurlu kullanımları olan üyelerini ayırtmak gerekir.

Bu yöntem ile, diyagram ağacının sol bölgesinde yer alan görüntülerin, aleni şekilde paylaşımı mümkün olan veya optik bir temsil ürünü içermeleri doğrultusunda “esas” (proper) görüntü olma özellikleri öne çıkar. Bu noktada, sayıca azımsanmayacak özel durumun varlığını, soyut resimlerin, süs (ornament) ve strüktürel tasarımların, diyagram ve grafiklerin kesin olarak bu kategoriye dahil olup olmadığını tartışmak mümkün olsa da; genel anlamıyla sınırda yaşayan bu (borderline) örneklerin biçimsellikleri gereği grafik görüntü kabul edilebileceğini belirtmek gerekir.

Diyagramın sağ bölgesinde konumlanan anlaksal (mental) ve sözlü (verbal) görüntülerde ise metaforlar yönünden yoğun, sorgulanabilir bir doğa hakimdir. Okuma, düşünme ve hayal etme yoluyla deneyimlenen görüntüler, bu görüntüleri ifade etmeye yarayan kelimeler (temsiller) yardımı ile mümkün olduğundan, bu görüntülerin nesnelliğinin kontrolü mümkün değildir. Özellikle anlaksal görüntüler, eksiksiz bir “raporlama” ile iletirse dahi, bu görüntülerin hakiki ve materyal görüntülerden oldukça farklı bir doğası bulunmaktadır. Anlaksal görüntü, kararlı yapıya sahip değildir ve hakiki görüntülerin kalıcılığını içermediğinden, kişiden kişiye görünüşleri farklı olacaktır. Bu düşünceyi daha ileri taşırsak, anlaksal görüntülerin herhangi gerçek bir surete sahip olmasına ihtiyacı olmadığını ve duyuvar yardımı ile deneyimlendiğini söyleyebilmemiz mümkün olur.

Görüntü aile diyagramının öznellik yönünden yoğun bu bölgesinde, Mitchell'ın sözlü (verbal) görüntüyü, anlaksal görüntüden daha soyut bir sınıra yerleştirmiş olması hemen dikkat çeker. Mitchell bu konuyu şu şekilde açıklar¹⁰⁶:

¹⁰⁶ W.J.T. Mitchell, “What is an Image.” In *Iconology: Text, Idea, Ideology*, (The University of Chicago Press, Chicago, 1986)

“...Üstüne üstlük sözlü görüntü, tüm duyuların kullanımını gerektirebilir veya duyu gerektiren hiçbir ögeyi içermeyebilir; adalet, selamet veya kötülük gibi yinelenen soyut bir fikirden öteye gitmeyebilir. Bu yüzden özellikle din bilginlerinin, insanların sözlü görüntülerdeki kavramları harfi harfine anlamaya başladığında kaygı duymalarına şaşkırmamak gerekir. Aynı şekilde, psikoloji ve felsefesinin temel dürtülerinden birinin, anlaksal ve sözlü görüntülere ait kavramları itibarsızlaştırma olduğunu söylenebilir.”

Mitchell’in görüntü diyagramı, anlaksal ve sözlü görüntüleri hızla nesnelliğin dışına iterken, daha okunabilir kabul ettiği grafik ve optik görüntüleri “esas” olarak nitelendirmesi, kasti olarak seçilmiş bir sığ-tanımdır. Nitekim Mitchell’in görüntü kuramı; esas görüntülerin kalımlı veya stabil olmasının mümkün olmadığını, “esas” görüntülerin de tıpkı rüyada görülenler kadar nesnel olduğunu, çokduyulu anlam ve yorumlar içerdiği fikrini kabul eder. Esas görüntüler, ait oldukları aile ağacındaki kardeşleriyle, yüzeyde görünen çok daha fazla ortak noktaya sahiptir.

Bu geniş aile içerisinde görüntünün, bilgiyi bir arada tutan biçimleri gösteren ve bu biçimleri bir tür düzene oturtan basit bir işaretler topluluğu olmadığı ortaya çıkmaktadır. Bu elbette sadece Mitchell’a ait rahatsızlık değildir, yaklaşımının köklerini açıklamak adına Panofsky’nin örneğini¹⁰⁷ kullanarak, görüntüye ait birleşik bir teori veya “bağlamsal bir ikolonoloji” oluşturma çabasını; “etnoloji – etnografi” şeklinde örüntülü bir ilişkiden öte “astroloji-astografi” etkileşiminde gördüğü statik bir iletişim çabasına benzetir. Bu kısıtlamanın bir başka yüzü de, görüntüyü ele alan tüm disiplinlerin, onları kendi faaliyet alanlarının sınırlarında varlık gösterebilen özellikleriyle tanımlamakta, dolayısıyla görüntülerin bir kuramın merkezine yaklaşmasına izin vermemesidir.

Tezin takip eden bölümlerinde, özellikle “perspektif” üzerine tartışan bölümlerin anlamsal altlığının desteklenmesi adına, Mitchell’in birleşik bir görüntü teorisi oluşturma gayretlerinde kusurlu bulunduğu alanı (disiplinler arası “görüntü” kavramının devşirilmesinde bulunduğu yavanlığı) örneklemek gerekmektedir. Fotoğraf makinesiyle

¹⁰⁷ Erwin Panofsky, *Meaning in Visual Arts*, (Garden City, Doubleday, 1955), p. 32.

elde edilen veya ayna üzerine düşen optik görüntünün gerçeğin direkt hatta yorumsuz bir temsili olarak yorumlanması yahut sözlü görüntüye ait bir irdelemenin aslen sığ bir ilişki kurduğu grafiksel görüntü üzerinden gerçekleşmesi veya grafik görüntünün haddinden fazlaca teori ve entelektüel (sanat) tarihi ile temas ettirilerek yaratılan dar çıkmaz... Bu örneklemeler gösteriyor ki; görüntüye ait tüm genel fikirlerin, farklı disiplinlerin görüntünün doğası üzerine yaptığı varsayımların ortaya ve bu disiplinlerin görüntüyü ele alış şekillerindeki sınırları¹⁰⁸ belirleyen yapıda olması gerekmektedir.

Tüm bu fikirler gösteriyor ki, görüntüler ailesi, soy kütüğü çıkarılması tam olarak mümkün olmayan bir aile olmalıdır. Çünkü imgelerin, bir “görüntü” etiketi altında toplanmış olmaları, onların mutlak ortaklıklar içeren özellikleri olduğunu anlamına gelmemektedir. Mitchell’ın böyle bir aile ağacından bahsetmesi dahi, görüntülerin kendi tüzel söylemleri üzerinden oluşan farklılaşan alanların ele alınmasıyla mümkündür. Bu yaklaşım, açık bir şekilde, imajlar hakkında evrensel bir tanıma duyulan ihtiyacın reddedilmesi üzerine temellenmiştir.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Tezin “Görüntüler Ailesi” bölümünde bu sınırların oluşumu açıklanmaktadır.

¹⁰⁹ Ancak, görüntüyle ilgili tartışmada, disiplinlerin kuşatıcı doğasına dikkat çekiyor olmak, görüntülerin soy kütüğünün oluşturulamayacağına dair, kendi başına yeterli bir argüman sunmamaktadır. Bu noktada, Mitchell’ın sadece görüntü türleri arasına çekilen sınırlarla ilgilenmediğini, görüntünün ait bulunduğu türün “komşu alanlarında” inşai bir tutum içerisinde bulunmasıyla da ilgilendiğini söylemeliyiz.

2.8.3 Resimsel Dönüş

*Canavarlar tanıtlamaz. Hiç kimse,
canavarları birdenbire evcil hayvanlara dönüştürmeden,
'işte canavarlarımız' diyemez.¹¹⁰
Jacques Derrida*

Geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında, “resimlerin, onunla ilgilenen entelektüel irdelemeler için tuhaf bir sürtüşme ve rahatsızlık noktası oluşturduğu”¹¹¹ düşüncesi kabul görmeye başlamış olsa da; görüntüler, kelimeler, onların bulunduğu medya ve bu düzeneğin yapıtlarını, bütün felsefi, kuramsal ve pratik kaygıları gözeterek tek bir başlık içerisinde değerlendirmek kolay bir uğraş değildir.

Her şeyden önce, baskın felsefi yönelimler¹¹², imgeleri “dil” mefhumuyla bir tür bağlantı kurmadan, salt paradigmlar olarak tasavvur etme teşebbüslerine pek yer tanımamıştır. Charles Sanders Peirce’in temellerini attığı Fransız semiyotik geleneğini temel alan Richard Rorty, “dilbilimsel dönüş” denemeleri¹¹³ üzerinden, görüntülerin de dilsel oluşumlardan ibaret olduğu (veya evrensel bir işaret sistemine dahil olmadıkça çalışmadığı) düşüncesini, logosentrik indirgemeleri üzerinden yeniden canlandırmıştır.

Temelde, dilsel göstergelerin (sözlü veya yazıyla ifade edilen kelime), gösterilene (temsil edilen / atıfta bulunulan şey) göre ayrıcalıklı bir konumda olması olarak ifade

¹¹⁰ Jacques Derrida, "Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and other small Seismisms." In *The States of Theory*, ed. David Carroll, (Columbia University Press, 1989)

¹¹¹ W.J.T. Mitchell, "The Pictorial Turn." In *Picture Theory*, (The University of Chicago Press, 1994), p. 1.

¹¹² Neal Curtis, "As if: Situating the Pictorial Turn." In *The Pictorial Turn* (Routledge, 2010) p. 1.

¹¹³ Linugistik dönüş düşünsel temellerini, Wittgenstein’in 1921 tarihli *Tractatus Logico-Philosophicus* eserinden alsa da, takip eden dönemde pozitivistlerin metafiziği tamamen reddeden ideal dil felsefesi girişimleriyle farklı bir boyuta evrilmiştir. Glock’a göre, Wittgenstein ve ondan sonra gelen dil filozofları, dilin mevcut hâlini açıklamak yerine yeni bir biçim kazandırılması (reform) yoluyla felsefi sorunlara yaklaşmayı reddetmişlerdir. Terminolojiye Gustav Bergmann tarafından “linguistik dönüş”, Richard Rorty’nin en son felsefi devrim başlığı altında yazdığı makalelerin ana temasını oluşturmuştur. Bkz: [Hans Johann Glock & Javier Kalhat, *Linguistic Turn*, (Routledge, 2018), p. 3.]

edebileceğimiz logosentrizm¹¹⁴, Derrida'nın Batı medeniyetindeki dilsel yönelimlere dair eleştirilerinin de temel odağını oluşturur. Ona göre Batı söylemi, ikincil alternatiflerin (alçalmışlığı) karşısına geliştirdiği fikirler üzerinden bir güç hiyerarşisi kurma eğilimindedir. Derrida'ya göre gösterilen halihazırda ve kökensel olarak bir izdir, zaten her zaman gösterenin konumunda bulunur.¹¹⁵ Derrida, Nietzsche, Freud, Heidegger, geç döneminde Wittgenstein ve onları kılavuz alan kuramcılarının tamamı¹¹⁶, dil ekseninde Saussure'ün kılavuzluğunda gelişen (ve kronolojik anlamda gelişecek olan) bu yapısalcı tavrın karşısında durmuştur.

1960'larda yaşanan post-yapısalcı kırılmadan çeyrek asır sonra, ikonoloji denemesinin ana dalı olan resimsel dönüş fikrini kuramsallaştırırken, Mitchell da dilbilimsel dönüşü bitmek üzere olan bir tiyatro oyununa benzetir:

“Rotry'e atfedilen felsefe tarihinin son perdesi olarak¹¹⁷ dilbilimsel dönüş, beşerî bilimlerin farklı kollarında karmaşık yankılara neden olan bir gelişmedir. Dilbilim, semiyoloji, retorik ve “metinsellik” eksenli modellerin tamamı; sanat, medya ve kültürel formatlar üzerine konuşulabilecek şeylerin ortak dili haline gelmiştir. Toplum bir metindir. Doğa (gerçeklik) ve onun ilmi temsilleri birer söylemdir. Bilincin dışında kalan alanlar dahi, dilin kendisi gibi yapılır.”¹¹⁸

Resimsel Dönüş, yalnızca entelektüel ve akademik kapsamdaki söylemler üzerinden değil, görüntülerin toplumsal kültür alanındaki karmaşık ilişki ve dönüşümlerin sonucu gerçekleşen, kaçınılmaz bir kırılmadır.

Mitchell, geliştirdiği düşüncenin “varyantlarına” ait izleri farklı düşünce sahalarından da izlenebildiğini savunur. Charles Peirce'in semiyolojisi ve Nelson Goodman'ın

¹¹⁴ Logosentrizm ifadesini terminolojiye kazandıran Klages, bu düşünceyi “yaşamın dinamik bütünlüğünü ikincilleştirmeye yönelik Platoncu bir eğilim” olarak küçümser. Bkz: [Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, Vol. 1: *Leben und Denkvermögen* XXI (Barth, 1929), p. 121.]

¹¹⁵ Jacques Derrida, “Linguistics and Grammatology.” In *Of Grammatology*, (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976), p. 73.

¹¹⁶ Peter Barry, *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, (Manchester University Press), p. 64.

¹¹⁷ Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, (Princeton University Press, 1979), p. 263.

¹¹⁸ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, (The University of Chicago Press, 1994), p. 13.

“sanat dilleri”¹¹⁹, anlamın oluşabilmesi için bir ön şart kabul etmemeleri ve dil-dışı gösterge sistemlerinin varlıklarını keşfetmeleri açılarından öncüdür. Derrida’nın fonosentrik dil modeline karşıt, yazının materyal (görülebilir) olma özelliğine yoğunlaşarak, fenomenolojiyi kişinin hayal gücü ve kişisel deneyimleri ile özdeşleştirdiği “gramotoloji” denemesi, dil merkezli yapısöküm argümanının önemli bir faktörüdür. Modernizm, kitlesel kültür ve görsel medya araştırmalarını bir araya getiren Frankfurt Okulu, eleştirel kuram anlayışının medya üzerine uygulanması anlamında, Mitchell’a ilham veren bir diğer aktördür. Resimsel dönüşün bir diğer dayanağı, Foucault’nun “söylem” (diskur) ve “görünür” (görülebilir ve söylenebilir) arasındaki uçurumu açıklayan bir tarih ve bilgi iktidarı kuramı üzerindeki ısrarıdır. Ve nihayetinde kariyerinde “anlamın resim kuramı” ile başlayıp onunla çelişen bir tür ikonoklast felsefe ile sonlandıran, kendi resimselciliğinden vazgeçmek zorunda kalan Wittgenstein, Mitchell’ın kuramını oluşturan temelin taşlarıdır.¹²⁰

¹¹⁹ Nelson Goodman, “The Sound of Pictures.” In *Languages of Art*, (Hackett Publishing Company, 1976), p. 45.

¹²⁰ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, (The University of Chicago Press, 1994), p. 13.

2.8.4 Metagörüntü

Peygamberlerden kork Adso; gerçek uğruna ölmeye hazır olanlardan da...
Çünkü onlar genellikle birçok insanı da kendileriyle birlikte ölmeye sürüklerler,
bazen kendilerinden önce, bazen de kendilerinin yerine.

Umberto Eco, Gülün Adı (1980)

Metagörüntü, görüntülerin kendilerini bildikleri ve açığa çıkardıkları yerdir.¹²¹ Bu ortaya çıkış, görüntülerin görsellik, dil ve benzerlikler üzerinden bizzat spekülasyon oluşturmaya ve kendi teorilerini üretmesi durumu olarak tanımlanabilir. Nitekim, Mitchell'ın görüntüleri anlamsal düzlemde edilgen değildir, bu sebeple metagörüntü, resim kuramının bir parçası olmasına karşın, resimler *hakkında* bir kuram değildir. Bu tanım içerisinde geçen yansıma, spekülasyon ve teori sözcüklerinin kasıtlı olarak kullanımı, resmin dil ve mantık kuramlarında tanımlandığı gibi, grafiksel anlatımların yalnızca tanım ve açıklama yapmakla sorumlu pasif bir rol içermediğini vurgulama amacını işaret etmektedir.

Mitchell'ın Resim Kuramı, metagörüntüleri dört sınıf üzerinden inceler; (1) kendini temsilini gerçekleştiren, kendi kendinin temsili olan, (2) bir tür, sınıf ve karakteristikler bütünü temsil eden, (3) görüntünün nerede sabitlendiğine bağlı olarak disiplinler arası yer değiştirebilen diyalektik yapı sahibi olan, ve (4) dar bir kelime dağarcığı içerisindeki yüzeysel tanımlamalar dışındaki tüm açıklamaları reddederek, edilgenliğin kendi kendine diskur kurmasına sebebiyet veren görüntüler.

Metagörüntünün bütün özelliklerini taşıyarak sistematik şekilde kendine müracaat eden "Las Meninas" (*Nedimeler*) tablosu, metagörüntü anlatımının ayrışan bir örneklemesidir. Onu inceleyip çözümleyenler tarafından sıklıkça bir başyapıt olarak değerlendirilen tabloda ressam; arka plandaki ayna ile birbiri ardına sıralanan yansıma ve derinlikleri kullanarak, resim, ressam, resme konu olan nesneler ve onları

¹²¹ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, (The University of Chicago Press, 1994), p. 84.

izleyen özne arasında görülebilirlik ve yanılsamalar üzerinden derin bir ilişkiler ağı kurar. [Şekil 12]



Şekil 12: Diego Velázquez, Las Meninas – 1656
Tuval üzerine yağlı boya, Prado Müzesi, Madrid - İspanya

İlk bakışta tablo, *Kraliyet Ailesi* mensupları ve onlara refakat eden yardımcılarının geleneksel temsilini içeren basit bir temayı işlemektedir. Tabloda resmedilen karakterlerin tamamı, hayali ve kurgusal yönelimler içermeyen kuvvetli bir gerçekçiliğin ürünüdür.¹²²

Bu resmedilen figürlere hâkim olmamızı bekleyen (ve gerektiren) bir tablodur -çünkü ana öznesi İspanya'nın *Infantası*, resmeden ise İspanyol resim envanterinin muhafızı, Kraliyet Ressamı Diego Velázquez'dir.¹²³ Ancak resmin teması ve figürlerin oluşturduğu realizm, Kral IV. Felipe ve eşi Maria'ya ait bir *görüntünün*, Infanta'nın arkasındaki duvara asılı aynadan bize yansmasıyla sarsılır. Bizlerin, yani gözlemcinin tam karşısında olan bu aynayı fark ettiğimiz anda, resimsel gerçekliğin zemini ayaklarımızdan kayıp gitmeye başlar. Kral ve eşi resim alanının dışında, ancak yansımaları gereği, resimsel uzamları çerçevenin içindedir.¹²⁴ Dahası, resmin ana

¹²² Resmin ana odağında, beş yaşında ve resmedildiği tarihte İspanya Kralı IV. Felipe'nin hayattaki tek varisi olan Prenses (Infanta) Margarita görülmektedir. Prensesin iki yanında, tabloya ismini veren nedimleri, Kastilyan soyluları bulunmaktadır. Solda, Margarita'ya gümüş tepsi üzerindeki testiyle esanslı su ikram eden, dizleri üstünde resmedilmiş İspanyol asilzadesi Doña María Agustina Sarmiento'dur. Sağda, ona doğru reverans içerisinde gibi görünen, Colmenares Kontu'nun kızı Doña Isabel de Velasco'dur. İyi görünümü kıyafetleri ve zarif duruşları ile nedimelerinin prensese ilgi ve saygı gösterdikleri genel bir kabul olsa da, esasında Isabel'in bakış ve odağının Margarita'dan uzak olduğunu görülür. Resmin en sağında, sarayda uzun yıllar görev alan saray cüceleri Avusturyalı Maria Bárbola ve ayağını yerde uzanan köpeğin üzerinde dinlendiren İtalyan Nicolasito Pertusato'dur. Isabel'in arkasında rahip kıyafetli kraliçe muhafızı Doña Marcela de Ulloa ve onun sağında tabloda kimliği bilinmeyen tek kişi olarak saray muhafızlardan biri vardır. Odanın arka tarafındaki kapı eşiğinde duran saray görevlisi José Nieto Velázquez'dir. Soldaki nedimenin arkasında ayakta duran figür, ressamın kendisi Diego Velázquez'dir. Ressam elinde palet ve fırça ile resim yapmaya hazır durmaktadır ancak çalıştığı tuvalin oldukça gerisindedir. Bahsedilen tuval, diğer tüm figürlerin kapladığı alanlardan fazla yer bularak, tablonun sol kenarını tamamen kaplamıştır. Tablodaki karakterlerin detaylı analizi için bkz: [John R. Searle, "Las Meninas and Paradoxes of Pictorial Representation." In *Critical Inquiry*, (University of Chicago Press, 1980), pp. 247-250.]

¹²³ Geoffrey Waite, "Lenin in Las Meninas: An Essay in Historical Materialist Vision." In *History and Theory*, Vol. XXV (Wiley, 1986), p. 249.

¹²⁴ Joyce Lowrie, "Barbey d'Aurevilly's 'Une Page d'histoire': A Poetics of Incest." In *Romanic Review* 90, (Columbia University, 2009), p. 379.

karakterleri ve aynadaki gözler, gözlemcinin bulunduğu tarafa, resmin dışındaki bir noktaya odaklanmıştır. İmgenin yorumlanabilirliği ve anlaşılabilirliği üzerine birden fazla sabit oluşturarak resmin bir paradoksa dönüşmesine neden olan şey ise, ressamın üzerinde çalıştığı şeyin, yalnızca arkasını görebildiğimiz için ne olduğunu asla bilemeyeceğimiz bir tuval olmasıdır. Ressam için açıkça belirgin olan tuval, bizim nezdimizde görünmezdir. Bir düzeyde resim gerçekten de Infanta ve onun çevresindekilerle ilgilidir; bir başka düzeyde ise bu anlatım, biri resmin dışında kalan, diğeri ise hiç görünmeyen iki şey hakkındadır.¹²⁵

Bilginin ebediyetine dair düşünceyi alt üst eden bu tablo, insana ilişkin tüm bilgilerin ani değişimlerin ürünü olduğu ve bu değişimlerin bilgi edinme ve ona sahip olmanın örgütlenmesini ele geçirdiğini düşünen Foucault için de¹²⁶, Kelimeler ve Şeyler kitabının başlangıç bölümüne ilham olmuştur. İmgenin nesnesi, onu üreten ve izleyen arasındaki karmaşık ikame ve ardışık gerekçelerin biçimsel etkileşimi, bu tabloya Foucault'nun tanımıyla "klasik temsilden sapma, sadece bir ressam üslubunun değil, bir episteme'in¹²⁷ , bütün bir bilgi ve iktidar ilişkileri sisteminin kapsamlı bir figürü" olma özelliği kazandırır. Böylece Foucault, ressama atfettiği endam ve kayıtsızlığı tasvir ederken, metagörüntünün erken bir tanımına ulaşır¹²⁸:

"Ayna, aynı anda hem tabloda temsil edilen mekânı hem de onun temsil biçiminin bir parçasını kesip alan görülebilirlik içindeki yer değiştirmeyi sağlamaktadır; tablodan bakıldığında, zorunlu olarak iki kere görünmez olanı, tablonun ortasında göstermektedir. Garip bir açıklama biçimi, ama tersine çevrildiğinde, yaşlı Pachero'nun Sevilla'da çalışan öğrencisine verdiği öğüt açığa çıkmaktadır: Görüntü çerçeveden çıkmalıdır."

¹²⁵ John R. Searle, "Las Meninas and Paradoxes of Pictorial Representation." In Critical Inquiry, (University of Chicago Press, 1980), p. 250.

¹²⁶ Mehmet Ali Kılıçbay, Önsöz: Kelimeler ve Şeyler, (1994), (İmge Kitabevi Yayınları 2017), p. 10.

¹²⁷ Foucault'ya göre episteme, belirli bir tarihsel dönemde kültürel ve düşünsel farklılıkları şekillendiren temel düşünce yapısı veya ana kod olarak tanımlanabilir. Episteme, bilincin ve bilinçdışının belirli bir dönemdeki genelliğini kapsar ve tarihsel süreçte bir episteme başka bir episteme ile yer değiştirebilir.

¹²⁸ Michel Foucault, Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi, (1966), (İmge Kitabevi Yayınları 2017), p. 35.

Ancak Foucault, görsel temsil mekanizmasının gözlemci benliğiyle ilişkisini derinlemesine incelerken, aynadan yansıyan figürlerin kimliklerini gizleyerek, görüntünün bir başka olası metinsel söylemini (ideolojisini) tartışma şansını es geçer. Aynadaki yansıma yani resmin dışında kalan, herhangi bir şey değildir, beş kıtada toprağı olan İspanyol monarşisinin, güç ve iktidarın görüntüsüdür.¹²⁹ Kralın kendisi bir figür olma dışında önem arz etmeyebilir, ancak temsil ettiği monarşik kurumun aracılığıyla yapması, izleyicinin kendini konumlandırırken yaşadığı şüphenin bir parçasıdır. Aynadaki yansıma, görme ve imge üzerine yapılacak bir üst-yorum ile sınırlı kalmamalıdır. Nihayetinde aynanın bulanık görüntüsü üzerinden resmin görünmez noktasına hapsolmuş olan hükümdar, gözlemcinin konumunda durmakta veya orayı işgal etmektedir.

Velázquez'in güç dengelerine dair bir sorgulama amacı taşıyıp taşıyamamasından bağımsız olarak, gözlemci ve iktidarın konumları üzerinden kurulan ilişki, bir yıkılışın metagörüntüsüdür. Aynadaki görüntü, bu şüphe ifade edildiğini an itibariyle, eserin kendi kapsamının ötesindeki bir sorgulamanın metaforudur. Foucault'nun odaklandığı hâliyle gözlemcinin görme mekanizmasına dair yaşadığı şüphenin yerini, toplumun monarşik yapıya dair şüphesi alır. Tek kaçışlı perspektif üzerinden sonsuzluğun ufkuna yerleşen ilahi bir otoritenin aksine, artık hükümdar opak bir çerçevenin ve yeni bir iktidar paradigmasının eşiğindedir.

Somut bir sanat eserinin, geçmişini olan, sınıflandırabilen ve sergilenebilen bir nesne olarak şeyleştirme girişimlerine¹³⁰ meydan okuması, içinde bulunduğu sanat eserinin yaşam alanıyla sınırlı kalmayarak yeni bir fiziksel ve algısal varoluş düzlemi oluşturmasıyla mümkündür. Mitchell'a göre metagörüntü, *bakanın gözünü*¹³¹ (ve

¹²⁹ Eden Stephanson, Critical Analysis of Foucault's Las Meninas, (2011), <https://www.edenstephanson.com/post/critical-analysis-of-foucault-s-las-meninas>. Erişim: 1 Haziran 2024.

¹³⁰ Hans Belting, An Anthropology of Images, Picture-Body-Medium, (Princeton University Press, 2001), p. 1.

¹³¹ Orj. "eye of the beholder". Mitchell'ın bu edebi ifadeyi seçmiş olması, bakan gözün şeyleri yalnızca duyularıyla -ve özellikle de görme duyusuyla- anlaması ve yorumlaması gerektiğini işaret eden bir kelime oyunu olmalıdır. "Güzellik bakanın gözündedir" atasözünde olduğu gibi, bakanın bir şeyleri görmesi,

bilincini) uzaysal bir girdabın içine çektikten sonra dışarı kusulan sonsuz sayıda yansımayı içerir.¹³² Burada kastedilen zenginlik, sonsuzluk veya sonsuzluktan söz edilirken ortaya çıkan, algının veya belirsizliğin uzamsal derinliğiyle sınırlı değildir. Aynı zamanda ortaya çıkan şeyin yüzeyinde, basit bir çizgi parçası veya renk noktasının kışkırtabileceği sonsuz sayıda görünümdür. Elbette bahsi geçen *potansiyellerin* sonsuzluğu, deneyimsel -ve matematiksel olarak- olarak ulaşılması mümkün bir tecrübe değildir, çünkü görüntüler hakkında, özellikle yaşadığımız yüzyılda kolay varabileceğimiz ortak kanılardan biri, onların çok hızlı görünen ve tüketilebilen bir yapı sahibi olduğudur. Ancak tüm görüntüler böyle değildir, bazı görüntüler gözden kaçırılmış olanları veya daha fazla dikkat edilmesi gerekenleri taşıyabilir. Öyleyse, metagörüntüleri görebilmek, insanın imge alımının bir tür *yavaşlatmaya* uğratılması, aynı görüntüye birden fazla kez bakılması ve imgelerin yalın halleriyle anlamaya çalışması ile de daha mümkün olacaktır.

Kendinin dışındaki bir kuram tarafından açıklanmayı beklememesi, metagörüntüleri incelenmesi gereken *vakalar* veya belki de kendi başlarına kuramsal alan oluşturabilen özneler olarak görmemizi sağlayacaktır.

Mitchell, geç dönem çalışmalarında¹³³, göstergebiliminin görüntüyü sürekli evcilleştirme eğiliminde olan yaklaşımına karşın, görüntüyü kendi anlamını yok edebilen, kurlsız, rastlantısal, insanın kendi için yarattığı ikincil bir doğa¹³⁴ veya bir delilik¹³⁵ olarak, *vahşi gösterge* (orj. *wild sign*) kavramı üzerinden hayal ettiğini ifade

farkına varması ve deneyimlemesi, güzelliğin varlığını hatırlatan şeydir. Ancak, seyreden kişi gözlemcidir ve seyirci olmak için de dikkat etmek gerekir.

¹³² W. J. T. Mitchell, Interview with W. J. T. Mitchell by Asbjørn Grønstad and Øyvind Vågnes, (Image & Narrative, November 2006)

¹³³ Bir medya kuramcısı olarak Mitchell'in görüntüler üzerine çalışmaları, "Image", "Picture Theory" ve "What do Pictures Want?" eserleriyle bir ikonolojisi üçlemesi hâlini alır. Bahsi geçen referans, bu üçlemenin son kitabında, metagörüntüler üzerine güncel söylemleri üzerine varılan bir yorumdur. Bkz: [W. J. T. Mitchell, What do Pictures Want?, (The University of Chicago Press, 2005)]

¹³⁴ W.J.T. Mitchell, "Methods, Madness and Montage: Warburg to A Beautiful Mind." Konferans Notları, (University of Chicago, 2014)

¹³⁵ W.J.T. Mitchell, "Method, Madness, and Montage: The Pathology of the Gaze", In Dynamis of the Image: Moving Images in a Global World Vol. 5 (De Gruyter, 2020), p. 103.

eder. Böyle bir tanım metagörüntüye, görüntülerin taşıdığı belli belirsizlikleri ve onun esrarengizliğini ortaya çıkarıp izleyiciden bir şey “isteyebilme” yetisi kazanmasına neden olan yardımcı bir işaret anlamını dahil eder. Bu ifade, aynı zamanda Levi-Strauss’un insanın herhangi bir noktada ayrışmaya uğramadan, mevcut zihninin içinde hala yabani kalan (evcilleştirilmemiş) düşüncelerine atfettiği, insanın sürekli olarak elindeki kaynakları bir araya getirerek uyarlamalara tabi tutma girişiminin temelindeki vahşi zihin (orj. *la pensée sauvage*) düşüncesinin bir devamıdır.¹³⁶

Görüntülerin kendi *arzularını* oluşturabilmeleri için ihtiyaç duyulan canlandırma (anima)¹³⁷, insanın onu kişiselleştirerek hareketleri karakterini ortaya çıkartan yüksek bir zihinsel durumdan çok, daha *düşük* bilinç sahibi varlıkları da kapsayan (insan dışı arzuların) salt duyumsal hâliyle mevcuttur. Mitchell için düşünme eylemi, insanın kendini yansıttığı bir bir bilinç veya felsefenin daha ötesinde, bilinçdışı bir alanda başladığı için sorgulanmalıdır. İnsanın bilinç yapısını var eden eden sinir sisteminin kontrol edilemeyen çoğunluk bölümleri, bir felsefi üretime dayanmadığı hâlde tanımaya ve mücadele etmeye yönelik mekanizmaları öğrenir ve bağışıklık sistemini kurar.¹³⁸

Metagörüntünün anlamsal özerkliği üzerine konuşulması, ona “halihazırda var olan bir durumun görsel bir kontekst içerisinde iletilmesi” biçiminde yaklaşan yapısalcı veya onu anlamdan yasaklamaya çalışan ikonoklast düşüncenin zemininde yer alan, görüntünün iktidar sahibi olmasına yönelik tarihsel korkuların su yüzüne çıkarılmasıdır.

Yaşadığımız medya çağında, görüntünün iktidar gücü, onun siyasi kültürün en sık ve kolay başvurduğu mekanizmalardan biri hâline getirmiştir. Amerika Birleşik Devletleri’nin El Kaide örgütü üzerine yaptığı ve örgütün kurucu lideri Usame bin

¹³⁶ Claude Levi-Strauss, *The Savage Mind*, (*La Pensée sauvage* – 1962), (*The Nature of Human Society* Series, The Garden City Press Limited, 1966), p. 219.

¹³⁷ a.g.e “The Science of the Concrete”, p. 1.

¹³⁸ W. J. T. Mitchell, Interview with W. J. T. Mitchell by Asbjørn Grønstad and Øyvind Vågnes, (*Image & Narrative*, November 2006)

Ladin'in ölümüyle sonuçlanan¹³⁹ Neptün Mızrağı Harekâtı (orj. *Operation Neptune Spear*) esnasında, Beyaz Saray fotoğrafçısı Pete Souza tarafından çekilen Durum Odası isimli fotoğraf [Şekil 13], yakın tarihin en önemli anlarından birini yakalamakla birlikte, *görüntü nesnesinin algısının gerçek bir şeyin algısına asimile edilmesi*¹⁴⁰ olgusu üzerine tartışmak için iyi bir zemin yaratır.¹⁴¹



¹³⁹ Barack Obama, "Remarks by the President." May 2 2011, (White House Archive, 2011)

¹⁴⁰ Lambert Wiesing, *Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory*, (Stanford University Press, 2010), p. 89.

¹⁴¹ Fotoğraf yayınlandığı dönemde, gelişmekte olan medya araçları ve dünyada değişmekte olan politik akımların günümüzü kadar taşıdığı "ırk" ve "cinsiyet" (orj. gender) kavramları üzerine birçok tartışmanın zemine de katılmıştır. Barack Obama'nın ilk Afroamerikan A.B.D. başkanı olmasına karşın, odada onun haricinde "beyaz" olmayan birinin bulunmaması, Obama'nın seçilmesinin ırksal konularda Amerika için yeni bir politik eşik oluşturup oluşturmadığının sorgulanmasıyla sonuçlanacaktır. Fotoğrafının yayınlandığı dönemde, arka sıralardan uzanarak konferansa katılım göstermeye çalışan, ancak kısmen önündeki kişiler tarafından engelleniyor gibi görünen kadın figürün de kimliği bilinmemektedir. Beyaz Saray, odadaki en genç kişi ve Clinton dışındaki tek kadının, Ulusal Güvenlik Konseyi Terörle Mücadele Direktörü Audrey Tomason olduğunu açıklamak durumunda kalmıştır. Bkz: [Sarah Anne Hughes, "Who is the Situation Room mystery woman?" (Washington Post, 4 Mayıs 2011)]



Şekil 13: Situation Room, Pete Souza - 1 Mayıs 2011, 16:05

Bu fotoğraf en temelde, Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Barack Obama ve ekibinin büyük bir ciddiye veya merakla, fotoğraf karesi dışarısında gerçekleşen bir olayı seyretmesi olarak tanımlanabilir. Fotoğrafa bakan kişinin bu gerginliğin nedenini anlaması mümkün olmadığı için eşlik eden gazete haberleri de, fotoğrafın konusu olan figürlerin, operasyonun hedefi olan şahısların tespit edilmesi ve infazını canlı yayında izlediklerini açıklar. Fotoğraftaki kişilerin ifadeleri ve vücut dilleri, olası bir ikonolojik analizin ana odağı olsa da¹⁴², bu tepkilerin kaynağı gözlemciye açık değildir. Siyasi ve

¹⁴² Fotoğrafın genel teması üzerinden yapılan bir metagörüntü okuması, konumuzu açıklamak için yeterli olsa da, fotoğrafın gösterdiği -ve göstermediği- elementler üzerinden daha detaylı bir inceleme yapmak da mümkündür. Her şeyden önce, odanın içindekilerde genel bir gerginlik durumu hâkimdir. Çerçevenin en solunda oturan ve 2009-2017 yılları arasında Başkan Yardımcılığı yapan Joe Biden, masanın altında ellerini kavuşturmuş boncuk dizilerinden oluşan bir tesbih kullanmaktadır. 2021 yılında A.B.D.'nin 46. Başkanı seçilecek olan Biden, aynı zamanda John F. Kennedy'den sonra gelen ilk Katolik başkandır. Hemen sağındaki koltukta, tedirgin vücut dili ve gayri resmi kıyafeti ile kendini arka planda tutan A.B.D. 44. Başkanı Barrack Obama yer alır. İlk Afroamerikan A.B.D. başkanı olan Obama'nın, Amerikan tarihindeki yerini Orta Doğu'da uyguladığı sert ve müdahaleci politikalar ile aldığını söylemek mümkündür. Fotoğraf incelendiğinde Obama'nın arkası kısa bir büro sandalyesinde ve masanın yan

askeri sonuçlarını tamamen göz ardı edildiğinde dahi, bu fotoğrafın anlamının bir *“artifakt”*¹⁴³ olarak açıklanmaya çalışılması, *“semantik merkezinin görünmez kalmasıyla”* sonuçlanır.¹⁴⁴

Purgar’a göre, semiyolojiyi “mit yaratma” ekseninde yorumlayan Barthes¹⁴⁵ ile başlayan, post-yapısalcılık üzerinden günümüz medya araştırmalarında baskın konuma geçen kuramsal eğilim; fotoğrafın konusunun aslında onun “dışında” varlık gösterdiği ve konu edilen gerçek nesnenin bir *“görme politikası”* veya *“skopik rejimden”* oluştuğu üzerine yoğunlaşmaktadır. Bir başka deyişle görme mekanizması, temsil nesnesi gibi görünen şeylerden daha önde ve önemlidir.¹⁴⁶ Görüntünün kendisi ve onun hakkındaki tüm düşünceleri görünmez ve ayrılmaz bir şekilde bağlaması bakımından, bahsi geçen fotoğraf bir metagörüntüdür.

Resim dışı gerçekliklerin, resimsel gerçeklerle bağlantı kurduğu durumda, temsil mekanizmasının akıbeti nedir? Birbirine eş zamanlı olarak gerçekleşen anların görüntülenmesi, gözlemcinin bu anlardan bir tanesini görme hakkı bulunmadığı bir

tarafında oturması ilk dikkat çeken şeylerden biridir. Odadakilere hakimiyetini dayatmayan yaklaşımı, yeni bir başkanlık üslubu olarak yorumlanabilir. Hemen sağında, masanın merkezine oturan, askeri operasyonu yürüten Korgeneral Marshall Webb’dir. Fotoğrafı çeken Souza, 2012’de Time’a verdiği röportajda, Obama odaya geldiğinde Webb’in ona yer vermek istediğini fakat Obama’nın görevine devam etmesini istediğini anlatır. Bkz: [Pete Souza’s Portrait of a Presidency, Time, October 8, 2012]. Masanın sağ tarafında en dikkat çeken görüntü ise, dönemin Dış İşleri Bakanı (Secretary of State) Hillary Clinton’ın tek başına şaşkınlık ve korkuyla karışık duygularını gizlemek için ağzını kapatıyor oluşudur. İçinde barındırdığı tüm figürler ile bir “metagörüntü” olan Situation Room, Amerikan politikasına dair derin incelemeleri içerir. Bu oda, bir metagörüntü odasıdır. Situation Room, Biden rejimi döneminde, gelişmiş güvenlik ve teknolojilere imkan vermesi için 50 milyon dolarlık bir restorasyon geçirmiştir. Bkz: [Kayla Tausche, “White House completes \$50 million revamp of high-security Situation Room.” (AOL, 9 Eylül)]. Fotoğraftaki diğer ayrıntılar için bkz: [Suzanne McGee, “The Bin Laden Raid. Inside the Situation Room Photo.”, History Channel 21st Century, (A&E Television Networks, 27 Nisan 2021)]

¹⁴³ Bu bağlamda "artifakt", anlamı ve kökeni gözlemci tarafından tam olarak anlaşılamayan, dolayısıyla yorumu ve analizi belirsizleşen kültürel veya görsel bir ürün olarak tanımlanabilir.

¹⁴⁴ Kreşimur Purgar, “On the Concept of Image as a Difference and Discontinuity.” Pictorial Appearing: Image Theory After Representation, (Transcript, 2019), p. 31.

¹⁴⁵ Roland Barthes, Mythologies, (Les Lettres Nouvelles, 1957), (Farrar, Straus and Giroux, 1972), p. 60.

¹⁴⁶ Martin Jay, Scopik Regimes of Modernity, (Routledge, 1993)

doğrultuda, gözlemin sürekliliğini kaybederek onu bir başka gerçekliğin aktarımından ibaret kılmaz mı? Yoksa görünür gerçekliğin inşası, görüntülerin maddesel ve maddesel olmayan dünyalarının dikte ettiği mecburi bir oluşum mudur?

İmgelerin gerçeklikle ilişkili konumları ve algılanışları, Purgar’a göre birbirilerine karşıtlık değeri üzerinden varlıklarını inşa eden iki temel yöntemle okunabilir: (1) imgeler ve imge olmayanlar arasında, Boehm’in de “ikonik fark” olarak tanımladığı¹⁴⁷, sanat tarihi ve semiyolojinin sıkça başvurduğu ayrışmalar üzerinden kurulu ısrar, (2) farklılaşmayı reddeden, anlamı orijinal bir gerçeklikle arasında ayırt edici özellikler taşımayarak yeni bir gerçeklik boyutu üzerine inşa eden ve sürecin gözlemcinin gördüklerinin gerçek olduğuna inanmasıyla sonuçlanan bir “*tutulma*”¹⁴⁸ hali.¹⁴⁹ Bu sürükleyici yöntem, imgeleri gerçeklikle direkt bağlantısı olmayan -ve hatta gerçek olmak zorunda bile olmayan- bir gerçeklikle eşitleyerek, görüntüleri sadece ve geleneksel bir resim olma olgusundan uzaklaştırır. Böylece görüntü nesnesi de, hayal gücünün bir parçasına asimile olur.

Bu okumalar ışığında, metagörüntünün görsel temsile dair sınırlı bir alt başlık değil; görsellik, benzerlik ve dilin tüm kesişmelerinde yer alabilen yansıma, spekülasyon ve kuram oluşturma kapasitesine sahip ve yeri geldiğinde temsilin varlığının sorgulanmasına neden olan bir yapısı olduğunu söylemek mümkün olacaktır.

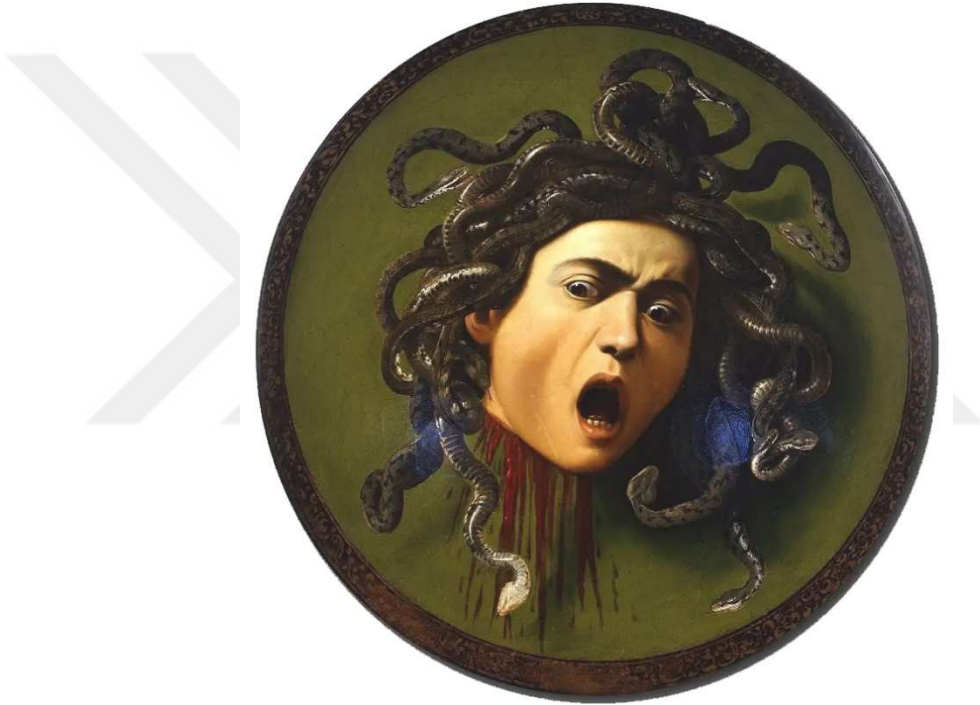
¹⁴⁷ Bkz: [Gottfried Boehm, "Die Wiederkehr der Bilder." Was ist ein Bild, 1994 (Wilhelm Fink Verlag, 2006), p.13.] Boehm de bu eserinde, W.J.T. Mitchell’in Wittgenstein ve Rorty üzerinden geliştirdiği “resimsel dönüş” ifadesine yer: “eine ikonische Wendung der Moderne”.

¹⁴⁸ orj. “Immersion”

¹⁴⁹ Krešimir Purgar, “On the Concept of Image as a Difference and Discontinuity.” Pictorial Appearing: Image Theory After Representation, (Transcript, 2019), p. 31.

2.9 Metagörüntünün Dünyasal İlişkileri

Yunan mitolojisinin en ihtişamlı hikayelerinden biri, mitolojik kahraman Perseus'un, Athena'nın isteği ve Hermes'in yardımıyla, canlı yılan saçları ve ona bakan insanları taşa dönüştürmesiyle tanınan Medusa'ya ölümü getirmesidir. Zeus'un oğullarından olan Perseus, taşa dönüştüren bakışlara yakalanmamak için Athena'dan aldığı parlak bronz kalkanın yansımasını kullanarak Medusa'yı bulur ve Hermes'in orağıyla kafasını keser.¹⁵⁰ Perseus, Medusa'nın kopan başını, düşmanlarını korkutmak için onu kalkanının ortasına yerleştirecek olan Athena'ya sunar. [Şekil 14]



Şekil 14: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Testa di Medusa - 1597
Ahşap üzerine monte edilmiş tuval üstü yağlı boya, Uffizi - Floransa

Gorgon Medusa'nın ölüm sahnesi; İncil ve mitolojide yer alan hikâyeleri dramatik, teatral ve şaşırtıcı gerçeklikle aktaran, İtalyan baroğunun avangart ismi Michelangelo Merisi da Caravaggio tarafından da bir kalkanın üzerine resmedilmiştir. Tablodaki

¹⁵⁰ World History Encyclopedia, Kelly Macquire, "Medusa: The Transformation of Medusa." In Literature & Art (WHE, 2022)

gerilim, orjinalde dişi bir figür olan Medusa'nın, Caravaggio'nun androjen bir oto-portresi olmasıyla başlar.¹⁵¹ Kesik olan baş, boynun altından püsküren kan serpintileriyle birlikte havada asılı durmaktadır. Ancak Medusa kısa bir süre daha hayatta ve bilini açıktır, yüzü bedensiz sonsuzluğa mahkûm olduğunu anladığı dehşeti taşımaktadır. Ölüm anında dahi olsa onun gözleriyle karşılaşan gözlemci, karşılaşacağına dair kavranılması zorunlu bir farkındalığı taşımak zorundadır. Bu kavrayış bizi, *ölümlülüğümüzü hatırlatcasına*¹⁵², resmin "dışındaki" bir gerçekliğe bakan Medusa'nın şüphelerle dolu illüzyonuna teslim almıştır.

Görüntülerin insan üzerinde etki sahibi olduklarına dair tarihsel ve etnografik pek çok kanıt mevcuttur.¹⁵³ Hatta resimlerin ve heykellerin bu derin anlamları taşıdığı yüzyıllardan bahsedilirken, genellikle görüntülerin artık bizler için bu kadar çok şey anlam ifade etmediği -veya bizde aynı tesiri oluşturmadiği- izlenimine de kapılmak mümkün hâle gelebilir. Bu gerçekten doğru olabilir mi, yoksa görüntülerin etkisi

¹⁵¹ Medici Koleksiyonu'na katılmak üzere Kardinal del Monte tarafından sipariş edilen tablo, derin karanlık ve aydınlıkların kontrastını yansıtan tenebrizm aydınlatma tekniğini kullanır. Caravaggio'nun amaçlarından birinin, daha önce yine Mediciler için bir kalkanın üzerine Leonardo da Vinci tarafından resmedilen Medusa tablosu ile yarışmak olduğu tahmin edilmektedir Leonardo'nun Medusa tablosu günümüzde kayıptır. Bkz: [Rosie Lesso, "Why Did Caravaggio Paint Medusa?" (The Collector, 21 Mart 2022)]

¹⁵² Paul Barolsky, "The Ambiguity of Caravaggio's Medusa.", (Notes in the History of Art 32, 2013), pp. 28-29.

¹⁵³ Fredberg, kültürün insan davranışını "doğallaştırması" (naturalizasyon) ile birlikte, görüntülerin de "klişe" olma şartlarını karşılayan bir yatkınlık kazandığını savunur. Ancak bu okumayı, madalyonun diğer yüzü olarak tanımladığı, görüntülere karşı olma üzerinden, ikonoklast düşüncenin tarih boyunca kendiliğinden gelişmesi veya meşrulaştırması üzerinden kurar. Siyasi ve teolojik nedenler, imgelerin parçalanması için uygun bir ortam tanır. Görüntülerin "bir başka şeyin sembolü" olarak görüldüğü bir ortamda, böyle bir düşmanlığın bir yönlenim yardımıyla (ve hatta bazı zamanlar kendiliğinden gelişmesi) kaçınılmazdır. Freedberg'e göre, görüntü karşıtı tavrın arka planı ne olursa olsun, bu öfkeyi oluşturan veya provoke eden şeyin kendisi "görüntüdür". Bu açıdan ikonoklast hareket de, görüntülerin güce dayanan doğaları hakkında bahsi geçen etnografik kanıtların bir parçasıdır. İkonoklast psikolojisi için bkz: [David Freedberg, The Power of Images: Studies in the History and Theory or Response, (The University of Chicago Press, 1989), p. 10.]

sıklıkla gizlendiği veya bastırıldığı için mi açıkça tartışılmaz? Yahut görüntüler, toplumsal ölçekte zaten deneysel görüngüler olarak gözükken gelenek ve ideolojilerin parçalarından mı oluşur?



2.9.1 Görüntü ve Güç

Maya bölgesinden Meksika ovalarına uzanan geniş bölgede, antik dünyanın en büyük yerleşimlerini kuran Mezoamerikan uygarlıkları, Epiklasik Dönem'de¹⁵⁴ (MS 600- MS 900) iktidar mekanizmalarına dair köklü kültürel ve siyasi kırılmalar yaşamıştır. Ardı ardına kurulan ve yıkılan şehir devletleri bünyesinde yer alan, çok etnikli ve çok sayıda



Şekil 15: Mezoamerikan Uygarlıklarındaki Başlıca Yerleşim Bölgeleri
Encyclopædia Britannica, Inc.

<https://www.britannica.com/topic/pre-Columbian-civilizations#/media/1/474227/3170>

¹⁵⁴ Epiklasik kavramı, siyasi ve kültürel bir değişim ve dönüşüm sürecini çerçeveleme maksatlı bir kullanıma sahip olduğu için tanımladığı zaman dilimi, bölgenin farklı alanlarında değişik zaman dilimlerine tekabül eder. Genel bir çerçeve için M.S. 600 – M.S. 950 aralığını kullanmamız mümkündür. Günümüzde bu dönemi inceleyen araştırmaların büyük çoğunluğu, bu dönemi “Kolomb Öncesi” (Pre-Colomb) veya “Pre-Hispanik” Mezoamerikan tarihi başlığı altında inceler. Ancak Epiklasik Dönem, mimarlıktan politika tarihine, görsel kültürden dil felsefesine uzanan köklü olguları ve gelişmeleri içeren özel bir dönemdir. Bu sebeple “keşfedilmesi” ve kolonize edilmesi üzerinden kurulan adlandırma taksonomisinden kasti olarak uzak durulmuştur. Epiklasik hakkında detaylı bilgi için bkz: [Oswaldo Chinchilla, "Epiclastic in Southern Mesoamerica: Tradition, Innovation, and Reaction in Pacific Guatemala.", In Society for American Archaeology, tDAR 396175, 2015]] ve Christopher Beekman, "Western Mexico: Opening Act of the Mesoamerican Epiclastic", (Society for American Archaeology, tDAR 396181, 2015)]

dil konuşulan bu yeni sosyal yapı, güç mekanizmalarının art arda yeniden tanımlandığı ve yeni iktidar üstlenmelerinin yaşandığı bölgeler-arası bir değişim sürecine de ev sahipliği yapmıştır.¹⁵⁵ [Şekil 15]



Şekil 16: Mayalara ait Dresden Kodeksi.

Güneş tutulmaları, çarpım tabloları ve seli tasvir eden 55-59 numaralı sayfalar ve 74. kapanış sayfası, kâğıt üzerine mürekkep, 1200, Sächsische Landesbibliothek und Universitätsbibliothek Dresden- Almanya

Maya topraklarının kuzeyindeki Yucatan bölgesinde, mimari öge ve ikonografinin ayrışan örneklerinin oluşmasına da neden olan bu yeni yaşam biçimi, siyasi liderlerin güç tahsisi için başvurduğu evrensel bir sistemi de, yağmur tanrısı Chaahk'a¹⁵⁶ atfedilen “dörtlü kozmolojik döngüyü” içermektedir.¹⁵⁷ Yaşamsal tarım döngüsüne hükmeden tanrı kültü¹⁵⁸ Mezoamerika bölgesindeki uygarlıklarda tekrar eden bir

¹⁵⁵ Cira Martínez López & Robert Markens & Marcus Winter, "The Epiclassic in Oaxaca (600-900 CE)", Konferans Notları, The 80th Annual Meeting of the Society for American Archaeology, tDAR 396182, (2015)

¹⁵⁶ Bu pagan tanrısının ismi Chac, Chaac, Chaahk ve Cháak biçimlerinde çeşitli hiyeroglif varyantlara sahiptir. Türkçe literatürdeki kısıtlı kullanımlarında ortak bir çeviriye denk gelinmemiştir. Bu metinde, sözcüğün klasik Mayaca rekonstrüksiyonu olan “Chaahk” kullanılmıştır. Transliterasyonun orijinali için bkz: [Alfonso Lacadena García-Gallo & Søren Wichmann, “On the Representation of the Glottal Stop in Maya Writing.” in The Linguistics of Maya Writing, (University of Utah Press, 2004), pp. 124-125.]

¹⁵⁷ Rosemary Sharp, “The Chacs: A Cosmological Model” in “Chacs and Chiefs: The Iconology of Mosaic Stone Sculpture in Pre-Conquest Yucatán, Mexico”, Studies in Pre-Columbian Art & Archeology Number Twenty Four, (Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1981), p. 15.

¹⁵⁸ Carlos Pallán Gayol, “The Many Faces of Chaahk: Exploring the Role of a Complex and Fluid Entity within Myth, Religion and Politics.”, (Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008), p. 18.

görüntüdür. Chaahk'ın Maya panteonundaki konumunun dikkat çekici yanı ise, bilinen Maya el yazmaları içerisindeki bütün tanrı betimlemelerinin yarısından fazlasını oluşturmasıdır.¹⁵⁹ [Şekil 16] Maya kodeksleri içerisinde, yağmur tanrısının dramatik seviyede farklı ağırlık sahibi olmasına dair baskın teori^{160 161}, devlet ve yönetim üzerinde güçlü söz sahibi olan din adamları sınıfının (şaman ve rahiplerin)¹⁶² oluşturduğu “*resmi*” din ile halk tarafından anlaşılan ve ona ait olan daha *ilkel* (*paganize*) bir din algısı dualitesinin birlikte var olmasıdır. Nihayetinde, dinlerin halk tabakasına ait olanları daha çok ilgilendiren bölümü, çiftçiler için tarımsal döngünün sağlanması başta olmak üzere, bereketin bir irade tarafından sağlanmasıdır.

Chaakh kozmolojisinin öne çıkan özelliği, tanrının dört parçaya ayrılması ve döngüsel olmasıdır. Dört ana Chaakh'ın her biri, kendi alanlarına etki ederek sırayla hüküm sürer. [Şekil 17] Bu devinim, yağmurdan çok daha fazlasını, insanın gelişen olayları açıklayıcı sistematik bir yöntemi ve aynı zamanda kötü zamanların yerini iyi zamanların alacağına dair tanrısal vaadi içermektedir.¹⁶³ [Şekil 17] Dahası tanrının *görüntüsü*, devletin ürettiği siyasi vurguların tanrısal ölçekte kurumsallaşmasına

¹⁵⁹ İspanyol Engizisyonu sonrası günümüze ulaşan ve otantikliği kanıtlanmış dört Maya el yazması bulunmaktadır. Bunların üçü keşfedildikleri şehirlerin isimleriyle anılır: “Paris, Dresden ve Madrid Kodeksleri”. Otantisitesi 2016 yılında kanıtlanan Grolier Kodeksi (yeni adıyla Meksika Kodeksi) hiyeroglif incelemelerinin henüz sonuçlandırılmamış olması nedeniyle kapsam dışı bırakılmıştır. Paris, Dresden ve Madrid Kodeksleri hakkında bilgi için bkz: [Paul Schellahas, “Representation of Deities of the Maya Manuscripts.” In Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Vol. 4, No. 1. (Harvard University, 1904), pp. 46-47.]

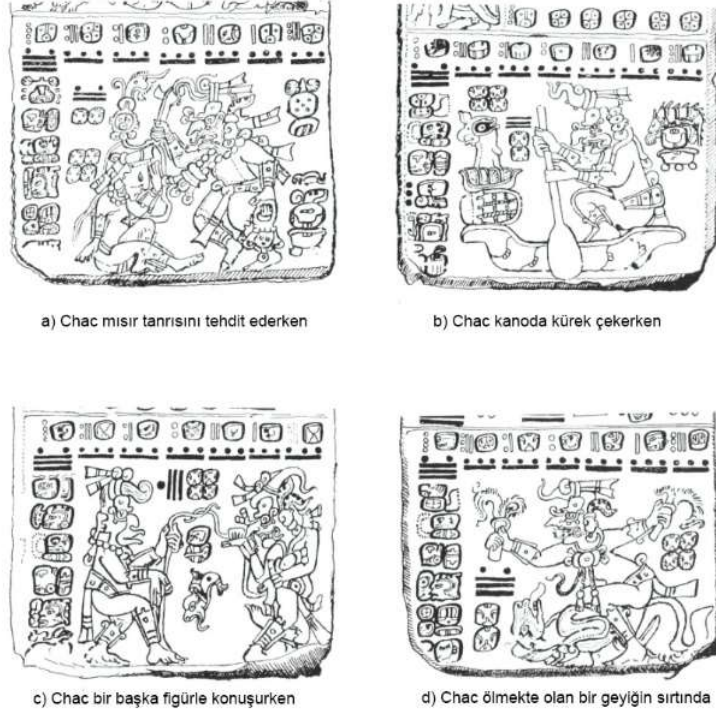
¹⁶⁰ John Eric Sidney Thompson, “Maya history and religion.” (University of Oklahoma Press, 1970), p. 199.

¹⁶¹ Alfonso Villa Rojas, “Estudios Etnológicos: los mayas”, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Serie Antropológica 38 (México: UNAM, 1985), pp. 176-177.

¹⁶² orj. Mayaca: “ahkin”

¹⁶³ Chaahk'ın kozmolojik modeli, doğal güçlerle ilişkili olduğu kadar, sistemin kendini manifesto etmesi bağlamında, sosyal irade sahibi kişi ve sınıflarla da ilgiliydi. Devlet tarafından yönetilen ve halk tarafından ortak kullanıma tabi olan topraktan, üretime katılmadığı hâlde yönetici sınıfı da ciddi pay alıyordu, ancak yönetici sınıfını kapsayan bu güç döngüsünün de kontrol edilmesi gerekiyordu. Bkz: [Carlos Pallán Gayol, “The Many Faces of Chaahk: Exploring the Role of a Complex and Fluid Entity within Myth, Religion and Politics”, (Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008), p. 19.]

imkân tanır. Artık tanrının yüzleri (*sahip olduğu epigrafik sıfatlar*) hükümdar heykellerinde; onların şahsi isimlerinin içine oyulmuş glifler ve tanrının özdeşleştirildiği anlatıya dair tasvirler ise bu oyuntuları çerçeveleyen ideogramlar olarak görünür hâle gelir.



Şekil 17: Mayalara ait Dresden Kodeksi

Codex Dresden 1930 – 94,96,98,100

Görüntülerin ve özellikle de kontrol görüntülerinin meşrulaşmasındaki en etkin kurumların başında muhakkak devletler vardır. Yasama organları ve mahkemeler, hangi anlatıların meşrulaşacağına ve hangilerinin sıkıdenetim altında tutulacağına - veya sansürleneceğini- belirleyerek, sosyal gerçekliklere ve hangi görüntülerin geçerlilik sahibi olacağına dair kanaat oluşturabilirler.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Teun Adrianus van Dijk, Principles of Critical Discourse Analysis, Discourse & Society 4:2, (Sage Journals, 1993), p. 249.



Şekil 18: Asur Medeniyetine ait Hayat Ağacı.

II. Ashurnasirpal'in taht odasından taş kabartma.
Nimrud (Antik Kalhu), Kuzey Irak. Neo-Asur, MÖ 870-860,
J.E. Reade, Assyrian sculpture (London, The British Museum Press, 1983)

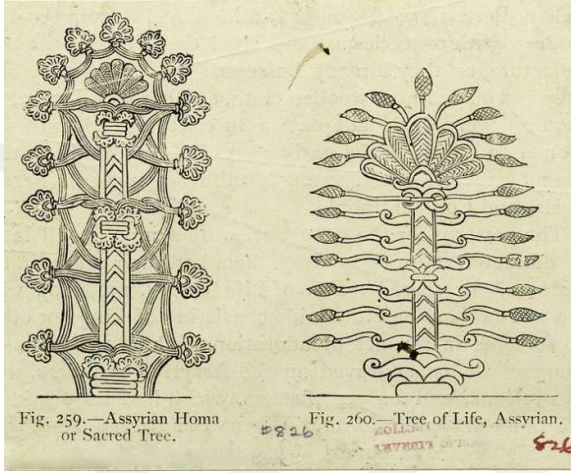
İktidarı temsil eden, onu açığa çıkaran veya onu kutsallaştırıp ilahi bir mertebeyi işaret eden¹⁶⁵ görüntüler, toplumun geneline ait zihinsel bir görüntüyü işgal ederek, kendi otoritesini kurabilir mi? Yani iktidar, aslında sahip olunması istenen bir sonuç veya ürün olarak gücü, onun toplum tarafından organize edilen görüntüsünü yönetme girişimiyle gerçek hâle getirebilir mi? Yoksa görüntüler, insanlık tarihinin başlangıcından bu yana süregelen bir sosyal gelenek olan ve birçok söylemsel (ideolojik) biçimin müdahalesine uğrayan¹⁶⁶ iktidarlardan bağımsız çalışan bir güç mekanizmasının yöneticisi -veya sahibi- midir? Bu irdelemenin başlangıcı, insanlık tarihinin en eski metagörüntülerine kadar uzanır.

Ağaç motifi ve ona dair imgeler, insanlık tarihi boyunca görüntüler ailesinin (grafiksel, sözel ve mental tüm görüntüleri kapsar şekilde) daimî bir üyesi olmuştur. [Şekil 18]

¹⁶⁵ Jonathan P. Ribner, "Broken Tablets: The Cult of the Law in French Art from David To Delacroix." (University of California Press, 1993), p. 2.

¹⁶⁶ Robert Jacob, "Images de la justice - Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Age à l'âge Classique", (Le Léopard d'or, 1994), p. 205.

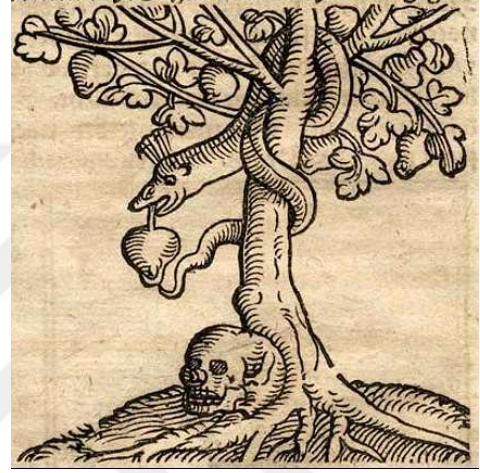
Pre-ikonografik kökenleri Bronz Çağı'na¹⁶⁷ ve Mezopotamya mitolojilerine uzanan¹⁶⁸ “ağaç”, farklı coğrafya ve kültürlerle uzanarak¹⁶⁹ yeni anlamsal biçimler kazanmış ve tanıştığı her kültürde bir kutsallık biçimiyle¹⁷⁰ (görüntüsüyle) birlikte anılmıştır. Kökleri cennete ve dalları dünyaya uzayarak¹⁷¹, içinde ölümü ve ölümsüzlüğü aynı anda barındıran hayat ağacı anlatısı, *metagörüntü* kavramını karşılayan en erken örneklerden biri olmalıdır. Mezopotamya uygarlıklarının inanç anlatılarını hiyerarşik yapıya oturtmak için¹⁷² kurduğu ve ağacın gövdesine başka anlatılarla birlikte büyüttüğü bu ikili kozmolojik sistem¹⁷³, diğer pek çok coğrafyayı etkilediği gibi, Judeo-



Şekil 19: Asur Hayat Ağacı

The New York Public Library Digital Collections.
1897.

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e1-165e-a3d9-e040-e00a18064a99>



Şekil 20: Bilgelik Ağacı

Woodcut from Sebastian Münster's
Cosmographia universalis, Basel, 1544

¹⁶⁷ Estelle Orrelle & Liora Kolska Horwitz, “The pre-iconography, iconography and iconology of a sixth to fifth millennium BC Near Eastern incised bone.” *Time and Mind*. 9 (1), (2015), pp. 3-42.

¹⁶⁸ David Ian Lightbody, “The Hybridizing Tree of Life: A Postcolonial Archaeology of the Cypriot Iron Age City Kingdoms.” (University of Glasgow, 2013), p. 241.

¹⁶⁹ Nevzat Çevik, “Hayat Ağacı'nın Urartu Kült Törenlerindeki Yeri ve Kullanım Biçimi” (Anadolu Araştırmaları 15, 1999), p. 337.

¹⁷⁰ Johanna H. Stuckey, “The Great Goddesses of the Levant.” *Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies*. 37 (1), (Canadian society for Mesopotamian studies, 2002), pp. 27-48.

¹⁷¹ Gönül Alpay Tekin, *Hayat Ağacı*, Makaleler 1. Kitap (Yeditepe Yayınevi, 2017), p. 8.

¹⁷² Samuel Noah Kramer, *Sümerler: Tarihleri, Kültürleri ve Karakterleri*, (Kabalıcı Yayınları, 2002), p. 237.

¹⁷³ Nurgül Çelebi, “Mezopotomya İnanışlarında Düalite: Sin-Şamaş Örneği”, “Duality in the Mesopotamian Beliefs: The Example of Sin-Shamash”, *Uluslararası Halkbilimi Araştırma Dergisi*, Cilt 6, Sayı 2, (International Journal of Folklore Studies, 2023), p. 220.

Hristiyan kültürün “iyi ve kötü” üzerinden kurduğu ahlaki düálite için de ikonolojik bir başvuru noktası olmuştur. Babilliler’in cennetin doğudaki kapılarını koruyan “Hakikat Ağacı”¹⁷⁴ ile Eski Ahit’in Yaratılış Kitabı’nda doğudaki bahçede, Aden’de yetişen, *İyiyle Kötüyü Bilme Ağacı*¹⁷⁵ arasında tesadüf olmayan bir bağlantı olmalıdır. ¹⁷⁶ [Şekil 19] [Şekil 20]

Nihai deyişle, tanrının ağaç üzerinden *görünür* kılınan “iktidarı”, aynı düálite çatısında, cennetten kovulanların gözlerinin açılmasına neden olan ve aynı zamanda bilinmeyeni anlaşılır kılandır.

Batı tarihi ve geleneği, iktidara itaat etme zorunluluğuna olan inancı desteklemek için, zihinsel hukuk imgesine dair görüntüleri sıklıkla kullanmıştır.¹⁷⁷ Adaleti *-her şeyi bilen, gören ve mutlak adaletin yegâne sahibi ve sağlayıcısı olarak-* kutsal bir güç ile ilişkilendirme geleneği, hukukun insan yoluyla icra ve infaz edildiği bir durumda dahi, yine tanrısal anlakta bir “gözetimle” gerçekleştirileceğinden, hukuku sağlayanların insani durumların *dışında* hareket etmesini zorunlu hâle getirir.

¹⁷⁴ Nathaniel Altman, “Trees of Wisdom” in “Sacred Trees: Spirituality, Wisdom & Well-Being.” (1948), (Sterling, 2000), p. 161.

¹⁷⁵ Yaratılış, 2:8-9, [Kitab-ı Mukaddes Şirketi, Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil), (Yeni Yaşam Yayınları, 1987)] ve Genesis 2:8-9, [Holy Bible, New International Version, (Biblica Inc, 1973/2011)]

¹⁷⁶ Nurgül Çelebi, “Ancient Mesopotamian beliefs: The Tree of Life.” (Syriac Press, 2022)

¹⁷⁷ Ana Laura Nettel, “The power of image and the image of power: the case of law.” In A Journal of Verbal/Visual Enquiry 21:2 (Word & Image 2005), p. 137.

Tam da bu noktada, Hristiyan ikonografisi, tanrının hükümlerini dünyada uygulamakla görevli adalet sağlayıcıları; gündelik hayata dair mekânlardan, şehirden kopararak, çitlerle yeni çevrelenmiş dünyevi olmayan, bir alanda, otoriteyi tanrıya bağlayan bir ağacın, bir adalet sütununun altında, insani kaygıların varlık göstermediği bir “söylemin” çatısı ve korumasında resmederken görülür. [Şekil 21] Adaletin tanrısal düzenekle bu denli kurumsal bir bağlantı kurması ve dolayısıyla yargılama mekânına atfedilen kutsallık *gösterisi*, Ortaçağ Avrupası için yeni bir görüntüyse de¹⁷⁸, günümüzde mahkemelerin kamusal mekanın dışında işlediği yönündeki mimari imge ve yargılama sürecinde yemine yer verilmesi gibi öğeler, bu geleneğin devam ettiğini söylememize imkan verir. Yasama ve yargılamanın yapıldığı görkemli binalar (adalet



Şekil 21: Korporation Luzern

S 23 fol.: Illustrated Chronicle by Diebold Schilling of Lucerne (Luzerner Schilling) (<https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/kol/S0023-2>), 1513

¹⁷⁸ Michel Foucault, Truth and Judicial Forms, (La vérité et les formes juridiques, Dits et Ecrits 1954-1988, Vol. II), (Gallimard, 1994), p. 570.

sarayları), hükmedici gücün anıtsal mimari ile gösterilmesi, bugün pek çok şehir için olağan bir görüntüdür.¹⁷⁹

Bu tür bir görselleştirmenin, yine Batı'nın bugünkü -toplumsal ölçekteki- hukuk imgesinin içselleşmesinde rolü olup olmadığı güncel bir tartışma alanıdır.¹⁸⁰ Ancak zihinsel görüntülerin, kendi meşrutiyetlerini kanıtlarcasına, toplumun büyük bir kısmına yayıldıkları ve jenerasyonlar boyunca aktarılmış oldukları açıktır. Kullanılan hukuk ikonolojisinin, yerel ve zamana ait olma kaygısı taşımayan bir iktidar organizasyonunun eylemlerini gerekçelendirdiği ve *ideolojileştirme* sürecinde yeri olduğu görülür. Bu tam anlamıyla, ikonoloji aracılığıyla hukuka gösterilmesi gereken riayetin ve inancın inşa edildiği bir sürecin tasviridir.

Adaletin yürütücülerine ait imgelerin de onların egemenliklerini elinde tutan iktidardan beslenmeleri -ve ona ihtiyaç duymaları nedeniyle- mutlak bir otoriteyi gösteremeyeceğini ifade etmek gerekir. Yargılama eylemini ifa edenler, bu egemenliği ona sağlayan erk sahiplerinin sağladığı ölçüde kısmi bir bağımsızlıkla hareket etseler dahi, doğaları gereği erk sahiplerine gerçeği aktarma (hesap verme) yükümlülüğünü taşırlar.¹⁸¹ Bu noktada, iktidarların egemenliklerini “adalet” kavramı üzerinden oluşturmaya (baskılamaya veya empoze etmeye) yönelik tüm çalışmalarına rağmen, adalet imgesini gören (halk), yürüten (adalet mekanizması) ve sahibi olan (iktidar) arasında, bu imge üzerinde mutlak bir uzlaşının var olamayacağı değerlendirmesini ortaya koymak gerekir.

Çağlar boyunca devam edebilen bir iktidar mekaniğinin varlığı, güç ile ilkesel bağlar içermek yerine, onun yalnızca düzenin devamı için uyulması gereken bir biçimler sistemi olup olmadığı şüphesini beraberinde getir. Ancak aynı şüphe, bir karşı varsayımın da nedenini oluşturabilir: “Güç yalnızca bir araç değil, iktidar

¹⁷⁹ Olivier Burgelin & Edgar Morin & Bernard Paillard & Dominique Pignon. “The thresholds of the gigantic.” (Les seuils du gigantesque), In Communications 42, (Persee, 1985), pp. 245-263.

¹⁸⁰ Ana Laura Nettel, “The power of image and the image of power: the case of law.” In A Journal of Verbal/Visual Enquiry 21:2 (Word & Image 2005), p. 137.

¹⁸¹ Dennis E. Curtist & Judith Resnik, “Images of Justice.” The Yale Law Journal Vol. 96: 1727, (The Yale Law Journal Company, 1987), p. 1739.

*mekanizmasıyla aynı tarihsel şebekeyi paylaşan bir organizasyondur.”*¹⁸² Görüntü ve imgelerin, insan yaşantısı üzerinde etki sahibi olduğu açıktır ve buna paralel olarak, görülebilen -*Görüntü Kuramı’nın tanımladığı hâliyle “esas”- görüntülerin “güç” algısı* üzerinde bir etkinliği olup olmadığı da özellikle sorgulanmalıdır.

Foucault’ya göre, bilginin bağımsız bir şekilde, iktidar ilişkilerinden yoksun (ya da en azından iktidarın çıkarları doğrultusunda hareket etmeyen) bir gelişim göstermesi, gerçekçiliğini kaybetmiş bir gelenektir.¹⁸³ Onun yerine, bilgiyi üretenin zaten iktidar olduğu, hatta bu iki sistemin birbirini içerdğine dair bir kabul gereklidir. Elbette bu bağlantı iki yönlüdür; iktidarın kendisi de onunla bağlantılı bir bilgi alanı üzerinden beslenir. Böylece bilen özne, bilinecek nesneyle arasında pragmatik bir iletişim ağı kurarak *mümkün bilgi biçimleri* ve onun ilgili alanlarını belirleyen bir sürecin devamlılığını sağlar.

¹⁸² Michel Foucault, Cinselliğin Tarihi, (Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir, 1976) (Ayrıntı Yayınları, 2007), p. 17.

¹⁸³ Michel Foucault, Gözetim Altında Tutmak ve Cezalandırmak: Hapishanenin Doğuşu, (Surveiller et Punir, Naissance de la Prison) (İmge Yayınları, 1992), p. 33.

2.9.2 Görüntü ve Gözetim

Görüntülerin manipölasyonu ve bilginin stratejik kullanımı, iktidarların sürdürölmesi ve istikrarın sağlanmasında merkezi rol oynar. Machiavelli'nin düşünce dünyasında liderler, gerçek kimlik ve özelliklerinden bağımsız olarak güç, erdem ve güvenilirlik imajını yansıtmak için kamuoyu nezdinde dikkatli bir şekilde kendi kişiliklerini inşa ederler:

*“Herkes neye benzediğınızı görür,
Fakat çok az kişi gerçekten ne olduğunuzu hisseder.”¹⁸⁴*

Hedeflere ulaşılması adına insanın kendi suretlerini izlemesi ve yönetmesi gerekliliğinin, aynı anda, algının gerçeklikten daha önemli olduğu vurgusuna dayandığı açıktır. Bu bağlamda, Machiavelli'nin iyi bir hükümdarın sahip olması gereken nitelikleri sıralarken dindarlık, inanç, dürüstlük ve dine bağlılık gibi erdemleri vurgulaması dikkat çekicidir. Bir hükümdarın bu niteliklere sahipmiş gibi görünmesi, gerçekte bu erdemlere sahip olup olmamasından daha önemlidir.¹⁸⁵ Liderler, halkın gözünde iyi bir imaj çizmek için bu erdemleri sergilemeli, hatta gerektiği takdirde, bu erdemlere sahip olmadıkları hâlde sahipmiş gibi davranarak algıyı kontrolü altında tutmalıdır.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Niccolo Machiavelli, *The Prince*, XVIII. trans. with an Introduction Harvey C. Mansfield (Chicago: University of Chicago Press, 1998)

¹⁸⁵ Niccolo Machiavelli, *The Prince*, XV. trans. with an Introduction Harvey C. Mansfield (Chicago: University of Chicago Press, 1998)

¹⁸⁶ Machiavelli'nin yaklaşımı, iktidarın sadece sahip olunan güçle değil, aynı zamanda bu gücün nasıl algılandığıyla da yakından ilişkili olduğunu gösterir. Bir liderin kamusal imajı, aynı zamanda onun “gözetleme aracıdır”. Halkın gözünde güçlü ve başarılı bir imaj çizen lider, bu algı sayesinde gücünü pekiştirerek muhalif organizasyonları bastırır. Bu durum bir “panoptikon” tanımıyla paralellik gösterir, zira lideri tarafından izlendiğini bilen -veya izlendiğini düşünen- halk, kendi kendini denetler ve liderin istediği gibi davranmaya yönelir.



Şekil 22: Nkisi Nkondi - 19. yy.

86 cm x 34.9 cm x 27.9 cm. Ahşap, demir, cam, reçine, kaolin, pigment, bitki lifi, kumaş.
Brooklyn Museum, Museum Expedition 1922

“Nkisi nkondi” güç figürleri, Kongo halkı tarafından kullanılan ve manevi güçlere sahip olduğuna inanılan figürlerdir. Bu figürler genellikle ahşap oymacılıkla yapılmış olup, içlerine yerleştirilen çeşitli maddelerle (çivi, metal parçaları, bitki özleri vb.) güçlendirilirler.¹⁸⁷ Bu figürlerin imgesel gücü, onların kontrol edilmesi ve manipüle edilmesiyle doğrudan ilişkilidir. Nitekim bu kontrol, sadece neyin görülebileceğini belirlemekle kalmaz, aynı zamanda algıyı ve davranışları yönlendirerek toplumsal kontrolü de mümkün kılar. [Şekil 22]

Kolonyal dönemde, Avrupalı sömürgeciler "nkisi nkondi" figürlerini tehdit olarak algıladıkları için etkisiz hâle getirmeye çalışmışlardır. Figürlerin güçlerini harekete geçiren çivi, taş gibi materyalleri çıkarmak suretiyle onları sıradanlaştırmaya çalışmışlardır. Bu “etkisizleştirme” eylemi, güç figürlerin doğalarını değiştirerek (tahrip ederek), onları manevi nesnelerden sıradan ahşap heykellere dönüştüren

¹⁸⁷ Robert Farris Thompson, *Flash of the spirit: African and Afro-American art and philosophy* (New York: Random House, 1983)

kontrol mekanizmasını yansıtır. Ancak Kongo halkı, sömürgecilerin bu kültürel objeleri ele geçirme niyetini fark ederek bir tür karşı gözetim mekanizması geliştirmiştir. Figürlerin güçlendirici materyallerini kasıtlı olarak çıkartarak, onların sömürgeciler tarafından ele geçirildiğinde sahip olacakları sembolik değeri düşürmüşlerdir. Bu karşı gözetim, sömürgecilerin imgelere el koyma, manipüle etme yoluyla hükmetme ve kontrol etme girişimine karşı bir direniş ve kültürel özerkliği koruma çabası olarak yorumlanabilir.



Şekil 23: Nick Ut, Napalm Girl

Fotoğraf, 1973

Dokuz yaşındaki Kim Phuc'u napalm saldırısından kaçarken çekilen 1973 Pulitzer ödüllü fotoğrafı, savaşın dehşetini gözler önüne seren ikonik bir kare olarak tarihe geçmiştir. [Şekil 23] Fotoğrafın tarihsel bir başka önemi ise, teknoloji çağında görüntülerin gözetimine dair önemli bir tartışmanın ikonu haline gelmiş olmasıdır. Norveçli yazar Espen Egil Hansen tarafından Aftenposten gazetesinde “Savaşın Tarihi Değiştiren Yedi Fotoğraf” isimli yazıda paylaşılan ve Facebook tarafından “çıplaklık,

çocuk pornografisi” içerdiği için kaldırılan fotoğraf¹⁸⁸, gözetim mekanizmalarının iktidar nesnelerinin araçsallığını göstermektedir.

Gözetim, elbette yalnızca yukarıdan aşağıya doğru bir işleyen bir mekanizma değildir. Aynı zamanda belli ölçülerde aşağıdan yukarı ve hatta yanlara doğru gelişen bir bütüne ihtiyaç duyar. “Sürekli gözetim içerisinde tutulan gözetmenler”¹⁸⁹ bütünün iktidarının ayakta kalmasını mümkün kılan disiplin aygıtlarıdır: “sessizce ve ilkesel olarak kendi denetimini yapma görevini de icra eden uykusuz hücreler”.

İktidarın görünen gücü, (baskısı), bilgilerin diğer şeylerle olan ilişkisinin temelini oluşturur ve oluşumu gereği bu bağlantı ancak başka maliyetlerin ödenmesiyle kopartılabilir. Foucault, ancak koşullandırmalara karşı gelinerek yasakların kaldırılması ve iktidar mekanizmasının kendisinde oluşan bir değişim yoluyla, bilginin siyasi koşullandırmadan arınabileceğini düşünmektedir.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Espen Egil Hansen, “Dear Mark. I am writing this to inform you that I shall not comply with your requirement to remove this picture.” Aftenposten, 08.09.2016

¹⁸⁹ Michel Foucault, Gözetim Altında Tutmak ve Cezalandırmak: Hapishanenin Doğuşu, (Surveiller et Punir, Naissance de la Prison) (İmge Yayınları, 1992), p. 222.

¹⁹⁰ Michel Foucault, Cinselliğin Tarihi, (Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir, 1976) (Ayrıntı Yayınları, 2007), p. 13.

2.9.3 Görüntü ve Söylem (İdeoloji)

Gerçekliğin basit temellerinin ötesinde, düzenli şekillerde önümüze akarak çevremizi kaplayan, dolayısıyla belirli ideolojilerle kodlanarak doğal biçimlerle iletilen doğasını yadırgamadığımız görüntülerle dolu bir dünyada yaşamaktayız. Bu izlenim, kimi zaman belirli şeye ait olmayan (nötr, tarafsız) imgeler hakkında dahi, onların baskın fikirler tarafından yontulmuş veya ara geçişlerini fark edemeyeceğimiz düzeyde süblimleşmiş yapısı hakkında düşünmeye ve görsel dünyanın nüanslarını anlamamız adına eleştirel araçlar kazanma ihtiyacını doğurur. [Şekil 24] Böyle gizlenmiş -veya çoğunlukla gizlenmiş- bir yapıyı deşifre etmek, onun altında yatan güç dinamiklerinin, onu nasıl örttüğünü (maskelediğini) görmek, görüntü ve ideolojilerin derin ilişkisini anlamamızı sağlayacaktır.



Şekil 24: Kathrine Switzer

1967 yılında, Boston Maratonu'nda resmi olarak yarışan ilk kadın koşucu Kathrine Switzer'ın, yarış direktörü Jock Semple tarafından yarıştan çıkartılmaya çalışıldığı an. Switzer, 1974 New York Maratonu'nu kazandıktan sonra, kadınlar maratonunun Olimpiyat Oyunları'na dahil edilmesi için öncü rol oynadı.

Kaynak: Boston Herald 20 Nisan 1967, Associated Press

Öncelikle, görüntülerin içinde yer alan ideolojileri yapısalcı bir yaklaşımla parçalayarak, Roland Barthes'ın bir kavramsallaştırdığı ve onu bir “söylem/konuşma türü” olarak tanımladığı¹⁹¹ "mit" mefhumunu açığa çıkarabiliriz. Her şeyden önce Barthes'ın *söylemi*¹⁹², bir obje veya fikir değil, bir iletişim sistemi çerçevesinde vuku olan ve altında yatan güç dinamiklerini çeşitli formlarda (yazılı, görsel, resimsel) aktarabilen bir iletişim yoludur. Bir ifade aracılığıyla iletildiği sürece her şey söylem olabilir ve bu taksonomi dahilinde, söylemin içeriğinden daha çok öne çıkan, onun hangi biçimde (nasıl) iletildiğidir.

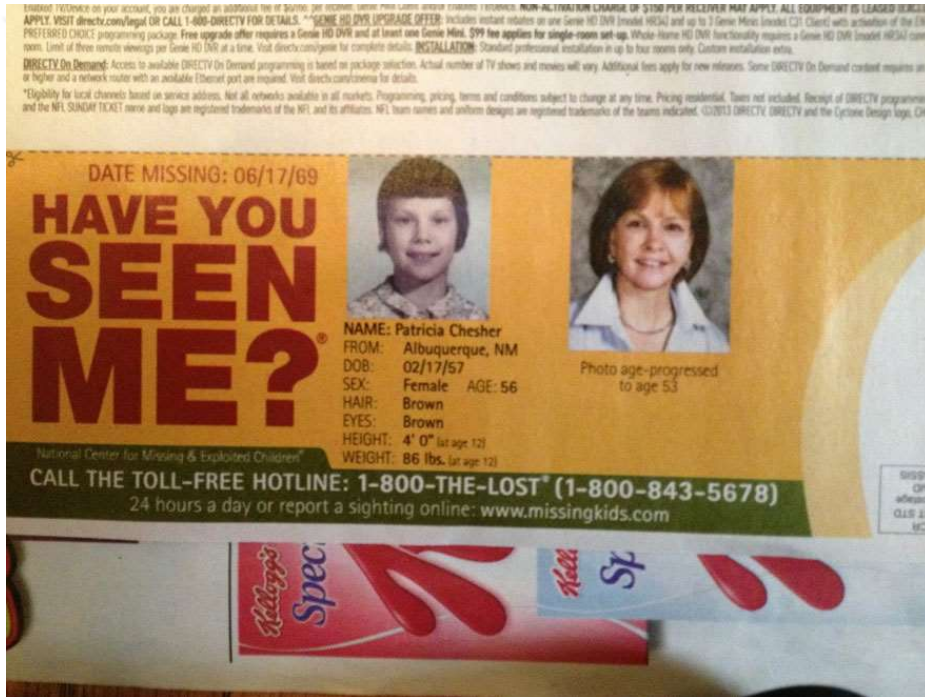
Söylemler bağlı oldukları sosyal bağlamları yansıtan ve beşerî tarih tarafından sürekli bir şekillendirme süreci içerisinde, ebedi gerçekleri taşımayan (veya böyle bir iddiası bulunmayan) unsurlardır. Her ne kadar Barthes, söylemleri nesne (veya ürün) olarak tanımlamasa da, bir tür temsil kazanma suretiyle (yazı, resim, sinema vb.) nesneler de mitsel ifadeleri aktaran söylemler hâline gelebilir. Bu sınırlar içinde hareket ettiğimizde dahi, biçimleri ve ideallerinden bağımsız olarak, rahatlıkla kelimelerin ötesine geçebilen geniş bir iletişim yelpazesinin kapsayıcılığından söz edilebilir. İletilenin odak noktası nasıl yorumlandığı olsa da söylemin temel unsuru (ve içermesi gereken yegâne şey) anlamdır.¹⁹³

¹⁹¹ Roland Barthes, *Mythologies*, (Les Lettres Nouvelles, 1957), (Farrar, Straus and Giroux, 1972), p. 107.

¹⁹² Barthes'ın “mit” kavramını terimleştirmesinin nedeni, onun anlatı değerinden öte, dünyayı anlamlandırma biçimimize tesir eden bir sistemin parçası olması kaynaklıdır. Buradaki terim, kültürel yapının bireysel bağlamlarını aştığı ve daha geniş kültürel anlamları ve değerleri içermesi sebebiyle, günlük yaşamın içine tesir etmiş olan tüm ideolojilerin yaygın ve bilinçsiz doğasını vurgular. Bu terimin kullanılmasının başka bir avantajı ise, toplumların kendi söylemlerini oluşturmaları ve bu ideolojileri baskın hâle gelinceye dek pekiştirerek meşrulaştırma ve doğallaştırma süreçlerini işaret etmeyi kolaylaştırmasıdır. Barthes, bu süreci mit oluşturma olarak tanımlar. Tez çalışmasında Barthes'ın mit anlayışı, görüntülerin iletişimsel işlevi ve içine kodlandıkları anlam süreçleri üzerinden incelendiğinden “söylem” ve “ideoloji” terimiyle özdeşleştirerek kullanılmıştır. Bunun nedeni, görüntülerin yorumlanma -ve hatta bazen yeniden yorumlanma- süreci içerisinde, retorik stratejiler içermesi ve onların ikna edici güçlerinin ön planda tartışılmasıdır.

¹⁹³ İletişimin anlamı nasıl oluşturduğu vurgusunu incelemesi anlamında, Barthes çalışmasını semiyoloji alanının bir parçası olarak konumlanması gerektiğinde ısrarcı bir tutum sahibidir. Ancak Barthes'ın fikirleri, sosyoloji ve antropoloji disiplinlerine derin bağlantılar kurmaktadır. Tez çalışmasının temel

Olguları kendi başlarına ele almak yerine, onların başka şeyleri temsil işaretler olarak görme geleneğini ve semiyolojinin yapısalcı yaklaşımı nedeniyle görüntüyü indirgeme yetkinliğini, tezin “Semitik Aygıtlar: Nesne, Temsilci, Yorumcu” bölümünde incelemiştik. Bu anlamda semiyoloji, biçim (temsil) ve içeriği (anlam) birbirinden ayırarak incelese de, görüntülerden bahsederken sınırları tam olarak belirsiz bir şeyi incelediğimiz kabulüyle hareket etmemiz gerekir. Değerler üzerine bir bilim olması niteliğiyle semiyoloji¹⁹⁴, belirsiz olanın incelenmesi için yeniden *-belki de Barthes’ın yaptığı gibi semiyolojinin disiplinler arası bağlarını sıklaştırarak-* görüntü kuramının içine yeniden entegre olmalıdır



Şekil 25: Gazete - 1969

17 Haziran 1969 günü, Albuquerque, New Mexico'daki evinden çıktıktan sonra kaybolan 12 yaşındaki Patricia Chesher için yayımlanan, ailenin aramaya devam ettiğini belirten 2013 tarihli kayıp ilanı. İlan, Patricia'nın çocukluk fotoğrafının yanında adli yaşlandırma (yeniden yüzlendirme) tekniği ile oluşturulan ve bugün sahip olduğuna ilanılan dijital bir çehreyi de barındırıyor. Kaynak: Reddit,

https://www.reddit.com/r/pics/comments/1g69q2/some_parents_likely_now_in_their_70s_still/

yaklaşımı, görüntülerin semiyolojik tanımında bir zayıflama gerektiği üzerine kurulu olduğundan, Barthes'ın söylem üzerindeki semiyolojik ve edebi değerlendirmelerinden, diğer disiplinlere sığmayan bağlantıların öne çıkartılması konunun irdelenmesi anlamında özellikle değerli bulunmuştur.

¹⁹⁴ Roland Barthes, Elements of Semiology, (Hill and Wang, 1968), p. 10.

Söylem ve imgelerin ilişkisinden söz ederken, olguların zamansallığı ve semiyolojik ilişkilerin zaman içindeki değişiminden (evriminden) de bahsetmek gerekir. Saussure, zaman olgusunu ikili karşıt¹⁹⁵ bir mekanizma üzerinden işlerken, zamanı dondurarak (anlık görüntüler üzerinden) dilin evrensel ve değişmez yönlerinin açığa çıkması gerektiğini savunuyordu. [Şekil 25] Bunun için ürettiği kodlama; olgunun belli bir zaman dilimindeki durumunu “eşsüremlî (senkronik)”, olgunun zaman içindeki yapısını ise “artsüremlî (diyakronik)” analizi kullanarak, tüm insan faaliyetlerinin kapsama iddiasındaydı.¹⁹⁶ Saussure’ün ayrışma taksonomisiyle karşı çıktığı esas düşünce, dilin iletişime daha uyumlu yapılarının sürdürülebilirliği üzerine kurulu olan evrimsel dil bilimin kendisiydi.¹⁹⁷ Dolayısıyla Barthes’ın bir iletişim sistemi olarak “mit/söylem” kurgusunun diğer bağlamlarla kurmaya çalıştığı ilişkilerin yoğunluğu düşünüldüğünde, Saussure’ün “gösteren-gösterilen” üzerine inşa ettiği ve görüntüleri baskıladığı semiyolojik “temsil” ilişkisinin, genel bir görüntü kuramının ihtiyaçlarına uygun olmadığı sonucuna, söylem başlığı altında bir kez daha varabiliriz. Söylemi, bir tür işaret bilimi üzerinden incelerken yapısalcılık ve biçimcilik arasındaki dengeyi bulmanın kritik olduğunu, ancak daha büyük bir tehlikenin, *söylemi* yarı-biçim ve yarı-içerikten oluşan *belirsiz bir nesne*¹⁹⁸ olarak görmek olduğunu da vurgulayabiliriz.

Barthes’ın bu eksiklik üzerine geliştirdiği model, semiyolojik zincirin kullanılmasına olanak veren, *ikinci dereceden* bir semiyolojik sistemdir.¹⁹⁹ Klasik sistemde kavram ve görüntünün birleşimi olan “işaret” (sign), ikinci dereceden sistemde yalnızca bir “gösteren” (signifier) hâline gelir. Yani miti oluşturan tüm içerikler (görüntüler,

¹⁹⁵ İngilizce: “binary”, Bkz: [Oxford Reference, A Dictionary of Critical Theory, (Oxford University Press, 2010)]

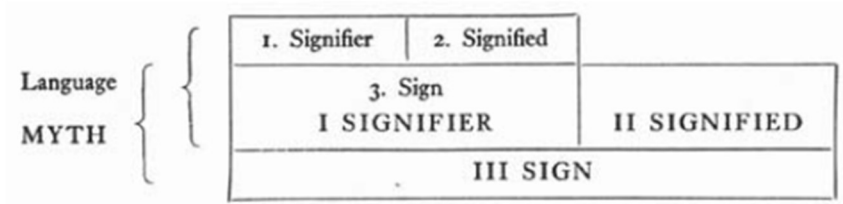
¹⁹⁶ Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism, The Linguistic Model* (Princeton, 1975), p. 5.

¹⁹⁷ Johann-Mattis List & Shijulal Nelson-Sathi & Hans Geisler & William Martin, “Networks of lexical borrowing and lateral gene transfer in language and genome evolution.” (Bioessays 36 (2), 2014), p. 141.

¹⁹⁸ Roland Barthes, *Mythologies* (Noonday Press New York, 1972), p. 111.

¹⁹⁹ a.g.e. p. 113.

yazılar, objeler vb., mit tarafından ele geçirildiklerin an, yapılarında *anlamlandırma* işlevine yönelik bir *indirgeme* gerçekleşecektir. [Şekil 26]



Şekil 26: İkincil Semiyolojik Sistem

Kaynak: Roland Barthes, Mythologies (Noonday Press New York, 1972) sf. 113

Birbiri içerisine geçen (perçinli) ikili semiyoloji sistem öngörüsü, özellikle görüntülerin içine yerleşen *söylemler* hakkında değerlendirmeler yapabileceğimiz yeni bir platform imkânı taşır. İletişim için kullandığımız ve içerik olarak “temsil” odaklı dilsel sistem, artık bir başka sistemin yapı taşıdır. Bu yeni sistem ise, dilsel sistem hakkında konuşan ikinci bir dildir.

Kendi sistemini oluşturmak için başka bir sistemi ele geçirme şeması, tıpkı Mitchell’ın kendisinin görüntü değerinin farkına varan *metagörüntüde*²⁰⁰ olduğu gibi, temsili bir “nesne” olarak kullanabilen, böylece yeni anlamlar yaratabilen bir *metadil* (*metalanguage*)²⁰¹ üzerine konuşma alanı açacaktır. Dilsel şema içerisinde takılı kalmadan ve temsil şartını görsel iletişimin ilkesel bir gerekliliği görmediğimiz bir senaryoda, görüntüler ve söylemi aynı şekilde ve birlikte ele alma imkânı oluşacaktır. Bahsettiğimiz yeni dil-nesnesi, tarihsel olayları doğal olaylar gibi gizleyen ve içeriği gereği geçici (temporal) olan durumları kalıcıymış gibi gösteren bir gizleme mekanizmasını taşır²⁰². Yani esas gereği insan tarafından belirlenen tüm bağlamları,

²⁰⁰ W.J.T. Mitchell, “Metapictures.” In Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation (The University of Chicago Press, 1994), p. 82.

²⁰¹ Roland Barthes, Mythologies, (Noonday Press New York, 1972), p. 113.

²⁰² Barthes’a göre de mitler, toplumdaki güç ve sınıf ayrımlarını destekleyen ve toplumu manipule etmekte başarılı burjuva ideolojisine eşdeğer bir güç sahibidir. Bkz: [Roland Barthes, “Myth is depoliticized speech.” In Mythologies, (Noonday Press New York, 1972), p. 142.]

görünüşte doğal görünen bir düzene indirger. İnsan ürünü olanı, doğal ve değişmez olarak sunar, yaratılışın izlerini (anılarını) gizler, söylemi zaten önceden tasarlanmış ve o tasarıya hizmet etmek için var olan bir gerçekliğe eşitler, ve gerçekliğin içinden, gerçek anlamı arındırır. [Şekil 27]



Şekil 27: Loch Ness

1934 yılında İskoçya'nın Loch Ness kasabasındaki gölde çekildiği iddia edilen Loch Ness canavarı (Nessie) fotoğrafı, araştırmacıların 1993 yılında canavarın oyuncak bir denizaltı ve plastik parça ile yapıldığını keşfettiği zamana kadar, milyonlarca insanın alanı ziyaret etmesine neden olan bir sahte-gerçeklik yarattı. Fotoğrafın iddiası çürütülmüş olsa da, Nessie'nin varlığına hâlâ inanan milyonlarca insan ve günümüzde canavarı gölde görmeye devam eden gözlemciler bulunmaktadır.

Fotoğraf: Robert Kenneth Wilson, Daily Mail, 5 Mayıs 1934

İkonografi ve görsel sembolizmle ilgilenen disiplinler için, görünen şeylerin, başka bir görünüm anahtarı olması, bir başka deyişle görüntülerin basit temsiller yerine, daha derin gerçekliklere açılan pencereler taşıması beklenir bir durumdur. Görünenin arkasında başka bir gerçek olduğu ve bu asıl gerçekliği gösterme eğilimi, sanat ve edebiyatın temel unsurlarından biri olduğu savunulabilir. Bu anlamda mimari görüntülerin de ilgili oldukları zamanın ve toplumun sosyal gerçekliklerini veya idealize edilmiş bir gerçeklik hayalini yansıtmaları mümkündür.

İkonolojik anlamda, imge değeri taşıyan tüm görüntülerin tarihsel bağlamda yansıttıkları, kendi dönem ve kültürlerine özgü sembollerin çözülmesi (deşifre) edilmesi, içerdikleri *temsil* niteliklerinin anlaşılması açısından bir gerekliliktir. Sanat eserleri özelinde, yorumun veya yapılan idealizasyonun öznel nitelik taşıması veya aynı toplum içindeki farklılıkları (çoklu gerçeklikleri) içermemesi, hatta önyargılar taşıma sureti ile ayrık olanın deneyimi gizlemesi mümkündür. Bu anlamda görüntüye yüklediğimiz bağlamların da bir söylemin etkisi (müdahalesi) altında gerçekleşiyor olma durumunun değerlendirilmesi önemlidir.

Osmanlı dönemi Türk minyatür sanatı, geniş konu çeşitliliği²⁰³, uzun yüzyıllar varlık göstermesi²⁰⁴ ve tasvir içerikli diğer yazma eserler (harita, gravür, motif, falname²⁰⁵ vb.) ile ikonolojik etkileşimleri sebebiyle, İslam resim sanatı içinde özel bir yere sahiptir. Farklı sanatsal eğilimleri içermekle birlikte²⁰⁶ temelde gözleme dayanan²⁰⁷, kendine özgü görsel kurallar barındıran ve “tarihsel resim” olarak adlandırılabilir, gerçek olayların tasvirinden kaynaklanan belgesel değerlere sahip eserlerden oluşmaktadır.²⁰⁸ Konu itibarıyla fetihler, devlet törenleri ve saray yaşantısı gibi günlük hayatın gerçeklerine odaklanırken, nakkaşların tasvirlerine işledikleri sanatsal ve anlamsal anlatılar, tasvir edilenin ötesindeki bir uzama erişme, bu sorgu dünyasına göndermeler yapma ve onun hakkında hayal etme güdüsü taşır. Sokaklar, pencereler, duvarlar ve gökyüzü, minyatürdeki ana gösterimin *arka planını* meydana getiren

²⁰³ Fatih Rukancı, “Kültürel Mirasın Gelecek Kuşaklara Aktarılması ve Tanıtımında Yazma Eser Kütüphaneciliği.” ERDEM - İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, Sayı 74 (Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2018), p. 104.

²⁰⁴ İlk örneklerini Orta Asya medeniyetlerinde bulan, Türklerin Yakın ve Ortadoğu bölgelerini yönetmeleri sonucu komşu medeniyetlerin sanat gelenekleriyle zenginleşerek etkinlik gösteren Osmanlı minyatür sanatı, yoğunlukla on beşinci yüzyıl ortalarından on dokuzuncu yüzyıl başlarına kadarki dönemde etkili olmuştur. Tarihçe özeti için bkz: [Seyid Hedayat Azim Nezhad Kivi, “XV ve XVI. Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerindeki Halılar ve Kıyafetler Üzerine Bir Araştırma.”, Yüksek Lisans Tezi, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995), p. 3.

²⁰⁵ Osmanlı Devleti’ni konu alan ilk eserlerin, Osmanlı Beyliği’nin cihan imparatorluğu olacağına dair rüya motifleri içermesi, ikonolojinin Türk mitolojisinde yerinin değerlendirilmesi açısından önem taşır. Osmanlı ve rüyanın yönetici sınıfındaki yeri hakkında bkz: [Muhammet Okudan, “Osmanlı’da Rüya: Beklenti ve Kehanet.” History Studies Volume 12, Issue 5 (International Journal of History, 2020), p. 2621.]

²⁰⁶ Mohammed Kahiyah, “Irak Türkmen Türkçesi Dakuk Ağzının Ses Bilgisine Dair Notlar”, “Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatının Gelişimi, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum”, Cilt 11, Sayı 33, (Dergipark Akademik, 2022), p. 605.

²⁰⁷ Gönül Öney & Uğur Derman & Oluş Arık & Filiz Çağman & Kemal Çığ & Ülker Erginsoy, “İslam Sanatında Türkler.” The Turkish Contribution to Islamic Arts (Tifdruk Matbaacılık, 1976), p. 4.

²⁰⁸ Sibel Kurtoğlu & Gültekin Akengin, “15-16. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatının İncelenmesi ve Disiplinler Arası Yaklaşımlarla Güncel Sanat Pratiklerinde Yorumlamaları.” 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, Cilt 11 Sayı 33 (Dergipark, 2022), p. 605.

dekoratif elemanlar²⁰⁹ gibi görünse de, bazı durumlarda, resmin söylemi konusunda şüpheyne düşmemize, buna bağılı olarak da mimari görüntüleri incelemek üzere yeni bir kulvar açar. Nakşi'nin minyatüründe, sokaktan binalara bakan gözlemci, pencerelerin içinden evleri görmesi gerekirken; pencere gözlemciye yeni sokakları göstererek, başka bir dünyanın varlığını ve bu iki dünya arasındaki geçişin yerini anlatır. İçeride ve dışarıda, her yerde ve hiçbir yerde olma hissi, mekân ve aidiyet temellerini sorgulanır hâle getirir. Gözlemcinin minyatürü deneyimi, değişim ve devinim hâlindeki hayatın bir metaforu olarak yorumlanabilir. [Şekil 28]



Şekil 28: Şeyhülislam Mustafa Efendi'nin Kasımpaşa'daki Konağı Minyatürü

Nakkaş Nakşi, Konstantiniyye, 1620

Divân-ı Nâdirî, Ganizâde Mehmet Nâdirî, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H889 varak 18b

Görüntülerin “aldatıcı” niteliklerine ve paralel olarak sanatın gerçeği yansıtmaya kapasitesine dair tartışmalar, özellikle on altıncı yüzyıl Avrupası'nda da Barok üslubunda etki sahibi olacak önemli bir tartışma konusudur. Vasari, üç boyutlu tasvirin (heykelin) resim karşındaki üstünlüğünü, gerçeklerin yalana karşı olan

²⁰⁹ Nilhan Özeltin & Filiz Ölmez, “Osmanlı Minyatürlerinde El Sanatlarından İzler.” Art-e Sanat Dergisi, Cilt: 4 Sayı: 7, (Art-e, 2011)

üstünlüğüne benzetir.²¹⁰ Cellini, kesinlikle gerçek gibi görünen hoş yalanların gözlemciyi yanıltan dünyasından bahseder.²¹¹ Goeree ise, resmin rüya ile benzer yapıda olduğunu ve yanıltıcı doğalarının kabulünü gerektirdiğini söyler.²¹² Tüm bu tanımlamaların temelinde, görünür olanın (temsil öğesinin) gerçekliğin kendisine öykünmesi (yönlendirilmesi) üzerine bir prosedürden, yani gerçek bir karşılıklık içermek yerine, yüzeysel -veya retorik- bir taklit olması üzerinden hareket edilir. Öyle ki, görüntüler retorikten bile daha aldatıcı olabilir, zira gözlemciyi hiç var olmayan bir gerçekliği yaşadığına ikna etme kapasitesine sahiptir. ²¹³ Weststeijn'a göre, görsel



Şekil 29: Le salon des Perspectives
Odanın dışarıya açıldığı yanılsamasını oluşturan fresk.
Le salon des Perspectives, Villa Farnesina, Roma, italya
Fotoğraf: Jean-Pierre Dalbéra, Flickr 2017

²¹⁰ orj. "Che la scultura è tanto superiore alla pittura, quanto il vero alla bugia". Bkz: [Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori; nelle redazioni del 1550 e 1568, L. Bettarini, P. Barocchi (eds.), (Firenze, 1966), p. 1036. Not 4.]

²¹¹ orj. "[U]na bugia sì bella e sì dilettevole che certamente pare la verità' Bkz: [Carlo Cordié, "Opere di Baldassarre Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini." (Milano, Napoli, 1960), p. 113.]

²¹² orj. "[D]e dingen in een Tafereel alleen scheenen te wesen, maar in waarheid niet en waren'; 'waarlijk, uytwendig verheven, bevattelijk en tastelijk". Bkz: [Willem Goeree, "Inleyding tot de praktyk der algemeene schilderkonst." (Amsterdam, 1670), p. 23.]

²¹³ Thijs Weststeijn, The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age, (Amsterdam University Press, 2008), p. 274.

imgeler fiziksel dünyayı doğrudan barındırmaları nedeniyle, izleyenin hayal gücüne göre edebiyattan ve şiirden daha fazla ikna etme kabiliyetine sahiptir. [Şekil 29]

“Eski Sanatın Resimleri” isimli eseriyle²¹⁴ Avrupa sanat kuramının temel taşlarından biri oluşturan ve uzmanlık alanı olan filolojiyi sanat tarihi ile birleştirerek ilk kapsamlı sanat tarihi çalışma örneklerinden birini veren Junius, görüntüden bahsederken resmin teknik beceriler (perspektif vb.) yardımı ile hayranlık uyandıran doğasına atıfta bulunur: *“Doğal şeylerin taklidine sanki gerçek şeylerin kendilerini görüyormuşuz gibi bakmak”*.²¹⁵

Junius’a göre göz için, bütün görüntüler illüzyondur, ancak bu aldatmaca zararsızdır ve aldatılmanın *hoş deneyimi*²¹⁶, onu eleştiriden muaf tutan özel bir imtiyaz sağlar. Bu durum için, kendi yarattığı heykele aşık olan heykeltıraş Pygmalion mitosundan²¹⁷ bahseder: Pygmalion, Kıbrıs adasında yaşayan yetenekli bir heykeltıraştır. Doğanın kadınlara çeşitli kusurlar verdiğiğine inanması sebebiyle kendini sanatına adamaya ve hayalindeki ideal kadının eşsiz bir heykelini yapmaya karar verir. Yonttuğu fildişi heykel öylesine güzeldir ki, heykeltıraş eseriyle aşka düşer ve onu Galatea olarak isimlendirir. Pygmalion'un Galatea'ya olan aşkı öyle boyutlara ulaşır ki, tanrıça Afrodite bu bağlılıktan etkilenerek ona yardım etmeye karar verir ve Galatea heykelini hayata getirir. Pygmalion, Afrodite'in kutsamasıyla kadına dönüşen heykeliyle evlenir, Paphos isminde bir oğulları ve Metharme isminde bir kızları olur.

²¹⁴ orj. “De Pictura Veterum”, İngilizce çeviri: “Franciscus Junius , The painting of the ancients, 2013”

²¹⁵ Franciscus Junius, “The painting of the ancients, in three bookes: declaring by historicall observations and examples, the beginning, progresse, and consummation of that most noble art, and how those ancient artificers attained to their still so much admired excellencie.”, 1638 (University of Michigan Archive, Getty Research Institute, 2013), p. 50.

²¹⁶ Junius’un sanat eleştirisi, görüntüleri değerlendirebilmek için zihnimizde halihazırda bulunan imgelerin veya hayalgücünün varlığına bağlıdır. Zihinsel imge ile görüntü arasında pasif bir bağlantı yeterli değil, gözlemcinin ifade edileni aktif olarak değerlendirmesi gerekir. Bu ilişkiyi, zihinden oluşan bir sahneye adım atma gibi düşünebiliriz. Bu düşünceye ait kaynaklar için bkz: [Judith Dundas, Junius's "The Painting of the Ancients" and the Painted Poetry of Ovid, International Journal of the Classical Tradition, Vol. 3, No. 2 (Springer, 1996), p. 165.]

²¹⁷ Edith Hamilton, “Pygmalion and Galatea” in “Mythology”. (Basu Printing Works, 1953), p. 108.

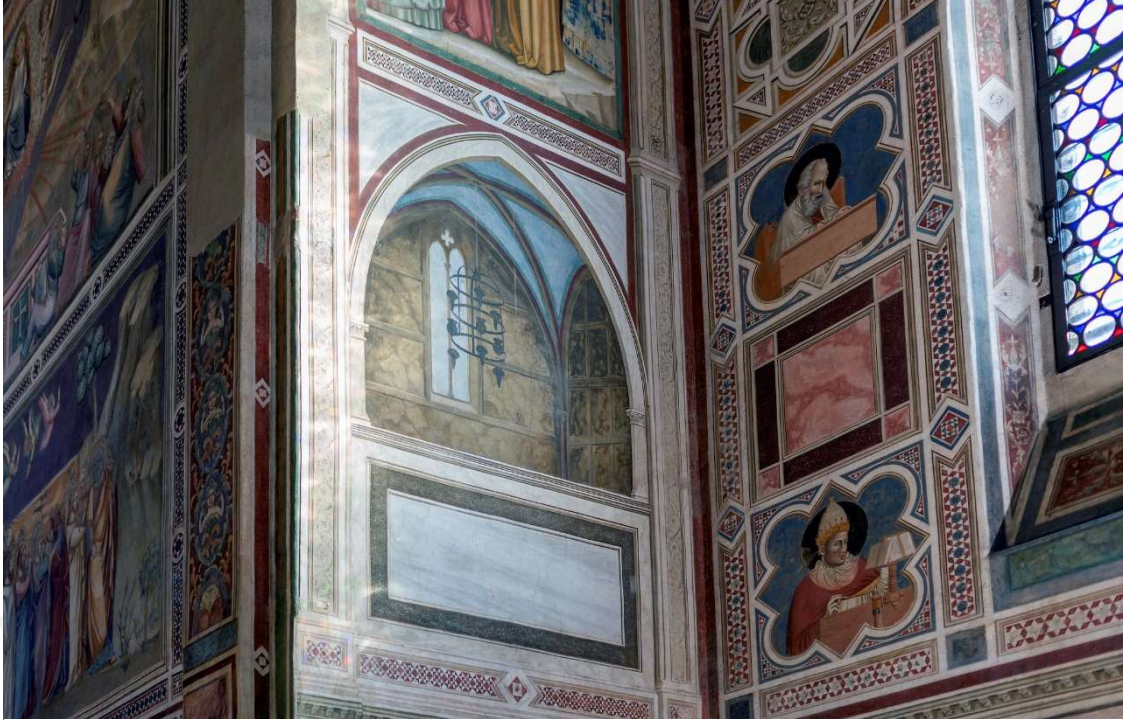
Pygmalion'un hikâyesi, bir idole dönüşecek kadar mükemmel bir yaratım ve yaratılana tapılma anlatısıyla temelde ahlakçılığa yönelik bir eleştiriyi, aynı zamanda (ve bizim için daha önemlisi) görüntülerin maddesel formun ötesine geçme arzularına yönelik bir değerden bahseder. Tüm bu katkılardan yola çıkarak, erken modern dönem Avrupası'nda zihinsel imgelerin; görüntü, duygu ve *fantazma* (hayal, gerçekte var olmadığı halde var gibi görünen şey²¹⁸) arasında varlık sürdüren bir güç modelini kaynak aldığını ve onunla özdeşleştirildiğini söylemek mümkündür.²¹⁹



Şekil 30: Andrea Pozzo, Trompe-l'œil Kubbe
Sant'Ignazio – Roma, 1685

²¹⁸ “fantasma” tanımı, TDK, Türkçe Sözlük, 1. Baskı, (Ankara, 1945)

²¹⁹ Bu anlamda Junius, Platon'un resmin aldatıcılığına dair yaptığı olumsuz yaklaşımdan ayrışarak, Sofistlerin akla güvensizliğine benzer yapıda, sanatın yanıltıcı doğasına dair olumlu bir tavır alır.



Şekil 31: Giotto, Scrovegni
Giotto'nun üçüncü boyut kurgusu odaklı ustalık eserinden "trompe-l'œil" örneği,
Arena (Scrovegni) Chapel, 1305
Fotoğraf: Steven Zucker, Flickr, 2020.
Copperplate Engraving, 24,5cm x 27,5cm, Fagel Collection, fol.90.

Mimari yapıların biçimleri, perspektifleri, cephe ve renkleriyle oynanarak²²⁰, mekânsal hacim ve büyüklüklük algısına etki edilmesi, antik dönemden itibaren sıkça görülen bir durumdur. Bu tekniklerden en ilgi çekici olanlarından biri, şüphesiz ki insan görüşünün sınırlarını analiz ederek duyularıyla oynamak için kullanılan, üç boyutlu optik illüzyon tekniği içeren "trompe-l'œil"dür.²²¹ [Şekil 30] Kısaltılmış ufuk noktası, detaylı gölgelendirme ve resmin gerçek olduğuna inandıracak nitelikte titiz perspektif teknikleri ile gerçek mîkan algısı yaratılarak gözlemcinin gördüklerine inanılması sağlanır.²²² [Şekil 31] Sanat tarihi disiplinin kurucularından olan Giorgio

²²⁰ Arie Wallert & Erma Hermens & Marja F. J. Peek, Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice, (University of Leiden, 1995), p. 105.

²²¹ (Fransızca: gözü aldatmak), Bkz: [The Oxford Reference Collection, The Oxford Dictionary of Phrase and Fable, (Oxford University Press, 2006)

²²² Jacques Maroger, The Secret Formulas and Techniques of the Masters, çeviri: Eleanor Beckham, (New York: Studio Publications, 1948)

Vasari (1511-1574), ünlü eserinde ²²³, İtalyan ressam Giotto'nun (1267-1337)'nin algının doğasını sorgulayan karakterini anlatırken, ustası Cimabue'ye (1240-1302) oynadığı oyun hakkında yazar:²²⁴

“Giotto'nun çocukluk yıllarında, Cimabue'nin yanında çalışırken, Cimabue'nin üzerinde çalıştığı figürün burnuna o kadar gerçekçi bir sinek resmi yaptığı söylenir ki, eseri devam ettirmek için dönen ustası, hatasını fark etmeden önce sineği eliyle defalarca uzaklaştırmaya çalışmıştır. Giotto'ya atfedilen başka birçok hileyi ve birçok esprili cevabı aktarabilirim, ancak sanatla ilgili konularla ilgili olan bu örneklerin bu bölümde anlatmam yeterli olsun...”



Şekil 32: Jia Guwan 假古玩
Xiangsheng örneği
Vernikli ahşap bronz “fangding”
“taklidi
1760, Palace Museum, Beijing



Şekil 33: Jia Qinglü Duo 假青綠鐳
xiangsheng örneği
Bronz taklidi bir porselen çan ve üç ayaklı buhurdan
1745, Musée national des arts asiatiques Guimet, Paris

²²³ Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori; nelle redazioni del 1550 e 1568, L. Bettarini, P. Barocchi (eds.), (Firenze, 1966)

²²⁴ Giorgio Vasari, The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects, çeviri: Gaston du C. de Vere. (The Modern Library, 2006), p. 96.

Resim sanatında, Barok ve Rokoko'ya karşı bir tepki olarak söylemleştiren²²⁵ “trompe-l'œil” (gözün görmesi istenen şey) kavramının eşdeğer anlamlısı ve daha erken bir versiyonuna, ikinci yüzyılda Uzakdoğu'nun “xiangsheng” porselenlerinde²²⁶ rastlanır. [Şekil 32] [Şekil 33]

Gerçeklerinin porselen taklitlerini oluşturan bu “emitasyon” ürün grubu, İmparatorluk estetiğinin ve iktidarın gücünü ikonografik bir gösterimdir.²²⁷ Bu gösterim, porselenin fiziksel özellikleri ve onları karşılayan imgelere değil, eserin varlığının (ontolojisinin) temelinde yatan ve kökeniyle doğrudan ilişkide olana odaklıdır.²²⁸ Nihayetinde görünen ürün, başka bir malzemeyi taklit ederek büyüleyici bir illüzyon yaratmaktadır. Öyle ki, taklit ettiği malzemenin gösterişini taşıması sebebiyle gündelik kullanımının yaygın olmasının yanında, İmparatorluk mezarlarında naaşa eşlik etmesi içinde de “xiangsheng” nesneler kullanılmıştır.²²⁹ Pahalı materyeller ile yapılacak (gerçeğinin) üretiminden önce, onun yerini alabilecek başka bir materyal ile üretim yapılması, emitasyon nesnenin düşünsel bir prototip olduğu izlenimini oluşturabilir. Ancak bu nesneler, imparatorluk atölyeleri tarafından bir

²²⁵ Martin Meade, “Trompe l'oeil.” *Architectural Review*, Vol. 175, No:1045, (AR, 1984), p. 26.

²²⁶ Xiangsheng: “kusursuz benzer”, “tamamen benzeri” veya “hayatta görünen” veya orj. Çince: 象生 (Türkçe okunuşu: şang-şing). Metnin devamında “xiangsheng” ifadesi için, emite etmek, simüle etmek, aynalamak ve modellemek anlamlarına gelen “emitasyon” ifadesi kullanılacaktır.

²²⁷ Chih-en Chen, “Fooling the eye: trompe l'oeil porcelain in High Qing China.”, *Les Cahiers de Framespa* No:31 (2019), <https://doi.org/10.4000/framespa.6246>

²²⁸ “Xiangsheng” ve “trompe-l'œil” etimolojik olarak eşdeğer olmamakla birlikte, Zhu Yan'ın (朱琰) seramikler üzerine eseri Tao Shuo (陶說)'de, geniş çapta yanıltıcı yüzey ve etkiye sahip tüm porselenler için, terimin Avrupalı varyantı “trompe-l'œil” ile bağdaştırılarak ve aynı ideolojiyi yorumlamak üzere kullanılmıştır.

²²⁹ Xun Kuang (荀况), bilinen adıyla Xunzi (荀子), “Disquisition on Ritual” (Lilun, 禮論) M.Ö. 206-220, Tam metin: <https://ctext.org/xunzi/li-lun>

prototip olma amacıyla üretilmişlerse bile, imparatorluk koleksiyonuna katılmışlardır.

²³⁰ İnanılması beklenen nesneler, gerçeğinin yerini almıştır. ²³¹

Mimari imgeler, fiziksel bütün görüntüler gibi, söylemlerin normalleşmesine katkıda bulunan güçlü mesajlar taşıyabilir. Belirli binalar, yapı grupları ve hatta mahaleler, normal ve kabul edilebilir olana dair algımızı şekillendirebilir. Benzer şekilde belirli fikir ve inançları pekiştirmek için sembolleri ve tarihi referansların gücünden yararlanabilir. Görüntülerin üstlendiği kimlik ve onunla ilişkili olan tüm sembolik temsiller, oluşturduğu mekânın temel fikrini ve karakterini somutlaştıran tarihsel araçlara dönüşme eğilimini de beraberinde getirir. İçerdikleri söylemleri teşvik edici, meşrutiyetlerini pekiştirici ve toplumsal normları şekillendirmeye olan etkileri ile mimari görüntüler, görüntüler ailesinin²³² algısal ve görsel dallarında eşit miktarda söylem sahibi olurlar.

Tarihteki önemli mimari görüntülerden biri Yahudi tapınaklarının, Pagan düzensizliğini terk ederek, yüzlerini Kudüs'teki Süleyman Mabedi'ne²³³, Tevrat sandukasının güneşi karşıladığı noktaya çevirmesidir. ²³⁴ Tapınak yıkıldıktan sonra da

²³⁰ Zhang Faying, "Tang Ying du tao wendang" Archive on Tang Ying's Supervision of the Imperial Kilns, (Beijing, 2012), p. 119.

²³¹ Osmanlı minyatürü, Çin emitasyon üretimi ve Avrupa resim sanatı örnekleri üzerinden değindiğimiz, gözü ikna etme motivasyonu (ideolojisin) temsil örneklerinde, kültürel tekniklerin coğrafi uzamla birlikte görüntünün normlarını nasıl kontrol ettiğine dair ipuçlarını görmekteyiz. Bununla birlikte, kültürlerin kesişimlerinin, çarpışmalarının ve bunun sonucu olan çatışmaların harmanlanarak, geleneklerin dışında yeni üslup ve nüanslar oluşturması durumuna da değinmek gereklidir. "Teknik değişimlerin" ve "karma stiller" in ortaya çıkması, hâkim kültürün etkisi ve bu birleşimlerin oluşturduğu "yeni görsel anlatılar" konusuna "Qing Hanedanlığında Avrupa Perspektifi (Şüphesi)" bölümünde değinilmiştir.

²³² Bkz: Tezin "2.8.2. Mitchell'ın Görüntüler Ailesi" bölümü.

²³³ Diğer adlarıyla "Birinci Mabet", "Mukaddes Ev" (İbranice: בית-המקדש הראשון)

²³⁴ Matematiksel açıdan, tapınağın farklı yönleri işaret eden birçok duvarı ve açısı bulunması, Tapınak Dağı'nın trepezoid biçimi ve yılın hangi zamanının tam olarak bu yönelimi sağladığı tartışmalı bir konudur. Orijinal tapınağın kesin konum ve yönü belirlenememektedir. Yaz ve kış dönümleri arasındaki 108 derecelik açı farkı bulunduğu göz önüne alındığında, hangi gün doğumunun bu yönelime izin verdiği oldukça muallaktır. Yapılabilen en iyi tahmin, tapınağın 5 Nisan tarihine denk gelen Fısıh (Pesah) bayramında gündoğumunu karşıladığı yönündedir. Ancak konu hakkındaki araştırmaların dinsel metinlere referans göstermesi ve yeterli bilimsel kanıt sunmaması, bunun fenomenolojik bir genel kabul

bu gelenek devam etmiş, tapınağın yeniden inşası ve “seçilmiş halkın” toplanması için Kudüs’e dönme geleneği devam ettirilmiştir.²³⁵

Bizans kiliseleri bu geleneğin biçimsel bir varyantını kullanarak, doğrultularını güneşin doğduğu yöne, kurtuluşun vaadedildiği Mesih Çağı’na (Tanrı’nın Krallığı’na)²³⁶ doğru konumlandırır.²³⁷ Tanrı’nın Aden’de yarattığı bahçenin Doğu’da olduğu belirtilmiştir²³⁸ ve zamanın bitiminde, tüm yaşayan ve ölüleri yargılamak üzere dünyaya *ikinci gelişinde*, İsa Doğu’dan gelecektir.²³⁹ Ortaçağ Avrupası’na dek bu güçlü



olduğu izlenimini yaratmaktadır. Konu hakkındaki çeşitli kaynaklar için bkz: [Gorenberg Gershom, "The End of Days: Fundamentalism and the Struggle for the Temple Mount". (Free Press, 2014), p. 78.]; [Jaime Paul Lamb, "On the Orientation of King Solomon's Temple", "Myth, Magick, Masonry: Occult Perspectives in Freemasonry", (Laudable Pursuit, 2018)]; [Themis G. Dallas, "On the Orientation of Byzantine Churches in Thessalonike" Mediterranean Archaeology and Archaeometry, 2015, DOI:10.5281/zenodo.27748]; ve [The Holy Bible, KJV, Ezekiel 8:16 (1769/2017)]

²³⁵ Uwe Michael Lang, "Turning Towards the Lord: Orientation in Liturgical Prayer." (Ignatius Press, 2009), p. 37.

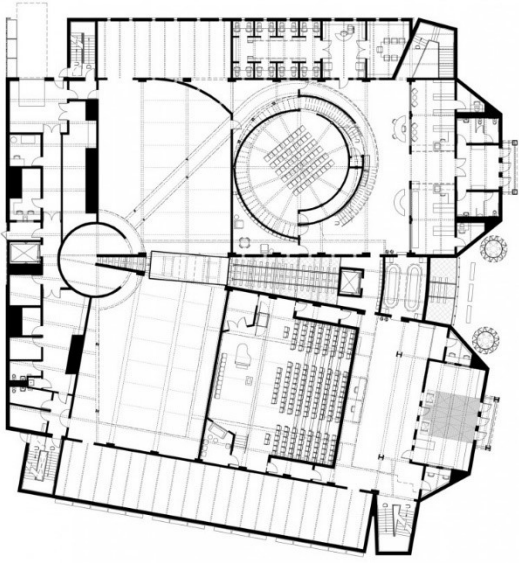
²³⁶ Ezekiel 36:27. [The New Jerusalem Bible". (Darton, Longman & Todd. 1985)]

²³⁷ George Pantazis & Dimitris Sinachopoulos & Evangelia Lambrou & Romylos Korakitis, "Astrogeodetic study of the orientation of Ancient and Byzantine Monuments: Methodology and first results", Journal of Astronomical History and Heritage (JAHH,2004) 10.3724 / SP.J.1440-2807.2004.02.02

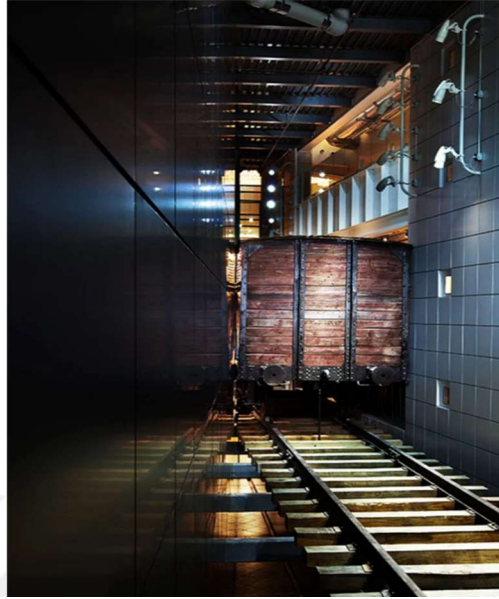
²³⁸ Yaratılış 2:8-14, [Kitab-ı Mukaddes Şirketi, Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil), (Yeni Yaşam Yayınları, 1987)]

²³⁹ Sidney Harrison Griffith, "The Church in the Shadow of the Mosque: Christians and Muslims in the World of Islam." (Princeton University Press, 2008), p. 144.

yönelim ideolojisi devam etmiş, kartograflar da haritalarını Kutsal Topraklar'a, İsa'nın öldüğü ve yeniden dirildiği Kudüs'e çevirmiştir.²⁴⁰



Şekil 34: Illinois Holocaust Museum and Education Center
Stanley Tigerman & Yitzhak Mais, Skokie, Illinois, ABD



Şekil 35: Illinois Holocaust Museum and Education Center
Fotoğraf, David Seide, DefinedSpace.com

Tigerman, Illonis Soykırım Müzesi'nde, Yahudi halkıyla derin bağları olan bu iki tarihsel *yönelimi (oryantasyonu)*, müzeyi oluşturan kütleleri birbirleriyle kesiştirerek kullanmıştır. ²⁴¹ Bu 5.9 derecelik kayma, Mesih Çağı'nı simgeleyen manyetik doğu ve Kudüs'teki Batı Duvarı'nı karşılayan kütleler arasında mimari bir "yarık" ve anlamsal bir reverans oluşturur. Kesişimin oluşturduğu yaşanılmaz ve kullanılmaz alan,

²⁴⁰ Bu tezin ön çalışması aşamasında hazırlanan "Kartografik ve Mimari Temsilin Yönelimsiz Açılımı: Kartezyenin Mekânından Kaçış" isimli makale, dünyayı "doğru" temsil etmeye dair ideolojik yönelimleri, Avrupa merkezli geleneklerin sabit yönlendirme vurgusunu ve Japon kartografyasının kendine özgü yaklaşımını incelemektedir. Kartografik temsil ile Miralles'in uzamsal temsil felsefesi arasında karşılaştırmalar yaparak, mekân ve coğrafyanın karmaşıklıklarını anlamlandırma ihtiyacına odaklı bir çalışmadır. Tезin kartografik temsille kesişen ve özellikle "oryantasyon" (yönelim) bağlantılı bölümlerinde tekrar referans verilecektir. Bkz: [Doruk Can Özçifçi, "Kartografik ve Mimari Temsilin Yönelimsiz Açılımı: Kartezyenin Mekânından Kaçış", BetonArt #59 "Diyagram", Editör: Erdem Ceylan, (Binat, 2018), p. 55.]

²⁴¹ Gilbert Sunghera, "Constructing the Ineffable: Contemporary Sacred Architecture." Construct Yale Architecture Spring 2008, (Yale University Press, 2008), p. 10.

sembolik olarak Soykırım'da hayatını kaybedenlerin anısına bir mekâna ve işlenen suçların kanıtı olarak yerleştirilen 1934 yapımı bir vagona aittir. [Şekil 34] [Şekil 35]

Tanrının yeniden doğmasını beklenen Kudüs şehrini ziyaret eden biri için, duvarlar ve



Şekil 36: Miki Kratsman Gilo #1 - 2001

Fotoğraf, dijital baskı, 116x170 cm

açılmayan kapılarla karşılaşmanın ideolojik yansıması, kendini bir aldatmacanın içine gizleyen daha karmaşık görüntülerle kendini gösterebilir. [Şekil 36]²⁴² Biçimsel olarak optik bir illüzyon olarak tasarlanan bu sahne, gerçek bir manzarayı, duvarın üzerine yapılan resmin arzu imgesiyle tamamlar. Çizilen resim, bir başka deyişle çağrışımı yapılan görüntü, duvarın kendisini yok etme eğilimi taşır. Duvarın kendisi halihazırda bir görüntüyü kapamaktadır, onun üzerine resmedilen görüntü ise duvarı yok edip, onun yerine geçme eğilimi taşır. Katmanları açısından bakıldığında Barok

²⁴² Fotoğrafta görünen ofansif sanat çalışması anonimdir. Fotoğraf, İsrail-Filistin çatışma hattında, savaşın sivillerin hayatında yarattığı acı sonuçları ve zorlu günlük rutinleri belgeyen Arjantin/İsrail asıllı fotoğrafçı Miki Kratsman'a aittir. Fotoğrafın, Doğu Kudüs tepelerinde bakan bir araç yolundan çekildiği belirtilmiş ancak koordinatları belirlenememiştir. Bkz: [Miki Kratsman, "Biography." Chelouche Gallery, Tel Aviv, Israel (<https://chelouchegallery.com/artists/miki-kratsman/>)

örneklerinden çok daha derin bir “trompe-l'œil” örneğidir. İnanılması istenen, “söylem” nesnesi olarak, görülmesi istenen hâlini almıştır. Ancak görüntünün ideolojisi, tam anlamıyla, perdenin kalkmasıyla ortaya çıkacaktır.



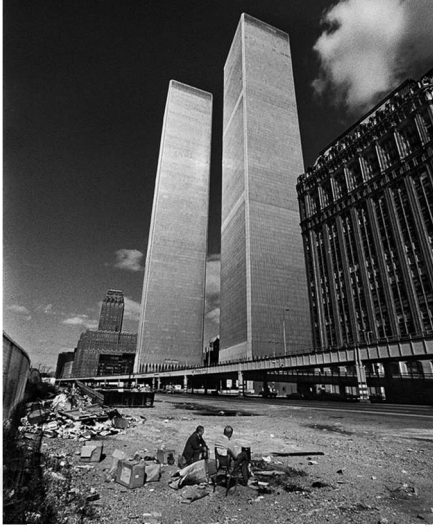
Şekil 37: Miki Kratsman Gilo #2 - 2001

Fotoğraf, dijital baskı, 116x170 cm

Bütün “trompe-l'œil”lerde olduğu gibi, aldatıcı açının dışındaki bir konumdan bakıldığında, duvarla ilgili bambaşka şeyler görünür olur. Duvarın gizleyerek yerini almak istediği idea, Filistinli nüfusun olmadığı pastoral Kudüs tepeleridir. Oldukça kalabalık görünen yapılaşma alanı, aynı zamanda görüntüden eksiltmek istenendir. Mitchell, karşıt vizyondaki görüntülerin kasıtlı olarak yok sayılmasını “yerinden etme” (displacement) ifadesiyle tanımlar.²⁴³ Mevcut varlıkların görünmez kılınması ve yerleşim bölgesinin pastoral bir görünüm yardımıyla *güzelleştirilmesi*, gözlemciye duvarı “estetik” bir nesneye dönüştürme eğilimini sunar. Böyle bir sunumda, duvarın arkasındaki görüntü marjinaldir ve ideolojik söylemin görsel ifadesi bu karmaşıklığı gizleme taahhüdü ile kendini gösterir. Barok için temelde derinlik yansıması (illüzyon)

²⁴³ Stanley Tigerman & W.J.T. Mitchell, "Architectural Displacement", Chicago Humanities Forum, Konferans (16 Aralık 2011)

olan aldatı, onu oluşturan karmaşık yapının bilincine vardığında yayılmacı bir ideolojinin görüntüsü hâlini alır. [Şekil 37]



Şekil 38: Jean-Pierre Lafont,
World Trade Center

Fotoğraf, 1975



Şekil 39: Robert Giroux, World Trade Center

Fotoğraf, 11 Eylül 2001

Görüntüler, ideolojileri taşımak ve yaymak için güçlü araçlardır, ancak anlamlarının sabitliği sözünü taşımadıklarından, amaçlanan etkilerinin dışına çıkarak çok katmanlı yapılara dönüşme gücünü taşırlar. Varlık kazandıkları tarihsel dönemin düşünsel temellerinde (tasarılarında) bulunmayan anlamları, toplumsal normların zaman içindeki şekillenışı ve bilgi birikiminin değişmesiyle üstlenir duruma gelebilirler. 1973-1975 resesyonu döneminde²⁴⁴ New York'ta yapımı tamamlanan Dünya Ticaret Merkezi (orj. İng. *World Trade Center*, kısaltma: *WTC*) görüntülerin anlam değişim ve üstlenmelerini ifaden eden çok katmanlı bir örnektir. [Şekil 38] [Şekil 39] Yüksek işsizlik oranı ve ekonomik durgunluğun ortasında, WTC ekonomik kalkınmanın, Amerika Birleşik Devletleri'nin gücü ve refahını temsil etmektedir.²⁴⁵ 11 Eylül 2001'de

²⁴⁴ Victor Zarnowitz & Geoffrey H. Moore, "The Recession and Recovery of 1973-1976" In "Explorations in Economic Research", Volume 4, number 4. (NBER, 1977), p. 472.

²⁴⁵ Robert Patrick & Amy MacDonald, "Symbolism and the city: From towers of power to Ground Zero", *Prairie Perspectives: Geographical Essays*, Vol: 15, ISSN 1911-5814. (Canadian Association of Geographers, 2012), p. 14.



Şekil 40: Tribute in Light

Lower Manhattan, New York, 2020

Fotoğraf, Tony Jin, dijital panorama, (40° 42' 54.1" N, 74° 01' 59.05" W)

yapılan terörist saldırı, tam da bu görüntüyü korku ve güvensizlikle değiştirme amacı taşır. ²⁴⁶ Ancak görüntüler karmaşık yapıdadır ve gözetim mekanizması, insanların neyi gördükleri ve nasıl yorumlayacakları üzerinden kurulacak yeni iktidarların zeminlerini hazırlar. Bunun sonucu olarak WTC'nin yıkım görüntüsü, 11 Eylül sonrası Terörizm'le Küresel Savaş ²⁴⁷ ²⁴⁸ olarak ifade edilen müdahaleci politikaların, her yerde -ve hiçbir yerde- olabilecek, gerçek -veya hayali- küresel düşmanın işareti hâlini alır. Güç ve kalkınmanın bağımsız uzanımı ifade eden kuleler, onu yok eden görüntünün üzerine yeniden inşa edilerek, kendi yıkılımının meta-görüntüsü hâline dönüşmüştür... Tanımladığımız noktada, artık fiziksel olarak var olmayan kulelerin bir

²⁴⁶ Philip Jenkins, "Images of Terror: What We Can and Can't Know About Terrorism." (Routledge, 2003), p. 227.

²⁴⁷ orj. İngilizce: "Global War on Terrorism"

²⁴⁸ "Şimdi dünyadaki her ulus için karar verme zamanıdır. Ya bizimlesiniz, ya da teröristlerin yanındasınız." George W. Bush'un saldırıdan beş gün sonra, 16 Eylül 2001 tarihli konuşmasında kullandığı ifade, Irak ve Afganistan başma olmak üzere, terörizmle bağdaştırılan her tür mekanizmaya karşı askeri, diplomatik, finansal ve istihbarat çalışması yapılabilmesine olanak sağlayan bir politikanın öncük söylemi olmuştur.

Konuşma metni için bkz: [The White House: President George W. Bush, "President Declares 'Freedom at War with Fear' .", 20 September 2001, <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/>]

temsiline de ihtiyaç yoktur. [Şekil 40] Ancak görüntülere ait tüm yıkılımlar, yeni görüntülerle beslenerek toplumsal hafızayı kodlayan sembol ve ideolojilerin temelini oluşturur. Görüntünün yıkıcı gücü, yeni anlatıların sürdürülebilirliği ve sembollerinin güçlendirilmesi için gerekli olan tarihsel bellek ham maddesini taşır.



Şekil 41: Banksy Sokak Graffiti
18 Mart 2024

Fotoğraf: Banksy - Hornsey Road, Finsbury Park, Londra, İngiltere.

Ancak yıkım imgelerininin gösterdikleri işaretler her zaman fiziksel zarar ve korku ile sonuçlanmaz, bazı durumlarda düzeni ve estetiği bozarak toplumsal ve politik meselelere dikkat çekmeye, başka bir deyişle görüntülerin söylemleri üzerine düşünmemize yol açarlar. Kasti yaratılan görsel *rahatsızlıklar*, “şok değeri”²⁴⁹ yaratarak beklenmeyeni gösterme ve alışık olunmayanı çağırma potansiyelini ortaya çıkarır.

Genellikle provokatif ve siyasi söylemler içeren *şablon (stencil)* ve *graffiti* çalışmalarıyla şehir manzaralarını tuvali olarak kullanan ve gerçek kimliğini gizleyerek

²⁴⁹ Bir reklamcılık terminolojisi olarak, kişisel veya toplumsal normların kasıtlı olarak ihlal edilmesi yoluyla dikkat çekme yetisi anlamında. Şok etkisinin hafıza ve dikkat üzerindeki etkileri üzerine bkz: [Darren W. Dahl & Kristina D. Frankenberger & Rajesh V. Manchanda, "Does It Pay to Shock? Reactions to Shocking and Nonshocking Advertising Content among University Students," Journal of Advertising Research, Vol. 43 (Cambridge University Press, 2003), p. 268.]

“Banksy” mahlasıyla tanınan sokak sanatçısı, sanat dünyasında sıradışı bir yere sahiptir. Banksy’nin çalışmaları savaş, otorite, tüketim kültürü vb. toplumsal konuları ele alması, sistem dışı ve hiciv içerikli söylemler taşımakla birlikte²⁵⁰, onu gerçek bir kült hâline dönüştüren, kimliğinin gizli olması ve çalışmalarının hiç beklenmedik bir anda ve yerde “ortaya çıkmasıdır”.^{251 252}

Bir ideolojik araç olarak yıkıcılık ve mevcut sistemlerin tezatı üzerine faaliyet gösteren, gizem ve merak üzerinden performatif değer kazanarak spekülasyona teşvik eden yeni bir görüntü alanı oluşturmaktadır. Banksy’nin yöntemi, yetkisiz bir “etiketleme” ile görsel bir yıkımı ve kaos algısını tetiklemektir. Bu düzen bozma, temelde toplumsal statükoya karşı yıkıcı bir saygısızlık ideasıyla hareket eder. Günümüz teknolojileri ve bigiye erişim noktasındaki gelişmelerin, görüntülerin kamusal ve medya alanlarındaki işlevlerini sorgulamamıza ve hatta onların ontolojik varlıklarına yeni şüphelerle yaklaşmamıza neden olduğu söylenebilir. Görüntülerin farklı ortam (medium), teknoloji ve kavramları bir araya getirebilen yapısı, Banksy’nin antidisipliner sanatında görüldüğü gibi, görüntülerin yenilikçi ve yaratımcı özelliklerinin keşfedilmesi için yeni tartışma alanlar açar. En azından şu açıktır ki, görüntüye dair

²⁵⁰ Margaret Henry, “Art Should Comfort the Disturbed and Disturb the Comfortable: Examining Twenty-First Century Aesthetics Through Banksy's Socially Engaged Art.” (University of Montana, 2015)

²⁵¹ Banksy’nin gerçek kimliği belirsizliğini korusa da sanatçının 1990’lı yıllarda Bristol, İngiltere’de ortaya çıkan ilk eserlerinden bu şehirde büyüdüğü tahmin edilmektedir. Şablon tekniğini kullanarak hızlı ve dikkat çekmeden çalışması, kimliğinin gizli kalmasına, yasal yaptırımlardan kaçınmasına ve imza atarak kişisel kimliğine odak yaratmamasına imkân tanır. Banksy’nin gizemi ve yarattığı şok etkisi, eserlerinin kültürel ikonlar haline gelmesiyle sonuçlanmıştır; sanatçının eserlerine çoğunlukla İngiltere’de rastlansa da dünyanın herhangi bir yerinde ve beklenmedik bir duvarda, bir Banksy çalışmasıyla karşılaşmak mümkündür. İsrail’de Batı Şeria Duvarı’na yaptığı çizimler, “The Walled Hotel” projesi ve Ukrayna’daki çalışmalarıyla Banksy, sanatındaki politik mesajları aktivist bir duruşla birleştirdiğini gösterir. Banksy ve antidisipliner sanat için bkz: [Bora Özen & Gökhan Eken, “Sokak Sanatının Gizemli Sanatçısı, Banksy.” Art-Sanat Dergisi Vol: 8 (Dergipark, 2017), p. 499.]

²⁵² Fotoğrafi paylaşılan ağaç graffitisinin Banksy tarafından üstlenilmesi ve başlattığı bürokratik tartışmalar için: [Thomas Mackintosh, “Banksy artwork creates urban tree debate, says pruning firm boss.” BBC News, 19 Mart 2024. <https://www.bbc.com/news/uk-england-london-68605870>.]

belirlenen geleneksel sınırlar, teknolojinin hareketiyle daha hızlı devinim içindedir. Dijitalleşen dünya, ardı ardına akan imajlar ve yapay zekâ destekli görseller; görüntülerin temsil doğasıyla olan ilişkisini, imgelelerin güvenilirliğini²⁵³, otantisitelerini²⁵⁴ ve bizler üzerindeki etkilerinin sorgulanma ihtiyacını arttırmaktadır. Günümüzün iletişim medyası²⁵⁵ kişisel anlatıların hızlı bir tüketim ekseninde kitleselleşmesi, bununla birlikte yaşanan sayısal imge patlamasının, her bir imgenin özgün değerinin yitirilmesi veya önemsizleşmesi tehlikesini arttırır. Görüntülerin aynı zamanda pek çok farklı manipülasyon aracına açık olması, onların üretim koşullarını ve yayılma nedenlerinin her zamankinden daha derin sorgulanmasını gerektirir. Üretim ve tüketim ekseninde görselliğin her zamankinden daha fazla hüküm sürdüğü imge çağında, görüntülerin gösterdiği “gerçekleri”, onların gerçek doğalarına yaklaşabilen eleştirel düşünce biçimleri ve görüntülerin gizlediği “söylemleri” açığa çıkarak yeni şüphe ve meraklar geliştirilmesi gerekmektedir.

²⁵³ (ya da imgelerin hangi ideoloji veya doktrine ait iletişim ürünleri olduğunu)

²⁵⁴ Günümüzde yapay zekâ destekli görsel üretimlerin temel stratejisi “Çekişmeli Üretici Ağlar” (İng: Generative Adversarial Networks) olarak ifade edilen, eğitim örnekleri üzerinden yaratılan görsel koleksiyonların, üretici (generatif) model tarafından kullanılmasına dayanır. Modeli üretilmek istenen varlığa ait maksimum sayıda görsel tanıtılır ve ardından varlığı “öğrenmiş” olan sistemin, öğrendiklerine benzeyen modeller üretmesi beklenir. Kullanılan ayırıcı ve üretici algoritmalarıyla birlikte, sistemin ne kadar başarılı çalışacağını belirleyen, onun beslendiği görsel havuzun boyutlarıdır. Çekişmeli üretici ağlar hakkında bkz: [Ian Goodfellow & Jean Pouget-Abadie & Mehdi Mirza & Bing Xu & David Warde-Farley & Sherjil Ozair & Aaron Courville & Yoshua Bengio, “Generative adversarial networks.” Communications of the ACM, Volume 63, Issue 11 (Association for Computing Machinery, 220), p. 139. <https://doi.org/10.1145/3422622>]

²⁵⁵ Kullanıcıların üretim ve tüketimi birlikte yaptığı, bir başka deyişle paylaşım ve bağlantının birlikte sürdürüldüğü alan olarak tanımlanması durumunda, eşdeğeri “sosyal medya”.



3. DÜNYA'YA VE YER'E AİT DÜZEN ANLATIMI

3.1 Kartografik Model Üzerine

Akıllıca davranıp bir haritayla başladım ve hikâyeyi ona uyarladım.

*Diğer türlü insanı karışıklıklara ve imkansızlıklara sürükler,
ve her halükarda, haritayı hikâyeden oluşturmak yorucudur."*

J.R.R. Tolkien ²⁵⁶

Klasik anlamda kartografi, harita yapımının bilimi, teknolojisi ve sanatı olarak tanımlanır.²⁵⁷ Kartografiyi olguları gözlemleme ve kaydetme sınırları içerisinde çalışan bir uygulama (pratik) olarak görme eğilimi, öncelik on dokuzuncu yüzyıl sonlarında ve ardından 1960'lı yıllarda kuramsal altyapısının gelişimi ve modern bilim dallarıyla yaşadığı disiplinler arası etkileşimler neticesinde son bulur²⁵⁸, bilişim görevi üstlenen bir bilim dalı olarak kabul görmesine neden olmuştur.²⁵⁹ Harita yapım tekniği olması üzerinden tanımlanan paradigmanın yetersizliğinin farkına varılması sonucu, kartografi ile birçok disiplin (başta epistemoloji, göstergebilim, coğrafi bilimler ve sosyal bilimler vb.) yeni yapısal ve metodolojik ilişkiler kurarak, kartografik teorisinin

²⁵⁶ Tolkien'in 1954 yılında Naomi Mitchison'a yazdığı mektupta, "Yüzüklerin Efendisi" (Lord of the Rings) kitabını yazmasına olanak veren yaratma gücünü, hikâyenin gerçekleştiği haritayı (yere ait düzeni) düşünmesiyle ilişkilendirdiği bölüm. Orjinali için bkz: [J.R.R. Tolkien, "The Letters of J. R. R. Tolkien." (Allen & Unwin, 1981), p. 177.]

²⁵⁷ Robert S. Sluter Jr., "New Theoretical Research Trends in Cartography." (Revista Brasileira de Cartografia, 2001), p. 29. DOI: 10.14393/rbcv53n1-43924.

²⁵⁸ Kartografinin resmi olarak, bağımsız bir bilim dalı kabul edilmesi 1949 tarihli Birleşmiş Milletler dökümanlarına dayanır. Kuramsal haritacılık ve yapısal modellere dair çalışmaların 1960-1980 aralığında yoğun olduğu görülmektedir. Birleşmiş Milletler dökümanı için bkz: [UN Information Organizations, "Documents of the United Nations Conference on International Organization." I-19 (UN Nations Information Organizations, 1949), p. 8.]

²⁵⁹ Alexander Wolodtschenko, "Kartosemiotische und konzeptionelle Aspekte der 90er Jahre, Diskussionsbeiträge zur Kartosemitoik und zur Theorie der Kartographie, Theoretische Probleme der Kartographie und ihrer Nachbardisziplinen." Seminer Metni, (Dresden, 1999), p. 150.

gelişimini sağlamıştır.²⁶⁰ Kökleri coğrafya ve jeodeziye oturmakla birlikte²⁶¹, hangi disiplinlere ait unsurları kullandığı veya temellerini ödünç aldığına göre kuram veya uygulama modellerine dair ayrıştırmalar yapılabilir. ²⁶²

Kartografiyle ilgili kuramsal çalışmaların, aynı anda ve dönemde (1960-1980) Rusça, Almanca, İngilizce ve Fransızca konuşulan ülkelerde geliştirilmiş olması²⁶³ farklı yöntem, ekol ve bazı akademik görüşlere göre “ideolojilerin” izlerini taşır. Bu noktada, kartografik eğilimlerin hangi *paradigmalar* üzerine kurulu olduğuna dair daha felsefi bir alanda kalmak adına, Azócar ve Buchroithner’in kullandığı “eğilimler” ²⁶⁴ (tandans) ifadesi daha yerinde olacaktır. Bu eğilimlerin dayandıkları noktalar olarak “paradigma” kavramından da bilimsel bir ekolü denetleyen kuramsal felsefe ve bilimsel anlayış bütünü olarak bahsettiğimizi ifade etmemiz gerekir. ²⁶⁵

Berlyant’a göre kartografi, coğrafi sistemleri inceleyerek modelleme yoluyla sistematik bilgiye dönüştüren ve coğrafi gerçeklikleri sembolik temsillerle görselleştiren bilim dalıdır. ²⁶⁶ Yani kartografi, söz konusu nesne, ona yaklaşım

²⁶⁰ Erik Arnberger, "Der Weg der theoretischen Kartographie zur selbstständigen Wissenschaft." Geodätische Woche (Köln, 1975)

²⁶¹ Manfred Ferdinand Buchroithner & Pablo Azcar Fernández, "Cartography in the Context of Sciences: Theoretical and Technological Considerations." (The Cartographic Journal, 2011), p. 2.

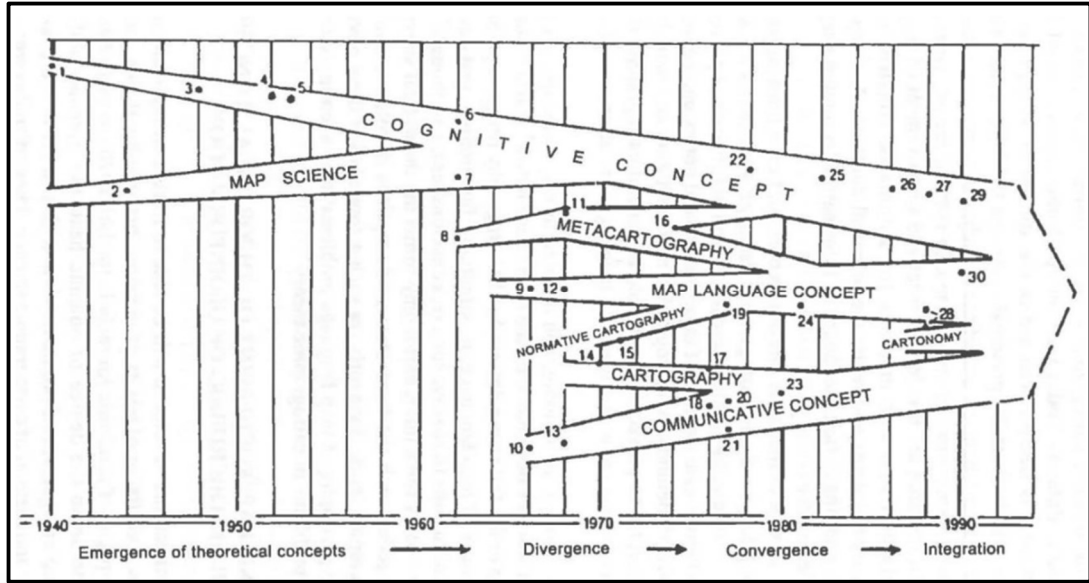
²⁶² Andrzej Czerny, "Cartographic Model of Reality: Structure and Properties." Geographical Studies Special Issue no:7 (Ossolineum, 1993), p. 53.

²⁶³ Olesia Ignateva & Menno-Jan Kraak, "Revisiting schools of cartographic thought: ideological connotations in the (Post-) Soviet school" (Abstracts of the International Cartographic Association, 2023), p. 1.

²⁶⁴ Pablo Iván Azócar Fernández & Manfred Ferdinand Buchroithner, "Paradigms in Cartography: An Epistemological Review of the 20th and 21st Centuries". (Springer, 2013), p. 104. <https://doi.org/10.1007/978-3-642-38893-4>.

²⁶⁵ Cambridge Dictionary, (Cambridge University Press) "paradigm". (Eş anlam: model), <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/paradigm>

²⁶⁶ Alexander Mikhailovich Berlyant, "Geoikonika [Geoiconics]." (Astreya, Moskova 1996), p. 44.



Şekil 42: Kartografi Bilimi, Sovyet İdeası (1940-1990)
Alexander M. Berlyant, Mapping Sciences and Remote Sensing,
(V. H. Winston & Son, Inc, 1994) sf. 31

yöntemi ve üretimin gelişim ilkelerini birleştiren teorik yaklaşımları içerir.²⁶⁷ Bir temsil düzeni içerisinde, bilgiyi açığa çıkaran, kartografiye dair işaret bileşenlerinin gözlemciye yansımadır²⁶⁸ ve ortaya çıkan “kartografik görüntü”²⁶⁹ olarak tanımlar. Berlyant, harita biliminin dilbilimsel, iletişimsel ve bilişsel özelliklerinin birleşerek, kartografiye bağlantılı tüm sistemlerin üst kimlikleri olarak haritaların bilişsel yapısını seçeceğini düşünmüştür. [Şekil 42]

Haritaların, kayıt ve iletişimle sınırlı araçlar yerine birer *gerçeklik modeli* olarak ele alınmaları²⁷⁰, bilişsel özellik ve işlevlerinin önceliklendirilmesini gerektirir. Kartografiye bilişsel araştırma yönelimleriyle yaklaşıldığında, haritanın sürekli olarak “gerçeklik” ile ilgili yeni bilgiler çıkartan doğasına vurgu yapılır. Mekansal ilişkilere dair soyutlamalar, harita elemanlarınınine yönelik (analitik) sentezler ve harita kapsamına

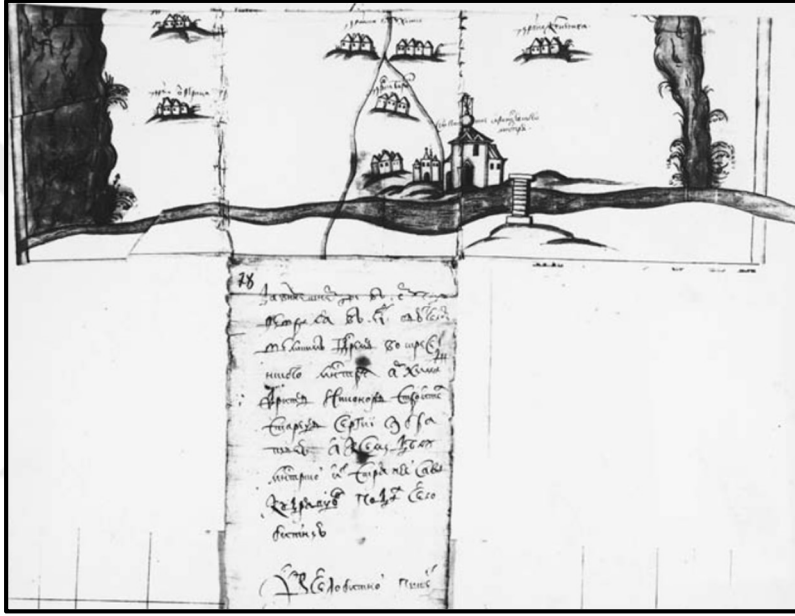
²⁶⁷ Alexander Mikhailovich Berlyant, “Theoretical Concepts in Cartography”, Mapping Sciences and Remote Sensing, Volume 31 Issue 4, (Taylor & Francis, 2013), p. 280.

²⁶⁸ Alexander Mikhailovich Berlyant, “Obraz Prostranstva: Karta i Informatsiia.” Rusça. (Mysl, 1986)

²⁶⁹ orj. kartograficheskii obraz. (İng. map image)

²⁷⁰ Rudi Ogrisek, “Theoretische Kartographie”, Geographisch-Kartographische Anstalt (Gotha: Hermann Haack 1987), p. 41.

dair tanımlamalar bu yaklaşımın yöntemleridir.²⁷¹ Bir model olarak haritanın içerdiği bilgiler, haritanın okunmasıyla direkt olarak elde edilebilir veya haritanın sunduğu bilgilerin mantıksal yorumlamasıyla çıkartılabilir. Haritanın bir gerçeklik modeli olması fikri, haritanın hazırlanma ve okuma evrelerinde bilginin ilkesel kabuller dahilinde ve haritanın okunabilirliği önceden sahip olunan iç görüler yardımıyla yapılabileceğine dair bir çıkarım yapmamıza neden olacaktır.



Şekil 43: Sınır Anlaşmazlığı

Manastır ile köylüler arasındaki sınır anlaşmazlığını gösteren, bir sütuna asılı harita,
Yaroslavsky Uyezd (Ярославский уезд), 1692
Harita, 58 x 63 cm. Fotoğraf: RGADA (stok 1209, Uglich, no. 152/35626, sayfa 77v)

²⁷¹ Aslanikashvili'nin çalışmaları, araştırma konusu olarak haritayı ve onun bir sistem olarak diğer sistemler ilişkisi üzerine, bu sistemi bir bütün olarak inceleyen bir üst-disipline evrilmiştir. Kendisinin metakartografi olarak tanımladığı bu alan, esas anlamıyla kartografinin kendisini, ilişkisel uzamlarını ve gerekçelerini inceler. Bilişsel yöntem hakkında bkz: [Alexander Aslanikashvili, "Cartography. The general theory questions". (O kartograficheskoy form e nauchnogo modelirovaniya,) (Metsniereba, 1968), p. 299.]

Kartografide Sovyet okulunun kurucusu olan Salishchev, onu takip eden Berlyant, aynı eğilimleri devam eden kuramcılar, çağdaş kartografinin asıl amacının kartografik modelleme yoluyla gelişen sistemleri incelemek ve geliştirmek olduğunu, haritaların bilişselliğinin harita tarafından gösterilen coğrafi gerçeklerde bulunduğu üzerine odaklanmaktaydı.²⁷² Bu eğilimin temel fikri, haritaların dünyanın modellenmesine yarayan araçlar olması ve bir disiplin olarak haritacılığın yeni coğrafi bilgiler üretmeye dayanması gerekliliği idi.²⁷³

Sovyet kuramlarına dair eleştirilerin temelinde biçimsel anlamda “herkes tarafından anlaşılması” gerekliliği ve her şeyden çok haritanın “rolüne” odaklanarak kartografyayı politik bir etki aracına dönüştürdüğü yatar.²⁷⁴ [Şekil 43] Salischev ve Berlyant ekolünü takip eden kuramcılar²⁷⁵, “kartografik görüntü” ve ona bağlı bilişsel fikirleri, tüm fiziksel özelliklerini nitelikleriyle tam anlamıyla geliştirememiş olsalar da, bugün kullanmakta olduğumuz “coğrafi bilgi sistemleri”²⁷⁶ başta olmak üzere dijital harita sistemleri üzerindeki önemli etkileri var olduğu görülmektedir.²⁷⁷ Anlaşılabilir

²⁷² Ferjan Ormeling, “Academic Cartography in Europe”, The History of Cartography Vol. 6, (The University of Chicago Press, 2015), p. 7.

²⁷³ Andrzej Czerny, “Cartographic Model of Reality: Structure and Properties.” In Geographical Studies Special Issue No.7, (Osseolineum The Publishing House of the Polish Academy of Sciences, 1993)

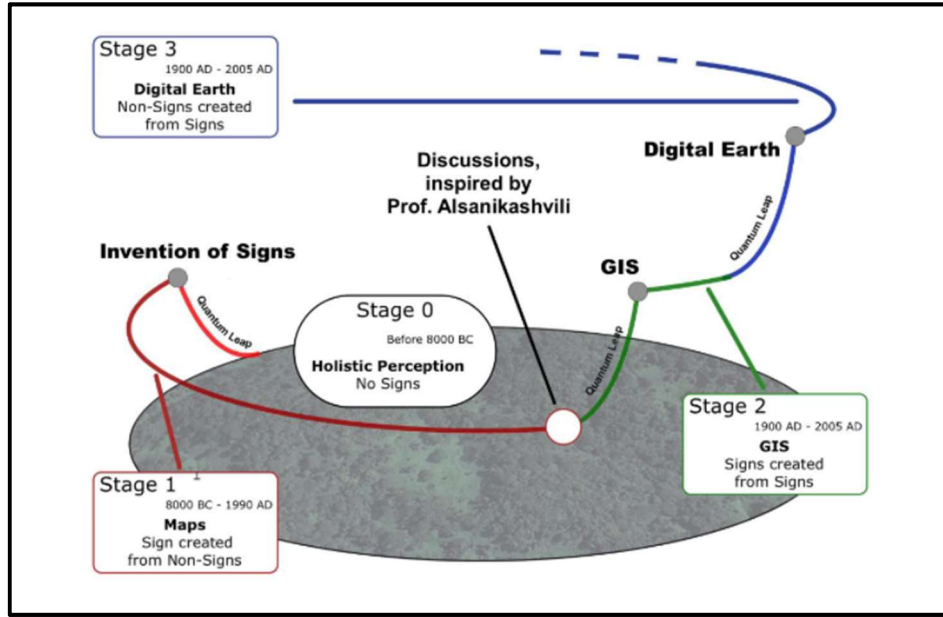
²⁷⁴ Olesia Ignateva & Menno-Jan Kraak, "Revisiting schools of cartographic thought: ideological connotations in the (Post-) Soviet school" (Abstracts of the International Cartographic Association, 2023), p. 2

²⁷⁵ Sovyet kartografisinde etkisi olan bir diğer önemli isim, “Metakartografiya”nın yazarı Alexander Mikhailovich Aslanikashvili (1916-1981), kartografiye semiyoloji üzerinden yaklaşımıyla Salischev ve Berlyant’tan tamamen ayrılır.

²⁷⁶ İng. Geographic Information Systems. “Dünya yüzeyindeki konumlarla ilgili verileri yakalamak, depolamak, kontrol etmek ve görüntülemek için kullanılan sistemler”, Bkz: [National Geographic Open Educational Resource, “GIS (Geographic Information System)” girdisi. <https://education.nationalgeographic.org/resource/geographic-information-system-gis/>]

²⁷⁷ Stanislav Yu Katsko, “Different Views on a Digital Map in the Late 20th and the Early 21st Century.” Innovative Technologies for an Efficient Geospatial Management of Earth Resources, Konferans, 26 Temmuz 2009 (Lake Baikal, Listvyanka, 2009)

olma kaygısı dijital modellemeye dayalı coğrafi sistemler ve insan arasındaki etkileşim arasında, kartografya eğitiminin bir kaygısı hâline dönüşmüştür. Kartografik temellere sadık kalmakla birlikte, günümüzdeki dijital haritalar, gösterimsel değerlerinin çok üzerinde bilgi içeren ve sosyal bilimlerle bağlar oluşturan veritabanlarıdır. Görünen ve görselleştirilen şey, haritanın halihazırda içermekte olduğu bilgilerdir.²⁷⁸



Şekil 44: Spiral Model

Kartografik semiyolojinin spiral gelişimi ve kuantum sıçramaları.

Alexander Mikhailovich Aslanikashvili'nin kuramına ait diagram.

Kaynak: Eugene Eremchenko, Semiotimcs from Maps to Digital Earth: Conundrums and Challenges

Aslanikashvili'nin yaklaşımı ise bilişsel coğrafi yaklaşımdan farklılaşarak, mekânsal bilginin temsil edilme biçimine odaklanmadan, haritaların iç işleyişlerine ve kullandıkları dile dikkat çekiyordu. Aslanikashvili'in semiyolojik ekseninde odaklandığı noktalardan en önemlisi, işaret olmayan ancak işaretin anlam taşıma becerisini üstlenen şeylerdi. "İşaret olmayan" veya "boş işaret" olarak tanımladığı varsayımsal varlıklar, matematik sistemlerinde "sıfırın" kullanılmaya başlanması gibi, sistemin

²⁷⁸ Olesia Ignateva, "Development of the international schools of cartographic thought." Cartography M.Sc. Master Thesis. (Technical University of Munich, 2021), p. 7.

olgunluğunu sağlayan bir semiyolojik oluşumdu.²⁷⁹ Aslanikashvili'nin verilerin algılanmasına imkân tanıyan işaretlerin haricinde, “görüntü” olarak tanımladığı, iletişimsel kabiliyetleri işaret ontolojisinden almayan yapılar bulunmalıydı. Daha net ifade edilirse, Aslanikashvili, gösteren-gösterilen ilişkisi üzerinden çözölmez çelişkiler taşıyan klasik semiyolojik yaklaşımın dışında, deneyimlerin aktarılmasına yarayan yeni bir kanal oluşturarak, temsil araçları (işaretler) ile birlikte çalışabilen “görüntü” isminde yeni bir sistemden bahsediyordu. Berlyant'ın kartografik modelinin aksine, Aslanikashvili'nin spiral modelinde, işaretlerin kullanımına bağlı oluşacak sıçramalar vardır. [şekil 44] Birinci kırılma işaretlerin işaretler aracılığıyla oluşturduğu coğrafi sistem modelleri. İkinci kırılma ise, işaretlerden oluşan “işaret-olmayanlar”, diğer adıyla “görüntüler”. Aslanikashvili'nin yaklaşımı, modern jeo-uzamsal (geospatial)²⁸⁰ araçlara dair önemli soruları irdelemesi, kendi çağının ötesini düşlemesi yönüyle ilham vericidir. Modelinde öngördüğu kırılmalar (coğrafi sistemler ve dünyanın dijitalizasyonu) gerçekten de yaşanmakta ve kartografi onun öngördüğu ufuk çizgisinde gelişmektedir.

²⁷⁹ Eugene Eremchenko, “Semiotimcs from Maps to Digital Earth: Conundrums and Challenges”. “II International Scientific Conference Landscape Dimension of Sustainable Development: Science, CartoGis, Planning, Governance” (Gürcistan, 2022), p. 4.

²⁸⁰ “Yeryüzü yüzeyindeki şeylerin göreceli konumuna ilişkin veriler”. [“Definition of geospatial”, Collins English Dictionary, (HarperCollins Publishers, 2024) [https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/geospatial.](https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/geospatial)]

İnsanın ve ona ait düzenin coğrafi bağlamla ilişkilerini düşünmek, insanlık tarihine paralel gelişen eski bir gelenektir. İnsanın dünyadaki yerini anlama ve yer edinme isteminin antropolojik gelişimde, mimarlık ve kartografya birbirlerine oldukça yakın kavramlar üzerinden ve benzer ölçeklerde gelişen sistemler olmuştur. Mimari temsil bir “idea” olarak yaratma/yapma eylemini üstlenmeden yüzyıllar önce, haritalarla birlikte, mekânsal dil aracılığıyla ifadelerini aktaran, bir dizi teknik ve sanatsal yöntemi barındıran²⁸¹ “coğrafi söylemle” eş değer olmuştur. Bu bölümde, mimari ve kartografinin, insana ve yere dair olan aktarımlarında kesiştikleri alanlar ve bunu yaparken edindikleri görüntülerin içerikleri incelenecektir.



²⁸¹ “Kartografi, harita yapımı ve kullanımı ile ilgili sanat, bilim ve teknolojiyle ilgilenen bir disiplindir. Harita, coğrafi gerçekliğin sembolik bir görüntüsüdür, seçilmiş özellikleri veya nitelikleri temsil eder, yazarın seçimlerini uygulamasından kaynaklanan yaratıcı çabanın bir sonucudur ve mekânsal ilişkilerin birincil önemde olduğu durumlarda kullanıma yönelik olarak tasarlanmıştır. “Uluslararası Kartografi Birliği’nin kartografi ve harita kavramlarını tanımından alıntı. Çeviri: Google Gemini Advanced. Kaynak için bkz: [International Cartographic Association. The Association. Mission, Vision, Objectives. <https://icaci.org/mission/>. Erişim: 26 Mart 2024.]

3.2 Mimaride Kartografik Düşlem

Kant, uzay ve zamanı, insanın içsel ve dışsal koşullarına bağlı olmaları gerekliliği üzerinden, fenomenlerin (oluşma) ilkesi olarak tanımlar.²⁸² Bu, uzay ve zamanın kendi öznesi tarafından oluşturulan kavramlar olduğu anlamına gelir. Dolayısıyla coğrafyanın nesnesi olarak uzay ve zamanı ele alması, coğrafyanın dünya ile ancak dolaylı yollardan iletişim kurabileceği anlamına gelir. Kartografiye ait tüm araçlar, öncelikle kendini, sonrasında kendinin dışındaki gerçekliği algılar. Böylece dış dünyayla etkileşim kurmamıza olanak sağlayan işaretler sistemine, kartografik algılar dahil olur. Bu yeni sistem, dünyayı ve yeri algılayış biçimini keşfetmemizin yeni ihtimallerini sağlayacaktır.

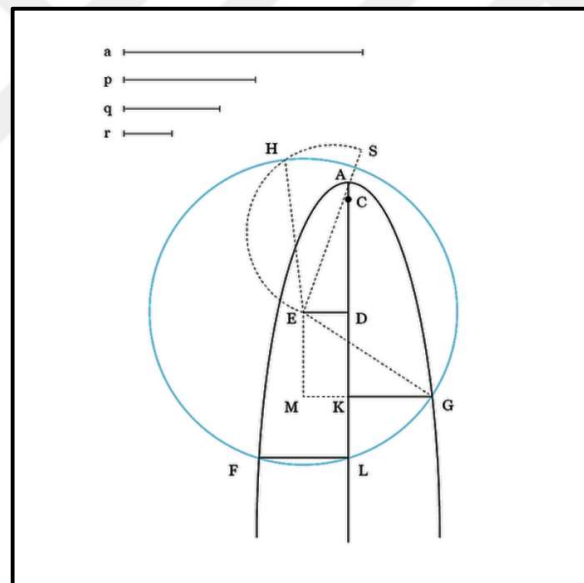
Kartografi ve mimarinin birer disiplin olarak “yerle” kurdukları bağlantı düşünüldüğünde, genellikle mimarinin gerçek mekâna müdahale ederek fiziksel çevre üzerindeki şekillendirme eğilimi, kartografinin ise dünyasal mekânları insanın hayal edebildiği ölçeğe indirme ve belgeleme gayretleri üzerinde durulur. Bu yaklaşımın temelinde, “yapma” eylemine dair tüm girişimlerin “idea”²⁸³ olarak ilişkilendirilmesi ve Batı düşünce geleneğinin bu mecaza olan sadakati bulunur. Kojin Karatani, Batı felsefesinin bu gayretini, belirsiz olarak nitelendirilen varoluşların, insan tasarısı yapılarla bastırılarak kesinlik oluşturma takıntısı olduğunu savunur.²⁸⁴ Israrla düzen oluşturma (oluşlara karşı yapışları teşvik etme) gayretinin bir sonucu, felsefe alanında mimari metaforların sürekli kullanımıdır. Bu benzetmenin en kayda değer olanlarının başında Descartes’ın, kendini mimara ve yöntemlerini mimarinkine benzetmesi gelir:

²⁸² Immanuel Kant, Critique of Pure Reason, Transcendental aesthetic, 1, (Cambridge University Press, 1998), p. 719.

²⁸³ İdea, var olan her cinse karşılık gelen genel kavram. Suretlerin (veya görüntülerin) duyuşal dünyada karşılıkları bulunan asıl (ebedi) hâlleri.

²⁸⁴ Kojin Karatani, Metafor Olarak Mimari, Birinci Bölüm: Yapma (Metis, 2006), p. 17.

Mimarın sağlam bir ev inşa etmek için iyi bir temele ihtiyaç duyması gibi, Descartes'ın da inanışları için sağlam bir temel bulması, ancak bu sağlamlığı her şeyden şüphe ederek edinmesi gereklidir. Descartes, saf geometrinin mantık ve tümevarım yönlerinden etkilenmiş olsa da, kökeni Harizmi ve Ömer Hayyam'a ait olan genel cebir sistemleri ve Nasîrüddin Tûsî'nin cebirsel geometrisiye dayanan²⁸⁶; geometrik şekillerin cebirsel yöntemlerle açıklanarak matematikle daha güçlü bağlantılar kurmasına imkan veren “analitik geometriyi” bu sağlamlık arayışına istinaden



geliştirmiştir. [Şekil 45] Matematik tarihinin en önemli kitaplarından biri olan “La Géométrie” ile, doğru parçalarının (özellikle eğrilerin) başka doğru parçaları kullanılarak hesaplanabilmesine, böylece karmaşık yapıların alan ve hacim hesaplamaları gereken geometrik inşa araçlarını ve insanın geometriye yaklaşımını değiştiren matematiksel keşiflerin önemli bir adımını atmıştır.²⁸⁷ Descartes’ın cebirsel denklemleri kullanarak geometrik şekilleri daha iyi anlama ve ifade etmenin yollarını araması, zihinsel gerçeklerin (özün) fiziksel dünyaya geçişleriyle ne kadar iyi örtüştüğünü ve soyutlamaya dair felsefi bir sorgulamanın ürünüydü. Duyular ve onların ürünü olan duyusal deneyimlere dayalı bilgiler, aldatılabilen yapılar olmaları nedeniyle güvenilirmezdi. Evrensel bir temsil ve akılla erişilebilen bilgilerin sistemine dayandığı bilimsel alan, onu Aydınlanma döneminin öncülerinden ve temel taşlarından biri yapacaktır.

Ancak tarih boyunca insanın kartografiyle ilişkisi, Batı epistemolojisinin idealize edilmiş ve rasyonel temelinden beslenmeyen, insanın yön bulma ve yerleşme gibi temel ihtiyaçları eşliğinde insansal ölçekte gelişen, statik biçimler almayı reddeden bir yapıya sahiptir. Dünyanın objektif ve bilimsel temsilleri, temsilin güç dinamikleriyle olan ilişkileri gereği sorgulanabilir. Görüntüler -ve özellikle dünyaya dair görüntüler- ona bakan kişinin (yöntemi ve teknik kaygıları nedeniyle) ait olduğu sosyal ve politik yapının etkilerini taşır. Eleştirel kartografinin öncülerinden olan Harley’e göre, teknik üretimler olduğu iddiasını taşıyalar dahi, üretilen tüm haritalar, bilinçli veya bilinçsiz şekilde seçici gerçekliklerin yansımalarını içerir.²⁸⁸ Harley, haritaların dekonstrüksiyonuna dair bir yazısında²⁸⁹, beyaz bir kadın pilot olarak Kenya'daki deneyimlerini anlatan Markham'ın otobiyografik romanından alıntılar yaparak, haritaların keşifsel yönelimlerine dair deneyimi hatırlatır:

²⁸⁷ Encyclopedia Britannica, “Analytic geometry” girdisi, “Mathematics.” (Jeremy John Gray & Craig G. Fraser & Menso Folkerts), (Encyclopædia Britannica Inc., 2024)

<https://www.britannica.com/science/mathematics>. Erişim: 5 Mart 2024.

²⁸⁸ John Brian Harley, “Maps, Knowledge and Power” In *The Iconography of Landscape* (Cambridge University Press, 1988), p. 277.

²⁸⁹ John Brian Harley, “Deconstructing the Map.” *Cartographica* 26(2), (University of Toronto Press, 1989), p.1.

"Bir pilotun elinde harita, insanın diğer insana olan inancının ifadesidir; güvenin ve itimadın sembolüdür. Yalnızca muğlak ve süslü sözcükler taşıyan basit bir sayfa değildir, en inançlı okuyucunun -ve hatta yazarın dahi- zihninde kuşku için yer bırakmasını gerektirir.

Harita size, 'Beni dikkatle okuyun, beni yakından takip edin, benden şüphe etmeyin' der. 'Ben senin avucunun içindeki dünyayım. Bensiz yalnızsın ve kaybolmuşsun.' der -ve gerçekten de öyledir.

Dünyadaki tüm haritalar kötü niyetli bir el tarafından yok edilseydi, insanlar yeniden kör olurdu, her şehir bir diğerine yabancı olurdu, işaretler hiçbir şeyi göstermeyen anlamsız levhalara dönüşürdü. Yine de ona baktığınızda, onu hissettiğinizde, çizgileri boyunca parmağınızı gezdirdiğinizde, soğuk bir şey olduğunu görürsünüz; pergellerden ve bir ressamın tahtasından doğmuş, mizahsız ve donuk bir harita görürsünüz.

Şu kıyı şeridi, kırmızı mürekkeple karalanmış paçavra ne kumu ne denizi ne de kayayı resmediyor; koyun derisi ya da tahta parçası üzerindeki bir karalama olarak gelecek kuşaklara miraslar bırakacak, uyanık olmayan denizlerde doludizgin yol alan denizcilerden söz etmiyor. Bir dağı işaretleyen bu kahverengi leke, sıradan bir göz için yirmi, ya da on, ya da ona tırmanmak için hayatını kaybetmiş tek bir kişiyi dahi gösterse, başka bir anlam ifade etmiyor. Burada bir vadi, bir bataklık ve orada bir çöl, meraklı ve cesur bir ruhun, Tanrı'nın elindeki bir kalem gibi, kanayan ayaklarıyla ilk kez izini sürdüğü bir nehir var.

İşte haritanız. Açın, takip edin, sonra da isterseniz atın. Bu sadece bir kâğıt. Sadece kâğıt ve mürekkep, ama biraz düşünürseniz, biraz duraksarsanız, bu iki şeyin nadiren birleşerek böylesine mütevazı, aynı zamanda umut ve keşif hikâyeleriyle dolu bir belge oluşturduğunu göreceksiniz."²⁹⁰

Harley'i haritaları tıpkı diğer iletişim biçimleri gibi okunulabilecek ve (dekonstrüksiyonu yapılarak) yorumlanması gereken metinler olarak görmesinin altında, kartografların bilimsel ve objektif bilgi yaratma biçimleri taşıma kaygısına

²⁹⁰ Beryl Markham, *West with the Night*, (1983) çev. Doruk Can Özçifçi (Virago Press, 2015), p. 254.

rağmen, tarihçilerin böyle bir yükümlülüğten muaf olması, yani kartografların taşıdığı ilkesel ön kabulleri benimsememesi yatar. Tarih boyunca kartografların haritalara yaklaşımı epistemoloji, ikonoloji, fenomenoloji ve semiyolojik disiplinlerin devamlı etki ve müdahaleleriyle sürekli devinim içerisinde olsa da, isteyerek veya istemeyerek, bulundukları *düşünsel iklimin* ve ait oldukları “geçmişin” karakterini taşır.²⁹¹ Harley için kartografinin taşıdığı anlamların anlaşılması, edebi nesnelerin estetik özelliklerinin arkasındaki söylemsel (politik) niteliklerin okunmasıyla ilgilenen edebiyat kuramının yaklaşımlarına benzer yaklaşımlarla²⁹², disiplinlerarası nitelik taşıyan eleştirel yaklaşımın uygulanmasıyla yoluyla mümkündür. Kartografiyi oluşturan normatif modeller, salt kültürel teknikler üzerinden yorumlanamayacağı gibi, taşıdıkları zenginliklerin açığa çıkması disiplinlerarası okumalara bağlıdır.²⁹³

Mekânsal disiplinlerle uğraşanların temel zorluklarından biri, anlamları bağlama özgürlüğüne sahip “uzamsal” yaklaşımların (sınırsızlıkları nedeniyle dağılmadan) sorunsuz olarak çalışması için “söylemsel” bir çerçevenin gerekliliğidir.²⁹⁴ Yer ve mekânı anlayış ve onu temsil ediş şeklimiz, dünyada var olma gerçekliğimizin temel bir parçasıdır. Bu yaklaşımda insanın mimarlıkla olan temel ilişkisi de mekânsal uzamlarla kurduğu ilişkilere dayanır. Mekândan “nötr” olarak bahsedilemeyeceği ve mekânı sosyal, ekonomik ve siyasi mücadeleler aracılığıyla üretilen bir ürün olarak yorumlayan David Harvey, “mekânsal” sıkışmaya dair çözümlemeyi, Lefebvre’nin

²⁹¹ John Brian Harley, “Deconstructing the Map.” *Cartographica* 26(2), (University of Toronto Press, 1989), p.2.

²⁹² Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, (University Of Minnesota Press, 2008), p. 114.

²⁹³ Harley’e göre, kartografik söylemlere yaklaşılmasına olanak veren bir “sosyal teori şeması” kullanımı, kesin çözümlemeler (deşifre) içermese dahi, haritaları yönlendiren temel güç mekanizmalarının anlaşılmasında etkili bir strateji olacaktır. Harley için Batılı olmayan toplumların kartografik kayıtlarının çözülmesi, bu yeni düşünsel alanın önemli bir kriteri olmalıdır. Bunun için Foucault’nun sabit gördüğü sosyopolitik gerçekler ile Derrida’nın bilgiyi yıkıma uğratan stratejilerini birleştirerek kartografi tarihinin eleştirel okumasını sağlayan yeni teorik bir çevre ihtiyacını vurgular.

²⁹⁴ Arie Graafland, “Mapping Urban Complexities.” *At+D: Architecture, Technology & Design* (Digital Studio for Research in Design, Visualization and Communication, 2012), p. 3.

mekânı algılama biçimi üzerine dayandırır.²⁹⁵ Ölçümlerle hesaplanan ve geometriye dayanan “mutlak” uzam, gözlemcinin konumu ve algıları üzerinden “görelî” uzam, yerin sosyal ve kültürel bağlamla kurduğu ilişkilere dayanan “ilişkisel” uzam, insanın mekânsal varlığını kâğıt üzerinde gerçekleştirebilmesine olanak tanır. Mekân kavramsal ölçekte kendi başına ve gizemini koruyan bir mekanizmadır. Harvey, onu “kendinde şey” olarak tanımlayarak ²⁹⁶ mekânı ifade etmenin tüm yöntemlerini fenomenolojik girişimler olarak tanımayı önerir. Bununla birlikte, Leibniz’in yaklaşımına atıfta bulunarak mekânın, ancak diğer nesnelerle olan ilişkiler içermesi ve bu ilişkiyi temsil ettiği ölçüde varlık gösterebilmesi üzerinden tanımlayan, nesnelerin içinde yer alan bir şey olarak yorumlayan bir başka duyumsal tanımlamadan söz eder.²⁹⁷

Kartografi biliminin evrenselci ve indirgemeci yaklaşımları, ona gerçekte var olmayan bir şeyin tasavvuru veya politik-ideolojik modellere ait şemaları yansıtmanın (yaratmanın) bir biçimi olarak kuşkularla yaklaşmamıza neden olsa da, daha temel bir bakıl açısıyla haritalar, insan ölçeğinde bir görselleştirme ve mekânsal şeylerin algılanabilmesi ve depolanabilmesini sağlayan bir araştırma aracıdır. Bu anlamda, tıpkı mimari temsillerde olduğu gibi, doğruluk ve kesinlik gerektiren bilimsel veriler ile sanatsal anlatımları birleştiren, mekânsal dünyayı ve onu dönüştürmemize yardımcı olan bir paradigma hâlini alır.

²⁹⁵ David Harvey, “Social Justice and the City.” *Geographies of Justice and Social Transformation* (The University of Georgia Press, 1973), p. 309.

²⁹⁶ Harvey’in İngilizce kullandığı “thing in itself” terimin kökeni, nesnelerin mutlak (fenomenolojik ve temsil ediliş biçimlerinden bağımsız) doğasına vurgu yapan Kantçı felsefenin bir terimi olan, Almanca “Ding an sich” ifadesinden gelir.

²⁹⁷ David Harvey, “The Natura of Space.” in “Social Justice and the City. *Geographies of Justice and Social Transformation* (The University of Georgia Press, 1973), p. 13.

3.3 Babil Kulesi, Tarih Yazımı ve Üst-Anlatılar Üzerine

İnsanın kolektif bilincini ve ortak bir dil ve üzerinden sınırları olmayan bir yaratıcılık elde etme arzusunu en etkili betimleyen anlatılardan biri, tanrıya ulaşmak için gökyüzünün sınırlarını delen Babil Kulesi'dir. Farklı dönem ve coğrafyalarda tekrar eden bir mitolojik anlatı (motif) olmakla birlikte, hikâyenin en bilinen versiyonu, Eski Ahit'te geçer.²⁹⁸ Bütün insanlar bir araya gelerek, doğuda, Şinar şehrinde²⁹⁹ büyük bir kent ve tepesi gökyüzüne ulaşan bir kule inşa etmeye karar verirler. Ancak tanrı (Yehova), şehri gördükten sonra, konuşulan ortak dili sayısız lehçeye ayırarak, insanın yaratma gücünü elinden alır. Dilin çeşitlenmesi halk arasında karışıklığa yol açar ve kule terk edilir.³⁰⁰ [Şekil 46]

Bu anlatının, dil karmaşası (*confusio lingarum*) mitine kaynak olabilecek çok daha eski bir versiyonu³⁰¹ "Aratta Meselesi" ismiyle³⁰², M.Ö. 21. yüzyılda, (3. Ur Dönemi) Sümer kayıtlarında geçer.³⁰³ Uruk hükümdarı Enmerkar, Eridu'da Inanna tapınağını değerli

²⁹⁸ Yaratılış, 11:1-9, [Kitab-ı Mukaddes Şirketi, Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil), (Yeni Yaşam Yayınları, 1987)]

²⁹⁹ Eski Ahit'in Tekvin kitabında ismi geçse de gerçek lokasyonu tam olarak bilinmemektedir. Yaratılış 19:1-28'de, tanrının yok ettiği şehirler anlatısında adı geçen Sodom, Gomora, Adma (Admah), Sevoyim (Tseboim) ve Soar (Tsoar) şehirleriyle birlikte güneyde Mezopotomya, Uruk şehrini kapsayan alanda olduğu tahmin edilmektedir. Bkz: [Heinrich Holzinger, *Genesis Erklärt*, 1898, (Hansebooks, 2017), p. 99.]

³⁰⁰ Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Tower of Babel". Encyclopedia Britannica, 14 Şubat 2024, <https://www.britannica.com/topic/Tower-of-Babel>. Erişim: 27 Mart 2024.

³⁰¹ "Enmerkar and the Lord of Aratta" destanı. Kil tablet, Eski Babil Dönemi (M.Ö. 1900-1600). Ashmolean Museum AN1924.475. <https://www.ashmolean.org/collections-online#/item/ash-object-462298>

³⁰² Paul Collins, *Mountains and Lowlands Ancient Iran and Mesopotamia* (Ashmolean Museum, 2016), p. 88.

³⁰³ Enmerkar ve Aratta Kralı anlatısı, 640 satır uzunluğu ve destansı hikâye anlatımıyla, Babil edebiyatının eşsiz örneklerinden biridir. İlk defa 1952 yılında, bir bütün halinde Kramer tarafından yayımlanmıştır. Tabletin 12 sütunlu en büyük parçası, İstanbul Arkeoloji Müzeleri tablet arşivindedir. Biçimsel olarak, net olarak ayrılabilir üç parçadan oluşur. 1-104 numaralı satırlarda ortaya konulan sorun, 542-636 numaralı satırlarda (yazının ve ticaretin bulunuşuyla) çözüme ulaşır. Hikâyede geçen aşılması gereken yedi dağ, Aratta şiirlerinde sık bulunan ve yazının içine dağılmış yedi "bilmece" ile sembolize edilir.



Şekil 46: Der Turmbau zu Babel

Weltchronik'te geçen Alman Şövalve Rudolf von Ems'e ait Babil Kulesi inşaatı anlatısı

Rudolf von Ems, *Weltchronik*, 1370

Weltchronik, MS cgm 5, fol 29r, Szene: Der Turmbau zu Babel, Bayerische Staatsbibliothek, Münih.

taşlarla güzelleştirmek istemektedir ancak gerekli olan kaynaklardan yoksundur.³⁰⁴ İhtiyaç duyduğu malzemeleri Aratta halkından tahsis etmek için, Aratta Beyi'ne isteklerini iletecek bir elçi görevlendirir. Bilgelik Tanrısı Enki, “Nudimmud” büyüsü yaparak, bu görüşmede hangi dil konuşulursa konuşulsan, tarafların birbirini anlamasını sağlar. Elçi, yedi dağı aşar ve Enmerkar'ın isteklerini Aratta Beyi'ne iletir ancak Aratta boyun eğmez ve onu geri gönderir. Bir süre sonra elçi, iki kral arasındaki meydan okumaları ve bilmeceleri hafızasında tutamamaya başlar. Bunun üzerine Enmerkar, kilden yapılmış bir tabletin üzerine isteklerini kazıyarak “yazıyı” icat eder. Aratta Beyi³⁰⁵, tableti aldığı anda kelimeleri anlamakta zorlanır ve Enmerkar'a boyun eğer. Bunun üzerine, iki şehrin ortak tanrıçası olan İnanna, iki şehri ticaret ortakları

Destanın biçimsel özelliklerine dair detaylı açıklamalar için bkz: [Herman Vanstiphout, “Epics of Sumerian Kings: The Matter of Aratta.” SBL - Writings from the Ancient World, Volume: 20 (Brill, 2004), p. 49.]

³⁰⁴ Samuel Noah Kramer, “Enmerkar and the Lord of Aratta: A Sumerian Epic Tale of Iraq and Iran.” (University of Pennsylvania Press, 1952), pp. 5-48.

³⁰⁵ “Aratta Beyi” ifadesi, Kramer'ın kitabının Muazzez İlmiye Çığ tarafından yapılan çevirisinden alınmıştır. Bkz: [Samuel Noah Kramer, *Tarih Sümer'de Başlar*, (1959). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları X. Dizi – Sa. 11 (Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1990), p. 19.]



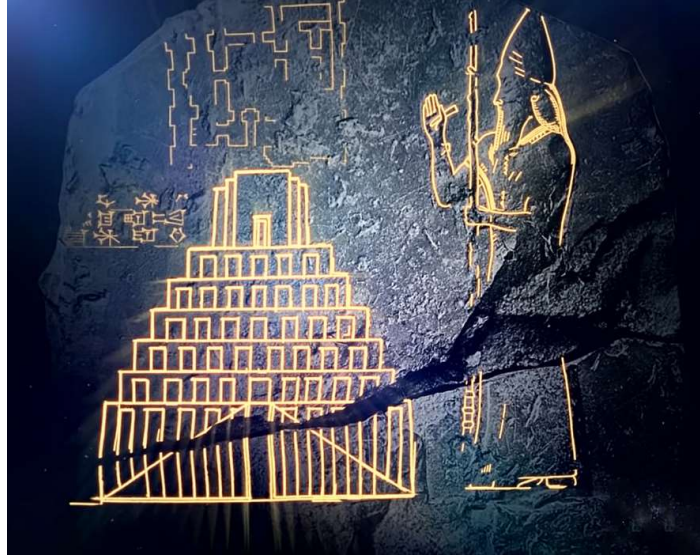
Şekil 47: Aratta Meselesi
Kil tablet, Eski Babil Dönemi (M.Ö. 1900-1600)
AN1924.Ashmolean Museum, Oxford

olarak kutsar ve barış içinde birleştirir. [Şekil 47] Zamanla sadece dinsel metinlerin ilgilendiği³⁰⁶ kozmogonik bir efsaneye³⁰⁷ dönmüş olsa da, bu iki eski anlatı, sosyolojik bir olgudan temelde insana ait temel bir çabayı, insanın dünyada varlık göstermek adına başarmaya çalıştığı kurumsal ve sosyal yapıyı ele alır. Bu tarih anlatısının yazım şeklini değiştirebilecek (ve tarihin nasıl yazılması gerektiği konusunda daha fazla sorgu alanı yaratacak) yegâne olgu, mitolojiyi ve dinsel metinler destekleme kaygısı gütmeyen bir “esas” görüntünün, yani Mitchell’in *optik karşılığı olan bir strüktür* olarak tanımlayacağını düşündüğüm, gerçek dünyada, gerçek ve fiziksel bir kule görüntüsünün var olup, kendinden sonra gelen *ontolojik alegorileri* etkilemiş olma ihtimalidir. Babil Kulesi fikrinin, bir ideaya mı yoksa gerçek (esas) bir görüntüye mi dayandığı, görüntü kuramıyla ilgili doğrudan bir tartışma konusu olmasa da, anlatının ontolojik arka planı için merak uyandırıcı bir konudur.³⁰⁸

³⁰⁶ Andrew R. Georg, “The Tower of Babel: archaeology, history and cuneiform texts.” *Archiv für Orientforschung* (Institut für Orientalistik, 2005), p. 75.

³⁰⁷ eş anlamlısı: yaratılış miti veya köken miti.

³⁰⁸ “Dilimin sınırları, dünyanın sınırlarını belirler.” (orj. Almanca: Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.) Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*’un 5.6 numaralı önermesinde, dünyanın var olan her şey olduğunu ve var olan tüm şeylerin dille ifade edebileceğini bu kalıcı sözlerle



Şekil 48: Babil Kulesi Steli
Siyah Bazalt Taşı, Eski Babil Dönemi (M.Ö. 1900-1600)
47x25x11 cm, The Schøyen Collection, The Kon-Tiki Museum, Oslo

Babil Kulesi’nin, insanın kibirini anlatan sembolik bir masaldan ziyade, somut ve tarihi bir yapı olduğu düşüncesi yakın dönemdeki arjeolojik bulgularla güçlenmektedir. Schøyen’in kişisel koleksiyonundan keşfedilerek literatüre kazandırılan siyah renkli, bazalt “Babil Kulesi Steli”, Yeni Babil İmparatorluğu’nun kurucusu II. Nebukadnezar tarafından, M.Ö. 6 yüzyılda Babil şehrinde, tanrı Marduk için inşa edilen, çivi yazısı ile “ev, cennetin ve yeraltının temeli”³⁰⁹ şeklinde isimlendirilen büyük tapınağı, görünüş

savunur. Wittgenstein’in yalnızca ifade edilebilen şeyler hakkında düşünebildiğimiz ve düşünebildiğimiz şeyleri anlayabildiğimiz üzerine kurulu olduğu argümanı, Mitchell’in gerçeği inşa etmek (construct) için görüntülere ihtiyaç duyduğumuz önermesiyle böyle bir noktada buluşur.

³⁰⁹ orj. İsim, Sümerce: E-temen-anki. Bahsi geçen stel, 50 cm yüksekliğinde, siyah renkli yoğun bazalt taşındandır. Yüzeyde taş ortadan ikiye kırılmış olsa da, parçaların ana bağlantıları sağlamdır. Rölyefin sağ kısmında, ayakta duran bir insan figürü tasvir edilir; solda ise bir ziggurat (veya basamaklı bir tapınak yapısı) görünüş çizimiyle tasvir edilmiştir. Zigguratın üstünde ise kulenin zemin planı yer alır. Stelin detaylı incelemesi ve transliterasyonu için bkz: [Andrew George, “A stele of Nebuchadnezzar II (Tower of Babel stele)” Cuneiform Royal Inscriptions and Related Texts in the Schøyen Collection, Chapter: 7 (CDL Press, 2011), p. 153]

ve plan çizimi ile tasvir eder. Çizimin yanındaki künye yapıyı isimlendirir:³¹⁰ [Şekil 48]
[Şekil 49]

[é]-tem[en]-an-[ki]	E-temen-anki,
[z]i-qú-ra-at	tapınağı
[k]á.dingir.raki	Babil'in.

Arkeolojik kazılarda bulunan tabletler, Nebukadnezar'ın tapınağı inşa etme sürecine dair inşai ve lojistik bilgileri içerir: ³¹¹

“Babil'in zigguratı E-temen-anki'yi inşa ettim (tamamladım) ve tepesini sırlı laciverttaşı (lapis lazuli) kaplı tuğlalarla yükselttim... Yüce efendim Marduk, E-tem-an-ki'yi yeniden inşa etme arzusunu kalbime yerleştirdi. Yerini değiştirmedim ve temel platformunu oynatmadım. Uğurlu bir ayda, bereketli bir günde, kutsal alanın kerpiç duvarlarını ve dış kaplamasının pişmiş tuğlalarını onardım. Yıkılan kısımları yeniden inşa ettim ve onarım yaptığım yerlere yazıtlarımı yerleştirdim. Yeniden inşa etmeye ve zirveye kadar tamamlamaya koyuldum. Eskiden olduğu gibi yeniden inşa ettim ve geçmişteki gibi zirveye kadar tamamladım.” ³¹²

³¹⁰ a.g.e. 157

³¹¹ Bahsi geçen stelin üzerinde yapı ölçüleri bulunmamakla birlikte, “E-sangil” isimli bir diğer bir tablette, bahsi geçen yapının tüm katlarına ait “nından” cinsinde (çubuk, on iki kübit) detaylı yükseklik ve en ölçüleri verilmiştir. Yapının hem eni, hem de yüksekliği 180 kübit, yani 96 metredir. Keops piramidinin 138 metrelik yüksekliği göz önüne alındığında, oldukça görkemli bir yapı tasvir edilmiştir. Zigguratın eni ve yükseliğinin eşit olması, Babil’de tekrar eden güçlü bir gelenektir. Ancak bu ölçülendirmenin kulenin “ideal” tasvirine mi, yoksa inşai ölçülerine mi ait olduğu kesin değildir. (a.g.e. 155)

³¹² Temele ait kolonlarda bulunan yazıt, katalog referansı: “ I R 51 no. 1 i 23–ii 15e”

“Babil'in zigguratı E-tem-an-ki, beni dünyaya getiren babam Nabopolassar tarafından, Ea ve Marduk'un gücüyle arındırılan bir yer üzerine inşa edildi. Temeli, yeraltı dünyasının göğsüne yerleştirildi. Dört duvarı bitüm ve pişmiş tuğladan dışarıdan otuz arşın yüksekliğe kadar yükseltildi, fakat zirvesi tamamlanmadan kaldı. E-tem-an-ki'yi cennete erişebilsin diye diye zirveye kadar tamamlamak için harekete geçtim. Efendim Marduk'un bana emanet ettiği ve güneş tanrısının çobanlığını bana verdiği sayısız insanı harekete geçirdim; her yerdeki tüm ülkeleri, üst denizden alt denize kadar her bir halkı, uzak ülkeleri, dünyanın sayısız insanlarını, uzak dağların krallarını, üst ve alt denizlerin ortasındaki ıssız adalardaki kralları, efendim Marduk'un savaş arabasını çekmeleri için dizginlerini elime verdiği insanları seferber ettim.”³¹³

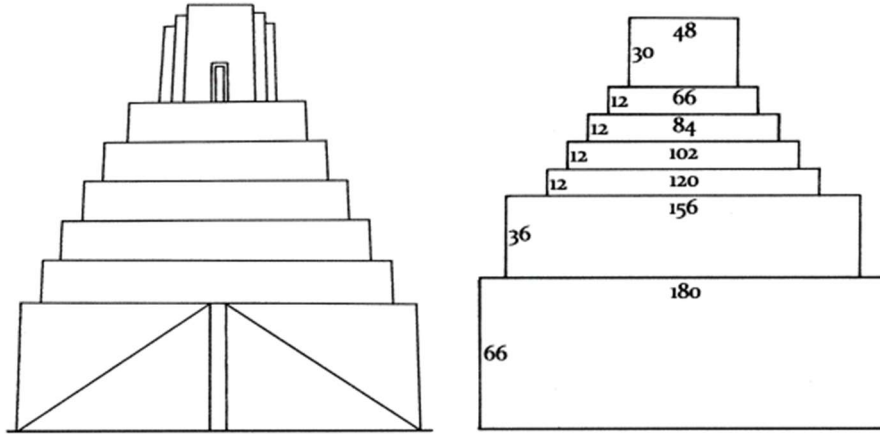
“Yüce efendim Marduk'un emriyle yönettiğim Fırat Nehri ötesindeki Hatti topraklarının, şehir valileri de dahil olmak üzere, üst denizden alt denize kadar tüm nehir bölgeleri valileri, Hatti toprakları, Sümer ve Akad toprakları ve tüm Subartu (Asur) toprakları, üst denizdeki ıssız adalardaki krallar, alt denizdeki ıssız adalardaki krallar, Efendim Marduk'un komutasıyla Lübnan Dağı'ndan Babil şehrine güçlü sedir ağaçlarını getiren Hatti topraklarının Fırat Nehri'ni batıya doğru geçtiği şehir valileri dahil olmak üzere, tüm bu bölgelerin krallarını ve yöneticilerini seferber ettim. Efendim Marduk'un bana teslim ettiği dünyanın tüm sayısız insanlarını E-tem-an-ki'nin inşaatı için zorunlu çalışmaya çağırdım ve üzerlerine angarya hizmeti emrettim”³¹⁴

³¹³ Dört kolonlu temelde bulunan yazıt, katalog referansı: “BE I 85 ii–iv 4”

³¹⁴ Tablet in aslında; Ur, Uruk, Larsa, Eridu, Akkade, Nipur başta olmak üzere, tapınağı inşa etmek üzere çalışma emri verilen devletlerin tam listesi de yer almaktadır. Referans: “BE I 85 ii–iv 4”.



Şekil 49: Babil Kulesi Steli
Siyah Bazalt Taşı, Eski Babil Dönemi (M.Ö. 1900-1600)
47x25x11 cm, The Schøyen Collection, The Kon-Tiki Museum, Oslo



Şekil 50: Babil Tapınağı Temsilleri
(Solda) Stelde tanımlanan oranlarıyla tapınağın restorasyonu,
(sağda) E-sangil tabletinde belirtilen ölçülerler (kubit ölçü birimiyle).
Kaynak: Andrew George, "A stele of Nebuchadnezzar II (Tower of Babel stele)"

E-sangil tabletini başta olmak üzere arkeolojik kazılarda elde edilen diğer bulgular³¹⁵ ile kuleye dair inşai süreçleri ve kullanılan malzemeleri betimleyen Babil Kulesi stelinin üzerinde bulunan tapınak çiziminin, ayakta duran ziggurat yapısının nihai ve inşai bir çizimi olduğunu söylemek güçtür.³¹⁶ [Şekil 50] Tabletini inceleme ve transliterasyonun yapan George'a göre, yapılan arkeolojik kazılar çizim ve gerçek yapı arasındaki taban ölçülerinin tutarlılığını gösterse de, çizimin kendisi tapınağın "ideal" hâlini kaynak alır.³¹⁷ Nitekim Sümer tabletlerindeki rölyeflerin, ölçüsel bağlamda gerçekleriyle örtüşmesi beklenen bir durum değildir. Tabletlerde bulunan mimari temsiller, arkeolojik kazı kanıtları ve açığa çıkartılan çivi yazılı kaynakların birleşerek ortaya çıkardığı yegâne argüman, tarih ve kültürel topografyayı şekillendiren anlatıların dayandığı Babil Kulesi anlatısının, Nebukadnezar tarafından tanrıların tüm sıfatlarını üstünde toplayan³¹⁸ Marduk'a adanmış yedi katlı tapınak kulenin gerçekten inşa

³¹⁵ Friedrich Wetzel & Franz H. Weißbach, "Das Hauptheiligtum Des Marduk in Babylon, Esagila Und Etemenanki." Ausgrabungen Der Deutschen Orient-Gesellschaft in Babylon (Leipzig Hinrichs, 1938)

³¹⁶ Jan Keetman, "Form, Zweck und Herkunft der verschiedenen Teile der Esangil-tafel." Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale Vol. 103, (Presses Universitaires de France, 2009), p. 111.

³¹⁷ Andrew R. George, "A stele of Nebuchadnezzar II (Tower of Babel stele)" Cuneiform Royal Inscriptions and Related Texts in the Schøyen Collection, Chapter: 7 (CDL Press, 2011), p. 156.

³¹⁸ Babil yaratılış miti "Enūma Eliş" destanına referanstır. Marduk'un ilkel (primordial) kaos tanrısı Tiamat'ı yenmesi sonucu, kendisine bir taht hazırlanır ve diğer tanrıların önünde yükseltilir. Marduk,

edilmiş olduğudur. Babil Kulesi bir “esas” görüntüyken, özellikle sözlü geleneneğin doğaüstü süslemeleriyle aktararak, kültürel ve tarihsel kolektif bir hafızaya dönüşmüştür. Benzer bir örnek, Neo-Babil ve II. Nebukadnezar’dan iki bin yıl kadar önce Sümer kültüründe³¹⁹ (M.Ö. 2800), Gılgamış karakterinin yaşamış bir hükümdar olma kimliğinden sıyrılarak³²⁰, ait olduğu kültürün değerlerinin ve kahramanlık idealleri tanımladığı tarihsel bir şahsiyet hâline dönüşmesinde de görülür. İyi kurgulamış hikâyeler, tarihsel gerçekliklerden beslendiği sürece (ona tam olarak bağlı kalmadan) kalıcı olmalarına neden olan aktarımları kazanmaya yatkındır. Tezin “Görüntü ve Söylem” bölümünde incelendiği üzere siyasi iradeler, politik ve tarihsel meşrutiye sağlamak adına görüntülere ve onların söylemsel yetilerine sıkça rastlanır. Bu görüntüsel zenginlikler, mitolojik-dinsel anlatıların arketip hikâyelere, bir başka deyişle motiflere dönüşmesine olanak verir.

Kültürel belleğin köklerinde yer aldığı görülen ve edebi metinlerin büyük önem taşıdığı³²¹ Mezopotomya ikonlarının (ikonolojik ve edebi yapılar olarak), kendinden sonra gelen medeniyetler tarafından yorumlanarak ve uyarlanarak “yeni tasarımlar” hâline getirildiği açıktır. Bu pratiğin aynı zamanda, Avrupa-merkezli tarih modeline,

Tiamat’ın kalıntılarını ikiye bölerek, bir yarısından yer yüzünü, diğer yarısından gök yüzünü yaratır. Gökyüzündeki yıldızlarda Anu, Enlil ve Ea (Sümerce: Enki) için yerler hazırlar. Marduk bütün tanrıları böler, üç yüz tanrıyı gökyüzüne, altı yüz tanrıyı yeryüzüne yerleştirir. Sonucunda tüm tanrılar, Marduk için bir taht ve tapınak inşa edilmesini ister. Marduk, onlara bu tapınağı Babil’de inşa etmelerini söyler ve Marduk, Babil İmparatorluğunun yükselişiyle tanrıların en yücesi sıfatını alır.

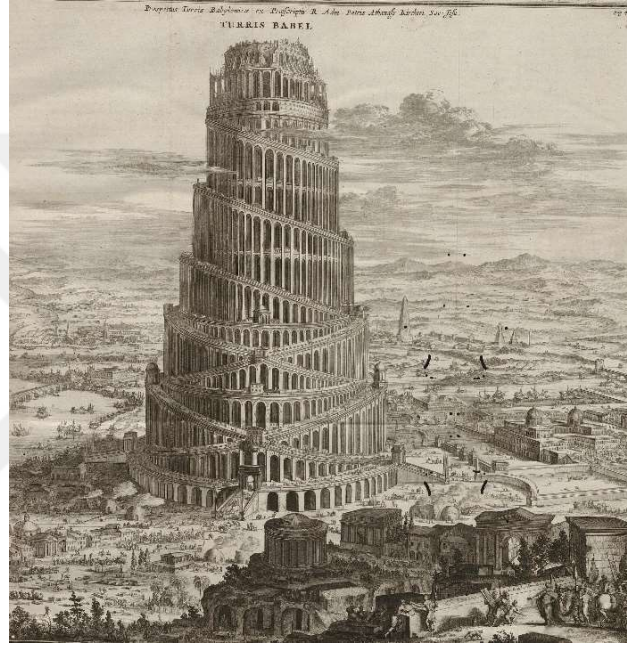
Babil yaratılış mitine ait kaynaklar: [Stephanie Dalley, “Myths from Mesopotamia.” (Oxford University Press, 1987), p. 329.] (Alexander Heidel, “The Babylonian Genesis” 1942 (University of Chicago Press, 1952), p. 3.

³¹⁹ Stephanie Dalley, “Myths from Mesopotamia: Creation, the Flood, Gilgamesh, and Others” (Oxford University Press, 1989), p. 40.

³²⁰ Jeremy Black & Anthony Green, “Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary”, (University of Texas Press, 1192), p. 166.

³²¹ Muazzez İlmiye Çığ, “Sümerlilerden Yahudilik, Hristiyanlık ve Müslümanlığa Ulaşan Etkiler ve Din Kitaplarına Giren Konular”. Belleten, Türk Tarih Kurumu, Aralık 1994, Cilt 58, Sayı:223 (Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1994), p. 685.

öncelikle İncilsel kaynakların teyidi³²² ve sonrasında Avrupa'nın "büyük kesintisiz ilerleyişine" dair kabulün ³²³ ifadelerine yansıdığı görülür. [Şekil 51] Tarihe ve onun eserlerine dayandırılabilen tüm fikri merkeziyetler diğerlerinden daha güçlü ve meşrudur. Bu sebeple bizim içine "görüntüleri" de dahil edeceğimiz fikri ve kültürel eserlerin, geçmişin hangi noktasına ve ne şekilde götürüldüğü önemli bir mevzudur. Bir sosyal bilim olarak tarih disiplininin, hareket etmeye serbest alanlar tanınması, tarihsel içeriklerin seçim ve sunum şekillerinin yönlendirici etkisi ile, tarihsel modellere dikkat -ve kısmi şüphelerle- yaklaşmayı gerektirecektir.



Şekil 51: Babil Kulesi Arkontolojisi
Turris Babel, Athanasius Kircher, Amsterdam, 1679
Heidelberger historische Bestände, Q 763-8 Folio RES

³²² Kronolojik olarak Kitab-ı Mukaddes'e ve metodolojik olarak Aziz Agustinus'un çizgizel (hattî) zaman anlayışına dayanan dünya tasavvuru, Rönesans ve Aydınlanma döneminin pozitivist tarih düşüncesiyle birleşerek "insanlık tarihinin" bir sentezini oluşturur. Biçimsel olarak seküler olmakla birlikte, tarihi ve coğrafi bölümlendirmeler bakımından ideolojik ve metodik indirgemeler üzerine kuruludur. Tarih metodolojisi kurgusu üzerine detaylı bir özet için bkz: [Necmettin Alkan, "Tarihin Çağlara Ayrılmasında Üçlü Sistem ve Avrupa Merkezci Tarih Kurgusu." Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of International Social Research, Volume 2/9 Sonbahar (2009), p. 28.

³²³ Ahmet Şimşek, "Türkiye'de Tarih Ders Kitaplarında Avrupamerkezcilik." İnsan & Toplum, 3(6) (İLEM, 2013), p. 193.

Tarihsel görüntüleri incelerken düzenli farkındalık gerektiren önemli bir kavram, tarihin yazma eylemiyle olan ilişkisine bağlı gelişen, söylemsel ve ideolojik eksenindeki “anlatı” özellikleridir.³²⁴ Günümüz için, Rönesans ve takibindeki Aydınlanma Dönemi ile birlikte akılcılık eksenine oturan modern eğilimler, tarihsel olay ve görüntüleri büyük anlatıların³²⁵ söylemlerine uygun biçimlerde yorumlar. Geçmiş algılayış ve yorumlayış biçimimizin önceden ve ilkesel olarak belirlenmesi, anlatıların ideolojilerik olara desteklenmesinin bir üst basamağı olan “üst-anlatıların” (meta-narratives) gerçekleşmesine meşrutiyyet sağlar. Büyük ve kapsayıcı çerçeve içerisinde meşrutiyyet kazanması istenen, gerçekleşmiş fikirler olabileceği gibi, henüz gerçekleşmemiş olan bir beklentinin tamamlanışını da sağlama gayesinde olabilir. Üst-anlatı (*métarécit*) kavramını güncel literatüre tekrar kazandıran Lyotard, üst-anlatıların totaliter doğasına ve evrensel harkikatlerin varlığına dair yükselen bir kuşkudan bahseder:

“Oldukça basitleştirsek, postmodern’i üst-anlatılara karşı duyulan şüphecilik olarak tanımlarım... Anlatı sahil olduğu görev (fonksiyon) taşıyıcılarını, kahramanlarını, büyük tehlikelerini, yolculuklarını ve hedefini kaybediyor. Anlatısal dil bulutlarında dağılıyor... Üst-anlatılardan sonra, meşruiyet nerede barınabilir?”³²⁶

İnsana ait bilgi ve deneyimleri düzenleyerek siyasi erkin desteklediği (tasarladığı) kültürel şemanın bir parçası olan üst-anlatı, kendinden daha küçük hikâyeleri açıklayabilme iddiasına sahip, hikâyenin ardındaki hikâyedir. Öte yandan, totaliter anlatıları sorgulayan ilk akım postmodernizm değildir ve postmodernizmin kendisi de başlı başına totaliter bir anlatıya, yani üst-anlatıların tehlikelerinden bahseden bir üst-anlatıya dönüşme tehlikesini taşır. Bununla birlikte, görüntülerde sıkça rastladığımız üzere, anlatılar kendi başlarına belli eğilimleri, söylemleri ve hatta ideolojileri gösterme kaygısı içerisinde olabilirler. Bir üst-anlatı şüphesi içersisinde, bu görüntülerin olması gerekenden farklı bir şey göstermeleri gerektiğini düşüncesi de görüntülerin halihazırdaki söylemlerini inkâr etme yanlısına sürükleyebilir. Burada

³²⁴ a.g.e. sf. 199

³²⁵ orj. İngilizce: “grand theories”

³²⁶ Jean-François Lyotard, Introduction: The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (1979), p. xxiv-xxv.

vurgulanması gereken, sınırları belirli olmayan herhangi bir görüntüye üst-anlatı şüphesiyle yaklaşırken, (şüpheden şüphelenilmesi gereken bir meta-şüphe olarak), görüntünün kendi doğası sebebiyle taşıdığı söylemle örtüşmelerinin iyi incelenmesi gerektiğidir.

Görüntülerin iletişimsel irade ve özellikleri (serbestîsi), onları hâkim ideoloji veya dünya görüşüne bağlı değer sisteminin kontrolüne açık hale getirir. Bu yeni durum, gözlemciyi söylemle uyumlu hâle getirerek, söylemi normalize eder, belirli düşünce ve davranış kalıpları teşvik eder, farklı olanı marjinalleştirir veya statükonun sürdürülmesini amaçlayan bir güç mekanizması hâline gelmelerine imkân tanır. İmgelerin (ve insanla devamlı temasları sebebiyle özellikle görüntülerin) bilgi aktarım yapılarına etkiyerek kültürel ikonlara (ve nihayetinde hafızaya) evrilme kuvvetleri iyi analiz edilmeli, görsel kültüre dayanan çalışmalarda eleştirel çözümlemeler esas alınmalıdır.

Tarihteki son Babil imparatorluğu, I. Darius önderliğindeki Ahameniş Pers Hanedanı tarafından absorbe edilerek kolonileşmiş ve sonrasında tarihten silinmiştir. Babil Kulesi'nin, aslı Babillilere ait olan anlatısı kimliğini kaybederek farklı medeniyetlerin kültür endüstrileri tarafından asimile edilerek benimsenmiş, takip eden süreçte hâkim siyasi ve dini kurumların kontrolünde üst-anlatı imgelerine dönüşmüştür.³²⁷

³²⁷ Eski Ahit, Babil Kulesi hikâyesi ile, insanın kibrini ve haddini aşarak kendini tanrıyla bir görme hırsını resmeder. Hikâyenin çözümünde, bu küstahlık girişimi, tanrı Yehova'nın gazabı ve yıkımla cezalandırılır. (Eski Ahit, Yaradılış 11:1-9). Bu bölümde incelemiş olduğumuz Babil'deki "Etemenanki" Tapınağı, Babil Kralı II. Nebukadnezar tarafından inşa edilmiştir. Nebukadnezar, M.Ö. 587 yılında Kudüs'ü fethetmiş, Süleyman Mabedi'ni yıkmış ve Yahudi tarih yazımında sürgün yılları (Galıt Bavel) ve Yahudi diasporası olarak ifade edilen süreci başlatmıştır. Doğal olarak gelişen bu ilkesel düşmanlığın, Eski Ahit'teki "Babil Kulesi" anlatısındaki olası etkisi merak uyandırıcıdır.

3.4 Antik Dünya’da Yer’e Ait Düzen Anlatımı

3.4.1 Yer, Çevre, Şehir, Dünya

Tarih öncesi dönemde insanın yerle olan ilişkisi hakkında kesin olarak bilinen şey, onun yeryüzünü anlamaya çalışarak onun bir parçası olmaya, doğal çevrenin döngülerine uyum sağlarken yeryüzünü geliştirmeye ve kendine ait bir çevre oluşturmaya yönelik derin çabasıdır. Bilinen en eski harita ve kartografik temsikörnekleri, Geç Neolitik’ten Bakır Çağı’na geçilen kırılma noktasında,³²⁸ Yakın Doğu coğrafyaları ve özellikle Mezopotomya’da görülür.³²⁹ Bu haritalarda yaşamakta oldukları topraklar ve yapılı çevre ikonografik tasvirlerle gösterilmiş; takibindeki süreçte, M.Ö. 4.000’lerden itibaren, Sümer çivi yazısı ile birlikte ³³⁰ metinsel açıklamalar bu tasvirlerin bir parçası hâline gelmiştir.

Sümer haritaları, coğrafi bilginin aktarımından öte, dünyayı ve yerleşim alanlarını görselleştirme ve düzenleme çabasının göstergesi olarak, insanlık tarihini kadar mimari ve kartografik görüntüler için de önemli bir dönüm noktasını oluşturur. Mezopotomya’da toprak ve yerleşim arazilerinin, sulama kanallarının, şehir, ticaret yerleşim alanlarının gösterimlerine dair piktoryal yaklaşımlar, kendinden sonraki coğrafya ve medeniyetleri etkilemiş ve bu pratik insanın dünyayı anlamlandırmak için kullandığı bir bilim dalı hâline gelmiştir. Tarihsel kartografi ilgi gören gelişmiş bir

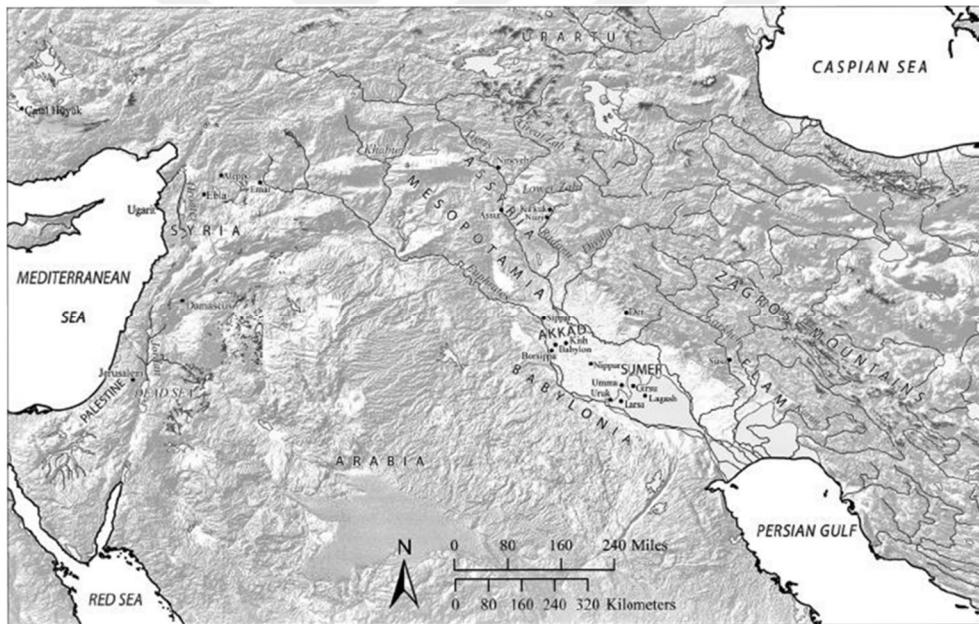
³²⁸ Arkeolojik sınıflandırmada Geç Neolitik Çağ, diğer adıyla Cilalı Taş Devri, sabit yerleşimler ve tarım ile birlikte, insanın yerle kurduğu ilişkilerin evrimsel değişikliklere uğradığı, M.Ö. 10.000 – 4500 yıllarını kapsayan dönemdir. Takip eden dönemde, nüfus artışı ve madenlerin üretime dahil edilmesiyle birlikte, M.Ö. 5.000 - 3.000 aralığını kapsana Bakır Çağı, diğer adıyla Kalkolitik Çağ’a geçilmiştir. Tarih öncesi kavramı, üç çağ sistemi tipolojisi için bkz: [Daniel Wilson, “The Archaeology and Prehistoric Annals of Scotland, Sutherland & Knox Edinburg, (1851)] ve [Sir John Lubbock, “Pre-historic Times: As Illustrated by Ancient Remains, and the Manners and Customs of Modern Savages.”, (1865)]

³²⁹ Francesca Rochberg, “The Expression of Terrestrial and Celestial Order in Ancient Mesopotamia” in “Ancient Perspectives: Maps and Their Place in Mesopotamia, Egypt, Greece, and Rome” Richard J.A. Talbert (The University of Chicago, 2012), p. 9.

³³⁰ Selen Hırçın, Çivi yazısı, (Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, 1995), p. 4.

araştırma alanı olsa da, Yakın Doğu kaynaklarındaki çeşitlilik (akademik dağınıklık) ve antik filolojiye dair çalışmaların ilerleyiş hızı, kapsama dair çalışmaların sınırlı kalmasına neden olmuştur. [Şekil 52]

Yakın Doğu haritalarında görüntüleri takip ederken, haritanın bu dönem için edindiği tanımın sınırları önemlidir. Bu kapsamda kullandığımız harita tanımı, insan ve onun yere ait düşündüğü kavram ve koşulların, kil veya taş üzerine işlenen ve mimari öğelerin neredeyse her zaman basit zemin planı olarak çizildiği grafiksel gösterimlerdir.³³¹ Bu gösterimlerde kullanım alanlarına göre çivi yazısı metinsel tasvirlerin, grafiksel gösterimlere eşlik eden bir “sözlü haritalamadan” da söz etmek mümkündür. Kartografik ve mimari temsilin sınırları birbirine içine geçmiştir, zira doğal çevre ve inanın onun üzerinde empoze ettiği varlıksal düzen birlikte gösterilir. Bu anlamda harita, gözlemcinin bir yerden başka bir yere gitmesi yönünde rehberlik



Şekil 52: Antik Yakın Doğu Haritası

Ancient World Map Center, University of North Carolina, “The History of Cartography, vol. 1, Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean”
University of Chicago Press, 1987

³³¹ Tan Kamil Gürer & Atilla Yücel, “Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi”, itüdergisi/a Cilt: 4, Sayı:1 (2005), p. 91.

etmez, bunun yerine, insanın doğal düzenin içine yerleştirdiği tüm şeyleri (tarlalar, evler, tapınaklar), haritanın gösterdiği bilinen ve bilinmeyenler içine ikonografik biçimde yerleştirir.



Şekil 53: Gudea Silindiri, M.Ö. 22. yy.
Department of Near Eastern Antiquities of the Louvre: MNB 1511, Paris.
Terrakota Tablet, 56.5 cm x 33 cm, Fotoğraf: (c) Rama, Cc-by-sa-2.0-fr, 2007

Yersel düzene ait mimari temsil niteliği taşıyan bu “harita” kavramına Sümerce ve Akadca’da eşdeğer gelen bazı kelimelere, bürokratik ve edebi metinlerde rastlanır.³³² Ninurta Tapınağı’nın inşasını anlatan³³³ Gudea Silindiri, “tasarı, plan, çizim ve iz”

³³² Elizabeth Ruth Josie Wheat, “Terrestrial Cartography in Ancient Mesopotamia” (University of Birmingham, 2012), p. 18.

³³³ “Gökte ve yerde kaderlerin belirlendiği gün, Lagaş tüm ihtişamıyla başını kaldırdı ve Enlil, Lord Ningirsu’ya onaylayarak baktı. Şehrimizde mükemmellik vardı.” Silindir A 1-4 çevirisi için bkz: [ETCSL Translation: t.2.1.7, “The building of Ningirsu’s temple (Gudea, cylinders A and B)” The ETCSL Project, Faculty of Oriental Studies, (University of Oxford, 2006) < <https://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.2.1.7#> >

anlamında kullanılan  "geš hur"³³⁴ açık bir şekilde inşa edilecek mimari bir yapının kil tablet üzerindeki görüntüsünden bahseder: [Şekil 53]

134-140. "Elinde işlenmiş gümüşten bir kalem tutan, onu uğurlu yıldızların bulunduğu bir levhanın üzerine koyan ve ona danışan genç kadın, aslında kız kardeşim Nisaba'ydı. Evin inşasını müjdeleyen kutsal yıldızları size o duyurdu.

141-143. "Bir savaşçı olan ve elinde laciverttaşı (lapis lazuli) tablet tutan kolu bükük ikinci kişi ise, evin planını o tablete yerleştiren Nindub'du."

144-146. "Önünüzde duran kutsal sepete, hazır olan kutsal tuğla kalıbına ve kalıba yerleştirilen mukadder tuğlaya gelince, rüyanın bu kısmı E-ninnu'nun uğurlu tuğlasıyla ilgilidir." ³³⁵

Öncelikle mimari temsil niteliği taşıyan bir görüntünün "sözel ifadesi" olarak niteleyebileceğimiz bu anlatım, Gudea'nın grafiksel eşdeğeri olan bir "zemin planı" görüntüsü ile aynı döneme ait bir heykelin üzerinde yeniden karşımıza çıkar. Fırat ve Dicle'nin birleşerek Basra Körfezi'ne döküldüğü, Şattülarab su yolunun üzerindeki Girsu kentinde yapılan kazıda bulunan (Lagaş Hükümdarı) Gueda heykeli ³³⁶, bizlere anıtsal bir bir tapınağın zemin planını gösterir. Edebi ve grafiksel anlatıların geleneksel olarak kil üzerine işlendiği bu coğrafyada, magmatik bir kaya olan dioritin kullanılması nadir görünen bir durumdur -ve bu tıpkı diğer Babil hükümdarları gibi, Gueda'nın halkını yönetmek için seçilmiş kişi olması ve ona atfedilen değer kaynaklıdır:

³³⁴ Orj. Sümerce, Çeviri: (PSD). The Pennsylvania Sumerian Dictionary Project, (Babylonian Section of the University of Pennsylvania Museum of Anthropology and Archaeology, 2006) Erişim: 01.04.2004 < <http://psd.museum.upenn.edu/> >

³³⁵ "[ETCSL Translation: t.2.1.7, "The building of Ninĝirsu's temple (Gudea, cylinders A and B)" 134-146. The ETCSL project, Faculty of Oriental Studies, (University of Oxford, 2006) < <https://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.2.1.7#> >

³³⁶ Gueda Heyleli, İkinci Lagaş Hanedanlığı döneminde, kral Gueda'nın hükmünde bölgenin dini merkezi olan Girsu kentinde (modern: Irak, Zi Kar ili, Tell Telloh) 1880 yılında Ernest de Sarzec tarafından yapılan kazıda bulunmuştur. Bkz: [Ernest de Sarzec, "Découvertes en Chaldée." (L. Heuzey, 1884)] ve [Ernest de Sarzec, "Deux tablettes archaïques de Tello". Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale (Presses Universitaires de France, 1892), p. 146.]

1-4 Ningirsu'ya, Enlil'in kudretli savaşçısına, efendisine,
5-10) Ur-Ningirsu, Lagas hükümdarı, Gudea'nın oğlu,
Lagas'ın hükümdarı,
11-12) (bu nesneyi) (kendi) hayatı için adamıştır.³³⁷



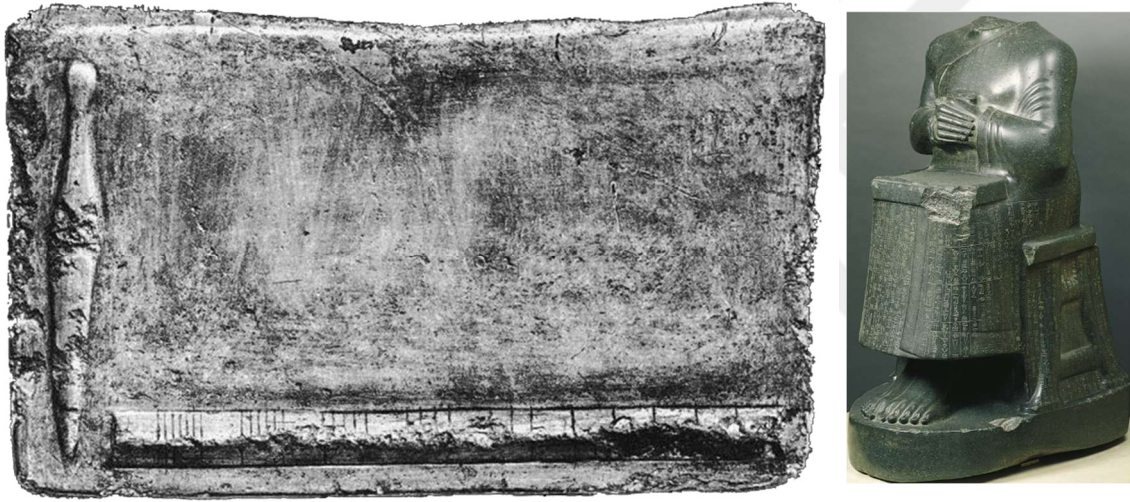
Şekil 54: Gueda Heykeli, B-AO 2, E-ninnu Tapınağı,
Girsu (modern: Telloh, Irak), M.Ö. 2120, Diyorit kaya, 93cm x 41cm x 61cm.
Department of Near Eastern Antiquities of the Louvre, Musée du Louvre, Paris

Konumuz kapsamında, kralın heykeli ve heykelin temel unsuru olan E-ninnu Tapınağı çiziminin (izin en önemli niteliği, bir “tasarım” olarak tapınak mimarisi anlatısının yanında, yapılan inşası için gereken malzemelerin getirildiği “coğrafyalardan” bahsetmesidir. Başını gökyüzüne uzatan tapınağın inşasında kullanılan sedir ağaçları, tanrı Ningirsu’nun geçidi açmasıyla, Amanus dağlarına uzanan büyük ormanlardan temin edilmiş, tapınağın iç avlusundaki nişlere yerleştiren anıtsal taş levhalar batıdaki Elam Dağları’ndan, tapınağı süsleyen bakır ve altın gibi değerli madenler ise doğudaki Meluhha Dağlarından getirilmiştir.³³⁸ E-ninnu Tapınağı çizimi, edebi içeriğinin yanı sıra coğrafi ve mimari temsilleri içeren, görüntüler ailesinin farklı dallarını bir araya

³³⁷ Sibylle Edzard, “Gudea and his Dynasty” Ur-Ningirsu II E3/1.1.8 Series (University of Toronto Press, 1997), p. 182.

³³⁸ Francesca Rochberg, “The Expression of Terrestrial and Celestial Order in Ancient Mesopotamia” in “Ancient Perspectives: Maps and Their Place in Mesopotamia, Egypt, Greece, and Rome” Richard J.A. Talbert (The University of Chicago, 2012), p. 18.

getirerek tasarı ve yersel düzeni birleştiren özel bir kartografik modeldir. Bu tanımın yapılabilmesine olanak veren ve tekrar vurgulanması gereken nokta, heykelin içerdği mimari görüntünün, idealize edilmiş veya jenerik bir tapınak düzenini değil, Sarzec'in kazıları esnasında ortaya çıkan tapınak duvarlarının üzerine bire bir oturan bir yapı planı olmasıdır.³³⁹ Öyle ki, heykelin üzerindeki mimari plan, aynı zamanda, arkeologların 2018'de bölgede başlattıkları üçüncü kazıda hangi alanların kazılması gerektiğini belirleyen arkeolojik bir rehber dönüşmüştür.³⁴⁰ [Şekil 54]



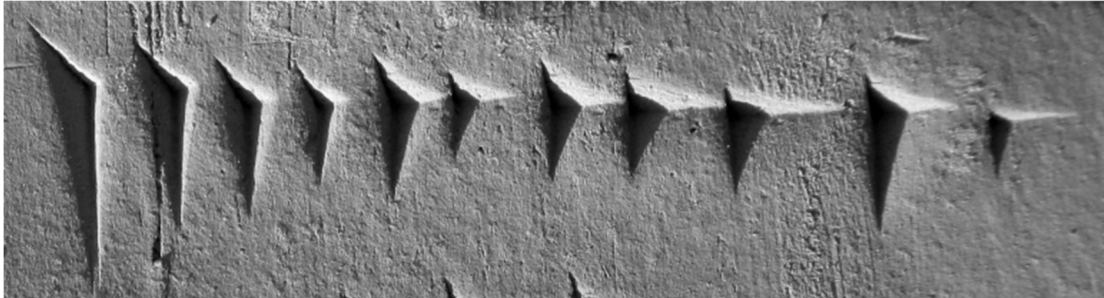
Şekil 55: Gueda Heykeli, B-AO 2, E-ninnu Tapınağı,
Girsu (modern: Telloh, Irak), M.Ö. 2120, Diyorit kaya, 93cm x 41cm x 61cm.
Department of Near Eastern Antiquities of the Louvre, Musée du Louvre, Paris

³³⁹ Daniel Weiss, "Temple of the White Thunderbird" Excavators in southern Iraq have uncovered the long-lost home of the powerful Sumerian warrior god. *Archeology* January/February 2020 (Archaeological Institute of America, 2020), p. 44.

³⁴⁰ Kazı ekibinin lideri, British Museum arkeologu Sebastian Rey, mimari çizime uyarak yaptıkları kazıda birkaç hafta içinde ana kapıya ulaşmış olmalarını "bir hazine avı haritasına sahip olmaya" benzetir. Rey'in kazıyla ilgili yorumlar için bkz: [a.g.e. 45]

Gudea heykelinin mimari konjonktürünü genişleten bir diğer olgu, heykelinin dizlerinin üzerinde duran yüzeyin, “yerlerin ve göklerin düzeni” olarak isimlendirilen *kubit* ölçü birimi düzeninde ölçeklendirilmiş bir çizim tableti olmasıdır.³⁴¹ Çizim tabletinin üzerinde tapınağın mimari planı, mimari çizim aracı (stylus) ve kubit ölçü biriminde cetvel³⁴² ile Kral Gudea bir “mimar” olarak tasvir edilmiştir. Gudea, iddia ettiği gibi, tanrısı Ningirsu için, her şeyi olması gerektiği yapmış ve tapınağı olması gerektiği yere koymuştur. [Şekil 55]

Bu dönemin mimari görüntüleriyle ilgili dikkat çeken bir diğer nokta, çizimlerde görünen farklı çizgi kalınlıklarıdır. Ancak bunun teknik veya gösterimsel sebeplerden ziyade, kil yüzeyin üzerinde yazı aracı olmaya uygun aletlerin zaman içindeki değişimi ve birden fazla aracın kullanılması olduğu düşünülmektedir.³⁴³ Çivi yazısı alfabesi için temel çizim nesnesi sivri (koni uçlu) kamadır ve geometrik olarak dört düzgün yüzeye sahip piramitsel (terahedron) biçimi nedeniyle yüzeyde bıraktığı iz simetriktir.³⁴⁴ Kolay ulaşabilirliği nedeniyle yaygın olarak kullanılan kamıştan yapılan uçlar ise kamışın iç ve dış yüzeylerindeki geometrik biçim ve kullanım tekniği nedeniyle



Şekil 56: Çivi Yazısı

Kama başlığının eğimi değiştirilerek oluşturulan farklı çizim izleri
Mesopotamia: Rivista di Archeologia, Epigrafie e Storia Orientale Antica, (Le Lettere, 2015) s.55.

³⁴¹ Marvin Powell, “Masse und Gewichte”. Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 7 RIA. (Gruyter, 1987), p. 458.

³⁴² Kubit birimi, Mezopotomya’nın coğrafi dönemlerine göre farklı ölçeklerde kullanılmışsa da, Powell’a göre burada kullanılmış olan ölçü yaklaşık 50 cm’e tekabül etmektedir. Yorum için bkz: [a.g.e. 458.]

³⁴³ Michele Cammarosano, “The Cuneiform Stylus” Mesopotamia: Rivista di Archeologia, Epigrafie e Storia Orientale Antica, (Le Lettere, 2015), p. 55.

³⁴⁴ Hendrik Hammeuw, “Mesopotamian Clay Cones in the ancient Near East Collections of the Royal Museums of Art and History” Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis 84 (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 2015), p. 5.

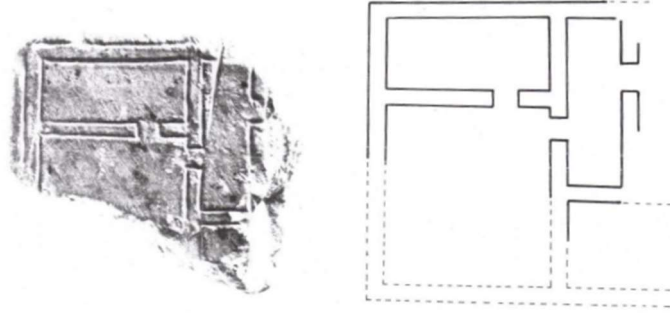
asimetrik iz bırakır. Kile yapışmaması için kamışın dış ve eğrisel olan yüzeyine güç uygulanarak tablet oyulur, kamışın iç kısmındaki düz yüzey ise lifli bir iz bırakır.³⁴⁵ Bronz çağlarının son dönemlerine doğru, kilin üzerinde karakteristik herhangi bir iz bırakmayan, ince kemik ve metal uçların da Hititler tarafından kullanıldığı bilinmektedir.³⁴⁶ [Şekil 56]

Gudea Heykeli ve bir önceki bölümde incelenen, II. Nebukadnezar'e ait Babil Steli, Mezopotomya'nın bilinen en önemli tapınak yapılarının mimari görüntülerini bize sunmaktadır. Gudea, tapınağın planını hürmetle kucağında taşıyan bir mimar olarak, bu anıtsal projeden sorumlu hükümdar imgesini ortaya koyar. Hükümdarın dizlerinden yere doğru dökülen giysisi, tapınağın inşai süreci ve coğrafi bağlamını açıklayan sözel tanımları içeren yazıtlarla, Mezopotomya'ya dair siyasi, dini, mimari ve coğrafi etkileşimlerin bütünsel anlayışını ortaya koyar. Yerleşim ve mekânsal düzene ait anlatılar, tasarıma rehberlik eden ilkelere dair ipuçları sağlar. Antik görüntülerde mimari temsilin teknik bir beceri değil, yere ve zamana ait olan söylemleri yansıtan güçlü bir kültürel araç hâlini alır.

³⁴⁵ Leopold Messerschmidt, "Zur Technik des Tontafel-Schreibens" *Orientalistische Literaturzeitung*. (De Gruyter, 1906), p. 185.

³⁴⁶ Hermann Gasche, "La Babylonie au 17e siècle avant notre ère: approche archéologique, problèmes et perspectives" (University of Ghent, 1989), p. 45.

3.4.2 Topraktaki Bulgular: Metinsel Öğeler ve Görünen Düzen



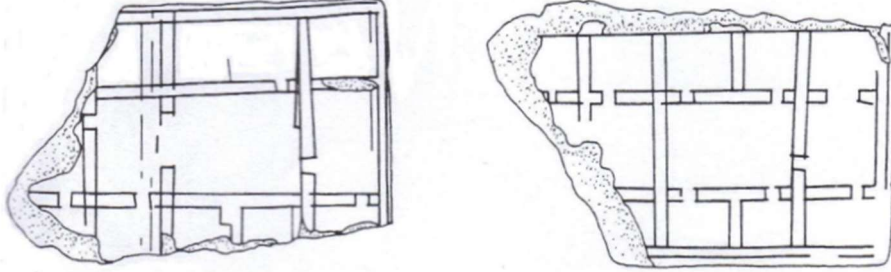
Şekil 57: Girsu Tabletleri

Girsu'da bulunan ve avlulu bir ev gösterimine sahip kırık tablet parçası (solda) ve ev planının muhtemel rekonstrüksiyonu (sağda).
François Thureau-Dangin, Recherches sur l'origine de l'écriture cunéiforme RA 4 (1898)

Sümer, Akad ve Babil dönemlerinden günümüze ulaşan tabletlerde çeşitli açıklamalar içeren yazılarla birlikte ev ve şehir planlarının mimari temsilleri görülür. [Şekil 57] Bulunan örneklerin sınırlı sayıda ve birçok durumda parçalı olarak günümüze ulaşması, Mezopotomya mimarisine dair birçok ipucu taşısa da döneme ait genel bir yapı tipolojisi önerilmesini zorlaştırır. Bu dönemden günümüze gelen yapı planı bulguları ve onlara ait değerlendirmelerin altyapısı, Sümerce³⁴⁷ ve zamanla onun

³⁴⁷ Antik diller, kronolojik olarak geriye doğru deşifre edilmeleri (İngilizcesi: reverse encoding) sebebiyle birçok dilbilimci ve akademisyenin ortak çalışmasını gerektiren karmaşık bir süreçtir. Sümerce yapı itibarıyla yalıtık (izole) bir dildir, yani kendinden sonra gelen dillerle direct bir akrabalık içermez. Bu nedenle Sümerce'nin çözülmesi, 19.yy'da Akadça çivi yazısının çözülmesi sonrası, iki dili birden içeren tabletler üzerinden, kelime listeleri karşılaştırılarak gerçekleştirilmiştir. Dil arkeolojisi için bkz: [Archibald Henry Sayce, "The archæology of the cuneiform inscriptions" (E. S. Gorham, 1908)]

gündelik konuşma dili yerini alan Akad dillerinin³⁴⁸ çözülmesinde önemli çalışmaları bulunan arkeolog François Thureau-Dangin'in çalışmalarına³⁴⁹ dayanmaktadır.



Şekil 58: Kil Tablet

Ön ve arka yüzeylerinde aynı yapının farklı varyasyonlarını içeren kil tablet
10.5 cm x 6.5 cm, Tablet rekonstrüksiyonu
François Thureau-Dangin, Recherches sur l'origine de l'écriture cunéiforme RA 4 (1898)

Thureau-Dangin'in incelemelerinde, yapı izleri (bulguları) bulunduran kil tabletlerin Girsu kentinde yoğun olduğu görülmekle birlikte, Sümer ve Akadların yerleştiği ve arkeolojik kazı bulguları yönünden son derece zengin olan Eşnunna kentine ait bir mimari temsil örneği içerik bakımından öne çıkar. Akad dönemine ait, çevresi küçük odalarla çevrili (merkezi avlu tipi) geleneksel ev düzenini gösteren tabletin her iki yüzünde de, yapının büyük bölümünü içeren, duvarların çift çizgi ve kapıların boşluklarla gösterildiği birer plan çizimi bulunur. [Şekil 58] Yapının dış sınırları ve içerideki düzenin konfigürasyonu göz önüne alındığında, bu iki çizimin aynı yapının farklı plan alternatiflerini içerdiği sonucuna varılmıştır.³⁵⁰ Heisel'in tabletlerin bir

³⁴⁸ Akadca'nın çözülmesi, Ahameniş Hanedanı Kralı I. Darius döneminde kullanılan, krallığın aynı anda Akadca, Elamca ve Eski Fars çivi yazısı içeren metinleri sayesinde mümkün olmuştur. Ortak kelimelerin varlığı, Akadca'nın detaylı ve karşılaştırmalı şekilde açığa çıkartılmasına olanak tanımıştır. Bkz: [Carsten Niebuhr, "Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegender Ländern" (Nicolaus Möller, 1778), p. 151.]

³⁴⁹ François Thureau-Dangin, Recherches sur l'origine de l'écriture cunéiforme RA 4 (1898)

³⁵⁰ Wheat'in tipoloji çalışmasında, Heisel ve Bagg'in ortak olarak, bu çizimlerin aynı yapıya ait olduğunu, çizim kaliteleri ve çizgilerin kesinliğinden yola çıkarak, çizimlerden birinin (şekilde solda görünen) taslak veya ön çalışma, diğerininse kesin çizim (şekilde sağda görünen) olduğuna dair karşılaştırmalı analizi

yüzünün diğerinin ön çalışması olduğu fikrine dayanarak ortaya konulabilecek en önemli çıkarım, Akad döneminde farklı ihtiyaçlar için uygun çözüm ve estetiği arayan, statik olmayan bir mimari plan fikri bulunduğu ve daha ideal bir düzen fikrinin pafta üzerinde görüldüğüdür.



Şekil 59: Tablet Si.427

Özel bir arazi satışı için hazırlanan ve dönemi için alışılmadık derecede yüksek hassasiyetli kadastral hesap içeren Babil arazi çizimi. (5-12-13) ve (8-15-17) dik diyagonal üçlülerini kullanan mesahacı (topograf), M.Ö. 570 yılında Antik Yunan’da doğan Pythagoras’tan 1000 yıl kadar önce, proto-trigonometrik hesaplar ile dik açıları oluşturmanın yöntemini kullanmıştır.

Babil, M.Ö. 1900-1600. İstanbul Arkeoloji Müzeleri, İstanbul

Daniel F. Mansfield, “Plimpton 322: A Study of Rectangles”. Sci 26, (Foundations of Science, 2021)

Mezopotomya tabletlerinin, özellikle metin ağırlıklı olanları incelendiğinde, genel bir sayfa ve pafta düzeninden söz etmek mümkün değildir. Ancak, teknik ustalık sahibi

bulunmaktadır. Aynı incelemede, Heisel’in tablet üzerindeki çizim sırasının başka tablet örneklerinde de görülmesi üzerinden, bu çizim tekniğinin devamlılığına dair bulguları olduğuna değinilmiştir. Tipoloji analizi için: bkz: [Elizabeth Ruth Josie Wheat, “Terrestrial Cartography in Ancient Mesopotamia” (University of Birmingham, 2012), p. 118.] Orijinal kaynaklar için bkz: [Ariel M. Bagg, “Mesopotamische Bauzeichnungen” in Gebhard J. Selz “The Empirical Dimensions of Ancient Near Eastern Studies” (Oxford, 2011), p. 555.] ve [Joachim P. Heisel Darmstadt, “Antike Bauzeichnungen.” (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993), p. 19.]

“yazıcıların” -piktografik tasvir içeren tabletler de dahil olmak üzere- elinden çıkan örneklerin, anlaşılabilirlik için kılavuz çizgilerden yararlandığını³⁵¹, biçimsel düzen arayışı içinde olduğunu ve gösterim ilkelerinin sistematik bir gelişim içinde olduğu söylemek mümkündür. Grafiksel görüntüler içeren tabletlerde de bu iletişim pratiğinin biçimsel seçimlere etki ettiğini söylemek mümkündür. Kil tabletlere kazınmış olan ev planı örneklerinde, duvarlar gerçek bir zemin planı gibi birbirine paralel çift çizgi ile, farklı oda ayrımları mekâna girilen noktalarda duvara işlenen boşluklar ile belirtilmiştir. Grafiksel gösterimde renk kullanımı görülmez, daha geç dönemdeki Asur ve Hitit tabletlerinde de pigment veya mürekkebin kullanımı oldukça enderdir.³⁵² Kil tabletlerin üzerine çizim yapmanın yüksek teknik beceri gerektirmesi nedeniyle uygulama kaliteleri açısından büyük farklılıklar olsa da döneme ait grafiksel gösterimlerde genel bir ortaklık bulunduğu söylenebilir.³⁵³ Çizim için gereken teknik beceriler ve yumuşak pafta malzemesinin sınırlamaları sebebiyle, tabletlerin genellikle tek avuç içine sığacak boyutta üretildiği görülmektedir. [Şekil 59] Bunun sonucu olarak plan çizimlerinde paftanın boyutuna uyacak biçimlerde ölçek kullanıldığı ve ölçeğin yazı ile belirtildiği görülmektedir. Özel kamu ve şehir planlarının işlendiği daha büyük tabletlerde ise, önceki bölümlerde bahsedilen kübit birimi kullanılması sebebiyle, paftanın çizim boyutuna uyacak şekilde üretildiği düşünülür. Çizimlerin ölçekleri üzerinden; ölçekli planlar, yazılı (ölçek ibareli) ve herhangi bir ölçü algısı oluşturmayan sessiz planlardan oluşan bir taksonomi³⁵⁴ oluşturmak mümkündür ancak tabletlerin parçalı yapıda bulunması, çizimlerin bir bütün olarak ele alınmasını güçleştirecektir. Kamu yapıları ve arazilere ait çizimlerde ölçek konusunda hassas davranıldığı görülse de, olarak ev planlarını içeren çizimlerin

³⁵¹ Oğuz Tunçel, “Kitabın İlk Formu: Eski Mezopotamya’nın Kil Tabletleri” Sanat Tarihi Dergisi STD 2020 Haziran (Ege Üniversitesi, 2020), p. 318.

³⁵² G.R. Driver, “Semitic writing from pictograph to alphabet” (London, Oxford University Press, 1976), p. 30.

³⁵³ Elizabeth Ruth Josie Wheat, “Terrestrial Cartography in Ancient Mesopotamia” (University of Birmingham, 2012), p. 115.

³⁵⁴ Joachim P. Heisel Darmstadt, “Antike Bauzeichnungen”. (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993)

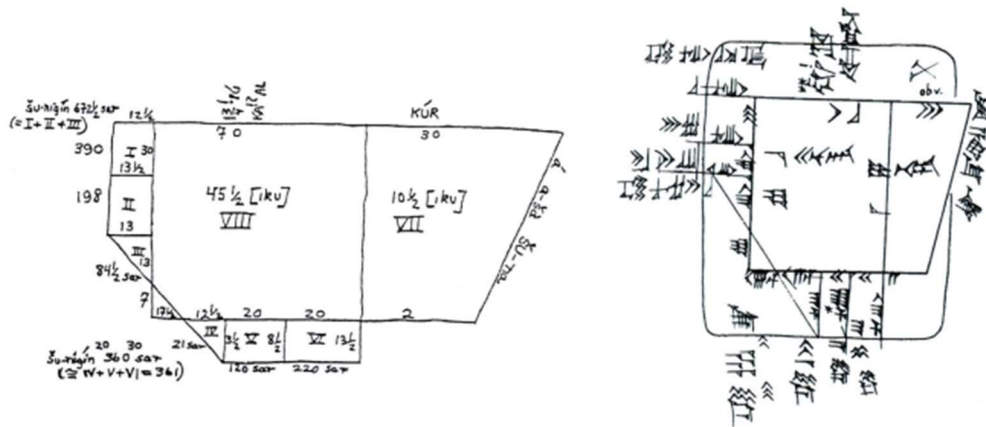
kullanılan tabletin boyutlarına uygun, ölçeksiz çizimler olması dönemin genel eğilimidir.³⁵⁵

Baker’a göre Mezopotomya’nın erken tarihinde kil tabletlerdeki mimari planların temel işlevi, mülkiyet sınırlarının ve sahipliğinin resmi olarak göstermeleridir.³⁵⁶ [Şekil 60] Arazi planlarıyla birlikte kullanıldıklarında, mülkün konumu, temel konfigürasyonu ve komşularını göstererek mülkiyet haklarını ve sınırlarını netleştirmeye yardımcı olur. Arazilere ait çizimlerin belirli bir sistem üzerinden çizilmesi bu belgelerin karşılaştırılabilir olmasına yararken, *yazıcıların* benzer (standartlaştırılmış) bir eğitime tâbi olduklarını işaret etmektedir.³⁵⁷ Özellikle arazi satışları, hasat hesaplamaları ve miras konularını işleyen birçok tabletin varlığı, mülk kavramının bu bölgedeki önemini ve bu takibin mimari görünüler üzerinden gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Bu anlamda, Mezopotomya’daki yazılı belgeler ve grafiksel görüntüler arasındaki paralel anlatım yeniden anlatım öne çıkar.

³⁵⁵ Karen Rhea Nemet-Nejat, “Late Babylonian Field Plans in the British Museum”. *Studia Pohl*, Series Major, Band 11 (Gregorian & Biblical PR), p. 312.

³⁵⁶ Heather D. Baker, “The Archive of the Nappāhu Family. *Archiv für Orientforschung*” (Berger, 2004), p. 60.

³⁵⁷ Francesca Rochberg, “The Expression of Terrestrial and Celestial Order in Ancient Mesopotamia” in “Ancient Perspectives: Maps and Their Place in Mesopotamia, Egypt, Greece, and Rome” Richard J.A. Talbert (The University of Chicago, 2012), p. 17.



Şekil 60: Lagaş Bölgesinden Arazi Planı
 III. Ur Dönemi (MÖ 2060 - MÖ 1960),
 (Solda) gerçek ölçekli ve transliterasyonu yapılmış plan.
 (Sağda) Orijinal tabletin rekonstrüksiyonu.
 Kil Tablet. HSM 1659. Harvard Museum of the Ancient Near East, Cambridge.

3.4.3 Rüzgârın Haritası: Babil Uygarlığında Yönelim



Şekil 61: Uruk Şehir Planına Ait Tablet Parçası

Yalnızca tek parçası bulunan tablet, İnanna Tapınağı arşivlerinin bir bölümünü göstermektedir. Parçanın ortasındaki eğri çizginin bir şehir surunu gösterdiği ve sağ taraftaki yapıyı izole ettiği düşünülmektedir. Tablet bulunduğu müzede “kayıp” olarak işaretlidir. Bu örneğe ait tek fotoğrafa, Adam Falkenstein’in 1956 tarihli raporlarında rastlanmıştır. 8.1 cm x 11.2 cm, Uruk-Warka. Son Konum: Deutsches Archäologisches Institut, Heidelberg. Kaynak: Elizabeth Ruth Josie Wheat, “Terrestrial Cartography in Ancient Mesopotamia” (University of Birmingham, 2012) s.194.

Antik Mezopotomya’da şehir, temelde kendini tanımlamanın en önemli aracı olarak görülür.³⁵⁸ Erken Uruk Dönemi’ndeki küçük tarım topluluklarından Babil Dönemi’ndeki büyük metropollere kadar, şehirler her zaman Mezopotamya uygarlığının bel kemiğini ve medeniyetin temel kurumunu oluşturur. Bu kurumun üyeleri hem dünyevi hem de kozmik açıdan şehirlerini dünyanın merkezi olarak tahayyül eder. [Şekil 61] Bunun bir yansıması olarak, dönemin edebiyatında şehir ve tanrı arasındaki uyum, ilahi güçlerin yeryüzündeki bir tezahürü olarak tekrar eden hâkim tema olarak görülür.³⁵⁹ “Akkad’ın Laneti” isimli Sümer şiiri; şehir, tanrı ve refah imgesini şöyle anlatır:

³⁵⁸ Marc van de Mieroop, “The Ancient Mesopotamian City”. (Oxford University Press, 2004), p. 3.

³⁵⁹ a.g.e “City and Countryside: The Mesopotamian View” p. 42.

Kutsal İnanna uyumadı.
O günlerde Agade'nin emmer buğday evini altınla doldurdu,
beyaz emmer buğday evini gümüşle doldurdu,
tahıl ambarlarına bakır, kalay, lacivert taşı blokları ulaştırdı,
depolarına dışarıdan çamur sürdü (mühürledi),
ninelerine öğütçülük verdi,
dedelerine sözlü ağız (hitabet) verdi,
kızlarına oyun yeri verdi,
delikanlılarına silahlı kol (veya güç) verdi,
küçüklerine neşeli yürek verdi.
davul tokmağıyla oynadılar,
şehrin içinde tigi davulu, dışında kaval ve tambur çalgısı.
Teknelerin yanaştığı liman sevinçli.³⁶⁰

Mezopotomya şehirleri, zamanla kerpiç binaların toprağa karışması ve farklı katmanların üst üste yerleşmesiyle, üstü toprak kaplı çok evreli yerleşim birikimlerine dönüşmüştür. Yüzey çalışmaları ve höyüklerde edinilen nesneler, höyüklerin altındaki yapıların anlaşılması için yeterli değildir. Bu nedenle şehirlere dair tasvirler ancak kazılarla elde edilen verilerle³⁶¹ ve açığa çıkartılabilecek haritalar ile mümkün olacaktır. Eski Mezopotamya'dan günümüze ulaşan şehir planı ve düzeniyle ilgili kaynaklar oldukça sınırlıdır ve eski harita örneklerinin neredeyse tamamı Babil dönemindeki şehirlere aittir.

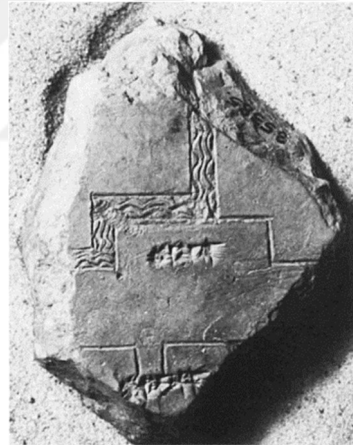
Binalar, akarsular ve şehir duvarları başta olmak üzere kentsel topografyayı ve çeşitli yapıları gösteren bu haritaların hazırlanış amaçlarına dair kesin ve ortak bir kanı

³⁶⁰ Jerrold S. Cooper, "Curse of Akkade: II". The Curse of Agade (Baltimore,1983), p. 50.

Çeviri için referans bkz: [İbrahim Mahir Demirel, "Sümerce tabletler 2. Tarihsel zemindeki öyküler ve kraliyet övgüleri "(24-37)]

³⁶¹ Antik Mezopotomya şehirleri arasında tamamı ortaya çıkarılmış bir şehir yoktur. En ilerlemiş arkeolojik kazı, Fırat nehrinin Basra Körfezi'ne döküldüğü Ur harabelerine aittir. Kazının önemli bir bölümü, 1930'lu yıllarda, British Museum'un desteğiyle arkeolog Charles Leonard Woolley tarafından yapılmıştır. Kaynak için bkz: [Charles Leonard Woolley, "Excavations at Ur of the Chaldees". Antiquaries Journal Vol.3 Issue:4 (Cambridge University Press ,1923), p. 311]

yoktur. Rochberg, bu haritaların modern kartografi örneklerinde olduğu gibi, yalnızca kendini temsil etmekle yükümlü gösterimler olamayacağını, işaret ettikleri gerçeklikler bakımından ait oldukların dönemin sosyal, ekonomik ve coğrafi özelliklerini temsil etmeye çalıştıklarını ifade eder.³⁶² [Şekil 62] Bu argümanın dayandığı temel nokta, Babil kentlerinde şehirlerin yönetsel alanlara, dini bölgelere, ticari alanlara, seçkinlerin bulunduğu ve halka ait olan kabalık alanlara ayrılmış karmaşık bir yapıya sahip olması ve haritaların bu alanları seçici şekilde göstermesidir.³⁶³ Haritaların olası kullanımlarında dair kesin olarak söylenebilecek şey ise, Babil'in Fırat ve Dicle nehirlerinin üzerinde kuzeye açılan önemli güzergahlara sahip olması ve Basra Körfezi üzerinden kıyı boyunca devam eden yollarla doğuya (Hindistan'a) devam eden ticaret yollarına temas etmesidir. Babil öncesi dönemde haritaların kullanımına yönelik bulgulara -henüz- rastlanmasa da yazının bulunması ve çivi yazısı üzerinden başlayan kayıt alma faaliyetlerinin, uygarlığa dair kültürel



Şekil 62: Tûbu Şehir Planına Ait Tablet Parçası

Haritada şehir duvarlarının etrafından akan bir akarsu gösterilmiştir. Tabletın aşağı bölümünde, Mezopotomya'daki bir güneş tanrısına ait olan Utu (Akadca: Şamaş) Kapısı görülmektedir.

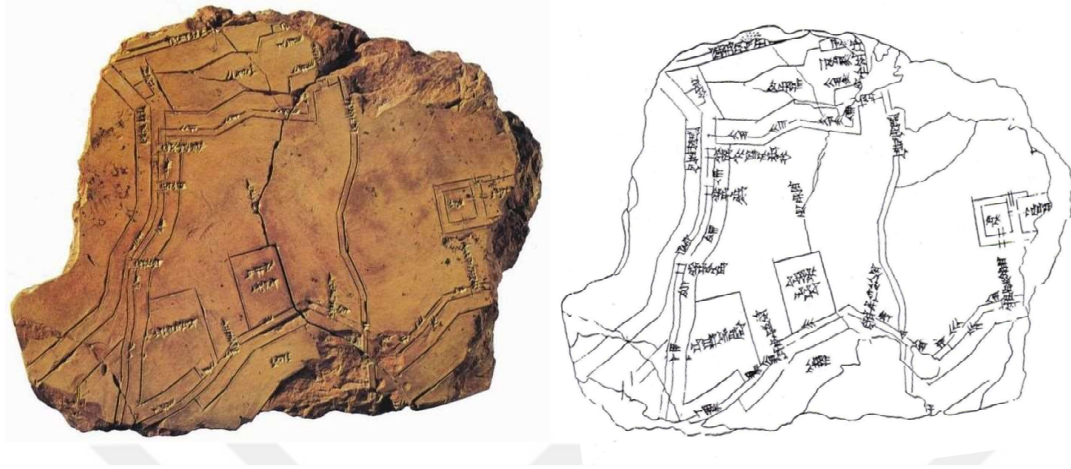
10.5 cm x 7.5 cm cm, Trustees of the British Museum, Londra

Kaynak: Alan Ralph Millard, "Cartography in the Ancient Near East" *History of Cartography I*. (Chicago: University Press, 1987) s.111.

³⁶² Francesca Rochberg, "The Expression of Terrestrial and Celestial Order in Ancient Mesopotamia" in "Ancient Perspectives: Maps and Their Place in Mesopotamia, Egypt, Greece, and Rome" Richard J.A. Talbert (The University of Chicago, 2012), p. 26.

³⁶³ Elizabeth C. Stone, "The Development of Cities in Ancient Mesopotamia," in *Civilizations of the Ancient Near East I*" (New York: Scribners Press, 1995), p. 242.

edinimleri ve içindeki yaşadıkları coğrafyanın bilgilerini saklayabilecekleri bir ortam yaratmış olması mümkündür.³⁶⁴



Şekil 63: Nippur Şehir Planı

Nippur, Orta Babil Dönemi (MÖ 1500)
18 cm x 21 cm. Frau Professor Hilbrecht Collection of Babylonian Antiquities
Friedrich Schiller University, Jena, HS 197

Bütün Babil haritaları içerisinde şüphesiz en ilgi çeken ve önemli haritalardan biri, Sümerlerin dini merkezi olan Nippur şehrinin çizildiği tablettir. [Şekil 63] M.Ö. 1500 yakınlarına ait olduğu düşünülen harita, Fırat Nehri ve ona paralel olarak ikinci bir kanalı, ana tapınak yapısını, şehir parkını, yedi farklı girişi olan ve şehri çevreleyen surları gösterir.³⁶⁵ Haritayı tamamlayan diğer parçalar henüz bulunmamış olsa da, dönemin diğer kartografik temsillerindeki gibi, haritanın surların iç kısmındaki alanlara odaklandığı görülür. Harita üzerinde gösterilen bazı yapıların net ölçüler göstermesi, haritanın ölçekli çizilmiş olduğu yönünde çıkarımları desteklese de^{366 367},

³⁶⁴ Alan Ralph Millard, "Cartography in the Ancient Near East" History of Cartography I. (Chicago: University Press, 1987), p. 107.

³⁶⁵ Samuel Noah Kramer, "Tarih Sümer'de Başlar" 1959. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları X. Dizi – Sa. 11 (Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1990) sf. 305

³⁶⁶ Alan Ralph Millard, "Cartography in the Ancient Near East" History of Cartography I. (Chicago: University Press, 1987), p. 110.

³⁶⁷ Kramer, Edmond Gordon tarafından yapılan ölçümlerde, Sümerlere ait "gar" yüzölçüm biriminin kullanıldığını, park ve surlara dayanarak yapılan ölçümlerin gerçeğe çok yakın olduğunu, ancak şehrin

günümüze kadar açılan arkeolojik kazı alanındaki bulgular bu teoriyi tam anlamıyla doğrulamak için yeterli değildir.³⁶⁸

Tabletle aynı gösterim alanı (*raster*) içerisinde bulunmasa da, kazılarda çıkan metinsel kaynakların kapı, sokak, tapınak ve mahalleleri listeyen bilgiler içermesi, bu verilerin kartografiyle birlikte (ve onun içinde) kullanıldığı yönünde bir senaryoyu desteklemesi, “Babil’in Tanımı” veya “Asur’un Tanımı”³⁶⁹ şeklinde ifade edilen bütünleşik bir temsil anlayışına dair arayışı mümkün kılmaktadır.³⁷⁰ Kramer ise, bahsi geçen dönemde Nippur şehrinin dışarıdan gelen bir saldırıya maruz kaldığı yönünde bir bulguya rastlanmasa da, haritanın hazırlanma amacının, dışarıdan gelebilecek tehditlere karşı bir savunma stratejisi geliştirmek olduğunu ve kartografin temel amacının şehri saran duvarları göstermek olduğunu savunur.³⁷¹ Finkel’a göre ise, haritanın bir tür onarım ve yenileme planı için çizilmiş olma ihtimali daha yüksektir, bunu surların önünde yer alan hendek sınırları şehrin kazıda ortaya çıkan hâlden farklı olmasında dayandırır. Bir başka deyişle, Finkel’e göre harita hem öncül hem de devam etmekte olan bir tasarım çalışmasıdır.³⁷² Çizimin kalitesi, çizgilerinin içeriği ve

ortasından geçen kanalın bugünkü Şat-en Nil’in genişliği ve doğrultusuna uymadığını kaydeder. Bkz: Not A [Samuel Noah Kramer, “Tarih Sümer’de Başlar” 1959. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları X. Dizi – Sa. 11 (Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1990) sf. 306]

³⁶⁸ Heinrich ve Seidl, çizimde, dönemin standart tuğla ölçüsünden yola çıkarak mimarların sıkça kullandığı 1:66 ölçeğine başvurulduğunu düşünmektedir. İnceleme için bkz: [Ernst Heinrich & Ursula Seidl, “Grundrißzeichnungen aus dem alten Orient.” Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin 98 (1967), p. 42.]

³⁶⁹ orj. İngilizce: “The Description of Babylon” ve “The Description of Assur”

³⁷⁰ Marc van de Mieroop, “The Urban Landscape” in The Ancient Mesopotamian City. (Oxford University Press, 2004), p. 64.

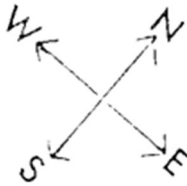
³⁷¹ Kramer’a göre, haritanın gösterdiği sur, yapı ve nehir adlarının Akadca ile birlikte aynı anda -ve hatta çoğunlukla- Sümerce yazılmış olması, bu dönemde Sümerce’nin geçerliliğini tamamen yitirmiş olması nedeniyle dikkat çekici bir konudur. Oysa ki, Sami ırkın Sümer uygarlığını yönetimi altına alması ve kültürünü empoze etmesi nedeniyle, halk tamamen Akadca kullanmaktadır.

Samuel Noah Kramer, “Tarih Sümer’de Başlar” 1959. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları X. Dizi – Sa. 11 (Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1990), p. 306.

³⁷² Irving Finkel, “The Ark Before Noah: A Great Adventure”. Institute for the Study of Ancient Cultures Lectures. Konuşma, Breasted Hall of the Oriental Institute. (1 Haziran 2016)

içerdiği bilişsel detaylar, onun sahada çizilmiş bir kroki olmadığını göstermektedir. Haritanın diğer kil tablete nazaran daha büyük olması da, özel olarak hazırlandığı ihtimalini kuvvletlendirir. Şehirde devam eden bakım projelerini göstermesi ve kamu binalarına dair notlar içermesi, haritanın bir noktada kullanıldığını veya kullanılmak istendiğinin işaretidir.

Bir başka önemli ayrıntı, haritanın yönelimindedir. Geçmişte Nippur şehir haritasının yönelimi (oryantasyonu) konusunda fikir ayrılıkları olmuşsa da arkeolojik kazılar, Kramer'ın en başta iddia ettiği üzere haritanın yukarı yönünün "kuzeybatıya" (kuzey güney doğrultusundan 45 derecelik açıyla) denk geldiğini gösterir.³⁷³ Kartografi özelinde, bu yönelimin nedenlerine dair net yargılara varabilen bir çalışmaya güncel literatürde rastlanmasa da, Neumann'ın Babil'deki rüzgârlar üzerine yürüttüğü etimolojik araştırma, yönelimini etkileyenin doğal güçler olduğu ihtimalini güçlü tutar.



Antik Mezopotomya'da onu yakın bölgede takip eden Yunan, Mısır vb. medeniyetlerinde olduğu gibi "kardinal" bir astronomik yönelim yoktur.³⁷⁴ Gündelik hayatta kullanılan hâli ile yönler, rüzgarlar tarafından belirlenmiştir. Yazıtlarda bulunan kayıtlara göre, bölgedeki hâkim rüzgâr, havayı kurutması ve bulutları dağıtmasıyla bilinen kuzeybatı rüzgârıdır.³⁷⁵

³⁷³ Samuel Noah Kramer, "Tarih Sümer'de Başlar" 1959. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları X. Dizi – Sa. 11 (Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1990) sf. 305

³⁷⁴ J. Neumann, "The Winds in the World of the Ancient Mesopotamian Civilizations". Bulletin of the American Meteorological Society 1977-Oct Vol. 58 Issue 10. (American Meteorological Society, 1977) p. 1050.

³⁷⁵ A. L. Oppenheim & E. Reiner & W.L. Moran & E. Bowman, "The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, Vol: I/J, (University of Chicago Press), p. 531.

*Sana karşı (büyücü kadın) kuzey rüzgârı (ve) batı rüzgârı gibi eseceğim,
bulutlarını dağıtacağım...*
*Sana karşı gökyüzünün kesicisi kuzey rüzgârı gibi eseceğim,
(bulutlarını savuracağım...) ³⁷⁶*

Dahası Akadca'da, ana doğrultuları belirten yönler ile o yönden esen rüzgâr için kullanılan kelimeler tek ve aynıdır. Dört ana rüzgâr, Babil uygarlığının prensip yönelimlerini belirler. Neumann, coğrafyanın sıcak ikliminde serinlik oluşturmaları için, birçok krallık yapısının dört temel rüzgâr yönüne de açılan kapıları olduğunu işaret eder. Asur, Babil, Nineveh, Nippur ve Uruk gibi önemli Babil kentlerinde şehir duvarlarının kabaca dikdörtgen biçiminde olduğu ve bu dikdörtgenlerin rüzgâr yönlerin -yine kabaca- karşıladığı görülmektedir. [Şekil 64] Bu rüzgâr yönleri ve terimin Akadca'da karşılık gelen karşılıkları şöyledir: ³⁷⁷

<i>Kuzeybatı</i>	<i>Düzenli Rüzgâr</i>
<i>Kuzeydoğu</i>	<i>Dağ Rüzgârı</i>
<i>Güneydoğu</i>	<i>Bulur Rüzgârı</i>
<i>Güneybatı</i>	<i>Amorit Rüzgârı</i>

³⁷⁶ "Akadça bir büyü metni olan Maqlû, cailara karşı bir savunma ritüelinin uygulamalarının içerir. Şifa ve koruma büyüleri içeren sekiz tabletten oluşur. Ruhların yer altı dünyasına girip çıktığı gece ritüeller eşliğinde okunur. Metin hakkında daha fazlası için bkz: [Tzvi Abusch, "The Magical Ceremony Maqlû: A critical edition." (Brill, 2015)] ve [Tzvi Abusch, "Mesopotamian Anti-Witchcraft Literature: Texts and Studies Part I: The Nature of Maqlû: Its Character, Divisions, and Calendrical Setting". Journal of Near Eastern Studies (University of Chicago Press, 1974), p. 252.] ve [Daniel Schwemer, "Magic Rituals: Conceptualization and Performance". The Oxford Handbook of Cuneiform Culture. (Oxford University Press, 2011), p. 434.]

³⁷⁷ J. Neumann, "The Winds in the World of the Ancient Mesopotamian Civilizations". Bulletin of the American Meteorological Society 1977-Oct Vol. 58 Issue 10. (American Meteorological Society, 1977) s.1054



Şekil 64: Antik Nippur

(solda) Modern topografya üzerine Antik Nippur Haritası transpozisyonu (Çizer: Augusta McMahon).
 (sağda) Nippur kazılarında ortaya çıkarılan kuzeybatı-güneydoğu yönelimli yapı grupları.
 “McGuire Gibson, Nippur - Sacred City Of Enlil” Al-Rafidan, Vol. XIV,
 (Journal of Western Asiatic Studies, 1993)

Tallqvist³⁷⁸, Kuzeybatı rüzgârının Sümerce ismi “IM si-di” kelimesinin, Asur-Babil edebiyatında “düz ilerleyen” veya “düz yönde giden” rüzgâr anlamlarında kullanılmasının Mezopotomya’ya hayat veren Fırat ve Dicle nehirlerinin yönelimi olduğunu savunur. Alman Asurologlar Jeremias³⁷⁹ ve Unger³⁸⁰ ise, suyu buharlaştırarak havayı serinletmesi nedeniyle bu ifadenin “tercih edilen” rüzgâr anlamında kullandığını ifade eder. Jacobsen³⁸¹, kelimenin Asur-Babilce karşılığı olan “iltanu” kelimesinin aynı zamanda “tek”, “benzersiz”, “öne çıkan” anlamlarını taşıdığını ortaya koyar. Kuzeybatı rüzgarının, süreklilik bakımından diğerlerinden

³⁷⁸ Knut Leonard Tallqvist, “Himmelgegenden und Winde”, Studia Orientalia 2 (Fennica, 1928), p. 105.

³⁷⁹ Alfred Jeremias, Handbuch der altorientalischen Geisteskultur, (Berlin: de Gruyter, 1929), p. 145.

³⁸⁰ Eckhard Unger, “Babylon” (Berlin: de Gruyter), p. 123.

³⁸¹ Thorkild Jacobsen’ın 1977 yılında, The Hebrew University, Department of Atmospheric Sciences’da çalışan J. Neuman’a kişisel aktarımıdır. Bahsi geçen etimolojik incelenin daha detaylı için bkz: [J. Neumann, “The Winds in the World of the Ancient Mesopotamian Civilizations”. Bulletin of the American Meteorological Society 1977-Oct Vol. 58 Issue 10. (American Meteorological Society, 1977), p. 1054.]

ayrıştığına dair bu örtüşmeler, “düzenli rüzgâr”ın, bölgenin hâkim rüzgârını ifade ettiği iddiasını destekler. Günümüzde, Basra Körfezi’nde esen hâkim rüzgâr, İbranice’de sol ve kuzey anlamlarına gelen “semol” kökünden gelen, Arapça “şimal” (شَمَل) sözcüğü ile ifade edilir ve kuzeybatı yönünü tarif eder.³⁸²

Bir bütün olarak ve tüm ilişkileriyle incelendiğinde Nippur haritası, Yakın Doğu’da bugüne kadar bulunan örnekler içinde en detaylı anlatımlara sahip harita örneği ve Babil uygarlığının dünyaya bakışının bir aynasıdır. İncelediğimiz ilişkiler haritanın coğrafyanın insanla olan ilişkisini gözler önüne seren, yer edinme ve yerle kurulan ilişkilere dair somut bir belge olduğunu gösterir. Hâkim rüzgâr, coğrafi bir gerçeklik olarak mimari yerleşimini etkileyerek, yer kavramı ve coğrafi düzenin insan algısını nasıl şekillendirdiğini gösterir. Babillilerin haritalarını rüzgâra doğru yöneltmesi, insanın doğal çevreyi anlama ve kendi tasarımlarını kontrol etme arzusu (yapma güdüsü) ile birleşerek, insanın dünyayı algılama biçiminin göstergesi hâline dönüşür.

³⁸² Arapça “şml” kökünden gelen şimāl “sol” ve “kuzey” anlamlarında dayanır. Aramice/Süryanice aynı anlama gelen sēmālā ܣܡܠܐ sözcüğü ile eş kökenlidir. Aynı zamanda Akadca aynı anlama gelen şumēlu sözcüğü ile eş kökenlidir. Kaynak: “şimal” Köken. Nişanyan Sözlük, Erişim: 05.04.2024

< <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/%C5%9Fimal> >

3.4.4 Bilinmeyen Topraklar



Şekil 65: Babil Dünya Haritası

World History Encyclopedia, Trustees of the British Museum

Kaynak: <https://www.worldhistory.org/image/526/babylonian-map-of-the-world/>

Babillilerin evreni ve dünyayı nasıl yorumladıklarının diyagramatik bir yorumunu M.Ö. 9 yüzyılda çizilen, Geç Babil dönemine ait bir tablet sunar. Babil Dünya Haritası³⁸³, harita çizimine eşlik eden açıklayıcı metinlerle birlikte, yerel çevreyi ve bununla birlikte genel coğrafi bütünlüğü tasvir eder. [Şekil 65] Haritanın yukarisından aşağıya doğru inen iki paralel çizgi, adlandırılmaya gerek duyulmadan, Fırat Nehri'ni gösterir. Haritaya çizili olan yedi daire şehirleri, haritanın merkezindeki geniş dikdörtgen ise Babil şehrini işaretler.³⁸⁴ Harita'nın yukarısı, Fırat Nehri'nin başladığı dağları, aşağısı ise döküldüğü alüvyon alanları, bataklıkları ve en solda uzanan kanalları gösterir. Haritanın sağ alt kısmından kıvrılarak şehrin haritanın merkezine yaklaşan alan ise tanımlanamamıştır. Bütün bu bölgeler, yani dünyanın kendisi, *Acı Nehir (maratum)*

³⁸³ Dünyanın temsili veya imajı anlamına gelen Latince "imago mundi" ismi ile de özdeşleştirilir.

³⁸⁴ Jerry Brotton, "Great Maps: The World's Masterpieces Explored and Explained", (Penguin Random House, 2015), p. 22.

ismimli okyanus sularıyla sınırlı bir dairenin içinde yer alır. Okyanus çeperinin dışına doğru uzanarak dış bölgeleri (Akadca: Nagû) gösteren yedi büyük üçgen bulunur.³⁸⁵

Denizin ötesinde bilinmeyen bölgeler vardır. Tabletın ön yüzeyinde üst kısımda ve arka yüzeyin tamamında, Babil kozmolojisine dair metinsel bilgiler yer alır ancak tablet yüzeyindeki okunamayan alanlar nedeniyle bu kozmolojiye kısıtlı bir erişim sağlanır. Haritada yazdığı şekliyle, dünya, *huzursuz denizin üzerinde* oturmaktadır:

1 [...] ... [...]

2 [...] Harap olmuş şehirler [...]

3 [...] Marduk'un gördüğü [...] Onun yanındaki köprü

4 [...] ve Deniz'in içine yerle[şt]irdiği harabe tanrılar

5 [...] bulunur; engerek yılanı, büyük deniz yılanı³⁸⁶ içinde. Anzu kuşu ve akrep [ve adam]

6 [...]dağ keçisi, ceylan, zebu, [p]anter, boğa [...]

7 [...] [a]slan, kurt, kızıl geyik ve [...]

8 [maym]un, dişi maymun, dağ keçisi, devekuşu, kedi, bukailemun

9 [...] Marduk'un huzu[rs]uz Deniz'in üzerinde yarattığı yaratıklar.³⁸⁷

10 [...] Utnapiştım, Sargon, Kralı ve Burşaḫanda³⁸⁸ Kralı Nur[d]agan,

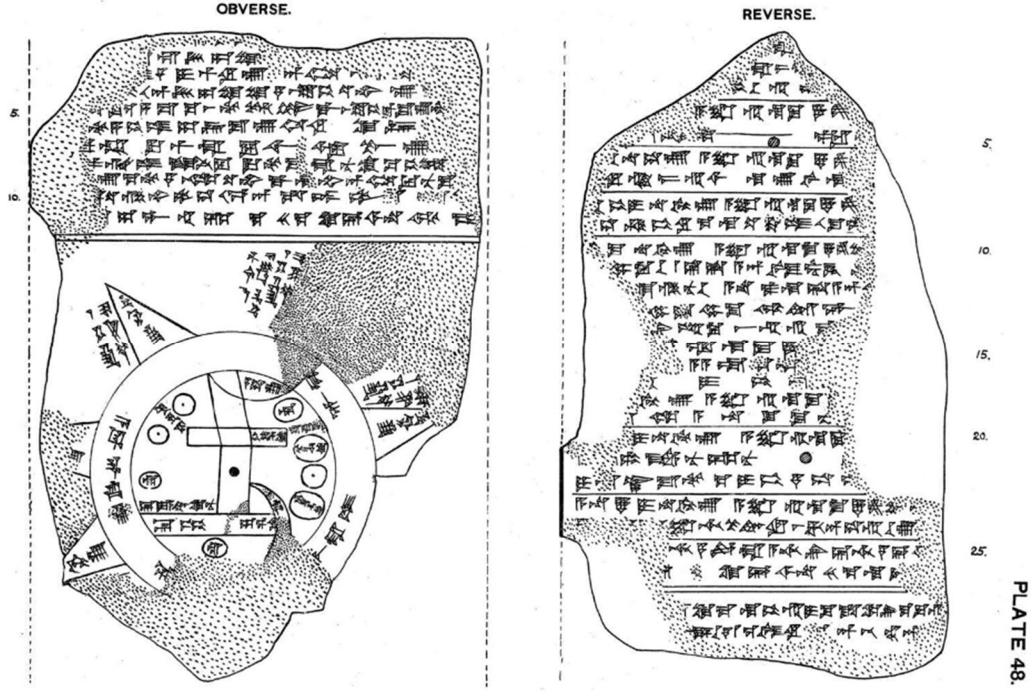
11 [...] kuş gibi kanatları olan, kimsenin kavrayamayacağı

³⁸⁵ Tabletın bulunduğu dönemde, dört ana ve dört ara yöne tekabül etmeleri bakımından, dışarıya doğru sekiz farklı üçgen uzanması gerektiği düşünülmüştür. Ancak üçgenlerin birbirlerine yaklaşma mesafeleri ve haritanın sembolik yapısı, yedi üçgen bulunduğuna dair daha modern bir düşünce oluşturmuştur. Tablet zarar görmüş durumda olduğu ve bazı kısımları eksik olduğu için kesin bir uzlaşa bulunmamaktadır.

³⁸⁶ Babil mitosunda ve özellikle de "Enuma Eliş" olarak bilinen Babil yaratılış destanında, Tiamat tarafından yaratılan deniz yılanı ve Marduk arasındaki savaş, bu haritanın da ortak anlatısıdır. Bu açıdan, Babil Dünya Haritası, gerçek dünya ile kozmoloji arasındaki bilinmez alanı, yaratılış mitiyle doldurur. Bkz: [Florian Illerhaus, "Marduks Kampf gegen das Chaosungeheuer Tiamat. Darstellungen des babylonischen Schöpfungsmythos und die Vielfalt der Deutungen". (2011), p. 5.]

³⁸⁷ Wayne Horowitz, "Mesopotomian Cosmic Geography", Mesopotamian Civilizations (8), (Eisenbrauns, 1998), p. 23.

³⁸⁸ Acemhöyük, Yeşilova, Aksaray, Türkiye.



Şekil 66: Babil Dünya Haritası

Dünya Haritasını içeren tabletin ön ve arka yüzeyleri
 Bruno Meissne, Babylonien und Assyrien, (Heidelberg, 1925)
 British Museum

Metinle birlikte incelendiği takdirde bu harita, bilinmeyen denizlerin ötesine, güneşin görülmediği yerlere giden kahramanları ve onların karşılaştığı destansı yaratıkları anlatır. [Şekil 66] Coğrafya ve efsaneyi bir araya getiren bu mitolojik gösterim, kartografya tarihinde “bilinmeyen topraklar” (terra incognita) anlatısının bilinen ilk örneğidir.³⁸⁹ Tabletteki hasar nedeniyle, üçgenlerden yalnızca üçünün dünyanın sınırındaki bu alanları tasviri okunabilir durumdadır:

Güneşin Doğduğu Yer

Güneş Saklanır ve Hiçbir Şey Görülmez

Kuşların Uçuş Menzillerinin Ötesinde

³⁸⁹ Jerry Brotton, “Great Maps: The World’s Masterpieces Explored and Explained”, (Penguin Random House, 2015), p. 22.



Şekil 67: Mezopotomya'daki Arkeolojik Alanlar
(Oriental Institute, University of Chicago)

Antik uygarlıkların genel eğilimlerine paralel olarak, Babilliler de dünyanın düz bir zemine oturduğunu ve bir sınırı olduğunu düşünmüştür. Arkeolojik metinlerde “dünyanın dört köşesi” olarak tarif edilen bu evren modeli, biçimsel veya geometrik bir tanımdan ziyade, rüzgârlar tarafından belirtilen ana ve esas yönlerin varlığını belirten işlevsel bir betimlemedir.³⁹⁰ Mezopotomya uygarlıkları kendi coğrafyalarına oldukça hakimdir ancak antik bir uygarlık olarak dünya ölçeğinde bilgileri oldukça sınırlıdır. [Şekil 67] Bu haritalar Mezopotomya'da yaşayan insanların, ait oldukları dünyayı tasvir etme çabasının naif bir ürünü mü, yoksa kozmolojiye dair getirdikleri mitolojik açıklamaların bir yansıması mıdır? Bir bütün olarak Babil kartografyası, bu iki spektrum arasında açıkça hareket etmektedir. Haritalarındaki görüntüler yalnızca

³⁹⁰ Alan Ralph Millard, “Cartography in the Ancient Near East” *History of Cartography I*. (Chicago: University Press, 1987), p. 112.

bildiklerini değil, aynı zamanda bilmediklerini de gösterir.³⁹¹ Babillilerin, kendi coğrafyalarının ötesine bir merak duydukları, anlatıları ve çizimleri paralelinde açıktır.

Ancak, bilinen ve bilinmeyen arasında kalan, dünyayı saran kozmolojik *Acı Nehir (maratum)* yalnızca sembolik bir döngü değil, aynı zamanda Mezopotomya'nın fizyolojik (çevresel) bir gerçeğidir. Haritada gösterilen (haritanın söylemi), yukarıda Akdeniz, aşağıda Basra Körfezi ve Hint Okyanusu tarafından çevrilen ve merkezinden yıl boyunca alüvyon selleri taşıyan Fırat ve Dicle Nehirleri'nin, Babillilerin gerçekten su ile çevrili bir adada yaşadıklarını düşünmelerine sebep olduğudur.³⁹² Mevsimsel döngüyü ve hayatın akışını oluşturan deniz ve akarsuların konumları; kozmolojik ekseninde de yeraltı dünyası, yeryüzü ve cennet arasındaki bağlantıyı oluşturur.³⁹³ Fırat Nehri, Marduk'un yarattığı kozmik bir nehir ve Mezopotomya dünyasını hem coğrafi hem kozmolojik olarak çevreleyerek birbirine bağlayan doğal bir gerçekliktir. Haritanın bilinmeyenlerinin anlatısı bilinenler üzerinden; Babil kozmolojisi de antik Mezopotomya insanının yaşadığı yere ait bilinci ve merakı üzerinden oluşmuştur.

[Şekil 68]

³⁹¹ Bilinmeyen görüntülere dair bu merak, binlerce yıl sonra, Avrupa'da Keşifler Dönemi'ndeki haritaların -ve özellikle denizci haritalarının- tekrar eden bir teması haline gelecektir.

³⁹² Olof Pedersen, *Waters at Babylon, A History of Water: Waters and Urbanization: Series III, Volume 1* (William Collins, 2013), p. 107.

³⁹³ Margot Belot, "Survey and Cross-Cultural Comparison of Water Symbolism in the Ancient Babylonian and Egyptian Cosmological Cycles", (University of Dublin, 2018), p. 46.



Şekil 68: Babil Dünya Haritası
12.2 cm x 8.2 cm

3.5 Yeryüzü Görüntülerinin Projeksiyonu

*Kendi gölgemizin yansıması
tüm dünyayı, bilinmeyen yüzümüzün
bir kopyası haline getirir.
Carl Jung*

Görüntülere dair en dikkat çekici durumlardan biri, bu fenomen kapsamında bulunan (görüntü adı ile kullanılan) tüm şeylerin kullanım çeşitliliği ve imgelerin nesnelliği üzerinden oluşturulabilecek herhangi bir modelin, görüntünün kolay ayırt edilemeyen özelliklerine rağmen onu kolaylıkla söylemsel bir arayüzün altında incelemesidir.³⁹⁴ Herhangi bir inceleme için nesnellik, metodolojik olarak karmaşık olan yapıları tek boyutlu hale getirme eğilimi taşıdığı için³⁹⁵ tehlikeli bir iddiadır. Görüntülerin aktarımı -teorik bir zorunluluk olarak- onu aktaran normlar ve normların söylemsel çerçeveleri arasında kavramsallaşabilen³⁹⁶ stratejik bir ritüeldir. [Şekil 69] Görüntülerin ontolojik olarak sabitlenmemiş ve indirgenemez yapılarına odaklanan bir ikonoloji denemesi olarak bu çalışma, görüntüleri *metinsel içerikleri* bakımından konuşulması gereken yapılar ve *tasvir etme refleksi* gereği gelişen bir retorik üzerinden okuyan Mitchell'ın yönelimlerini takip etmektedir. Bu nedenle sahip olduğumuz yaklaşım, herhangi bir "düzen kurma" eğiliminin, ilkesel olarak,

³⁹⁴ Görüntülere dair yapılacak tüm indirgemeler, onun yanıltabilen, saydam olmayan, düzeni olmayan veya söylem (ideoloj,) tarafından biçimlendirilen yapısını yoksayar. Mitchell, görüntüleri tüzel doğalarıyla ele almayan, görüntülerin tarihsel ilintilerini yoksayan ve gelişmiş bir kuramsal altyapı olmadan yapılan tüm incelemeleri, kasti ortaklıklar bulmaya odaklanmış birer girişim olarak tanımlar. Görüntülere dair taksonomi girişimşeri için için bkz: [2.8.2 Mitchell'ın Görüntüler Ailesi]

³⁹⁵ Nico Carpentier & Marit Trioen, "The discourse of rigidity: the traditional conceptualization of objectivity and its critics" in "The particularity of objectivity: A post-structuralist and psychoanalytical reading of the gap between objectivity-as-a-value and objectivity-as-a-practice in the 2003 Iraqi War coverage", *Journalism* 11(3), (Sage, 2010), p. 313.

³⁹⁶ Michael Schudson, "The objectivity norm in American Journalism". *Journalism* 2(2) (Sage, 2001), p. 151.

bulunduğu tarihsel ve kültürel yapıların söylemlerini içermekle yükümlü olduğu varsayımını taşır.

Şekil 69: Strüktürel Kartografi

Mimari ve kartografik temsiller, yeryüzünün anlaşılması ve yapılandırılması üzerine odaklı biçimsel bir düzen oluşturma çabası içerdiklerinden³⁹⁷, tanımlamaya çalıştıkları her alan ve anlatma görevleri gereği başvurdıkları her izdüşüm için, sınırları ve zamansallığı ikâme etmekle yükümlüdür. Wiener, evrenin sürekli olarak tükenime doğru giden doğası içinde, insanın tersine ve geçici olarak bir düzenlilik ve ayrışma eğilimi gösterdiğini, hayatı oluşturan sınırlı hücrelerin içinde, insanın bilişsel yapılar kurması ve düzenlilik yaratmasının bu ayrışma çabasının bir ürünü olduğunu ifade

eder.³⁹⁸ İnsanın olgulara karşı, yaratma eylemine başvurması konusuna Heidegger arkitektonik bir metaforla yaklaşır: İnsanın yerle olan ilişkisi onun ikametidir ve ikamet insanın dünyada var olma biçimidir.³⁹⁹ Bu nedenle insanın yeryüzüyle kurduğu tüm ilişkiler, insanın çevreyle olan ilişkisini yansıtan bir hafıza düzeni yaratır. İbn-i Haldun, insana ait (tarihsel) bilgi aktarımının, yalnızca belirli bir çağ ve topluluğu kapsayan olaylar “hakkında” bir haber aktarımdan ibaret olduğunu, gerçeklikleri üzerine yalnızca ‘*olay eleştirisi*’ tahkiki gerçekleştirildikten sonra yorum getirilebileceğini ifade eder.⁴⁰⁰ Karatani ise, insanın düzen oluşturma çabası içerisinde yapma eylemi üzerine odaklı arkitektonik tanımlar arayışını⁴⁰¹ temsilin doğasına aykırı bulur:

*Batı düşünce geleneği, mimariyi tıpkı bir diğer yarı-oluş niteliği taşıyan matematik gibi, üzerine yeni bir şey kurulabilecek “ideal” bir zemin olarak kullanır. Temsile metaforlarla yaklaşan bu saplantısal düşünce, olumlanan düzeni kaotik olarak tanımlayan ve düzen içinde yapıyı baştan kuran -kurmaya çalışan- bir direnimi ve inanç sistemini beraberinde getirir. “Doğru” temsilin araniş, bu doğruluğun nedenlerinin açıklanması, buna bağlı paradigmlar, sistemler ve ideolojilerin oluşturulması gözlemciyi temsil edilenin doğasından koparır. Oysa oluşların sanıldığı kadar biçim yoksunu ve kaotik olmadığı; aksine, doğal olarak gelişmişliğin, doğrusal aktarımlardan uzaklaşarak bağlı bulundukları düzlem ve boyutların sınırları ve sınırsızlıklarını keşfeden doğal bir örtü hâlini aldığı diyagramatik niteliklerin temsili mümkündür.*⁴⁰²

³⁹⁸ Norbert Wiener, “Emek, Sibernetik ve Toplum” (Özgün Yayınları 1975), p. 18.

³⁹⁹ Martin Heidegger, “Poetry, Language, Thought” (New York: Harper & Row, 1971), p. 160.

⁴⁰⁰ Haldun’a göre, tarihsel içeriğin bir “imkân” veya “iç imkânsızlık” içermesi, şeylerin tabiatı gereği sahip oldukları “ölçütlerin” düşünülmesi yoluyla (nazâr) şüphe kabul etmeyecek şekilde doğrunun ayrışmasına imkân tanır. Bkz: [İbn Haldun, *The Muqaddimah*, an introduction to History 3 (Pantheon, 1958), p. 77.]

⁴⁰¹ Kojin Karatani, “Metafor Olarak Mimari”, (Metis Yayınları, 2006), p. 10.

⁴⁰² Doruk Can Özçifçi, “Kartografik ve Mimari Temsilin Yönelimsiz Açılımı: Kartezyenin Mekânından Kaçış”, BetonArt #59 “Diyagram”, Editör: Erdem Ceylan, (Binat, 2018), p. 55.

Görüntülerin aktarımlarına dair kesin olan söylenebilecek şey, tüm söylemsel ve değişebilir özelliklerine rağmen, görüntülerin bağlamlarıyla derin ilişkiler taşıdığı, genetiğinde ait olduğu dönemin zamansal özelliklerini taşıdığı ve görüntüyü kaydeden, aktaran veya yorumlayan kişinin bakış açısına tabi oluşudur. Devam eden bölümde, on ve onaltıncı yüzyıllar arasında, farklı coğrafyalarda temsile dair çeşitli kırılmaların yaşandığı bir ortamda, insanın dünyayı anlama ve tasvir etmeye yönelik yaklaşımlarının kartografi ve mimarlık ekseninde kesişimlerine dair bazı vaka incelemelerini ele alınacaktır.



3.5.1 Batı'nın Projeksiyon Krizi

Geometriye giden bir kraliyet yolu yok.

Öklid⁴⁰³

Tarih boyunca uzamsal tasvirlerin gerçekleştirilmesine olanak tanıyan çeşitli dünya görüş ve araçları bulunmasına rağmen; görüntülerin optik yapıları ve izahi veri saklama kabiliyetlerinin, sanat ve mimarinin altın çağını oluşturan Aydınlanma çağını başlattığı anlatısı, ifade tarihinin *kanon*⁴⁰⁴ öğretisi hâline gelmiştir. Tasvirî geometrilerin kullanımının, insanın üzerinde gerçek bir kontrolü bulunmayan (fizik yasaları, evrensel sabitler vb.) bir dünya modeli içerisinde “doğanın duysal veya izlenimsel deneyimi”⁴⁰⁵ ya da bir başka deyişle “optik nesnelliği” amaçladığı açıktır. Carpo, tanımlayıcı geometri formalizasyonun, sonsuz sayıda noktanın, mesafeleri ölçülebilir bir resim düzlemine dönüştürdüğünden ve sonucu olarak sanat tarihinde devrim yaratan bir veri sıkıştırma teknolojisi ediniminden bahseder:

Tıpkı alfabenin sonsuz sayıda sesi, düz bir yüzey üzerine çizilen sınırlı bir işaretler dizisine dönüştürme sürecinde olağanüstü başarılı olması gibi, perspektif görüntüler de uzaydaki sonsuz mesafeleri düz, ölçülebilir bir resim düzlemi üzerine çizilen sınırlı bir nokta ve çizgi dizisine dönüştürmede olağanüstü derecede başarılıydı. Bu örnekteki veri sıkıştırma avantajını nicel olarak ifade

⁴⁰³ Hükümdar Ptolemy I. Soter'in geometri öğrenmek için Öklid'in kitaplarından daha kısa bir yol sorması üzerine, Öklid'in imparatora yanıtıdır. Referans verilen "Kraliyet (Kral) Yolu", Pers İmparatoru I. Darius tarafından antik yol kalıntılarının birleştirilerek bir bütün hâle getirilmesiyle inşa edilmiştir. Kral Yolu, Efes'ten başlar, Anadolu boyunca uzanarak Persepolis'e ulaşır. Bkz: [Proclus (412–485 AD), “Commentary on the First Book of Euclid's Elements” çeviri: Glenn R. Morrow (Princeton University Press, 1970), p. 57.]

⁴⁰⁴ Bir müzik terimi olarak, “birbiri ardına ve eşit aralıklarla duyulan seslerin, biçimsel olarak süreklilik ve kesinlik kazanarak bütünü oluşturması” anlamı taşımakla birlikte, metinde “belirli bir sonuca varmak için tutulması gerekli yolu gösteren kural, kanun” tanımı dahil edilerek kullanılmıştır. Bkz: [“Kanon”. Özön, Türkçe-Yabancı Kelimeler Sözlüğü, 1961]

⁴⁰⁵ Juliet Hacking & Joanne Lukitsh, “Photography and the Arts: Essays on 19th Century Practices and Debates” (Bloomsbury Visual Arts, 2020), p. 147.

etmenin kolay bir matematiksel yolu yoktur, çünkü “perspektif kurgusunda”⁴⁰⁶ resim düzleminin arkasındaki uzayda var olan noktaların sayısı üçün kuvvetinde sonsuz, resim düzleminin üzerindeki noktaların sayısı ise ikinin kuvvetinde sonsuzdur. Bununla birlikte, pratikte ve erken modern başlangıcından itibaren, perspektifin arkasındaki büyük fikir, perspektif ekranının arkasındaki noktaların ve mesafelerin, Leon Battista Alberti'nin temkinli ifadesiyle "neredeyse sonsuz" olabileceğiydi, oysa bu sonsuzluğun geometrik olarak yansıtıldığı resim düzlemi öyle değildir: resim sonlu ve ölçülebilir bir yüzey üzerine çizilir. Uzaydaki sonsuz mesafeleri kâğıt üzerinde ölçülebilir bir gösterime dönüştürebilen bir araç, gerçekten de büyük bir veri sıkıştırma teknolojisidir; bu, perspektif görüntülerin icadından bu yana herkes tarafından ve her türlü amaç için kullanılmasının bir nedenidir.⁴⁰⁷

Günümüzün dijital teknolojileri görüntülerin üretimi, işlenmesi ve saklanması yöntemleri bakımından yeni bir veri kültürü yaratmış ve uygarlığın başından itibaren oldukça zaman alan bu zahmetli sürecin akıbetini değiştirmiştir. Carpo'ya göre, bu gelişmeler bugün ihtiyacımızın çok ötesinde -ve hatta onlarla ne yapacağımızı bilmediğimiz- bir veri bolluğundan bahsetmemize yol açmaktadır.⁴⁰⁸ Günümüzde sibernetik sistemlerin ufak parçalarına dönüşen bu izahi (betimleyici) geometrik veriler, Avrupa Gotiği ve onu takip eden dönemde Batı coğrafya ve sanat tarihini tanımlayan felsefi gelenek ve teknolojik dünya görüşünün karmaşık bir ürünüdür.⁴⁰⁹

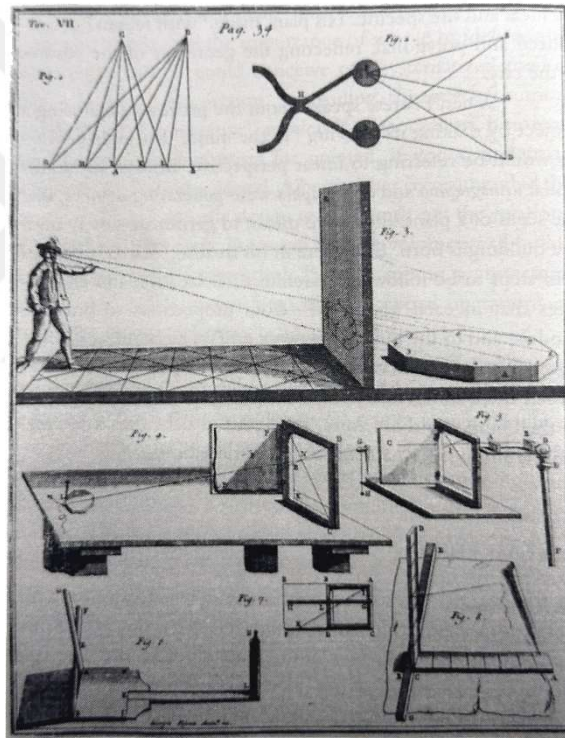
⁴⁰⁶ “Yapılanma, inşa, tertip anlamlarında” orj. (İngilizce: contrsuct)

⁴⁰⁷ Mario Carpo, “The End of the Projected Image” in “The Second Digital Turn, Design Beyond Intelligence” Writing Architecture Series. (MIT Press, 2017), p. 101.

⁴⁰⁸ a.g.e. p. 9.

⁴⁰⁹ Alberto Pérez-Gómez, & Louise Pelletier, “Mapping the Questions” in “Architectural Representation and the Perspective Hinge” (The MIT Press, 200), p. 4.

Pérez-Gómez ve Pelletier, mimari temsilde izahi ve optik görsel anlatıların rolü ve etkilerini inceledikleri kitabında⁴¹⁰, Batı felsefesinin projeksiyon sistemlerine yaklaşımını konu alır. Her şeyden önce, izahi geometrilerin kullanımının temel amacı, bilimsel metodolojileri takip ederek, *gerçek* mēkanı homojen bir düzen içerisindeki kompozisyonunu oluşturmaktır.⁴¹¹ Bu girişim mimari temsill için öngörülen *yeni* yoldur. Batı resim sanatının “derinlik” olgusunu betimleme arayışlarının mimari temsildeki karşılığı olarak, mekânın doğasını sembolik bir düzen içerisinde yansıtan fiziksel bir düzen yaratma anlamına gelir. Böyle bir tasvir -ve yaratma (inşa)- düzenini mümkün kılan ise, ona uygun araçların kullanımı ve geliştirilmesidir. [Şekil 70]



Şekil 70: Le Due Regole della Prospettiva Practica

Aynı yöne doğru doğru bakan iki gözün, perspektif için yarattığı “problemleri” anlatan tablo.
Jacopo Barozzi da Vignola, 1853

⁴¹⁰ Alberto Pérez-Gómez, & Louise Pelletier, “Architectural Representation and the Perspective Hinge” (The MIT Press, 2000)

⁴¹¹ a.g.e. p. 5.

İmajın matematiksel ve geometrik rasyonalizasyonu üzerine kurulu bu anlatı, mimariyi yeni ve en baştan kurulan⁴¹² bir düşünce sahası olarak tanımlar:

(1) Rönesans öncesi dönem, mimari temsilin daha nadir bulunuşu, çağrıştırdığı anlamlar ve çıkış noktaları bakımından diğer dönemlerden ayrışır. Binanın bir bütün olarak tasavvur edilmediği ve mimarının “ölçek” ile direkt olarak ilişkilendirilmediği Ortaçağ dönemi için, binanın ayak izlerinin oluşması sonrası “retorik” bir geometriyle yükselen, bu yükseliş ile birlikte yapının “yüzlerinin” belirlendiği ve farklılıkların, bu uygulamaların ardı ardına ve edinilen yeni inşa teknikleri ile harmanlanarak geliştirilmesi modeli yaygındır. Ortaçağ uygulamaları arasında, kıyasla en kuramsal görülen gotik mimarının dahi, öğrenilmiş gelenekler ve geometrik kurallar eşliğinde sahada çözülen kontstrüktif bir uygulama yöntemi olduğu ifade edilir.

(2) Erken Rönesans döneminde, mimarının bir olay (veya ritüel) olarak gerçekleşebileceği yönündeki geleneksel izlenim; görüntülerin farklı düzenlerde, noktadan üç boyutlu katı cisimlere uzanan Aristocu kozmosda oluşturulan ilişki dizinleri ile gerçekleşmesi fikri ile değişime açık hâle gelir. Kültürel açıdan da, mimari temsilin bir “enstrüman” olması, yalnızca binayı temsil eden doğal bir obje (artefakt) değil, aynı zaman da yaratma eyleminin ana aracı (enstrümanı) olduğu düşüncesini geliştirir.

(3) Bir Rönesans inşa ustası veya şair, “görünüş, benzerlik ve biçim” ekseninde mimari idea’yı, soyut bir dille, ikonografik, ortografik ve grafiksel kesit teknikleriyle ifade edebilir. Böylece çizimler, gelecekteki gerçekleşecek bir yapıyı tasvir eden görüntüler yerine, yapının “tamamlayıcıları” hâline gelmiştir. Böylece mimarlar, tasarımın “gerçekleştirilmesi” ve inşa aşamasındaki etkin konumları gereğince, fikirleri gerçeğe dönüştürme çabası içindeki katılımcılardır. Yani mimari çizimin, bundan sonra, mimarlığın kendisinden bağımsız, buna rağmen yine de mimarlığı hedefleyen “otonom bir ifade alanı” pozisyonunu yaratmıştır.

⁴¹² Alberto Pérez-Gómez & Mar Dorrian, Architecture as Drawing, Journal of Architectural Education Vol. 36, No.2 (Winter, 1982), p. 2.

Pérez-Gómez ve Pelletier, bir “perspektif tarihi” oluşturdukları iddiasını reddetseler de optik teoriyi, mimari metaforları ve hatta mimari anlamı⁴¹³ bir bütün ve kesintisiz olarak Antik Yunan’a dayandırarak, çalışmalarının temsil sorununu bütün ölçeklerde işleyen bir tarih koleksiyonu olduğunu ve mimari araçların bu kaynaktan beslendiğini savunmaktadır. Bu bakış açısı modern mimariyi açıkça 16. yüzyılda başlatarak üretimi ve endüstriyi teşvik eden “kesintisiz Avrupa ilerleyişi miti” içerisinde konumlandırmaktadır. Nitekim, yükselmekte olan küresel ticaretle (ve onun ilişkili uzantısı olan üretim ihtiyacı), mimarinin otonom bir bilim olarak yükselişinin ve üretim için gereken kaynakların “Coğrafi Keşifler” ile sahiplenilmesinin önünü açmıştır. [Şekil 71]



Şekil 71: Mapa de Teozacoalco -1580
Avrupa kolonizasyonunun etkilerini, yerel halkla olan askeri çatışmaları ve kara üzerinde yeni kurulan kiliseleri gösteren bölüm.
142 cm x 177 cm. El yazması harita. University of Texas, Austin
İnteraktif Harita: <https://mapas.wired-humanities.org/teoz>

⁴¹³ Yasemin İnce Güney, “Explorations on Chora” A+Arch Design International Journal of Architecture and Design, 4(1) (2018) pp. 19-29

Dekolonyal mimari teori üzerine çalışan Brezilyalı akademisyen Lara, mimarlığın Batı'da bir disiplin olarak gelişimi ile Yeni Dünya'nın keşfinin (fethedilmesinin) aynı genetik yapıya bağlı değişkenler olduğunu, on beşinci yüzyılın bu *yükseliş trendlerinde* kronolojik bir tesadüf olmadığını, aksine tarihi devrimleri açıklayan nedensellikleri açıklamanın üst anlatıları oluşturan ve meşrulaştıran ana mekanizma olduğunu ifade eder:⁴¹⁴

Perez-Gomez, "Architecture and the Crisis of Modern Science" (Mimarlık ve Modern Bilimin Krizi) kitabının 166. sayfasında, Ortaçağ Hristiyanlığının gerçeklik prototipi olarak cennet inancından ve yeni bilimin cennetin üstünlüğünü reddetmesiyle Dünya'nın kesin bilimin alanı haline geldiğinden bahseder.⁴¹⁵ O'Gorman'ın yetmiş yıl önce tartıştığı gibi, insanlığın emrine amade bir gezegen fikrini tetikleyen şey Amerika'nın keşfedilmesi olmuştur. Bu tarihten önce, "dünyanın insan eylemleri tarafından iyileştirilebileceğini hayal etmek dini kutsallara tecavüz etmektir".

Bunun gerçekleşmesi için, mekânın kendisini kaplayan cisimlerden ayrışması gerekmiştir. Bu nedenle, on yedinci ve on sekizinci yüzyıl filozoflarının, Descartes'tan Leibniz'e kadar, mekânların yalnızca evrensel ve homojen bir alanın⁴¹⁶ anlık alt bölümleri olduğunu varsayması şaşırtıcı değildir.

⁴¹⁴ Fernando Luiz Lara, "American Mirror: the Occupation of the 'New World' and the Rise of Architecture as We Know It". The Plan Journal 5 (1) (TPJ, 2020), p. 71.

⁴¹⁵ Lara "kişisel ölçekte", Pérez-Gómez'i anavatanı olan Meksika'nın bu ilerleyiş mitindeki konumunu görmezden gelerek, kolonizasyonun Avrupa modernitesinin bir başarı hikâyesi olarak sunmakla itham etmektedir. 15. yüzyılda, Mezoamerika'da başlayan işgallerin Batı medeniyeti üzerindeki gelişimsel katkıları hakkında şu çalışmaları işaret eder: bkz: (1) [Arturo Escobar, "Worlds and Knowledges Otherwise: The Latin American Modernity" Cultural Studies 21, nos. 2-3 (2007), p. 179.] ve (2) [Walter Dignolo, The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options (Durham NC, USA: Duke University Press, 2011)] ve (3) [David A. Brading, "Orbe indiano: de la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867" (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 2003)] ve (4) [Ricardo Padron, The Spacious Word: Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain (Chicago: University of Chicago Press, 2004)]

⁴¹⁶ Arturo Escobar, "Culture Sits in Places: Reflections on Globalism and Subaltern Strategies of Localization," Political Geography 20 (2001), p. 143.

Descartes tarafından sentezlenen zihin ve beden ayrımı, genel olarak mimari çizimin ve özelde perspektifin gelişimi için temeldir. Perez-Gomes bize perspectiva artificialis'in (yapay perspektifin) sanatçılar arasında popüler hâle gelmesinin, ancak insanın kendini “nesne” ve “dış gerçeklik” olarak görmesi sonrası gerçekleştiğini hatırlatır Amerika'nın keşfi sadece zihin/beden ayrımını etkilememiştir; aynı zamanda bu büyük coğrafi alanı işgal etme ve kontrol etme eylemini mimari bir sorun hâline getirmiştir.

Bir soyutlama metodolojisi olarak perspektifin icadı, geçmiş çağların kalıplarını ve şekillerini değiştirmede, zaman perspektifi içinde antikitenin ona karşı kırılğan kalan yapısını kullanarak üstün gelmiştir. Bu süreci, eski uygarlıkların ölümsüzlük arayışı üzerine inşa ettikleri anıt ve tapınakların, zamanın yıkıcı akışına karşı duramaması⁴¹⁷ olarak tanımlayan Amerikalı eleştirmen Mumford, mekânın perspektif ile soyutlanmasının toplumsal felaketlere neden olan bir “soyut analiz çağını” başlattığını ifade eder. Artık “bütünsel” olan, parçalara ayrılarak analitik incelemelere tabîdir ve parçalanma sistematik düşüncenin ön gereği hâline gelmiştir. Bu yaklaşımın doğa bilimlerine ait teknik kavrayışı geliştirmesi yönünden kullanışlı olsa da, doğaya ait bir biçim olarak özgür insan (bir başka deyişle, geleneksel organizma) kavramı sona ermiş ve insanın her ne koşulda olursa olsun güce ve kontrole ulaşma peşindeki acımasız bir “güç atomuna” dönüşümün temelini oluşturmuştur.⁴¹⁸ Mumford nezdinde perspektif ve onu kurumsallaştıran düzenek, ufuk çizgisine doğru uzayan mesafelere

⁴¹⁷ Mumford'a göre “antikite” başlı başına insanın yaşam döngüsüne odaklanır. Sürekli ve art arda devam eden doğum-büyüme-ölüm devresi, bu kültürün bir ölümsüzlük biçimi üzerinden düşünmesine neden olmuştur. Ancak modern dünyada, bu sabitler son derece “naif” yapılardır. Zamanın parçalama gücü altında, mezar taşları dahi artık ölümsüz değildir. [bkz: Lewis Mumford, “Court, Parade, and Capital” in “The Culture of Cities” (HBJ, 1938) s.93.]

⁴¹⁸ Lewis Mumford, “Court, Parade, and Capital” in “The Culture of Cities” (HBJ, 1938), p. 93.

odaklanarak, dünyaya ve yere ait “sınır” algısının biçimsel ve sosyolojik anlamda yıkımına⁴¹⁹ neden olmuştur:

...kapitalizm (on altıncı yüzyılda) militarist hâle geldi; para ve güce dair soyut bir aşk ile, tüm kavramsal çerçevede bir dönüşüm yaşandı. İlk olarak, yeni bir mekân anlayışı ortaya çıktı. Barok düşüncenin en büyük zaferlerinden biri mekânı örgütlemek, onu sürekli kılmak, bir ölçüye ve düzene indirgemek, azametın sınırlarını genişletmek, aşırı uzağı ve aşırı küçüğü kucaklamak ve nihayet, mekânı hareket ve zamanla ilişkilendirmektir. Bu değişimler ilk olarak Alberti, Brunelleschi, Uccello ve Serlio'dan başlayarak ressam ve mimarlar tarafından formüle edilmiştir.⁴²⁰

Jeosiyasi farkındalık ve söylemlerinin, sistematik şekilde sosyolojik, filolojik, tarihsel ve estetik metinlere dağıtılmasını, tarihin akademik üst anlatısının bir parçası olarak yorumlayan Edward Said, “Orientalism” kitabında, Doğu’yla ilgilenen kuramsal yapının, onu yeniden yapılandırmaya ve üzerinde otorite sahibi olmak için onu tartışmaya ve değerlendirmeye aldığını savunur.⁴²¹ Az sayıda kaynağın belirli bir motif oluşturacak şekilde -*diğer bir deyişle güdümlü olarak*- seçilmesi ve diğer kaynakların yoksayılması yoluyla istikrarlı bir anlatı oluşturulması, Said’in değindiği siyasal konstrüksiyonun ana operasyonudur:

Doğa bilimleri dışında, insan toplumu hakkındaki tüm bilgiler tarihsel bilgidir ve bu nedenle yargılara ve yoruma dayanır. Bu, olguların veya verilerin var olmadığı anlamına gelmez; ancak gerçekler, yorumlanarak kazandıkları anlam itibarıyla teşkil eder. Çünkü yorumlar, yorum yapan kişiye, hitap ettiği kişiye, amacına ve yorumun yapıldığı tarihsel döneme göre büyük farklılıklar gösterebilir.⁴²²

⁴¹⁹ Bu mimari temsilin kendi başına üstlendiği bir tutum değil, organizmanın ölçülebilirliğini baz alan insan anatomisinin, şehir planlamasının ve ahlak felsefesinin yeni tanımları da dahil olmak üzere, deneyim ve gerçeği birbirinden ayırma gayesiyle hareket eden mekanik düzenlerin ortak bir tutkusudur.

⁴²⁰ Lewis Mumford, “Court, Parade, and Capital” in “The Culture of Cities” (HBJ, 1938), p. 91.

⁴²¹ Edward W. Said, *Orientalism* (Random House, 1979), p. 5.

⁴²² Edward W. Said, *Covering Islam* (Times Literary Supplement, 1981), p. 154.

Said'in anlatımıyla sosyal bilimler, birden fazla anlamda nesnellikten yoksundur ve ilkesel olarak, yüklü olduğu değer yargılarının -ve onları hedefleri için kullanan aktörlerin tercihleri doğrultusunda hareket etmekle zorunludur. Bu açıdan bakıldığında, Batı sanat tarihinin izahi geometriler üzerinden kurduğu anlatı, somut gerçekliklerin parçalarını taşıması ve buna dayanan nesnellik iddiasına rağmen, açıklayıcı amaçlarla organize edilmesi ve sosyal gerçekliklerin bir parçası olması itibarıyla, sosyal bilimlerin bir konusudur. Kültürel gerçeklere ait tüm verilerin, her daim belirli bir bakış açısı üzerinden elde edildiğini daha erken tarihte, Said'inkine benzer bir tanımla, Weber de ifade etmiştir:

*Açıkça ya da örtülü, bilinçli ya da bilinçsiz olarak seçtikleri, analiz edildikleri ve açıklama amacıyla düzenlendikleri özel ve "tek taraflı" bakış açılarından bağımsız olarak [...] "sosyal olguların" kesinlikle nesnel bir bilimsel analizi yoktur.*⁴²³

Said ve Weber'in tanımlarından projeksiyon krizine yönelik çıkarımımız, bilimsel veri ve bilgilerin yeniden analiz edilmesi biçiminde kendini gösteren "yeniden yapılandırma" eyleminin, kültürel kurguların oluşturulması ve kurgunun kuramsal altlığının imgelerle doldurulmasına olanak tanıdığıdır. Görüntülere dair yapılabilecek en önemli değerlendirmelerden biri, gizemleştirme (mistifikasyon) sürecinin sistematik olarak kontrol edilmesi yoluyla, imgelerden oluşan (ve onların gösterdiklerine dayanan) bir ağ kurmanın mümkün olduğudur. Görüntünün anlamsal özerklikler içerebilmesi nedeniyle kendi başına güçle ilişkilendirilmesi -*görüntü selleri altında yaşadığımız teknoloji çağında*- alışıldık ve beklenir bir durumdur; ancak daha kritik ve tehditkar olan gerçek, imgelerin bir araya gelerek tutarlı bir anlatıyı oluşturma kabiliyetine halihazırda sahip oluşudur. Görüntülerin sahip oldukları ideolojik yapılanmalar kolaylıkla tanınır (fark edilebilir) ve ayıklanabilir olsa dahi,

⁴²³ Max Weber, "Die 'Objektivität' sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis", İngilizcesi: "Objectivity" in Social Science and Social Policy". Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, 19(1) (1904), p. 72.

tekrarlanan tüm motifler gibi, dikkatleri sürekli olarak *anlatıyı* güçlendiren unsurlara çekerek eleştirel yoruma karşı direnç geliştirirler. Nitekim gözlemci için bu, alternatif gerçekliğin görünür olmaması anlamına da gelecektir.

Görüntüler semiyolojik bağlarının ilk *gösterdiklerinden* daha fazla bilgiyi taşımaya, hatta asıl hikâyenin kendisini taşımaya muktedir yapılardır. Taşıdıkları -görsel- ipuçları [örneğin; grafiksel olarak izlenebilen görüntüler için “arkaplan, detaylar, ışık, renk” vb.] ve duyumsal deneyime hitap ederek gerçeklik algısıyla oynama girişimleri, onların kendilerini hissettirmeden, bilinçaltı seviyede çalışabilmelerine de olanak tanır. Kültürel ve sosyal yapıların içinde kendilerini tekerrür etme kabiliyetleriyle birleştiğinde, imgelerin bilinçli olarak sorgulandıkları durumlarda dahi, görüntülerin yer edindiği yerde “kalıcı” olabileceğini fark etmek gerekir. Belki bu farkındalık, mimari temsil için, projeksiyon sistemleri ve görüntülerin optik özellikleri arasında hareket etmekle zorunlu olmayan, bir başka temsil hikâyesinin oluşabilmesine olanak tanıyacaktır.

3.5.2 Semavi Arkaplan, Dünyevi Çevre



Şekil 72: Anonim, Frontal de Avià

M.S. 12. yy. sonu

107 cm x 177 cm. Tempera (ahşap) – Santa Maria de Avià, Berguedà
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barselona

Genel çerçeve olarak Hristiyan ikonografisine, İncil'deki hikâyelere ve dini figürlerin temsillerine dayanması nedeniyle, Ortaçağ Batı Sanat tarihinde görüntülerin yerini değerlendirmek için dönemin inançlarına dair temel ilkeleri ve ikonografik gelenekleri kavramak esastır. Hristiyanlık inancında derin yeri olan ikonik sahnelerin betimlemelerini oluşturan bu eser grubu, birbirini tekrar eden (motifleşen) ikonografik gelenekleri ve ortak semboller sistemini barındırır.⁴²⁴ İbadete yönelik imgeler olmaları nedeniyle, bu tasvirler zaman ve mekândan bağımsız, dünyevi (fiziksel) dünyayı göstermekten imtina eden, aksine ışıltılı (altın) arkaplan yardımı ile maddesel ontolojiden uzaklaşan ve zamana ait olmadıkları için gösterdikleri kişileri statik figürler olarak işleyen görüntülerdir.

⁴²⁴ Nancy Ross & Evan Freeman, "The life of Christ in medieval and Renaissance art" Christianity, College Art History. Google Classroom, (Khan Academy, 2024)

Bahsedilen teolojik biçimlerin en önemli anlatılarından biri, “Bilgelik Tahtı” olarak bilinen, Tanrı’nın oğlu olarak İsa’nın bilgelik formunda enkarne olarak, onun doğumuna kaynaklık eden ve onu kucağında tutan Meryem’i gösteren⁴²⁵ Maestà (Türkçesi: Majesteleri) anlatısıdır.⁴²⁶ Meryem Ana’nın bebek İsa ile olan ilişkisini vurgulayan İtalyan tasvirlerin, Bizans ikonografisinden, özellikle de Konstantinopolis’ten gelen erken dönem figürlerden önemli ölçüde etkilendiği düşünülmektedir.⁴²⁷ Üslup yönünden kullanılan ahşap panel malzemeleri, tempera tekniği, renk paleti ve figürlerin stilizasyonu⁴²⁸ ile Meryem’in rolüne vurgu yapan motiflerin Bizans sanatındaki yaygınlığı bu etkinin temel kaynaklarıdır.⁴²⁹ Ahşap paneller üzerine resim yapılması İtalya’da yaygın bir uygulama değildir ancak bu dönemde, süslü sunak parçalarının yaldızlı ve boyalı panelleri, İtalyan kiliselerindeki ana dekorasyon biçimi olarak fresk ve mozaiklere katılmaya, hatta zamanla daha baskın hâle gelmeye başlamıştır.⁴³⁰

⁴²⁵ Vidan Işık Şen, “From the Isis and Horus to the Mary and Child”, *Journal of Awareness* 2(3s), (2017) p. 466.

⁴²⁶ Meryem’i resmin ana teması içine (merkezine) alan diğer motiflerden bazıları: “Annuntiatio” (Beşaret), “Visitazione” (Ziyaret), “Pietà” (Meryem’in kucağında ölü hâlde İsa’yı tutma sahnesi), “Ascensio Domini” (İsa’nın Göğe Yükselişi) ve “Assumptio Beatae Mariae Virginis” (Meryem’in Göğe Alınışı).

⁴²⁷ John L. Osborne, “Early Medieval Painting in San Clemente, Rome: The Madonna and Child in the Niche” *Gesta* 20.2 (1981), p. 300.

⁴²⁸ James H. Stubblebine, “Byzantine Sources for the Iconography of Duccio’s Maestà” *The Art Bulletin* Vol. 57, No. 2 (1975), p. 176.

⁴²⁹ Bu etki özellikle Duccio di Buoninsegna’nın Siena’da yaptığı çalışmalarda, insan formları ve resimde alan kullanımı yönlerinden Bizans modeli kullanması ile Rönesans sanatına aktarılmıştır. Bkz: [Dusan Nikolic, “Byzantine Influence On Italian Art” in “How Did the Byzantines Influence the Italian Renaissance?” (The Collector, 2022)]

⁴³⁰ The National Gallery of Art, “Byzantine Art and Painting in Italy during the 1200s and 1300s” https://www.nga.gov/features/slideshows/byzantine-art-and-painting-in-italy-during-the-1200s-and-1300s.html#slide_1 Erişim: 12.04.2024

Adı bilinmeyen bir resim ustası tarafından 1200'li yılların sonunda, Santa María de Avià'nın sunak (altar) kısmına resmedilen "Altar front of Avià" [Şekil 72], resmedilen figürlerin yüzlerine ait detaylar ve hacimsel özellikleri yönünden Bizans üslununun en eski ve ihtişamlı örneklerinden biridir. Pano, dikeyde üç parçaya ve toplamda beş parçaya bölünerek, İsa'nın doğumuna dair (solda Beşaret ve Müneccimler, merkezde Bilgelik Tahtı, sağda İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Sunumu) temel anlatıları taşır.



Şekil 73: Cimabue, Santa Trinita Maestà, 1288-1292
385 cm x 223 cm. Tempera (panel) – Santa Trinita, Floransa

Bizans etkisinin Floransa Okulu'nda yükselişini ve Batı Avrupa'da yeni bir resim türünün doğuşunu gösteren en önemli örneklerden biri, Cimabue'nin Meryem'i resmin merkezinde ve arkaplana doğru genişleyen bir mimari bir kütlenin üzerine yerleştirilmiş tahtın üzerindeki betimlemesidir.⁴³¹ [Şekil: 73] Eliyle kucağındaki İsa'yı

⁴³¹ Giorgio Vasari, Cimabue'nin Maestà'sını şöyle tasvir eder: "Kendisine atfedilen şöhret karşılığında büyük çaba sarf ederek bu eserde daha fazla yaratıcılık sergiledi. Meryem Ana'yı, altın bir alanda, kendisini saygıyla selamlayan birçok melek tarafından çevrelenmiş olarak, kucağında oğluyla zarif bir şekilde tasvir etti." Bkz: [Giorgio Vasari, "The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects" Vol. I. Cimabue to Agnolo Gaddi, çeviri: Gaston du C. de Vere. (The Modern Library, 2006), p. Xxxvii.]

işaret eden Meryem figürü, Bizans ikonografisinin bir geleneği⁴³² olarak, resme ait kompozisyonunun ana öğesidir. Kurtarıcı İsa figürünün ulaşılabilir gücünün yanında, Meryem onun yolunu açan (anne formunda) erişilebilirdir. Bu anlatı, Floransa'dan başlayarak Fransa ve İtalya'ya genişleyen ve Ortaçağ'ın son döneminde güçlenen Bakire Meryem Kültü'nün⁴³³ ilk yansımalarındandır. Taht kütlesinin, onu çevreleyen meleklerle birlikte geriye doğru çekilmesi, bir "ön" ve "arka" plan oluşturarak derinlik hissini güçlendirir. Oluşturulan derinliğin tam kontrastını yaratan durum ise, bir başka Bizans geleneği olan altın arkaplanın (*İtalyanca: fondo oro*) kullanımıyla, resmin geometrik anlatısının dünyasal zaman ve mekânın dışındaki bir boyuta taşınmasıdır. Maestà görüntülerindeki en önemli söylem, soyut düzlemsel mekânın kavramsallığı ile, hacimlerin ve çizgisel ritimlerin oluşturduğu geometrik mekân arasındaki ayrışma ve geçişlerdir. Cimabue'nin taht alanında oluşturduğu geometrik alanlar, figürlerin giysilerini belirginleştiren kıvrımlar, Meryem'in ışık-gölge modülasyonu içerisindeki sureti ve tahtın çevresindeki hiyerarşik artçı alanlar,⁴³⁴ başta Duccio ve Giotto olmak üzere genç sanatçıları etkilemiştir.

⁴³² Bizans ikonografisinde, İsa'nın insanlığın kurtuluş kaynağı olarak Meryem [Doğu Ortodoks Kilisesi tarafından kullanılan ismiyle "Theotokos" (Yunancası: Θεοτόκος)] tarafından işaret edildiği ikonlar "Odigitria" (Yunanca: Ὁδηγήτρια, İngilizcesi: Hodegetria) olarak isimlendirilir.

⁴³³ Leslie Brubaker & Mary B. Cunningham, "The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images. (Birmingham Byzantine and Ottoman" The Journal of Theological Studies Vol. 64, No. 1 (Oxford University Press, 2013), p. 293.

⁴³⁴ Holly Flora, "Cimabue and the Franciscans" (Brepols, 2018), p. 165.



Şekil 74: Duccio, Madonna Rucellai - 1285
450 cm x 290 cm Tempera (ahşap) – Basilica di Santa Maria Novella, Floransa

Bizans konvansiyonlarından uzaklaşarak Rönesans resmini ve özellikle Floransa Okulu'nun oluşmasını sağlayan, sanat tarihinde ustaların ustası olarak anılan⁴³⁵ Duccio di Buoninsegna'nın 1285 tarihli "Rucellai Madonna"sı⁴³⁶, Siena sanatının önemli beyanlarından biridir. [Şekil 74] Duccio'nun tasvirinde Meryem, omuzlarının

⁴³⁵ Rönesans resminin öncülerinden Giotto di Bondone ve resimde lineer perspektifi ilk kullanan ressamlardan Pietro Lorenzetti'nin, Duccio'nun üslubunu temel aldığı sanat tarihçileri arasında genel kabul gören bir önermedir. [Bkz: Paolo Lecaldano, "I grandi maestri della pittura italiana del due e trecento. Cimabue. Duccio. Giotto. Simone Martini. Lorenzetti con gli altri artisti romanici e gotici più rappresentativi" (ND, 1961)] ve [Joseph Polzer, "Pietro Lorenzetti's Artistic Origin and His Place in Trecento Sienese Painting." Jahrbuch der Berliner Museen (Berlin, 1993) p. 104.]

⁴³⁶ Duccio, daha geç döneminde (1308-1311) Siena Katedrali için 370 cm x 450 cm boyutlarında, çift taraflı bir "Maestà" altar paneli daha resmetmiştir. Mimari görüntünün karşılaştırılmasında daha izole bir örnek olması nedeniyle, ilk çalışması olan "Rucellai Madonna" seçilmiştir. Bu eser günümüzde Milanda, "Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo" müzesinde sergilenmektedir.

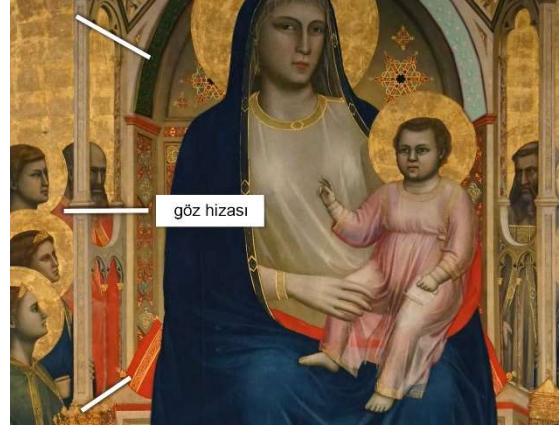
üzerine yükselen onursal kumaşla⁴³⁷ örtülü, arkaplana doğru kısa bir hacim etkisi ile boşluğa yerleşmiş duran, detaylı geometrik işlemler ve renk detaylarıyla örülü bir tahtın üzerindedir.⁴³⁸ Tahtın ayakları zeminle ilişkide görünse de, bir bütün olarak taht, Meryem'in iki yanına yerleşen altı melek tarafından -aynı anda- hem havada asılı tutulmakta, hem de yeryüzüne indirilmektedir. Meryem'in, dönemin Avrupa'sında elde edilmesi çok zor olan laciverttaşı (lapis lazuli) ile boyanmış koyu renk tüniği ise cennetin ihtişam ve asaletini sembolize etmektedir.⁴³⁹ Duccio'nun anlatısında hacimsel özellikler öne çıkmasa dahi, tahtın kendisi şematik bir anlatının ötesinde, inşa edilebilecek düzeyde hacimsel detayları göstermektedir.



⁴³⁷ orj. İtalyanca: “baldacchino”. Türkçe çevirisi olan “baldaken”, özellikle dini mekânlarda dört sütun üzerinde yükselen altar, kürsü veya heykeli kalıcı olarak koruyup vurgulamak amacıyla kullanılan süslü bir çatı veya örtü yapılarını tanımlamak için kullanılır.

⁴³⁸ Daniela Parenti, “Virgin and Child enthroned, surrounded by angels (known as the Rucellai Madonna)” Le Gallerie degli Uffizi, Erişim: 13 Mart 2024. < <https://www.uffizi.it/en/artworks/virgin-and-child-enthroned-surrounded-by-angels-known-as-the-rucellai-madonna> >

⁴³⁹ Hayden B.J. Maginnis, “Duccio's Rucellai: Madonna and the Origins of Florentine Painting” Gazette des Beaux-Arts 123 (1994) s.147



Şekil 75: Giotto, Maestà di Ognissanti - 1310
Tempera (ahşap) – Galleria degli Uffizi, Floransa

Maestà'sında, Siena üslubunun narin çizgi dokularından oluşan mekânsal biçimlenişini, Bizans ikonografisinin sunak kompozisyonunu ve Toskana mermer süslemelerini bir araya getirerek heykelsi derinlik ve hacimsel estetetiğe ulaştıran ressam ise Giotto di Bondone olmuştur. [Şekil 75] Tablodaki ilk dikkat çeken kısım, tahtın kenarlarından yükselerek Meryem'in üzerinde kubbeleşen ve gotik mimarinin sivri hatlarını taşıyan baldakendir.⁴⁴⁰ Bu kubbe örtü, Meryem'in oturduğu *gerçek* mimari alanın varlığının ifadesi ve aynı zamanda resmin ithaf edildiği Floransa'daki Ognissanti Kilisesi'nin bir çağrışımıdır.⁴⁴¹ Kubbeyi tasvir için kullanılan sezgisel

⁴⁴⁰ Dönemi takip eden 16. yüzyılda hem resim hem de gerçek hayatta, sunaklar üzerindeki kullanımı daha da yaygınlaşan bu seremonik mimari örtü, İngilizce'de "canopy of state" (devletin kubbesi) olarak da geçer.

⁴⁴¹ Daniela Parenti, "Virgin and Child enthroned, surrounded by angels and saints (Ognissanti Maestà)" Le Gallerie Degli Uffizi Description. Erişim: 14.04.2024 < <https://www.uffizi.it/en/artworks/virgin-and-child-enthroned-surrounded-by-angels-and-saints-ognissanti-maesta> >

perspektif, tahtın basamaklarının yüzeyini “yukarıdan” ve Meryem’in üzerini örten kubbenin iç yüzeyini “aşağıdan” göstermektedir. Resmin arkaplanına doğru uzayan baldaken, kaçış akslarının belirginliğiyle hacim duygusunu oluşturmakta ve mimari yapının ortasından geçmekte olan yatay dikme, yere “paralel” çizilmesi itibariyle, kaçış noktasının merkezinin nereden geçtiğini göstermektedir. Giotto’nun perspektifi, gözlemcinin resme “hangi” noktadan bakması gerektiğini net bir şekilde göstermesi itibariyle, istisnai ve çığır açan bir örnektir. Meryem’in diğer figürlere oranla öne çıkan hacmi, onun çevresini saran melek ve azizlerin resmin arka planına doğru yerleştirilmesi yardımıyla hiyerarşik Bizans orantılar şeması ile (dönemi için eş görülmemiş) hacimsel gerçeklikleri bir araya getirir. Nitekim tahtı çevreleyen azizler de birbirlerinin üzerlerine değil, ortaplandan arkaplana doğru, birbirlerinin ardına yerleştirilerek, resimsel alanın “ön, orta ve arka” planlardan oluştuğunu göstermektedir. Giotto’nun çözümü, ustaca basittir. Dante Alighieri, İlahi Komedy’da Araf’ın (Purgatorio) on birinci kantosunda, Giotto’nun dehasından şöyle söz eder:

91 Ey insan yeteneğinin gelgeç başarısı! Ne kısa süreli, doruklarınızın yeşili, peşinden gelmezse eğer fırtınalı günler!

94 Cimabue resmin ustası bilirdi kendini, oysa artık ünü karardı. Giotto aldı şimdi onun yerini. ⁴⁴²

⁴⁴² Dante Alighieri, *İlahi Komedy*, Çeviri: Rekin Teksoy, (Oğlak Yayıncılık, 1998), p. 608.

Giorgio Vasari de, sanatın (esasinda kuşku duyulmaması gereken) ilerleyişini sağladığı, nadir bir buluşun arkasındaki zorluklarla uğraşarak eserlerini kalıcı belleğin parçası hâline getirdiğini söylediği Giotto'yu, resimsel alanı insanlaştırması yönünden över:

Tarih yazarlarının kaleminden en büyük ilgiyi hiç kuşkusuz kayda değer şeylerin mucitleri görür. Bunun nedeni, ilk icatların daha kolay gözlemlenmesi ve büyük hayretle karşılanmasıdır. Bir iş mükemmelliğin doruğuna ulaştığında, (herhangi bir insan tarafından) daha sonra yapılan tüm iyileştirmelerden daha fazlasını kazandırır. Eğer hiçbir şeye başlangıç yapılmazsa, orta aşamalarda da ilerleme ve gelişme olmaz, ve sonuç mükemmel ve olağanüstü güzellikte ortaya çıkmaz. O halde, Siena'nın ressamı olan ve çok saygı duyulan Duccio, kendisinden yıllar sonra gelenlerden övgüyü almayı hak etmiştir, çünkü Siena Duomo'sunun döşemesinde, günümüzde modern ustaların harikalar yarattığı chiaroscuro figürlerinin mermer üzerine işlenmesine bir başlangıç yapmıştır. Kendisini eski üslubun kullanılmasına adanmış ve çok akli başında bir muhakemeye, böyle bir sanatın zorluklarına rağmen, mükemmel şekilde biçimlendirdiği figürlerine ağırbaşlı biçimler vermiştir. ⁴⁴³

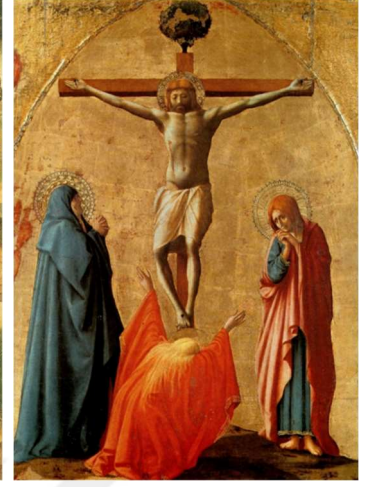
⁴⁴³ Giorgio Vasari, "The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects" Life of Duccio, Painter of Sienna. çeviri: Gaston du C. de Vere. (The Modern Library, 2006), p. 85.



Şekil 76: Anonim, La crucifixión y muerte de Jesús



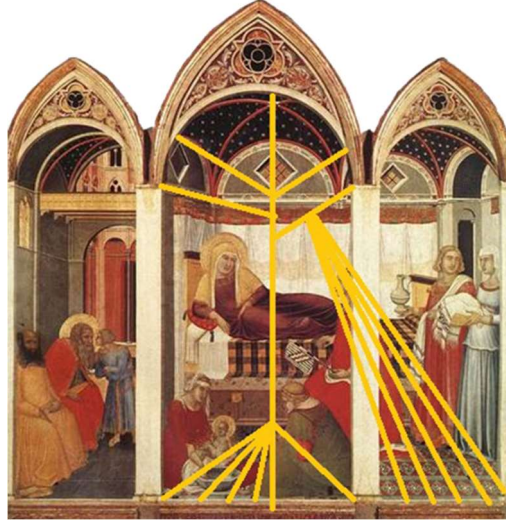
Şekil 77: Master of Budapest, Crucifixion – 1470
Tuval – Szépművészeti Múzeum, Budapeşte



Şekil 78: Massaccio, Polittico di Pisa – 1426
Tempera – Santa Maria del Carmine, Pisa

Bizans ikonografisinin Meryem'i kavramsal ve görüntüsel olarak öne çıkarma öğretisi, İtalyan resminin öncelikle ana hiyerarşisi ve "artık alanlarını" etkilemiş⁴⁴⁴ ve ardından Floransalı ressamların ikonları hacimlendirme girişimleriyle birleşerek, resmin *yeni* geometrik koşullarını belirlemiştir. Gotik resim üslubunun "eterik, ruhani ve semavi" arkaplanı, artık gerçek bir mekânın tasviridir. Mekânın hacimsel temsili, -teknik anlamda- matematiksel bir koşul dizisi gelişimine ihtiya duyulmadan, öncelikle sezgisel olarak, görüntülerin biçimleniş hiyerarşilerine dahil edilmiştir. [Şekil 76] [Şekil 77] [Şekil 78]

⁴⁴⁴ "Kemal İskender, Resim Okuma ve Üslup Tarihi Eğitimi" Bölüm 1 Gotik-Rönesans. Campusonline. Erişim: 15.04.2024



Şekil 79: Pietro Lorenzetti, Natività della Vergine - 1335-1342

Tempera (tuval) – Museo dell'Opera del Duomo, Siena

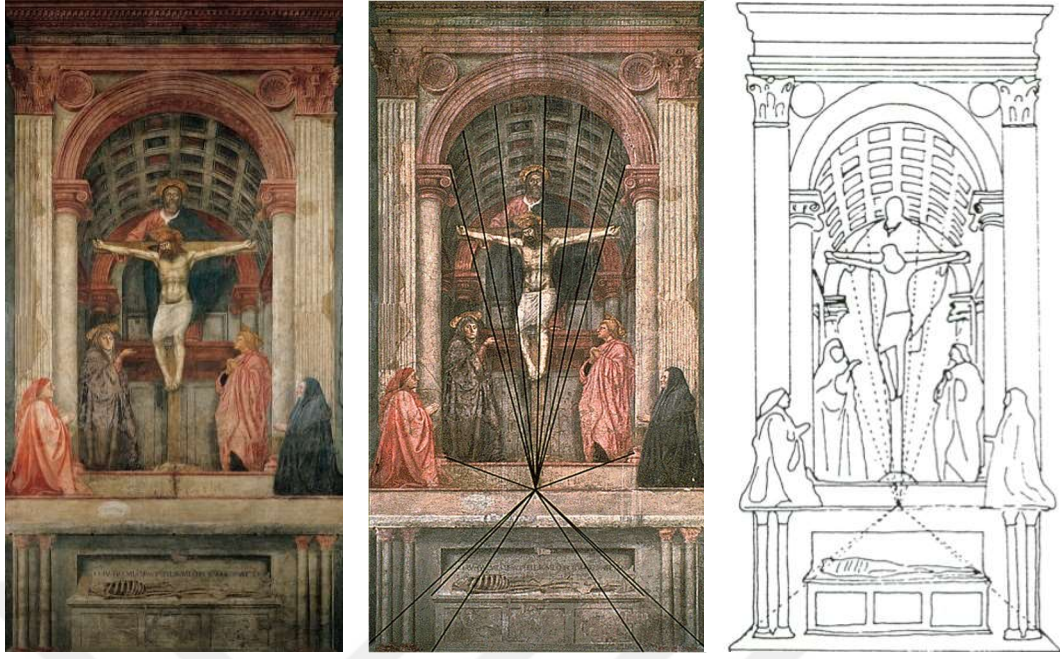
Vasari'yi baz alan sanat tarihi anlatıları, Brunelleschi'nin 1419 tarihli doğrusal perspektif çalışmalarını⁴⁴⁵ izahi geometrik sistemlerin kesin tanımlanının başlangıcı ile özdeşleştirse de, mimari temsilin geometrik koşullanmalarına dair girişimlerin, çok daha erken tarihlerde Siena'da, Pietro Lorenzetti'nin tablolarında görüldüğünü söylemek mümkündür.⁴⁴⁶ "Meryem'in Doğumu" tablosunda, Lorenzetti'nin orta paneldeki tonoz kaburgalarını resmin merkezinde bir araya getirdiği, sağ ve sol tonozlara ait birleşimlerin ise farklı kaçış noktaları kullanılarak "gizlendiği" görülmektedir.⁴⁴⁷ [Şekil 79] Lorenzetti'nin freski bir lineer perspektif çözümlemesi olmamakla birlikte, birden fazla kaçış noktası kullanılarak oluşturulan atmosferik perspektifin⁴⁴⁸, üç boyutlu cisimlerin iki boyutlu düzlemlerde gösterimine dair temel ilkelerin farkında olduğu açıktır.

⁴⁴⁵ Peter Gartner, Brunelleschi (Konemann, 1998), p. 23.

⁴⁴⁶ Hayden B.J. Maginnis, "Pietro Lorenzetti: A Chronology" The Art Bulletin Vol. 66, No. 2, (CAA, 194), p. 183.

⁴⁴⁷ Bu aynı zamanda, Giotto'nun Maestà'sındaki iç kubbe gösterimlerine ait modelin bir yeniden yorumudur. Kaynak: Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Pietro Lorenzetti". Encyclopedia Britannica, Erişim: 15 Nisan 2024. < <https://www.britannica.com/biography/Pietro-Lorenzetti> >

⁴⁴⁸ Steven Zucker, Beth Harris, "Pietro Lorenzetti, Birth of the Virgin" Video inceleme. Erişim: 15.04.2024 < <https://www.youtube.com/watch?v=Z29bpAW1AUM> >



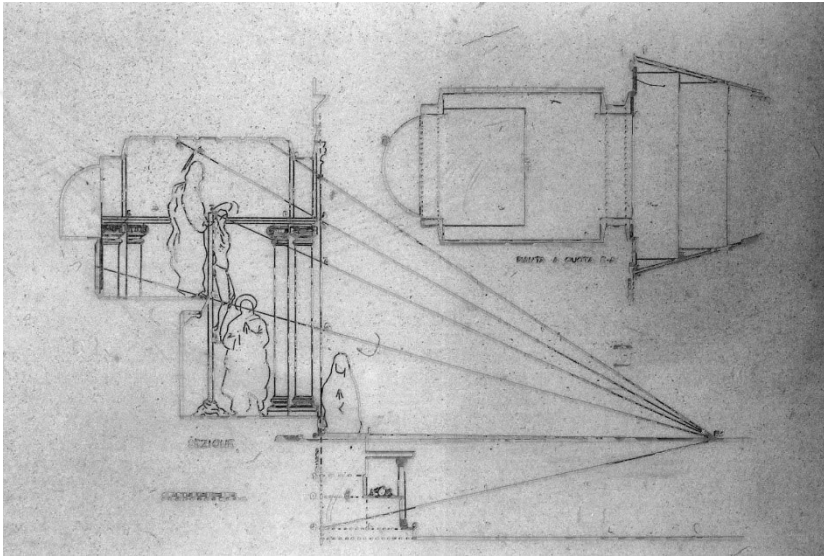
Şekil 80: Massacio, Santa Trinità - 1425
Fresk – Santa Maria Novella, Florence

Doğrusal perspektifin keşfini Brunelleschi'yle birlikte paylaşarak eserlerine yansıtan Massacio ise “Üçleme”sinde ardışık mekânsal katmanları kesintisiz ve tek parçada harmanlar. [Şekil 80] Tonozları takip eden tüm akslar, İsa'nın insan suretinin önünde, resmin alt noktasında (onun vücudu önünde diz çöken müritlerin ayak hizasında) birleşerek gözlemcinin, ufuk çizgisinin⁴⁴⁹ ve kaçış noktasının⁴⁵⁰ konumunu tayin eder. Massacio mimari görüntüsünü açıkça empirik yönelimlerle oluşturmuş ve -belki de- resmi oluşturan mekânı resmin figürleri (ve tanrının tasviri) kadar önemli tutmuştur. Ancak derinlik yansımasının muhteşem inandırıcılığına rağmen, freskin geometrik modellemeler ile yeniden yapılandırıldığı fotogrammetrik çalışmalar, gözlemcinin tasvir edilen alana mesafesi konusundaki belirsizlikler üzerinden lineer perspektif

⁴⁴⁹ Jane Andrews Aiken, “The Perspective Construction of Masaccio's "Trinity" Fresco and Medieval Astronomical Graphics” Arts and History Flight. 16, No. 31 (IRSA, 1995), p. 172.

⁴⁵⁰ Joseph Polzer, “The Anatomy of Masaccio's Holy Trinity” Jahrbuch der Berliner Museen 13. Bd (Staatliche Museen zu Berlin, 1971) p. 18.

prosedürünün hatalı olduğunu, ortaya koyar.⁴⁵¹ Massacio'nun kompozisyonu oluştururken sahnenin plan düzlemini ve figürlerin yüksekliklerini tayit ettiğine dair bir varsayımda bulunmak imkansızdır. Lineer perspektif kuralları bire bire uygulanmadığı müddetçe, gözlemcinin mesafesinin doğruluğun belirlenmesi de mümkün değildir.⁴⁵² Bu bilişsel bilginin eksikliği, önce Vasari'ni⁴⁵³ sonrasındaysa Panofsky'nin⁴⁵⁴ tarih yazımıyla “anlatıyı” şekillendirmiş, Massacio'nun perspektifinin -tüm etkileyciliğine rağmen- sezgisel olduğunu atlayarak, *optik görüntünün* sahip olmadıklarını *sözel görüntüler* yaratmıştır. [Şekil 81]



Şekil 81: Massacio, Santa Trinità'nın Reskonstrüksiyon Modeli
Piero Sanpaolesi, “Brunelleschi” (Milan: Edizioni per il Club del Libro, 1962) s.52

⁴⁵¹ Massacio'nun bu karmaşık mekânsal düzenleme için astronomların kullandığı stereografik sistemlere başvurmuş olabileceği ihtimali değerlendirilmiştir. Ancak bu karmaşık sistemlerin Brunelleschi ve Massacio'ya ulaştığına dair bir kanıt bulunamamıştır. Kaynak modeller için bkz: [Judith V. Field & Roberto Lunardi & Thomas B. Settle, “The perspective scheme of Masaccio's Trinity fresco” Nuncius 4 (1989), p.34.] ve [Jane Andrews Aiken, “The perspective construction of Masaccio's Trinity fresco and medieval astronomical graphics”, Artibus et Historiae 31, (1995), p. 172.]

⁴⁵² Dominique Raynaud, “Linear perspective in Masaccio's Trinity fresco: Demonstration or selfpersuasion?” Nuncius 18, (2003), p. 344.

⁴⁵³ Giorgio Vasari, “The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects” MASACCIO: Painter of San Giovanni in Valdarno. çeviri: Gaston du C. de Vere. (The Modern Library, 2006) p. 141.

⁴⁵⁴ Erwin Panofsky, “Die Perspektive als symbolische Form” (Warburg, 1925), p. 259.

3.5.3 Lorenzetti'nin İyi ve Kötü Yönetim Alegorisi



Şekil 82: Ambrogio Lorenzetti, İyi Yönetim Alegorisi - 1339
Fresk – Palazzo Pubblico, Siena

“Ambroggio günün birinde Siena’sına geri dönseydi, sokaklarında yönünü bulmakta hiç zorluk çekmezdi.” Orta Çağ Siena’sına ait anlatı ve betimlemerde başvurulan detayların göz alıcılığına dair gözlemini, Frederick H. A. Seymour bu sözlerle⁴⁵⁵ ifade eder. Nitekim Lorenzetti’nin döneminde, çalışmalarında Siena’yı tasvir eden sanatçıların çoğunluğu, şehrin renk dokuları ve binalara dahil strüktürel detaylar kullansa da, Lorenzetti’nin detaylarının hassasiyeti kendini bu örneklerden ayırır. Mimari betim; balkonlar, verandalar ve tuğla duvarlar üzerinden mekânsal ve malzeme kullanımına dair bir dökümantasyon oluştururken, şehir yapısı ve yaşamına dair organizasyonların da belgelemeye dahil olduğu görülür. Yangın tehlikesine karşı çatılarda ahşap kullanımının kısıtlanması⁴⁵⁶ yahut komşu binalardan birbirine uzanan iplere çamaşırların asılması gibi gündelik alışkanlıklar⁴⁵⁷, “İyi Yönetim” freskini dolduran detaylardandır. Siena’nın ticari limanı olan Talamone’nin de freskin ufuk

⁴⁵⁵ Frederick Seymour, *Siena and Her Artists*, London: T. Fisher Unwin, (1907), p. 22.

⁴⁵⁶ Balestracci, Duccio ve Piccinni Gabriella, *Siena Nel Trecento: Assetto urbano e strutture edilizie*, edizioni clusf. Floransa, It: Cooperativa Libreria Universitatis Studii Florentini

⁴⁵⁷ G. Chierici, “La casa senese al tempo di Dante”, *Bulletino Senese di Stonz Parcia* XXVIII, 1921.

bölgesindeki deniz kıyısında seçilebilir olması⁴⁵⁸, Lorenzetti'nin Siena'sını bu dünyanın bir anlatısı olarak konumlandırır. [Şekil 82]

Söz konusu freskin; şehrin sokaklarını, meydanlarını, pazarlarını ve atölyelerini doldurarak barış ve cosku içinde yaşayan insanlarla dolu olması, *iyi yönetimin* bir sonucudur. Hyman'a göre, Siena halkı için Lorenzetti'nin uygun gördüğü bu tasvir, toplumsal özgürlük ve adaletin bir sonucu olarak, sosyal refahı tasvir eden –*the dolce vitae riposata, the bonhuer de vivre*– bir “ilkesel görüntüdür”⁴⁵⁹.



Şekil 83: Ambrogio Lorenzetti, Kötü Yönetim Alegorisi - 1339
Fresk – Palazzo Pubblico, Siena

Bir zamanlar resim için bir *arkaplan ögesi* olan mimari, Lorenzetti'nin elinde işleyen bir toplumun katalizörü ve resmi oluşturan kompozisyonun temel parçası olmuştur. Şehir, kamu iyiliğini oluşturan ve gözeten bir görüntü olarak, Siena yaşamının yansımasıdır. Dini sembol ve anlamın baskınlığı nedeniyle mekânsal tertibin önem arz etmediği Bizans geleneği, on üçüncü yüzyılda toplanmaya ve birleşmeye başlayan seküler endişe ve teşebbüslerle sarsılmak üzeredir. Bu bağlamda Siena şehri, ressamlar için mesleklerini icra etmelerine imkan veren ekonomik talebin yaratıcısı olmakla birlikte, bu yükselen düşünceyi ele almalarına olanak tanıyan bir arkitip olma özelliği taşır. [Şekil 83]

⁴⁵⁸ Robert Galantucci, *Lauding the Locality: Urban Architecture in Medieval Sienese Painting*.

⁴⁵⁹ Timothy Hyman, *Sienese Painting, The Art of a City Republic*. (New York: Harry Abrams Inc, 1987)

Lorenzetti'nin Siena'sında, insanın yaşam koşulları ile mimarının bedensel durumu bütünüştür. *Yönetimin* kamu yararını gözetmemesi veya görevinde başarısız olması, yaşam mekânının da aynı şekilde çürümesiyle sonuçlanır. Artık "mekân", Gotik sanatında görülen semavi (ethereal) bir düzlem veya arkaplan olma özelliğini yitirerek dünyevi fikirlere ait bir tertibi *-dünyevi bir çevreyi-* ifade eden bir görüntünün vurgusudur.



3.5.4 Kartografik Yönelim ve Mercator Baskısı

Özetle, Avrupamerkezciliğin gizlediği geniş resmi ortaya çıkardığımızda, Batı medeniyetinin -özerk, zeki ve ahlaki açıdan ilerici- bozulmamış görüntüsü, Oscar Wilde'ın gerçek suretini gözlemciden gizlediği Dorian Gray tablosuna daha çok benzemektedir.

John M. Hobson



Şekil 84: Yıldız Freski, Teleilat Ghassul

Arkeologlar tarafından ortak bir tanım ve uzlaşısı içermemekle birlikte, Unger'in yorumu, sekiz ışıklı yıldız freskinin kozmolojik bir harita olduğudur. Çemberin merkezinde "bilinen dünya" ve çevresinde birinci okyanus, ardından (bilinmeyen) ikinci dünya ve ikinci okyanus bulunur. Dışarıya doğru uzayan ışınlar kara parçalarını (adaları) ve sağ alttaki çizim bir tapınak çiziminin planına ait olabilir. Unger'in yorumu, yıldız freskinin Babil Dünya Haritası ile ortaklıklarına dayanmaktadır.

Tapınakta iç duvar sıvası. Neolitik Dönem (M.Ö. 3500) – Ürdün
Eckhard Unger, "From the Cosmos Picture to the World Map," Imago Mundi 2 (1937)

Kartografinin bir bilim dalı olarak gelişimi, haritaların içerdiği kavram ve yöntemlerin, toplum ve kültürlerin uzun vadeli gelişimine olan etkisi sayesinde gerçekleşir. İnsanın yere ait merak duygusu, onu yakın çevresinden yeryüzünün geniş alanlarına ve sonrasında dünyayı saran uzaysal mekânlara- kadar taşır. Bu keşif sürecinde, insanın yaşadığı yerden başlayarak kutsal mekânlara ait yakın çevreleri betimlediği ve

devamında hayal gücünün sınırlarındaki (hiç görülmemiş) yerlere kadar uzanan bir haritalama eylemi içerisinde bulunduğu görülür.

[Şekil 84] Haritaların görünen amacı kapsadığı bilgi ve fikirlerin aktarılması olsa da, insanın yer algısının görselleştirilmesindeki işlevi ve kabiliyetleri gereği, “uzamsal kavrayışın” insan ve toplum bilinci içerisinde derinleşerek geliştiğini -ve dahil olduğu toplumsal bilinci değiştirdiğini- söylemek de mümkündür. Bu anlamda haritalar, gerçeklerin veya gerçeklik olarak kabul edilmesi beklenen şeylerin *kalıcı grafiksel sentezleri*⁴⁶⁰ olarak, onu oluşturan insan bilincinin de ötesine taşınır. Haritaların (her ölçekte) mekâna dair medeniyetin kalıcı hafızasını oluşturduğunu ve iletişimin temel yapısını yansıttığı vurgulayan Harley, haritaların hatırlatıcı gücünü şöyle tanımlar:

Kartografya tarihinin asıl ilgi alanı, haritaya insan açısından bakmaktır. Haritalar, içsel zihin dünyamız ile dışsal fiziksel dünya arasında bir köprü görevi görür. Bu sayede insanlığın, evrenini farklı ölçeklerde anlamlandırmasına yardımcı olan temel araçlardır. Dahası, haritalar şüphesiz insan iletişiminin en eski biçimlerinden biridir. Muhtemelen insan bilincinde her zaman bir haritalama dürtüsü var olmuştur ve mekânsall kavrayışla ilişkili olan haritalama deneyimi, günümüzde harita olarak adlandırdığımız fiziksel yapılardan çok daha önceye dayanır. Yüzyıllar boyunca haritalar edebiyatın bir metaforu ve analitik düşüncenin bir aracı olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla, mekân hakkındaki kavram ve bilgilerin nasıl iletildiğine dair daha geniş bir tarih de mevcuttur ve haritanın kendisinin -fiziksel yapının- tarihi, mekân hakkındaki bu genel iletişim tarihinin yalnızca küçük bir parçasıdır.⁴⁶¹

⁴⁶⁰ John Brian Harley & David Woodward, The History of Cartography, Volume 1, Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean, (The University of Chicago Press, 1987) p. xv.

⁴⁶¹ John Brian Harley & David Woodward, “The Historical Importance of the Map” in “The History of Cartography, Volume 1, Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean”, (The University of Chicago Press, 1987) p. 1.

Dünyanın iki boyutlu bir düzlem üzerine haritalandırılması konusunda gelişmiş sonuçlara ulaşan ve antik medeniyetlerin dünya tasavvurunu temelli değiştiren çalışmaların başında şüphesiz ki Batlamyus'un (Klaudios Ptolemaios, MS. 90-168) "Geographia" isimli⁴⁶² kartografya koleksiyonu gelir.⁴⁶³ Batlamyus'un çalışmalarının akranlarından tamamen ayrılarak kartografik tezahürlerin geleceğini biçimlendirmesinin ana nedeni, küresel bir obje olarak dünyanın iki boyutlu düzlemde tasvir edilebilmesine olanak veren "aktarım" (izdüşüm) problemini konu alması,⁴⁶⁴ kartografik düşünce ve uygulamaların tutarlı biçimde bilimsel geleneğin parçasını hâline gelmesine imkan veren "kartografik sentez" arayışıdır.⁴⁶⁵

Batlamyus'un "bildiği" dünya, Akdeniz ve onu çevreleyen kara parçalarını barındıran kısa bir enlemler dizisiyle sınırlı olmakla birlikte, batıda Cebelitarık Boğazı'ndan başlayarak Hindistan'a uzanan geniş bir boylam aralığını kapsar.⁴⁶⁶ Avrupa'nın

⁴⁶² orj. (Yunanca: Γεωγραφικὴ Ὑφήγησις, Geōgraphikē Hyphēgēsis)

⁴⁶³ Eserin Batlamyus tarafından düzenlenen orijinali günümüze ulaşmamakla birlikte, 13. yüzyılın sonlarında hazırlanan (oldukça benzer içerikteki) üç el yazması, Batlamyus'un "Geographia" derlemesini içerir. Bu eserler, "Urbina Graeca 82" (Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma), "Seragliensis 57" (Süleymaniye Kütüphanesi, İstanbul) ve "Fragmentum Fabricianum Graecum 23" (Universitetsbibliotek, Kopenhag) olarak adlandırılmıştır.

Bkz: [Paul Schnabel, Text und Karten des Ptolemaios, Quellen und Forschungen zur Geschichte der Geographie und Völkerkunde 2 (Koehlers Antiquarium, 1938)] ve [Mohamed Benabbes, "An Ottoman translation of Ptolemy's Geography made in the 15th century: The importance of an unknown work" The 1st International Prof. Dr. Fuat Sezgin Symposium on History of Science in Islam Proceedings Book, (İstanbul University Press, 2019) p .418.]

⁴⁶⁴ Andrew Taylor, "Presenting Ptolemy to the World" in "The World of Gerard Mercator" Ch. 19 (Walker & Company, 2004)

⁴⁶⁵ Batlamyus'a göre kartografya, filozofların dünyanın biçimine dair yorumları ve kara/deniz yoluyla seyahat edenlerin seyahat süreleri hakkında bilgi vermenin ötesine geçmeli, bilinen dünyanın gezginler tarafından raporlanan bölümleriyle kısıtlanmadan, astronomik ölçüm ve hesaplara dayanan bütünselliği amaçlamalıdır. Bu nedenle, onun izini takip eden Mercator'dan on dört yüzyıl önce, astronomik açıları hassas şekilde gözlemlemesine ve hesaplamasına olanak tanıyan gereçleri tasarlamıştır. A.g.e. Ch. 1 "Pushing Back Shadows".

⁴⁶⁶ Doruk Can Özçifçi, "Kartografik ve Mimari Temsilin Yönelimsiz Açılımı: Kartezyenin Mekânından Kaçış", BetonArt #59 "Diyagram", Editör: Erdem Ceylan, (Binat, 2018), p. 51.



Şekil 85: Batlamyus'un Bizans-Yunan Dünya Haritası Rekonstrüksiyonu

575 mm x 417 mm, parşömen. Konik Projeksiyon.
Codex Vaticanus Urbinas Graecus 82, Konstantinopolis, 1300

kuzeyinde ve Sahra Çölü'nün güneyindeki kara parçalarındaki belirsizlik (bilinmezlik), Batlamyus'un Umman Körfezi'nin (Hint Okyanusu'na açılan bir deniz yerine) Afrika ve Asya ile çevrelenen kapalı bir deniz olduğu sanısı ile birleşerek, haritanın doğu-batı ekseninde genişçe şekillenmesine neden olur. Bu biçimsel gereklilik, Batlamyus'un dünyanın yuvarlak olduğu ve evi olan İskenderiye'nin kuzey yarımkürede bulunduğu yönündeki gerçekçi varsayımları ile, kuzey yönelimli ilk konik projeksiyon⁴⁶⁷ dünya atlasının ortaya çıkmasına olanak tanır. ⁴⁶⁸ [Şekil 85] Batlamyus'un haritası kuzey yönelimlidir, zira haritayı tanımlayan projeksiyon sistemi dünyanın yuvarlak olduğunu bilgisine sahip olduğunu ve bulunduğu bölgenin Kuzey Yarımküre'de konumlandığını

⁴⁶⁷ Batlamyus eserinde herhangi bir "konik" projeksiyona değinmese de, enlem çizgileri (paralelleri) için eşmerkezli dairesel yaylar ve meridyenler için düz çizgiler içeren projeksiyon yöntemi, Giovanni Matteo Contarini'nin on altıncı yüzyılda geliştirdiği eşit mesafeli konik projeksiyonun erken bir prototipidir. Bkz: [John Snyder, "Flattening the Earth: Two Thousand Years of Map Projections" (University of Chicago Press. 1993)

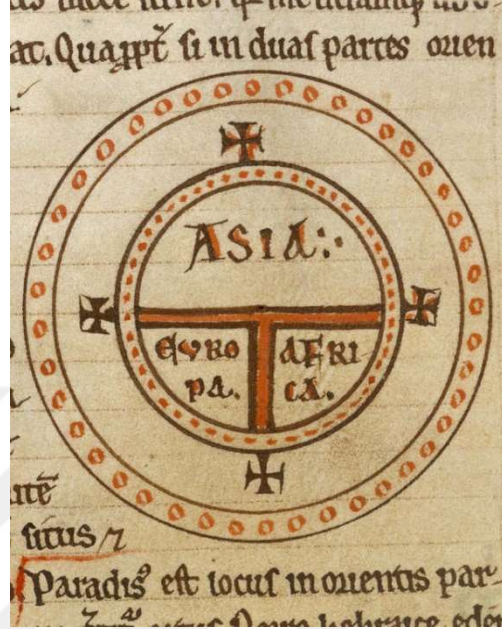
⁴⁶⁸ Caitlin Dempsey, "Map Orientation". Erişim: 20 Nisan 2024.

< <https://www.geographyrealm.com/map-orientation/> >

bildiğini açıkça göstermektedir.⁴⁶⁹ Bir başka deyişle haritanın oryantasyonu -ve projeksiyonunu- belirleyen, bulunulan çevreye ait konum bilgisidir.



Şekil 86: Kudüs'e Yönelen Orta Çağ Dünya Haritası
Hereford Mappa Mundi,
Hereford Katedrali, 1300



Şekil 87: T-O Haritası
Isidorus Hispalensis, Etymologiae, XIV: de
terra et partibus
Augsburg, 1472

Kartografinin yalnızca coğrafi bilgileri değil, aynı zamanda siyasi, kültürel ve dini paradigmalara yansımalarını taşıması, ilerleyen dönemlerde bahsedilen kartografik

⁴⁶⁹ Bir tarih anlatısı olarak, dünyanın ellipsoid biçimine dair keşif 15. yüzyılda Kristof Kolomb ve 17. yüzyılda Isaac Newton'ın Principia çalışması ile özdeşleştirilse de, M.Ö. 3. yüzyılda (Batlamyus'tan 300 sene kadar önce) yaşayan ve İskenderiye Kütüphanesi'nin baş kütüphanecisi Eratosthenes'in dünyanın yuvarlak olduğunu, eksen eğikliğini dikkate değer doğrulukta hesapladığını, dünyanın biçimini keşfetmiş olduğu "paralal" ve "meridyen" sistemi ile betimlediği görülmektedir. Aynı dönemde yaşayan Hipparkos'un da trigonometri yoluyla ekinoks devinimini bulduğu, Dünya'nın Güneş ve Ay'a olan uzaklıklarını hesaplamaya çalıştığı bilinmektedir. Batlamyus'un kullandığı projeksiyon sisteminin bu bilgi birikimi üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Bkz: [Mark T. Riley, "Ptolemy's Use of His Predecessors' Data" Transactions of the American Philological Association (1974-2014) Vol. 125 (The Johns Hopkins University Press, 1995), p. 221]

veritabanının terk edilerek, Hristiyan dini doktrini gereği harita oryantasyonunu⁴⁷⁰ güneşin (İsa'nın) doğduğu ve cennetin bulunduğu düşünülen doğruya çevrilmesiyle izlenir. Özellikle altıncı yüzyıl sonrası kullanılmaya başlayan T-O haritaları, Kutsal Topraklar'ı dünyanın merkezine konumlandırarak, merkezîyetçi bakış açısının görüntülerini on beşinci yüzyıla kadar taşır. [Şekil 85] [Şekil 86] On beşinci yüzyıl sonrasında Avrupa kartografisinin ideolojik üretimleri, “bilinmeyen kıtalardan gelen işgalcilerin” deniz aşırı toprakları tanımlamak için kullandığı politik sistemleri kapsayan “Keşifler Çağı” anlatısının görüntülerine başvuracaktır. ⁴⁷¹ Batlamyus'un çalışmalarının on üçüncü yüzyılda yeniden keşfi ⁴⁷², haritaların “projeksiyon” (ve oryantasyon) üzerinden bilişsel modelleme tanımında ve kartografya biliminin gelişiminde belirleyici konumda olsa da, Bizans haritacılığının Avrupa kartografi tarihi anlatısı içinde sınırlı yer aldığı görülmektedir.⁴⁷³ Thrower, Batlamyus'un çalışmalarının Avrupa'da on beşinci yüzyılın sonlarına kadar yaygınlaşmamasını, Batı kartografisinin baskı (matbaa) tekniklerini geç kullanmaya başlaması ile açıklar. Bununla birlikte, Batlamyus'un eserlerinin 9. yüzyılda Arapça'ya çevrilmesi, İslam coğrafyasında

⁴⁷⁰ İngilizce' kullanılan “orient” kelimesi, Latince'de “doğu” anlamına gelen “oriens” ve “doğan güneş” anlamındaki “orientum” etimolojik kökenini taşır. Bkz: [“orientation” in “architecture”. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "orientation". Encyclopedia Britannica, 2012. Erişim: 21 Nisan 2024. <<https://www.britannica.com/technology/orientation-architecture>>

⁴⁷¹ Bkz: [Peter C. Mancall, "The Age of Discovery" Reviews in American History. 26 (1998), p. 35.]

⁴⁷² Batlamyus'un metinsel çalışmalarına eşlik eden haritaların rekonstrüksiyonu, 1295 yılında Maximus Planudes'in liderliğini yaptığı Bizanslı rahipler tarafından Konstantinopolis'te gerçekleştirilmiştir. Bkz: [Filippomaria Pontani, “The World on a Fingernail: An Unknown Byzantine Map, Planudes, and Ptolemy”, Traditio 65 (Cambridge University Press, 2010), p. 177.]

⁴⁷³ Bizans ve Yunan kartografisi üzerine çalışan Dilke, Bizans İmparatorluğu'nda yedi ve sekizinci yüzyılda gerçekleşen ikonoklast hareketin, kartografyaya dair imgelerin (ve harita örneklerinin) yok olmasına neden olmuş olabileceğini tartışır. İskenderiye, Antakya, Efes vb. ticaret merkezlerinin yanı sıra Konsantinopolis'in, hem “Klasik” dünyaya hem de doğudaki İslam medeniyetlerine ait edebi (aynı zamanda bilimse, sanatsal vb) akımların etkisi altında olması, orjinal Yunanca ve Latince eserlerin sonraki yüzyıllara aktarılmasıyla birlikte karmaşık (örgütlemesi kolay olmayan) bir kültürel yapı ortaya koymaktadır. Bkz: [Oswald A. W. Dilke, “Cartography in the Byzantine Empire” in “The History of Cartography, Volume 1, Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean, (The University of Chicago Press, 1987), p. 258.]

yükselen astronomik çalışmalar ile birlikte fetih, ticaret ve idari amaçlarla seyahate yönelik geliştirilen coğrafi veritabanı birikimi, Batlamyus ekolünün⁴⁷⁴ geliştirilerek Arap Yarımadası'nda devam ettiğini savunur.⁴⁷⁵ Batlamyus'un çalışmalarını içeren el yazmaları arasındaki farkları inceleyen Duzer ise, bu haritalarının değiştirildiğine dair bir fiziksel bir kanıt olmadığını, ancak haritalara ait metinsel açıklamalar ile harita gösterimleri arasındaki tutarsızlıklar bulunduğunu ve bunun elimizdeki haritaların anonim kartograflar tarafından geliştirilmiş bir versiyonu olduğunu iddiasını sunar.⁴⁷⁶



Şekil 88: Descelier Dünya Haritası - 1550
135 cm x 215 cm,
British Library MS 24065, Londra

Avrupa kartografisinde yönelimin izdüşümsel veya ideolojik gerekçelerin yanında, Pierre Desceliers'nin Dünya Haritası [Şekil 88], Rönesans'la birlikte yükselmeye

⁴⁷⁴ Bu ifade yerine, özellikle Platon ve Aristocu felsefi yorumların bir merkezi olarak “İskenderiye Okulu” ifadesi de kullanılabilir. Bilgi için bkz: [Ahmet Kayacık, “İskenderiye Okulu ve Tıbbî Mantıkî Gelenek”, *Bilimname*, 35 (2012), p. 2.]

⁴⁷⁵ Thrower bu nedenlerle Orta çağ kartografisi Avrupa ve İslam kartografisinin ortak bir sentezi olarak okunması gerektiği düşüncesindedir. Bkz: [Norman J.W. Thrower, “Europe and Islam in the Middle Ages” in *Maps & Civilizations: Cartography in Culture and Society*, (University of Chicago Press, 1972, p. 4.)

⁴⁷⁶ Chet Van Duzer, “Ptolemy from Manuscript to Print: New York Public Library's Codex Ebnerianus (MS MA 97)”, *Imago Mundi: The International Journal for the History of Cartography*, 67:1 (2014), p. 5.

başlayan gözleme dayalı (ampirik) dünya bakışı fikrinin sanatsal yansımalarını taşır ve kendini Ekvator çizgisini röpar alarak iki ayrı yöne sunarak gösterir. Zengin renk paleti ve coğrafyaya ait yaşam formları ile bilimsel ve sanatsal anlatıyı bir araya getiren harita, aristokratlar ve kraliyet üyeleri için özel hazırlanan⁴⁷⁷ Dieppe Kartografi Okulu’nun ürettiği ⁴⁷⁸ koleksiyonların bir parçasıdır.⁴⁷⁹ Haritanın üzerinde otuz ikii yönlü pusula ve kerte çizgileri bulunsada, bu gösterim sanatsal öykünme sonucu oluşan bir görüntüdür. Haritanın çift yönelimi gereği haritayı inceleyen gözlemcinin yer değiştirmesi gerekliliği, “Kartografik ve Mimari Temsilin Yönelimsiz Açılımı: Kartezyenin Mekânından Kaçış” çalışmasında şu şekilde incelenmiştir:

Desceliers’nin dünya haritası, Ekvator çizgisinden yarılarak, ayrık kutuplara yönelen; kuzey ve güney yarımkürelerine işlenmiş yazı ve resimlerin birbirlerine “ters” ekseninde bulunduğu, çift yönelimli bir haritadır. Okunabilirliğinin gerçekleşmesi, ancak haritanın üzerinde serili olduğu masanın karşılıklı taraflarına hareket ederek ilgili yarımküreyi inceleyen bir gözlemci ile mümkündür. 180 derecelik iki ayrı izleme sekansının oluşması için de; çizimin bir masa, yani yatay düzlem üzerine serilmesi gereklidir. Projeksiyon hiyerarşisinin oluşmasını sağlayan prensip, görüntü alanının organizasyonuna; diğer bir deyişle, sebebi olduğu şeyin sonucuna ihtiyaç duyar. Ekvator ile ayrılan yarımkürelere ait verilerin aktarımı için, seçilen yarımkürenin eksensel yönelimine uyulması gerekliliği, döneminde benzeri bulunmayan bir dünya temsili örneğinin ortaya çıkmasına olanak tanır.

⁴⁷⁷ Haritanın sol köşesinde Fransa Kralı II. Henri’nin, sağ köşesinde ise Montmorency Dükü’nün arması bulunmaktadır. Bkz: [Chet van Duzer, “The World for a King: Pierre Desceliers’ Map of 1550” (The British Library, 2015), p. 47.]

⁴⁷⁸ Duzer’in incelemelerine göre, Desceliers haritanın temel hatlarını (kıyılar ve yer isimleri) çizdikten sonra, renklendirme ve sanatsal eklemelerin atölye çırakları tarafından tamamlanmıştır. Harita üzerinde birbirinden farklı üsluplarda çizilmiş deniz canavaları ve dağ tasvirleri bulunması, bu iddianın temel kaynağıdır. A.g.e. p.30.

⁴⁷⁹ British Museum, “Facsimiles of Old Charts of Australia” (Trubner & Co., 1885)

*Desceliers'nin haritası, sular coğrafyasına ve kıyılara ait detaylı tasvirlerinin yanısıra, keşfedilen topraklara ait insanları, beşeri kültürü, hayvanları ve coğrafyayı detaylandıran çizim ve yazılarıyla da görsel bir ansiklopedi niteliği taşır. Okyanuslar, ticaret gemileri ve deniz yaratıklarıyla; karalar ise varlıkları gözlemlenmiş hayvan türleri ile keşfedilmemiş topraklarda yaşadığı rivayet edilen devler, ejderhalar, griffinler ve insan yiyen diğer canavarlarla doludur. Gözlenen gerçekler ve bu gelişkin coğrafi veritabanı içerisinde “spekülasyonun”, fantazyanın işi nedir? Kartograf -açıkça- gözlem ile elde edilen “bilineni” gösterirken, mitoloji ve kurgusallığı kullanarak “bilinmeyeni” de işaret etmiştir. Gerek gösterimleri ve anlatıları açısından, gerekse biçimselliği bakımından Orta Çağ mappa mundi'sini çağrışırsa da; Desceliers'nin haritası, “bu” dünyayı merak eden, yeryüzünü araştırmaya değer gören yeni çağ insanının ayak izlerini taşır.*⁴⁸⁰

Yönelimin ardından, kartografinin görüntüsel güçlerini gözetim altında tutmak için - bir zorunluluk olarak- başvuru olan ikincil mekanizma ise “biçimsel bozulmaların” kontrolüdür. Haritalar, dünyayı veya dünyanın bir kısmını düz bir yüzey üzerinde tasvir etmek adına (kaçınılmaz olarak) belirli biçimsel bozulmaları içeren ve dünyasal nesne ve olgulara dair taşıdıkları içerikleri bilinçli bir “seçilimle” sembolize eden ve sunan temsillerdir. Bu düzleme aktarım (projeksiyon) işlemi, “şekil, alan, mesafe ve doğrultu” kümesine ait öğeleri belirli oranlarda ve aynı anda, korumaya veya bozulmaya uğratarak sınırsız sayıda projeksiyon yönteminin oluşmasına olanak tanır.

⁴⁸¹ Dünyanın düzleme aktarımı, bahsi edilen projeksiyon niteliklerinin “birini” seçerek ön plana koyarken, “diğer” niteliklerin büyük oranda tahrife uğramasına neden olur. Dünyanın iki boyutlu harita projeksiyonlarından herhangi biri bu özelliklerin tamamını

⁴⁸⁰ Doruk Can Özçifçi, “Kartografik ve Mimari Temsilin Yönelimsiz Açılımı: Kartezyenin Mekânından Kaçış”, BetonArt #59 “Diyagram”, Editör: Erdem Ceylan, (Binat, 2018), p. 52.

⁴⁸¹ A.g.e. p. 55.

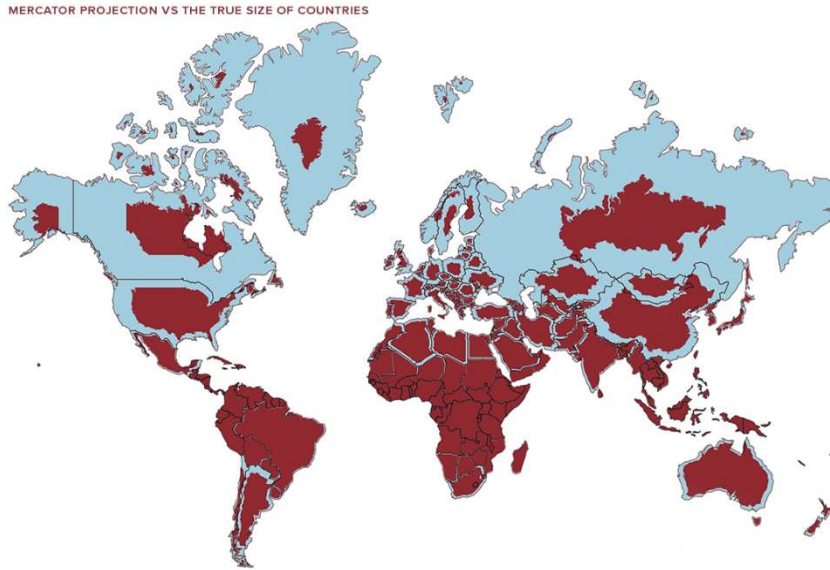
koruyamayacağında, bozulmaların biçimi konusunda bir uzlaşma gerektirir. Projeksiyonların korudukları özellikle göre şöyle sınıflandırılır:⁴⁸²

- (1) *Konformal (Ortomorfik) Projeksiyonlar:* Açıları koruyarak yüzeylerin biçimlerini ve sınırlarını (kıvrımlarını) doğru şekilde temsil edilmesini amaçlar. Navigasyon ve harita analizi uygulamalarında tercih edilir. (örnek: “Mercator” ve “Lambert Konformal Konik” projeksiyonları)
- (2) *Eşit Alan (Homolografik) Projeksiyonlar:* Yüzeylerin gerçek alanlarının doğru şekilde aktarımını amaçlar. Alan hesaplamaları ve istatistiki veriler için tercih edilir. (örnek: “Albers Konik Eşit-Alan İzdüşümü” ve “Mollweide” projeksiyonları)
- (3) *Eşit Mesafe Projeksiyonlar:* İki noktayı birleştiren çizgilerin eşitliğini amaçlar. (örnek: “Azimutal Eşit Uzaklık İzdüşümü”)
- (4) *Azimutal Projeksiyonlar:* Doğrultuları yani eş-yönlü haritada yönleri (azimut açılarını) korur.
- (5) *Uzlaşma (Compromise) Projeksiyonlar:* Şekil, alan, mesafe ve doğrultu değerlerini belirli oranlarda korumaya (dengelemeye) çalışır. (örnek: “Robinson” ve “Winkel Tripel” projeksiyonları)

⁴⁸² Elizabeth Borneman, “Types of Map Projections.” Erişim: 20 Nisan 2024

< <https://www.geographyrealm.com/types-map-projections/> >

Günümüzde dünyayı betimlemek için en yaygın şekilde kullanılan projeksiyon sistemi, 16. yüzyılda Gerardus Mercator tarafından geliştirilen Mercator projeksiyonudur. Bu silindirik projeksiyon, meridyenleri (boylamları) dikey çizgiler ve onlara dik olan paralelleri (enlemleri) yatay çizgiler olarak göstererek dikdörtgen bir alanı doldurur. Bu sayede pusula yönleri korunur ve denizciler için navigasyon kolaylaşır. Ancak bu matematiksel transaformasyon, kutuplara yakın olan yüksek enlemlerde aşırı şekil bozulmalarına (gerçek alanlarından çok daha büyük görünmelerine) neden olur. [Şekil 89] Mercator projeksiyonu ile gösterilen bir dünya haritasında, Afrika kıtasıyla neredeyse aynı boyutta görünen Grönland adasının gerçek yüzölçümü, Afrika'ninkinin on dörtte biri kadardır.⁴⁸³ Pusula yönleri ve kerte hattını sabit tutması nedeniyle navigasyon için kullanışlı bir prokesiyon sistemi olmakla birlikte, kutuplara yakın bölgeleri, ekvatora yakın bölgelere orantısız şekilde büyütmesi nedeniyle “alan” ve “mesafe” nitelikleri tümenden geri plana itilir. Bugün insan medeniyetinin kendini yaptığı deniz yolculukları üzerinden tanımlamadığı göz özünde bulundurulunca, Avrupa kıtasının gerçeğinden çok daha büyük betimlenmesi (ya da bir başka ifadeyle,



Şekil 89: Mercator Projeksiyonu
Ülkelerin Mercator projeksiyonunda görünen (mavi)
ve gerçek yüzölçümlerinin (kırmızı) karşılaştırılması

Kaynak: Neil R. Kaye, <https://www.visualcapitalist.com/mercator-map-true-size-of-countries/>

⁴⁸³ Doruk Can Özçifçi, “Kartografik ve Mimari Temsilin Yönelimsiz Açılımı: Kartezyenin Mekânından Kaçış”, BetonArt #59 “Diyagram”, Editör: Erdem Ceylan, (Binat, 2018), p. 55.

Ekvatör bölgesindeki ülkelerin olması gerekenden çok küçük gösterilmesi) kalkınma ve gelişme eksikliğini meşrulaştıran (ve sömürgecilğe ait görüntülerin güç kazanmasına aracılık eden) siyasi bir görüntü olduğu açıkça ifade edilebilir.⁴⁸⁴ Nitekim bugün yüzlerce projeksiyon sistemi içerisinde, biçimsel ve alansal bozulmaları daha iyi dengeleyen alternatifler⁴⁸⁵ geliştirilmiş olmasına rağmen, dünyanın tasvirine dair baskın görüntü için beş yüz yıllık bu navigasyon fikri seçilmiştir.

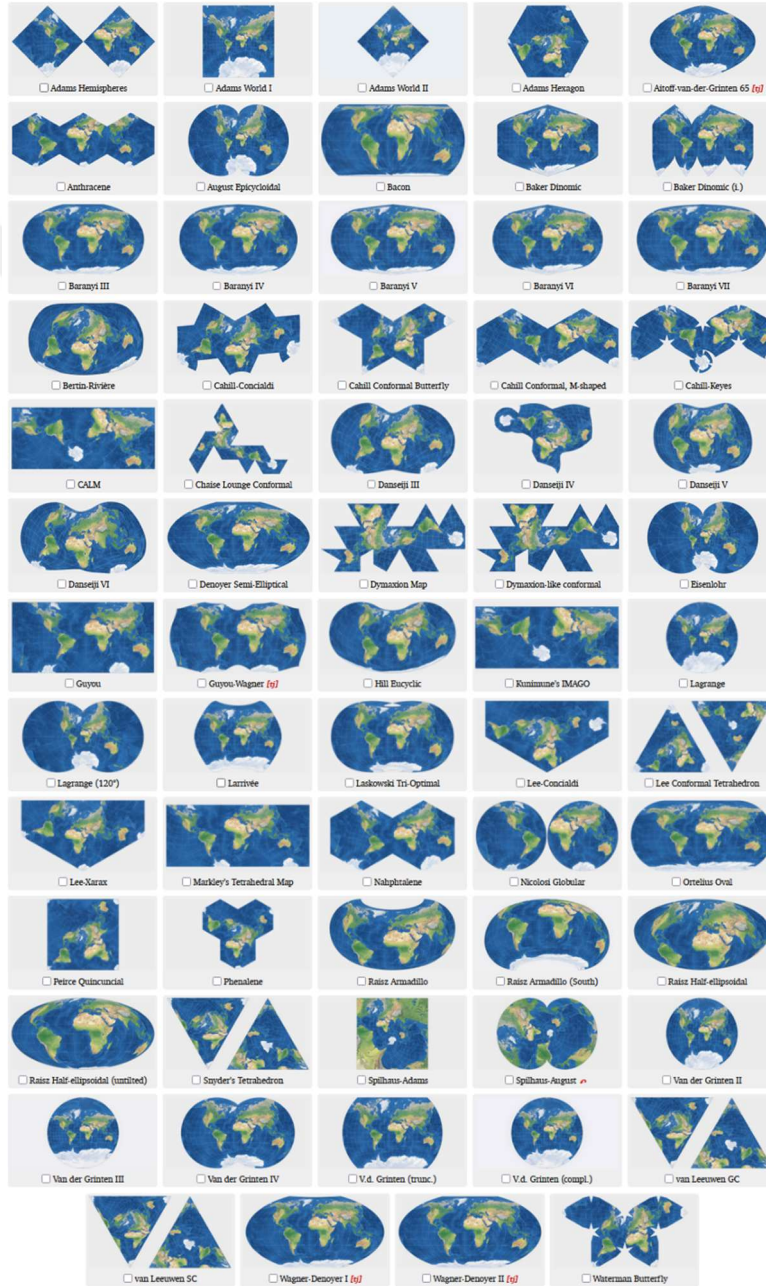
Görüldüğü üzere, Batı'nın mimari ve kartografik temsillere yönelik anlatıları, antik dünya görüntülerinin aksine birbirlerinden bağımsız gelişen ve ancak birbirlerine gereksinim duyduklarında kesişen ayrıcalıklı alanlardır. Görüntülerin optik niteliklerin açığa çıkartılmasını temel göstererek 13. yüzyılı milat kabul eden "mimari temsil" anlatısı, idea'ya ait biçimsel görüntülerin (optik doğruluk taşıma kaydıyla) soyut bir dille ve ikonografik/ortografik tekniklerle anlatılması yönünde yeni bir ifade alanının oluşumundan bahseder. Bu otonom pozisyon, yapıya ait inşai çabanın içerisinde etkin gerçekleştirici rolünü üstlenir⁴⁸⁶ ve mimarlığa getirdiği bu yeni tanım dışarısındaki -ve mimarlığı hedeflemeyen- yaklaşımları reddeder. Gotik mekân ölmüş, Aydınlanma Çağı başlamıştır. "Kartografik temsilin" miladi anlatısı da böylece 15. yüzyılda, Rönesans endüstrinin ihtiyaçlarını karşılamak üzere *bilinmeyen* topraklara adım atılan Keşifler Çağı ile gerçekleşir. Dünyanın yuvarlak olduğu, asırlar önce bilinmesine rağmen, Kolomb'un seyahatleriyle bir kez daha keşfedilir, ve taşıdıkları tüm dünyasal gerçeklik ve bilinmeyenlere rağmen, haritalar esaslarını, (bilişsel bilgi veritabanları yerine) "iletişim" araçları olarak sürdürürler. Mimari temsil anlatısındaki saplantılı optik doğruculuğun yerine Dünya'yı bütün biçim, mesafe ve alansal niteliklerini

⁴⁸⁴ Silindirik projeksiyon sistemlerinin "tarafllılığına" dair tartışmalar, 19. yüzyıl kartografları arasında da gerçekleşmiş ve hatta bozulmaları ele alış yönünden alternatiflerin gelişmesine neden olmuştur. Bkz: [James Gall, "Use of cylindrical projections for geographical, astronomical, and scientific purposes" Scottish Geographical Magazine 1-4 (1885), p. 119.]

⁴⁸⁵ Bozulmaları dengeli ele alan "Winkel Tripel" projeksiyonu, alanları koruyan "Gall-Peters" projeksiyonu, ya da kutuplardaki bozulma oranına rağmen biçim ve alan niteliklerini iyi koruyan "Robinson" projeksiyonu, Mercator yerine alternatif gösterilebilir.

⁴⁸⁶ Alberto Pérez-Gómez & Mar Dorrian, Architecture as Drawing, Journal of Architectural Education Vol. 36, No.2 (Winter, 1982), p. 2.

radikal seviyede bozulmaya uğratan yeryüzü görüntüleri ve onların nihai üstünlüğünden söz edilir. Nihayetinde, Mercator'un kerte haritası, Dünya'yı ve gerçekliklerin -optik olanlar da dahil olmak üzere- kasıtlı olarak baskılanmasını temsil eder. [Şekil 90]



Şekil 90: Projeksiyon Alternatifleri
Biçimsel nitelikleri dengede tutan çeşitli projeksiyon alternatifleri
Kaynak: <https://map-projections.net/imglist.php>

3.5.5 Qing Hanedanlığında Avrupa Perspektifi (Şüphesi)

Çing Hanedanı⁴⁸⁷, imparatorluk yapıları ve tapınakların süslenmesi için istihdam ettiği sanatçı ve zanaatkar gruplarıyla bilinir.⁴⁸⁸ Bu sanatsal uygulamaların, çoğunlukla iktidarın otoritesini sanatsal düzlemde örgütlemek ve pekiştirme amacıyla önemli olay ve kişileri kaydetme ve belgeleme amacı taşıdığı görülür. ⁴⁸⁹ Roma Katolik Kilisesi'nin on altı ve on yedinci yüzyıllarda Cizvitli misyonerler⁴⁹⁰ üzerinden Çin dünyası ile kurduğu ilişkiler, Uzak Doğu ve Avrupa coğrafyaları arasındaki bilimsel ve kültürel aktarıma ve Çin toplumundaki sınırlı Hristiyan kültürün şekillenmesi açısından etkili olmuştur. ⁴⁹¹



Şekil 91: The Ambassador's Arrival
Ambassador's Arrival at The Audience Hall in The Forbidden City,
Evert Ysbrandts Ides, Driejaarige Reize Naar China, 1704,
Bakır levha gravür, 24,5cm x 27,5cm, Fagel Collection, fol.90.

⁴⁸⁷ Büyük Sing Devleti, orj. Çince 清朝 (Qīng Cháo), 1644-1912

⁴⁸⁸ Bunlardan en bilineni, Song Hanedanı (960-1279) döneminde kurulan ve etkisini on dokuzuncu yüzyıla kadar sürdüren İmparatorluk Resim Akademisi'dir

⁴⁸⁹ Li Li, "China's Cultural Relics: Introductions to Chinese Culture, (Cambridge, 2011), p. 2.

⁴⁹⁰ orj. Latincesi "Societas Iesu. Cambridge Dictionary of English, (Cambridge University Press)

⁴⁹¹ Hristiyanlık ve İslam dinleri, Çin coğrafyasına yedinci yüzyılda ulaşsa da Hristiyanlığın onaltıncı yüzyıla kadar etki bırakmadığı düşünülür. Bkz: Daniel H. Bays, "A New History of Christianity in China", (John Wiley & Sons, 2011), p. 8.

Moskova'dan yola çıkan Rus Büyükelçisi Evert Ysbrands Ides'in, Beijing'deki Qing Sarayı'nda kabulünü anlatan tören sahnesi⁴⁹², özellikle on sekizinci yüzyılda basılan kitaplarda da benzerlerine rastladığımız, Çin resim sanatına Avrupalı temsil tekniklerinin tesirini gösteren örneklerden biridir.⁴⁹³ [Şekil 91]. Bahsi geçen tekniklerin en önemlisi, belirli bir alanın mekânsal değeri önceliklendirilerek, gözlemcinin tek bir kaçış noktası ile resmin içine dahil edildiği bir perspektif tekniğidir. Qing Sarayı, paftanın önemli bir kısmını kaplamakta, ona uzanan yapılar, perspektif uzam oluşturarak ona doğru hareket eden kabile karşılayarak, onu Qing hanedanlığının otoritesini gösteren mimari motife davet etmektedir.

Resmin nesnesi (karşılama ritüeli), geleneksel sanat üslubundan yararlanan, ancak gözlemciyi koyduğu yer gereği diğer resim örneklerinden ayrılarak özel bir tanınırlık kazanan yeni bir biçim üstlenmektedir. Çin resim geleneğinin boşluk ve akış üzerine kurulu geleneksel temsil kurgusuna kıyasla, on sekizinci yüzyıldaki yayımlanan bu ve benzeri illüstrasyonlar –“ “Avrupa benzeridir”.⁴⁹⁴ Bu çapraşık gösterim, soyutlamaya

⁴⁹² Resim, Rus Büyükelçi Ides'in saraya doğru ilerlediği anın anlatısıdır. Büyükelçinin yanında, ona eşlik eden iki yüksek rütbeli Çin bürokrati, arkalarında askeri düzende Mandarin askerleri ve saraya doğru tek sıra dizili karşılama alayı bulunmaktadır.

⁴⁹³ Shimeng Zhou, "Visualizing Power: Studies of how information of imperial power in Qing China was communicated in the eighteenth century, through visual representation of printed processions". (University of Dublin, 2017), p. 6.

⁴⁹⁴ Sylvia Tongyan Qiu, "Imaging Diplomacy: The Meridian Gate and the Making of European Perspectives on China (1655–1795", (University of California, 2024)
<https://www.1718.ucla.edu/events/imaging-diplomacy/>

özen gösteren Çin kültürel imgesinde bir kırılma yaşandığı üzerine dair baskın yorumlamaları beraberine getirir.^{495 496 497} [Şekil 92].



Şekil 92: The Ambassador's Arrival

The Ambassador's Arrival at Jia Yu Guan, from Evert Ysbrands Ides, Driejaarige reize naar China, te lande gedaan door den Moscovischen afgezant, Bakır levha gravür, 50cm x 23.5 cm, Fagel Collection, fol. 80

Ancak, Çin (ve en az aynı ölçekte ilgisi bulunan Japon) resim sanatının on yedi ve on sekizinci yüzyıllarda geçirdiği üslupsal değişimlerin, Cizvitli misyonerler tarafından getirilen Flaman üslubundaki Avrupa resim sanatına bir bütün olarak atfedilmesi tartışmaya oldukça açıktır. Batı etkisi (Batılılaşma) iddaları, Rönesans sonrası ortaya çıkan herhangi bir *yeni ve yenilikçi* tekniğin, Rönesans ile ilişkili olduğuna dair ön kabuller üzerinden ortaya çıkar.⁴⁹⁸ Bu ideolojik varsayımlar, Uzakdoğu

⁴⁹⁵ Hiromitsu Kobayashi, "Suzhou Prints and Western Perspectives: The Painting Techniques of Jesuits Artists at the Qing Court, and Dissemination of the Contemporary Court Style of Painting to Mid-Eighteenth-Century Chinese Society through Woodblock Prints", (University of Toronto Press, 2006)

⁴⁹⁶ Friederike Biebl, "The Magnificence of the Qing: European Art on the Jesuit Mission in China", Encountering the other - Travel Books on North-America, Japan and China from the Maastricht Jesuit Library, 1500-1900 (MaRBL Research Papers, 2014)

⁴⁹⁷ Inmaculada Rodriguez-Cunill & Miguel Gutiérrez-Villarrubia & Miguel Gutiérrez-Villarrubia & Francisco Salguero & Francisco Salguero & Joseph Cabeza-Lainez, "Sustainability in Early Modern China through the Evolution of the Jesuit Accommodation Method", Sustainability 13, No:21 (2021) p. 11729 <https://doi.org/10.3390/su132111729>

⁴⁹⁸ Temel olarak, Rönesans resminin çizgi kullanımı (kalınlık ve gölgelendirme) üzerinden üç boyutlu modelleme ve hacim oluşturma yöntemini kutsallaştırdığı, Çin resim sanatının ise şekillendirme (plastisite) kaygısı taşımadan, ahenkli biçim verme (hat) yöntemini benimsediğini söyleyebiliriz. Kültürel

görüntülerinde Batılı etkinin abartılmasına sebep oluyor olabilir mi? Aynı varsayımlar, Batı sanatında hacim olgusuna verilen önemin, benzer yaklaşımların Çin sanatında (ve başka coğrafyalardaki sanatlarda) -halihazırda- bulunabileceğini fikrini görmezden geliyor olabilir mi?⁴⁹⁹

Görüntü kuramıyla ilgilenen bu çalışmada, bu sorunun mutlak cevabı kadar önemli bir başka alan, “söylemin” yönlendiricisidir. Her şeyden önce, Asya’nın farklı coğrafyalarına ait görsel çalışmalar, bulundukları konuma göre ciddi farklılıklar gösterir ve hepsini kapsayan tek bir tanım veya açıklama yapmak doğru değildir. Çin sanatına dair incelemelerin çoğu, belirli bir sanatçı veya dönemi ele alarak, temsil mekanizmalarındaki temel değişimlere ve bu değişimlerin kültürlerarası boyutuna odaklanmaktadır.^{500 501}

Çin sanat tarihi uzmanı Silbergeld’e göre, Asya kültürü ile doğrudan (bir deneyimi olmayan Batılı akademisyenler, geleneksel Sinolojiyi, ideolojik yaklaşımları ile harmanlarlar. Bu tutum, Uzakdoğu görsel kültürünün, özünde ona ait olmayan bir

teknikler üzerine bkz: [Lin Yutang, *Straddling East and West: A Modern Literatus*, The Lin Yutang Family Collection of Chinese Painting and Calligraphy, (Metropolitan Museum of Art, 2007), pp. 6-21.]

⁴⁹⁹ Ryosuke Nishigori, dönemin ana akım ressamlarının, "ruh-rezonansını" (Japonca: kiin, Çince: qiyun) önceliklendirdiğini, "biçimsel benzeşmeyi" (Japonca: keiji, Çince: xingi) küçümseme eğiliminde olduğunu söyler. Fakat bu yönelimin, üç boyutlandırma ve perspektif yöntemleri gibi biçimsel benzerlik arayışını gözetten Batı tekniklerini tamamen reddetmemektedir.

⁵⁰⁰ Elizabeth Horton Sharf, "Obaku Zen Portrait Painting and its Sino-Japanese Heritage" in *Images in Asian Religions: Texts and Contexts* (UBCPress, 2004), p. 301

⁵⁰¹ Elizabeth Horton Sharf’ın çalışmasında, “Avrupa merkezli söylem” kapsamında değerlendirebileceğimiz dikkat çekici anekdotlardan biri, Japon-Edo dönemi sanatçısı Genki’ye (源琦) ait eserlerin, Hristiyan etkisindeki “Nanban” (南蛮美術) okuluna ait olduğunun iddia edilmesidir. 1934 tarihli iddianın sahibi Nishimura, teorisini kanıtlayamadığı gerekçesiyle 1945’te bu düşüncesinden vazgeçmiş, ancak birçok Batılı kaynaktan bu iddia yerleşik ve devam eden bir düşünce (yanılgı) hâline gelmiştir. Nishimura’nın Genki üzerinde iddiası için bkz: “Tei Nishimura, *Obaku gazo shi* (Kobe: Sogensha, 1934)”. Nishimura’nın reddiyesi için bkz: [Tei Nishimura, *Nihon shoki yoga no kenkyu* (Kyoto: Zenkoku shobo, 1945), pp. 266-321.]

analitik kuşkuculuk ile incelenmesine neden olur.⁵⁰² Bu *yeni* eleştirel bakış açısının, *görüntülerinin kuramsal yapısının incelenmesi açısından* nesnelliği öne çıkaran bir kazanım noktası elbette vardır. Ancak, Avrupa merkezli (Eurocentric) okumaların vahim bir sonucu, Çin ve Japonya'daki mevcut akademik çalışma trendini etkilemesi ve küresel bir tarih örgüsü -hurafesi- oluşturmastır. Kùltürlerin özgün değeri ve özellikleri göz ardı edilerek, evrensel bir çerçevede değerlendirilmesi, onların sahip olmadığı özelliklerle özdeşleştirildiği "sahte evrensellik" (false universalism)⁵⁰³ olgusunu oluşturur. İnsanla sürekli etkileşimleri nedeniyle görüntülerin, farklı kùltürlerin, homojen kùltüre evrilmesi ve farklılıkların bastırılması adına *emperyalist fırsatlar* sunabilme gücü (kapasitesi) olduğu açıktır.

Çin sanatında soyutlama bir arıtma işlemidir, gerçek veya simgesel tasvirder, maddenin temel unsurlarına yoğunlaşmaya doğru bir geçişin tarifidir.⁵⁰⁴ Klasik semiyolojik ifadeyle, gösteren ve gösterilen arasındaki bağın zayıflaması gerekir. Bu gevşemeyle birlikte, imgeye ait çağrışımlar çeşitlenir ve imge gözlemcinin zihninde yeni anlamlara erişir. Zihinde oluşan, yerleştiği kùltürel ortamı ve aktarım yollarını içeren kùltürel imgedir. Bu tanımla birlikte görsel kùltür, kùltürel imge⁵⁰⁵ bağlamında görüntünün⁵⁰⁶ en geniş bakış açısı (makro perspektif) ve iletim yollarının belirleyicisidir. Kişinin içsel alanındaki (ruhundaki) estetik algı bilinci "yi"⁵⁰⁷ ve estetik

⁵⁰² Jerome Silbergeld, "Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article", The Journal of Asian Studies, Cilt 46, Sayı 4 (Duke University Press, 1987), p. 849.

⁵⁰³ Araştırmada, bu terimin kökeni belirlenememiştir. Kùltürel ve ideolojik çeşitliliği göz ardı eden evrensel bir iddiaya karşı toplu geliştirilmiş bir eleştiri olması mümkündür. Fikirsel düzeyde Edward Said, Michel Foucault, Marksist eleştiriler ile birlikte, Zillah Eisenstein ve Gayatri Chakravorty Spivak gibi feminist teori üzerine çalışan yazarların kavramın içeriğine katkıda bulundukları söylenebilir.

⁵⁰⁴ I Lo-fen, "Text and Image Studies: Theory of East Asian Cultural Diffusion", Journal of Cultural Interaction in East Asia Vol.10, (Kansai University Institutional Repository, 2019), p. 49.

⁵⁰⁵ orj. Çince: 文化意象, İng: cultural image

⁵⁰⁶ orj. Çince: 意象, İng: imagery

⁵⁰⁷ orj. Çince: 意

bilinçaltının nesneye yansıtılması “xiang”⁵⁰⁸ bir araya gelerek⁵⁰⁹, o yere veya döneme ait estetik bilinci, estetiğe dair yargıları ve değerler sistemini yansıtır:

"Batı'nın bilimsel görüşünün aksine, Çin perspektif anlayışı idealist veya sürrealist bir yaklaşımdır. Bu sayede çıplak gözle görülebilecekten fazlasını resmedebilmeyi mümkün kılar. Kompozisyon ise bir dizi düzlem, iki boyutlu veya yassı perspektif şeklindedir." -Da-Wei. ⁵¹⁰

6. yüzyılda Çin sanat tarihçisi Xie He (Çince: 谢赫), “Eski Ustaların Sınıflandırılması”⁵¹¹ eserinin ön sözünde, görüntülerin resim taşıma özelliklerinin altı ilkenin özümsemesi yoluyla gerçekleşeceğini ifade eder. Bu altı ilke: ⁵¹²

(1)“Ruhun Yankılanması” (Çince: qiyun 气韵) veya canlılık (Çince: shengdong 生动): Sanatçıdan esere aktarılan canlılığı ve enerji. (2) Kemik yöntemi (Çince: gufa, 骨法) veya fırçayı kullanma yöntemi (Çince: yongbi 用笔): Sadece doku ve fırça darbesinden öte, sanatçının yazısı ile kişiliği arasındaki yakın bağa atıftır. Geleneksel Çin resminde hat sanatı resimden ayrılmazdı. (3) Biçimin temsili (Çince: yingwu, 应物) veya (Çince: xiangxing, 象形): Biçim ve çizgiyi kapsar. (4) Türe Uygunluk (Çince: suilei, 随类) veya rengin uygulanması (Çince: fucai 赋彩): Katmanları, değeri ve gölgeyi içerir. (5) Bölünme ve planlama (Çince: jingying 经营) veya yerleşim ve düzenleme (Çince: weizhi, 位置): Kompozisyon, mekan ve derinliğe denk gelir. (6) Kopyalama ile aktarma” (chuanyi 传移) veya antik çağlardan kalma sanat eserlerinden modellerin kopyalanması (moxie 模写).

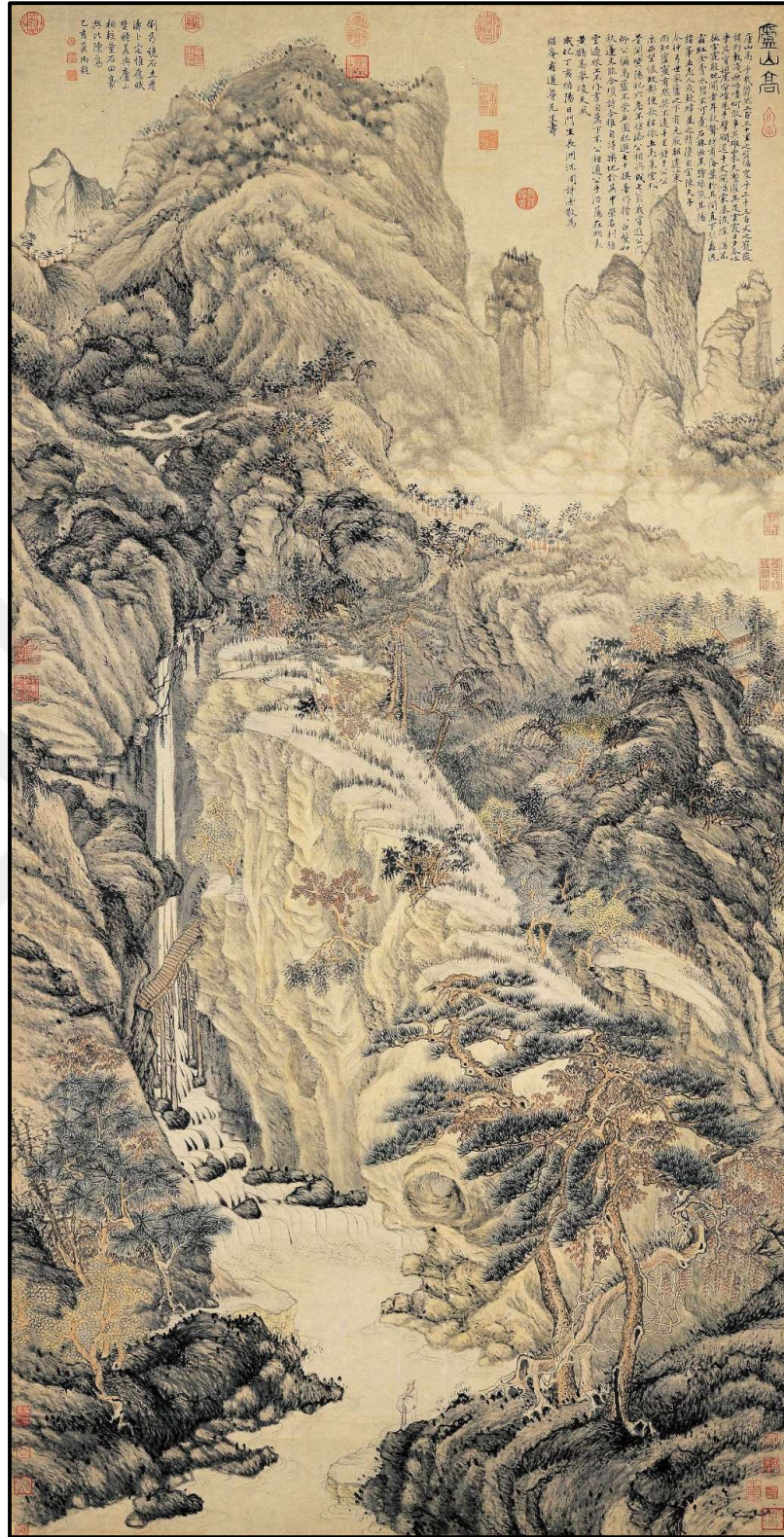
⁵⁰⁸ orj. Çince: 象

⁵⁰⁹ I Lo-fen, “Understanding East Asian Civilization from the Perspective of Culture Images”, (從文化意象理解東亞文明). The New Plan for Asian Civilization and its Publicity, Konferans, Mayıs 2014, Seoul, Yonsei University, Kore

⁵¹⁰ Kwo Da-Wei, "Chinese brushwork in calligraphy and painting", (Dover Publications, 1990), p. 60.

⁵¹¹ Xie He, “The Record of the Classification of Old Painters” (古畫品錄, Gǔhuà Pǐnlù)

⁵¹² Paul R. Goldin, “Two Notes on Xie He’s 謝赫 “Six Criteria” (liufa 六法), Aided by Digital Databases” in T'oung Pao Vol. 104, Fasc. 5-6 (Brill, 2018)



Şekil 93: Shen Zhou, Lofty Mount Lu (廬山高), 1467
Ming Hanedanı, Asma Parşömeni, kağıt üzerine mürekkep, 193.8cm x 98.1 cm,
National Library of China. 如何欣赏中国山水画

Görüldüğü üzere, Çin sanatındaki temel vurgu, ifade ve felsefi kavramların aktarımıdır. Nesnelerin ayrıntılı tasvirleri veya fiziksel dünyanın derinliğinin nesnel ifadesi gözetilmez, anlatılmak istenenin özünün ifade edilmesi (veya bunu oluşturan ruh hâlinin uyandırılması) önceliklendirilir. Görüntüyü oluşturan unsurlar pek çok zaman sembolik anlam taşır. Gerçek dünyaya ait tanınan sahneler anlatılsa dahi, salt gerçeğin bir kopyası olması beklenmez. [Şekil 93]

“Metin ve Görüntü Çalışmaları” (文图学) ana başlığı altında görüntü, edebiyat ve estetik kültürü arasındaki ilişkiler hakkında etkin metinlerarası çalışmalarıyla⁵¹³ öne çıkan Tayvanlı düşünür/akademisyen Lo-fen, Doğu Asya coğrafyasında görüntü ve söylem arasındaki etkileşimsel geçişleri, yedi parçalı bir yaklaşımlar bütünü üzerinden tanımlar:⁵¹⁴

(1) Kanonlaştırma: Bir görüntünün veya görsel temsil ögesinin, belli bir kültür veya tarihsel dönemde yaygın olarak kabul görmesi, etkili olması ve ikonlaşması süreci. Bu özel durum, görüntünün belirli bir stil, tema veya ideolojinin temsilcisi olarak görülmesini içerir.

(2) Siyasileştirme: Anlatım değeri taşıyan görsel eserlerin siyasi çıkarılara hizmet edilecek şekilde yaratılması, adlandırılması, yorumlanması veya değiştirilmesi süreci. İktidarın edebiyat ve sanatın derlenmesindeki şekillendirme gücünü kapsar.

(3) Kavramsallaştırma: Somut bir mîkan örgüsünün, soyut bir fikir veya temayı temsil edecek şekilde yorumlanması, gerçek ile gösterilen arasındaki bağlantının yoruma açık bırakılması.

⁵¹³ Kendisi bu ilişkiler sistemini, metin ve görüntü arasındaki ayrışma ve yansımalar olarak tanımlar; inovasyon, sosyal media, sosyopolitik çıkarımlar, tüketimci yaklaşım ve estetik bilinç alanlarına dair bağlantılar üretir. Bkz: I Lo-fen, “The inscription on the portrait of Bai Juyi by Wuxue Zhuyuan (Mugaku Sogen): A Case Study of Text and Image Studies” (無學祖元贊《白樂天像》の文圖學的研究). Studies of Bai Juyi, 白居易研究年報, 2016) sf.96

⁵¹⁴ I Lo-fen, "Text and Image Studies: Theory of East Asian Cultural Diffusion", Journal of Cultural Interaction in East Asia Vol.10, (Kansai University Institutional Repository, 2019), p. 44.

(4) Soyutlama: Somut anlatı ve görüntülerin, bir başka temayı işler hâle getirilmesi için basitleştirilmesi durumu. Bu geçiş, imgelerin basitleştirilerek genellenebilirliği ve kültürel imgeleri oluşturabilir hâle gelme sürecini kapsar.

(5) Yerelleştirme: Kavram veya imgesel ölçekte, bir görüntünün doğduğu yerden başka bir bölgeye aktarılması, benimsenmesi ve yeni ortamına uyum sağlama özelliği. Bu noktada görüntülerin kültürlere hızlı uyarlanma yetileri de ortaya çıkar.

(6) Standartlaştırma: Ele alınan anlatılar, figür ve temaların, belirli kalıp ve modellere uygun üretilme ve yayılma evresi. Kültürlerarası anlaşmayı sağlayan ortaklık ve, sanatın farklı alanları arasındaki aktarımların görüntülere tanınırlık kazandırdığı beklentisi mevcuttur.

(7) Modülerleştirme: Anlatıların bileşenlerine ayrılarak farklı kombinasyonlarla yeniden kullanılması. Aynı öğenin farklı ifade biçimlerinde tekrar edebilecek nitelikte ve kullanılabilir olma özelliklerini öne çıkarır.

Lo-fen'in Doğu Asya görsel ve metinsel kültürünü anlamak için önerdiği metodoloji, kuramsal bir altyapıya dayanmakla birlikte, kültür ve disiplin ekseninde görüntülerin (vaka) incelemesine daha uygundur, zira bahsi geçen tanımlarda görüntü -neredeyse- tüketilebilir bir "üründür".

3.5.6 Yeryüzünün Yüzü: Sûretü'l-Arz

Bizi kuşatan dünyadaki varlığımızı belirleyen şey görmektir; biz bu dünyayı kelimelerle açıklarız, ama kelimeler hiçbir zaman onun tarafından kuşatıldığımız gerçeğini ortadan kaldıramaz.

Gördüklerimiz ve bildiklerimiz arasındaki ilişki asla çözülmez.

John Berger, Ways of Seeing



Şekil 94: Bahamut Evren Modeli

Klasik İslam Dönemi'nde yer alan Bahamut Evren Modeli. Evrensel okyanusta yüzen ve dev bir balık olan Bahamut, sırtında bir öküz taşıyarak dünyayı ayakta tutar. Dünya karanlıkla örtülüdür ve onu saran göksel kubbenin kenarında Kaf Dağı görünür.

Zakeriya el-Kazvinî (1202-1283)

Acâ'ibü'l-mahlûkât ve garâ'ibü'l-mevcûdât, 13. yy

Library of Congress African and Middle Eastern Division, Istanbul: ca.1553

İslam dünyasında insanın çevresini tanıma, anlama ve yaşamı boyunca karşılaştığı doğal -ve mitolojik anlamda doğaüstü- unsurları bir araya getirerek yazıldığı devrin coğrafi bilgileri ve kozmografik telakkilerini içeren eserlere ortak olarak “Acâibü'l mahlûkât” (Arapça: عجائب المخلوقات)⁵¹⁵ ismi verilir. [Şekil 94] “Aca'ib” kelimesi,

⁵¹⁵ İlk örnekleri İran edebiyatında görülen söz konusu eserlerin içeriklerine göre “Turfetü'l-Acâib”, “Acâibü'l-büldân”, “Âsârü'l-Bilâd”, “Acâ'ibü'd-Dünyâ” ve “Acâibü'l-Hind” gibi farklı isimlerle anıldığı da görülür. Bu isimlerden “Acâibü'l-mahlûkât” en yaygın kullanıma sahip olandır. Bkz: [Günay Kut, “Acaibü'l-Mahlûkât” Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (TDV,1988), p. 316.

Arapça “görülmemiş ve duyulmamış, garip şeyler”⁵¹⁶ veya “alışılmışın dışında olan, hayretler içinde bırakan garip şeyler”⁵¹⁷ anlamını, “mahlûkât” ise “yaratılmış şeyler” anlamını işaret eder.⁵¹⁸ Bahsedilen İslami dönem eserlerinde, bilimin temel kaynağı Kur’an âyetleriyle (ve kısmi olarak hadislerle) özdeşleştirildiği ölçüde, konuların astronomi, biyoloji, cebir ve geometri gibi pozitif bilimler (müspet ilimler) üzerinden incelenmesi, kâinatta bilinen veya duyulan tüm varlıkları bu türün konusu hâline getirir. Varlığı kitaplar üzerinden -veya duyularak- aktarılan tüm gerçeklikler, gezilerek veya gözlemlenerek elde edilen bulgularla birleşerek eserin ilmi mevcudiyetini oluşturur. Sarıkaya, “Acâibü’l-Mahlûkât” kitaplarında temelde iki sistematik araştırma ve sunum yöntemi kullanıldığını belirtir:

Acâ’ibü’l-Mahlûkât kitapları konularına göre iki türlü şekillendirilir. Biri Ahmed et-Tûsî’nin de kullandığı ve on rükün üzerine kurulan sistemdir. Eser on rükne bölünür, rükünler de fasıllara ayrılır. Rükünleri kısaca şöyle sayabiliriz: 1. Göklerdeki acâyipler. 2. Gökte yer arasındaki acâyipler. 3. Yerin acâyipleri, denizler, dağlar, kıymetli taşlar, kayalar. 4. Şehirler, mescitler, kiliseler, sinagoglar. 5. Ağaçlar, bitkiler, ilaçlar. 6. Kazılmış sûretler. 7. İnsanlar. 8. Cinler. 9. Kuşlar. 10. Deniz ve kara hayvanları.

Diğeri ise Zekeriyâ Kazvînî’nin kullandığı sistemdir: Eser dört mukaddime, iki makale, bir hâtimeden oluşur. Mukaddimelerde acâyibin izahı, mahlûkatın taksimi, garip kelimesinin mânaları, mevcûdatın taksimi bulunur. Birinci makalede ulviyattan yani feleklerden, gezegenlerden, seyyar ve sabit yıldızlardan, gök sakinlerinden; ikinci makalede ise süfliyattan bahseder. Dört unsur, ateş, hava, su küresi, yer küresi, denizler, adalar, kuyular, otlar, ağaçlar, hayvanlar, insanlar, cinler, devler, kuşlar ve sürünge­nler süfliyatı oluşturur. Hâtme kısmında ise denizlerin ve karaların acâyiplikleri yer alır.⁵¹⁹

⁵¹⁶ A.g.e. p.317.

⁵¹⁷ Bekir Sarıkaya, “Tercüme-i Acâ’ibü’l-Mahlûkât”, Mütercimi Meçhul. Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Ali Emiri Tarih, Nr. 897. Editör: Günay Kut. (Bilnet, 2019), p.17.

⁵¹⁸ “Acâibü’l-mahlûkât” bir tamlama olarak “yaratılmış olan şeylerin insanları hayret içinde bırakan gariplikleri” olarak çevrilir. A.g.e. p.17.

⁵¹⁹ Bekir Sarıkaya, “Tercüme-i Acâ’ibü’l-Mahlûkât”, Mütercimi Meçhul. Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Ali Emiri Tarih, Nr. 897. Editör: Günay Kut. (Bilnet, 2019), p. 17.

İslam dünyasında kozmoloji ve coğrafi tanımlamalar anlamında, Bahamut Evren Modeli⁵²⁰ ile ilişkili görüntülerinin kullanımı⁵²¹, Batı dünyası tarafından Avrupa kartografisinde yer alan “mappa mundiler” ile eş tutularak, “Acâibü’l Mahlûkât”

⁵²⁰ Bahamut, dünyayı destekleyen katmanları oluşturan dev balıktır ve evrensel okyanusun derinliklerinde asılı durur. Bu evren modelinde, yedi yeryüzü katmanından oluşan dünya istikrarsızlık ve dengesizlik içindedir. Bu sebepten yaratıcı (Allah) muazzam büyüklük ve kudrette bir melek yaratır ve onun yeryüzünün en altına girip bu yükü üstlenmesini emreder. Melek, ellerini doğu ve batıyı kapsayacak şekilde genişçe açar ve yedi yeryüzü katmanını tutarak kucaklar. Meleğin üzerinde durabilmesi için Allah yedi bin delik içeren yakut bir yaş yaratır ve bu deliklerin her birinden, yalnızca tanrının anlayabileceği denli büyük denizler akarak evrensel okyanusu doldurur. Kayayı desteklemek için Allah, muazzam büyüklükte bir öküz yaratır. Bu öküzün, her biri birbirinden beş yüz yıllık bir seyahat mesafesi kadar uzakta bulunan dört bin gözü, dört bin kulağı, dört bin burnu, dört bin ağzı, dört bin dili ve dört bin ayağı vardır. Ancak bu muazzam öküzün de desteğe ihtiyacı vardır. Bu sebeple, Allah kimsenin boyutunu idrak edemeyeceği büyüklükte dev bir balık yaratır. Gözleri parıldayan bu balık öyle büyüktür ki, dünyadaki tüm denizler toplanarak balığın burun deliğine konsa, çölün ortasındaki bir hardal tohumu büyüklüğünde görünür. Bu devasa balığın adı Bahamut’tur ve öküzün ayaklarının altında onu destekleyerek dünyanın temelini sağlamlaştırır. Bahamut’un varlığını sağlayan evrensel okyanustur ve okyanusun ötesinde insanın idrak edemeyeceği karanlıklar bulunur. İslam kozmografyası için bkz: [Edward William Lane, “Arabian Society in the Middle Ages: Studies from the Thousand and One Nights” (Chatto & Windus, 1883) p. 107] ve [Theresa Bane, “Encyclopedia of Beasts and Monsters in Myth, Legend and Folklore”. (McFarland & Company, 2016), p. 51.]

⁵²¹ İslam eserlerinde “mitolojik” görüntülerin kullanımına dair farklı yaklaşımlar bulunmakla birlikte, inanç sistemine uygun tasvir (biçimlenme) ve betimlemelerin etkin olduğu, İslam kozmografisinin zengin bir söylemce kültüründen beslendiği açıktır. İslam sanatının gerçekçi tasvirleri uzaklaştırarak soyut biçimleri öne çıkardığı görüşündeki araştırmacılar, bu eserlerde bulunan canlılara ait uzuv çeşitliliği (veya eksikliklerinin, tam olmama durumunun) “gerçek” görüntülerden uzaklaşmanın bir yöntemi olduğu tezini savunur. Resim ve heykel sanatında canlıların tüm uzuvlarıyla gösterilmemesi, onları kıyamet gününde “asıllarına” benzemedikleri için yeniden canlanmaktan da korur. Bununla birlikte İşşam sanatında insan, hayvan, bitki, çiçek ve taşların birbiri içerisine girdiği görüntüler (çift başlı kartal, insan başlı hayvanlar, çifte melekler) oldukça yaygındır. Bu canlıların döneme ait edebi eserlerin (efsane ve masalların) içinde “tılsımlar” olarak tarif edildiği de görülür. Minyatür sanatının coğrafyasındaki gelişimi ve benimsenmesi gözlemdiğinde, tasvire dair bir yasaktan ziyade sakınma veya hassasiyetten söz etmek daha yerinde olabilir. Bkz: [Ruhi Konak, “İslam’da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı”, International Journal of Social Science, Volume 6 (The Journal of Academic Social Science Studies, 2013), p. 967.] ve [Malik Aksel, “Sanat ve Folklor” (Kapı Yayınları, 2011), p. 234.]

kitaplarının coğrafi temellerinin sorgulanabilirliği üzerinde durulmuştur. Benzer şekilde, bu eserlerde geçen gerçek üstü imge ve motiflerin kullanımının (örnek: Simurg [zümrüd-ü anka], yeşil başlı ejder vb.)⁵²², onların ilmî niteliklerinin göz ardı edilerek “edebi” eserler olarak değerlendirilmelerine, dolayısıyla düşünce ve bilim tarihindeki konumlarının yadsınmasına neden olmaktadır. Hagen, İslami kozmografya eserlerinin (ve özelinde Osmanlı makrokozmosunun) Batı kaynaklı anlatılarda bilimsellikten uzak olarak değerlendirilmelerinin, ihmal edilmelerinin veya küçümsenmelerinin sebebinin, bu eserlerin değerlerinin “objektif bir gerçekliğe” yakınlık veya uzaklığında dair bir ölçüm gerektirdiği fikrinden kaynaklandığını, eserlerin öznel fikirsel değerlerinin genellemeler içinde eritildiğini savunur.⁵²³ Acâibü’l Mahlûkât’ların temel ve salt olarak edebi ve “mitolojik” anlatılar⁵²⁴ olarak sınıflandırılması, kelimenin temelde gerçeklerden -veya gerçek dışılardan- yola çıkarak oluşturulan “söylencelerden” ibaret olduğu ve akıl ikelerini aştığına yönelik sosyokültürel bir görüntü oluşturulma gayretini destekler. Bu durum, *acâib* ve *garâib* terimlerinin fantazy ve gerçekdışı olana indirgenmesiyle biçimlenir.⁵²⁵ Oysa konu itibarıyla kozmografi ve etnolojinin sınırları dahilindeki meseleleri ele alan⁵²⁶;

⁵²² “Acâ’ibü’l-mahlûkât ve ğarâ’ibü’l-mevcûdât”. (BL, Or. 7315) ve (BL, Add. 7894)

⁵²³ Gottfried Hagen, “Some Considerations on the Study of Ottoman Geographical Writing.” *Archivum Ottomanicum*, Vol 18 (2000), p. 184.

⁵²⁴ Eski Yunanca’da “mitoloji” kelimesi, “söylence, söylenen, doğaüstü olan” anlamındaki “mythos” ile “bilim” anlamına gelen “logos” sözcüklerinin karşıtlık içeren birleşiminden oluşur. Bu birleşim ile sözcük “eskiden söylenenlerin (efsanelerin) tekrar edilmesi” anlamında kullanılır. Platon ise mitolojik imgeleri “uydurma, boş masallar” olarak niteleyerek, mitlerin “gerçeklerle ilişkisi olmayan şey” nitelikleri üzerine bir yeniden tanım getirerek, mitolojinin “bilim öncesi” olduğu vurgusunun temellerini oluşturmuştur. Günümüzde mitolojinin Yunan felsefesi ile ilişkilendirilmesi (ve daima ona dair unsurlar ile anılması) bu Avrupa merkezli anlatımın bir parçasıdır. Bkz: [Muharrem Kaya, “Mitolojiden Efsaneye-Türk Mitolojisinin Türkiye’deki Efsanelerde İzleri” (Bağlam Yayınları, 2011), p. 12.

⁵²⁵ Feray Coşkun, “Osmanlı Coğrafya Literatürü ve Acâibü’l-Mahlûkât Janrı”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 17, Sayı 33 (2019), p. 286.

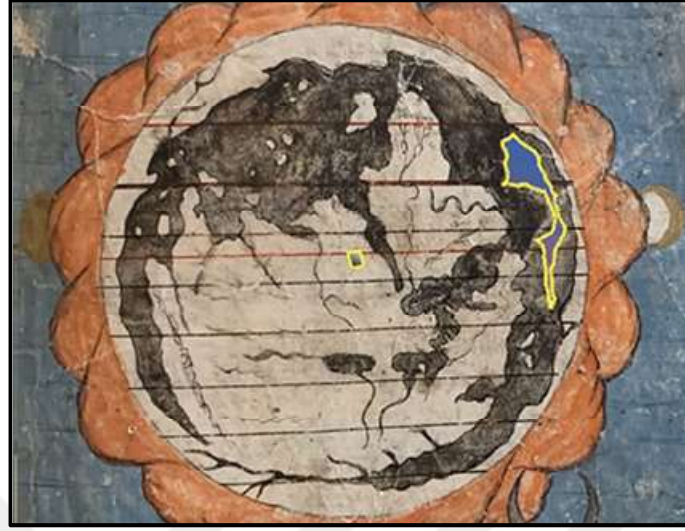
⁵²⁶ Emin Uz, “Avfî’nin Cevâmi’u’l-Hikâyât ve Levâmi’u’r-Rivâyât isimli eserinde mizahî karakterler ve anekdotik unsurlar” (Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017), p. 58.

astronomi, coğrafya, tarih, botanik, kimya, tıp, biyoloji ve genel kültürü öğelerinin⁵²⁷ geniş anlatılarını kapsayan İslami çalışmalar, aynı zamanda kendi döneminin en düzenli “akademik” çalışma örneklerini oluştururlar. [Şekil 95] Dinler tarihini kültürlerarası okumalarıyla bilinen Eliade, *gerçek üstülere ait* değerlerin, onların gerçekliklerle kurduğu ilişki üzerinden okunması gerektiğini işaret eder:

*Bana göre en geniş kapsamlı olduğu için en az kusurlu olan tanım, mitin kutsal bir öyküyü anlatmasıdır. En eski zamanda “başlangıçtaki” masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, doğüstü varlıkların başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik, yani kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası olsun, bir gerçekliğin yaşama nasıl geçtiğini anlatır.*⁵²⁸

⁵²⁷ Osman Göl, “Ali Bin Abdurrahman ‘Acaibü’l-Mahlukat (1.-35. varak)” (Sakarya Üniversitesi, 2008), p.1.

⁵²⁸ Mircea Eliade, “Mitlerin Özellikleri” (Simavi Yayınları, 2001), p. 12.



Şekil 95: Kazvinî

Kazvinî 'nin, Kanuni Sultan Süleyman'ın oğlu Şehzade Mustafa'nın hocası Surûri tarafından hazırlanan tercümesinde, Kabe'nin Dünya'nın merkezinde yer aldığı, haritanın "Batı Yarımküre'yi" işaret eden kenarında ise bir kara parçası bulunduğu görülmektedir. Batı Asya ve İslam araştırmaları yapan Travis Zadeh'e göre, eski İslami kaynaklar, bu dönemde bir Batı Yarımküre fikrinin varlığından emindir. Ancak orada bir kara parçasının (Amerikan kıtasının) varlığına dair herhangi bir bilgi mevcut değildir. Zadeh'e göre bu kara parçası, Osmanlı kartograflarının hayal gücüne dair bir ürün, bir başka deyişle, Batı Yarımküre'de "herhangi" bir kara parçasının bulunabileceğine dair bir öngörüdür.
(Şekildeki harita güney yönelimlidir)

Zekeriya el-Kazvinî (1202-1283), *Acâ'ibü'l-maḥlûkât ve ġarâ'ibü'l-mevcûdât*, 13. yy
Library of Congress African and Middle Eastern Division, İstanbul: ca.1553
Kaynak: Travis Zadeh, "Exploring Islamic Maps at the Beinecke and Beyond", Transcript, Mondays at Beinecke, Beinecke Library at Yale, 12.12.2022.

Osmanlı coğrafya literatürünün oluşmasında da önemli yeri olan, aslı Farsça ve Arapça'dan tercüme edilen “Acâibü'l-Mahlûkât” eserlerinin etkisi, gökyüzünü (arzi) semavi bir cisim olarak ele alan “riyazî istikamet”⁵²⁹ ile insan ve insana dair (toplumsal) meseleleri ele alan “tarihi istikamet” çerçeveleri içerisinde gelişerek, “acâib” geleneğinin ilmî çalışmalara yansması şeklinde görülür. Tercüme eserlerle başlayan bu çalışmalar, 15 ve 16. yüzyıllarda deniz seferlerinde kullanılmak üzere limanlar, rotalar, akıntı ve rüzgârlara dair bilgileri içeren monograf ve rehberlerin ön plana çıkmasıyla gelişen bir süreci izler.⁵³⁰ Osmanlı ticaret ağının gelişmesiyle birlikte farklı ülke ve şehirlere dair iklim, nüfus ve seyahat güzergâhları bilgilerini içeren eserler sunularak, denizcilerin kendi gözlem ve deneyimlerine dayalı coğrafi tasvirleri içeren rûzname ve seyahatnamelerin temeli oluşur.⁵³¹ Bu çalışmalar arasında Osmanlı coğrafi eserleri üzerinde en çok tesir sahibi olan⁵³² ve aynı zamanda İslâm

⁵²⁹ Osman Göl, “Ali Bin Abdurrahman ‘Acaibü'l-Mahlûkat (1.-35. varak)” (Sakarya Üniversitesi, 2008), p. 1.

⁵³⁰ Johannes Hendrik Kramers, “Coğrafya” Sayı 6, (MEB, 1977), p. 202.

⁵³¹ Mahmut Ak, “Osmanlı Coğrafya Çalışmaları”, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi Cilt:2 Sayı:4 (2004), p. 164.

⁵³² Türk edebiyatında, Kazvinî'nin “Acâ'ibü'l-mahlûkât” tercümesini içeren -bilinen- yedi tercümesi bulunur. Bunlardan altı tanesi Prof. Dr. Günay Kut'un eserler üzerine yaptığı incelemelerde listelenmiştir. Listelenmeyen eser, Kut'un yayınından sonra keşfedilmiştir. Bu yedinci tercüme 17. yüzyıl Osmanlı sadrazamlarından Murtaza Paşa tarafından hazırlatılan ve Mevlana'nın “Hayâtü'l-Hayevân” eserinden istifade edilerek Saray rûznâmecisi Muhammed b. Şâkir tarafından hazırlanmıştır. Bkz: [Günay Kut, “Acâibü'l-Mahlûkât” Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (TDV,1988), p. 315.], Betül Bülbül Oğuz, “Sürûrî'nin Kitabü'l-Acâibü'l-Garâib'i Üzerine Göstergibilimsel Bir İnceleme” (Doktora Tezi) (Celal Bayar Üniversitesi, 2014), p. 18.] ve [Turgut Koçoğlu, “Rûznâmecî Muhammed Şâkir'in Acâ'ibü'l-Mahlûkât Tercümesi” 2. Uluslararası İpekyolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu Metin Kitabı, (2018) p. 184.

kozmoğrafisinin en çok tercüme edilen eserlerinin başında⁵³³, Zekeriya el-Kazvinî'nin "Acâ'ibü'l-mahlûkât ve ġarâ'ibü'l-mevcûdât" çalışmasının geldiği görölmektedir.⁵³⁴



Şekil 96: İbn Havkal

Ebü'l-Kâsım Muhammed bin Alî en-Nasîbî (İbn Havkal)
Yeryüzünün Yüzü, Şûretü'l-arz / Yollar ve Krallıklar Kitabı,
Kitâb al-Masâlik wa-l-Mamâlik [el-İstahri] - 1193 (Hicri 589)
Kağıt üzerinde mürekkep ve guaj. Çap 37.5 cm. - Leiden University Libraries.
Cod. Or. 3101. fols. 4-5.

Erken modern dönem Arapça, Farsça ve Türkçe el yazmalarında görölen dünya haritalarının, 13. yüzyıl itibariyle -birçok defa- kopyalanarak çoğalmaya başladığı ve bu kopyalamalar süresince yeni kartografik verilerin harita içeriklerine yansıdığı görölr. Bu haritalarda öne çıkan temel öğeler, coğrafi bölgelerin gerçeğe uygun tasvirleri yerine kasıtlı olarak şematik düzenlerin, biçimsel üslubun⁵³⁵ ve şematik

⁵³³ Melike Gökcan, "Kültür ve Bilim Tarihinde İskender'le Bir Yolculuk: "İskendernâme" ve "Acâibü'l-Mahlûkât" Türü Eserlerin Kökenleri ve İlişkileri", Türkbilig Türkoloji Araştırmaları, ISSN : 1302-6011 (Ankara, 2020) p. 219.

⁵³⁴ Kazvinî'nin çalışması, et-Tûsi ve el-Gırnatî'nin eserleri önde olmak üzere yirmiye yakın kitaba referans gösterse de, Aristo'nun Historia Animalium (çevirisi: Kitâbü'l-Hayevân) ve taş oluşumlarına dair mineraloji alanındaki çalışmalarından faydalanması nedeniyle Batı merkezli kaynaklarda Aristo'ya atfedilerek ("pseudo-Aristoteles") eserin aidiyetine yönelik tartışmaların gelişmesine neden olmuştur. Bkz: [Gürsel Aksoy, "Aristoteles'e Atfedilen Kitâbü'l-Ahcâr" Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi (2016)]

⁵³⁵ Pinto'ya göre bu haritalarda kullanılan "formların" yüksek derecede "stilize" olmaları, akademik araştırmalarda genel olarak indirgenmeleri, yok sayılmaları ve hatta küçümsenmelerinin de nedenidir.

imgelerin ön planda olduğu görülür. [Şekil 96] Kartografiye dekonstrüktif yaklaşımıyla bilinen Harley, haritaların sahip oldukları “söylemsel” rollerin, bir metin olarak haritayı oluşturan dilbilimsel varlıklarından öte, harita yapımının kendisi üzerine kurulu olduğunu ifade eder.⁵³⁶ Böylece bu geleneksel işaret sistemini kullanan haritaların da metin hâline (veya daha büyük bir metnin parçaları hâline) gelmesi söz konusu olur. İslam kartograflarının, kıyı şeritlerinin düzensiz yapılarının bilincinde olmalarına rağmen, coğrafi sınırları kasıtlı olarak diyagramatik bir düzen içerisinde ifade ettikleri, haritalara eşlik eden yazınsal bölümlerde de açıktır. Pinto, bu haritacılık uygulamasına dair anlatıyı “Medieval Islamic Maps: An Exploration” kitabında, coğrafyacı Makdisî’ye⁵³⁷ ait bir anektodu kullanarak örneklendirir:⁵³⁸

Aden yakınlarındaki bir deniz kıyısında, ünlü bir tüccarla yan yana oturan Makdisî, Basra Körfezi ve Hint Okyanusu'na bakmaktadır. Tüccar, Makdisî'nin bahsi geçen denizin şekliyle ilgili çelişkili rivayetleri anlamaya çalıştığını gördüğünde, Makdisî avucunun içiyle kumu düzelterek üzerine bir deniz şekli çizer.” Bu ne bir taylasan⁵³⁹ ne de bir kuştur. Gösterdiği körfezler, haliçler ve sınırsız sayıda koydur. Sonra şöyle der: “Bu, denizin bir temsilidir, bir kolu Vayla'ya, diğer kolu el-Kulzum'a uzanan ve diğer taraftan Abbādān'a uzanan bir körfez olduğuna şüphe yoktur. Bundan başka hiçbir sureti yoktur.” Aksini

[Karen C. Pinto, “Medieval Islamic Maps: An Exploration” (Chicago University Press, 2016), p.292.] Bu “indirgemelerin” dayandığı bazı çalışmalar için bkz: [Adam J. Silverstein, “Arabo- Islamic Geography.”, The Oxford Companion to World Exploration, (Oxford University Press, 2007), p. 59.] ve [Fuat Sezgin, “Geschichte Des Arabischen Schrifttums: Mathematische Geographie und Kartographie im Islam und Ihr Fortleben im Abendland.” Historische Darstellung, (Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe- Universität Frankfurt am Main, 2000), p. 127.]

⁵³⁶ John Brian Harley, “Deconstructing the Map”. Cartographica 26(2) (University of Toronto Press, 1989) p. 238. <http://dx.doi.org/10.3138/E635-7827-1757-9T53>

⁵³⁷ Muhammed bin Ahmed Şemsüddin el-Mukaddesi. (Arapça: محمد بن أحمد شمس الدين المقدسي)

⁵³⁸ Karen C. Pinto, “Medieval Islamic Maps: An Exploration” (Chicago University Press, 2016), p. 292.

⁵³⁹ Taylasan, “sarığın omuz üzerine sarkıtılan ucu” anlamında. (Sesli Sözlük)

<https://www.seslisozluk.net/>.

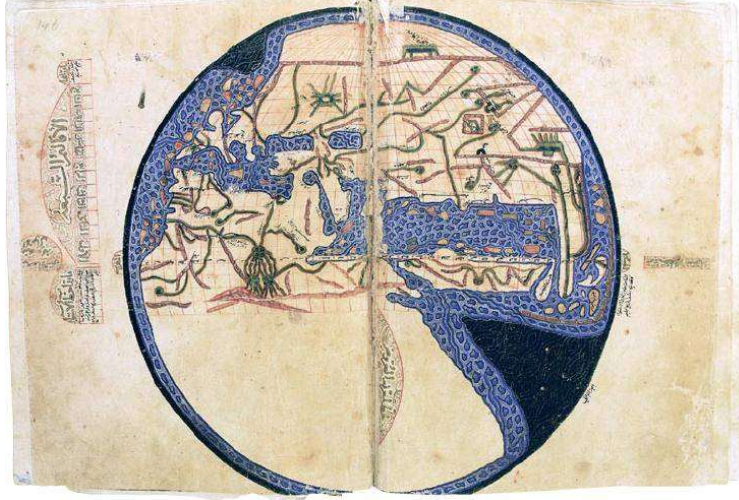
yapmayı da bilmesine rağmen *Makdisî*, tartışmalı sayılabilecek bilgileri dahil etmekten kaçınmak adına, genel bir harita olarak ifade ettiği şeyi sunmayı seçmiştir.

*Makdisî (945-1000), Ahsen at-Tekasim fi Ma`rifet il-Akalim (Bölgelere Dair Bilgiler için En İyi Rehber)*⁵⁴⁰

Hagen’a göre de, bilimsel yöntemlerin kendilerini *salt* nesnel gerçekler üzerinden ölçülendirmesi, hakim değerlerin “ilerleme” kavramı üzerinden biçimlenmesine sebep olması nedeniyle sorunlu bir yaklaşımdır.⁵⁴¹ Özellikle coğrafya söz konusu olduğunda, insanın çevresini algılama ve onun tüm yansımalarını sistematik şekilde aktarma odaklı girişimleri, sosyal ve bilimsel paradigma değişimlerinden bağımsız olarak düşünülemez.

⁵⁴⁰ Muḥammad ibn Aḥmad Muqaddasī, “The Best Divisions for Knowledge of the Earth” Çeviri: Anthony Collins (Centre for Muslim Contribution to Civilization and Garnet Publishing, 1994), p. 11.

⁵⁴¹ Gottfried Hagen, “Some Considerations on the Study of Ottoman Geographical Writing.” *Archivum Ottomanicum*, Vol 18 (2000), p. 184.



Şekil 97: Me'mûn Haritası

Abbasi Halifesi Me'mûn için hazırlanan dünya haritasının 1340 tarihli kopyası.
İbn Fadlallah el-Ömerî, Mesalik el-Ebsar fi Memaliki'l Ensar
Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi 3101, fols. 4-5.

İslam medeniyetlerine ait topraklarda, coğrafyayı “yeryüzünün bilinen biçimi ve üzerinde gerçekleşenlerin resimsel bir tasviri” olarak tanımlayan⁵⁴² Batlamyus ve onun kartografi denemelerinin altlığını oluşturan Neapolisli Marinus’un⁵⁴³ matematiksel coğrafya çalışmalarından haberdar olduğu açıktır.⁵⁴⁴ [Şekil 97]

⁵⁴² Robert Louis Stevenson, “Geography of Claudius Ptolemy” (Mineola N.Y., 1932) p. 25.

⁵⁴³ Günümüzde Nablus (نابلس) olarak bilinen şehirde doğan Marinus’un çalışmaları esas itibarıyla kayıptır. Plato’nun “Philebus” ve Aristotelesçi değerlendirmelerinin de kendisi tarafından yok edildiği bilinmektedir. Bununla birlikte, öncelikle Batlamyus ve sonrasında deniz haritacıları tarafından kullanılacak olan enlem/boylam atama sistemini geliştirdiği, ekvatorun uzunluğuna dair (gerçek ile arasında %17 hata farkı olan) bir hesabı tamamladığı ve dikdörtgensel izdüşüm yöntemini bulduğuna dair bilgiler, Batlamyus’un eserinde anlatılmakta ve kendisine referans verilmektedir. Bkz: [Mark Edwards, “Neoplatonic Saints: The Lives of Plotinus and Proclus by Their Students” (Liverpool University Press, 2000) pp. 55-56.]

⁵⁴⁴ İbrâhim Şevket, “Harâ’itü coğrâfiyyi’l-‘Arabi’l-evvel”, Mecelletü’l-Üstâz, (Bağdat, 1962), p. 7.

Yakın zamana kadar kayıp olduğu düşünölen⁵⁴⁵ ve 9. yüzyılda Mes'ûdî⁵⁴⁶ tarafından Abbasi Halifesi Me'mûn için derlenen "es-Sûretü'l-Me'mûniyye", haritaların nasıl ve hangi kaynaklar üzerinden yapıldığına dair coğrafya tarihini açısından önemli sorular taşır.⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ Fuat Sezgin'in aktarımıyla, coğrafya tarihi için meşhur olan bu harita, İbn Fadlallah el-Ömerî'nin İstanbul'daki Saray Kütüphanesi'nde yer alan "Mesâlik el-Ebsâr" (1340) isimli ansiklopedisinin ilk cildinde keşfedilmiştir. Bkz: [Fuat Sezgin, "Me'mun Coğrafyacılarının Dünya Haritasına Göre Yeryüzü Küresi, Fikriyat Gazetesi, 14 Ağustos 2017]

⁵⁴⁶ İbn Haldûn, Mukaddime'de, Mes'ûdî'nin yalnızca bir İslam âlimi değil, aynı zamanda tarihçilerin imamı (piri) olduğunu ifade ederek, onun coğrafyanın insan üzerind etki sahibi olduğuna dair çok yönlü bakışını övmektedir. Bkz: [İbn Haldûn, "Mukaddime" Çeviri: Süleyman Uludağ, (Dergâh Yayınları, 1982) p. 248.] ve [Ali Hüseyin el-Mes'ûdî, "et-Tenbîh ve'l-işrâf" (Neşreden: Michael Jan de Goeje), Dâr-u Sâdır (Leiden, 1893) pp. 306-307.]

⁵⁴⁷ Prof. Dr. Fuat Sezgin'in Batlamyus'a atfedilen haritalara hakkındaki önemli bir hipotezi, Batlamyus'un "Geographikê" eserinin temelde harita çizimine giriş niteliği taşıdığı, ancak büyük ihtimalle herhangi bir harita içermediği yönündedir. Sezgin'e göre, 13. yüzyıldan 14. yüzyıla geçerken Bizanslı Planudes, Batlamyus'un koordinatlarını kullanmış olsa dahi, biçimsel olarak istifade ettiği dünya haritası Me'mûn'un coğrafyacılarına ait olmalıdır. Bu iddianın dayandığı nokta, yine Batlamyus ile ilişkilendirilen el-İdrisi haritalarının Avrupa, Akdeniz ve özellikle Kuzeydoğu Asya biçimlerini farklı ele alması, dolayısıyla Batlamyus yerine Me'mûn'un Dünya Haritası'nı "model" alma olasılığının daha yüksek olmasıdır. Sezgin, kartografik bilginin "haritası yapılacak yerde uzun süreli veri toplama" esasına dayanması gerektiğini, yerinde yürütölmesi ve birden fazla neslin bilgisini gerektiren böyle bir haritanın, Sicilya'da bulunan el-İdrisi'ye mutlaka ulaşmış olması gerektiğini düşünmektedir.

Detaylı sorgulama için bkz: [Fuat Sezgin, "İslam'da Bilim ve Teknik I" (İBB Kültür Yayınları, 2007), pp. 37-38] ve [Murat Tanrikulu, "Şerif el-İdrisi, Kral Roger, Kitabur Rucar ve Tabula Rogeriana Üzerine" Ortaçağ Araştırmaları Dergisi, 6/1 (Haziran 2023), p.16.]



Şekil 98: el-İdrîsî

Muhammed Şerif el-İdrîsî (1100 Septe - 1166 Palermo)
Çığır Açan Ufuklar, Nuzhatü'l-Müştâk fî ihtirâk el-âfâk – 1154 (Kopya 1456)
Tabula Rogeriana Rekonstrüksiyonu, Konrad Miller, 1929

İslam coğrafyası kartografisinde Batlamyus geleneğine atfedilen bir diğer önemli harita, 9. yüzyılda Ebû Ca'fer Muhammed bin Mûsâ el-Hârizmî tarafından çizilen, “Kitâbü Şûretü'l-arz” eserinde haritanın tasvir ettiği dağ, deniz ve nehir anlatılarını içeren -ancak orijinali günümüze ulaşmamış olan- silindirik izdüşümlü dünya haritasıdır.⁵⁴⁸ Bu geleneği takip eden en önemli İslami coğrafi figürün ise Sicilya Kralı'nın sarayında yaşayan ve “Nüzhetü'l-Müştâk Fi İhtirâkı'al-Âfâk” adlı eseriyle yetmişten fazla harita ortaya koyan Ebû Abdullah Muhammed b. Muhammed Şerif el-İdrîsî'dir.⁵⁴⁹ [Şekil 98] Esasında İdrîsî'nin haritası, dünyayı yedi iklimi ayırması ve yarımküreleri farklı bölümlendirmesi nedeniyle Batlamyus'un harita biçiminde önemli ölçüde ayrışır. En asgaride, ülkelerin büyüklük ve şekillerinin, akarsuların akış yönleri ve dağların konumlarının farklılığı, İdrîsî'nin coğrafi kapsamının çalışmanın direkt olarak atfedildiği Batlamyus'un kapsamından ayrıştığını göstermektedir.

⁵⁴⁸ Seyid Makbul Ahmed, “Coğrafya”, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 8, (TDV, 1990), pp. 50-62.

⁵⁴⁹ Seyid Makbul Ahmed, “A history of Arab-Islamic geography: (9th-16th century a.d.)”. Arapça orijinali: “Tarihü'l-cografya'l-Arabiyyeti'l-İslamiyye mine'l-karn 9-16 m” (Camiatu Al-i'l-Beyt, 1995)

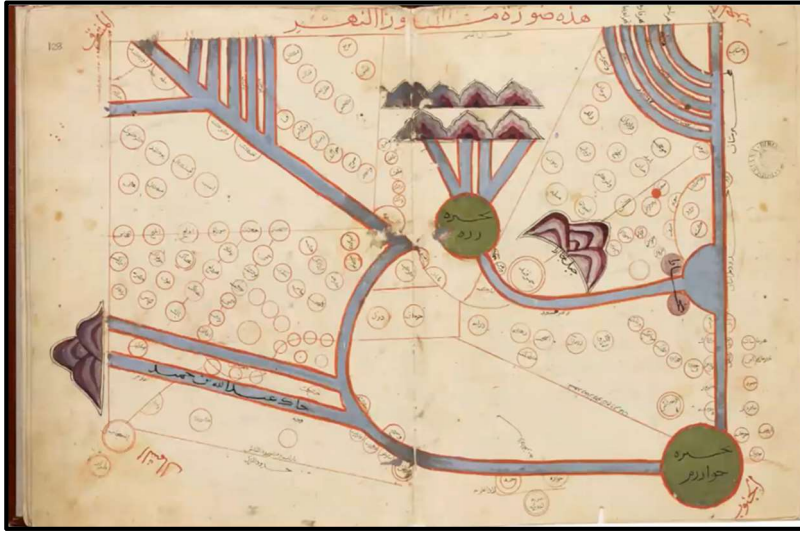
İslam coğrafya biliminde siyasi ve dini söylemleri öznel yansıtma biçimi ⁵⁵⁰, fiziki sınırları tanımlarken coğrafi bilgiyi sistematik hâle getirmesi ve kendi projeksiyon sistemini kullanmasına paralel olarak akranlarından ayrıışan kartografi düşüncesi, onuncu yüzyılda Horasan bölgesinde gelişen Belhî ekolüdür. ⁵⁵¹ Bu haritaların biçimsel olarak en çok öne çıkan özellikleri, anlatımın dikey ve yatay çizgilere dayanması, ölçek ve yön belirlemeleri basitleştiren doksan derecelik açı gösterimi, kıtaları ve gök cisimlerinin temel hatlarını işaretlerken kavis ve dairelerdir. Coğrafyaya ait girinti ve çıkıntıların ayrıntılarına yer verilmeksizin, sadece temel çizgi ve biçimler tercih edilir.⁵⁵² Bu düşüncenin temelini Makdisî'nin İslam coğrafyasının geometrik üslupta betimlenemeyeceğine olan inancı ve Belhî kartograflarının haritayı oluşturan temel öğeyi, coğrafyanın çizdiği fiziksel “sınırlar” olarak görmeleri destekler. İslam kartografisini oluşturan⁵⁵³ denizcilik haritaları, dünya haritaları, harp haritaları, tasvirli (minyatürlü) haritalar ve çeviri atlasları, bu alanın genişliğine uygun kataloglama çalışmalarına tâbi olmadığı gibi, bahsi geçen haritaların haritalar hakkında tekil ikonolojik araştırma ve değerlendirmelerle karşılaşmak güçtür.

⁵⁵⁰ Hasan Hüseyin Adalıoğlu, “Kaşgarlı Mahmud’un Dîvânu Lugâti't-Türk adlı Eserindeki Türk Dünyası Haritası Üzerine Düşünceler ve Yorumlar, Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi 17, (Kültür Ocağı Vakfı, 2007), p. 4.

⁵⁵¹ Haritacılık üzerine “Şuverü'l-eğālîm” (diğer adıyla “Takvîmü'l-büldân”) isimli eseriyle ekolün kurucusu kabul edilen Ahmed bin Sehl el-Belhî'nin coğrafi çalışmaları günümüze ulaşmamıştır. Belhî'nin tıp ve ahlak eksenlerini bir araya getirdiği “Meşâlihu'l-ebdân ve'l-enfûs” eserinde “bilişsel psikolojinin” erken temellerini oluşturduğu görülebilir. Bkz: [İlhan Kutluer, “Belhî, Ebu Zeyd (أبو زيد البلخي)”, TDV İslam Ansiklopedisi, (TDV, 1992)]

⁵⁵² András Róna-Tas, “Hungarians and Europe in the Early Middle Ages: an introduction to early Hungarian history.”, (Central European University Press, 1999), p. 71.

⁵⁵³ Fikret Sarıcaoğlu, “Harita” TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt 16 (TDV,1992), p.210.



Şekil 99: el-İstahrî

Mâverâünnehir, Ebu İshak İbrahim bin Muhammed el -Farisi el-İstahrî
Yollar ve Krallıklar Kitabı - Kitâb al-Masâlik wa-l-Mamâlik [al-Iştahrî] - 1272 (Hicri 671)
Kağıt üzerinde mürekkep, guaj. Bodleian Library, MS. Ouseley 373, fol 128
(Harita. güneydoğu yönelimlidir.)

Belhî ekolünün onuncu yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden biri olan İstahrî, “Mesâlikü'l-memâlik” (Yollar ve Krallıklar Kitabı) eseriyle idari sınırlar, ulaşım ağları, yer altı zenginlikleri ve arazi şekillenmelerini vurgulayarak, “bölgesel coğrafyacılık” kavramını geliştiren ve ait olduğu coğrafyayı (memleketü'l-İslâm) odak noktasına alarak haritaların “tanımlayıcı” metinler üzerinden okunması konusunda etki sahibi olmuştur.⁵⁵⁴ [Şekil 99] Birbirlerinden farklı (bağımsız) projeksiyon sistemleri ve harita yönelimleri içeren eser, temelinde Horasan ve çevresinde bulunan “güzegâhları” listeleyerek bölgeyi gezenlere rehberlik eden bir kılavuz olarak tasarlanmış gibi görünmektedir. İstahrî'ye ait Mâverâünnehir'i gösteren haritanın⁵⁵⁵, içerdiği coğrafi unsurların geometrik dizilimlerine uyarak haritayı “güneydoğu” yöneliminde kullandığı görülmektedir. Bugün bir kum çölü durumuna gelen Aral Gölü, dairesel

⁵⁵⁴ İstahrî, “Mesâlikü'l-memâlik” (Neşreden: Michael Jan de Goeje), (Leiden, 1870)

⁵⁵⁵ Altıncı yüzyılda Göktürklerle de ev sahipliği yapmış olan bölge, bugün Kırgızistan, Tacikistan, Kazakistan, Özbekistan, Türkmenistan sınırlarının kesişim noktasıdır. Bahsi geçen idari sınırların oluşumunun, İstahrî tarafından da vurgulanan coğrafi eğilimlere (arazi şekillenmeleri ve nehirler) bağlı gelişmiş olduğunu söylemek mümkündür. Mâverâünnehir (nehirin öte tarafında bulunan bölge) ve tarihine dair bilgi için bkz: [Osman Gazi Özgüdenli, “Mâverâünnehir”, TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt 28, (TDV, 2003), p. 177.

gösterimiyle haritanın sağ alt köşesinde konumlanarak, yukarıdan aşağıya doğru süzülen Ceyhun Nehri'ni (Amuderya) paftanın sağ kenar sınırı olarak kullanır. Paftanın sol üst köşesinden çıkan kollarıyla birleşerek tek bir akarsuya dönüşen ve paftanın merkezinde bulunan Aydar Gölü'ne yaklaştıktan sonra kanca biçiminde kıvrılarak Aral Gölü'ne ulaşan Seyhun Nehri (Siriderya) ise, haritanın biçimsel kompozisyonunu oluşturan temel hareketi tanımlar. Harita içeriğinin, belirtilen coğrafi unsurlar arasındaki uzaklık bilgilerine sahip olduğu göz önüne alındığında, kullanılan sembolik dil ve ona ait detaylar özenle düşünülmüş ve orantılandırılmıştır. Ölçeğe yönelik bu ayrıntı, haritanın sembolik imge veya geometrik dokular olarak gösterdiği coğrafi izlerin, uydu görüntüleriyle karşılaştırılması ve yatay ekseninde 2/3 oranında ölçeklendirilmesi durumunda üst üste uyuşması, çizime dair belirli bir ölçek algısının var olduğu izlenimi yaratmasıdır.⁵⁵⁶ Haritadaki yerleşkelerin salt tesadüf olarak nitelendirilemeyecek ancak “sezgisel” bir üslup gereği ölçeklendirilmiş olma durumunda dahi, yeryüzü görüntüsüne yapılan bu “çekiştirme” işlemi haritanın öğelerini, kullanılan kâğıt çerçevesinin içine homojen şekilde dağıtmış ve harita içeriğini kâğıda sığacak şekilde düzenlemiştir. Bununla birlikte, paftanın ideolojik bir merkeze veya temel pusula yönleri yerine Amuderya'yı çizgisel ve dik şekilde gösteren “güney doğu” yöneliminde hazırlanmış olması, pafta düzenindeki seçimlerin sezgisel tesadüfler olması ihtimalini zayıflatmaktadır. Onun yerine, coğrafi unsurlar ve onların arasında kurulmak istenen anlatım hiyerarşisinin, coğrafi öğelerin fiziksel konumları kadar önemli (güzergâhlara dair idari) bir söylemin “görüntülerini” oluşturmak adına bilinçli tercih edildiği izlenimi oluşmaktadır.

⁵⁵⁶ Haritaların yatay ve dikey eksenlerde farklı ölçekler kullanması durumu, İstahrî'den yaklaşık üç yüz yıl sonra (13. yüzyılda) Asya'da, Song Hanedanı'na ait Pingjiang Haritası'nda da görülen bir durumdur. Bahsi geçen harita kuzey-güney ve doğu-batı akslarında 1/5'lik farkla düzenlenmiştir. İstahrî'nin haritasında ise, gösterilen konumların aralarındaki mesafe bilgileri “zaman” olarak (seyahat süreleri biriminde) haritanın metinsel bir parçasıdır.



Şekil 100: Kitāb Gharā'ib al-funūn wa-mulaḥ al-'uyūn
Anonim (11. yy)

Meraklar Kitabı, Kitāb Gharā'ib al-funūn wa-mulaḥ al-'uyūn, 13.yy.kopyası
Kağıt üzerinde mürekkep, guaj. Bodleian Library, MS. Arab c. 92 fol 32b-33a

11. yüzyıl Fâtımî Kahire'sinde anonim bir yazar/kartograf/müellif tarafından kaleme alınan “Kitāb Gharā'ib al-funūn wa-mulaḥ al-'uyūn”⁵⁵⁷, iki ayrı cildi kapsayan ve yeryüzüne ait pek çok harita ve diyagramı barındıran önemli bir el yazması kaynak eserdir. [Şekil 100] Eserin ismi; “acayıplıklar, gariplikler, şaşılacak tuhaflıklar, sıra dışı şeyler” anlamına gelen “garâib” (Arapça: غرائب); “fenler, ilim kolları, bilim dalları, sanatlar,” anlamına gelen “fünun”; “tuz” anlamının yanı sıra mecaz olarak “çekicilik, güzellik, hoşluk, zevk” anlamına gelen “melh” (Arapça: ملح) ve “gözler, kaynaklar, pınarlar” anlamına gelen “uyûn” (Arapça: عيون) kelimelerinden⁵⁵⁸ oluşan deyimisel bir anlam taşır.⁵⁵⁹ Birinci cilt göksel âlemi derinlemesine incelerken, ikinci cilt ise (doğal

⁵⁵⁷ Eserin isminin Arapça orijinali: كتاب غرائب الفنون و ملح العيون.

2002 yılında Oxford Bodleian Kütüphanesi tarafından satın alındığı zamana dek bilinmeyen el yazması, Emilie Savage-Smith ve Yossef Rapoport'un çalışmalarıyla tercüme ve analiz edilmiştir. Kozmografik incelemeleri içeren eser, Mısır'da 1020 ile 1050 yılları arasında derlenmiş olan anonim bir çalışmanın, muhtemelen Mısır'da 12. yüzyılın sonlarında veya 13. yüzyılın başlarında yapılan bir kopyasıdır. Kaynak için bkz: University of Oxford, Faculty of Asian and Middle Eastern Studies, “The Book of Curiosities Project”]

⁵⁵⁸ Çeviri: İlhan Ayhverdi, “Misalli Büyük Türkçe Sözlük” (Kubbealtı Lugatı, 2005)

⁵⁵⁹ Kitapta yer alan ilim ve sanat eserlerinin sıra dışılığı, özgünlüğü ve ilgi çekiciliğinin yanı sıra; “gözlerin tuzu” ifadesi, izlemesi zevk veren ve göze hitap eden içeriklere sahip olduğunu vurgular. Deyimsel

ve doğa üstü olaylarıyla) yeryüzüne odaklanarak dönemin hâkim siyasi, sosyal, ekonomik ve dini ortamına dair kapsamlı bir coğrafi bakış açısı sunar.⁵⁶⁰ [Şekil 101] Yeryüzü üzerine yazılmış olan bu ikinci cilt, Hint Okyanusu, Akdeniz, Hazar Denizi ve Nil, Dicle, Fırat, Ceyhun, Indus ve Ganj gibi önemli nehirleri tasvir eden çok sayıda renklendirilmiş haritayı ve bölgeye dair özgün kartografik bilgileri içermektedir. Bu çizimler, eşlik eden metinsel içerik ile birlikte Fâtımîlerin dünya algısını, rekabete girdikleri Akdeniz havzasında geliştirdikleri siyasi manevraları ve yeryüzüne dair yerleşim yaklaşımlarını göstermektedir. Farklı zaman ve coğrafyalara ait İslam kartografisi örneklerinde, evrenin temelini oluşturan göksel alemleri kapsayan "makrokozmos" ve insanlığın yaşadığı yeryüzünü (dar-ı dünya) içeren (ve evrenin bir minyatürü olan)⁵⁶¹ "mikrokozmos" arasındaki bağlantı vurgulanırken, aynı zamanda coğrafi çeşitlilik de ön plana çıkarılmıştır.



Şekil 101: Ölçek Çubuğu

Meraklar Kitabı, Kitāb Gharā'ib al-funūn wa-mulāḥ al-'uyūn, 13.yy.kopyası
Kağıt üzerinde mürekkep, guaj. Bodleian Library, MS. Arab c. 92 fol 32b-33a

Meraklar Kitabı'nda yer alan güney yönelimli dünya haritası, akranı olan Ortaçağ haritalarında örneği bulunmayan kartografik bir öğeyi, haritanın üstünde belirgin

anlatım sebebiyle eserin isminin Türkçe karşılığının oluşturulması zordur. İngilizce'de "The Book of Curiosities of the Sciences and Marvels for the Eyes" olarak isimlendirilir. Metnin devamında, bu eser için, İngilizce'de kısaca "Book of Curiosities" olarak adlandırılmasına paralel olarak, bir sonraki alt notta belirtilen Şarkiyat Mecmuası kaynağında da kullanılmış olan "Meraklar Kitabı" ifadesi kullanılacaktır.

⁵⁶⁰ Rümeyssa Peker, "Fâtımî Bir Entelektüelin Gözünden Hint Okyanusu", Şarkiyat Mecmuası - Journal of Oriental Studies 43, (Istanbul University Press, 2023) p. 281.

⁵⁶¹ Yossef Rapoport & Emilie Savage-Smith, "Lost Maps of the Caliphs: Drawing the World in Eleventh-Century Cairo", (University of Chicago Press, 2018) p. 29.

şekilde yer alan ve özenle çizilmiş bir ölçek çubuğunu barındırır. Harita aynı zamanda, İslam kartografisinde alışık olduğumuz açıklayıcı metinler ile eşlik edilmemekte, yani tamamen bağımsız bir çalışma olarak ele alınmaktadır. Ortaçağ Arap kartografları ve onu takiben İslam coğrafyacılarına ait tüm çalışmalarda Nil Nehri'nin kaynağı olarak kabul edilen⁵⁶² Cebel-i Kamer (Ay Dağı) harita ölçeğinin merkezinde konumlanır. Harita ölçeğinin matematiksel bir enlem-boylam koordinat sistemine uyumlu olarak çizilmek istendiği ancak matematiksel doğruluk içermediği görülür.⁵⁶³ Tarihi metinler, 9. ve 10. yüzyıllarda Bağdat'ta ölçekli harita çizimleri yapıldığını metinsel olarak gösterse de, bunun Avrupa Rönesansı öncesi fiziksel olarak görüldüğü ilk harita, Meraklar Kitabı'na ait dünya haritasındadır.⁵⁶⁴ Eserin incelemesini yapan Savage-Smith, haritanın izahi geometri ve soyut anlatımları aynı anda ve üst üste (süperpoze) katmanlayarak kullanan bir yapısı olduğunu vurgular.

Haritanın güney yönelimi itibariyle, paftanın sağ kısmı İber Yarımadası ve Avrupa'yı, sol kısmı ise Hint Okyanusu, Arabistan ve Hindistan'ı gösterir. Bu yarımadalar arasında ve alta doğru, Fırat ve Dicle'ye ait karmaşık nehir ağı tasvir edilir. Haritanın sol alt kısmında ise, dünya ölçeğinin dışına çıkılarak, Büyük İskender tarafından inşa edilen, Ye'cüc ve Me'cüc kavimlerini engelleremek üzere inşa edilen Sedd-i İskender (İskender Kapısı'na)⁵⁶⁵ ait mimari bir sur ve demir kapı tasviri yer alır.⁵⁶⁶

⁵⁶² Esmâ Şahin, "Klasik Türk Edebiyatı Metinlerinde Nil Nehri" *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* (2017), p. 278.

⁵⁶³ Yossef Rapoport & Emilie Savage-Smith, "Lost Maps of the Caliphs: Drawing the World in Eleventh-Century Cairo", (University of Chicago Press, 2018), p.75.

⁵⁶⁴ Emily Savage-Smith, "Treasures of the Bodleian: Book of Curiosities" Bodleian Libraries. Röportaj. Erişim: 9 Mart 2024 < <https://www.youtube.com/watch?v=fgUe5gUleF4> >

⁵⁶⁵ Bahsi geçen geçit/kapı/duvarın, Dağıstan'ın Derbent kendinde yer alan ve Sasaniler tarafından inşa edilen "Hazar Kapıları" ile İdrîsî'nin Sicilya Kralı II. Ruggero için hazırladığı haritalarda Moğolistan sınırında yer alan "Çin Seddi"ne dair duyum ve anlatıların ortak bir sentezi olma ihtimali yüksektir. Cyril Glassé'in İslam Ansiklopedisi'nde yer alan "Sadd-ı İskender ve Kızıl Yılan" maddesi, bahsi geçen mimari öğenin tarihsel altlığını açıklar.

Bkz: [Cyril Glassé, "The New Encyclopedia of Islam", 1989 (Altamira Press, 2002), p. 38.]

⁵⁶⁶ Ye'cüc ve Me'cüc anlatısı, çeşitli mitolojilerde ve (Gog ve Magog adı ile) İbrani dinlerde geçen cüceler, şeytanlar veya insanlardan oluşan bir kavmi işaret eder. Hikâyenin birden çok versiyonu bulunmakla

Meraklar Kitabı'nda, kartografik ve mimari arasında ölçek geçişleri gösteren bir diğer örnek, aynı zamanda Sicilya'nın Norman istilası öncesinde bilinen ilk haritasıdır. Harita adanın tamamını kapsayan bir ölçekte çizilse de, metinsel anlatı fethedilen bölgeleri, yeni yerleşim alanlarını, ticari ağı ve şehir için inşa edilen kapılara dair inşai notları taşır.⁵⁶⁷ Bu anlamda harita, belli bir dönemin idari ve politik tarihini de içeren tüm anlatıları bir arada tutmaktadır. Meraklar Kitabı'ndaki harita yönelimlerinin ideolojik kısıtlamalara tabi olmadığı, İslam bu haritanın kuzey yönelimli olmasıyla kendini gösterir. Haritadaki Sicilya adası, oval bir biçime dönüştürülmüş, adanın kuzeyindeki Palermo Limanı adanın içine doğru derin bir girintiyle işaretlenmiştir.⁵⁶⁸ Limanın iki yanında, aralarında düşman gemilerini engellemek için gerilen ağır zinciri gösteren nöbet kuleleri (orj. "Qasr al-Silsila", Türkçesi: "Zincir Sarayı")⁵⁶⁹ görülmektedir. [Şekil 102] Limanın güneyinde ise bugün Palermo adıyla bilinen, Sicilya'nın "dar-ül İslam'ı" sayılan "al-Qasr al-Qadim" kenti bulunur.⁵⁷⁰ Haritanın gösterdiği diğer yerleşim alanları kadar büyük işaretlenen on bir kapı, dairesel bir çeper ile çevrelenerek şehrin tanımını oluşturur. Onuncu yüzyılda şehrin idari merkezi olarak kullanılan "Al-

birlikte, tanrının dağları birbirine yaklaştırarak yardım etmesi ve İskender'in geçidi bronz kapılarla kapatması sonucu, bahsi geçen kavmin geçişi engellenir. Mahmûd bin Hüseyîn bin Muhammed el-Kâşgar'ın (Kâşgarlı Mahmud) Kitâbu Dîvânu Lugâti't-Türk eserinde de, haritanın sağ bölümünde kırmızı şeritle ayrılmış bir Ye'cüc-Me'cüc ülkesi, "Sedd-i Zül'l-Karneyn" ismiyle yer alır. Bilgi için bkz: [Mustafa Öztürk, "Zül'l-karneyn" TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt 44 (TDV, 2013) s.564.] ve [İlyas Çelebi, "Ye'cüc ve Me'cüc", TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt 43 (TDV, 2013) s.373.] ve İskender Pala, "Sedd-i İskender", TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt 36 (TDV, 2009), p.276.].

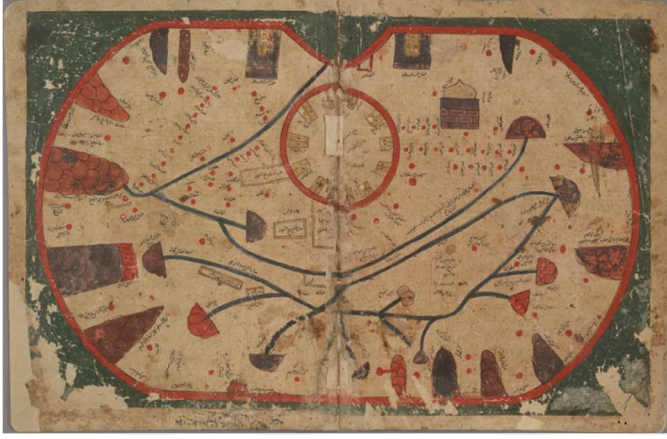
⁵⁶⁷ Antik dönem haritaları içinde onarım ve inşai işleri göstemesi anlamında benzer görev üstlenen "Nippur Şehir Planı" haritası "3.4.3 Rüzgârın Haritası: Babil Uygarlığında Yönelim" bölümünde incelenmiştir.

⁵⁶⁸ Paul Chevedden, "A Crusade from the First: The Norman Conquest of Islamic Sicily, 1060–1091", *Al-Masaq Islam and the Medieval Mediterranean*, Vol. 22, (Taylor & Francis, 2010) s.204.

⁵⁶⁹ Theresa Jäckh, "Raumgeschichte einer Hauptstadt: Palermo unter muslimischer und christlicher Herrschaft (ca. 800-1200)", (De Gruyter, 2023) p. 155.

⁵⁷⁰ "Kadim Kasr, Eski Saray" anlamında. orj. Arapça: القصر القديم. Abbasilere bağlı Aglebiler hanedanı tarafından isimlendirilmiştir. Kaynak için bkz: [H.H. Abdul Wahab, "al-Abbāsiyya" *Encyclopaedia of Islam* New Edition Online (EI-2 English), (Brill, 2012) https://doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_0034]

Khalesa⁵⁷¹ bölgesindeki surlara ait Sarazen Kapısı kalıntısının⁵⁷², Sicilya'yı kapıları üzerinden tanımlayan harita ve yerleşimin bin yıllık tarihine eşlik ettiği rivayet edilmektedir.⁵⁷³ [Şekil 103]



Şekil 102: Meraklar Kitabı
Anonim (11. yy), Kitāb Gharā'ib al-funūn wa-mulāḥ al-'uyūn,
13. yy kopyası. Kağıt üzerinde mürekkep, guaj.
Bodleian Library, MS. Arab c. 92 fol 32b-33a



Şekil 103: Saracen Kapısı - 10. yy.
Al Khalesa Bölge Kapısı,
Bal'harm
Santa Maria dello Spasimo,

Genel yönelimlerine bakıldığında, 10.yy. – 13.yy. arası İslam haritacılığının, coğrafi bilgiyi tasvir etme ve sunma konusunda özgün ve karmaşık bir yaklaşım geliştirdiği, okuyucuların yönlerini belirlemeleri aşamasında farklı yönelimler (oryantasyon) kullanarak coğrafi konum ve hiyerarşileri kullandığı söylenebilir. Bununla birlikte, İslam felsefesi ve astronomisinin birliktelik hâlindeki makro/mikro kozmos anlatısı, biçimsel olarak haritalara yansiyarak kıta, bölge, şehir ve hatta mimari öğeleri de kapsayan farklı coğrafi ölçekleri tek bir pafta içinde gösterme özelliği sağlamıştır. Bu

⁵⁷¹ Arapça “seçilmiş” anlamında. Bugün Palermo’nun “Kalsa” bölgesi olarak bilinmektedir.

⁵⁷² Batılılar tarafından Müslümanları ve özelinde Müslüman Arapları tanımlamak için kullanılan, Grekçe “sarakenos” ve Latince “saracenus” kökenli ifade. Bkz: [Cengiz Tomar, “Sarasınler” TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt 36, (TDV, 2009), p. 116.]

⁵⁷³ Mimar Carlo Trabia’nın ifadesine göre, Piazza Magione’nin yakınında bulunan -ve inşaatı hiçbir zaman tamamlanamayan- Santa Maria dello Spasimo Kilisesi’nde sergilenen kapının çeşitli parçalarının mutlak tarihlleme yöntemiyle onuncu yüzyıla ait olduğu tespit edilmiştir. Trabia’nın iddiasına dair verilere araştırma esnasında rastlanmamış, dolayısıyla iddiaya bir rivayet olarak referans gösterilmiştir. [Bkz: Carlo Trabia, “Saracen Door and Battle of Palermo”, Best of Sicily (2004)]

edinim, okuyucunun genel bakış açısının yanında belirli bir bölgenin ayrıntılı bilgisine sahip olmasına olanak tanıyarak, projeksiyon sistemleri bakımından tutarsızlıklar gösteren ve matematiksel ölçeklendirmenin sezgisel ölçekte kaldığı izahi sınırlarmaları aşmaya yönelik girişimlerin destekçisi olmuştur.





4. TEMSİLDEN SONRA GÖRÜNTÜ

4.1 Görüntülerin Yıkımı ve İkonoklazm Üzerine



Şekil 104: Tibet Kültürüne Ait Heykellerin Yıkımı - 1959
Fotoğraf: Anonim. Kaynak: Shari Gordnier & Nikhil Samuel, Timestream

Dinlerin ve siyasi iktidarların⁵⁷⁴, kendi meşrutiyetlerini öne çıkarmak veya başka ideolojinin sembollerini ortadan kaldırmak için⁵⁷⁵ başvurdukları ikonoklast yaklaşım, görüntüler tarihi ve tartışmalarının önemli bir parçasıdır. İmgelere ve özellikle de görüntülere karşı verilen bu mücadele, tarihte çoğunlukla fiziksel yıkım yoluyla gerçekleşse de görüntülerin engellenemez hızlarda kopyalanıp çoğaltılabildiği

⁵⁷⁴ İtalyan fütürizminin kurucularından Marinetti, siyasi manifestosunda siyasi ikonoklast gereksinimlerini şöyle ifade eder: “Her türlü müzeyi, kütüphaneyi, akademiye yok etmek istiyoruz.” Bkz: [F. T. Marinetti: Critical Writings, Doug Thompson, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006), p. 14]

⁵⁷⁵ Robert Herron, A Christian Reflection on Religious and Secular Iconoclasm, (Christian Scholar’s Review, 2023) <https://christianscholars.com/a-christian-reflection-on-religious-and-secular-iconoclasm/>

günümüz dijital ortamlarında da, görüntü kaynağının silinmesi veya sansürlenmesi gibi biçimlerle varlık göstermektedir. [Şekil 104]

Batı sanat tarihi okumalarının Bizans ikonografisinin yorumlanması konusunda yoğunlukla değindiği tartışma noktalarından biri şüphesiz ki, Yehova'nın⁵⁷⁶ İbraniler için belirlediği ilkeler metni "On Emir" in ikinci maddesini oluşturan ve tanrısal imge ve betimlemeyi yasaklayan toplumsal düzenlemedir⁵⁷⁷: "Kendin için oyma put, yukarıda göklerde olanın yahut aşağıda yerde olanın yahut yerin altında sulara olanın hiç sûretini yapmayacaksın; onlara eğilmeyeceksin ve onlara ibadet etmeyeceksin."⁵⁷⁸

Burada görüntüye yüklenen anlam, temelde onun maddesel ve somut olması sebebiyle, tanrının ruhani ve soyut olan özünü temsil edemeyecek olmasına dayanır. İlahi bir özü taklit etme girişimi olarak tanımlandığında imgeler - elbette- sınırlıdır ve görünmeyen görünmesini sağlayarak ilahi



Şekil 105: Sacra Parallela (florilège damascénien)
Bibliothèque nationale de France, Folio 99r,
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52501312_4/f201.item#

⁵⁷⁶ Tanrının özel adı olan YHVH arkaik formunun Türkçe telaffuz edildiği biçimiyle yazılışı kullanılmıştır. Bkz: TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt: 43 (2013), pp. 390-391.

⁵⁷⁷ Tevrat'taki hukuki düzenlemeler, Mezopotamya ve Hitit hukuki metinleriyle kıyaslandığında, özellikle mülkiyet ve ceza hukukuyla ilgili ifadelerin bu coğrafyadan etkilendiği düşünülebilir. Bu benzerliklerin kaynağının sadece doğrudan etkileşimlerden değil, aynı zamanda genel bir medeniyet temasının bir ürünü olması da mümkündür. Kesinlik gösteren akademik kanıtların var olmaması sebebiyle, bu konuda desteklenen teoriler tartışmalı bir alan olarak kabul edilmelidir. Konu hakkındaki farklı teoriler için bkz: Pamela Barmash, The Oxford Handbook of Biblical Law, Legal Texts of the Bible, The Decalogue, (Oxford University Press, 2019) pp. 135-155.

⁵⁷⁸ TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt: 33 (2017), p. 347.

güçleri cansız bir objeye (örneğin, putlara ve totemlere) dönüştürmek, inanç sistemlerinin daha ilkel varyasyonlarına öykünen antropolojik bir fetişizm oluştururlar. Ancak, Bizans İmparatoru V. Konstantinos ile ikonları savunuculuğuyla Doğu Ortodoks Kilisesi için önemli bir figür olan teolog Damaskoslu (Şamlı) Yuhanna (doğum adıyla Yuhannâ ed-Dımaşki)⁵⁷⁹ arasında geçen mektuplar⁵⁸⁰, 8. yüzyıl Bizans ikonoloji tartışmalarının, ilahi özün görünürlüğüyle sınırlanmayan ve görüntüye dair daha derin sorgulamaları işlediğini göstermektedir. [Şekil 105]

Her şeyden önce, bu teolojik sistemin temelinde tanrı bir ilke olarak görünür değildir.⁵⁸¹ Dini imgelerin yıkımını savunan Konstantinos 'a göre asıl sorun, ilahi öze dayalı bir "görüntünün", tanrının kendisini mi yoksa tanrının temsili mi olduğudur. Bu sorgulama, görüntünün ruhani bütünlüğü temsil etme "kapasitesini" değil, görüntünün üstlendiği "kimlik" ve bu kimliğin neyi oluşturduğu, nasıl var olduğunu ve görüntülerin temsil etme özelliklerini taşıyan tüm şeylerin, konu ilahi bir tasvir olduğunda kabul edip edilemeyeceğini kapsaması sebebiyle kritik önem taşır. Öyle ki, devam eden Batı düşünce tarihinin görüntüleri bir işaret sistemi olarak sınırlandırma girişimlerine kıyasla, Bizans ikonoloji tartışmaları direkt ve bağımsız olarak görüntülerin ontolojisine odaklanmaktadır.

Siyasi ve teolojik bir tartışma içeriği olarak Bizans ikonoklazmının ana gündemi, imgelerin içerdiği bilgilerdir. İmgenin varlık şartı, temsil edilmesi istenen şey ile görünür olanın bir araya gelmesine⁵⁸² ve bu ikisi arasında kurulan ilişkilerin sıklığına dayanır. İmgeyi "metaforik dönüşüm" çerçevesi üzerinden ele alan bu yaklaşımı, Krugar şöyle örneklendirir:

⁵⁷⁹ Daniel J. Sahas, John of Damascus on Islam: The Heresy of the Ishmaelites, Leiden 1972), p. 7.

⁵⁸⁰ Eirini Artemi, John of Damascus and the use of the letters of Paul in his writing: An Exact Exposition of the Orthodox Faith (Manifestations of the Ancient and Medieval World, 2017) ISSN 1676-5818, p. 25.

⁵⁸¹ Koloseliler 1:15, Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil), (Kitab-ı Mukaddes Şirketi, Yeni Yaşam Yayınları 1987)

⁵⁸² Emmanuel Alloa, "Visual Studies in Byzantium: A Pictorial Turn, avant la lettre". Journal of Visual Culture 12, No. 1 (Sage Journals, 2013), pp. 3–29.

“Acının yalnızca fiziksel veya ruhsal olarak hissedilebileceğini ve görsel olarak tasvir edilemeyeceğini düşünelim. Dolayısıyla, her görsel tasvirde, hissin görüntünün metaforik bir temsiline rıza göstermiş oluyoruz. Buna göre, eğer bir dini öğreti, inancın görüntüye en ufak bir metaforik dönüşümüne bile izin vermiyorsa -yani Tanrı temsil edilemezse- o zaman hiçbir resimsel temsil biçimi kabul edilemez. Ancak bu durumda, görüntünün herhangi bir güç veya zayıflığından bahsetmiyoruz, temsil edilmesi kesinlikle yasaklanmış bir varlığın özelliğinden bahsediyoruz. Sonuç olarak, ilahiyatın tasvir edilemezliğinin sebebi, görüntünün kapasitesinden değil, ilahi varlığın kendisinin böyle bir temsili meşru kılmamasıdır.”⁵⁸³



Şekil 106: Aziz Martin Katedrali, Rölyef Heykeller
1566'da başlayan Protestan Reformu'yla beraber ikonoklast hareketin bir parçası olarak Kalvenistler tarafından tahrip edilmiştir.
Kaynak: Erasing history: Iconic photos of eight types of iconoclasm, Books on Trial

⁵⁸³ Krešimir Purgar, Pictorial Appearing: Image Theory After Representation, Introduction, (Transcript, 2019) p. 18.

Tanrının insanı kendi suretinde, bir anlamda, tasvir edilmesi yasak bir surette yarattığı inancı, insanın kökenini açıklama anlamında Yahudi-Hristiyan kültüründe öne çıkan⁵⁸⁴, diğer dini geleneklerde ve özellikle antik çağ tanrılarında sık rastlanmayan bir temadır.⁵⁸⁵ [Şekil 106] Aksine, tıpkı bütün karmaşık ve çeşitliliğin basit değişimlerin birikimi olarak vurgulandığı evrimsel biyoloji disiplini de olduğu gibi⁵⁸⁶, antik çağ tanrılarının aldığı kişileşen suretlerin kaynağı insandır. İmgelerin varlıksal durumu açısından, bu öncelikle görüntülerin tanıyabildiğimiz şeyleri sunduğu ve ardından görüntülerde tanıdığımız şeylerin (resimler, ekranlar vb.) görüntünün kendisi olmadığı anlamını taşıması yönünden kritik önem taşır.

Mutlak bir tasvir edilemezlik ilkesi üzerinden geliştirilen ikonoklast argümanların aksine, antik insanın imgelerin var olma sınırlarına dair geliştirdiği -seküler- bir anlayış ve görüntü ile içeriği birbirinden ayırt edebilme yeteneği taşıdığı açıktır. Zira Batı görsel sanat tarihinin ikonoloji tartışmalarında üzerine sıkça yaslandığı "mimesis" tekniği de, görüntünün yanılsamalar içeren doğasından, onun yorumlama ve anlamlandırma sürecindeki aldatıcı yapısından uzaklaşarak, dikkatimizi gerçekliğin kendisine çekmek üzerine kuruludur. Yakın tarihe kadar, görüntülerin (tek başlarına) varlıkbilimsel temelde görülmemesini Krugar şöyle açıklar:

⁵⁸⁴ Michael Novak, *Another Islam, First Things: A Journal of Religion, Culture, and Public Life* (2007)

⁵⁸⁵ Marie-José Mondzain, Rico Franses, *Iconic Space and the Rule of Lands*, *Hypatia* Vol. 15, No. 4, *Contemporary French Women Philosophers* (Wiley, 2000), p. 58.

⁵⁸⁶ Referans verilen doğal seçim mekanizması, karmaşık sistemleri, herhangi bir yaratıcı unsura başvurulmaksızın adım adım ortaya çıkan kümülatif değişikliklerin bir toplamı olarak görmeye eğilimi olarak tanımlanabilir. Dawkins bu mekanizmayı açıklamak için, herhangi bir ön tasarımı veya niyet taşımadan hareket eden "kör saatçi"nin uyum içinde çalışan biyolojik özellikleri bir araya getirmesi metaforunu kullanır. Kör saatçi için bkz: "Richard Dawkins, *The Blind Watchmaker: Why the Evidence of Evolution Reveals a Universe without Design*, (Penguin, 2006), p. 21. Bu bakış açısının aynı zamanda linguistik gelişimlerin açıklanması üzerinden semiyolojik tartışmalar ile kurduğu bağlar üzerine bkz.; Rudolf P. Botha. "Did language evolve like the vertebrate eye." (2002) DOI:10.5774/34-0-33.

“Platon ve Aristoteles'in imgeler ve temsil üzerine ilk düşünceleri seküler yapıda olsa da, imgelerin doğasını Rönesans'a kadar çoğunlukla dini inançlar belirliyordu. Batı Hristiyanlığı mimesis kavramını benimsediğinde, Batı kültürü görüntüyü bir temsil olarak, yani görünen ve görünmeyen dünyaların renkleri, şekiller ve çizgiler aracılığıyla sınırlandırılmış bir yüzeye yansıtılması olarak meşrulaştırdı. Ancak, Aristoteles'in "temsil-olarak-benzerlik" (representation-as-semblance) ilkesi, Platon'un "simulacrum" (aldatıcı betimleme gücü) kavramı olmadan var olamazdı. Platon'un teorisi, resim ve heykel gibi erken dönem görsel medyada yer aldıklarında dahi, insanların gerçek dünyadan tanıdıkları formları kabul etmelerinin bir kanıtıdır. Bunun nedeni, insanın sezgisel olarak, temsile dair bir "düzeltmemekanizması" üretmiş olmasıdır -ve bu mekanizma aslında görüntünün aldatıcı doğasına, yani gördüğümüz şeyin görüntüde kendisi olmadığına dair bir şüphe dir.”⁵⁸⁷

⁵⁸⁷ Krešimir Purgar, Pictorial Appearing: Image Theory After Representation, Introduction, (Transcript, 2019), p. 21.



Şekil 107: Bağdat, Saddam Hüseyin
ABD Deniz Piyade Kuvvetleri Assultmanı Kirk Dalrymple, Bağdat'ın merkezinde, 9 Nisan 2003 tarihinde Irak Devlet Başkanı Saddam Hüseyin heykelinin devrilmesini izlerken.
Fotoğraf: Goran Tomasevic, Reuters

İkonoklast ve ikonodüller arasındaki tartışma, Hristiyan teolojisinde genel bir biçim almış olsa da, günümüz dünyasında ve ikonoloji ekseninde sonlanmış değildir. Aksine, görüntülerin yıkımı, asıl görüntünün varlığından daha büyük bir gündem taşımakta ve gösteri değeri taşımaktadır. [Şekil 107] İngiliz teorisyen Janet Wollf'un ortaya koyduğu perspektifte, görüntülerin mistisizmine dair iddialardan vazgeçmek gerekmektedir.⁵⁸⁸ Wollf'a göre, görüntüler yalnızca toplum tarafından canlandırıldıkları ölçüde anlam taşıyabilirler. Bu nedenle, "öznel" ontolojik varlıklar olarak varlık gösteremez ve sadece kültürel teoriler ve sosyal yaşam bağlamında anlam kazanabilirler.

İkonların yıkılması, nadiren de olsa, “modernleşme” adına toplumların kendi miraslarını yıkması yoluyla da gerçekleşir. Marinetti’nin İtalyan fütürizm manifestosu, 1917 Rus Devrimi (Bolşevik İhtilali)’nde Ortodoks mirasın⁵⁸⁹ ve Mao Kültür

⁵⁸⁸ Janet Wollf, “After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy”, *Journal of Visual Culture*, No. 11:3, (Sage Journals, 2012), p. 9.

⁵⁸⁹ Richard Stites, *Iconoclasm in the Russian Revolution: Destroying and Preserving the Past*, (Wilson, 1981)

Devrimi'nde yerel inanışlara ait artefaktlerin yok edilmesi⁵⁹⁰ bu kategoriye örnek gösterilebilir. ⁵⁹¹ [Şekil 108] İkonlar, heykeller, tapınaklar, kültürel miras ve tarihi kimlik eserlerinin sistematik şekilde yok edilişi, yeni iktidarın toplum üzerindeki otorite ve kontrol kurması üzerinden uzun vadeli etkilere sahiptir. Yerleşik hiyerarşilerin bozulması, görsel kültür içindeki “baskın” temsillerin değişmesi anlamına da gelecektir.



Şekil 108: Mao'nun Kültür Devrimi
Devrim (1966-1967) sırasında Kızıl Muhafızlar tarafından, Budizm, Konfüçyüsçülük, Taoizm inançlarına ait ikonları ve emperyalizme ait artefaktların yok edilmesini emreden propaganda poster

Görüntülerin *yıkılmaya değer görülen* “güçlerinin” neye dayandığı sorusu, varlıksal olarak bağımsız (veya koşulsuz şekilde sübjektif) ele alınamayacakları göz önüne bulundurulduğunda haklı kaygıları beraberinde taşır. Nihayetinde imgelerin herhangi bir güç edinmesi ve taşınması durumunda, bu gücün kontrol edilebilmesi (veya yok edilmesi) de mümkündür. İkonolojik tartışmalardaki temel anlaşmazlıklardan biri, bu gücün kontrol edilemez olduğuna dair argümanların baskın oluşudur. Kontrol

⁵⁹⁰ Deborah A. Sommer, Images for Iconoclasts: Images of Confucius in the Cultural Revolution, East-West Connections: Review of Asian Studies Volume 7, Number 1 (Phoebus, 2007), p. 16.

⁵⁹¹ Eric Reinders, Monkey kings make havoc: Iconoclasm and murder in the Chinese cultural revolution, Religion Volume 34, Issue 3 (Taylor and Francis, 2004) pp. 191.

edilemezlik korkusu, siyasi iktidarların en sık başvurduğu argümandır. Bu nedenle ikonlara karşı işlenen suçlar, görüntülerin öznesel varlıkların kanıtıdır. [Şekil 109]⁵⁹²



Şekil 109: Mussolini, 1932

1932'de, Ulusal Faşist Parti'nin iktidara gelişinin 10. yıl dönümünü kutlamak için düzenlenen büyük geçit töreni için Roma'nın tarihi bölgelerinin yıkılması sırasında Mussolini'nin bir fotoğrafı. İmparatorluk Forumları Yolu (Via dei Fori Imperiali), Sezar, Augustus, Vespasian ve Trajan'ın antik imparatorluk forumları da dahil olmak üzere birçok tarihi yapı yıkılmıştır. Kaynak: Cinecittà - Light

Fransız teorisyen Marie-José Mondzain, ikonların tarihteki sosyolojik durumunu incelerken, ikonların tasvir ettiği (hayal edilen) görünümünün temsili olma özelliğini kaybederek, tasvirin kendi kendisi ile özdeşleştiği izlenimini savunur.⁵⁹³ Mondzain'e göre, bunun sebebi imgeyi "simülakrum" olarak yorumlayan Platoncu ikonoklazm ile "mimesis" üzerinden inceleyen Aristotelesçi ikonofil düşünce arasındaki temel

⁵⁹² Paul Baxa, *Roads and Ruins: Fascism and the Roman Cityscape*, Ch. 4 The Palace and the Road (University of Toronto, 2006), p. 151.

⁵⁹³ Marie-José Mondzain, *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*, (Stanford University Press, 2005) pp. 71-75.

çatışma ile ilgili değildir.⁵⁹⁴ Mondzain, bu yüzleşmenin görüntülerin neyi temsil edebileceğine yönelik ayrılıkta bir “imge politikasına” dayandırır. Bu politika, tüm felsefi girişimlerin aksine, iktidara (siyasi veya teolojik) hizmet etmeye yatkın politik stratejilerin yerleştirilmesine uygun bir ilişkiler ekonomisini barındırır. Mondzain’in görme politikasındaki temel çıkarım; imgelere görünürlük kazandıran unsurun, bakma eylemi olmasıdır.⁵⁹⁵ Bir başka deyişle geçmişte görünür hâle getirmekle atfedilen temsil mekanizması, artık insanı bir eylem olarak bakmaya zorlamaktadır.

İmgeleri, iradeler bütünlüğünden kopartarak tamamen otonom yapılar olarak düşlemek mümkün değildir, zira pek çok görüntünün ondan sorumlu olan bir yapımcısı (yaratıcısı) vardır. Bununla birlikte görüntülerin artık geçerliliği kalmamış semiyolojik bir ağacın iletim mekanizması olmadığı, gerçekliklerin (veya inanılması beklenen *post-gerçekliklerin*) “ikâme nesneleri” hâline geldiği açıktır.⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ Krešimir Purgar, *Pictorial Appearing: Image Theory After Representation*, Introduction, (Transcript, 2019), p. 69.

⁵⁹⁵ Marie-José Mondzain, *L’Image peut-elle tuer?*, *Can Images Kill?*, çeviri: Sally Shafto, *Critical Inquiry*, Autumn 2009 (University of Chicago Press, 2009)

⁵⁹⁶ Bir savaş fotoğrafı, sadece savaşı tasvir eden bir imaj kalıntısı değil, o savaşın bir parçasıdır. Fotoğrafa bakan gözlemci, artık savaşın (vahşet ve yıkıcılıkla dolu) piktoryal deneyimiyle baş başadır. Temsilin kusursuz işleyen bir mekanizmanın ideası olduğu durumda dahi, geçmişte bir şeyi temsil eden şey, artık o şeyin kendisi hâlini almıştır. Buna paralel olarak görüntüyü üreten veya onu yayan mekanizmalar ile, görüntülerin yarattığı etki, sonuç ve sorumlulukları birbirine bağlamak pek ala mümkündür.

4.2 Görmenin İktidarı

*İyiler için her şey iyidir. Böyle söyler halk.
Ama ben diyorum ki size, kötülere her şey domuzca gelir.
Bu yüzden bağnazlar ve süngüsü düşükler -ki yürekleri de düşüktür onların-
bağırıp dururlar, dünya pis bir canavardır diye.
Friedrich Nietzsche, Böyle Söyledi Zerdüşt*

Oxford sözlüğü, anlamının ardındaki terimsel özelliklerin tamamına artık ihtiyaç duymaması, ana akım yayınlar tarafından kullanılmaya ve hiçbir izahat gerektirmeden sıklıkça başvurulmuş (edebi) bir dayanak hâlini alması itibariyle, “2016 yılının kelimesi” olarak “post-truth” (hakikat sonrası)⁵⁹⁷ kavramını seçmiştir.⁵⁹⁸ Hakikat-sonrası, içinde bulunulan durumu tamamen “meta” hâline getirmektir. Felsefi bir analojiyle ifade edilirse, hakikat-sonrası, oyun ortasında taşların veya oyun tahtasının şekil değiştirebildiği bir kutu oyunudur. Bu oyunda, taraflardan biri kuralları olduğu gibi oynamaya (tutmaya), diğeri ise kuralları değiştirerek kazanmaya çalışır. Yalnızca kabul edilen kurallara göre oynanması, yani kurallara *odaklı* bir mücadele, taraflardan birinin pozisyonunu sürekli koruması ve diğerrinin zaman içinde oyunun dışına doğru itildiği muhalefetlerin durumunu belirler. Hakikat-sonrasında ise amaç, oyunun kurallarının değişebileceği ve bu çatışmanın doğasının tahmin edilemez olduğunun bilincinde mücadele etmekir -ve taraflardan biri muhakkak bu istikrarsızlıktan faydalanarak yaşar.

⁵⁹⁷ Kavramın çevirisi hakkında farklı öneriler mevcut olmakla birlikte literatürde en sık kullanılanları “hakikat sonrası”, “gerçeklik sonrası” ve “post gerçeklik” ifadeleridir. “Post” ön ekinin genellikle zamansallık belirten bir ifadeyi de beraberinde getirmesi, herhangi bir kavram için suistimal edilircesine sık kullanılabilmesi ve olası bir zamansallık belirtmesi durumunda iki defa üst üste kullanılmasını gerektirecek (post “post-kavram”) denli hızlı değişen bir imgeler dünyasına tâbi olunmasına istinaden, gerçeğin artık önemsizleştiği ve inanılması beklenen gerçekliklerin onun yerini aldığı vurgulamak adına “hakikat sonrası” çevirisi kullanılacaktır.

⁵⁹⁸ Oxford Languages, “Word of the Year 2016” (Oxford University Press) Erişim: 10.05.2024.

< <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/> >

Bilgiyi bir “güç oyunu” olarak tanımlayan Fuller, hakikat-sonrasından bahsederken, oyun üzerinden üretebileceğimiz bu analojinin bir benzerini, Machiavelli⁵⁹⁹ ve Parento’ya⁶⁰⁰ referans vererek, aslan ve tilki arasındaki çatışmalar üzerinden kurar:

"Hakikat-sonrası (post-truth) aslanın hakikatını dile getirir. Bu hakikat, ahlaki ve epistemolojik anlamda, tilkinin yaymaya çalıştığı gerçeklik kırıntıları ile arasına olabildiğince geniş bir mesafe koymaya çalışır. Böylelikle, gerçekleri çarpıtan ve duyguları suistimal eden tilki olarak görünecektir. Fakat aslanın hakikati, tilkiye oldukça direkt ve acımasız (veya en azından, haklı bir öfkeyle dile getirilen hak iddia etme çabasından fazlası gibi) görünür. Bu nedenle tilkinin stratejisi, kendi ile rakibi olan aslanın konumu arasındaki ahlaki ve epistemolojik mesafeyi en

⁵⁹⁹ Rönesans düşünürü Niccolò Machiavelli’ye göre iktidarı elde etme ve sürdürme yolunda başarılı olmak isteyen bir prens, hem aslan hem de tilkinin özelliklerini taşımalıdır. Aslan gücü, saygıyı temsil ederken, savaşta cesur görünmeyi ve korku uyandırmayı gerektirir. Tilki ise aldatıcılığı ve esnekliği temsil eder, sözünde durmamaya hazır olmayı, çevresindekileri dikkatle seçmeyi ve değişen koşullara uyum sağlamayı içerir. Ancak bu iki hayvanın ruhu tek başına yeterli olmaz. Prens, güçlü ve saygıdeğer olmasının yanı sıra kurnazca hareket edebilmeli, hem aslanın hem de tilkinin zayıflıklarını örtterek iktidarı etkin şekilde koruyabilmelidir. Bkz: [Niccolò Machiavelli, “The Prince”, 1513, Chapter 14, çeviri: George Bull (Penguin, 1961)]

⁶⁰⁰ İtalyan iktisatçı Vilfredo Federico Damaso Pareto’ya göre, iktidar her zaman azınlık bir seçkinler zümresinin elindedir ve tarih, bu seçkin zümrenin yerini bir başkasının alması döngüsünden ibarettir. “Seçkinlerin dolaşımı” olarak adlandırdığı bu süreç, yeni seçkinlerin eskilerinin yerini aldığı bir asimilasyon, yahut yeni seçkinlerin iktidara gelmek adına eskileri şiddet yoluyla devirmesi ile gerçekleşir. Pareto, Machiavelli’nin taksonomisini kullanarak, seçkinleri “tilkiler” ve “aslanlar” olarak iki ayırır. Tilkiler, merkeziyetçiliğe karşıdır, manipülasyon ve aldatma konusunda yeteneklidir, ve şüphelicilikleri gereği direkt karşılaşmalardan kaçınırlar. Aslanlar ise yerleşik ve gelenekçidir, bürokrasiye ve hiyerarşik düzene önem verirler, gerektiğinde güç kullanmaktan çekinmezler. Tarih, seçkinlerin kendi aralarındaki hakimiyet mücadelesinin döngüsü içerisinde ilerler. Pareto’nun seçkinlerin iktidarı üzerine kurduğu bu dağılım simülasyonu, iktisatta “Pareto verimliliği (optimumu)” ve “80/20” kuralı ile de ilişkilendirilir. Bkz: [Vilfredo Federico Damaso Pareto, “The Mind and Society”, (Brace and Company, 1935)] ve [Vilfredo Federico Damaso Pareto, “The rise and fall of the elites; An application of theoretical sociology”, 1900 (The Bedminster Press, 1698), p.4.]

aza indirgemektir. Bunu genellikle de aslanın tutarsız vaatlerini ve ikiye bölünmüşlüğü ortaya çıkararak yapar.”⁶⁰¹

Felsefe tarihinin başlangıcından itibaren herkesin peşinde olduğu “hakikat” ve onu çevreleyen ifadeler, en basit ifadeyle tartışmalı kavramlardır. Bunun temelinde, filozofların yalnızca şeylerin “kendisi oldukları şey”⁶⁰²’in “ne” olduğu konusunda değil, aynı zamanda bir şeyin “ne” olduğunu ifade etmenin oluşturacağı anlamlar konusunda bir ortaklığa varmamış olmaları bulunur. Bu durum, gerçekliklerin kendi başlarına sahip oldukları karmaşık ve öznel vurgulara odaklanılması yerine, onu tamamen olgulara dayalı bir kanıt sistemi üzerinden tanımaya ve ayırt etmeye çalışan filozofların “gayri resmi yanılgıları” ile perçinlenir.⁶⁰³ Hakikatlere en temel şekliyle ve samimi şekilde ulaşma gayretindeki bilimsel çaba ve uzlaşıların dahi, bilginin nihai konumlandırıcıları olarak bilişsel uzlaşıları retorik bir araç olarak kullanmaları kaçınılmazdır.⁶⁰⁴ Fuller, *bilgi olma iddiasındaki* tüm şeylerin bir araya gelerek değerlendirilebileceği evrensel bir bilim dilini teşvik ve inşa etmeye yönelik pozitivistlerin dahi, “hakikatin” bilim insanları tarafından ulaşacağı nihai ve anlamlı tek kavram olarak değerlendirmediklerini ifade eder. Aksine hakikat, belirli bir dilin kuralları tarafından belirlenen “hakikat koşullarını” karşılayan sistemlerin genel bir özelliğidir. Bir başka deyişle, hakikatler, bilimsel ideallerin, her biri kendi doğrulama

⁶⁰¹ Steve Fuller, “Post-Truth: Knowledge as a Power Game” (Anthem Press, 2018), p. 2.

⁶⁰² Cürçânî, hakîkati “kendisiyle, kendisi için konulmuş şey kastedilene ait bir isim” olarak tarif eder ve insana “konuşan hayvan” denilmesini örnek göstererek, şeylerin “hüvviyet” ve “mâhiyet” bakımından olduğu (ve onsuz tasavvur edilemeyeceği) şeyleri işaret eder. Cürçânî’nin, şeyleri var eden ve ona gerçeklik kazandıran özelliklere odaklı tanımı, temelde İbn Sînâ’yı temel almaktadır. Bkz: “hakikât” ve “hakîkat’uş-şey”. Kaynak: [Seyyid Şerîf el-Cürçânî, “Kitâbü’t-Ta’rîfât”, “Ta’rîfât Kitâblı”, Çeviri: Arif Erkan (Bahar Yayınları, 1997) s.88.] ve [İbn Sînâ, “en-Necât”, 1364 (Kabalıcı Yayınları, 2013), p. 202.]

⁶⁰³ Charles Leonard Hamblin, “Fallacies” (Methuen, 1970), p. 9.

⁶⁰⁴ Buradaki eleştiri bilimsel yöntemle değil, bilimsel uzlaşıların üstlendiği epistemolojik statünün genellikle olduğundan daha nitelikli görünmesine yöneliktir. Özellikle evrene yönelik bilimsel teorilerin oldukça sınırlı ömrü olduğu, bilim camiası içinde belirli bir dönem içerisinde kabul edilen uzlaşıların kalıcı gerçekleri yansıtmadığı açıktır. Bu açılardan bilimsel uzlaşıları, gerçeklerin göstergesi olarak sunmak, felsefi anlamda mekanizmanın sosyal ve retorik boyutlarının tamamen yoksayılması anlamına gelecektir.

prosedürü tarafından yönetilen dilsel ifadelerin bir temsilidir.⁶⁰⁵ Fuller'in aynı verilerin farklı kurallar altında farklı şekillerde yorumlanabileceğini düşüncesi, temelde Wittgenstein'in geç döneminde (Felsefi Soruşturmalar) ifade ettiği, epistemolojik oyunun kurallar tarafından belirlenmediği, aksine kuralların belirlenmesinin, oyunun kendisi olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Fuller'in diğer dayanağı ise, Kuhn'un aynı kanıtların farklı referans çerçevelerine tabi olmaları durumunda birbirine benzemeyen sonuçlara ulaşacağı ve bunun insanın dünyayı anlama biçiminde radikal değişimlere yol açacağı fikrini vurguyan "bilimsel devrim" kavramıdır.⁶⁰⁶ Bahsedilen "çerçeve", hakkında önceden karar verilmiş (yargılara varılmış) olan bir durumu nitelermemektedir. Aksine bu oluşumlar, mevcut paradigmların çözülemeyen sorunlarla karşılaşması sonucu ortaya çıkan krizlerle (paradigma kaymalarıyla)⁶⁰⁷ tetiklenir. Bu kriz, bilişsel topluluğun kabul ettiği kuramsal çerçeveler, değerler ve uygulamalar bütünü olarak mevcut paradigmanın, bilimsel bulgu ve gözlemleri açıklamakta yetersiz kalması, bunun sonucunda oluşan belirsizlik ve güven kaybı olarak nitelendirilebilir. Krize karşılık vermesi beklenen ve toplumun "kolektif ilerleme" için kullanacağı gerekçeli anlatılar ise, anlatının kendini ortaya çıkarmasını gerektiren bir ihtiyaç durumuna kadar örtülü biçimde beklemektedir.⁶⁰⁸ Kuhn'un yaklaşımı, temelde bilimsel ilerlemelerin *birikim süreçlerini* kullanarak gelişme tanımını reddederek, anlık sıçramalar ve köklü değişikliklerle ilerleyen, oluşan yeni çerçevelerin benimsenmesinin bir gerekliliği olarak da önceki birikim ve inançları tekrar değerlendiren bir yaklaşım üzerine kuruludur.

⁶⁰⁵ Bkz: [Steve Fuller, "What Philosophy Does and Does Not Teach Us About the Post-Truth Condition" in "Post-Truth: Knowledge as a Power Game" (Anthem Press, 2018), p.43]

⁶⁰⁶ Thomas Samuel Kuhn, "The Structure of Scientific Revolutions" (University of Chicago Press), p.126.

⁶⁰⁷ orj. İngilizcesi "paradigm shift"

⁶⁰⁸ Kuhn, toplulukların ilerleyebilmek için geçmişlerini mevcut duruma uygun şekilde yeniden yazmalarını, George Orwell'in "1984" romanına referans vererek, tarihin Bilgi Bakanlığı tarafından mevcut politikalarla uygun olacak şekilde ve düzenli olarak yeniden yazılması ile örnekendirir. Kuhn'a göre bu ustaca manevra, tarihin geçmişte başka türlü olmuş olabileceğine -ve gelecekte de başka türlü olabileceğine- yönelik "Orwellian" bir müdahaledir.

Stonier, iletişim teknolojileri yönünde yeni bir çağa girildiğini ifade ettiği 1986 tarihli makalesinde, bilginin, madde ve enerji gibi evrenin fiziksel bir parçası olduğunu⁶⁰⁹, ancak onlardan daha incelikli yapıda varlık gösterdiği ve bulunduğu yerin dışında depolanabilmesi nedeniyle algılanmasının zor olduğunu ifade eder.⁶¹⁰ Stonier, ufukta gördüğü “teknoloji devri” veya “bilgi ve iletişim çağının” ekonomik ve toplumsal etkilerini kontrol etmek için mevcut yaklaşımların yeniden değerlendirilmesi gerektiğini, sermayenin bilgiye dayalı bir ekonomik modelle oluşturulması gerektiğini öngörmektedir. Oluşan bilgi toplumu, bilgi üretimi sürekliliği ve onu taşıyacak altyapının oluşmasını sağlamalı, toplumun hızla değişen çalışma kriterlerine uyum sağlamak için eğitilmelidir. Böyle bir devrimin tüm zorluklarına rağmen, “dalga enerjisi, derin deniz madenciliği ve yapay zeka” gibi teknolojiler ile büyük fırsatlar sunarken, aynı anda eşitsizlikleri derinleştirecektir. Bu teknolojik ilerlemeler, toplumsal sorunların kendiliğinden çözümleneceği varsayımını veya en azından bu karmaşık geçişin zorluklarını anlamak için getirilecek çözümlerin ipuçlarını beraberinde taşır.⁶¹¹ Stonier’in 80’lerin ortalarında sunduğu yakın gelecek öngörüsü, elbette zamanın devrimine yenik düşmüş; imalat sektörü, temel ekonomik faaliyetlerin odağı olarak varlığını sürdürmüş, dolayısıyla, teknolojik gelişmelerin toplumsal sorunları bütünsel olarak çözeceği iddiası fazla iyimser ve naif kalmıştır. Ancak bilginin zenginlik yarattığı bir ekonominin evrilişi, diğer bir deyişle, bilgi ekonomisinin yükselişine dayalı bir teknoloji pazarının oluşumunu temel alan “bilgi

⁶⁰⁹ İnsandan bağımsız bir biçim olarak bilgi, radyo dalgaları veya kitap gibi fiziksel formlarda, sanat galerileri ve müzeler gibi kurumlar aracılığıyla insan beynin dışında depolanabilir. Ancak depolanan materyalin algılanması ve yorumlanması, onu işleyen alıcının varlığına ve kullanılan organizasyon bütününe bağlı kalmaktadır. Bkz: [Tom Stonier, “Towards a New Theory of Information”, Telecommunications Policy, Volume 10, Issue 4 (International Telecommunications Society, 1986), p. 278.]

⁶¹⁰ Bu “post-endüstriyel” toplum, bilginin üretimi, iletilmesi ve işlenmesi konuları tüm politik ve sosyo-ekonomik kaygıların merkezine yerleştirerek, insanlığı Sanayi Devrimi ölçeğinde etkileyen sosyal değişimlere yol açacaktır. Metnin tamamı için bkz: [Tom Stonier, “The wealth of information: A profile of the post-industrial economy”, (Thames Methuen, 1983)]

⁶¹¹ Ken Green, “Blinkered Optimist for a New Age” Review. Futures (Futures Magazine Group, 1983), p. 520.

ekonomisi” öngörüsü açık bir şekilde gerçekleşmiştir. Günümüzde, piyasada hacimleri bakımından en değerli şirketler, bilgi ve verilerin toplanması, işlenmesi ve üzerlerinden değer yaratma üzerine kurulu iş modellerine sahip Alphabet (Google), Meta ve Amazon vb. teknoloji şirketleridir.⁶¹² [Şekil 110] Bu teknoloji şirketlerinin devasa hacimleri, onların küresel pazardaki konumlarını, yatırımcıların onların gelecekteki büyümelerine olan güvenlerini, yeni teknolojileri geliştirme veya mevcut teknolojileri iyileştirme potansiyellerine paralel olarak, teknoloji şirketlerinin küresel çaptaki piyasaları, politikaları ve toplumsal yapı üzerindeki güçlerinin fark edilmesi ve değerlendirilmesi yönünden önem taşır.



Şekil 110: Nasdaq-100 (NDX) Endeksi (1986-2024)

Ağırlıklı olarak teknoloji şirketlerini içeren ve Nasdaq borsasında işlem gören en büyük 100 şirketin performansını gösteren borsa endeksi. Mayıs 2024 itibarıyla, “Magnificent Seven” olarak bilinen “Alphabet (Google), Apple, Amazon, Microsoft, Nvidia, Meta ve Tesla” bileşenleri, Nasdaq-100’ün hacimsel olarak %40’ını oluşturmaktadır. 1971 yılında kurulan Nasdaq-100, COVID-19’un yarattığı ekonomik resesyona rağmen, 2020, 2021 ve 2024 yıllarında pek çok defa tarihi zirve (all-time-high) yapmıştır.

Kaynak: Investing.com, Nasdaq 100 Index, Erişim: 13.05.2024

⁶¹² Mayıs 2024 itibarıyla, piyasa değerine göre dünyadaki sıralamalarıyla, Microsoft (MSFT) 3.082 trilyon dolar ile birinci, Apple (AAPL) 2.806 trilyon dolar ile ikinci, NVIDIA (NVDA) 2.246 trilyon dolar ile üçüncü, Alphabet (GOOG) 2.093 trilyon dolar ile dördüncü, Amazon (AMZN) 1.951 trilyon dolar ile beşinci ve Meta (META) 1.207 trilyon dolar ile dünyada yedinci sıradadır. Kaynak: CompaniesMarketCap.com, “Largest Companies by Market Cap”, Erişim: 13.05.2024, < <https://companiesmarketcap.com/> >

Günümüz teknolojileri ve bilgiye erişim noktasındaki gelişmelerin, temel öznelereinden biri “görüntüler” olan yeni çağın habercisi ve bir zamanlar “dilin” düşünce ve iletişim biçimlerini belirlediği gibi bilgiyi anlamlandırma ve iletme biçimimizi dönüşüme uğrattığı açıktır. Sosyal medya, akıllı cihazlar, arttırılmış gerçeklik (Augmented Reality), sanal gerçeklik (Virtual Reality) vb. teknolojilerilerin gelişmesiyle birlikte, görüntülerin gerçeklik algılarını belirlemesi, bulanıklaştırması ve hatta böyle bir algıyı sıfırdan oluşturması mümkündür. Bu anlamda görüntüleme yönelik eleştirel düşüncenin, görsel okuryazarlığın ve anlatıların içinde görüntülerin rollerini inceleyen disiplinler arası bakışın gelişmesi, görüntülerin neyi “temsil” edeceklerini belirleyen iktidar yapılarını, bu yapının devamlılığını (sürdürülebilirliğini) ve içerdiği anlamları belirleyici olacaktır.

4.3 Temsil Olmayan Görüntü

*Hakikati gizleyen şey simülakr değildir.
Çünkü hakikat, hakikat olmadığını söylemektedir.
Simülakr hakikatin kendisidir.
Ekleziyast*

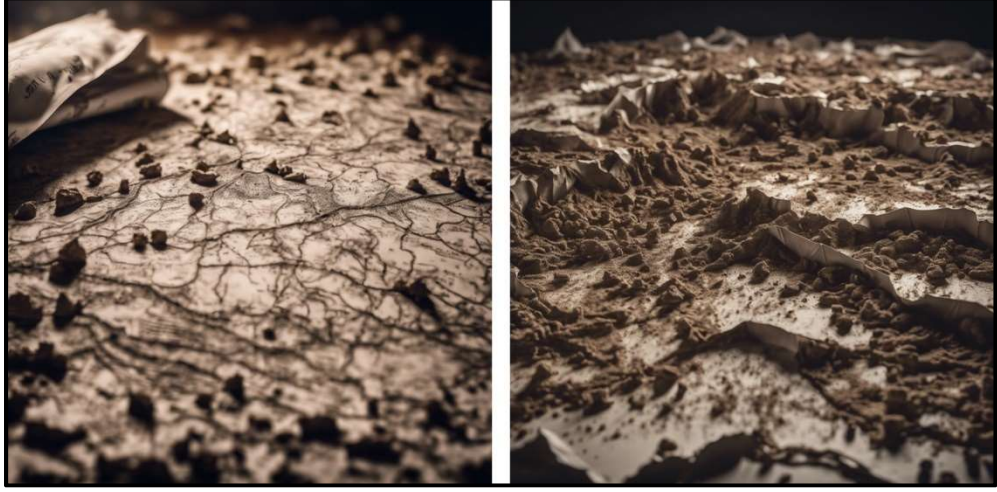


Şekil 111: Simülakrum'un Birinci ve İkinci Aşaması

Jean Baudrillard'ın postmodern kuramında merkezi bir yer tutan simulakrum kavramı, gerçeklik ve temsil arasındaki ontolojik ayrımın bulanıklaştığı bir durumu ifade eder. Baudrillard'a göre, simulakrum, artık referansını kaybetmiş, kendi kendini referans alan ve gerçeklikten bağımsızlaşmış bir temsildir. Bu bağlamda, Borges'in "Harita Üzerine" öyküsü, simulakrumun aşamalı olarak gerçeklikten kopuşunu⁶¹³ ve hiperrealitenin ortaya çıkışını gösteren alegorik bir anlatı olarak değerlendirilebilir.

Birinci Aşama: Yansıma (Pre-Simulacrum): Bu aşamada, harita toprağın sadık bir yansımasıdır. Bire bir ölçekte çizilmiş olan harita, gerçeği olduğu gibi temsil eder. Baudrillard'ın terminolojisine göre, bu durum "Görüntünün Birinci Derecesi" olarak adlandırılır. Harita, gerçekliğin yerini almaz, sadece onu yansıtır. Tıpkı bir aynadaki yansıma gibi, harita da gerçekliğin bir kopyasıdır. [Şekil 111]

⁶¹³ Jean Baudrillard, Simulacra and Simulation, (University of Michigan Press, 1995)



Şekil 112: Simülakrum'un Üçüncü ve Dördüncü Aşaması

İkinci Aşama: Model (Simulacrum'un Birinci Derecesi): Harita, zamanla toprakla bire bir eşleşen bir model hâline gelir. Haritacılar, her ayrıntıyı titizlikle haritaya işlemeye başlarlar. Artık harita sadece bir yansıma değil, aynı zamanda gerçekliğin bir modelidir. Bu durum, "Görüntünün İkinci Derecesi" ve aynı zamanda "Simulakrum'un Birinci Derecesi" olarak adlandırılır. Harita, gerçeklikle o kadar iç içe geçmiştir ki, ikisi arasındaki sınır belirsizleşmeye başlar. [Şekil 112]

Üçüncü Aşama: Gerçekliğin Yerini Alma (Simulakrum'un İkinci Derecesi): Model, zamanla gerçekliğin yerini alır ve artık gerçeklikten bağımsız olarak var olmaya başlar. Harita o kadar detaylı ve kapsamlı hale gelmiştir ki, insanlar artık toprağa ihtiyaç duymazlar. Haritada bir değişiklik olduğunda, bu değişiklik toprakta gerçekleşmez. Bu durum, "Görüntünün Üçüncü Derecesi" ve "Simulakrum'un İkinci Derecesi" olarak adlandırılır. Harita, artık gerçekliği temsil etmekten çıkmış, onun yerine geçmiştir.

Dördüncü Aşama: Hiperrealite (Simulakrum'un Üçüncü Derecesi): Son aşamada, harita tamamen gerçeklikten kopar ve kendi başına bir gerçeklik haline gelir. Artık harita, toprağa değil, sadece kendisine dayanır. Bu durum, "Görüntünün Dördüncü Derecesi" ve "Simulakrum'un Üçüncü Derecesi" olarak adlandırılır. Baudrillard'ın "hiperrealite" olarak adlandırdığı bu durumda, gerçeklik ve temsil arasındaki ayrım tamamen ortadan kalkar. Gerçeklik, temsilin bir simülasyonu haline gelir.

Öyküdeki harita, başlangıçta toprağın sadık bir temsilidir (pre-simulacrum). Ancak zamanla, harita gerçeklikle eşzamanlı bir model haline gelir ve toprakla birebir

örtüşmeye başlar (simulacrum'un birinci derecesi). Bu aşamada, harita artık sadece bir temsil değil, aynı zamanda gerçekliğin bir simülasyonudur. Harita, gerçekliğin yerini almaya başladıkça, toprakla olan bağı zayıflar ve kendi başına bir gerçeklik olarak var olmaya başlar (simulacrum'un ikinci derecesi). Son aşamada ise, harita tamamen gerçeklikten kopar ve kendi kendini referans alan bir hiperrealiteye dönüşür (simulacrum'un üçüncü derecesi). Bu noktada, harita artık toprağı temsil etmez, sadece kendi varlığını sürdürür.

Borges'in öyküsündeki harita metaforu, Baudrillard'ın simulakrum teorisinin temel prensiplerini açıklamak için güçlü bir araç sunar. Özellikle, haritanın aşamalı olarak gerçeklikten kopuşu, Baudrillard'ın simulakrumun farklı derecelerini anlamayı kolaylaştırır. Ayrıca, öykünün sonundaki hiperrealite durumu, Baudrillard'ın postmodern toplumun gerçeklik algısına ilişkin eleştirisini yansıtır.

Baudrillard'a göre, günümüz medyatik ortamında, imgeler ve temsiller gerçekliğin yerini almış ve hiperreal bir dünya yaratmıştır. Bu hiperreal dünyada, gerçeklik ve temsil arasındaki sınırlar bulanıklaşır ve imgeler kendi başlarına bir gerçeklik haline gelir. Borges'in öyküsü, bu durumu alegorik bir şekilde anlatarak, okuyucuyu simulakrumun doğası ve sonuçları üzerine düşünmeye sevk eder.

Sonuç olarak, Borges'in "Harita Üzerine" öyküsü, Baudrillard'ın simulakrum teorisinin anlaşılması ve tartışılması için önemli bir metindir. Öykü, simulakrumun aşamalı olarak gerçeklikten kopuşunu ve hiperrealitenin ortaya çıkışını gösteren güçlü bir alegori sunar. Bu alegori, günümüz medyatik ortamında gerçeklik ve temsil arasındaki ilişkinin karmaşıklığına dair önemli bir kavramsal çerçeve sunar.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırma, görüntülerin temsil etme yükümlülüklerinin ötesine geçerek, onların bağımsız ontolojilerini ve resimsel deneyimlerinin karmaşıklığını ele alan yeni bir düşünce alanının kapılarını aralamayı amaçlamıştır. Bu yaklaşım, görüntülerin gösterme, işaret etme ve betimleme gibi eylemlerle gerçeklikleri yansıtmaya odaklı bir temsil mekanizması olarak varoluş biçimleri yerine, tasvir gücü olan ancak gerçekliğin kendisinden ayrılan bir yapıya sahip olarak görüntülerin doğasına odaklanmaktadır. Bu yapıların kendiliğinden veya kasıtlı olarak oluşan ortaklıklarla çevrelendiği, nesnel gerçeklikleri yansıtmaya veya zihinde bir imge biçiminde belirme durumu ile sınırlı kalmadan tüm medyumlardaki belirebildiği, görünebildiği veya yok olabildiği görülmektedir. Görüntülerin, insan ölçeğinde, metinsel anlam içeren veya kültürel ikonlar (kült, fetiş, totem) hâline gelebilen yapıları, karmaşık yapılarının daha fazla gözlemlenebilmesine olanak tanıyan daha üst bir ölçekte; zihinsel yaşantının temelini oluşturabilen veya yüzyıllarca gömülü kalabilen özellikleriyle, insanlık tarihinin ötesinde varlıklarını sürdürebilmelerine olanak tanır. Bu çalışmada görüntülerin doğası incelenirken, W.J.T. Mitchell'ın tüm resimsel olguları inceleyebilecek, disiplinler arası kısıtları aşmayı amaçlayan⁶¹⁴ ve genel bir *imge bilimi* anlayışını⁶¹⁵ benimseyen güncel bir ikonoloji yaklaşımının bilimsel uyarlamaları kullanılmıştır. Bu düşünce sahası, benzerlikler üzerinden imgelerin işaretsel özellikleri kullanan temsil yaklaşımıyla birlikte, görüntülerin kendilerini -ve başka şeyleri- teorize etmesine imkan tanıyan bir özne (teorik söylem)⁶¹⁶ olmasına imkan tanır.

⁶¹⁴ Mitchell'a göre, genel anlamda birbirleriyle süreklilik içerisinde çalışan, ancak zaman zaman birbirlerinin kimliklerini tehdit etmeleri gereken üç çalışma alanı (ikonoloji, görsel kültür, medya araştırmaları) görüntülerin karmaşık arayüzlerini inceleme anlamında başvurulması gereken temel alanlardır. Kresimi Purgar da, genel imge biliminin sanat, bilim, teknoloji figürlerinin bilimsel uyarlamaları kullanan "yeni bir ikonoloji" kurulması gerekliliğinden bahseder. Bu konunun ayrıntıları, tezin "(2.7) İkonoloji: Derece Sıfır" bölümünde ele alınmıştır.

⁶¹⁵ W.J.T. Mitchell, *Iconology 3.0. Image and Theory in Our Time*, Konferans Notları (Haus der Kulturen Welt, 21 Mart 2018)

⁶¹⁶ W.J.T. Mitchell, *Iconology Old and New: Transregional Conference on the Move* Konferans Notları (Current Theoretical Interfaces: Iconicity, Semiotics, Historicity, 29 May 2013)

Görüntü için yapılan bu yeni varsayım, onu gerçekliği anlama ulaştıran bir anlatım aracı yerine, şeffaf yanıltıcı bir görüngünün arkasına gizlenerek anlamın anlaşılmasını uzak tutan bir bilmece olarak tanımlar.⁶¹⁷ Kavramın kendisinin getirdiği bu çeşitlilik sistematik bir tanım yapılma güçlüğü getirmekle birlikte, Mitchell'ın görüntüleri "sanat yazarlığı" geleneğini kullanarak söylem üzerine kurulu konuşma reotikleri olarak değerlendirmesi, görüntülerin ontolojisi hakkında felsefi soruların ağırlığını azaltarak "ontolojilerin görüntüleri" üzerine, varlık ve yokluk (veya belirsizlikler ve seçimler) arasını kurcalayan ikonoloji odaklı bir kapıyı aralar. Böylelikle Mitchell'ın kuramı, evrensel bir görüntü tanımı yapmak yerine, farklı disiplinlerini görüntüyü ayrıştırdığı alanları kullanarak ⁶¹⁸ bir soy kütüğü (soy bilimi) oluşturmaya, bu ilişkiler devrim süreci altındaki bir oluşturduğu görüntü ailesine odaklanır. Benzerliklere odaklı bu sınıflandırma girişimi, görüntülerin daha okunabilir (esas, mecazî olmayan) olanları ile daha yayılı (açılımlı) ve figüratif öğelerini ayrıştırarak, sınırlar kesin olmayan bir spektrum ortaya koyar.⁶¹⁹

Bu çalışmanın Mitchell'ın kuramını temel aldığı nokta, görüntünün güç sistemleri olarak incelemesine dayanmaktadır. Mitchell'ın "metagörüntü" olarak tanımladığı bu sistemler, görüntülerin kendilerini bildikleri ve açığa çıkardıkları alanda, sonsuz sayıda yansımayı içermekte ve görüntülerin yüzeyindeki detayların görünümünü kapsamaktadır.⁶²⁰ Tez çalışması, bu noktada araştırma alanı olarak belirlediği alan ve

⁶¹⁷ Görüntülerin halihazırda karmaşık yapıya sahip olmaları, görüngülerin ardında gizlenmeleri ve bünyelerinde taşıdıkları ideolojik (söylemsel) özellikleri gereği; onların sabit olmayan (sürekli değişen) evrimsel olgular olduğu söylenebilir. Bu nedenle kendileri hakkında yapılacak herhangi bir tanımın "geçici" olduğu ve bu tanımın bilimin doğası gereği değişime açık olması gerektiği ortaya çıkacaktır. Görüntülerin ideolojik gizemleri konusu tezin "(2.8) Görüntü Kuramı, W.J.T Michell" ve "(2.8.1) Görüntü" bölümünde incelenmiştir.

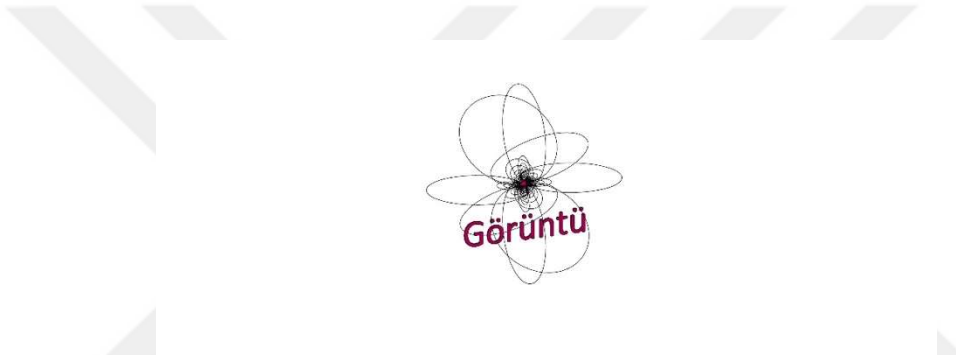
⁶¹⁸ (ki bu ayrıştırma işlemi "benzerlikler" üzerine kuruludur)

⁶¹⁹ Doğaları gereği imgelere ait gerçek bir soy kütüğü çıkarılması mümkün olmasa dahi, görüntü etiketi altında toplanan ve benzerlikleri bakımından kümelenen yapılara dair ilişkiler, tezin "(2.8.2) Görüntüler Ailesi" bölümünde incelenmiştir.

⁶²⁰ Dahası, bu noktada kastedilen "sonsuz sayıda yansıma", görüntülerin spekülasyon ve kuram oluşturma kapasitelerini işaret etmeleri nedeniyle, ilkesel olarak görüntülerin temsil etme rollerine yönelik bir sorgulamayı beraberinde getirmelidir.

ölçeğe (insan ve ona ait çevre) odaklanmak adına inceleme araçlarını özelleştirerek, Mitchell’ın ikonolojisine bir yan kulvar açar. “Metagörüntünün Dünyasal İlişkileri” başlığı altında oluşturulan bu inceleme, insanmerkezli ölçeğe yoğunlaşarak, öncelikle insanın yerle kurduğu ilişkilerde görüntülerin konumu ve bağlantılı olduğu dinamikleri inceler. Tümevarımcı bir yaklaşım ile görsel kültür dinamiklerinin incelenmesi, metagörüntülerin “güç, ideoloji ve kontrol (gözetim) mekanizmalarıyla” kurduğu temel ilişkileri açığa çıkartılmıştır.⁶²¹

5.1 Görüntü Mikrokozmosu



Şekil 113: Görüntünün Yoğunlaşma Durumu
(Görüntü Özü)

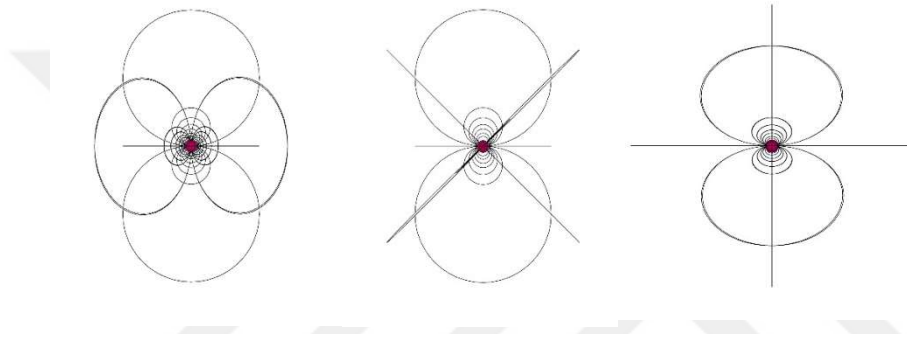
Tezin ulaştığı temel sonuçlardan ilki, görüntülerin bir yoğunlaşma durumu olduğudur. Bu yoğunlaşmanın özü tekil ve durağan bir tanımla sınırlandırılmasa da, temelde görüntünün bütün maddesel durumları ile gözlemcinin zihinsel süreçleri (bireysel deneyimleri, kültürel arkaplanı vb.) arasındaki diyalektik etkileşim sonucu oluşan bir yapıdan söz edilmektedir.⁶²² [Şekil 113] Bu örgü, içerdği kuvvetler (görsel öğeler,

⁶²¹ Görüntülerin iktidar, bilgi, coğrafya ve mimari vb. imgelerle kurduğu belirli ilişkiler, tezin “(2.9) Metagörüntünün Dünyasal İlişkileri” bölümünde incelenmiştir.

⁶²² Mitchell’ın ikonoloji araştırmalarını temel alması itibarıyla bu çalışma “görüntüler hakkında söylenen şeyleri” inceleyen bir ikonoloji yaklaşımı yerine, “görüntülerin söylediği şeylere” odaklı bir yaklaşımı benimser. Bu nedenle görüntünün tekil bir tanıma ulaşması için kapalı bir sisteme indirgenmesi, çalışmanın metodolojisine uymamaktadır..

kültürel referanslar, tarihsel bağlamlar) gereği, dile ihtiyaç duymadan etkileşme ve anlam oluşturma yetisini taşır.⁶²³

Görüntünün diyalektik yoğunluğunun (görüntü özünün) etrafında, sürekli hareket durumunda olan ve görüntünün farklı bağlamlarda farklı anlamlar inşa etmesini mümkün kılan gizemli orbitallerden⁶²⁴ söz etmek mümkündür. Bu orbitallerin varlığı, görüntüleri oluşturan küçük parçaların (ki onlardan, atom altı parçacıklardan⁶²⁵ esinlenerek “görüntü-altı parçacıklar” olarak söz edebiliriz) görüntünün özü etrafındaki hareketler, değişim ve dönüşümleri için belirli parametreler tanıtır. [Şekil 114]



Şekil 114: Orbital Eksenleri
Görüntü Orbitallerine ait X,Y,Z eksen izdüşümleri.

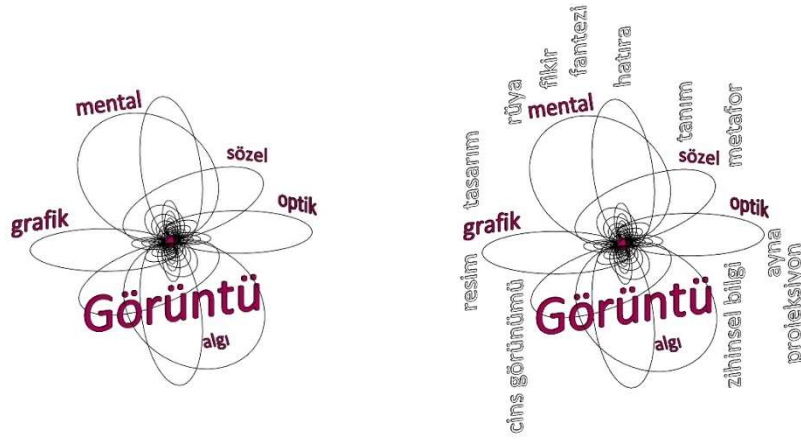
Bu noktada, Mitchell’ın kuramının bir parçasını oluşturan ve farklı görüntü “türlerinin” etkileşimini inceleyen “görüntüler ailesinin” (*optik, grafik, mental, algısal*,

⁶²³ Bu varsayım, imgeleri dil ile ilişki kurmayan salt paradigmlar olarak incelemeye uyumlu olmayan klasik semiyoloji ve dilbilimsel analizlerden uzaklaşarak, Wittfenstein’in erken dönem felsefesi (Anlamın Resim Kuramı) ve görsel medya için eleştirel kuramı geliştiren Frankfurt Okulu uygulamalarına dayanmaktadır. Semiyolojik aygıtların ve onların ikonoloji ile aralarında yarattığı sürtüşme, tezin “(2.4) Semitik Aygıtlar: Nesne, Temsilci, Yorumcu” ve “(2.8.3) Resimsel Dönüş” bölümünde ele alınmıştır.

⁶²⁴ Kuantum mekaniğine göre, bir atomdaki elektronun hareketi, klasik fizikteki gibi belirli bir “yörünge” izlemek yerine, elektronun farklı bölgelerde farklı olasılık dağılımlarına tabi olması ile ifade ifade edilir. Bu olasılık dağılımı “orbital” olarak adlandırılır. Kurulan edebi alegoride, Niels Bohr’un “yörünge” çizgilerinden farklılaşması nedeniyle, “orbital” ifadesi kullanılmıştır.

⁶²⁵ Atomaltı: Atomu oluşturan, atomdan daha küçük maddeler. Atomaltı parçacıklar da, evreni oluşturan tüm maddelerin yapıtaşı olan “temel parçacıklardan” oluşmaktadır.

zihinsel, sözel) bu orbitalleri oluşturan katmanları olarak ele alınması yoluyla, tezin kullandığı anlatım modeline dahil edilmesi mümkün olacaktır.

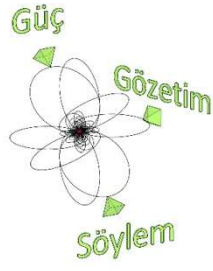


Şekil 115: Orbital Etkileşimleri

Görüntü orbitallerinin, Mitchell'ın tür etkileşimleriyle olası ilişkisi

Görüntünün farklı türsel özellikleri, görüntü özünün etrafında bulunan bu olasılık bulutunun⁶²⁶ içerisinde gerçekleşmekte; bu olasılık bulutu da, görüntünün oluşturduğu *olası* anlamların *gözlemlenebilme* ihtimallerinin en yüksek olduğu alanları göstermektedir. Görüntü türlerine ait özelliklerin tek bir yörüngeyi takip etmekle (semyolojik ifadeyle, bir gösterge durumu olarak var olmakla) sınırlandırılmaması, onların kesintisiz devinim içerisindeki olgular olma tanımını da desteklemektedir. Bu yapı aynı zamanda görüntülerin zorunlu bir sınıflandırma (taksonomi) işlemiyle indirgenmesinin önüne geçerek, görüntünün farklı ölçüm noktalarında farklı “durumlarda” gözlemlenmesine imkan tanır. [Şekil 115]

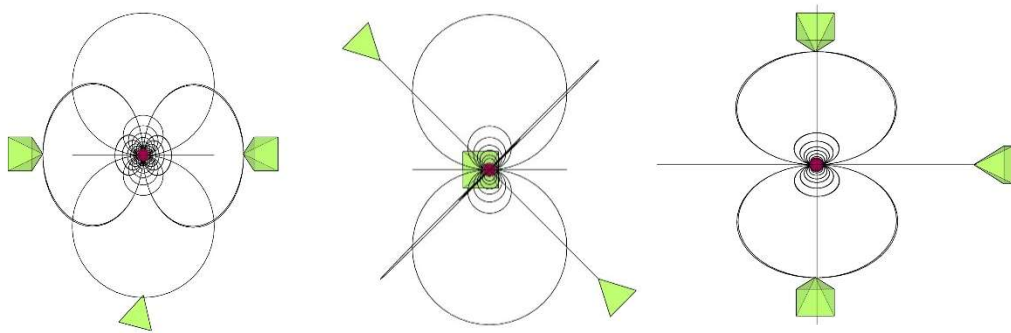
⁶²⁶ İfadenin fizikteki karşılığı olan “olasılık yoğunluk fonksiyonu” (İng. probability density function), sürekli bir olayın, sınırları tanımlı bir aralıkla gerçekleşme olasılığının hesaplanması için kullanılır. Basit bir örnekle, hava durumu tahminleri için verilen sıcaklık aralıkları, atmosferdeki karmaşık yapının incelenmesi sonucu oluşturulan matematiksel modelin içerdiği belirsizliklerin ifadesinde kullanılır.



Şekil 116: Görüntüye Etki Eden Dış Kuvvetler

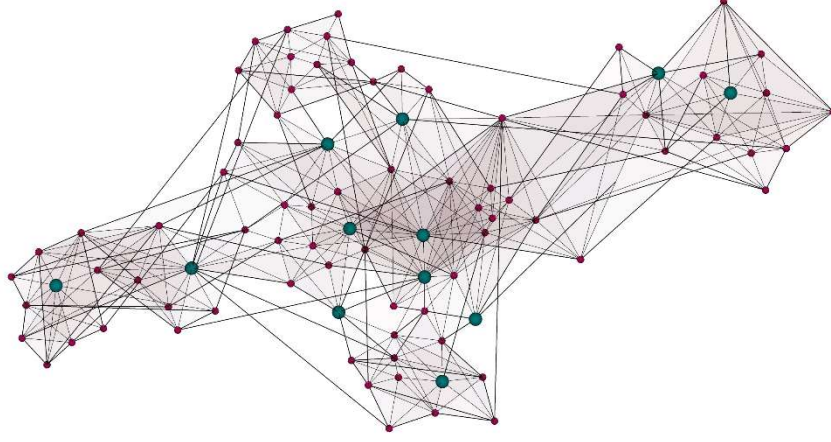
Bu modelde görüntü orbitallerinin durağan olmamasının, görüntüler türlerinin içsel ilişkileri dışındaki sebebi, bu yapıya dışarıdan etki eden faktörlerdir. Bu dış kuvvetler, görüntü-altı parçacıkların hangi olasılıklarda ortaya çıkabileceklerini etkileyen mekanizmalar olarak, bir “gözlemci” etkisi yaratarak, görüntü olasılıklarından birinin gerçekleşmesine neden olur. [Şekil 116]

İktidar yapılarının yansımaları veya iktidar organizasyonun kendisi olarak “güç” mekanizması, görüntünün anlamsal özelliklerini bir arada tutma veya önemsizleştirme yetisine sahip “söylem” ve görüntünün (anlamının ve işlevinin hangi orbitallerde bulunabileceğini belirlererek) sınırlarını kontrol eden “gözetim”, görüntülerle sürekli etkileşim içerisinde olarak, görüntünün varoluş biçimine etki eder. [Şekil 117]



Şekil 117: Görüntüye Etki Eden Dış Kuvvetler – X,Y,Z Eksen İzdüşümleri

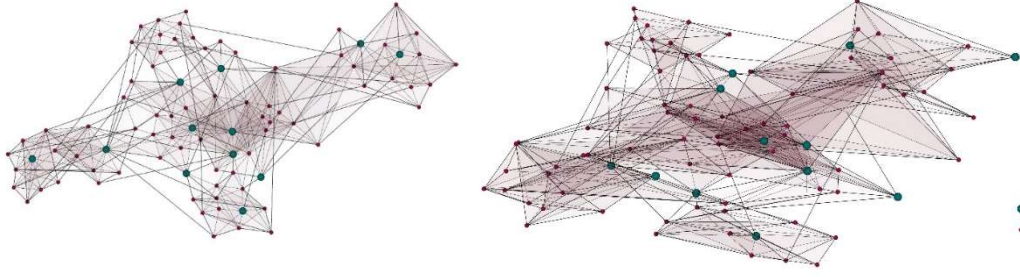
5.2 Görüntü Makrokozmosu



Şekil 118: Görüntü Kümeleri

Görüntülerin kendi aralarında ve izleyiciyle kurduğu etkileşimler bütünü, onları tekil anlamlarından kopararak daha büyük bir anlatının, bir makrokozmosun parçaları hâline getirir. Bu anlatı, insanın kendi varoluşsal gerçekliğini anlamlandırma çabasının bir ürünü olarak, onu oluşturan her bir parçanın ötesinde anlamlar taşır. İmgelerin bu birlikteliğinden oluşan ve onu meydana getiren her bir öğenin anlamının ötesine geçen bu yeni anlam bütününe, bu çalışmada "görüntü makrokozmosu" adı verilmektedir ve bu başlık görüntülerin durağan ve kesin anlamlara sahip olmadığı bir evrende, gözlemci etkisiyle farklı anlamlar inşa edilebilmesini mümkün kılan bir okuma biçimini ifade eder.

Görüntü makrokozmosunun belirgin öğelerinden olan üst anlatılar, tarihsel ve kültürel bağlamda büyük ve kapsayıcı bir çerçeve sunarak, daha küçük anlatıları açıklayabilme iddiasında olan ve bu iddiaları aracılığıyla toplumsal ve siyasal meşruiyet sağlamaya çalışan söylemler bütünüdür. Bu anlatılar, genellikle idealize edilmiş bir geçmişe veya geleceğe referans vererek, mevcut durumu haklı çıkarma veya dönüştürme amacı güderler. Görüntülerin makrokozmosu, bu üst anlatıların görsel ifadesi olarak, onların taşıdıkları ideolojik mesajları ve değerleri yansıtır, taşıdıkları ideolojik mesajları ve değerleri yansıtarak pekiştirir. [Şekil 118]

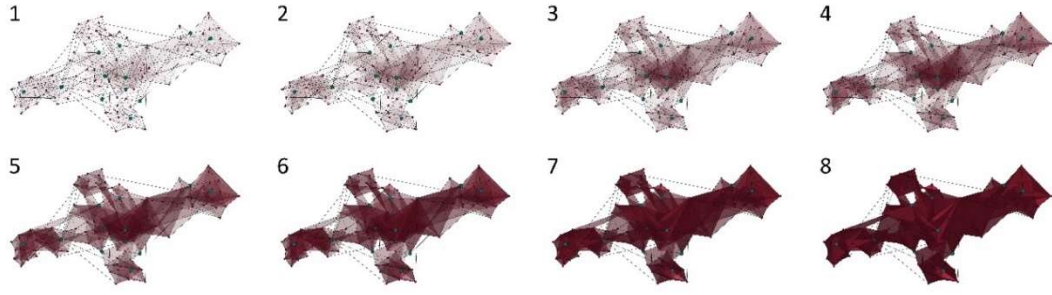


Şekil 119: Anlatı Formasyonları

Konumları değişmeyen görüntü özlerinin, eksen kaydırılması yoluyla, farklı anlatı formasyonları oluşturması durumu

Görüntü makrokozmosunun ait bir prototipin, kuantum fiziğinden ödünç alınan kavramlar üzerinden kurulması mümkündür. Dolanıklık, süperpozisyon, gözlemci etkisi, belirsizlik ve dönüşüm başlığı altında toplanabilecek bu ilkeler, görsel kültürün karmaşık yapısını ve işleyişini açıklamak adına, gözlemlenenin gözlemciyle etkileşimi sonucu ortaya çıkan ve sürekli değişen bir gerçeklikler olarak ifade edilmektedir. [Şekil 119]

Görüntüler dünyasında dolanıklık, kuramsal olarak “bağımsızlıkları” üzerinde durulan görüntülerin, üst ölçekte birbirleriyle (ve gözlemciyle) sürekli etkileşim içinde olmasından kaynaklı, birbirlerini ve gözlemciyi etkileme durumunu işaret eder. Bu durum aynı zamanda, bir görüntünün anlamının, onu çevreleyen diğer görüntülerden ve izleyiciden bağımsız olarak düşünölemeyeceği anlamını beraberinde taşır. [Şekil 120]



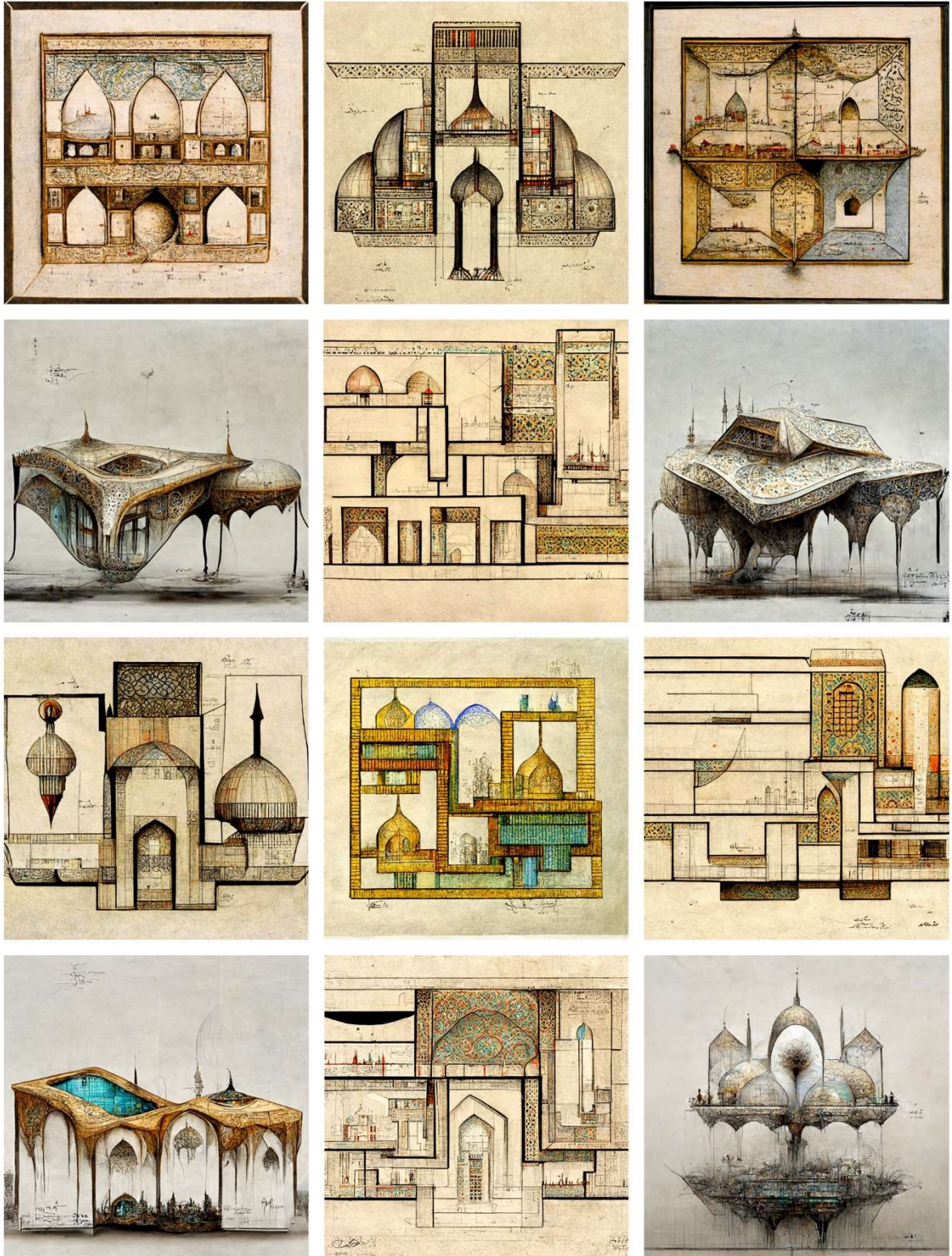
Şekil 120: Görüntü Kümelerinin Yoğunlaşması: Anlatı

Görüntülerin kümesel bağlantılar kurma durumunda, birden fazla ve birbirinden farklı bağlamları içermesi, bir başka deyişle birden fazla “durumda” olması (süperpozisyon), görüntünün anlamsal bağlanlatılarını belirleyen gözlemcinin bakış açısına (ama her şeyden önce, bakmasına) bağlıdır. Bu zihinsel seçkiler, görüntülerin tekil özlerinin önüne geçilmesi yoluyla, görüntü tanımlarının dönüşmesi, güncellenmesi, bozulması ve hatta görüntülerin kırılmasına (imge kırımına) imkan tanıyan bir yapı olarak tanımlanmalıdır. Böylece ölçüm eylemini gerçekleştiren özne, edilgen bir alıcıdan öte gerçekliğin oluşumunun aktif bir etkenidir. Bu durumda Mitchell’ın görüntü kavramına (onların sürekli şekilde bir yorum ve anlamlandırma alanı içerisinde bulunmalarına rağmen) kesin bir tanım getirmemesi de, görüntülere ait herhangi bir durumunun belirlenememesinden ziyade, görüntülerin yalnızca ölçüm yapılan anın özelliklerini gösteren bir belirsizlik içerisinde bulunması ile ifade bulacaktır.

6. EKLER



6.1 Ritual Arrangements – Ottoman Minum



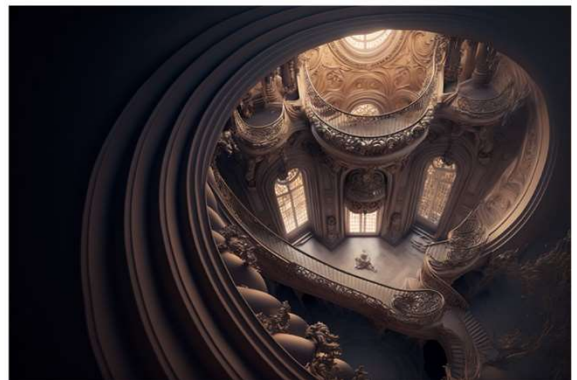
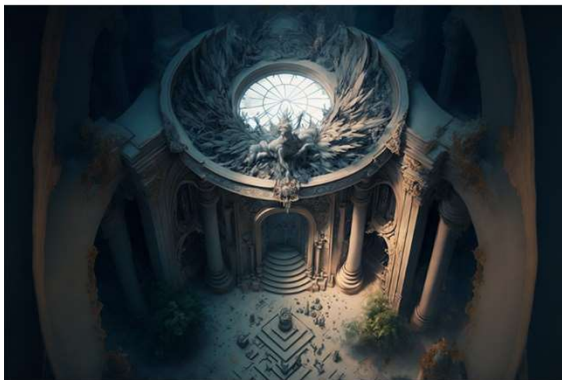
Ek 1: Deneysel Çalışma – Yapay Zeka ve Nakkaş.
Doruk Can Özçifçi, 25 Mayıs 2022, Midjourney v.2

6.2 Ritual Arrangements – Albus Byzantium



Ek 2: Deneysel Çalışma: Yapay Zeka ve Bizans Kubbesi
Doruk Can Özçifçi, 4 Haziran 2022, Midjourney v.2

6.3 Ritual Arrangements – Solomonic Columns



Ek 3: Deneysel Çalışma: Yapay Zeka ve Barok
Doruk Can Özçifçi, 16 Aralık 2022, Midjourney v.4

KAYNAKLAR

- Abusch, Tzvi.** "The Magical Ceremony Maqlû: A critical edition." (Brill, 2015)
- Abusch, Tzvi.** "Mesopotamian Anti-Witchcraft Literature: Texts and Studies Part I: The Nature of Maqlû: Its Character, Divisions, and Calendrical Setting". Journal of Near Eastern Studies (University of Chicago Press, 1974), p. 252.
- Adalıoğlu, Hasan Hüseyin.** "Kaşgarlı Mahmud'un Dîvânı Lugâti't-Türk adlı Eserindeki Türk Dünyası Haritası Üzerine Düşünceler ve Yorumlar, Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi 17, (Kültür Ocağı Vakfı, 2007), p. 4.
- Ahmed, Seyid Makbul.** "A history of Arab-Islamic geography: (9th-16th century a.d.)". Arapça orijinali: "Tarihü'l-cografya'l-Arabiyyeti'l-İslamiyye mine'l-karn 9-16 m" (Camiatu Al-i'l-Beyt, 1995)
- Ahmed, Seyid Makbul.** "Coğrafya", TDV İslam Ansiklopedisi, C. 8, (TDV, 1990), pp. 50-62.
- Aiken, Jane Andrews.** "The Perspective Construction of Masaccio's "Trinity" Fresco and Medieval Astronomical Graphics" Arts and History Flight. 16, No. 31 (IRSA, 1995), p. 172.
- Ak, Mahmut.** "Osmanlı Coğrafya Çalışmaları", Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi Cilt:2 Sayı:4 (2004), p. 164.
- Aksel, Malik.** "Sanat ve Folklor" (Kapı Yayınları, 2011), p. 234.
- Alberti, Leon Batista.** *L'Architettura*, (Milan, 1966), p. 19.
- Alberti, Leon Batista.** *Leone Battista Alberti's Kleinere Kunsttheoretische Schriften*, (Ulan Press, 2012), p. 81.
- Alberti, Leon Batista.** *Resim ve Heykel Üzerine*, (De Pictura – 1435), (Janus Yayıncılık, 2015)
- Alighieri, Dante.** *İlahi Komedya*, Çeviri: Rekin Teksoy, (Oğlak Yayıncılık, 1998), p. 608.
- Alkan, Necmettin.** "Tarihin Çağlara Ayrılmasında Üçlü Sistem ve Avrupa Merkezci Tarih Kurgusu." Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of International Social Research, Volume 2/9 Sonbahar (2009), p. 28.
- Alloa, Emmanuel.** , "Visual Studies in Byzantium: A Pictorial Turn, avant la lettre". Journal of Visual Culture 12, No. 1 (Sage Journals, 2013), pp. 3–29.
- Alpay Tekin, Gönül.** *Hayat Ağacı, Makaleler 1. Kitap* (Yeditepe Yayınevi, 2017), p. 8.

- Altman, Nathaniel.** "Trees of Wisdom" in "Sacred Trees: Spirituality, Wisdom & Well-Being." (1948), (Sterling, 2000), p. 161.
- Aristoteles.** *Metafizik I*, Çev. Ahmet Arslan, (Ege Üniversitesi, 1985)
- Aristoteles.** *Peri Hermeneias 1*, Önerme 16A3-8
- Arnberger, Erik.** "Der Weg der theoretischen Kartographie zur selbstständigen Wissenschaft." *Geodätische Woche* (Köln, 1975)
- Artemi, Eirini.** John of Damascus and the use of the letters of Paul in his writing: An Exact Exposition of the Orthodox Faith (Manifestations of the Ancient and Medieval World, 2017) ISSN 1676-5818, p. 25.
- Aslanikashvili, Alexander.** "Cartography. The general theory questions". (O kartograficheskoy form e nauchnogo modelirovaniya,) (Metsniereba, 1968), p. 299.
- Azócar Fernández, Pablo Iván. & Buchroithner, Manfred Ferdinand.** "Paradigms in Cartography: An Epistemological Review of the 20th and 21st Centuries". (Springer, 2013), p. 104. <https://doi.org/10.1007/978-3-642-38893-4>.
- Bagg, Ariel M.** "Mesopotamische Bauzeichnungen" in Gebhard J. Selz "The Empirical Dimensions of Ancient Near Eastern Studies" (Oxford, 2011), p. 555.
- Baker, Heather D.** "The Archive of the Nappāhu Family. *Archiv für Orientforschung*" (Berger, 2004), p. 60.
- Bane, Theresa** "Encyclopedia of Beasts and Monsters in Myth, Legend and Folklore". (McFarland & Company, 2016), p. 51.
- Barmash, Pamela.** The Oxford Handbook of Biblical Law, Legal Texts of the Bible, The Decalogue, (Oxford University Press, 2019) pp. 135-155.
- Barolsky, Paul.** "The Ambiguity of Caravaggio's Medusa.", (Notes in the History of Art 32, 2013), pp. 28-29.
- Barry, Peter.** *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, (Manchester University Press), p. 64.
- Barthes, Roland.** *Elements of Semiology*, (Hill and Wang, 1968), p. 10
- Barthes, Roland.** *Mythologies, (Les Lettres Nouvelles, 1957)*, (Farrar, Straus and Giroux, 1972), p. 60
- Barthes, Roland.** *Mythologies*, (Noonday Press New York, 1972), pp. 111-113.
- Baudrillard, Jean.** *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, (Galilée, 1990)
- Baudrillard, Jean.** *Le Crime Parfait*, (Galilée, 1995)
- Baudrillard, Jean.** *Simulacra and Simulation*, (University of Michigan Press, 1995)
- Baxa, Paul.** Roads and Ruins: Fascism and the Roman Cityscape, Ch. 4 The Palace and the Road (University of Toronto, 2006), p. 151.

- Bays, Daniel H.** "A New History of Christianity in China", (John Wiley & Sons, 2011), p. 8.
- Beekman, Christopher.** "Western Mexico: Opening Act of the Mesoamerican Epiclassic", (Society for American Archaeology, tDAR 396181, 2015)
- Belot, Margot.** "Survey and Cross-Cultural Comparison of Water Symbolism in the Ancient Babylonian and Egyptian Cosmological Cycles", (University of Dublin, 2018), p. 46.
- Belting, Hans.** *An Anthropology of Images, Picture-Body-Medium*, (Princeton University Press, 2001), p. 1.
- Berggren, John Lennart. & Lindberg, David C. Shank, & Michael H.** "Islamic Mathematics." *The Cambridge History of Science*. (Cambridge University Press, 2013), pp. 62-83.
- Berlyant, Alexander Mikhailovich.** "Geoikonika [Geoiconics]." (Astreya, Moskova 1996), p. 44.
- Berlyant, Alexander Mikhailovich.** "Obraz Prostranstva: Karta i Informatsiia." *Rusca*. (Mysl, 1986)
- Berlyant, Alexander Mikhailovich.** "Theoretical Concepts in Cartography", *Mapping Sciences and Remote Sensing*, Volume 31 Issue 4, (Taylor & Francis, 2013), p. 280.
- Biblica.** Holy Bible, New International Version, (Biblica Inc, 1973/2011)
- Bichowsky, Francis Russell.** "The Mechanism of Consciousness: Images." In *The American Journal of Psychology*, Vol. 36, No. 4 (National Research Council, 1925), p. 557.
- Biebl, Friederike.** "The Magnificence of the Qing: European Art on the Jesuit Mission in China", *Encountering the other - Travel Books on North-America, Japan and China from the Maastricht Jesuit Library, 1500-1900* (MaRBLe Research Papers, 2014)
- Black, Jeremy. & Green, Anthony.** *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*, (University of Texas Press, 1992), p. 166.
- Boehm, Gottfried.** "Die Wiederkehr der Bilder." *Was ist ein Bild*, 1994 (Wilhelm Fink Verlag, 2006), p.13.]
- Brading, David A.** "Orbe indiano: de la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867" (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 2003)
- Brotton, Jerry.** "Great Maps: The World's Masterpieces Explored and Explained", (Penguin Random House, 2015), p. 22.
- Brubaker, Leslie. & Cunningham, Mary B.** "The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images." (Birmingham Byzantine and Ottoman) *The Journal of Theological Studies* Vol. 64, No. 1 (Oxford University Press, 2013), p. 293.

- Buchroithner, Manfred Ferdinand. & Fernandez, Pablo Azcar.** "Cartography in the Context of Sciences: Theoretical and Technological Considerations." (The Cartographic Journal, 2011), p. 2.
- Burgelin, Olivier. & Morin, Edgar. & Paillard, Bernard. & Pignon, Dominique.** "The thresholds of the gigantic." (Les seuils du gigantesque), In Communications 42, (Persee, 1985), pp. 245-263.
- Bülbül Oğuz, Betül.** "Sürûrî'nin Kitabü'l-Acâibü'l-Garâib'i Üzerine Göstergebilimsel Bir İnceleme" (Doktora Tezi) (Celal Bayar Üniversitesi, 2014), p.18.
- Cambridge Dictionary.** (Cambridge University Press),
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/paradigm>.
Erişim: 1 Temmuz 2024
- Cammarosano, Michele.** "The Cuneiform Stylus" Mesopotamia: Rivista di Archeologia, Epigrafie e Storia Orientale Antica, (Le Lettere, 2015), p. 55.
- Carpentier, Nico. & Trioen, Marit.** "The discourse of rigidity: the traditional conceptualization of objectivity and its critics" in "The particularity of objectivity: A post-structuralist and psychoanalytical reading of the gap between objectivity-as-a-value and objectivity-as-a-practice in the 2003 Iraqi War coverage", Journalism 11(3), (Sage, 2010), p. 313.
- Carmo, Mario.** "The End of the Projected Image." In *The Second Digital Turn, Design Beyond Intelligence*, Writing Architecture Series, (MIT Press, 2017), p. 103.
- Charmaz, Kathy.** Constructing Grounded Theory: A Practical Guide through Qualitative Analysis, (Sage, 2006), p. 123.
- Charmaz, Kathy.** "Qualitative interviewing and grounded theory analysis." In Jaber F. Gubrium & James A. Holstein, *Handbook of Interview Research: Context and Method*, (Thousand Oaks, CA: Sage, 2002), p. 4.
- Chen, Chih-en.** "Fooling the eye: trompe l'oeil porcelain in High Qing China.", Les Cahiers de Framespa No:31 (2019),
<https://doi.org/10.4000/framespa.6246>
- Chincilla, Oswaldo.** "Epiclassic in Southern Mesoamerica: Tradition, Innovation, and Reaction in Pacific Guatemala.", In *Society for American Archaeology*, tDAR 396175, 2015)
- Collins English Dictionary.** (HarperCollins Publishers, 2024)
<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/geospatial>.
Erişim: 2 Haziran 2024.
- Collins, Paul.** *Mountains and Lowlands Ancient Iran and Mesopotamia* (Ashmolean Museum, 2016), p. 88.
- Coşkun, Feray.** "Osmanlı Coğrafya Literatürü ve Acâibü'l-Mahlûkât Janrı", Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 17, Sayı 33 (2019), p. 286.
- Cooper, Jerrold S.** "Curse of Akkade: II". The Curse of Agade (Baltimore, 1983), p. 50.

- Cordi , Carlo.** “Opere di Baldassarre Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini.” (Milano, Napoli, 1960), p. 113.]
- Crotty, Michael.** *The Foundations of Social Research: Meaning and Perspective in the Research Process*, (Sage, 2003), p. 2.
- Curtis, Neal.** *The Pictorial Turn*, (Routledge, 2010)
- Curtist, Dennis E. & Resnik, Judith.** "Images of Justice." *The Yale Law Journal* Vol. 96: 1727, (The Yale Law Journal Company, 1987), p. 1739.
- Czerny, Andrzej.** “Cartographic Model of Reality: Structure and Properties.” *Geographical Studies Special Issue no:7* (Ossolineum, 1993), p. 53.
-  elebi, Nurgül.** “Ancient Mesopotamian beliefs: The Tree of Life.” (Syriac Press, 2022)
-  elebi, Nurgül.** “Mezopotomya İnanışlarında D alite: Sin-Şamaş  rneği”, “Duality in the Mesopotomian Beliefs: The Example of Sin-Shamash”, *Uluslararası Halkbilimi Araştırma Dergisi*, Cilt 6, Sayı 2, (International Journal of Folklore Studies, 2023), p. 220.
- Çevik, Nevzat.** “Hayat Ağacı’nın Urartu Kült Törenlerindeki Yeri ve Kullanım Biçimi” (Anadolu Araştırmaları 15, 1999), p. 337.
-  ığ, Muazzez İlmiye.** “S merlilerden Yahudilik, Hristiyanlık ve Müslümanlığa Ulaşan Etkiler ve Din Kitaplarına Giren Konular”. *Belleten, Türk Tarih Kurumu*, Aralık 1994, Cilt 58, Sayı:223 (Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1994), p. 685.
- Dallas, Themis G.** “On the Orientation of Byzantine Churches in Thessalonike” *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 2015, DOI:10.5281/zenodo.27748
- Dalley, Stephanie.** *Myths from Mesopotamia*, (Oxford University Press, 1987), p. 329.
- Dalley, Stephanie.** “*Myths from Mesopotamia: Creation, the Flood, Gilgamesh, and Others.*” (Oxford University Press, 1989), p. 40.
- Dahl, Darren W. & Frankenberger, Kristina D. & Manchanda, Rajesh V.** "Does It Pay to Shock? Reactions to Shocking and Nonshocking Advertising Content among University Students," *Journal of Advertising Research*, Vol. 43 (Cambridge University Press, 2003), p. 268.
- Darmstadt, Joachim P. Heisel.** “Antike Bauzeichnungen.” (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993), p. 19.
- Dawkins, Richard.** *The Blind Watchmaker: Why the Evidence of Evolution Reveals a Universe without Design*, (Penguin, 2006), p. 21.
- Da-Wie, Kwo.** "Chinese brushwork in calligraphy and painting", (Dover Publications, 1990), p. 60.

- Deetz, Christopher A.** *Digging the Cloud: Liminal Objects in Boundless Spaces, By the Dawn's Early Light: Forging Identity, Securing Freedom and Overcoming Conflict*, Society for Historical Archaeology (45th Annual Conference on Historical and Underwater Archaeology, Randolph College, 2012)
- Deleuze, Gilles.** *Cinema 1: The Movement-Image*, (University of Minnesota Press, 1986), p. 11.
- Deleuze, Gilles.** *Différence et Répétition*, (Columbia University Press, 1994)
- Derrida, Jacques.** "Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and other small Seismisms." In *The States of Theory*, (Columbia University Press, 1989)
- Derrida, Jacques.** "Linguistics and Grammatology." In *Of Grammatology*, (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976), p. 73.
- Descartes**, "Replies 7, AT 7:537". Lex Newman "Descartes' Epistemology". (Stanford Encyclopaedia of Philosophy) Erişim: 2 Haziran 2024.
- van Dijk, Teun Adrianus.** Principles of Critical Discourse Analysis, Discourse & Society 4:2, (Sage Journals, 1993), p. 249.
- Dilke, Oswald A. W.** "Cartography in the Byzantine Empire" in "The History of Cartography, Volume 1, Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean, (The University of Chicago Press, 1987), p. 258.
- Doctorow, Edgar Lawrence.** *Daniel'in Kitabı*, (Yapı Kredi Yayınları, 2014)
- Driver, G.R.** "Semitic writing from pictograph to alphabet" (London, Oxford University Press, 1976), p. 30.
- Dundas, Judith.** Junius's "The Painting of the Ancients" and the Painted Poetry of Ovid, International Journal of the Classical Tradition, Vol. 3, No. 2 (Springer, 1996), p. 165.
- Duzer, Chet Van.** Ptolemy from Manuscript to Print: New York Public Library's Codex Ebnerianus (MS MA 97)", Imago Mundi: The International Journal for the History of Cartography, 67:1 (2014), p. 5.
- Duzer, Chet Van.** The World for a King: Pierre Desceliers' Map of 1550" (The British Library, 2015), p. 47.
- Eagleton, Terry.** *Literary Theory: An Introduction*, (University Of Minnesota Press, 2008), p. 114.
- Eco, Umberto.** *Gülün Adı*, (1980), (Can Yayınları, 2019)
- Edzard, Sibylee.** "Gudea and his Dynasty" Ur-Ningirsu II E3/1.1.8 Series (University of Toronto Press, 1997), p. 182.
- Eliade, Mircea.** "Mitlerin Özellikleri" (Simavi Yayınları, 2001), p. 12.

Encyclopedia Britannica, “Analytic geometry” girdisi, “Mathematics.” (Jeremy John Gray & Craig G. Fraser & Menso Folkerts), (Encyclopædia Britannica Inc., 2024) <https://www.britannica.com/science/mathematics>. Erişim: 5 Mart 2024.

el-Cürcânî, Seyyid Şerîf Kitâbü't-Ta'rîfât”, “Ta'rîfât Kitâbı”, Çeviri: Arif Erkan (Bahar Yayınları, 1997) s.88.] ve [İbn Sînâ, “en-Necât”, 1364 (Kabalıcı Yayınları, 2013), p. 202.

el-Mes'ûdî, Ali Hüseyin. “et-Tenbîh ve'l-işrâf” (Neşreden: Michael Jan de Goeje), Dâr-u Sâdır (Leiden, 1893) pp. 306-307.

Eremchenko, Eugene. “Semiotimcs from Maps to Digital Earth: Conundrums and Challenges”. “II International Scientific Conference Landscape Dimension of Sustainable Development: Science, CartoGis, Planning, Governance” (Gürcistan, 2022), p. 4.

Escobar, Arturo. “Culture Sits in Places: Reflections on Globalism and Subaltern Strategies of Localization,” Political Geography 20 (2001), p. 143.

Escobar, Arturo. “Worlds and Knowledges Otherwise: The Latin American Modernity” Cultural Studies 21, nos. 2-3 (2007), p. 179.

The ETCSL Project. Faculty of Oriental Studies, (University of Oxford, 2006), <https://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.2.1.7#>.

Faying, Zhang. “Tang Ying du tao wendang” Archive on Tang Ying’s Supervision of the Imperial Kilns, (Beijing, 2012), p. 119.

Field, Judith V. & Lunardi, Roberto. & Settle, Thomas B. “The perspective scheme of Masaccio's Trinity fresco” Nuncius 4 (1989), p. 34.

Fimmel, Richard O. & Swindell, William & Burgess, Eric. “Pioneer Odyssey: Encounter with a Giant.” SP-349/396, Document ID 20190002224, (NASA-Ames Research Center, 1974)

Finkel, Irving. “The Ark Before Noah: A Great Adventure”. Institute for the Study of Ancient Cultures Lectures. Konuşma, Breasted Hall of the Oriental Institute. (1 Haziran 2016)

Foucault, Michel. *Cinselliğin Tarihi*, (Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir, 1976) (Ayrıntı Yayınları, 2007), p. 17.

Foucault, Michel. *Gözetim Altında Tutmak ve Cezalandırmak: Hapishanenin Doğuşu*, (Surveiller et Punir, Naissance de la Prison) (İmge Yayınları, 1992), p. 33.

Foucault, Michel. “İfadenin İşlevi.” *Bilginin Arkeolojisi*, (1969) (Ayrıntı Yayınları, 2016), p. 130.

Foucault, Michel. *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, (1966), (İmge Kitabevi Yayınları 2017), p. 35.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*, (Harper & Row, 1972)

Foucault, Michel. *The History of Sexuality. (Vol. 1)*, (Pantheon Books, 1978)

- Foucault, Michel.** *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences*, (Pantheon Books, 1971)
- Foucault, Michel.** *Truth and Judicial Forms*, (La vérité et les formes juridiques, Dits et Ecrits 1954-1988, Vol. II), (Gallimard, 1994), p. 570.
- Freedberg, David.** *The Power of Images: Studies in the History and Theory or Response*, (The University of Chicago Press, 1989), p. 10.
- Fuller, Steve.** "What Philosophy Does and Does Not Teach Us About the Post-Truth Condition" in "Post-Truth: Knowledge as a Power Game" (Anthem Press, 2018) p. 43.
- Galantucci, Robert.** *Lauding the Locality: Urban Architecture in Medieval Sienese Painting*.
- Gall, James.** "Use of cylindrical projections for geographical, astronomical, and scientific purposes" *Scottish Geographical Magazine* 1-4 (1885), p. 119.
- Gartner, Peter.** *Brunelleschi* (Konemann, 1998), p. 23.
- Gasche, Hermann.** "La Babylonie au 17e siècle avant notre ère: approche archéologique, problèmes et perspectives" (University of Ghent, 1989), p. 45.
- Gayol, Carlos Pallán.** "The Many Faces of Chaahk: Exploring the Role of a Complex and Fluid Entity within Myth, Religion and Politics.", (Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008), p. 18.
- Georg, Andrew R.** "A stele of Nebuchadnezzar II (Tower of Babel stele)" *Cuneiform Royal Inscriptions and Related Texts in the Schøyen Collection*, Chapter: 7 (CDL Press, 2011), p. 153
- Georg, Andrew R.** "The Tower of Babel: archaeology, history and cuneiform texts." *Archiv für Orientforschung* (Institut für Orientalistik, 2005), p. 75.
- Gershon, Gorenberg.** "The End of Days: Fundamentalism and the Struggle for the Temple Mount". (Free Press, 2014), p. 78
- Glaser, Barney.** *Basics of Grounded Theory Analysis: Emergence vs Forcing*, (Sociology Press, 1992)
- Glaser, Barney.** "What is Grounded Theory?" Grounded Theory Institute, <https://www.groundedtheory.com/what-is-gt.aspx>. Erişim: 10 Haziran 2024
- Glaser, Barney. & Strauss, Anselm.** *Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, (Routledge, 1967), p. 1.
- Glock, Hans Johann. & Kalhat, Javier.** *Linguistic Turn*, (Routledge, 2018), p. 3.
- Goeree, Willem.** "Inleyding tot de praktyk der algemeene schilderkonst." (Amsterdam, 1670), p. 23.

- Goodfellow, Ian. & Pouget-Abadie, Jean. & Mirza, Mehdi. & Xu, Bing. & Warde-Farley, David. & Ozair, Sherjil. & Courville, Aaron. & Bengio, Yoshua.** "Generative adversarial networks." *Communications of the ACM*, Volume 63, Issue 11 (Association for Computing Machinery, 220), p. 139. <https://doi.org/10.1145/3422622>
- Goldin, Paul R.** "Two Notes on Xie He's 謝赫 "Six Criteria" (liufa 六法), Aided by Digital Databases" in *T'oung Pao* Vol. 104, Fasc. 5-6 (Brill, 2018)
- Goodman, Nelson.** "The Sound of Pictures." In *Languages of Art*, (Hackett Publishing Company, 1976), p. 45.
- Gödel, Kurt.** "Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme." In *Monatshefte für Mathematik und Physik* 38, (Gödel, 1986), pp. 173-198.
- Gökcan, Melike.** "Kültür ve Bilim Tarihinde İskender'le Bir Yolculuk: "İskendername" ve "Acâibü'l-Mahlûkât" Türü Eserlerin Kökenleri ve İlişkileri", *Türkbilig Türkoloji Araştırmaları*, ISSN : 1302-6011 (Ankara, 2020) p. 219.
- Göl, Osman.** "Ali Bin Abdurrahman 'Acaibü'l-Mahlûkat (1.-35. varak)" (Sakarya Üniversitesi, 2008), p. 1.
- Graafland, Arie.** "Mapping Urban Complexities." *At+D: Architecture, Technology & Design* (Digital Studio for Research in Design, Visualization and Communication, 2012), p. 3.
- Green, Ken.** "Blinkered Optimist for a New Age" Review. *Futures* (Futures Magazine Group, 1983), p. 520.
- Griffith, Sidney Harrison.** "The Church in the Shadow of the Mosque: Christians and Muslims in the World of Islam." (Princeton University Press, 2008), p. 144.
- Güney, Yasemin İnce.** "Explorations on Chora" *A+Arch Design International Journal of Architecture and Design*, 4(1) (2018) pp. 19-29
- Gürer, Tan Kamil. & Yücel, Atilla.** "Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi", *itüdergisi/a Cilt: 4, Sayı:1* (2005), p. 91.
- Hacking, Juliet. & Lukitsh, Joanne.** "Photography and the Arts: Essays on 19th Century Practices and Debates" (Bloomsbury Visual Arts, 2020), p. 147.
- Hagen, Gottfried.** "Some Considerations on the Study of Ottoman Geographical Writing." *Archivum Ottomanicum*, Vol 18 (2000), p. 184.
- Haldun, İbn.** *The Muqaddimah*, an introduction to History 3 (Pantheon, 1958), p.
- Haldun, İbn.** *Mukaddime*, Çeviri: Süleyman Uludağ, (Dergâh Yayınları, 1982)
- Hameeuw, Hendrik.** "Mesopotamian Clay Cones in the ancient Near East Collections of the Royal Museums of Art and History" *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis* 84 (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 2015), p. 5.

- Harley, John Brian.** "Deconstructing the Map." *Cartographica* 26(2), (University of Toronto Press, 1989), p.1.
- Harley, John Brian.** "Maps, Knowledge and Power" In *The Iconography of Landscape* (Cambridge University Press, 1988), p. 277.
- Harper, Douglas.** "Etymology of image." *Online Etymology Dictionary*, <https://www.etymonline.com/word/image>. Erişim: 1 Haziran 2024.
- Harvey, David.** "Social Justice and the City." *Geographies of Justice and Social Transformation* (The University of Georgia Press, 1973), p. 309.
- Hamilton, Edith.** "Pygmalion and Galatea" in "Mythology". (Basu Printing Works, 1953), p. 108.
- He, Xie.** "The Record of the Classification of Old Painters" (古畫品錄, Gǔhuà Pǐnlù)
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.** *Phenomenology of Spirit*, (Clarendon Press, 1977)
- Heidel, Alexander.** *The Babylonian Genesis*, 1942, (University of Chicago Press, 1952), p. 3.
- Heidegger, Martin.** *The Question Concerning Technology and Other Essays*, (Harper & Row, 1977)
- Heinrich, Ernst. & Seidl, Ursula.** "Grundrişzeichnungen aus dem alten Orient." *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin* 98 (1967), p. 42.
- Henry, Margaret.** "Art Should Comfort the Disturbed and Disturb the Comfortable: Examining Twenty-First Century Aesthetics Through Banksy's Socially Engaged Art." (University of Montana, 2015)
- Hershberger, Andrew E.** *Photographic Theory: An Historical Anthology*, (Blackwell Publishing, 2014), p. 100.
- Hırçın, Selen.** *Çiviyazısı*, (Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, 1995), p. 4.
- Hollins, Andrew.** *Representation: The Objective Sign and the End of Art*, (CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012), p. 3.
- The Holy Bible.** King James Version, Ezekiel 8:16 (1769/2017)
- Holzinger, Heinrich.** *Genesis Erklärt*, 1898, (Hansebooks, 2017), p. 99.
- Horowitz, Wayne.** "Mesopotomian Cosmic Geography", *Mesopotamian Civilizations* (8), (Eisenbrauns, 1998), p. 23.
- Hughes, Sarah Anne.** "Who is the Situation Room mystery woman?" (Washington Post, 4 Mayıs 2011)
- Hyman, Timothy.** *Sienese Painting, The Art of a City Republic*. (New York: Harry Abrams Inc, 1987)
- Ignateva, Olesia.** "Development of the international schools of cartographic thought." *Cartography M.Sc. Master Thesis*. (Technical University of Munich, 2021), p. 7.

- Ignateva, Olesia. & Kraak, Menno-Jan.** "Revisiting schools of cartographic thought: ideological connotations in the (Post-) Soviet school" (Abstracts of the International Cartographic Association, 2023), p. 1.
- Illerhaus, Florian.** "Marduks Kampf gegen das Chaosungeheuer Tiamat. Darstellungen des babylonischen Schöpfungsmythos und die Vielfalt der Deutungen". (2011), p. 5.
- International Cartographic Association.** The Association. Mission, Vision, Objectives. <https://icaci.org/mission/>. Erişim: 26 Mart 2024.
- İskender, Kemal.** "Resim Okuma ve Üslup Tarihi Eğitimi" Bölüm 1 Gotik-Rönesans. Campusonline. Erişim: 15.04.2024.
- İstahrî.** "Mesâlikü'l-memâlik" (Neşreden: Michael Jan de Goeje), (Leiden, 1870)
- Jacob, Robert.** "Images de la justice - Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Age à l'âge Classique", (Le Léopard d'or, 1994), p. 205.
- Jameson, Fredric.** *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism, The Linguistic Model* (Princeton, 1975), p. 5.
- Jay, Martin.** *Scopic Regimes of Modernity*, (Routledge, 1993)
- Jenkins, Philip.** "Images of Terror: What We Can and Can't Know About Terrorism." (Routledge, 2003), p. 227.
- Jeremias, Alfred.** *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur*, (Berlin: de Gruyter, 1929), p. 145.
- Junius, Franciscus.** "The painting of the ancients, in three bookes: declaring by historicall observations and examples, the beginning, progresse, and consummation of that most noble art, and how those ancient artificers attained to their still so much admired excellencie.", 1638 (University of Michigan Archive, Getty Research Institute, 2013), p. 50.
- Kahiyah, Mohammed.** "Irak Türkmen Türkçesi Dakuk Ağzının Ses Bilgisine Dair Notlar", "Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatının Gelişimi, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum", Cilt 11, Sayı 33, (Dergipark Akademik, 2022), p. 605.
- Kant, Immanuel.** *Critique of Pure Reason, Transcendental aesthetic, 1*, (Cambridge University Press, 1998), p. 719.
- Karatani, Kojin.** *Metafor Olarak Mimari, Birinci Bölüm: Yapma* (Metis, 2006), p. 17.
- Katsko, Stanislav Yu.** "Different Views on a Digital Map in the Late 20th and the Early 21st Century.", *Innovative Technologies for an Efficient Geospatial Management of Earth Resources*, Konferans, 26 Temmuz 2009 (Lake Baikal, Listyanka, 2009)
- Kaya, Muharrem.** "Mitolojiden Efsaneye-Türk Mitolojisinin Türkiye'deki Efsanelerde İzleri" (Bağlam Yayınları, 2011), p. 12.
- Kayacık, Ahmet.** "İskenderiye Okulu ve Tıbbî Mantıkî Gelenek", *Bilimname*, 35 (2012), p. 2.

- Keetman, Jan.** "Form, Zweck und Herkunft der verschiedenen Teile der Esangiltafel." *Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale* Vol. 103, (Presses Universitaires de France, 2009), p. 111.
- Kılıçbay, Mehmet Ali.** Önsöz: Kelimeler ve Şeyler, (1994), (İmge Kitabevi Yayınları 2017), p. 10.
- Kitab-ı Mukaddes Şirketi,** Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil), (Yeni Yaşam Yayınları, 1987)
- Klages, Ludwig.** *Der Geist als Widersacher der Seele, Vol. 1: Leben und Denkvermögen XXI* (Barth, 1929), p. 121.
- Klima, Gyula.** "Planotic Forms as Divine Ideas." *The Medieval Problems of Universals*, (The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Winter 2017)
- Kobayashi, Hiromitsu.** "Suzhou Prints and Western Perspectives: The Painting Techniques of Jesuits Artists at the Qing Court, and Dissemination of the Contemporary Court Style of Painting to Mid-Eighteenth-Century Chinese Society through Woodblock Prints", (University of Toronto Press, 2006)
- Koçoğlu, Turgut.** "Rûznâme'ci Muhammed Şâkir'in Acâ'ibü'l-Mahlûkât Tercümesi" 2. Uluslararası İpekyolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu Metin Kitabı, (2018) p. 184.
- Konak, Ruhi.** "İslam'da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı", *International Journal of Social Science*, Volume 6 (The Journal of Academic Social Science Studies, 2013), p. 967.
- Kramer, Samuel Noah.** "Enmerkar and the Lord of Aratta: A Sumerian Epic Tale of Iraq and Iran." (University of Pennsylvania Press, 1952), pp. 5-48.
- Kramer, Samuel Noah.** *Sümerler: Tarihleri, Kültürleri ve Karakterleri*, (Kabalıcı Yayınları, 2002), p. 237.
- Kramer, Samuel Noah.** *Tarih Sümer'de Başlar*, (1959). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları X. Dizi – Sa. 11 (Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1990), p. 19.
- Kramers, Johannes Hendrik.** "Coğrafya" Sayı 6, (MEB, 1977), p. 202.
- Kut, Günay.** "Acaibü'l-Mahlûkât" Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (TDV,1988), p. 316.
- Kratsman, Miki.** "Biography." Chelouche Gallery, Tel Aviv, Israel
<https://chelouchegallery.com/artists/miki-kratsman/>.
- Kuhn, Thomas Samuel.** "The Structure of Scientific Revolutions" (University of Chicago Press), p.126.
- Kurtoğlu, Sibel. & Akengin, Gültekin.** "15-16. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatının İncelenmesi ve Disiplinler Arası Yaklaşımlarla Güncel Sanat Pratiklerinde Yorumlamaları." 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, Cilt 11 Sayı 33 (Dergipark, 2022), p. 605.
- Kutluer, İlhan.** Belhî, Ebu Zeyd (البلخي زيد أبو), TDV İslam Ansiklopedisi, (TDV, 1992)

- Lacadena García-Gallo, Alfonso. & Wichmann, Søren.** "On the Representation of the Glottal Stop in Maya Writing." In *The Linguistics of Maya Writing*, (University of Utah Press, 2004), pp. 124-125.
- Lacan, Jacques.** *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, (Hogarth Press, 1977)
- Lamb, Jaime Paul.** "On the Orientation of King Solomon's Temple", "Myth, Magick, Masonry: Occult Perspectives in Freemasonry", (Laudable Pursuit, 2018)
- Lane, Edward William.** "Arabian Society in the Middle Ages: Studies from the Thousand and One Nights" (Chatto & Windus, 1883) p. 107.
- Lang, Uwe Michael.** "Turning Towards the Lord: Orientation in Liturgical Prayer." (Ignatius Press, 2009), p. 37.
- Lara, Fernando Luiz.** "American Mirror: the Occupation of the 'New World' and the Rise of Architecture as We Know It". *The Plan Journal* 5 (1) (TPJ, 2020), p. 71.
- Lecaldano, Paolo.** "I grandi maestri della pittura italiana del due e trecento. Cimabue. Duccio. Giotto. Simone Martini. Lorenzetti con gli altri artisti romanici e gotici più rappresentativi" (ND, 1961)
- Le Goff, Raichel.** "Continuity in Change: Revisualizations of Philostratus's Eikones." In *Humanitas*, Vol. X., No:2 (National Humanities Institute, 1997), pp. 61-77.
- Lesso, Rosie.** "Why Did Caravaggio Paint Medusa?" (The Collector, 21 Mart 2022)
- Levi-Strauss, Claude.** *The Savage Mind*, (*La Pensée sauvage* – 1962), (The Nature of Human Society Series, The Garden City Press Limited, 1966), p. 219.
- Levy, René.** "Why Look at Life Courses in an Interdisciplinary Perspective?" In *Advances in Life Course Research*, Vol: 10, (Oxford, 2005)
- Li, Li.** "China's Cultural Relics: Introductions to Chinese Culture, (Cambridge, 2011), p. 2.
- Lightbody, David Ian.** "The Hybridizing Tree of Life: A Postcolonial Archaeology of the Cypriot Iron Age City Kingdoms." (University of Glasgow, 2013), p. 241.
- List, Johann-Mattis. & Nelson-Sathi, Shijulal. & Geisler, Hans. & Martin, William.** "Networks of lexical borrowing and lateral gene transfer in language and genome evolution." (*Bioessays* 36 (2), 2014), p. 141.
- Lo-fen, I.** "Text and Image Studies: Theory of East Asian Cultural Diffusion", *Journal of Cultural Interaction in East Asia* Vol.10, (Kansai University Institutional Repository, 2019), p. 49.
- Lo-fen, I.** "Understanding East Asian Civilization from the Perspective of Culture Images", (從文化意象理解東亞文明). *The New Plan for Asian Civilization and its Publicity*, Konferans, Mayıs 2014, Seoul, Yonsei University, Kore

- López, Cira Martínez. & Markens, Robert. & Winter, Marcus.** "The Epiclassic in Oaxaca (600-900 CE)", Konferans Notları, The 80th Annual Meeting of the Society for American Archaeology, tDAR 396182, (2015)
- Lowrie, Joyce.** "Barbey d'Aurevilly's "Une Page d'histoire": A Poetics of Incest." In *Romanic Review* 90, (Columbia University, 2009), p. 379.
- Lubbock, Sir John.** "Pre-historic Times: As Illustrated by Ancient Remains, and the Manners and Customs of Modern Savages.", (1865)
- Lundy, Craig.** *Deleuze's Bergsonism*, (Edinburg University Press, 2018), p. 11.
- Lyotard, Jean-François.** *Introduction: The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979) p. xxiv-xxv.
- Machiavelli, Niccolò.** "The Prince", 1513, Chapter 14, çeviri: George Bull (Penguin, 1961)]
- Mackintosh, Thomas.** "Banksy artwork creates urban tree debate, says pruning firm boss." BBC News, 19 Mart 2024. <https://www.bbc.com/news/uk-england-london-68605870>.
- Maginnis, Hayden.** "Pietro Lorenzetti: A Chronology" *The Art Bulletin* Vol. 66, No. 2, (CAA, 194), p. 183.
- Mancall, Peter C.** "The Age of Discovery" *Reviews in American History*. 26 (1998), p. 35.
- Marinetti, F. T.** *Critical Writings*, Doug Thompson, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006), p. 14
- Markham, Beryl.** *West with the Night*, (1983) çev. Doruk Can Özçifçi, (Virago Press, 2015), p. 254.
- Maroger, Jacques.** *The Secret Formulas and Techniques of the Masters*, çeviri: Eleanor Beckham, (New York: Studio Publications, 1948)
- Marshall, Gordon.** *Sosyoloji Sözlüğü*. (çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü) (Bilim ve Sanat Yayınları, 1999)
- McGee, Suzanne.** "The Bin Laden Raid. Inside the Situation Room Photo.", *History Channel 21st Century*, (A&E Television Networks, 27 Nisan 2021)
- Meade, Martin.** "Trompe l'oeil." *Architectural Review*, Vol. 175, No:1045, (AR, 1984), p. 26.
- Messerschmidt, Leopold.** "Zur Technik des Tontafel-Schreibens" *Orientalistische Literaturzeitung*. (De Gruyter, 1906), p. 185.
- van de Mieroop, Marc.** "The Ancient Mesopotamian City". (Oxford University Press, 2004), p. 3.
- Mignolo, Walter.** *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options* (Durham NC, USA: Duke University Press, 2011)
- Millard, Alan Ralph.** "Cartography in the Ancient Near East" *History of Cartography* I. (Chicago: University Press, 1987), p. 107.

- Mitchell, William John Thomas.** *Critical Terms for Literary Study*, Second Edition, Representation (The University of Chicago Press, 1995), p. 11.
- Mitchell, William John Thomas.** *Iconology 3.0. Image and Theory in Our Time*, Konferans Notları (Haus der Kulturen Welt, 21 Mart 2018)
- Mitchell, William John Thomas.** "Iconology Old and New: Transregional Conference on the Move", Konferans Notları (Current Theoretical Interfaces: Iconicity, Semiotics, Historicity, 29 May 2013)
- Mitchell, William John Thomas.** *Iconology, Text, Ideology*, (The University of Chicago Press, 1986)
- Mitchell, William John Thomas.** "Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics." In *Migrating Images: Totemism, Fetishism, Idolatry*, (The University of Chicago Press, 2015), p. 65.
- Mitchell, William John Thomas.** "Metapictures." In *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (The University of Chicago Press, 1994), p. 82.
- Mitchell, William John Thomas.** "Method, Madness, and Montage: The Pathology of the Gaze", In *Dynamis of the Image: Moving Images in a Global World Vol. 5* (De Gruyter, 2020), p. 103.
- Mitchell, William John Thomas.** "Methods, Madness and Montage: Warburg to A Beautiful Mind." Konferans Notları, (University of Chicago, 2014)
- Mitchell, William John Thomas.** *The Language of Images*, (The University of Chicago Press, 1974)
- Mitchell, William John Thomas.** *The Pictorial Turn*, (The University of Chicago Press, 1994)
- Mitchell, William John Thomas.** *What do Pictures Want?*, (The University of Chicago Press, 2005)
- Mumford, Lewis.** "Court, Parade, and Capital" in "The Culture of Cities" (HBJ, 1938), p. 93.
- Muqaddasī, Muḥammad ibn Aḥmad.** "The Best Divisions for Knowledge of the Earth" Çeviri: Anthony Collins (Centre for Muslim Contribution to Civilization and Garnet Publishing, 1994), p. 11.
- NASA.** *Aeronautics and Space Report of the President, Fiscal Year 2003 Activities*, Washington DC 20546 (NASA, 2003), p. 91.
- National Geographic Open Educational Resource,** "GIS (Geographic Information System)", <https://education.nationalgeographic.org/resource/geographic-information-system-gis/>. Erişim: 5 Temmuz 2024.
- Nemet-Nejat, Karen Rhea.** "Late Babylonian Field Plans in the British Museum". *Studia Pohl, Series Major, Band 11* (Gregorian & Biblical PR), p. 312.

- Nettel, Ana Laura.** "The power of image and the image of power: the case of law." In *A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 21:2 (Word & Image 2005), p. 137.
- Neumann, J.** "The Winds in the World of the Ancient Mesopotamian Civilizations". *Bulletin of the American Meteorological Society* 1977-Oct Vol. 58 Issue 10. (American Meteorological Society, 1977) p. 1050.
- The New Jerusalem Bible.** (Darton, Longman & Todd. 1985)
- Niebuhr, Carsten.** "Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegender Ländern" (Nicolaus Möller, 1778), p. 151.
- Nishimura, Tei.** "Obaku gazo sakka yodoshin", *Kokka* 1064 (1983), p. 34.
- Nishimura, Tei.** *Nihon shoki yoga no kenkyu* (Kyoto: Zenkoku shobo, 1945), pp. 266-321.
- Nietzsche, Friedrich.** *Putların Alacakaranlığı ya da Çekiçle Felsefe Yapmanın Yolları*, 1986, (Say Yayınları, 2002)
- Nikolic, Dusan.** "Byzantine Influence On Italian Art" in "How Did the Byzantines Influence the Italian Renaissance?" (The Collector, 2022)
- Obama, Barrack.** "Remarks by the President." May 2 2011, (White House Archive, 2011)
- Ogrissek, Rudi.** "Theoretische Kartographie", *Geographisch-Kartographische Anstalt* (Gotha: Hermann Haack 1987), p. 41.
- Okudan, Muhammet.** "Osmanlı'da Rüya: Beklenti ve Kehanet." *History Studies* Volume 12, Issue 5 (International Journal of History, 2020), p. 2621.
- Osborne, John L.** "Early Medieval Painting in San Clemente, Rome: The Madonna and Child in the Niche" *Gesta* 20.2 (1981), p. 300.
- Ormeling, Ferjan.** "Academic Cartography in Europe", *The History of Cartography* Vol. 6, (The University of Chicago Press, 2015), p. 7.
- Orrelle, Estelle. & Kolska Horwitz, Liora.** "The pre-iconography, iconography and iconology of a sixth to fifth millennium BC Near Eastern incised bone." *Time and Mind*. 9 (1), (2015), pp. 3-42.
- Oxford Reference.** *A Dictionary of Critical Theory*, (Oxford University Press, 2010)
- The Oxford Reference Collection,** *The Oxford Dictionary of Phrase and Fable*, (Oxford University Press, 2006)
- Öney, Gönül. & Derman, Uğur & Arık, Oluş. & Çağman, Filiz. & Çığ, Kemal. & Erginsoy, Ülker.** "İslam Sanatında Türkler." *The Turkish Contribution to Islamic Arts* (Tifdruk Matbaacılık, 1976), p. 4.
- Özaltın, Nilhan. & Ölmez, Filiz.** "Osmanlı Minyatürlerinde El Sanatlarından İzler." *Art-e Sanat Dergisi*, Cilt: 4 Sayı: 7, (Art-e, 2011)
- Özçifçi, Doruk Can.** "Kartografik ve Mimari Temsilin Yönelimsiz Açılımı: Kartezyenin Mekânından Kaçış", *BetonArt* #59 "Diyagram", Editör: Erdem Ceylan, (Binat, 2018), p. 55.]

- Özen, Bora. & Eken, Gökhan.** "Sokak Sanatının Gizemli Sanatçısı, Banksy." Art-Sanat Dergisi Vol: 8 (Dergipark, 2017), p. 499.
- Özgüdenli, Osman Gazi.** "Mâverâünnehir", TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt 28, (TDV, 2003), p. 177.
- Özsoy, Seda.** "Anlamlın Resim Kuramından Dil Oyunlarına: Ludwig Wittgenstein." (Mavi Atlas, 2015) pp. 145-154. <https://doi.org/10.18795/ma.22307>.
- Padron, Ricardo.** The Spacious Word: Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain (Chicago: University of Chicago Press, 2004)]
- Pallán Gayol, Carlos.** "The Many Faces of Chaahk: Exploring the Role of a Complex and Fluid Entity within Myth, Religion and Politics", (Instituto Nacional de Antropologia e Historia, 2008), p. 19.
- Panofsky, Erwin.** "Die Perspektive als symbolische Form" (Warburg, 1925), p. 259.
- Panofsky, Erwin.** *Meaning in Visual Arts*, (Garden City, Doubleday, 1955), p. 32.
- Panofsky, Erwin.** *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*, Dipnot 62, (Die Perspektive als Symbolische Form, 1927), (Metis Yayınları, 2013), p. 122
- Pantazis, George. & Sinachopoulos, Dimitris. & Lambrou, Evangelia. & Korakitis, Romylos.** "Astrogeodetic study of the orientation of Ancient and Byzantine Monuments: Methodology and first results", Journal of Astronomical History and Heritage (JAHH,2004) 10.3724 / SP.J.1440-2807.2004.02.02
- Parenti, Daniela.** "Virgin and Child enthroned, surrounded by angels (known as the Rucellai Madonna)" Le Gallerie degli Uffizi, Erişim: 13 Mart 2024. < <https://www.uffizi.it/en/artworks/virgin-and-child-enthroned-surrounded-by-angels-known-as-the-rucellai-madonna> >
- Pareto, Vilfredo Federico Damaso.** "The Mind and Society", (Brace and Company, 1935)
- Pareto, Vilfredo Federico Damaso.** "The rise and fall of the elites; An application of theoretical sociology", 1900 (The Bedminster Press, 1698), p.4
- Patrick, Robert. & MacDonald, Amy.** "Symbolism and the city: From towers of power to Ground Zero", Prairie Perspectives: Geographical Essays, Vol: 15, ISSN 1911-5814. (Canadian Association of Geographers, 2012), p. 14.
- Pears, David.** Wittgenstein (Fontana Modern Masters), (Fontana, 1985)
- Pedersen, Olof.** Waters at Babylon, A History of Water: Waters and Urbanization: Series III, Volume 1 (William Collins, 2013), p. 107.
- Peker, Rümeysa.** "Fâtımî Bir Entelektüelin Gözünden Hint Okyanusu", Şarkiyat Mecmuası - Journal of Oriental Studies 43, (Istanbul University Press, 2023) p. 281
- Peirce, Charles Sanders.** *Charles Hartshorne & Paul Weiss: The Collected Papers Charles Sanders Peirce*, Vol. I (Harvard University Press, 1931-1935), p. 135.

- Peirce, Charles Sanders.** *Charles Hartshorne & Paul Weiss: The Collected Papers Charles Sanders Peirce*, Vol. II (Harvard University Press, 1931-1935), p. 363.
- Pérez-Gómez, Alberto. & Dorrian, Mar.** Architecture as Drawing, *Journal of Architectural Education* Vol. 36, No.2 (Winter, 1982), p. 2.
- Pérez-Gómez, Alberto. & Pelletier, Louise.** "Mapping the Questions" in "Architectural Representation and the Perspective Hinge" (The MIT Press, 200), p. 4.
- Pérez-Gómez, Alberto.** "Questions of representation: the poetic origin of architecture" *Architectural Research Quarterly*, Volume 9, Issue 3-4 (Cambridge Journals, 2005), p. 218.
- Pinto, Karen C.** "Medieval Islamic Maps: An Exploration" (Chicago University Press, 2016) p. 292.
- Platon.** *Devlet*, Kitap VII, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020)
- Platon.** *Republic*, Book 10, (Legare Street Press, 2022)
- Polzer, Joseph.** "Pietro Lorenzetti's Artistic Origin and His Place in Trecento Sienese Painting." *Jahrbuch der Berliner Museen* (Berlin, 1993) p. 104.
- Polzer, Joseph.** "The Anatomy of Masaccio's Holy Trinity" *Jahrbuch der Berliner Museen* 13. Bd (Staatliche Museen zu Berlin, 1971) p. 18.
- Pontani, Filippomaria.** "The World on a Fingernail: An Unknown Byzantine Map, Planudes, and Ptolemy", *Traditio* 65 (Cambridge University Press, 2010), p. 177.
- Powell, Marvin.** "Masse und Gewichte". *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 7 RIA. (Gruyter, 1987), p. 458.
- Proclus** "Commentary on the First Book of Euclid's Elements" çeviri: Glenn R. Morrow (Princeton University Press, 1970), p. 57.
- Purgar, Krešimir.** "On the Concept of Image as a Difference and Discontinuity." *Pictorial Appearing: Image Theory After Representation*, (Transcript, 2019), p. 31.
- Purgar, Krešimir.** *The Iconology of Abstraction Non-figurative Images and the Modern World*, (Routledge Advances in Art and Visual Studies, 2022), p. 17.
- Purgar, Krešimir.** "W.J.T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures." *Röportaj Metni* (Routledge, Taylor & Francis 2019)
- Qiu, Sylvia Tongyan.** "Imaging Diplomacy: The Meridian Gate and the Making of European Perspectives on China (1655–1795)", (University of California, 2024)
- Rapoport, Yossef. & Savage-Smith, Emilie.** "Lost Maps of the Caliphs: Drawing the World in Eleventh-Century Cairo", (University of Chicago Press, 2018) p. 29.

- Raynaud, Dominique.** "Linear perspective in Masaccio's Trinity fresco: Demonstration or selfpersuasion?" *Nuncius* 18, (2003), p. 344.
- Reynolds, Francis.** "An Interview with W. J. T. Mitchell." *Guernica Magazine*, (2009)
- Ribner, Jonathan P.** "The Expression of Terrestrial and Celestial Order in Ancient Mesopotamia" in "Ancient Perspectives: Maps and Their Place in Mesopotamia, Egypt, Greece, and Rome" Richard J.A. Talbert (The University of Chicago, 2012), p. 9.
- Riley, Mark T.** "Ptolemy's Use of His Predecessors' Data" *Transactions of the American Philological Association* (1974-2014) Vol. 125 (The Johns Hopkins University Press, 1995), p. 221
- Rochberg, Francesca.** "Broken Tablets: The Cult of the Law in French Art from David To Delacroix." (University of California Press, 1993), p. 2.
- Rochberg, Francesca.** "The Expression of Terrestrial and Celestial Order in Ancient Mesopotamia" in "Ancient Perspectives: Maps and Their Place in Mesopotamia, Egypt, Greece, and Rome" Richard J.A. Talbert (The University of Chicago, 2012), p. 17.
- Rorty, Richard.** *Philosophy and the Mirror of Nature*, (Princeton University Press, 1979), p. 263.
- Ross, Nancy & Freeman, Evan.** "The life of Christ in medieval and Renaissance art" Christianity, College Art History. Google Classroom, (Khan Academy, 2024)
- Rukancı, Fatih.** "Kültürel Mirasın Gelecek Kuşaklara Aktarılması ve Tanıtımında Yazma Eser Kütüphaneciliği." *ERDEM - İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı 74 (Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2018), p. 104.
- Ruffini, Marco.** *Alberti on the Surface*, (California Italian Studies, 2011), p. 2.
- Sagan, Carl. & Salzman, Linda. & Drake, Frank.** "A Message from Earth." *Science*, Vol. 175, No: 4024, (American Association for the Advancement of Science, 1972), pp. 881–884.
- Sagan, Carl.** *The Cosmic Connection: An Extraterrestrial Perspective*, (Cambridge University Press 1973) pp. 22-25.
- Sahas, Daniel J.** John of Damascus on Islam: The Heresy of the Ishmaelites, Leiden 1972), p. 7.
- Saint-Exupery, Antoine de.** *Küçük Prens*, (Can Yayınları, 2015)
- Said, Edward W.** *Covering Islam* (Times Literary Supplement, 1981), p. 154.
- Said, Edward W.** *Orientalism* (Random House, 1979), p. 5.
- Sarıkaya, Bekir.** "Tercüme-i Acâ'ibü'l-Mahlûkât", Mütercimi Meçhul. Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Ali Emiri Tarih, Nr. 897. Editör: Günay Kut. (Bilnet, 2019), p.17.
- Sartre, Jean-Paul.** *Imagination: A Psychological Critique*, (The University of Michigan Press, 1962)

- Sarzec, Ernest de.** "Découvertes en Chaldée." (L. Heuzey, 1884)
- Sarzec, Ernest de.** "Deux tablettes archaïques de Tello". *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale* (Presses Universitaires de France, 1892), p. 146.
- Saussure, Ferdinand de.** *Course in General Linguistics*, (Philosophical Library New York, 1959), pp. 117-118.
- Sayce, Archibald Henry.** "The archæology of the cuneiform inscriptions" (E. S. Gorham, 1908)
- Schellahas, Paul.** "Representation of Deities of the Maya Manuscripts." In *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, Vol. 4, No. 1. (Harvard University, 1904), pp. 46-47
- Schwemer, Daniel.** Daniel Schwemer, "Magic Rituals: Conceptualization and Performance". *The Oxford Handbook of Cuneiform Culture*. (Oxford University Press, 2011), p. 434.
- Searle, John R.** "Las Meninas and Paradoxes of Pictorial Representation." In *Critical Inquiry*, (University of Chicago Press, 1980), pp. 247-250.
- Seneca, Lucius Annaeus.** "Minor Dialogues." In Aubrey Stewart, L. Annaeus Seneca: *Minor Dialogues; Together with The Dialogue On Clemency* (Bohn's Classical Library Edition, 1900)
- Seymour, Frederick.** *Siena and Her Artists*, London: T. Fisher Unwin, (1907), p. 22.
- Sezgin, Fuat.** "Geschichte Des Arabischen Schrifttums: Mathematische Geographie und Kartographie im Islam und Ihr Fortleben im Abendland." *Historische Darstellung*, (Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, 2000), p. 127.
- Sezgin, Fuat.** "İslam'da Bilim ve Teknik I" (İBB Kültür Yayınları, 2007), pp. 37-38.
- Sezgin, Fuat.** "Me'mun Coğrafyacılarının Dünya Haritasına Göre Yeryüzü Küresi", *Fikriyat Gazetesi*, 14 Ağustos 2017
- Sharf, Elizabeth Horton.** "Obaku Zen Portrait Painting and its Sino-Japanese Heritage" in *Images in Asian Religions: Texts and Contexts* (UBCPress, 2004), p. 301.
- Sharp, Rosemary.** "The Chacs: A Cosmological Model" in "Chacs and Chiefs: The Iconology of Mosaic Stone Sculpture in Pre-Conquest Yucatán, Mexico", *Studies in Pre-Columbian Art & Archeology* Number Twenty Four, (Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1981), p. 15.
- Short, Thomas Lloyd.** *Peirce's Theory of Signs*, Preface, (Cambridge University Press, 2007), p. 10.
- Schudson, Michael.** "The objectivity norm in American Journalism". *Journalism* 2(2) (Sage, 2001), p. 151.

- Silbergeld, Jerome.** "Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article", *The Journal of Asian Studies*, Cilt 46, Sayı 4 (Duke University Press, 1987), p. 849.
- Sluter, Robert S. Jr.** "New Theoretical Research Trends in Cartography." (Revista Brasileira de Cartografia, 2001), p. 29. DOI: 10.14393/rbcv53n1-43924.
- Stephanson, Eden.** *Critical Analysis of Foucault's Las Meninas*, (2011), <https://www.edenstephanson.com/post/critical-analysis-of-foucault-s-las-meninas>. Erişim: 1 Haziran 2024.
- Stevenson, Robert Louis.** "Geography of Claudius Ptolemy" (Mineola N.Y., 1932) p. 25.
- Stjernfelt, Frederik.** *Natural Propositions: The Actuality of Peirce's Doctrine of Dicisigns*, (Docent Press, 2014), p. 52.
- Stone, Elizabeth C.** "The Development of Cities in Ancient Mesopotamia," in *Civilizations of the Ancient Near East I* (New York: Scribners Press, 1995), p. 242.
- Stonier, Tom.** "Towards a New Theory of Information", *Telecommunications Policy*, Volume 10, Issue 4 (International Telecommunications Society, 1986), p. 278.
- Strauss, Anselm. & Corbin, Juliet.** *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*, (Sage, 2012), p. 87.
- Strauss, Anselm. & Corbin, Juliet.** "Grounded theory methodology." In Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln, *Handbook of qualitative research*, (Thousand Oaks, Sage, 1994), pp. 273-285.
- Stubblebine, James H.** "Byzantine Sources for the Iconography of Duccio's Maestà" *The Art Bulletin* Vol. 57, No. 2 (1975), p. 176.
- Stuckey, Johanna H.** "The Great Goddesses of the Levant." *Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies*. 37 (1), (Canadian society for Mesopotamian studies, 2002), pp. 27-48.
- Sunghera, Gilbert.** "Constructing the Ineffable: Contemporary Sacred Architecture." *Construct Yale Architecture* Spring 2008, (Yale University Press, 2008), p. 10.
- Şahin, Esma.** "Klasik Türk Edebiyatı Metinlerinde Nil Nehri" *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* (2017), p. 278.
- Şen, Vildan Işık.** "From the Isis and Horus to the Mary and Child", *Journal of Awareness* 2(3s), (2017) p. 466.
- Şevket, İbrahim.** "Harâ'itü coğrafiyyi'l-'Arabi'l-evvel", *Mecelletü'l-Üstâz*, (Bağdat, 1962), p. 7
- Şimşek, Ahmet.** "Türkiye'de Tarih Ders Kitaplarında Avrupamerkezcilik." *İnsan & Toplum*, 3(6) (İLEM, 2013), p. 193.

- Tallqvist, Knut Leonard.** "Himmelgegenden und Winde", *Studia Orientalia* 2 (Fennica, 1928), p. 105.
- Tan, Jin.** "Grounded theory in practice: Issues and discussion for new qualitative researchers." *Journal of Documentation*, Vol. 66, No:1, (Emerald Group Publishing, 2013), pp. 93-112.
- Tausche, Kayla.** "White House completes \$50 million revamp of high-security Situation Room." (AOL, 9 Eylül)
- Taylor, Andrew.** "Presenting Ptolemy to the World" in "The World of Gerard Mercator" Ch. 19 (Walker & Company, 2004)
- TDK.** "Görüntü.", *Türkçe Sözlük*, (Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1998), p. 878.
- Thompson, John Eric Sidney.** "Maya history and religion." (University of Oklahoma Press, 1970), p. 199.
- Thrower, Norman.** "Europe and Islam in the Middle Ages" in *Maps & Civilizations: Cartography in Culture and Society*, (University of Chicago Press, 1972, p. 4.
- Thureau-Dangin, François.** *Recherches sur l'origine de l'écriture cunéiforme* RA 4 (1898)
- Tigerman, Stanley. & Mitchell, William John Thomas.** "Architectural Displacement", *Chicago Humanities Forum, Konferans* (16 Aralık 2011)
- Tolkien, J.R.R.** "The Letters of J. R. R. Tolkien." (Allen & Unwin, 1981), p. 177.
- Tunçel, Oğuz.** "Kitabın İlk Formu: Eski Mezopotamya'nın Kil Tabletleri" *Sanat Tarihi Dergisi STD 2020 Haziran* (Ege Üniversitesi, 2020), p. 318.
- UN Information Organizations.** "Documents of the United Nations Conference on International Organization." I-19 (UN Nations Information Organizations, 1949), p. 8.
- Unger, Eckhard.** "Babylon" (Berlin: de Gruyter), p. 123.
- Uz, Emin.** "Avfî'nin Cevâmi'u'l-Hikâyât ve Levâmi'u'r-Rivâyât isimli eserinde mizahî karakterler ve anekdotik unsurlar" (Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017), p. 58.
- Vanstiphout, Herman.** "Epics of Sumerian Kings: The Matter of Aratta." *SBL - Writings from the Ancient World, Volume: 20* (Brill, 2004), p. 49.
- Vasari, Giorgio.** *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori; nelle redazioni del 1550 e 1568*, L. Bettarini, P. Barocchi (eds.), (Firenze, 1966), p. 1036. Not 4.
- Vasari, Giorgio.** *The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects*, çeviri: Gaston du C. de Vere. (The Modern Library, 2006), p. 96.
- Verne, Jules.** *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah*, 1870, (İthaki, 2003)

- Villa Rojas, Alfonso.** "Estudios Etnológicos: los mayas", Instituto de Investigaciones Antropológicas, Serie Antropológica 38 (México: UNAM, 1985), pp. 176-177.
- Waite, Geoffrey.** "Lenin in Las Meninas: An Essay in Historical Materialist Vision." In *History and Theory*, Vol. XXV (Wiley, 1986), p. 249.
- Wallert, Arie. & Hermens, Erma. & Peek, Marja F. J.** *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*, (University of Leiden, 1995), p. 105.
- Weber, Max.** "Die 'Objektivität' sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis", İngilizcesi: "Objectivity' in Social Science and Social Policy". *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 19(1) (1904), p. 72.
- Weising, Lambert.** *Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory*, (Stanford University Press, 2010), p. 89.
- Weiss, Daniel.** "Temple of the White Thunderbird" Excavators in southern Iraq have uncovered the long-lost home of the powerful Sumerian warrior god. *Archeology* January/February 2020 (Archaeological Institute of America, 2020), p. 44.
- Weststeijn, Thijs.** *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, (Amsterdam University Press, 2008), p. 274.
- Wetzel, Friedrich. & Weißbach, Franz H.** "Das Hauptheiligtum Des Marduk in Babylon, Esagila Und Etemenanki." *Ausgrabungen Der Deutschen Orient-Gesellschaft in Babylon* (Leipzig Hinrichs, 1938)
- Wheat, Elizabeth Ruth Josie.** "Terrestrial Cartography in Ancient Mesopotamia" (University of Birmingham, 2012), p. 18.
- The White House.** President George W. Bush, "President Declares 'Freedom at War with Fear'. 20 September 2001, <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/>
- Wiener, Norbert.** "Emek, Sibernetik ve Toplum" (Özgün Yayınları 1975), p. 18.
- Wilson, Daniel.** "The Archaeology and Prehistoric Annals of Scotland, Sutherland & Knox Edinburg, (1851)
- Wittgenstein, Ludwig.** *Tractatus logico-philosophicus*, (Suhrkamp, 1999)
- Wittgenstein, Ludwig.** *Logisch-Philosophische Abhandlung*, The Ludwig Wittgenstein Project (1922)
https://www.wittgensteinproject.org/w/index.php/Logisch-philosophische_Abandlung. Erişim: 1 Haziran 2024.
- Wolodtschenko, Alexander.** "Kartosemiotische und konzeptionelle Aspekte der 90er Jahre, Diskussionsbeiträge zur Kartosemitoik und zur Theorie der Kartographie, Theoretische Probleme der Kartographie und ihrer Nachbardisziplinen." *Seminer Metni*, (Dresden, 1999), p. 150.

Woolley, Charles Leonard. "Excavations at Ur of the Chaldees". *Antiquaries Journal* Vol.3 Issue:4 (Cambridge University Press ,1923), p. 311

World History Encyclopedia & Macquire, Kelly. "Medusa: The Transformation of Medusa." In *Literature & Art* (WHE, 2022)

Yutang, Lin. *Straddling East and West: A Modern Literatus*", The Lin Yutang Family Collection of Chinese Painting and Calligraphy, (Metropolitan Museum of Art, 2007), pp. 6-21.].

Zarnowitz, Victor. & Moore, Geoffrey H. "The Recession and Recovery of 1973-1976" In "Explorations in Economic Research", Volume 4, number 4. (NBER, 1977), p. 472.

Zhou, Shimeng. "Visualizing Power: Studies of how information of imperial power in Qing China was communicated in the eighteenth century, through visual representation of printed processions". (University of Dublin, 2017), p. 6.

