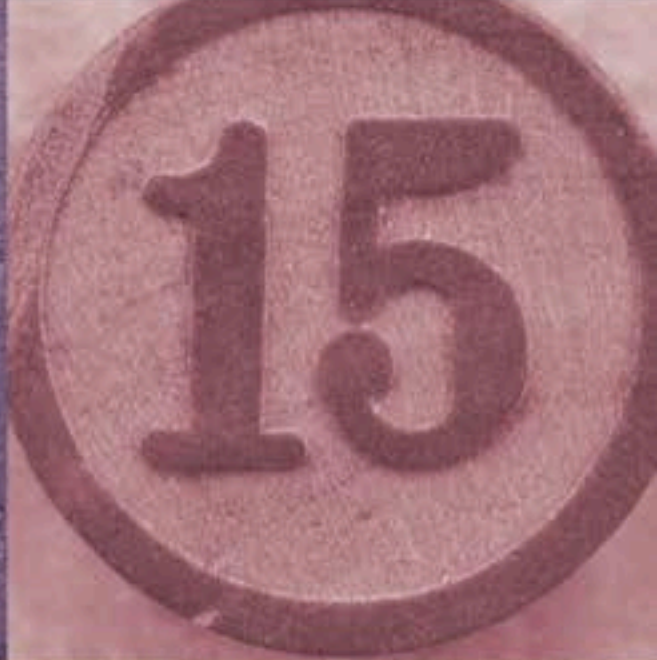


# yedi

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YATINIDIR  
KİŞ  
2016  
SAYI: 15  
ISSN 1307-9840

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE







DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

# yedi

---

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ  
JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

KIŞ WINTER 2016 • SAYI ISSUE 15

**TÜBİTAK – ULAKBİM**

DergiPark Açık Dergi Sistemleri  
*JournalPark Open Journal Systems*

© Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

© Dokuz Eylul University Faculty of Fine Arts

**YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ**

YEDİ: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

**KIŞ 2016 • SAYI 15**

WINTER 2016 • ISSUE 15

Yayın No: 09.1200.0000.000/BY.016.037.816

**İMTİYAZ SAHİBİ** OWNER

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi adına *On behalf of DEU Faculty of Fine Arts*  
Prof. Halil YOLERİ (Dekan Dean)

**GENEL YAYIN YÖNETMENİ ve EDITÖR** EDITOR-IN-CHIEF

Yrd. Doç. Filiz Adıgüzel TOPRAK

**YARDIMCI EDITÖR** VICE EDITOR

Öğr. Gör. Dr. Yalçın MERGEN

**YAYIN KURULU** EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL • Prof. Nesrin ÖNLÜ • Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA • Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ • Doç. Sevgi AVCI • Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU • Doç. Dr. Feyzi KORUR • Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKIS • Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR • Yrd. Doç. Candan GÜNGÖR • Yrd. Doç. Dr. Faik KARTELLİ • Yrd. Doç. Dr. Ozan OTAN • Yrd. Doç. Füsün ÖZPULAT • Yrd. Doç. Dr. Sali SALİJİ • Yrd. Doç. Dr. Işık SEZER • Yrd. Doç. Dr. Sabire SOYTOK • Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK • Yrd. Doç. Dr. Dilek TUNALI • Yrd. Doç. Dr. Sadık TÜMAY • Öğr. Gör. Ömer DURMAZ • Öğr. Gör. Dr. Yalçın MERGEN

**SORUMLU MÜDÜR** MANAGING DIRECTOR

Yrd. Doç. Filiz Adıgüzel TOPRAK

**YAYIN SEKRETERİ** EDITORIAL SECRETARY

Uzm. Sergül BULUT

**TÜRKÇE-İNGİLİZCE DÜZELTİ** TURKISH-ENGLISH REDACTION

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

**GRAFİK TASARIM VE BASKI SORUMLUSU** GRAPHIC DESIGN & PRINTING

Öğr. Gör. Emre DUYGU

**KAPAK TASARIMI** COVER DESIGN

Öğr. Gör. Emre DUYGU

**GRAFİK UYGULAMA** GRAPHIC APPLICATION

Arş. Gör. Ziyacan BAYAR

**TEKNİK SORUMLU** TECHNICAL ADMINISTRATION

Turgay TURANLIOĞLU

**Yönetim Merkezi** Management Centre

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Güldeste Sok. No:4

Balçova 35320 – İZMİR

Tel: (0232) 412 90 08

Faks: (0232) 239 05 94

E-posta: yedi.dergisi@gmail.com / yedi@deu.edu.tr

**Basım Yeri** Place of Publication

Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası *Dokuz Eylul University Press*

DEÜ Sağlık Yerleşkesi

Mithatpaşa Cd. No: 1606

Balçova 35340 – İZMİR

Tel: (0232) 412 33 40

Faks: (0232) 412 33 39

**Basım Tarihi** Date of Publication

Şubat 2016

**Yayın Türü** Type of Publication

6 aylık, yerel, süreli *Biannually, national, periodical*

**Baskı Adedi** Print Run

500

**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIR**

PUBLICATION OF DOKUZ EYLUL UNIVERSITY  
FACULTY OF FINE ARTS

**DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD**

Oğuz ADANIR,

Uğurcan AKYÜZ

F. Dilek ALPAN

Günay ATALAYER

Ertuğrul BAYRAKTARKATAL

Ali M. BAYRAKTAROĞLU

Süleyman A. BELEN

Kaan CANDURAN

Semih ÇELENK

Bekir DENİZ

Lale DİLBAŞ

Ayhan EROL

R. Hakan ERTEP

Beliz GÜÇBİLMEZ

V. Doğan GÜNAY

Veysel GÜNAY

Şefik GÜNGÖR

Binnur GÜRLER

Recep KARADAĞ

Songül KARAHASANOĞLU

Müjgan B. KARATOSUN

Fırat KUTLUK

Zafer ÖZDEN

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR

Fakiye ÖZSOYSAL

M. Sacit PEKAK

Mümtaz SAĞLAM

Fikri SALMAN

N. Kemal SARIKAVAK

Yüksel ŞAHİN

Nurhan TEKEREK

Ayşe UYGUR

Ayşe ÜSTÜN

Ertan YILMAZ

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Yakın Doğu Üniversitesi

Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof., Marmara Üniversitesi

Prof. Dr., Başkent Üniversitesi

Prof. Dr., Trakya Üniversitesi

Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof., Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi

Prof., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Ankara Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi

Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Marmara Üniversitesi

Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Ege Üniversitesi

Prof., İzmir Ekonomi Üniversitesi

Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi

Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi

Prof., Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç., Katip Çelebi Üniversitesi

Prof., Hacettepe Üniversitesi

Doç., Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr., Uludağ Üniversitesi

Prof. Dr., Marmara Üniversitesi

Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

**yedi**, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri ilgili çevrelere duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

**yedi** ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan kitaplara ait değerlendirme yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

**yedi**'ye gönderilen her yazı, önce Yayın Kurulu tarafından dergi yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygunluk bakımından incelenir ve uygun bulunursa değerlendirilmek üzere ilgili alandaki uzmanlıklarına göre seçilen iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen tüm görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.

**yedi** is a refereed journal published in accordance with the international standards with the purpose of announcing scientific articles on art. **yedi** is published twice a year, in Winter/January and Summer/July.

While **yedi**, mainly publishes articles on issues in the fields related to *Fine Arts*, it also accepts articles that deal with social and cultural issues around art, from such fields as *Sociology, Art History, Folklore, Philosophy, Archeology and Museology, Literary Studies, Linguistics, Architecture and Design, Educational Sciences, Communication Science, and Anthropology*. In addition, *book, exhibition and project reviews and, translations from original articles* considered to make significant contribution to the field are in the scope of the journal.

Manuscripts submitted to **yedi** are first evaluated by the Editorial Board with regard to their compliance with the publishing principles of the journal, and those found acceptable for publication are forwarded to two referees, chosen according to their expertise in the respective field. The names of the referees are kept confidential and their reports are kept for five years. All the views presented in the articles are the sole responsibility of the authors.

## İNDEKS BİLGİLERİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**

- **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**) veritabanı tarafından dizinlenmektedir.

## INDEX INFORMATIONS

**Yedi: Journal of Art, Design and Science** is indexed in

- **TUBITAK-ULAKBIM** Social Sciences and Humanities Database (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**).





**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**  
**Yedi: Journal of Art, Design and Science**

(ISSN 1307-9840)

**YAZ SUMMER 2015 • SAYI ISSUE 14**

**İÇİNDEKİLER CONTENTS**

---

**Sunuş** vii  
*Preface*

**Editörden** ix  
*From the Editor*

**MAKALELER ARTICLES**

**Ali Şahan KURU**  
Bilgi Üretim Formu Olarak Sanat ve Pedagojik Projeler 1-10  
*Art as a Form of Knowledge Production and Pedagogical Projects*

**Suzan ORHAN**  
Çağdaş Megakent ve Periferisinin Fotoğrafik İmgesi 11-24  
*Photographic Image of Contemporary Megacity and its Periphery*

**Reyhan VARLI GÖRK**  
Bir Yöntem, Yöntembilim ve/veya Bir Sosyoloji Alanı Olarak Görsel Sosyoloji 25-40  
*Visual Sociology as a Method, Methodology and/or a Field of Sociology*

**Işık SEZER, Özlem DEMİRCAN**  
Türk Fotoğrafında Yeni Bir Soluk: Deneysel/Kurgu Fotoğraf 41-52  
*A New Breath in Turkish Photography: Experimental and Fiction Photography*

**Efe TÜRKEL**  
Parian Figüratif Porselenleri 53-66  
*Parian Statuary Porcelain*

**Aygün DİNÇER KIRCA**  
Pastiş ve Seramik Yapıtlara Yansıması 67-76  
*Pastiche and its Reflections on Ceramic Works*

**Elif AĞATEKİN**  
Türkiye'de Kadın Gözüyle Kadın Olmak Sorunsalı ve Çağdaş Türk Seramik Sanatından İzlenimler 77-90  
*The Problem of Being Woman in Turkey in the Eyes of Women and Impressions of Contemporary Turkish Ceramics Arts*

**Yasemin ATA**  
Video Oyunlarında Kültürel Miras İkonları: Oyun Kahramanı Olarak Chopin ve Mozart 91-97  
*Cultural Heritage Icons in Video Games: Chopin and Mozart as Leading Characters*



**Tuğçe Gözde PELİSTER**

Othello'da İlkel Kavramı Bağlamında Gölge Arketipi  
*The Shadow Archetype as Part of The Primitive Concept in Othello*

99-109

**Ece KÜRELİ**

Laugier vs Durand: Revisiting Primitive Hut in the Classical Architectural Discourse  
*Laugier Durand'a Karşı: Klasik Mimari Söylemde İlkel Kulübeyi Yeniden Ziyaret*

111-120

**Elif KOCABIYIK SAVASTA**

Tasarıma Evrimsel Bir Bakış: Türkiye'ye Özgü Sigara Paketi Tasarımlarındaki Değişimin Analizi  
*An Evolutionary Perspective for Design: Analyzing the Change in Design of Turkish Cigarette Packages*

121-136

**Serhat DURMAZ**

Devlet Tiyatroları İzmir-Konak Sahnesi'nin Akustik Özellikleri  
*Acoustical Characteristics of Izmir State Theatre – Konak Stage*

137-143

**Rabia Özgül KILINÇARSLAN**

Ortak Eleştirel Düşünüm Alanı: 14. İstanbul Bienali  
*A Space for Shared Critical Reflection: 14th Istanbul Biennial*

145-154

**Mine OVACIK, Tülay GÜMÜŞER**

Geçmişten Günümüze Keçe: Ayfer Güleç İş Modeli Üzerine Bir Analiz  
*Felt from Past to Present: An Analysis on Ayfer Güleç's Business Model*

155-171

**Neslihan YAŞAR**

Dokuma Kumaşlarda İplik Özelliklerinin Giysi Form ve Görünümlerine Etkileri  
*Yarn Features' Effect of the Garment Forms and Aspects to Weaving Fabrics*

173-184

**KATKILAR CONTRIBUTIONS****Engin ÜMER**

Gilles Deleuze'un Sanatı ve Francis Bacon ya da Duyumsamanın Mantığı

185-192

**Leyla YILDIRIM, Özlem CÖMERTPAY**

Sessizliğin Sesi Olabilmek Adına Bir Önerme: QR Kod Baskılı Giysiler

193-199

**Yayın İlkeleri**

201-207

## SUNUŞ

---

Değerli Okurlar,

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak 2016 yılı ile birlikte Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nin on beşinci sayısına ulaşmış olmanın mutluluğunu yaşamaktayız.

Son yıllarda Sanat ve Tasarım programlarında yapılan önemli değişiklikler, öğrenci ve akademisyenlerin çalışmalarını çeşitlendirmiştir. Özellikle, farklı disiplinlerin ortak programlarda yer alması, bu doğrultuda uygulamalı derslerde Ar-Ge (Araştırma Geliştirme) ve Ür-Ge (Üretim Geliştirme) temelli yapılan çalışmalar eğitime yeni açılımlar kazandırmıştır.

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi bu anlamda da uygun bir platform olarak görüldüğünden, akademisyen, sanatçı, yazar ve okurların giderek artan ilgisiyle hızla büyümektedir.

19 – 21 Ekim 2016 tarihleri arasında 'GÖÇ' temalı II. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongremizin, farklı alanlardaki araştırmalarla dergimiz için de önemli bir kaynak teşkil edeceğine inanmaktayız.

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nin bu sayılara ulaşmasındaki katkılarından dolayı başta editör, hakem, yazar ve tasarım ekibimiz olmak üzere emeği geçen herkese çok teşekkür ederim.

Saygılarımla,

Prof. Halil YOLERİ

Dekan / Dean





## EDİTÖRDEN

---

Değerli Okurlar,

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi yayını Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi 2016 yılının ilk sayısıyla karşınızda.

2015 yılının Temmuz sayısında yaşadığımız makale başvuru sayısındaki hızlı artışın, bu sayımızda da aynı hızla devam ettiğini belirterek söze başlamak istiyorum. Değerlendirmeye giren makalelerin sanatı ilgilendiren farklı disiplinlerden olması da ulaştığımız kitlenin gittikçe çeşitlendiğini ifade ediyor. Disiplinlerarasılığın artık kaçınılmaz bir akademik çalışma tutumu haline gelmesi, yayınların içeriğine de bu şekilde yansıyor. Bunun yanında, makalelerde kullanılan metodolojinin ve görsel dokümanların da gittikçe daha nitelikli ve alanlarına katkı sağlayan araştırmalar olması sevindirici. Tüm bu gelişmeler, her sayıda daha fazla çalışmayı gerektirse de, dergimizin saygın bir konuma gelmesi yolunda hepimize büyük heyecan veriyor. Başta Sayın Dekanımız Prof. Halil YOLERİ olmak üzere, sayın yayın kurulu üyelerimiz, bu sayıda hakemlik yapan değerli öğretim üyesi hocalarımıza ve elbette grafik tasarım ve uygulama ekibimize katkıları için teşekkür ediyorum. Her sayıda olduğu gibi bu sayıda da yanımda olan ve desteğini esirgemeyen, dergimizin ilk editörlerinden sevgili Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKİS ise özel bir teşekkürü hak ediyor.

Bu sayıda, "Katkılar" bölümü de dahil olmak üzere on yedi farklı makaleyi sizlerle buluşturuyoruz. Sanat ve tasarım alanlarında özgün araştırma ve derlemelerden oluşan 15. sayımızda, sanat tarihi ve mimarlık ile resim, tekstil, fotoğraf, seramik, endüstriyel tasarım, sahne sanatları ve müzik bilimleri/teknolojisi alanlarından makaleler yer alıyor. Herkese iyi bir yıl ve keyifli okumalar dilerim.

Saygıyla...

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK  
Genel Yayın Yönetmeni / Editor-in-Chief





# Bilgi Üretim Formu Olarak Sanat ve Pedagojik Projeler

Ali Şahan KURU \*

## Özet

Günümüzde sanat, salt estetik haz üreten bir faaliyet ya da klasik felsefenin ona attığı gibi duyulabilir olanın bilgisini ya da hakikatini arayan metafizik bir alan değil. Sanat artık görselliği yanında, alımlama, yorumlama ve karşılaşmalar yaratma potansiyeli ile bilgi üreten bir yöntemdir. Sanatsal bilgi, konvansiyonel yöntemlere alternatif olarak üretilip bu yöntemler dairesindeki bir takım disiplinlere eklenmesinden çok, kendi üretim metotlarını, stratejilerini ve dolaşım mekanizmalarını kuruyor. Bu anlamıyla da bilginin farklı formlarına açık ve otonom bir yöntem olarak ortaya çıkıyor. Bu çalışmanın amacı sanatsal bilgi teorileri ve eğitim politikaları kapsamında keşiştiği yerlerin bir haritası çıkarmaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Sanatsal Bilgi, Eğitim, Eleştirel Pedagoji, Sanat Pratikleri, Sanatsal Araştırma, Sanat Tarihi, Metodoloji.

## Art as a Form of Knowledge Production and Pedagogical Projects

### Abstract

*One of the distinguishing features of art is its close connection with theory. Currently, art is seen not just as a spectacle that produces aesthetic pleasure, nor is art, as classical philosophers claim, merely a sensation producing or a metaphysical endeavor searching for its own truth. Today art is a knowledge production method through both visual perception and reception. In this context artists are not only developing critical positions against current situations and searching for new debate possibilities in the current knowledge economy, they are also producing a different kind of knowledge through their art practice. Artistic knowledge establishes its own production strategies and circulation systems alternative to academic knowledge production methods. The aim of this study is to analyze artistic knowledge and put up a map of the intersection within education and policies.*

**Keywords:** Artistic Knowledge, Education, Critical Pedagogy, Artistic Practice, Artistic Research, Art History, Methodology.



## Giriş

Sanatın bilgi ile olan bağı, Antik Yunan düşüncesinden günümüze kadar, kabaca 'idea' ve 'form' olarak ikili bir ekseninde devam eder. Hegel ile birlikte ise sonuca ikinci derecede etki eden (epifenomen) algılanışından kurtulup, diyalektik düşüncenin bileşeni olarak özerk bilgisini aramaya ve sunmaya başlar. Bu noktadan sonra, sanattan elde edilen bilgi, insan deneyiminin bir dil olarak temsili aktarımı olabileceği gibi, evrensel bilginin (ya da hakikatin) biçimsel olmayan, örtük (tacit) üretimine ve aktarımına da şans tanır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, sıklıkla çağdaş sanatın ilişkilendiği (post) modern düşüncenin uygulayıcısı olma algısının, sanatsal bilginin özerkliği ile ne ölçüde örtüştüğüdür. Sanatın ürettiği bilgi, postmodern düşünceyi bir 'alet çantası' olarak kullanır, fakat bu düşünceyi kendi grameriyle yeniden kurar. Bu anlamıyla sanat, felsefenin çeşitlemesi ya da doğrulayıcısı değil, kendi özerk bilgisini üreten bir alan haline gelmiştir. Bu çalışmanın amacı, sanatın ürettiği bu bilginin analizini yapmak ve bilgi aktarımına dayanan klasik eğitim ile arasındaki temel ayrımları ortaya çıkararak sanat ile üretilen bilginin eğitim yöntemlerine etkisini tartışmaktır. Çalışmada sanatsal pratikten üretilen bilginin, sosyal, ekonomik ve politik bağlamlar içinde kolektif belleğin katmanlarına ne şekilde yerleştiği araştırılmaktadır. Bununla birlikte, bütün bu kavramların çağdaş sanatçılar tarafından nasıl ele alınıp bir öneriye dönüştürüldüğü ve bu önerilerin bir bilgi üretim aracı olarak sanat eğitimi metodlarına yansımalarını incelenmektedir. Bu amaçla araştırmanın izleği, sanat ve sanat eğitiminin eleştirel kapasitesinin yanında özerklik ve direniş stratejileri için barındırdığı potansiyeli de açığa çıkaran pratik uygulamaların örneklerini takip etmektedir.

## Sanatın Simbiyotik Pratiği

Bilgi üretebilme ve yayma potansiyeli ile sanat, tarih boyunca farklı toplumsal roller üstlenmiş, farklı ideolojik karakterler üzerinden siyasetle ilişkilenerken insanlığın birliğinde önemli bir paya sahip olmuştur. Antik Yunan'da kamusal yarar adına işlevsel hale getirilen sanat, Rönesans döneminde bir özgürleşme pratiği haline gelmiş, modernite ile birlikte yeni insanlığın kurucu unsuru olmuştur. Hemen her dönemde, hem iktidarların egemen baskın değerlerinin estetik ifadesi, hem de aynı değerlerin radikal bir eleştiri

risi olabilmıştır. Sanat, tekilden çoğula, bireyden topluma doğru giden yatay ilişkilene biçimiyle; bireyin düşünme, görme, eyleme ve bilme rejimlerinde başat bir rol oynar ve diğer bilme biçimlerinden ayrılır. Bu niteliğiyle eğitimle olan ilişkisi de tarih boyunca farklı dinamikler üzerinden kurulmuştur. Özellikle avangard hareketlerle başlayan, sanatçı gruplarının yayımladığı, manifesto, dergi, bildiri<sup>1</sup> gibi faaliyetler, konstrüktivistlerin 'kitle ruhunu örgütleme' hedefinde olduğu gibi, sanat faaliyetinin bizzat kendisini pedagoji ile ilişkilendirmiştir. Bu ilişkilene biçimi, kurumsal sanat eğitiminin de kendi pedagojik düzenini sürekli sorgulamasına neden olmuştur. Diğer tarafta kamusal eğitim ise; içinde bulunulan zamanın sosyal, ekonomik ve endüstriyel gereksinimlere göre sürekli bir inşa halindedir. Bununla beraber ana hatlarını hemen her dönemde, iktidarın kendini meşrulaştırarak, yeniden üretmesi çizmektedir.

Günümüzde ise eğitim, ideolojik yeniden üretim yanında, küreselleşme, verimlilik, işlevsellik, rekabet gibi argümanların güdümüyle iş dünyasıyla bir ortaklık sürecine girmiş; sermaye ile doğrudan kurulan ilişkiler sayesinde uzmanlaşmış ve sertifika sahibi eleman yetiştirme hedefi için kullanılmaya başlanmıştır (Slaughter, 1998: 46). Sanat eğitiminin bir bilgi üretim metodu olarak tartışılmasının önünü üniversiteler arası hareketliliği öngören Bologna süreci açmıştır. Politik ve sosyal bir reform hedefinde olan bu süreç ile birlikte müfredatın merkezileşmesi ve ürün/çıkartı odaklı hale gelmesi (Rogoff, 2010), sanat eğitiminde de yeniden yapılanma ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Bu ihtiyaç, akademik formalizm ve Bauhaus ekolünün *el ile şekillendirme* anlayışının, sistemin gereksinimleriyle arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanır. Bu noktada, eğitimin bir bütün olarak piyasalaşmasını paranteze alıp, sanat eğitimine kendi iç tartışmaları açısından bakmak gerekir. Sanat eğitimi, yapmak ve düşünmek arasında olduğu varsayılan mesafenin ön kabulü sebebiyle *yapma / eyleme* biçimleri içine sıkışmıştır (Vettese 2013: 9). Angela Vettese 'Art as a Thinking Process' adlı kitabın önsözünde, çağdaş sanat pratiklerinin malzeme kullanımı ve yapma biçimleri konusunda nerdeyse sınırsız olduğunu söyler. Bu durum, sanatın üretimi, değerlendirilmesi ve dolayısıyla eğitimini de biçimsel formalizmden çok hangi zihinsel mekanizmaları harekete geçirdiğinin belirlediği bir anlayışa zorunlu kıl

maktadır. Vetteşe; çizim, desen, teknolojik yeterlilik gibi salt teknik beceri eğitimi üzerinde ısrar etmenin artık yersiz olduğunu vurgulayarak, sanatsal aktivitenin belirli bir yetenek ya da yaratıcılık gerektirmediği anlamına gelmediğini, aksine paradoksal biçimde okulun verebileceğinden çok daha fazlasına ihtiyaç olduğunu altını çizer.

Bu yapısal kriz karşısında sanatın akademik bilgi üretimine, dolayısıyla akademik verimliliğe katkı sağlayacak bir araştırma metodu olarak var olabileceği ve konvansiyonel yöntemlerle ne şekilde ilişkilenebileceği tartışılmaya başlanmıştır. Sanatın duyum, beden, deneyim, performans gibi farklı donanımlara sahip olması, sanatsal bilgiyi görece özerk hale getirip farklı düşünme olanakları yaratırken, diğer yandan rasyonel bilgi üretimiyle arasına kaçınılmaz olarak bir yöntem arayışı koyar. Bununla beraber sanatsal bilgi, bilgi ekonomisine işlevsel bir girdi olarak eklenmenin yanında, aynı ekonominin kurumsallığına karşı paradigmatik bir değişimin müzakere edilmesini de sağlayan (simbiyotik) bir yapıya sahiptir. Bu anlamıyla sanatsal bilgi kendini hem kurumsal bir yapı içinde hem de aynı yapıya karşı bir nitelikte sunabilir. Hito Steyerl'in 13. İstanbul Bienali için ürettiği 'Is the Museum a Battlefield' adlı videosu bu müzakerenin güncel örneklerinden biridir. Steyerl, Van'da bir çatışma sahasında bulunduğu boş mermi kovanının peşine düşer ve bu iz sürme sonunda mermi kovanının üreticisinin, Chicago Sanat Enstitüsü'nün büyük destekçilerinden olan bir şirket olduğu ortaya çıkar. Steyerl (2013), kendi deyimiyle "ateşlenen mermiyi ters yönde takip ederek" hem savaş ekonomisinin sanat piyasasıyla olan bağlarına hem de aynı ekonominin nasıl görsel kodlar yarattığına ulaşır. Steyerl'in çalışması müze gibi kurumsal yapıları ve savaşı yan yana getirip birbirleriyle olan örtük bağları açığa çıkarmanın yanında, bahsettiğimiz paradigmatik dönüşümünün de uç vermesini sağlar. Bu dönüşüm ihtiyaç duyulan epistemolojik kırılma için zemin hazırlarken, geleceğe dair kurucu bir diyalog imkânı da sunar. Sanatsal düşüncenin kişisel yaratıcılık ve deneyime dayanan açık uçlu metodolojisiyle beraber, konumlandığı eleştirel alan, bilginin, *ne, neden, ne zaman ve kim* gibi kavramsal katmanları arasına *nasıl* bilindiğini yerleştirerek, bu bilgiyi öznel, canlı ve diyalektik hale getirir. Burada bahsettiğimiz canlılık, kişinin kendi düşünsel evrenini oluşturan dil yerleşik ol-

mayan bir ilişki kurmasıdır. Franco Berardi'nin (2013: 54-61) söylediği gibi, artık bir gelecek vadetmeyen felsefenin değil de sanatın tek çözüm olmasının temel sebebi, nihayetinde "dilin otomatizmini" yok etme imkânı sunmasıdır.<sup>2</sup> Bu yöntemin oluşturacağı ağ yapısı, özne ve toplumsal organizmalar arasındaki etkileşimi sağlamayı hedefler. Böylece, küreselleşmenin verimlilik, işlevsellik, rekabet adına dışarda bıraktığı *farklılık, çeşitlilik, özerklik* yeni düşünme biçimleri ve karşılaşmalar için alan açacaktır. Bu noktada sanattan elde edilen bilginin işlevselliğinin tarihsel gelişimine bakmak mevcut kültürel ve politik zeminde sanat ve sanat eğitiminin; "Zamanın üzerinde ve kültürler arası bir değeri nasıl üretilebileceği?" (Novitz, 1998: 110) sorusunu cevaplamak için yol gösterici olacaktır.

### **Estetik Algılanma Biçimi ve Evrensel Değerlerin Kurucusu Olarak Sanat**

Sanatta işlevsellik tarihsel bir ikili okumayla karşımıza çıkar. Temsil ve hakikat, sanat yapısının ne tür bilgi içerdiği ya da ürettiği sorusu bağlamında iki direnç noktasını oluşturur. Beatrice Lenoir; (2003: 22) Antik çağ düşünürlerine göre sanatın, kavrama yetisi ve duyarlılığın bir araya geldiği özerk bir bilgi rejimi olduğunu altını çizer. Sanatın ürettiği bilgi salt bilinç ile açıklanamayacağı gibi, bilinç dışı alanda da ikame edilemez.<sup>3</sup> Sanat ve felsefe ilişkisini inceleyen Alan Badiou'ya (2010:14) göre de; Aristoteles, sanatın *poietik* bir bilme biçimi olarak hakikati açığa çıkarma gücüne sahip olmadığını savunur. "Sanat, kuramsal olandan çok etik olana bağlıdır ve bilişsel değil, sağaltıcı bir işlevi vardır. Sanatın ölçüsü, ruhun duygulanımlarının tedavisi bakımından göstereceği yararlılıktır" (Badiou, 2010:14). Antik çağ düşünürleri 'sanatın hakikate kâdir olmadığı' fikrinde birleşir. Beatrice Lenoir'in (2003: 22) belirttiği gibi, bu dönemde sanat yapısı bilgi için kaçınılmaz bir anı temsil etmemekle birlikte, yapıt olmaksızın neyin düşünülemediğini keşfetmemizi sağlar.

Bu noktada Jürgen Habermas'ın, teorinin gözlemden, dolayısıyla estetik ve dinsel bir kökenden geldiği düşüncesi, mimetik deneyimin sağaltım dışında ne şekilde yararlılık gösterdiğine ve sanatın epistemolojik, sanatçının ise ontolojik bir alanda nasıl kurulabileceğine dair bir açıklama getirebilir. Habermas (1993: 97), "'İdeoloji' olarak Teknik ve Bilim" adlı kitabında *Theoros* isminin Yunan

kentleri tarafından kamusal şenliklere yollanan temsilciye verildiğini söyler. *Theoros*, seyretmek anlamına gelen *Theoria* aracılığıyla kozmosu seyreder ve kendini bu bakış içinde kaybeder. Habermas'a göre (1993: 98), “kozmosun seyredilmesi olarak teori, varlık ile zaman arasına bir sınır çeker (...) bu sınır ontolojiyi kurar ve gelgeç olandan, belirsiz olandan arındırılmış bir var olanı logos'dan ayırır”. Başka bir deyişle, kozmosu teori içinden izleyen kişi (filozof, sanatçı), geçici (temsili) olanın ardındaki kalıcı (hakikat) olanı görür ve kozmosun düzenini kendi ruhunda tekrarlayarak yaşama aktarır (Erzen, 2004:106). İşte bu nokta, estetik gözlemin eğitimle kesiştiği noktadır. Bu noktada batı düşünce geleneğinde teoriye dair bir ikilik ortaya çıkar. Bu ikilik Jale Erzen'in (2004: 106) deyimiyle “teorinin, yaşamın ve dünyanın izlenmesiyle oluşan bir anlama türü olarak düşünülmesi ile teorinin bir eleştiri türü olarak anlaşılması arasındaki” ikilemdir. Örneğin, Nietzsche 'Tragedya'nın Doğuşu' (1994: 13) adlı kitabında sanatı zıtların birlikteliği anlamında (dikotomik) temellendirir. Apollon kültü, akıl ve düzen ile akademizmin ve estetizmin temellerini oluşturacak biçimde formalizme yaklaşırken, Dionysos akıldışılık ve kaos ile karşı bir eğilimi temsil eder. Bu karşıtlık sanatın nabzının atması için gerekli olan gerilimi yaratır. Apollon yaşamın akıl dolayımına uğraması, Dionysos ise ilksel birliğe (primordial unity) yaşam içinde dönerek, deneyimin olumlanmasıdır. Batı düşüncesinin bu ikili gücün (binary forces) arasındaki çekişmeden dolayı ilerlediğini söyleyen Camille Paglia (2014: 40), çatışmanın gerçekte daha üstte olan beyin korteksi ile daha derinde yer alan sürüngen beynin limbik sistemi arasında olduğunu vurgular. Sosyal olarak inşa edilen korteks Apollon'a bağlanarak, sanat, bilim ve kültürde eril bir değerler hegemonyası kurmuş, buna karşı Dionysos'a bağlanan limbik düzen, yıkıcı ve feminen bir ilksel doğa olarak marjinalize edilmiştir. Paglia kuramını şöyle özetler: “Apollon tirandır, Dionysos Vandal” (Paglia, 2014: 111).

Sanatın öğretilirliğinin antik dönemden bu yana tartışmalı oluşunun temelinde, iç yapısındaki bu ikiliğin yattığını söylebiliriz. Bu noktada insan, teori ve tekniğin üçlü düzeninin birbirleriyle farklı tarihsel periyotlarda nasıl ilişkilendikleri dair düzenek; sanat, bilgi ve eğitimin geçirdikleri özgül değişimleri kavrayabilmek açısından

yararlı olacaktır. Önay Sözer'e (1992: 2) göre, bu üçlü düzenin belirleyeni Rönesans'a kadar insan olmuştur. Üçlemenin bu ilk kuruluşunda insan; tekniği geliştirerek onun üzerinden bilgiye ulaşır, Öklid'in *geometri* üzerinden matematiksel bilgiye ulaşması gibi. Rönesans ve Aydınlanmayı kapsayan ikinci biçimde kuram (bilgi) ve teknik yer değiştirir. “İnsan aklıyla dünyaya egemendir ve bu egemenliğin sonucunda, bilimin kuramsal temellendirilişi ile ortaya büyük teknolojik başarılar çıkmaktadır” (Sözer, 1992: 3). Leonardo'nun mühendislik tasarımları ya da Vesailus'un anatomi çalışmaları gibi.<sup>4</sup> Bu ikinci düzenin en kritik noktasında ise perspektif ve kartezyen düşünce arasındaki bağ durmaktadır. Doğrusal perspektifle insan, evrenin uzantısı bir mikro-kozmos haline gelerek, hem bakan hem de bakılan olarak kendini merkeze alır. Bu anlayış kübizme kadar sanat ve sanat eğitiminde kabul gören tek görme biçimi olacaktır. İşte bu noktada ikinci düzen olarak kurulan, insanın kuram üzerinden teknik ile belirlenimine ilk radikal tepki, devrimci bir hareket olarak romantizmden gelir. Aslında “romantik amentü olarak adlandırılacak tek bir inançlar toplamından söz etmek oldukça güçtür” (Dellağolu, 2002: 14). Bununla beraber son kertede romantizm, rasyonel aklın teknik ile açığa çıkan özcülüğüne karşı kendini hareket ile inşa eden iradi bir söylemde ortaklaşır. Bu anlamda insanın doğa karşısındaki egemenliğinin iddiası olan teknik ve kuram, romantizmin özellikle kaçtığı unsurların başında gelir.<sup>5</sup>

Romantizmle birlikte Hegel'in sanatın sonunu ilan etmesi ve sanatın sadece kendinden sorumlu olduğu modern estetik, ideal sanatçı figürünün de gittikçe daha yoğun bir tinsellikle yüceltilmesine sebep olmuştur. Fransız devrimi ardından ortaya çıkan Burjuva sanatının kurumsallaşmasına ve estetizme direnen Manet ile Avangard başlar (Artun, 2012: 14). Bu noktada empresyonizm ile burjuva sanatının alımlamada bireyselliğe geçişi tamamlanmış olur ve Avangard, Peter Bürger'in (2012: 60) belirttiği üzere; 'modernizmin özeleştirisi' haline gelerek ahlaki faydacılıktan uzaklaşır. Sanayi devrimiyle ortaya çıkan sınıfsal gerilimler ve kültürel farklılıkların üstesinden gelinmesi arayışı da sanatın, modernizmin öngördüğü yeni bireyin inşasında kullanılmasının önünü açmıştır. Bu noktada burjuva sanatı iki ayrı fazda çalışabilen yapısı ile yeni insanı

tasarlamak için oldukça etkili araç haline gelmiştir. Peter Bürger'in bahsettiği biçimde sanat, endüstriyel toplumun emek düzeni ve işbölümü ile yaşama nüfuz eden "rekabet prensibi yüzünden" dışarda kalan insani ilişki biçimlerini (kalıntı ihtiyaç) ve daha iyi bir düzen fikrini barındırır. Bununla beraber aynı düzen imgesi, özerkleşerek kendi içine kapanan sanatta, sadece bir yanılsama olarak kurgusal bir biçim alır ve düzeni tehdit eden potansiyel güçlerin baskısını hafifletir (Bürger, 2010: 105). Bu esnada siyasette de pozitivist toplum tasarısı, farklı katmanların eşitlik ülküsü ile yönetilmesini sağlayacak olan, ulus-devlet modeli olarak belirlenmiştir. Egemen iktidar, ulus-devlet modelinin ideolojik inşasını kamusal eğitim üzerinden sağlarken, biçimini de sanat ve sanat eğitimi ile belirleyecektir. Fransız Akademisi, aristokrasinin kültürel değerlerini üretmek ve yaymak konusunda, "ulus-devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurum" (Kreft, 2009: 23) olarak zaten hazır bir örnek oluşturmuştur.

1913'de Charles Peguy, "Dünya, Hz. İsa'dan bu yana, son otuz yıldakinden daha az değişmişti" diye yazar (Hughes'den, 1991: 9). Sadece üretim biçimleri değil buna bağlı olan tarih yazımından, görme biçimlerine kadar oldukça geniş çapta radikal bir değişimdir bu. Örneğin, dönemin önemli tartışmalarından birisi, tıpkı üretimdeki işbölümü ve uzmanlaşma gibi duyularında birbirinden ayrılması ve uzmanlaşması üzerinedir. Kuşkusuz ki modernizm en ayrıcalıklı duyu olarak görme duyusunu seçmiştir. Jonathan Crary'in (2010: 32) deyimiyle modernist strateji, "görme duyusunun kavramsal bir ögesi olarak dokunma duyusunu kaybeden gözün, dokunmada vücut bulan ve algılanan uzamla öznel ilişkisini de bir referanslar ağından koparacaktı". Bu, mağaza vitrinleri gibi sadece bakılan ama dokunulamayan, başka bir görme biçimini beraberinde getirir. Bununla beraber üretilen yeni gerçeklik biçimleri karşısında insanın yetileriyle nasıl konumlanacağını belirleyen görsel bir epistemolojiyi de mümkün kılar. Örneğin, John Ruskin'in, 'Çalışan İnsanlar Koleji'nde verdiği dersler 'görmeyi öğrenmek' ideali üzerine temellenen, tasarım ve desen eğitimini kapsar. Ruskin bir "Görsel Düşünür" (Haslam, 2005: 154) olarak, görsel ve linguistik olanı birbirinden ayırır. Bunun öncelikli sebebi; analitik düşünmenin geliştirilmesi için görsel öğelerin önemini kavramasıdır.

Ruskin ünlü "masum göz" teorisinde, görünüşe dair kültürel koşullanmaların ve öncel (apriorik) bilgilerin haricinde, çocuksu naiflikte bir görme biçimini salık verir. Kuşkusuz Ruskin'in ilk elden amacı boşluğa açılan yeni ve yüzeysel bir görsel dil oluşturmak değil, kültürün ve iktidarın görsel imge üzerinden yaydığı baskın değerler şebekesini ve öğrenilmiş davranışı bozmaktır. Bu nevi bir bozulmanın ilk izlerini, Rönesanstan beri süre gelen perspektife dayanan temsil biçiminin kübistler tarafından terkedilmesinde görebiliriz. Kamusal eğitimde ise bu yaklaşım, Rusya'da Maleviç'in 'sıfır biçim' anlayışını takiben komünist toplumun ortak görsel dilini arayan Vkhutemas ya da analitik görme biçimlerini temel sanat eğitiminin merkezine yerleştiren Weimar dönemi Bauhaus'u gibi okullar ile yayılacaktır. Bu dönemde tekniğin muazzam ilerleyişi sayesinde, düşünce mekaniğinin soyut hale gelmesi kaçınılmaz olarak kuramı da oldukça soyut bir hale getirmiştir. Naum Gabo'ya (1979) göre, bilimdeki soyutlama modern düşünmenin temeliydi. Bununla beraber bilim bu zamana kadar hayattan ayrılmamıştı ve bu sanatın hatırlaması gereken tek şeydi; bizim soyutlamamız diyordu Gabo (1979), "tıpkı bilimde olduğu gibi insanın varoluşuna aitti ve hayattan kopmak yerine tam aksine daha da derinlerine nüfuz etmeliydi".

1900'lerin ilk yarısında etkili olan eleştirel teoriden üreyen eleştirel pedagoji ise büyük ölçüde, aydınlanmacı aristokratik yapının, liyakat esasıyla işleyen (meritokrasi) yeni bir sosyal yapıyla değiştirilmesine dayanıyordu. Bu eğitim anlayışı her bireyin aristokratik pedagojik düzenin baskıladığı potansiyellerini ortaya çıkaracak eşitlikçi ve demokratik bir sistem ve hegemonik tahakküm, ideolojinin bilinç dışılığı ve bilginin iktidarı karşısında özneyi özgürleştirmeyi hedefliyordu. Bu anlayış 1933'de North Carolina'da kurulan Black Mountain College ile sanat eğitimine dâhil olmuştur. Okulun manifestosunda "insanlığın diyalog kurmanın incelikli anlamını kaybettiği, okul sisteminin körelttiği sinir uçlarımızı iyileştirmenin ve tekrar duymanın tek yolunun sanat, özellikle de performans" (Olson, 2011: 37) olduğu yazar. Black Mountain, sanat eğitimine performans, happening gibi kavramların girmesini sağlayarak daha sonra Fluxus sloganlarından birisi haline gelecek olan 'Sanat Hayat' anlayışının yayılmasına sebep olacaktır.

Duchamp sonrası sanatın ağırlıklı olarak epistemolojiye kayması, düşünce ve bilgi üretimini, biçimin önüne koymuştur. Bu, sanat eğitimi atölye düzeninden uzaklaştırarak, dilsel olana doğru yöneltir ve sanatı zihinsel faaliyet olarak sorgulayan yeni bir söylemin yayılmasını sağlar. Bu söylem aynı zamanda sanat eğitiminde paradigmatik bir değişimde önüne açmıştır. Sanat eğitimi bu tarihten itibaren kuramsal odağını sanatın sınırlarının ne olabileceği sorusuna yöneltmiştir. Güncellenen eleştirel teori ve entelektüel aygıtların sağladığı sanata yeni yaklaşım biçimleri bazı okullarda atölye çalışmalarının yerini alır. Böylece kavramsal sanat tavrı, üçüncü alan olarak, yetenek ve yaratıcılık temelli pedagojik yaklaşıma bir alternatif getirmiş olur.

1968 Mayıs'ında Londra'da bulunan Hornsey Sanat Okulunun öğrencileri, uzmanlığa dayanan eski doğrusal yapıyı, bilgi üreten ve paylaşan katılımcı bir ağ yapıyla değiştirmek için bir işgal eylemi başlatırlar (Page, 2010). Eylem, o dönemde etkili olan diğer öğrenci hareketlerinin yarattığı rüzgar ile oldukça kısa sürede yayılır. Altı hafta süren işgal boyunca öğrenciler yönetimi ele geçirirler. Sanat ve tasarımın sosyal rollerinin tartışıldığı forumlar ve atölye çalışmaları gibi demokratik katılımın esas alındığı etkinlikler gerçekleştirirler ve arşivini yaparlar (Tickner, 2011). "Sanat ve Tasarım Eğitimi Yeniden Düşünmek" adı altında kısa ömürlü bir hareket başlatılır. Lisa Tickner (2011: 21), Hornsey işgalinin her ne kadar başarısızlıkla sonlanmış olsa da, etkileri günümüze kadar devam eden sanat ve pedagoji tartışmasını yeniden başlatmış olması açısından çok değerli bir deneyim olduğunu belirtir. Hornsey'den üç yıl sonra Joseph Beuys ve Heinrich Böll'ün "Özgür Üniversite" manifestosuyla, 'katılımcılık, diyalog ve praksis' kavramları üzerine oturan yeni bir pedagojik sanat algısı yaratılmıştır. Beuys'un eğitiminde proporsiyon, denge, ritim, karşıtlık gibi biçimsel değerler, yerini "toplumsal plastik" anlayışının *düşünce, hareket, enerji, ısı* gibi değerlerine bırakır. Beuys 1973'de yayımladığı 'I'm searching for a field Character' (1996: 902) adlı yazısında, "sanat yapıtı olarak sosyal organizma" fikrini ortaya atar. Buna göre geleceğin sosyal düzeni, her bireyi sanatçı olan ve sanat yapıtı yaratmayı öğrenen kolektif bir eylemle özgür, eşit ve barış içinde olacaktır.<sup>6</sup> Beuys, *diyalog* yöntemi

mini yuvarlak masa konuşmalarıyla derslerine taşır, fakat bu dersler sadece sözel değil, tahta üzerine yazdığı yazılar ya da bedeninin malzeme edilmesiyle performatif hale gelir. Beuys'un sanat ve pedagoji alanında yarattığı tarihsel kırılma ile "eğitimin bir sanat formu olarak kabul edilmesi" (Le Podesva, 2007), katılımcı sanat, kurumsal eleştiri ve ilişkisel estetiği de besleyecektir. Katılım ve sosyal praksis eksensel performansların pedagoji ile birleşmesi, müze, galeri, okul vb. gibi bir takım aracı kurumların ideolojik pozisyonlarının radikal biçimde sorgulanmasına sebep olur. Bu süreç, bilgi takası, tartışma vb. gibi katılımcı pedagojik yöntemleri sanatsal bir form olarak kullanılabilir hale getirmek konusunda verimli bir alan açar. Simon Sheik (2009), 1960'larda kavramsal sanatla başlayarak kurum eleştirisine ve kamusal kadar gelen bu süreci, sanatın gayri maddileşmesi bağlamında inceleyerek konuşmanın (dilsel olanın), yeni gösterge değerine dönüştüğünü söyler. Dil ve metinlerarasılık sanat üretiminde ayrıcalıklı bir yer edinir. Tartışmanın kendisi estetik bir hal alır ve böylelikle kültür endüstrisi tabanlı yeni bir bilgi üretim süreci doğar. Bu, sanatta söylemin estetikleşmesine paralel biçimde emeğin de gayri maddileştiği ve prekarite tartışmalarının başladığı dönemdir. Bilgi endüstrileşerek pazarlama, halkla ilişkiler gibi stratejik alanlara yoğunlaşmış, modernist üretim biçimleri radikal bir dönüşüm içine girmiştir. Felix Guattari (1984: 275), bu dönemi, "kapitalin semiyotikleşmesi" olarak tanımlar. Makalenin başında bahsettiğimiz sanatın simbiyotik pratiğinin temelleri bu dönemde Guattari gibi düşünürler tarafından kavramsallaştırılır. Guattari'ye göre (1995: 34), kapitalin semiyotikleşmesi sonunda ortaya yeni bir estetik paradigma ortaya çıkacak ve sanatın işlevini bir direniş odağı olarak "moleküler devrim"<sup>7</sup> fikrine yaklaştıracaktır. Guattari'nin etik temelli estetik paradigması, beklenmedik öğrenme ortamları yaratarak bizzat pedagojiyi sanatsal ve ilişkisel hale getirmektedir.

### **Mikro Ütopiyalar ve Sanat Yapıtı Olarak Derslik**

Claire Bishop, 'Artificial Hells' (2012: 241) adlı kitabının son bölümünde, 2000 yılından sonra ciddi bir dönüş yaşayan ve özellikle Manifesta 6'nın iptal edilmesinden sonra yükselen, bu tip etik temelli ve toplumsal değişimi öngören pedagojik yönelimli projeleri inceler. Bu yönelim temelde iki fazda ilerler, birincisi; sanat ve akademi arasındaki



ilişkilerin değişimi, bilgi üretimi, paylaşımı gibi kavramların akademik hegemonyanın dışına çıkmaya başlamasıdır. İkincisi ise katılımcılığın ilişkisel estetikle birleşerek, sanatın bütüncül bir ütopyik değişim arzusu yerine, mevcut koşullar altında hareket stratejileri geliştirmek üzere ‘mikro ütopyalar’ kurmasıdır. Bu anlayış sanat üretiminde özgünlük ve özerkliği yenilik üzerinden değil mevcut pratikleri araçsallaştırma potansiyeli üzerinden tanıır. Bu noktada sanatın insanın kurucu unsuru olarak tarihsel bir yer değiştirmeye maruz kaldığı söylenebilir.

Buraya kadar ana hatları ile betimlemeye çalıştığımız değişimlerin hemen hepsinin ortak noktası, sanatın mime-sisten, kübizme ve hatta avangarda kadar insanın bilişsel ve sosyal gelişimini temsil ettiği, bütün bu dönüşümlerin sanat üzerinden okunabileceğidir. Kabaca tasnif ettiğimizde sanatın günümüze kadar temsil, anlatı ve eleştiri hattı üzerinden yürüdüğünü söyleyebiliriz. Bu bağlamda sanat, sona ermiş bir düşünce dizgesini ham madde olarak kullanarak kendi formlarını üretmekle meşgul olmuştur. Sanatsal bilgi bu üçlü hat üzerinde kendinde bir bilgi olmaktan çok ikincil bir yorum haline gelmiştir. Sanat ve bilgi ilişkisinin görece en rasyonel olduğu 1960’ların kavramsal sanatı bile, daima yaslandığı daha üst bir kuramsal yapının varlığına işaret eder. Bu kaçınılmaz olarak sanat ve bilgi arasında hiyerarşik bir düzenin oluşmasına ve bilginin sanat üzerinden baskın değer alanları yaratarak kurumsallaşmasına neden olmuştur. Sanatın kendi başına bir bilgi üretim formu olarak tartışılması burada kritik bir önem taşımaktadır. Bu noktadan itibaren sanatsal bilgi, temsil, anlatı ve eleştiri düzeneğinden çıkarak otonom bir hale gelmeye başlamıştır. Metodolojisi itibarıyla köksüz, atom altı parçacı gibi sürekli yer değiştiren ve hareket halinde bir düşünme edimi olan sanat, normatif bilgiyle ve o bilginin kurumsallaşmasıyla çelişmektedir.

Sanat, eğer Guattari’nin bahsettiği üzere bir direniş odağı haline gelecekse, sonuç odaklı bilgi üretimi eşliğini aşmalı ve “düşünce için mekânlar” (Sheikh, 2009: 2) oluşturmalıdır. Sanatsal ilkeleri benimseyen pedagoji ise, başarmak ve hedefe ulaşmaktan çok, deneyimlemek üzerinden kendi metotlarını kurmalıdır. Bu metotlar, pedagojiyi, Irit Rogoff’un (2003) kavramsallaştırmasıyla, eleştiriden eleştirisellik düzlemine taşır. “Estetik, toplumsal ve siya-

sal kodlar, ilişkisel biçimde sürekli yeni anlamlar üretiyorsa bu anlamların eleştirinin sabit parametreleri ile analiz edilmesi mümkün değildir. Dolayısıyla anlam, ortaya çıkarılmayı bekleyen gömülü bir unsur değil, gözlem ve aktif katılımın şimdiki zamanında yer alan dinamik bir öğrenme alanıdır” (Rogoff, 2006: 14). Bu anlamda sanatın içinden düşünmek, alternatif pedagojinin “eski modellerin temsiline değil, çeşitli senaryolar organize ederek yeni sorular üretmeyi ve epistemik öğrenme deneyimi potansiyelini ortaya çıkarmayı amaçlayan” bir stratejidir (Rogoff, 2006: 15). Bu bağlamda sanat ve pedagojiyi bir araya getirecek kavram ‘pratik bilgi’ kavramıdır. Bu kavram sanatın son uçuş hattı olan otonomiye, salt teorik bir bakışla soyut ve izole bir söyleme dönüştürmeden, Heidegger’in ‘bir şey için bakış’ dediği nosyona göre düşünmemize sebep olur (Bolt, 2012: 32).

13. İstanbul Bienali kapsamında, İnci Eviner ve bir grup katılımcı/öğrenci ile gerçekleştirilen ‘Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt’ adlı çalışma bu bağlamda okunabilir. Ortak Eylem Aygıtı, İnci Eviner ve açık çağrıyla davet edilen katılımcıların bienal süresi boyunca sergi mekânında gerçekleştirdikleri performatif araştırma süreçlerinden oluşur. Farklı disiplinlerden gelen katılımcılar, hukuk, şiir, anatomi, ekoloji gibi kuramsal yapılar içinden bir takım kavramları; mekân, hareket, beden vb. gibi sanatsal formlarla ifade etme olanaklarının sınırlarını araştıran çalışmalar gerçekleştirirler. Aygıt aynı zamanda, sanat pratiğine, şüphe ve eleştiriselliği “araştırma sürecine sürekli eşlik eden ve geçmiş varsayımları sürekli olarak yeniden sorgulayan” (Hanula, 2012) dinamik unsurlar olarak yerleştirir. Bu kavramsal ağ, klasik bilgi üretme yöntemindeki neden sonuç ilişkisine karşıt bir şebeke oluşturarak, kendi bilgisini tesadüfi ve gelip geçici eşleşmeler yaratarak üretir. Nitekim Eviner de (2013: 15), “zaman içinde zaman, mekân içinde mekân kuruluşunu sağlayacak ve bu mekânlar “huzursuz tünellerle” birbirine bağlanarak öngörülmemiş karşılaşmalar yaratacaktır” der. Bu tanım aynı zamanda projenin temel yönelimlerinden birini, Ranciere’nin Cahil Hoca (2014) kitabında bahsettiği, kavranabilir ile duyumsanabilir olanın eşitliğine dayanan estetik görüş olarak belirler Ortak Eylem Aygıtı, bilginin ikili yapısı arasına, performatif ve bedensel bilgiyi yerleştirerek, sanatsal araştırmanın

metodoloji krizine üçüncü yol olarak eklenen performatif paradigmayı benimser. Barbara Bolt'tan aktarırsak (2008: 4), performatif paradigmanın amacı ise, "karşılıklı tanımlar bulmaktan çok, yaratıcı üretimlerin neden olduğu hareket ve kırımları fark etmek ve haritalandırmaktır".

### Sonuç

Sanat ve sanat eğitiminin bulunduğu ortak noktalar bize göstermektedir ki, gelecekte sanat eğitimi, sadece duyumsal eğitim ve bireysel gelişim gibi hedeflerini ve kendi iç sınırlarını aşacaktır. Sanat eğitimi, toplumsal, ekonomik ve ekolojik alanlarda sürdürülebilirliğin yollarını arayan; farkındalık yaratmak, değiştirmek amacıyla aciliyet ve ihtiyaç gözeterek çözüm önerileri geliştiren daha politik ve aktivist bir konum alacaktır. Semiyotik kapitalizmin bilgi ve iktidar ilişkilerine dayanan öznelleştirme süreçlerine karşın, sanatsal bilginin duygulanım, olumlama ve konumlandırma güçlerini harekete geçirmesi, özelde, kurumsal yapıların himayesinde olan sanat ve sanat eğitiminin, genelde ise, tüm toplumsal yapının ihtiyacı olan epistemolojik değişime ön ayak olacaktır. Bu değişim, akılcı ve özne/nesne dualitesi üzerinden işleyen bilgi rejimi ve öznelştirmeleri reddederek, müşterekleşmeyi paylaşan arzu ve duyumun yeniden ikame edilmesini kapsamalıdır. Bilginin küttleselleşmesi, çok şey bilen ama bu bilgiyle ne yapacağını bilmeyen insanlar üretmiştir. Cehaletin tanımı, az bilgiye sahip olandan, neyi, neden ve nasıl bildiğini bilmeyene doğru değişmiştir. Bu anlamda diyebiliriz ki, bilgi çağının cahili, bilgiyi kullanmayı bilmeyendir. Bu noktada pedagojik eğilimli sanat projeleri ve bizzat sanat eğitimi bilgiyi, rasyonel aklın özne merkezli akademik ve kurumsal düzenden çıkarıp, onu öğrenmeye dair istek ve arzu uyandıran bir hareket noktası olarak değiştirme gücüne sahiptir. Bununla birlikte sanat eğitimi, mevcut sistemin reformlarla yeniden düzenlenmesi ve iyileştirilmesi yerine, devrimci bir tavır benimseyerek bütüncül bir değişim için strateji haline de gelebilir.

Formal eğitimin çerçevesini çizdiği öğrenme ve öğretme süreçlerinin sınırlarının sanat ile nasıl genişletilebileceği sorusu, sanatın ürettiği bilginin kavramsal düzeyde ne olduğu, pratikte ne işe yarayacağı günümüzde hala tartışılmaktadır. Bu noktada geliştirilen söylemler, sanat eğitiminin, özünde iyi olduğu savunulan insanının erdemlerini;

yaratıcılık, deneyim ve duyumlara geri döndürerek ortaya çıkarabileceği görüşünü savunur. Sanatsal yöntemin, bilgi edinme ve öğrenme metodu olarak disiplinler arasında kuracağı bağ, eğitim-öğretim süreci sonunda öngörülen kesin yetilerin kazanılmasını hedeflemez. Bu yöntem, uyum yeteneği olan, kendi eleştirel bilgisini daima kendi içinden üreten özgür bireyin ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Bu anlamıyla sanat ve sanat eğitimi, iktidar güdümlü kurumsal yapıları bozuma uğratır. Sanat, eşit, özgür ve özerk bireyin oluşmasında kilit bir rol oynayarak sanat yoluyla hayatın değişimini mümkün kılar. Sonuç olarak sanat ve sanat eğitimi, her insanda potansiyel olarak varolan güdü ve becerileri zeka ile birlikte kullanarak, beraber yaşamının kodlarını oluşturup yaymak ve sosyal sürdürülebilirlik için etkili araçlardan birisidir.

### Notlar

- 1 Bkz. Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş,2013, der. Ali Artun, İstanbul: İletişim
- 2 Franco Berardi; Habermas ve Luhmann'ın 1970'lerde devam eden diyalojik toplum ve yönetişimsellik tartışmasına atıfla, yönetişimsel praksisin günümüzde ekonomik dogmayı tekno-linguistik bir otomatizme dönüştürdüğünü ve kaçınılmaz olarak sosyal varoluşun da otomatikleşerek bilginin anlamını kaybettiğini söyler (2013: 57).
- 3 Plotinos'a göre, bilginin alt derecesi (duyum) ile en üst derecesi (kavrama) arasında bir süreklilik vardır. Dolayısıyla, ilkinden ikincisine yükselme olanağı vardır (Lenoir, 2003: 22).
- 4 Çünkü bir öz fikri yerleşmiştir ve bu özü açığa çıkarma işi sanata verilerek tekniğin gelişmesine neden olmuştur.
- 5 Caspar David Friedrich'in 1810 tarihli 'Deniz Kıyısındaki Keşiş' adlı tablosuna öncelikle iki tane gemi çizdiğini daha sonra bunları sildiğini biliyoruz. Gemiler, muhtemelen romantizmin, doğa ile aracsız karşılaşmasından doğan 'sublime' (yüce) estetiğinin bozulması anlamında resmi sıradanlaştırıyordu.
- 6 Bu kavramın ardında ileri kapitalizmin, hem bedenen hem ruhen yaraladığı insanın yeni bir bilinç düzeyine ancak sanatın iyileştirici gücü sayesinde gelebileceği inancı vardır. Toplumdaki dönüştürücü gücü yaratan ve sosyal organizmayı toplu olarak iyileştirecek olan düşünsel ve "insanla-

rarası ısı”, sanatın kolektif üretimi ve diyalog ile sağlanacak böylece kapitalizmin yarattığı; yabancılaşma, soğuma ve ölüm yerini sanatın dirimsel enerjisine bırakacaktır.

7 Moleküler devrimin mücadele sahası, kapitalizmin kültürel seri üretiminde hesaplanmayan karşılaşmalar yaratarak sistemi bozuma uğratabilecek olan uzmanlaşmış mikro alanlar arasındaki ilişkilerdir.

### Kaynakça

- Artun, Ali (2012). “Kuramda Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı”. *Avangard Kuramı*, Peter Bürger, İstanbul: İletişim, s: 7-30.
- Badiou, Alan (2010). *Başka Bir Estetik, Sanatlar İçin Küçük Bir Klavuz*, çev: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis.
- Berardi, Franco (2013). “Economic Dogmatism and Poetical Thought in the Coming European Insurrection” *Art As A Thinking Process: Visual Forms of Knowledge Production*, ed. Ambrozic, Mara - Vettese, Angela, Santa Monica: Ram Publication & Sternburg Press, s: 54-61.
- Beuys Joseph (1996). “I”m searching for a field Character: 1974”. *Art in Theory: An Anthology Of Changing Ideas 1900- 1990*, ed. Harrison, Charles - Wood, Paul- Gaiger, Jason, Cambridge: Black Well, s:902-904
- Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso Book, s: 241-275
- Bolt, Barbara (2012). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*, çev: Murat Özbank, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bürger, Peter (2012). *Avangard Kuramı*, çev: Erol Özbek, İstanbul.
- Crary, Jonathan (2010). *Gözlemcinin Teknikleri* çev: Elif Daldeniz, İstanbul: Metis.
- Dellaloğlu, Besim F (2002). *Romantik Muamma*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erzen, Jale (2004). “Doğa ve Teknoloji İkileminde Sanat Kuramları”, *Sanat Dünyamız* (92):104-118, İstanbul: YKY.
- Eviner, İnci (2013). *Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt*, İstanbul: İKSV s:13-21
- Guattari, Felix (1984). *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*, New York: Penguin Press.
- \_\_\_\_\_ (1995). *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Sydney: Power Publications.
- Habermas, Jürgen (1993). *“İdeoloji” Olarak Teknik ve Bilim*, çev: Mustafa Tüzel, İstanbul: YKY.
- Hannula, Mika (2002). “Third Space: Bir Etik ilke Olarak Yanlış Anlama” *Artist Güncel Sanat Seçkisi, İstanbul. 5*
- Haslam, Ray (2005). “Looking, Drawing and Learning with John Ruskin at the Working Men’s College”, *Histories of Art and Design Education*, Portland: Intellect, s:145-160.
- Hughes, Robert (1991). *Shock of the New*, Canada: Knopf Publishing.
- Kreft, Lev (2009). “Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı.” Çev: Elçin Gen. *Sanat Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Politika*, İstanbul: İletişim, s:9-46.
- Lenoir, Beatrice (2003). *Sanat Yapıtı*, çev: A. Derman, İstanbul: YKY.
- Nietzsche, Friedrich (1994). *Tragedyanın Doğuşu*, çev: İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Say Yayınları.
- Novitz, David (1998). “Aesthetics and Epistemology”. *Encyclopedia of Aesthetics*, ed: Mary Kelly, Oxford: Oxford University Press, s:110.
- Olson, Charles (2011). “Black Mountain College, Prospectus,1952”. *Education, Documents Of Contemporary Art*, ed: Felicity Allen, Cambridge: White Chapel Gallery & MIT Press, s:36-38.
- Paglia, Camille (2014). *Cinsel Kimlikler, Nefertiti’den Emily Dickinson’a Sanat ve Çöküş*, çev: Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci, İstanbul: Epos.
- Page, David (2010). “Hornsey College of Art Uprising”, *Tate Etc. (18): Spring*
- Ranciere, Jacques (2014). *Cahil Hoca, Zihinsel Özgürleşme Üzerine Beş Ders*, çev: Savaş Kılıç, İstanbul: Metis.
- Rogoff, Irit (2006). “Academy as Potentiality”, *A.C.A.D.E.M.Y.*,ed. Angelica Nollen, Frankfurt am Main: Revolver.
- \_\_\_\_\_ (2010). “Education Actualized”, *e-flux Journal*,(14):3
- Sheik, Simon (2009). “Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research”, *Arts&Research: A Journal of Ideas, Context and Methods* (2):2.
- Slaughter, Sheila (1998). “National Higher Education on Policies in a Global Economy”, *Universities and Globalization. Critical Perspectives*, ed: Jan Currie, Janice Newson, London: Sage Publications, s:46-47

Sözer, Önay (1992). “Sanat Yapma Hakkına Doğru”, *Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı*, İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, s:1-18.

Steyerl, Hito (2013). ‘Is the Museum a Battlefield’, 22 dk. Video, 13. İstanbul Bienali, Antrepo, İstanbul.

Tickner, Lisa. (2011). “Hornsey 1968:The Art School Revolution” *Education, Documents Of Contemporary Art*, ed: Felicity Allen, Cambridge: White Chapel Gallery & MIT Press, s:141-144.

Vettese, Angela (2013). “How Do We Teach Art”, *Art As A Thinking Process: Visual Forms of Knowledge Production*, ed, Ambrozic, Mara - Vettese, Angela, Santa Monica: Ram Publication & Sternburg Press, s: 8

### İnternet Kaynakları

Bolt, Barbara (2008). “A Performative Paradigm for the Creative Arts?” *Working Papers in Art and Design 5*. (11 Nisan 2014).  
[https://www.herts.ac.uk/\\_data/assets/pdf.file/0015/12417/WPIAAD\\_vol5\\_bolt.pdf](https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf.file/0015/12417/WPIAAD_vol5_bolt.pdf)

Gabo, Naum (1979). *The Shock of the New*, Robert Hughes, Bölüm 2, The Powers That Be, BBC.

Le Podesva, K. (2007). “A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art”. *Fillip 6*.  
<http://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn> (20 Mart 2014)

Rogoff, Irit. (2003). “From Criticism to Critique to Criticality”. *Transform.eipcp.net*.  
<http://transform.eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en>  
(11 Nisan 2014 )

# Çağdaş Megakent ve Periferisinin Fotoğrafik İmgesi

Suzan ORHAN \*

## Özet

Günümüzün çağdaş kentleri ve megakentleri periferileri ile birlikte bir organik yapı olabilmektedirler. Ekonomik, sosyal ve kültürel açılardan son derece asimetrik dengelere sahip bu yaşam alanları, görsel kültür çağının fotoğraf üreticileri için de ilham verici üretim mekânları durumundadırlar. Megakent ve periferisini fotoğraflayan sanatçıların çalışmaları incelendiğinde iki ayrı eğilim ortaya çıkar. Birincisi, insan algısını zorlayan büyüklük ve güce sahip megakentin fotoğrafları daha soyutken; periferisinde yer alan gecekondu bölgesinin fotoğrafları, yoksulluğu ve yaşam koşullarının zorluğunu sade bir şekilde yansıtır özellikle ve klasik belgesel fotoğrafın gerçekçi izlerini taşımaktadır. Her iki eğilime ait fotoğraflarda asıl açığa çıkan gerçeklik ise çağdaş vahşi ekonomik sistemin megakentte de gecekondu da insanı mutsuz edip yok sayan doğasıdır. Bu çalışmanın amacı, çağdaş megakent ve periferisinde çekilen fotoğraflarda ortaya çıkan iki farklı eğilimi biçim ve içerik açısından tartışmaktır. Megakentin fotoğrafik imgesine yönelik tartışma 'yüce' kavramı, periferisinin imgesi ise klasik belgesel fotoğraf geleneği açısından incelenmiştir. Görsel analiz, çağdaş megakent kavramı hakkında çalışan en önemli fotoğrafçılar Andreas Gursky, Michael Wolf ve Jonas Bendixsen'in çağdaş megakent fotoğrafları üzerinden yapılmıştır. Söz konusu çalışma, kent fotoğrafçılığı alanındaki kuramsal çalışmalara katkı sağlayacak analizler içermektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Fotoğraf, Megakent, Gecekondu, Kapitalizm, Yüce, İmge, Fotoğrafik İmge.

## Photographic Image of Contemporary Megacity and its Periphery

### Abstract

*Today's contemporary cities and megacities are able to be organic structures with their peripheries. Having extremely asymmetrical balances in terms of economic, social and cultural view, this living quarters are now inspiring production places for photographic producers of the cultural age. Two different dispositions occur during the study of an artist who photographs a megacity and its periphery. During the shooting of a megacity, while the perception forcing greatness and power is more abstract in the first one, the photographs of slums in its periphery simply reflect the difficulty of poverty and living conditions and do bear the realistic traces of classical documentary photography. The essential reality in both two dispositions' photographs is the nature of modern and wild economical system, which makes people downhearted in both megacities and slums. The purpose of this study is to deliberate two different dispositions coming out of the photographs taken within contemporary megacity and its periphery in terms of form and content. The argument related to megacity's photographic image is analysed in the context of 'sublime' concept and the image of its periphery in the context of classical documentary photography tradition. Visual analysis has been made on contemporary photographs of Andreas Gursky, Michael Wolf, and Jonas Bendixsen who are the most important photographers working on megacity concept. This study intends to contribute to future theoretical researchs on city photography.*

**Keywords:** Photography, Megacity, Slum, Capitalism, Sublime, Image, Photographic Image



### Giriş: Klasik Kentten Megakente Değişimin Fotoğrafik Kaydı

Geçtiğimiz otuz yıla bakıldığında megakentlerde ve onun çevresinde iki türlü uç yaşamın eşzamanlı devam ettiği görülür. Bunlardan biri, büyük kentin merkezinde, diğeri ise periferisindeki gecekondualarda devam etmektedir. Bu çalışma, megakentin bu iki bölgesinin fotoğrafik imgeyi nasıl belirlediğini açığa çıkarmaya çalışmıştır. Megakentin merkezindeki dev blokların fotoğrafları zaman içinde farklılaşarak soyut bir nitelik kazanırken periferisindeki gecekonduaların fotoğrafları yaşanan gerçekliği bozmadan klasik belgesel fotoğrafın özelliklerine uygun biçimde yansıtmaktadır.

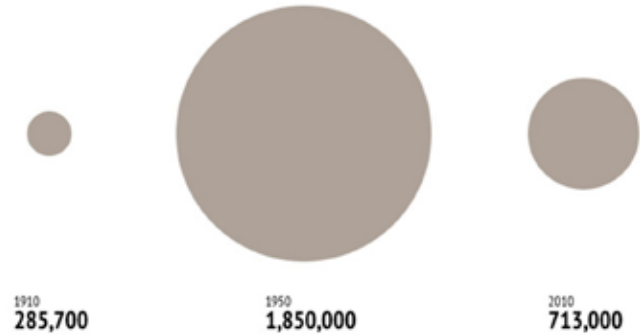
'Kent', mekânın veya boşluğun insan ihtiyaçları çerçevesinde tasarlanmasının karşılığı olarak kullanılan kavramdır. Nehir kenarları ve vadi gibi verimli topraklara kurulan ilk kent örnekleri günümüzden yaklaşık beş bin yıl önce Mezopotamya'da, iki bin beş yüz yıl önce de Mısır, Babil, Yunanistan, Pers, Hindistan ve Çin'de kurulmuştur (Pirenne, 2006). Kentin oluşum dinamikleri insan ihtiyaçları önceliklidir; ancak yapılanma idari, ekonomik, dini ve askeridir.

Nüfus artışı, tek tanrılı dinlerin gündelik hayatı kapsamayı ve büyük imparatorlukların oluşumu ile birlikte Ortaçağ kent tasarımında merkeze, kral, feodal soylular ve tanrı ile onun görkemli evleri oturur. 15. yüzyılın ortalarında Rönesans ile birlikte kentsel mekânın düzenlenmesinde önemli bir kırılma yaşanır. David Harvey (2010) bu kırılmada en önemli etken olarak 'perspektivizm'i gösterir. Harvey (2010:275) bu etkeni şöyle açıklar: "Perspektivizm dünyayı bireyin 'gören gözü'nün bakış açısından kavrar. Optik bilimini ve bireyin gördüğü şeyi, mitoloji ve dinin üst üste getirilmiş gerçeklerine karşıt olarak, bir anlamda 'gerçeğe uygun' biçimde temsil edebilme kapasitesini öne çıkarır. Bireycilik ile perspektivizm arasındaki bağ önemlidir". Sanayi Devrimi ile birlikte fabrikalara yakın yerlere kurulan kentler süreç içerisinde göç alan merkezler haline gelir.

Sanayi toplumunda kentsel mekânın tasarımında üretim merkezleri temel belirleyicidir. Fabrikaların kurulduğu bölgeler kalabalık işçi mahallelerinin de zorunlu

oluştugu yerlerdir. Söz konusu yerlerde fabrikalar kapandığı anda o bölge anında hayalet şehre dönüşmektedir. Aslında bu durum sanayi sonrası günümüz tüketim toplumunda da yaşanmaktadır. Örneğin, General Motors, Ford ve Chrysler gibi dev firmaların içinde bulunduğu ve dünyanın otomotiv başkenti olarak bilinen Detroit, 2009 yılında General Motors ve Chrysler'in iflasıyla birlikte hayalet şehre dönmüştür. Büyük şirketlerin iflası kent yönetiminin de iflasını getirmiş, 18 milyar dolar borcun yanı sıra kent nüfusu da %28 oranında azalmıştır (Euronews, 2013). Parisli iki fotoğrafçı Marchand ve Meffre, 2005-2010 yılları arasında Detroit'in yıkıcı değişimini fotoğraflamış ve bu kentin yapı bozumunun aşamalarını kendi fotoğraf estetikleri bağlamında kaydetmişlerdir. Adı geçen fotoğrafçılar, beş yıllık sürecin fotoğraflarını 'The Ruins of Detroit' (Detroit Harabeleri) olarak adlandırmışlardır (Marchand Meffre, 2014).

Over the course of 100 years the population level of Detroit has rapidly expanded and contracted.



Şekil 1. "100 yıl boyunca Detroit'in nüfus seviyesi hızla genişledi ve daraldı."

Günümüzün tüketim toplumunda ise üretim merkezli değil tüketim merkezli bir kent tasarımı söz konusudur. Mal ve hizmetlerin tüketicisi olan kalabalıkların iletişimini sağlayan kitle iletişim araçları, tüketimi aşırı özendirerek gündelik hayatı belirlemekte; alışveriş merkezleri de yapılaşmanın seyrini değiştirerek yaşam tarzını etkilemektedir. Öte yandan Tokyo, Hong Kong, Los Angeles, New York ve İstanbul gibi dev gökdelenlerle kaplı megakentlerin minyatür dairelerinde sıkışmış insanlar kendilerine ve doğaya yabancılaşmanın doruğuna

ulaşmıştır. Henri Lefebvre (2013: 47), günümüzde oldukça değişmiş olsa da kent olgusunu anlamının her zaman zor olduğunu belirtir:

Bugün kent olgusu, devasılığıyla hayret uyandırır; karmaşıklığı bilginin araçlarını ve pratik eylemin enstrümanlarını aşar. Toplumsal fenomenlerin belli bir (göreceli) karmaşıklaktan daha büyük bir karmaşıklığa doğru gittiğini savunan *karmaşıklık* teorisini hemen hemen doğrulamaktadır. Bu, kökenini ‘doğa’ bilimleri de denilen bilimlerde ve bilginin genel teorisinde bulan, fakat toplumsal gerçekliğe ve bu gerçekliğin bilgisine doğru yönelen bir teoridir. Toplumsal ilişkiler hiçbir zaman, arkaik bir toplumda bile basit değildir. Başlangıçtaki basitliği ve basit unsurların bileşimiyle ortaya çıkan karmaşıklığı gösteren Kartezyen şema terkedilmelidir. Karmaşıklık teorisi felsefi, hatta idealist (ideolojik) gibi görünebilir. Gerçekte ise pek çok bilimsel argümandan beslenmektedir. Çözümlemenin tüm gerçeklik içinde keşfettiği ve kendi iç düzenini (uyum ve tutarlılığını) var eden ‘unsurlar’, kendini başka bir yerde, aşırı ifade bolluğu yaratacak şekilde yeni bilgiler getiren bir düzensizlik içinde gösterebilir (düzenin tekrarlanması, belirsiz birimlerin veya dökümü yapılmış unsurların, zaten var olan ve tespit edilmiş sınıflandırılması). *Bilgi* demek aynı zamanda sürpriz demektir, artan çeşitlilik demektir; yani bir anlamın, yeni bir anlamın, yeni bir ifade bolluğunun, anlık ve daha karmaşık başka bir düzenin ortaya çıkmasına neden olan *düzensizlik* demektir

Uluslararası Megakent Sempozyumu verilerine göre (Megacities), yakın zamana kadar sekiz milyon ve üstü nüfusa sahip kentler megakent sayılırken artık 10 milyon ve üstü nüfusa sahip kentler megakent olarak kabul edilmekte ve şu anda dünyada başta 35 milyondan fazla nüfusuyla Tokyo olmak üzere otuz iki adet megakent bulunmaktadır (Megacities). Ne var ki megakent kriteri biraz tartışmalıdır, çünkü 7,6 milyon nüfuslu Hong Kong megakent sayılmamakta ama yerleşim alanının darlığı nedeniyle birçok megakentten daha yüksek bir nüfus yoğunluğuna sahip bulunmaktadır. Çarpıcı bir karşılaştırma olarak, kilometre kareye 6.700 kişinin düştüğü Hong

Kong’un (Canbulat, 2006) nüfus yoğunluğuna erişmesi için megakentler listesinde (Megacities) 13.800 nüfusuyla 20. sırada yer alan İstanbul’un nüfusunun 40 milyonu geçmesi gerekmektedir. Bu nedenle, nüfus yoğunluğu göz önüne alınarak Hong Kong, bu makale içerisinde megakent olarak ele alınmıştır.

Fotoğraf tarihi incelendiğinde, New York, Londra ve Paris gibi öncelikli gelişen kentlerin, 19. yüzyılın ortalarından itibaren fotoğraf aracılığıyla kaydedildiği görülür. Sanayileşme ile birlikte kırdan göç alan ve hızla büyüyen kentler genel olarak panoramik olarak görüntülenmiştir. Kent ve çevresindeki yapı birimleri ise daha nesnel bir bakış açısıyla görüntülerinin analizine elverişli şekilde kaydedilmiştir. New York kentinde 1902 yılında açılan ve 87 metre yüksekliğinde olan Flatiron Binası, 1903’de Alfred Stieglitz, 1904’de Edward Steichen, 1938’de de Berenice Abbott ve daha sonra da sayısız fotoğrafçı tarafından defalarca fotoğraflanmıştır. Ünlü gökdelen Flatiron, yüksekliği ile o dönem için New York’un en sembolik binalarından biridir ve her fotoğrafçı kendine özgü bir şekilde kaydetmiştir. Amerikalı fotoğrafçı Alvin Langdon-Coburn ise 1912 yılında ‘1000 Pencere Ev’ fotoğrafını çekmiştir. Yüksek bir noktadan çekilen bu fotoğraf çevresindeki diğer mimari yapılarla birlikte kaydedilmiştir ve modern kentin yeni yapılanışının ipuçlarını sergilemektedir. Amerikalı fotoğraf sanatçısı Alfred Stieglitz, New York’da yükselen gökdelenleri çekmeye aralıklarla devam etmiştir (Sontag, 1993: 61). Özellikle 1930’lu ve 40’lu yıllarda kaldığı Shelton Oteli’nin tepesinden çektiği Manhattan gökdelenlerinin fotoğrafları, dağınık ve sınırsızca büyüyen bir megakentin çarpıcı belgesel ve estetik kayıtlarıdır. Modern kentin kaos ve kargaşa dolu hızlı değişimi karşısında bir özne olarak kendisinin duyduğu şaşkınlığın da kayıtlarıdır bu fotoğraflar.

Dev gökdelenleri ve kaotik yapısıyla yeni modern kent fotoğrafçıları tarafından yeni bir tema olarak ele alınırken kentin eski birimlerini kaydederek geleceğe taşıyan fotoğrafçıları da vardır. 1890’dan itibaren eski Paris’i fotoğraflayan Eugene Atget, farkında olmadan bir geleneğin de öncüsü olur. Atget, tarihi köprüler, dükkân

vitrinleri, çeşmeler, heykeller, genelevler, sokaklar ve daha birçok eski mimari yapıyı fotoğraflamış ve karelerinde insanlara çok az yer vermiştir (Clarke, 1997: 90). Aslında müzeler ve tarih kurumları için çektiği fotoğraflar para kazanmak amaçlıdır; ama o dönemde Paris'te yaşayan sürrealist fotoğrafçı ve ressam Man Ray, Atget'nin çektiği ve vitrin camlarından sürrealist yansımaların da yer aldığı fotoğrafları görüp 1926'daki Sürrealist Devrim sergisine dâhil eder (Clarke, 1997). Böylece Atget'nin kent fotoğrafları sürrealist fotoğraf kategorisinde de değerlendirilerek fotoğraf tarihindeki yerini alır.

Kentlerin fiziksel formu ve mekânsal tasarımındaki değişiklikler zaman içinde birçok fotoğrafçı tarafından tekrar tekrar kaydedilmiştir. Fransız fotoğrafçı Henri Cartier-Bresson, dünya savaşları sürecinde ve sonrasında özellikle Akdeniz kültürünün bir parçası olan dingin kent mekânlarını kaydeder. Atget'nin insansız mekânlarına karşın Cartier-Bresson'un mekânlarında insan yapısal bir bileşen olarak yer alır.

Ekonomik eşitsizliğin küresel anlamda en yüksek seviyede olduğu günümüzde ise değişen değerlerin kentsel tasarımı nasıl etkilediği hem belgesel hem de kavramsal fotoğrafçılar tarafından kaydedilmektedir. Bunun yanı sıra çağdaş fotoğraf sanatında kent ve diğer mimari mekânlar estetik birer ifade aracı haline gelmiştir. Quentin Bajac (2011: 57), bu dönüşümün gerekçesini “1960'lı yıllarda ve 1970'li yılların başlarında klasik sanat uygulamalarının sorgulanması ve alaşağı edilmesi sonucu, fotoğrafın mekanik, seri ve belgesel işlevi gören doğasına değer veren avant-garde sanatçıların fotoğrafa duyduğu ilgi arttı.” şeklinde açıklar. Bu süreçten sonra arazi sanatı ve beden sanatının yanı sıra kavramsal sanat alanında da belgesel bir dil aracı olarak fotoğraf yoğun olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Almanya'daki Düsseldorf Sanat Akademisi'nde öğretim üyeliği yapan Bernd ve Hilla Becher çifti, 1950'li yılların sonlarından itibaren modern sanayi ve tarım alanlarında kullanılan mimari birimlerin siyah beyaz tipolojik fotoğraf serilerini oluşturmaya başlarlar (Higgins, 2014: 95) Tek bir cepheden ve çevresel bileşenlerden tamamen soyutlanarak kaydedilmiş yapılar tamamen boştur ve sadece mimari

formu açığa çıkaran bir özellik taşımaktadır. Çalıştıkları konular arasında fabrikalar, yüksek fırınlar, işçi evleri, su kuleleri, gaz tankları, taş ocakları ve depolar gibi yok olmakta olan yapılar yer alır.<sup>1</sup> Modern sanayiye ait benzer yapıların nesnel kayıtlarını yapan Becher çifti, aslında benzerler arasındaki farklılığı da fotoğraf aracılığıyla ortaya çıkarırlar. Çalışmalarında endüstriyel yapıların heykelsi niteliklerine odaklanan çift, mimari yapıları insansız ve çevresinden soyut bir şekilde fotoğraflamıştır. “Becher çiftinin fotoğraflarında insan figürlerinin olmaması bilinçli bir tercihtir. Binaları toplumsal işlevlerinden arındıran ve onlara anonim bir nitelik kazandıran Becherler, yapıların estetik özelliklerini ve heykelimsi formlarını öne çıkarmak isterler.” (Hacking, 2015: 403)

Fotoğrafçı çiftin Düsseldorf Okulunda yetiştirdikleri önemli öğrenciler arasında Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Struth, Axel Hütte ve Thomas Ruff yer alır. Bu öğrenciler, özellikle 1980'den sonra yaptıkları çalışmalarla benzer yolu izlemişler; ancak farklı olarak bekleme salonları, boş kantinler, lobiler, hayvanat bahçeleri gibi mekânlar ve portre tipolojileri de oluşturmuşlardır.

Çağdaş megakentlerin merkezini çalışan iki önemli fotoğrafçı vardır. Alman fotoğraf sanatçısı Andreas Gursky, 1981-87 yılları arasında Becher çiftinin öğrencisi olur ve onların mimari tipolojilerinin etkisini açıkça hissettiren oldukça etkili görüntüler üretir. Dijital teknolojinin olanaklarını çarpıcı bir biçimde kullanan Gursky, 1990'ların postmodern tartışmaları ortasında megakentleri ve onların uzantısı olan yaşamları dev ebatlarda sergileyerek fotoğrafın sınırlarıyla da oynar (Higgins, 2014: 154-155). Küresel kapitalizm ve onun vahşi işleyişini yaşam alanları kadar çalışma alanları, borsalar gibi kurumlar dolayısıyla da tanımlayan Gursky hocalarının tipoloji anlayışını bir adım öne taşımıştır. Benzer şekilde başka bir Alman fotoğrafçı Michael Wolf ise tıpkı Gursky gibi kalabalıkları içine hapsetmiş dev gökdelenleri daha soyut bir şekilde 2000'li yıllarda fotoğraflar.

Megakentlerin periferisinde ve gecekondular bölgelerinde de çalışan pek çok fotoğrafçı vardır ve en çarpıcı projelerden birisi çağdaş fotojurnalistlerden Norveçli Jonas Bendiksen'dir. Fotoğrafçı, 2005-2008

yılları arasında Venezuela, Hindistan, Kenya ve Endonezya gibi ülkelerdeki gecekondu (slum) ve oralardaki zor yaşamları fotoğraflayıp ‘Yaşadığımız Yer’ (The Places We Live) adıyla kitaplaştırmıştır (Bendiksen, 2014). Büyük kentin atıklarından oluşturulan gecekondu evleri sistem dışı kültürel coğrafyaları oluşturmaktadır. Guy Debord’un, 1957 yılında, Sitüasyonist Enternasyonal Manifestosu’nda kullandığı ‘psikocoğrafya’ kavramı dolayısıyla (Artun, 2013: 299) koordinatları çizilmiş gündelik hayatın dışına çıkma eylemi olan ‘sürüklenme’nin ta kendisidir bu mekânlar. Jonas Bendiksen’in belgelediği gecekondu sistemin dışındaki hayatların zaten zorunlu sürüklenme koordinatlarında yer alır.

### Megakentler ve Mega Soyut İmgeleri

Kentlerin tasarımı hiçbir zaman gelişigüzel yapılmamıştır. Örneğin, Babilliler ve Antik Mısırlılar kentlerini ızgara biçiminde tasarlamışlardı ve bu kentin kalabalıklaşmaya başladığı an dışarıya doğru büyümesine elverişli bir tasarımıydı (Sennett: 1999). Amerikalı sosyolog Richard Sennett (1999: 251) Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam alt başlığını taşıyan Gözün Vicdanı adlı kitabında, ızgaranın evrimleştiğini, 19. yüzyılda yapılan New York gökdelenlerinin yatay değil, dikey olarak ızgara işlevi gördüğünü savunur. Sennett (1999: 65), çember içindeki haç işareti ile Mısırlıların simgeleştirdiği ızgara biçimini işlevsel yönüyle ele alır:

Bu hiyeroglif işareti, yani çember içinde haç, kentin en basit, en sürekli imajlarından ikisini gösterir. Çember basit, kesintisiz, kapalı bir çizgidir. Bir kuşatmayı, bir suru ya da kent meydanı gibi bir alanı gösterir; bu kuşatmanın içinde yaşam gelişir. Haç ise net bir şekilde birleşen çizgilerin en basit biçimidir: çevresel boyutu belirleyen sınırın simgesi olan çembere karşılık, haç, çevresel gelişimin belki de en eski örneğidir. Birbirini kesen çizgiler, caddeleri ızgara şeklinde yaparak sınırları belirlemenin en basit yolunu simgeler. (Canbulat: 2006)

Çember içindeki haç yani ızgara biçimi modern kente özgü yapıdadır. ızgaranın, kentin dışı doğru büyümesine olanak vermesinin yanı sıra insanların duvarlarla dünyadan

ayrılmış halde yaşamasının iki yönünü simgelediğini öne süren Sennett (1999: 88), “Çember onun acıma duygularını ve karşılıklı saygısını otorite duvarları içine hapseder; ızgara da üzerinde içsel yaşamın biçimsiz kaldığı bir güç geometrisidir” diyerek bu biçimin bireyleri nötralize ederek denetimi işler hale getirdiğini vurgular.

ızgara biçimi aslında insanın kent algısının seyrini de belirler. Antik dönemin yatay ızgarası, kesişen temel iki çizginin ve bu çizgiler üzerindeki yapıların işaretlerini kolayca algılamayı öğretmiştir insanlara. Peki, aynı insanlar, hem yatay büyüyen hem de dikey olarak sınırsızca yükselen bir ızgara biçimine sahip megakenti nasıl algılayacak? Buradaki kırılma aslında Rönesans perspektifine alışık gözün ya da bakışın (gaze), avant-garde hatta postmodern eser karşısındaki şaşkınlığına benzemektedir. Bütünlük, tek odak, perspektif, denge ve belki de hümanizmadan hiçbir iz taşımayan, bunların da ötesinde orijinallik tartışmalarının en kolay elde edilen sonucu olarak ‘kendine mal etme’yi (temellük, appropriation) caiz gören sanatçının postmodern eseri karşısında izleyici yeni yeni kendine gelmektedir. Dev gökdelenlerde yaşayan ve sokaktayken tepesini asla göremediği yükseklikteki bu gökdelenlerin doldurduğu megakentte adeta bir karınca küçüklüğünde kalan insan yaşadığı mekânın sınırlarını, büyüklüğünü mimari olarak algılayabilecek mi? Yoksa sınırlarını tam olarak hesaplayamayacağı bu büyüklüğü ve onu yaratan sistemi korku ve saygıyla karışık duygularla kabullenme yoluna mı gidecek?

Üretim ve tüketim dayatmalarının biçimlendirdiği günümüz megakentlerinin vardığı bu matematik ve dinamik boyutu en iyi yansıtan araçlardan biri de fotoğraftır. Alman fotoğrafçılar Gursky ve Wolf, postmodern dönemlerin aşırı kalabalıklaşan kent yaşamını küresel boyutta ele alırlar ve nesnel bir bakış açısıyla mevcut yapıyı kaydederek. Dijital kültürün olanaklarını çok iyi kullanan iki fotoğrafçıyı kentsel mekânın belgelenmesi bağlamında olduğu kadar fotoğraf tarihi ve gelenekleri bağlamında da ele almak zorunludur.

Alman fotoğrafçı Andreas Gursky, 1990’lı yıllarda dijital teknolojiyi çok etkili bir şekilde kullanarak Hong Kong, Tokyo, Los Angeles ve Kahire gibi kentlerin



fotoğraflarını üretir. Gursky'nin, 2x5m gibi dev boyutlarda sergilediği idealize edilmiş kent imgeleri (Resim 1), küreselleşmenin sonuçlarının erken işaretleridir. Ardılı Michael Wolf'un dev gökdelen fotoğrafları Gursky'nin tarzını çağrıştırmaktadır; ama farklılıklar içermektedir. En önemli farklılık Wolf'un fotoğraflarında soyutlamanın daha fazla olması ve dijital manipülasyonu Gursky kadar kullanmamasıdır.<sup>2</sup>



Resim 1. A. Gursky, Hong Kong Adası, 1994

Andreas Gursky'nin fotoğraflarına bakıldığında şöyle bir kurgu kolaylıkla akla gelebilir: Sanki gezegenler arası bir fuar vardır ve dünya adlı gezegeni en iyi anlatan görsel imgeler Gursky'nin fotoğraflarıdır. Duvardaki dev ekranda sürekli olarak yabancı gezegenlerden gelenlere gösterilmekte olan fotoğraflar reklamcılık anlayışına bağlı kalarak şok etkisi yaratacak güçtedir (!). Bilimkurgu filmlerine iyi bir sahne olabilecek bu kurgu aslında gerçek olamayacak kadar güzeldir. Ama şu iddia doğrudur; Gursky, büyük format kamerayla ürettiği mükemmel netlikteki fotoğrafik imgeleriyle neo liberal postmodern dünyanın nasıl işlediğini dosta düşmana bildirmektedir. Bu fotoğraflar, Alman Becher çiftinin mimari tipolojileri, kent fotoğrafçılığı geleneği veya gündelik hayatın çağdaş imgeleri bağlamında ele alınabilir; ama fotoğrafların okuması yapılacaksa öncelikle bu imgelerin bilgi verici niteliği ele alınmalıdır. Grafik tasarım ve fotoğrafın ilk amaçlarından biri bilgi vermektir; ama burada

fotoğrafların grafik anlamda bir kullanımı ve dönemi belki de aşırı gerçekçi bir yolla anlatımı söz konusudur. Abidevi büyüklükleri abidevi büyüklükteki fotoğraflarla anlatma çabasında Gursky tartışmasız başarılı olmuştur ve diğer gezegenlerden gelenler dünyada neler olup bittiğini çok iyi anlamıştır.



Resim 2. A. Gursky, Copan, Brezilya, 2002

Gursky'nin fotoğraflarını çektiği konular arasında insanların kalabalık olarak bulunduğu dev marketler (99cent, 1999), stadyum gösterileri (Pyongyang 1, 2007), fabrikalar (Siemens, Karlsruhe, 1991), borsa salonları (Kuveyt Borsa Salonu, 231x307 cm, 2007), gökdelenler (Montparnasse, 1993) ve görkemli dağlar vardır. Dijital manipülasyonu çok iyi kullanan Gursky, manipülasyonla kalabalıkları iyice kalabalıklaştırmakta ama teknik mükemmeliyetçiliğinden asla taviz vermemektedir. Rönesans tablolarını andıran dev büyüklüklerdeki fotoğraflarındaki ayrıntılar yakından bakıldığında mükemmel renklerde ve netliktedir. Örneğin Resim 2'de yer alan Copan adlı fotoğrafın boyutları 214,5x301,5cm'dir. Birbirini tekrar eden renkler ve biçimler ile sınırsızlık hissi yaratan inanılmaz büyüklükler ve kalabalıklara ait fotoğrafik imgeler izleyicilerin görsel algısını zorlamaktadır.

Gursky'nin çalıştığı dev büyüklükler ve kalabalıkların bu makalenin konusu açısından en önemli olanları, çağdaş megakentlerin yapılışına dair ipuçlarını barındıran dev gökdelen fotoğraflarıdır. Sanatçının yaptığı şey, sokakta

dolaşan herhangi bir insanın, herhangi bir gözün bulunduğu yerden asla tam olarak göremeyeceği ve bu yüzden de algılayamayacağı görkemli büyüklükleri ve kalabalıkları, fotoğraf makinesi ve dijital olanaklar sayesinde görünür ve algılanabilir kılmaktır. Onlarca yüzlerce kattan oluşan ve her katında düzinelerce daire bulunan gökdelenlerin matematiksel boyutu sıradan insanın algı çemberinden çoktan çıkmıştır. Matematiksel olarak hesaplanamaz hale gelen büyüklükler Gursky'nin fotoğrafları aracılığıyla yerli yerine oturur. Gursky, bunu yaparken manipülasyonu ustalıklı kullanarak yapıları ve kalabalıkları daha da fazlaştırır. Gerçekliği algılamak için mevcut gerçekliğin dışına çıkmak gerekebilir.



Resim 3. M. Wolf, Yoğunluğun Mimarisi (The Architecture of Density), a70, Hong Kong, 2005

Alman fotoğrafçı Michael Wolf ise, dünyadaki birçok megakenti gezer ve özellikle başta Uzak doğu olmak üzere dev gökdelenler, bu gökdelenlerde yaşayan insanlar, artık yok olmakta olan anonim kültür izlerini fotoğraflar. Wolf, megakent yaşamına dair çok sayıda fotoğraf projesi gerçekleştirir. Yoğunluğun Mimarisi (The Architecture of Density) bu projelerden biridir ve 2005 yılında gerçekleştirdiği çalışmasında, gökdelenlerin belirli bölümlerini soyutlayarak (Resim 3) onları sınırsız bir doku tabanı şeklinde kaydetmiştir. Yirmi yıldır Hong Kong'da yaşayan ve bu kentle ilgili ondan fazla sayıda proje yapan Wolf, bu serideki fotoğrafların hepsini Hong Kong'da çeker (Higgins 2014: 170-171). Fotojurnalizm geleneğinden gelen Wolf, projelerinin çoğunda aslında kent yaşamına dair

insan izlerinin ve bütün ipuçlarının peşindedir; bu yüzden de ara sokaklarda gördüğü küçük büyük bütün detayları kaydeder. Yoğunluğun Mimarisi çalışması tamamen soyut bir görünümüdür; çünkü gökdelenlerin başı sonu belli değildir ve fotoğraf kadrajına dahil edilen görüntü yapının özelliklerini tamamen yansıtmamaktadır. Yatay ve dikey birer çizgi gibi duran binlerce küçük pencere ve balkon geometrik doku unsurları gibi görünmekte ve asıl binanın niceliği insan algısının sınırlarını oldukça zorlamaktadır.

Bunun yanı sıra postmodernizmin en önemli kodlarından olan farklılık ve çeşitlilik Wolf'un fotoğraflarına uzaktan bakıldığında asla görülemez. Kendini tekrar eden formlar ve renkler sıkıcı bir aynılığı yansıtır. Yakından bakıldığında ise balkon ve perde gibi detaylarda küçük farklılıklar zorlukla seçilebilmektedir. Ekonominin küreselleşmesinin ötesinde gezegenin farklı coğrafyalarındaki mimarinin, kültürün ve gündelik hayatın da küreselleşmesi, Hong Kong gibi megakentlerde korkunç bir aynılığa ve farklılıklar zamanla silinip gitmeye meyillidir. Klasik Avrupa kent yapılanmasının özelliği olan kentsel ızgara ise kentin dışına doğru değil dev gökdelenlerle birlikte gökyüzüne doğru yükselmektedir. Wolf'un fotoğraflarında da açıkça gözlemlenen Hong Kong yaşam alanı ile ilgili Güler Canbulat (2006); mimarlık sitesi Arkitera'daki derlemesinde şu noktaların üzerinde durmaktadır:

Hong Kong'da inşaat için kullanılabilir küçük düz arazi parçaları (tahmini 200 km<sup>2</sup> civarı) aşırı yoğunlaştırılmış yüksek bina yerleşimlerinin doğmasına sebep oluyor. Sanat eleştirmeni Douglas Young, Hong Kong'u "karşıtlıklar kenti" olarak tanımlıyor ve "Mimarlar, verilen araziye mümkün olan en çok sayıda hane halkını sıkıştırarak bina kodlarının dayanma sınırını zorluyorlar." diyor. Hong Kong'luların çoğunun ihtiyaçları için yeterli özel alanları yok. Bu nedenle kamusal alan, özel alana dönüşüyor. Kişisel işler kamusal mekanlarda gerçekleşiyor: Çamaşırlar dışarıya asılıyor, ev bitkileri arka sokaklarda yetiştiriliyor, ayakkabılar su borularına sıkıştırılıyor çünkü içerde onlar için yer yok, birşeyler dışarı çıkmalı: temizlik bezleri, süpürge, kürek, tava, tencere



vs. dairelerin dışına, duvarlardaki kancalara asılıyor. Böylesi yoğun bir ortamda hayatta kalmak için adapte olmak gerekiyor. Planlı ve düzenli Avrupa kentleriyle kıyaslayınca Hong Kong daha çok bir bitki gibi. Organik olarak büyüyor, neresi mümkünse kendine mekan açıyor. Yeni yapılmış kamusal toplu konutların cepheleri, zamanla orada yaşayanların emprovize yeteneklerini ve yaratıcılıklarını yansıtıyor.

Gursky ve Wolf'un kent fotoğraflarının estetiği, Alman filozof Immanuel Kant'ın Yargıgücünün Eleştirisi (1790) adlı çalışmasında, güzel'in yanı sıra estetiğin bir kategorisi olarak tanımladığı 'yüce' (Lat. sublime) dolayısıyla ele alınabilir. Yüce kavramı, ilk olarak İrlandalı yazar Edmund Burke tarafından ele alınmıştır.<sup>3</sup> Burke, bu çalışmasında yüce'yi, ruhun korku derecesinde donup kalması durumu olarak ele almıştır. Büyüklük (vastness) ve sınırsızlığı (infinity) yüce'nin iki özelliği olarak ortaya koyan Burke, doğada sınırsız bir büyüklükte görünen nesnelere dehşetli bir hazza neden olduğunu ileri sürmüştür. Burke'nin anlayışında, (Ohlin, 2002: 22-25) sınırsızlık etkisi doğal bir şekilde doğadan kaynaklı oluşabileceği gibi inşa edilmiş yapılar, özellikle mimari yapılar karşısında da yaşanır. Burke, gözün algılayamadığı mimari büyüklükleri 'yapay sonsuz' (the artificial infinite) olarak tanımlar (Ohlin, 2002). Renk veya geometrik formun aşırı tekrarı ve tekdüzeliği 'yapay sonsuz'u doğurur.

İnsanın doğadaki tehlikelerden korunmak için oluşturduğu barınma mekânları zaman içinde, nüfus artışıyla eş zamanlı olarak yatay ve dikey olarak büyümüş, sonuçta birer yapay sonsuz nesnesine dönüşmüştür. Gursky'nin fotoğrafları, sadece mimari yapıların değil, mevcut kapitalist sistemin yapay sonsuz olarak nasıl işlediğini gözler önüne sermektedir. Bu yapı karşısında insanın duyduğu karışık duyguda negatif yön ağır basmaktadır. Gursky'nin gökdelen fotoğraflarında da Wolf'un Hong Kong fotoğraflarındaki dev gökdelen bloklarında sık tekrarlanan formları ve renkleri görürüz. Çağdaş megakentin mekânsal tekdüzeliği ve büyüklüğü karşısında yetersizlik hissi yaşayan öznenin kendine nasıl bir kaçış yolu bulduğu sorusunun cevabı ise Kant'ta aranmalıdır.

Kant, yüce'yi Burke'den tam otuz beş yıl sonra "büyüklükleri (magnitude) ile ya da güçleri (might) ile bizi etkileyen" (Altuğ, 1989:152) doğal estetik nesnelere olarak tanımlayarak matematik ve dinamik yüce olarak sınıflandırır. Taylan Altuğ (1989:152), 'Kant Estetiği' adlı kitabında Kantçı yüce'yi şöyle tanımlar: "Yüce, bütün güçlerimizi seferber ettiğimiz halde, kuşatıcı biçimde kavrayamadığımız ve kendisinin büyüklüğüne ya da gücüne erişememekten korktuğumuz bir nesnedir." Yüce, estetik bir nesnedir; ancak güzel'den farklı olarak doğada belirsiz bir biçimde bulunan ve asla ele geçirilemeyeceği için öznedeki sınırsızlık tasarımı uyandıran bir nesnedir. Güzel kategorisi anlama yetisinin nitelik tasarımı, yüce kategorisi ise aklın belirlenmemiş bir kavramının nicelik tasarımı olarak gerçekleşir ve aslında ikisi de estetik nesne değil, o nesnenin öznedeki yarattığı haz'dır (Altuğ:1989). Altuğ (1989:152) yüce'nin bir heyecan nesnesi olduğunun da üzerinde durur:

Büyüklük ve güç ve bunlar karşısında durmanın direnmenin oluşturduğu son derece güçlü heyecansal etkinlik, öznenin duyusal varlığında sarsıcı bir etki yapar. Bu bakımdan yüce, bir beğeni nesnesi olarak değil, bir heyecan nesnesi olarak varlığını duyurur. Alışılmadık görkemliliği ile bizde şaşkınlık yaratan bu gibi nesnelere, kendi güç ve imkânlarımızla karşılaştırılmaz oluşlarıyla, ilk anda bizde hayranlık ve korkuyla karışık bir saygı uyandırır.

Kant estetiğinin ilk kategorisi olan güzel, çıkarsız beğenilen objedir ve özne ile nesne arasında bir uyum söz konusudur; yüce'de durum farklıdır, özne ile nesne arasında bir uyumsuzluk sonucu oluşur ve heyecan uyandırır. Dev gökdelenler arasında küçücük kalmış insanların yaşadığı şaşkınlık ve kabulleniş durumunu buna örnek gösterebiliriz. İnsani yetilerle kavranamayan büyüklük ve güç aslında bir hazza da neden olmaktadır; ama bu negatif bir hazdır. Buna yol açan ise ele geçirilemeyen veya kavranamayana rağmen varoluşu devam ettirebilme yetisidir.

Gursky ve Wolf'un büyük ebatlı megakent fotoğrafları matematik yüce kategorisi bağlamında ele alınabilir; çünkü öznenin kavrayamayacağı kentsel niceliğe ait bu dev boyutlu görüntüler hayal gücünün sınırlarının

ötesindedir. Matematik yüce, ölçülemeyen, sayılamayan ve ulaşılamayan karşısındaki yaşantıyı ifade eder. Altuğ (1989:158-159) bunu şöyle açıklar:

Matematik yüce’de hayal gücü, kavranamazlık izlenimi yaratan “yer kaplayan büyüklükler”le ilgilenmek durumundadır. Matematik yüce, bizim ölçme ve sayma güçlerimizi aşan nesne karşısındaki yaşantımızdır. Bu yaşantıda, yüce, hayal gücünün matematiksel etkilenimi olarak nesneye yüklenir. Ve burada, nesne form’dan yoksun olduğu için, nesneden duyulan bir haz değil; fakat bizzat hayal gücünü etkileyen bir yer kaplama’dan duyulan haz söz konusudur.

Örneğin, samanyolunun sınırsızlığı ve Mısır Piramitleri’nin çözülemeyen büyüklüğünün sınırları karşısındaki yaşanan durum matematik yüce ile açıklanabilir.

Wolf’un alışılmadık büyüklükteki Hong Kong fotoğraflarının izleyicide yarattığı deneyim de benzerdir. Hayalgücü akıl ile ilişkilense de dev ebatlı fotoğraflardaki imge ile başa çıkamaz. Hayal gücünün yetersizliği görsel kavramayı zorlaştırır. Büyüklüğün niceliğinin algılanamaması ve benzerleriyle karşılaştırılmaması yüce’nin doğada değil salt düşüncede (zihinde) gerçekleştiğini ispatlar. Yüce nesnesinin etkisinin açıklanması girişimi başarısızlıkla sonuçlanabilir; çünkü “sayı dizilerinin sonsuza kadar uzanabilir olması nedeniyle, büyüklüğün matematiksel değerlendirilmesi bakımından mümkün hiçbir en büyük yoktur” (Altuğ, 1989:161). Kantçı matematik yüce’de, nesnenin büyüklüğü hayal gücünü aştığı noktada estetik değerlendirme devreye girer ve özne kavrayamadığı bu büyüklükte kendi sınırlarını fark ederek negatif bir haz duyar. Özne, bu negatif hazzı hem dev gökdelenlerden oluşan kentin içinde hem de kentin dev boyutlu fotoğrafik imgeleri karşısında yaşar.

Aslında Gursky’nin kent imgelerindeki durum biraz daha farklıdır, onun imgeleri daha somut ve algılamaya daha açıktır; çünkü binaların zeminle bağlantısı belirgindir. Binaların tepesi ve çevresel bileşenleri belirli ipuçları barındırır; ama Wolf’un gökdelen fotoğraflarında çevresel hiçbir bileşen yer almaz. Bu soyutlama gökdelenin

matematiksel verileri hakkında öznenin bir yorum yapmasını engeller. Sınırları kestiremeyen özne, hayal gücünün iflas ettiği noktada estetik değerlendirmeyi devreye sokar -veya belki de nicelik sorgulamasından vazgeçer- ve negatif hazzını yaşar. Kant, bu aşamayı biraz da kadere boyun eğme olarak değerlendirir (Altuğ:1989). Böylelikle başa çıkamadığın büyüklüğü kabullenme ve kaderine razı olarak yaşamına devam etme durumu beklenir.

Rudolf Arnheim (2009: 176), soyutlamanın sözcük anlamıyla olumsuz olduğunu, eskiden kullanılan sözlük anlamlarından yola çıkarak bir şeyi gerçek varoluş koşullarından uzaklaştırma veya ayırma anlamının baskın olarak kabul edildiğinin üzerinde durur. Bir çeşit tümevarım veya genelleme olarak kabul ettiği soyutlamayı algının sınırlandırılması olarak gören Arnheim (2009: 213), “Soyutlama, algılama ve düşünme arasındaki vazgeçilmez halkadır; daha doğrusu algılama ve düşünmenin en temel ortak özelliğidir” diyerek özellikle görsel algı için soyutlamanın çok önemli olduğunu vurgular. O halde soyutlamanın bir tür genelleme veya tümevarım olduğu kabul edildiğinde, Wolf’un gökdelen fotoğraflarının, soyutlamayla, ne kadar doğru genellemeler yapmaya olanak verdiği ortadadır. Burada gerçekleşen şey, somut bir bina bölümünün soyutlanarak çekilip çıkarılması ve başka bir anlatım boyutuna evrilmesidir. Gerçek boyutlarını ve matematiksel niceliğini algılamakta zaten güçlük çeken öznelere için, bir büyüklüğün bir parçasından yola çıkarak (soyutlayarak) algılama ve bir kaniye varmak olanaklı hale gelir. Michael Wolf, çok katlı yapılardan mimari soyutlamalar yaparak yeni yüce imgeler oluşturur ve bunlar aslında gerçeklik parçalarıdır.

‘Dinamik yüce’, daha çok ele geçirilemeyen ve baş edilemeyen korku kaynağı doğa olayları karşısındaki duygudur. Örneğin, doğal bir gerçeklik olan fırtına korku ve endişe kaynağıdır ama eğer bu fırtına güvenli bir ortamda izleniyorsa haz kaynağıdır. Kant’ın bu korkuyu olağan bir şey olarak ele almasını Altuğ (1989:166) şöyle örneklendirir: “Kant yüce’de içerilen bu duyguyu dindar bir insanın Tanrı’dan korkma şekline benzeter. Dindar kişi, her ne kadar Tanrı’dan korkacak bir şey olmadığına inansa

da, yine de o, Tanrı'yı onun yasalarını çiğneyen bir kimse için korkulacak bir varlık olarak tanıır.”

Hong Kong, New York ve Tokyo gibi aşırı nüfus ve iş yeri yoğunluğu olan megakentler, dev gökdelenleri ve yüksek çeşitliliğiyle dinamik yüce nesnelere olarak durmaktadır. Sadece fırtınalar boralar değildir çağdaş insanı doğa karşısında yetersiz hissettiren ezen, megakentlerin yoğun ve ele geçirilemez yapısı da birer dinamik yüce mekanizması gibi işler. Gursky'nin, Brezilya'nın Rio de Janeiro kentinde çektiği Şekil 3'de yer alan Copan fotoğrafı, kentsel yapılanmanın adeta bir canavara dönüşmesinin göstergesidir. Bu canavar yığıyla birlikte yaşayan insanlar için kabullenme ve olası tehlikelere rağmen gündelik hayatına devam etme zorunluluğu vardır. Görkemli büyüklüğün fotoğrafik imgesi karşısında izleyicinin yaşadığı negatif hazzın nedeni ise, 'kavranamayana rağmen' yaşamına devam edebilme mutluluğudur. Yanı sıra izleyicinin kendini iyice küçük, güçsüz ve pasif hissetmesine de yol açacak ve sonuçta egemen iktidara boyun eğecektir. Böylelikle otokontrol mekanizması, sistemin bireyler üzerindeki kontrolünden çok daha etkili bir şekilde işlemeye devam edebilmektedir.

### Mega Gecekondu ve Mega Yoksulluk İmgeleri

Modern anlayışın kurgusu olan rasyonel kent, aslında kontrol edilebilir ve denetlenebilir olarak tasarlanmıştır. Olası toplumsal tepkilerin örgütlenmesini imkânsızlaştıracak kentsel dönüşüm projeleri günümüzde 'soylulaştırma' ya da 'mutenalaştırma' şeklinde devam etmektedir. Ancak hiçbir mekân kurgusu tepkiyi, isyanı ve suçu engelleyememiştir. Boris Groys (2014: 104), 'Sanatın Gücü' adlı kitabında yer alan 'Turistik Yeniden Üretim Çağında Kent' makalesinde, kent yaşamının sürekli dönüşümü sonucu kentlerin artık devrimler, toplumsal olaylar ve değişen modalar için sahne haline geldiğini şu şekilde belirtir:

Bir güvenlik cenneti olarak kurulan kent kısa sürede suç, dengesizlik, yıkım, anarşi ve terörizmin sahnesi olur. Buna bağlı olarak kent, modernitenin, hiç kuşkusuz ütöpik tarafları yerine distöpik taraflarını bağrına basıp onaylaması vasıtasıyla –kentsel gerileme, tehlike ve akıldan çıkmayan ürkünçlükler-

kendini bir ütopya ve distopya karışımı olarak sunar. Bu sonsuz gelip geçicilik kenti, edebiyatta sık sık betimlenmiş ve sinemada da sahnelenmiştir: söz gelimi *Blade Runner* (Bıçak Sırtı) veya *Terminatör I ve II*'den tanıdığımız, patlayan yahut yerle bir edilen her şeye izin verilen çünkü insanların usanmaksızın gelecekteki gelişmeler, daha sonra olması beklenen şeyler için alan açmaya çabalamakla meşgul olduğu kenttir bu. O geleceğin varışı tekrar tekrar engellenir ve ertelenir çünkü evvelce tamamlamayı imkansız hale getirerek asla bütünüyle ortadan kaldırılamaz. Kentlerimizde herhangi bir kalıntı mevcudiyetini sürdürüyorsa, bunların buldukları yerlerde, uzun bir süredir inşa edileceği vaadinde bulunulan bir şeylere yer açmaya hazırlanıyordu; son çözümün sürekli ertelenmesinin, sonu gelmeyen düzenlemelerin, sonsuz onarımın ve yeni kısıtlamaların parçalar halinde benimsenip durmasının nedeni budur.



Resim 4. J. Bendiksen, Gecekondu sanayi bölgesi Dharavi'nin kuzeybatıdan görünümü, Hindistan, 2006

Groys'un büyük şehirler için yaptığı tespitler varoş bölgeler için de geçerlidir. Mega kentlerin periferisinde yer alan gecekondu (slum), yoksulların veya daha çok da göçmenlerin kaçak olarak yaşadığı ve çoğunlukla geri dönüşüm malzemelerini kullanarak yaptıkları derme çatma evlerden oluşan yerleşim alanlarıdır. Sahip oldukları kısıtlı haklara ve hizmetlere dahi erişimleri sistem tarafından sürekli engellenen gecekondu insanları, yaşamlarını ancak minimum ihtiyaçlarını karşılayarak sürdürebilmektedirler. Mevcut sistemin mevcut yasalarının çok fazla işlemmediği

bubölgeler kısa zamanda mega kentin sahiplerinin yasa dışı işlerinin çevrildiği bölgeler haline gelebilmektedir.

Günümüzde artık megakentlerin artış hızı kadar mega gecekonduların da hızla artan yerleşim mekanları olduğu söylenebilir. Mega gecekondular yoksulluğun ve suçun da mega boyutlarda yaşandığı yerlerdir. Magnum Ajansı üyesi fotoğrafçı Jonas Bendiksen, dünyadaki zorlu yaşam koşullarının devam ettiği gecekonduları araştırır. Bendiksen, 2005-2008 yılları arasında Caracas (Venezuela), Dharavi Mumbai (Hindistan), Kibera, Nairobi (Kenya) ve Jakarta (Endonezya) gecekondularındaki yaşamı ve insanları fotoğraflar ve röportajlar yapar. Yaşadığımız Yerler adlı belgesel proje, internet ortamında fotoğraf ve multimedya olarak da izlenebilmektedir (<http://www.theplaceswelve.com>).



Resim 5. J. Bendiksen, The Places We Live, Kenya, Nairobi, Arori Ailesi, 2005

Bendiksen'in projesinde yer alan fotoğraflar, dünya üzerindeki ekonomik eşitsizliğin vardığı trajik sonucun yansımalarıdır. Proje, renkli ve keskinliği yüksek normal fotoğraflar kadar gecekonduların içinde yaşayanların sesleriyle birlikte kaydedildiği 360 derece fotoğraflar, yaşama tutunma çabalarını bütün boyutlarıyla gözler önüne sermektedir. Örneğin, Resim 5'de, bir milyondan fazla nüfusuyla Afrika'nın en büyük gecekondu bölgelerinden biri, Kenya'nın Nairobi bölgesinden bir fotoğraf yer almaktadır. Derme çatma bir gecekondunun içinde yaşayan Arori ailesinin yedi üyesi; Jonas, Naria, Hilda, Daniel, Gertruth, Mike ve Charles, gazetelerle kaplı duvarların ve

eşya yığınlarının arasında oturmaktadırlar (<http://www.theplaceswelve.com>). Panoramik fotoğraf yoksulluğun ve insanların yaşamlarındaki zorluğun bütün boyutlarını olanca gerçekliğiyle gözler önüne sermektedir. Nairobi'den dört aileye ait görüntülere kendi sesleriyle anlattıkları hikâyeleri eşlik etmektedir.

Bendiksen'in gecekondular fotoğrafı (Resim 6) 19. yüzyılın gerçekçi romanlarındaki sahnelerin çağdaş görsel versiyonları gibidir. Öte yandan, yüzyıl öncesinde, göçmen işçilerin New York'taki izbe odalarda ve sağlıksız koşullarda yaşama ve çalışma koşullarının fotoğrafik görüntülerini de çağrıştırmaktadır. Yoğun nüfus artışı gerçeğini kabullenerek oluşturulan modern kentin yeni mimari yapısını dışarıdan fotoğraflayan Stieglitz gibi fotoğrafçıların yanı sıra kentin yer altına odaklanan sosyal belgeselci iki Amerikalı fotoğrafçı Jacob A. Riis ve Lewis Hine dönemin görsel arşivini oluşturmuşlardır.

Fotoğrafı, estetik bir temsil formu ve belge aracı olmasının ötesinde eleştirel ve işlevsel bir silaha dönüştürerek etkili kullanmayı başaran isimlerden ilki olan Riis'in fotoğrafları 'Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor' (How The Other Half Lives 1890) adıyla New York'ta Scribner Yayınevi tarafından yayınlanmıştır (Freund, 2006: 99). Kitapta, New York'un fakir mahallelerindeki göçmen işçiler ve içinde yaşadıkları izbe konutlarla ilgili fotoğraflar, çizimler ve yazılar yer alır.<sup>4</sup> Riis bu fotoğrafları dönemin Kent Sağlık Örgütü'ne de göndermiş ve sonuçta sağlıksız koşullarda yaşayan göçmen işçilerin durumuyla ilgili iyileştirme çalışmalarının başlamasına aracı olmuştur. Kamuoyunda oldukça etkili olan bu görüntüler o dönemde modern hayatın dizayn edilmesinde oldukça belirleyici rol oynamıştır. New York Tribune gazetesinin polis muhabiri de olan Riis, 1892 yılında 'Fakir Çocuklar' (Children of Poor) adlı ikinci kitabını çıkarmış ve bu kitap o dönemde toplumu derinden sarsmıştır (Dora, 2003:113). Bu iki kitapta yer alan fotoğraflar sosyal reformların yapılmasına ve yeni yasaların çıkartılmasına neden olurken, sınırsız sömürü koşullarının dizginlenmesine etki etmiştir. Sadece bu açıdan bakıldığında bile fotoğrafın gücü anlaşılabilir.

Fotoğrafçılığının yanı sıra aynı zamanda bir sosyolog



da olan Lewis Hine ise daha çok göçmen maden işçilerini, çocuk işçileri ve gökdelen inşaatlarında yüksek risk altında çalışan inşaat işçilerini fotoğraflar. New York'un değişimini yüzyıl başından itibaren otuz yıl boyunca kaydeden Hine'in fotoğrafları, Çalışan Çocukları Koruma Komisyonu tarafından kullanılmış ve çalışan çocuklarla ilgili yasaların çıkartılmasında etkili olmuştur. Freund (2006:99), Hine'in belgesel fotoğraflarının etkisinin üzerinde özellikle durur:

[...sosyolog Lewis W. Hine, 1908-1914 yılları arasında, günde on iki saat çalışan, hayatlarını fabrikalarda, tarlalarda ya da gecekondu bölgelerindeki bakımsız evlerde geçiren çocukların fotoğraflarını çekti. Bu fotoğraflar, Amerikalıların gözlerini açtı ve çocukların çalışmaları konusunda yasal değişikliklerin yapılmasını sağladı. Böylece fotoğraf, toplumdaki yoksul kesimlerin yaşam koşullarını iyileştirmek yolunda kullanılabilecek bir silaha dönüştürülmüş oldu.

Freund'un değerlendirmesinde de görüldüğü üzere belgesel fotoğrafın sosyal hayatın düzenlenmesinde en etkili olduğu zaman diliminin geçen yüzyılın ilk yarısıdır. Bu etkileme, fotoğrafın o dönemlerde henüz daha inandırıcılığını kaybetmemiş olması ile gazete ve dergilerde fotoğrafın yoğun olarak kullanılmaya başlanması sayesinde oluşabilmiştir. Zamanla resimli dergiler ve gazetelerin sayısındaki artışla birlikte görsel kültürün yükselişi, sinema, televizyon, video ve en



Resim 6. J. Bendiksen, Konfeksiyon Fabrikası, Uzun Çalışma Saatleri Arasında Uyku, Mumbai, Hindistan, 2006

sonunda da dijital teknolojinin gelişimiyle yaygınlaşan internet kullanımı fotoğrafik imgenin etkisini azaltmıştır. Geleneksel yöntemlerin yanı sıra dijital manipülasyonun yoğun kullanımı da bunda etkili olmuştur ancak asıl faktör gün içinde sayısız görüntüyle yüz yüze gelen çağdaş izleyicinin en trajik görüntüye bile birkaç saniye bakıp geçtiği imge tüketim çılgınlığı aşamasının yaşanmasıdır.

Riis ve Hine'in New York fotoğrafları, yeni kurulan ve dünyanın birçok bölgesinden göç alan bir megakentin dehlizlerindeki gerçeğin cehenneminden karelerdir.<sup>5</sup> Tıpkı Bendiksen'in mega gecekondularda çektiği kareler gibi. Sosyal yaşamın düzenlenmesi anlamında Bendiksen'in fotoğraflarının etkili bir şekilde kullanılıp kullanılmadığı belli değildir. Amerika'da gazeteciliği ve toplumsal araştırmaları finansal yönden destekleyen bir kuruluş olan Alicia Peterson Vakfı tarafından sağlanan hibe ile gerçekleşen bu dev proje dünya çapında gecekonduların ne hızla büyüdüğünü gözler önüne sermektedir. Çarpıcı fotoğraflar hem basılı hem de web ortamında kolaylıkla ulaşılabilir durumdadır ancak görselliğin çılgın boyutlarda yaşandığı günümüzde, sosyal gerçekçi fotoğraflar maalesef geçen yüzyıl başındaki gibi bir etkiye sahip değildir.

## Sonuç

Avrupa'da kentsel alan tasarımı, 15. yüzyılın ortalarından itibaren, dünyayı bireyin bakış açısından kavramaya dayalı Rönesans anlayışıyla; Harvey'in (2010) deyişiyle 'perspektivizm'e bağlı kalınarak yapıyordu. Aydınlanma sürecinin rasyonel anlayışıyla birleşen bu yeni bakış açısı ve tasarım uygulamaları kontrol edilebilir kentlerin inşasını olanaklı kılmıştır. Mekânın denetim altına alınması ve zamanla megakentlerin birer dev hapishaneye dönüşmesi, insanın doğa üzerinde hakimiyet kurarak özgürleşme ütopyasının uzun erimli distopik sonuçlarından biridir. Megakentlerin merkezinde yaşayanların hapishanesi, Gursky'nin ve Wolf'un fotoğrafladığı ve içindeki gökdelenlerin birer koğu gibi iş gördüğü bütün bir kentsel coğrafyadır. Kurallara, şeritlere, yollara, işaretlere ve benzer sayısız göstergeye boğulmuş bu megakentlerin art alanlarındaki insanların hapishanesi ise Bendiksen'in fotoğraflarında görülen gecekondulardır. En ilginç

gerçeklikse, megakentin merkezindeki gökdelende yaşayan aileyle, gecekonuda yaşayan ailenin aşağı yukarı aynı ölçeklerdeki evlerde sıkışık yaşamak zorunda kalmasıdır.

Çağdaş megakent, göğe doğru yükselen çağdaş ızgara yapısıyla ve insanları içine hapseden işleyişiyle paraya dayalı mevcut egemen sistemin düğümlerinden biridir. Çağdaş megakentin fotoğrafik imgesi, Gursky'nin eserlerinde de görüldüğü üzere, insanı ezen büyüklüğü ve 'yapay sonsuz'luğu vurgulamak için hem mega boyutlardadır hem de dijital teknolojiyle abartılarak oluşturulmuştur. Gursky'nin fotoğrafik imgeleri, sadece küresel kapitalizmin postmodern yapılarının tipolojisi değil, bütün bir kapitalist sistemin vahşi işleyişinin tipolojisidir. Benzer kaygılarla, mega kentlerin dev gökdelenlerini ve beton yığınları arasındaki yaşam izlerini soyutlayarak fotoğraflayan Wolf'un kent imgeleri, doğal hayattan kopuşun tipolojisidir. Bendiksen'in gecekondu fotoğrafları ise küresel kapitalist sistemin periferisinin ve periferi insanlarının inanılması zor yaşam öykülerinin imgeleridir. Sözü edilen imgelerin beğeni yarattığı söylenemez; ancak fotoğrafik imgenin gücünü yitirdiği çağdaş dünyada algıyı ele geçiren kapitalist sistem bakıp geçmeyi ve etkilenmemeyi salık vermektedir.

#### Notlar

- 1 Bernd ve Hilla Becher'in tipolojik fotoğraflarına şu linkten ulaşılabilir: <http://www.artnet.com/artists/bernd-and-hilla-becher/>
- 2 Karşılaştırma için Gursky'nin fotoğraflarına <https://www.artsy.net/artwork/andreas-gursky-paris-montparnasse>, Wolf'un fotoğraflarına <http://photomichaelwolf.com/#architecture-of-density/1> linklerinden bakılabilir.
- 3 Edmund Burke, 1756 yılında çıkardığı 'A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful' adlı kitabında ilk defa yüce kavramından bahsetmiştir. Kitabın internet ortamına taşınmış halini ve güzel ve yüceyi karşılaştırdığı bölüm 'Section XXVII. The Sublime and Beautiful Compared' i incelemek için şu linke bakılabilir: [http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#Page\\_205](http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#Page_205)
- 4 Jacob A. Riis'in 1890 yılında yayınlanan 'How The Other Half Lives' kitabının internet ortamına taşınmış haline şu linkten ulaşılabilir: <http://www.gutenberg.org/files/45502/45502-h/45502-h.htm>
- 5 Riis'in fotoğrafları için <http://www.moma.org/collection/artists/4928>; Hine'in fotoğrafları için <http://www.moma.org/collection/artists/2657> linkleri ziyaret edilebilir.

#### Kaynakça

- Altuğ, Taylan (1989). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel.
- Arnheim, Rudolph (2009). *Görsel Düşünme*. çev: Rahmi Ögdül. (2.Baskı). İstanbul: Metis.
- Artun, Ali (Der.) (2013), *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*, çev: Kaya Özsegin, Ufuk Kılıç, vd..... (3. Baskı) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bajac, Quentin (2011). *Fotoğraftan Sonra* çev: Marşo Franco, İstanbul: YKY.
- Clarke, Graham (1997). *The Photograph*. New York: Oxford Uni. Press.
- Dora, Serkan (2003). *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*, İstanbul: Babil Yayınları.
- Freund, Gisele (2007), *Fotoğraf ve Toplum*. çev: Şule Demirkol, İstanbul: Sel Yay.
- Groys, Boris (2014). *Sanatın Gücü*. çev: F. Candil Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hacking, Juliet (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*. çev: Abbas Bozkurt, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Harvey, David (2010). *Postmodernliğin Durumu*. çev: Sungur Savran. (5.Baskı). İstanbul: Metis.
- Higgins, Jackie (2014). *Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir*. çev: Firdevs Candil Çulcu. İstanbul: Hayalperest.
- Lefebvre, Henri (2013). *Kentsel Devrim* çev: Selim Sezer, İstanbul: Sel Yay.
- Ohlin, Alix (2002). "Andreas Gursky and the Contemporary Sublime", *Art Journal* (61)4: 22-35.
- Pirenne, Henri (2006), *Ortaçağ Kentleri-Kökenleri ve Ticaretin Canlanması*, çev: Şadan Karadeniz, (6.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sennett, Richard (1999). *Gözün Vicdanı*. çev: Süha Sertabiboğlu Can Kurultay, İstanbul: Ayrıntı.
- Sontag, Susan (1993). *Fotoğraf Üzerine*. çev: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yay.

#### İnternet Kaynakları

- Bernd and Hilla Becher (German)  
<http://www.artnet.com/artists/bernd-and-hilla-becher/>  
(04.01.2016)
- Burke, Edmund (1756). "A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful"  
[http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#A\\_PHILOSOPHICAL\\_INQUIRY](http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#A_PHILOSOPHICAL_INQUIRY) (04.01.2016)



Canbulat, Güler (23.08.2006). “Yoğunluğun Mimarisi”  
Michael Wolf.

\_\_\_\_ <http://v3.arkitera.com/h11135-yogunlugun-mimarisi-michael-wolf.html>, (15.07.2014)

Euronews (2013) “İflas Eden Detroit Hayalet Şehre Dönüştü”  
<http://tr.euronews.com/2013/08/15/iflas-eden-detroit-hayalet-sehre-dondu-/>, (13.08.2014)

Jonas Bendiksen

<http://www.jonasbendiksen.com> (25.07.2014)

Michael Wolf

<http://photomichaelwolf.com/#architecture-of-density/10>  
(19.07.2014)

International Symposium on Megacities

<http://www.megacitiescbesymposium.org/megacities.html>.  
(20.08.2014)

Artsy

<https://www.artsy.net/artwork/andreas-gursky-paris-montparnasse>

Marchand Meffre. “The Ruins of Detroit”

(<http://www.marchandmeffre.com/detroit>, 15.08.2014)

Riis, Jacop A. “How the Other Half Lives”

<http://www.gutenberg.org/files/45502/45502-h/45502-h.htm> (3.1.2016)

Jonas Bendiksen. “The Places We Live”

<http://www.theplaceswelive.com> (12.06.2014)

### Görsel Kaynaklar

Şekil 1: “100 yıl boyunca Detroit’in nüfus seviyesi hızla genişledi ve daraldı.”

<http://detroiturbex.com/why/index.html>, (15.08.2014)

Resim 1: A. Gursky, Hong Kong Adası, (1994) <http://artobserved.com/artists/andreas-gursky/> (20.08.2014)

Resim 2: Andreas Gursky (2002) Copan, Brezilya  
<http://artobserved.com/artists/andreas-gurs/> (20.08.2014)

Resim 3. Michael Wolf (2005) The Architecture of Density  
(Yoğunluğun Mimarisi), a70, Hong Kong, <http://photomichaelwolf.com/#architecture-of-density/10>,  
(30.08.2014)

Resim 4. Jonas Bendiksen (2006) The Places We Live, Gecekondu  
sanayi bölgesi Dharavi'nin kuzey batıdan görünümü,  
Hindistan, <http://www.theplaceswelive.com/> (15.08.2014)

Resim 5. Jonas Bendiksen (2005) The Places We Live, Kenya,  
Nairobi, Arori Ailesi,

<http://www.jonasbendiksen.com/Books/The-Places-We-Live/5/caption/> (15.08.2014)

Resim 6. Jonas Bendiksen (2006) Konfeksiyon Fabrikası, Uzun  
Çalışma Saatleri Arasında Uyku, Mumbai, Hindistan,  
<http://www.theplaceswelive.com/> (15.08.2014)

# Bir Yöntem, Yöntembilim ve/veya Bir Sosyoloji Alanı Olarak Görsel Sosyoloji

Reyhan VARLI GÖRK \*

## Özet

Sosyoloji yazını gözden geçirilerek oluşturulan bu makalede, görsel sosyoloji çalışmalarına giriş niteliğinde bir katkı sunulması amaçlanmaktadır. Bu amaca yönelik olarak ‘görsel sosyoloji’ kavramı bir yöntembilim, yöntem ve/veya ayrı bir sosyoloji alt-alanı olarak tartışılmıştır. Sosyolojinin bir disiplin olarak kendi sınırlarını oluşturmaya başladığı ilk günden itibaren ‘görsel sosyoloji’, uygulamalı sosyoloji alanında bir yöntem olarak kabul görmektedir. Toplumsal araştırmalarda egemen yöntembilim paradigmaları arasında yorumsamacı-etkileşimci ve realist yöntembilim arasında kurulmuş bir köprüde toplumsalın ifadesi olan görsel verileri çözümlenekte olan ‘görsel sosyoloji’nin, yeni bir sosyolojik alt-alan olarak kendini kabul ettirmesi, bir yöntem olarak buluntu görsel verileri çözümlenmenin ötesinde yeni görsel veriler üretme potansiyelinde yatmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Görsel Sosyoloji, Toplumsal Araştırma Yöntembilimi, Toplumsal Araştırma Yöntemi, Görsel Veri, Görsel Deneme.

## Visual Sociology as a Method, Methodology and/or a Field of Sociology

### Abstract

*This paper, which was created by following a thorough review of sociological literature, aims to serve as an introduction to visual sociology studies. To this end, the concept of ‘visual sociology’ is discussed as a methodology, a method and/or a sub-field of sociology. Ever since sociology began creating its own domain as a discipline, ‘visual sociology’ has been accepted as a method within the wider field of applied sociology. The admission of ‘visual sociology’, which analyzes visual data as the expression of the social at the juncture of interpretivist-interactionist and realist methodology, as a sociological sub-field among dominant methodology paradigms in social research, would not only aid the analysis of found visual data, but could also potentially create new visual data.*

**Keywords:** Visual Sociology, Social Research Methodology, Social Research Method, Visual Data, Visual Essay.

## Giriş

1990'lerden itibaren uygulamalı sosyoloji alanında yapılan çalışmaların çoğunda, toplumsal olanın en sözü geçen biçiminin imgeler olduğunun gözlenmesi, 'görsel sosyoloji'ye olan ilginin giderek arttığını doğrulamaktadır. Sosyoloji alanında görsel veri kullanımının giderek yaygınlık kazanması, bu konu üzerine çalışan akademik içerikli dergilerin sayısının giderek artmasından da anlaşılmaktadır. Bunlar arasında *Visual Studies* (önceki adı *Visual Sociology*), *Visual Anthropology*, *Visual Anthropology Review* ve beşeri bilimler alanında daha geniş bir yelpazeye sahip olan *Visual Communication* ile *the Journal of Visual Culture* ilk akla gelenlerdir. Görsel sosyoloji alanında yazılmış kitaplar (Ball ve Smith, 1992; Banks, 2001; Chaplin, 1994; Pauwels, 1996) ve derlemeler de (Papademas, 1993; Grimshaw and Ravetz, 2004; Hamilton, 2007) bu dergiler kadar önemlidir. Ayrıca, Uluslararası Görsel Sosyoloji Derneği (The International Visual Sociology Association); Britanya Görsel Sosyoloji Grubu (British Visual Sociology Group); Uluslararası Sosyoloji Derneği (The International Sociological Association) içinde yer alan Görsel Sosyoloji Tematik Grubu (Visual Sociology Thematic Group); Uluslararası İletişim Derneği (The International Communication Association) içinde yer alan Görsel İletişim Çalışmaları Bölümü (The Visual Communication Studies Division) ve Uluslararası Görsel Okur-Yazarlık Derneği (The International Visual Literacy Association) gibi kuruluşların ve üyelerinin sayılarının artması kayda değer gelişmelerdir (Pauwels, 2010: 546).

Türkiye'deki sosyoloji çalışmaları ve Türkçe sosyoloji yazını gözden geçirildiğinde ise üniversitelerin Fotoğraf, Sinema ve İletişim bölümlerinde ve görsel-işitsel sistemlerle ilgili merkezlerinde<sup>1</sup> görsel sosyoloji ile ilişkilendirilebilecek olan çalışmalar dikkat çekmektedir. Sosyoloji Bölümlerinde 'Görsel Sosyoloji' adlı derslerin ve tematik çalışmaların yürütülmesi Türkiye'de de konuya olan ilginin arttığını göstermektedir.

Görsel sosyoloji, toplumda geçerli bir bilimsel kavrayışın toplumun doğrudan gözlemlenmesi ve onun görsel dışavurumlarının—insan eylemleri ve maddi kültür ürünleri—çözümlemesi ve kuramsallaştırılması ile mümkün olabileceği düşüncesi üzerine temellendirilir

(Pauwels, 2010: 546). Harper'a göre (1988: 55), görsel sosyoloji, toplumsal olguları tanımlamak, açıklamak ve incelemek amacıyla araştırma sırasında bulunan veya üretilen fotoğrafların ve diğer imgelerin veri olarak kullanıldığı sosyolojik yaklaşımların toplamıdır. Ancak, Burri'nin de (2012: 46) altını çizdiği gibi sosyolojinin bir alt-alanı [*sub-field*] olarak 'görsel sosyoloji' tanımlayabilmek için sosyoloji kuramlarıyla ve görsellerle düşünmeyi birbiriyle bağıntılandırılacak olan kavramsal çerçeve yetersizdir. Bu sorunsal üzerine odaklanan bu makalenin içeriği, sırasıyla sosyoloji tarihinde görsel kullanımının özetlendiği bölümün ardından toplumsal araştırma yöntembilimi [*methodology*] ve toplumsal araştırma yöntemi [*method*] açısından 'görsel sosyoloji' alt-alanının olabilirliğini tartışan bölümlerle yapılandırılmıştır.

## Sosyoloji Tarihinde 'Görsel'

Sosyoloji ve fotoğrafın Avrupa'da, eşzamanlı olarak aynı yüzyılda ve aynı toplumsal olayların ardından doğdukları bilinmektedir. Fotoğraf da tıpkı sosyoloji gibi sanayi ve burjuva devriminin çocuğudur ve icadından bu güne toplumun çözümlenmesinde bir araç olarak kullanılmıştır. Öncesinde, yalnızca zenginler ve güçlüler resim ya da diğer görsel sanatlar aracılığıyla görsel bir dünyaya sahip olabiliyorken, fotoğraf imgesinin kitlesel üretimi ve dağıtımı ile birlikte görsel dünya herkes için daha erişilebilir olmuştur (Harper, 1988: 55).

On dokuzuncu yüzyılda sanatta realizm akımının etkisiyle fotoğraf, sanatçıların doğal manzaraları; mimari yapıları; toplumsal durumları ve insanları belgelemek için kullandıkları bir araç olarak önem kazanmaya başlamıştır. On altıncı yüzyılda Peter Bruegel'in köylü resimleri ve Victoria döneminin (1837-1901) sonunda İngiltere'de Emerson'un kırsal yaşamı görüntülediği fotoğraflar (Mewhall, 1975), realist sanatın ilk örnekleridir. Emerson, stüdyo koşulları dışında balıkçıları, tekne imalatçıları ve onların boş zaman etkinliklerini fotoğraflayan ilk kişidir. Eugene Atget ise yirminci yüzyıl başında Paris sokaklarını fotoğraflamıştır (Harper, 1988: 56).

Görsel sosyolojinin belgesel fotoğrafçılıkla birlikte geliştiği söylenebilir. ABD'de belgeselcilik geleneği, yirminci yüzyıla girerken Jacob Riis'in çektiği göçmenler (Riis, 1981) ve Lewis Hine'in çektiği çocuk işçiler

fotoğraflarıyla başlar. 1929'daki ekonomik krizin hemen öncesindeki dönemde Amerikan toplumundaki yoksulluk, işçi hakları, etnik gettolarla ilgili skandal haber fotoğrafçılığı, Chicago Okulu'nun alan araştırmalarına dayalı sosyolojik çalışmaları ile eşzamanlıdır. Yine de Chicago Okulu üyelerinin çalışmalarında fotoğraf kullanılmaları şaşırtıcıdır.

1896-1916 yılları arasında, *American Journal of Sociology* dergisinde yayınlanan makalelerin yalnızca otuz bir tanesinde görsel kullanılmıştır (Stasz, 1979). 1920'lere gelindiğinde ise sosyoloji yazınında fotoğraf, neredeyse yoktur (Harper, 1988: 57). 1920-1960 yılları arasında yapılan sosyolojik araştırmalarda ise görsel veri nadir kullanılmıştır (Harper, 1988: 58). Bu dönemde, Lynd ve Lynd'in (1929; 1937) ABD'deki farklı topluluklar, komşuluk ilişkileri, farklı toplumsal sınıfların ev içi mekan kullanımı üzerine birlikte yaptıkları çalışmalarda sistematik fotoğrafik belge kullanmaları ayrı bir önem taşır.

1960'lı yıllarda sosyoloji disiplini, hem araştırma yöntemleri hem de kuramsal yaklaşımlar açısından pozitivizm gibi egemen yöntembilim paradigmasını reddeden birçok sosyal bilimciyi kendine çekmiştir. O yıllarda hem toplumun kendisi hem de sosyoloji disiplini savaş, ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet meseleleriyle çalkalanmaktadır. 'Çatışma kuramı' ile açıklanan çalışmalarda fotoğraflar sıklıkla kullanılmıştır. Bunlar arasında Danny Lyon ve diğer fotoğrafçıların fotoğraflarının yayınlandığı *The Movement*, eşitlik için mücadele eden siyahların belgesel kayıdır (Hansberry, 1964'den aktaran Harper, 1988: 59). Bu çalışmayı hazırlayan oyun yazarı olan Hansberry gibi, 1960'ları fotoğraflarla belgeleyen fotoğrafçıların neredeyse tamamı sosyolog değildir.

Max Weber'in (1988 [1922]) izinden giden sosyolojinin amacı toplumun kültürel koşullarını ve anlamlarını anlamaktır [*verstehen*]. Ancak, klasik sosyologlar, görseli mutlaka kapsamı gereken bir analiz olan anlamayı çoğunlukla ihmal etmişlerdir (Burri, 2012: 46). Sosyoloji disiplinin kurucuları ise aynı çağın ürünü olan fotoğrafı çalışmalarında hiç kullanmamışlardır. Başlangıcından bugüne sosyologlar, belirli bir toplumsal süreci harfiyen tercüme etmek yerine toplumun soyut imgelerini (sınıf, cemaat, vb. gibi kavramlar)<sup>2</sup> üretmişlerdir. Simmel

dışındaki klasik sosyologların tümü, görsellerden çıkarım [*elicitation*] yapmaksızın toplumsal düzeni anlamak yönünde kendi analitik çerçevelerini geliştirmişlerdir. Örneğin, Karl Marx, kapitalizmi tüm detaylarıyla tanımlarken, Engels'in İngiliz 'işçi sınıfı' tanımlamasından yararlanmıştı. Bu tarihten yirmi-otuz yıl kadar sonra fotoğrafçı Lewis Hine ve Jacob Riis'in ürettiği fotoğraflarda Amerikan işçi sınıfı, tıpkı Engels'in tarif ettiği gibidir (Harper, 1988: 55).

Frankfurt Okulu temsilcileri Horkheimer ve Adorno (2007) kültür endüstrisini ideolojik ve manipüle edilmiş gördükleri için eleştirirken, film ve popüler medyanın görsel boyutunu incelememişlerdir. Frankfurt Okulu ile yakın temasta olan Walter Benjamin (2008) ise görme biçimlerini ele almış olmasına rağmen daha geniş perspektifte görsel temsillerin toplumsal anlamlarını tartışmayı göz ardı etmiştir.

1960'ların ikinci yarısında Fransız sosyolog Pierre Bourdieu (1990 [1965]) fotoğrafın toplumsal çalışmalarda kullanılmaları üzerine yoğunlaşmış ve gündelik yaşamda fotoğraf çekmenin 'toplumsalın bir ifadesi'<sup>3</sup> ve aracı olarak yorumlanabileceğini göstermiştir.

Grady'ye göre (2001: 95), imgelerle çalıştığı bilinen ve gerçek anlamda görsel sosyoloji yapmış olan ilk sosyolog Erving Goffman'dır. İmgeler ve toplumsal yapılar arasındaki bağıntıyı incelediği *Gender Advertisements* adlı çalışmasında Goffman (1979), toplumsal cinsiyet rollerinin görsel olarak nasıl temsil edildiğini ve reklam panolarında nasıl kalıplaştığını açığa çıkarır. Goffman, reklamlarda kullanılan fotoğraflardaki kadınların poz verişlerindeki geleneksel [*vernacular*] tutumun toplumdaki genel ahlaki tutumların idealleştirilmesine hizmet ettiğini ileri sürmektedir.

Antropolojik araştırmalarda ise fotoğraf kullanımının daha yaygın olduğu görülür. Andre Leroi-Gourhan 1948 yılında ilk etnografik film konferansını düzenlerken, ünlü Fransız yönetmen Jean Rouch'un kendisine sorduğu "Etnografik film diye bir şey var mı gerçekten?" sorusuna "Evet" yanıtı vermekle kalmaz; "Bir alt disiplin olarak görsel antropoloji vardır" diye ekler (Rouch, 2003: 79'dan aktaran Doğan 2013: 75).

“Yazıya alternatif bir görsel dilin örgütlenmesi” (Doğan, 2013: 75) olarak tanımlanan görsel antropolojinin, “film ve videonun antropolojik bilgi aktarımındaki potansiyelinin keşfedilmesiyle ve ardından yeni dijital teknolojiyle çok daha olanaklı olduğu” (Ruby, 2005: 162) söylenebilir. 1896 yılında antropolojiyle ilgilenen fizikçi ve anatomici Felix-Louis Regnault, Senegal’de Wolof kadınının çömlek yapımını, erken Mısır, Yunanistan ve Hindistan tarzıyla karşılaştırarak anlattığı filmi ile ilk “etnografik film” çeken kişidir (Brigard, 2003: 13-16’dan aktaran Doğan 2013: 76). Regnault’un film yapımındaki teorik odağı, kaybolmadan ‘fizyolojik’ olarak toplulukları kaydetmektir. Görsel antropolojinin ilk yılları hızla yok olan kültürlere ilişkin ne varsa görsel kayıtlarını oluşturma kaygısı taşıyan ‘kurtarma antropolojisi’ ile sınırlanmıştır (Pauwels, 2010: 547).

### Yöntembilim Olarak Görsel Sosyoloji

Doğa bilimleri ile sosyal bilimler arasındaki en temel farklılık, yöneme ilişkin değil, yöntembilime ilişkindir. Yöntembilim bilginin nasıl keşfedileceğine ve nasıl doğrulanacağına ilişkin olan toplumsal araştırmanın mantığıyla ilgili bir kavramdır. Sosyolojik araştırmalarda, temel olarak pozitivist, yorumsamacı-etkileşimci [*interpretivist-interactionist*] ve realist yöntembilim izlenmektedir. Ayrıca, düşünümelliği [*reflexivity*] önemseyen etnometodoloji ve kadının toplumdaki dezavantajlı konumunu değiştirmeyi ilke edinen feminist yöntembilim gibi yeni yaklaşımlar da vardır.

Doğa bilimlerinde egemen olan tümevarımcı [*inductive*] pozitivism sosyoloji araştırmalarına yön veren ilk yöntembilimdir. Bu yaklaşım, toplumsal dünyadaki olguların da tıpkı fiziksel dünyadakiler gibi bizim dışımızda keşfedilmeyi bekledikleri, nesneleştirilebilecekleri, nicel göstergelere indirgenebilecekleri ve doğa yasaları gibi toplum yasalarıyla açıklanabilecekleri varsayımına dayanır. Pozitivist sosyologlara göre kişilerin bireysel bilinç ve zihin halleri sosyolojinin kapsamı dışındadır; çünkü bunlar gözlenemez, nicel göstergelere dönüştürülemez.

Öte yandan yorumsamacı-etkileşimci sosyologlar, toplumsal dünyayı araştırırken bireylerin öznel zihin hallerini ve bilinç durumlarını anlamak gerektiğine inanırlar. Emin olabileceğimiz tek fenomenin bilinç

olduğunu iddia eden, bilincin sistematik biçimde incelenmesini esas alan fenomenolojiden esinlenirler. Yorumsamacı yöntembilim, toplumsal dünyanın içsel olarak öznel olduğu, özneler arası etkileşimle toplumsal bilginin günbegün değişebileceği varsayımına dayanır. Bu nedenle araştırmanın öznesi (araştırmacı) ile nesnesi (toplum) arasında bir ayrım gözetmeyen Yorumsamacı sosyologlar, topluma ilişkin gözlenebilir olgular hakkında pozitivist sosyologların aksine nedensel açıklamalar yapmaktan kaçınırlar. Pozitivist yöntembilimcilerin nesnellik iddiasına karşılık yorumsamacı yöntembilimciler öznelliği, Weberci anlamayı olanaklı kılan bir tutum olarak tercih ederler.

Gözlenebilir toplumsal olguların ardında yatan gerçekliği anlamayı hedefleyen Realist yöntembilimciler ise hem toplumsal bağıntılara hem de toplumsal eylemlere odaklanırlar. Realist yöntembilim, toplumsal dünyada her şeyin birbiri ile bağıntısı olduğu bu nedenle toplumun bir bütünlük içinde anlaşılabilirliği varsayımına dayanır. İnsan bilincinin bir parçası olan değer yargılarının araştırmaya dahil edilmesini reddetmeyen, realist yöntembilimi tercih eden sosyologlar, toplumu oluşturan bireylerin kolektif bir bilinçle eylemleri sonucu toplumsal yapıyı değiştirebileceklerine inanırlar.

Klasik sosyologların çok azı imgelerle ilgilenmişler ya da kavramın ikincil anlamı üzerinde yoğunlaşarak imgeyi ‘bedenin bir ifadesi’ olarak ele almışlardır (Burri, 2012: 46). Bu ikinci yaklaşım, modern toplumun erken dönemleri üzerine yazan George Simmel’in çalışmalarında yer alır. Simmel (2009: 221), ‘Duyuların Sosyolojisi’ başlıklı makalesinde ise insan kardeşlerimizi duyularımız yoluyla algıladığımızı, bu duyu izleniminin gelişiminin ötekine dair bilgi aracı haline geldiğini, duyularımızın ya da hissettiklerimizin bizi nesneye ulaştıran köprü olduğunun altını çizer. Simmel (2009: 222), “tam anlamıyla eşsiz bir sosyolojik kazanımı mümkün kılan organ gözdür” diyerek birbirine bakan bireyler arasındaki bağ ve etkileşimi sağlayan ‘görme’ duyusunu tüm duyu organları arasında yüceltir. “Görme”, sadece “konuşmadan önce geldiği” (Berger, 2009) için değil, bilgi ya da hakikatin yorumlanmasını duyulara dayandıran “çağımızın en ayrıcalıklı duyusu” (Debord, 2001: 97) olarak görüldüğü

için gözmerkezci paradigmanın temelini oluşturur. Simmel, ‘Duyular Sosyolojisi’ makalesinde ‘göz’ü sosyolojik bir araç olarak tanımlar:

Gözün sosyolojik önemi esasen, kendini iki kişi arasındaki bakışın ilk nesnesi olarak sunan ‘yüz’ün ifadesine dayalıdır. İnsanlar ilişkilerimizin en pratik yanlarının bile ne ölçüde *karşılıklı bilgiye* bağımlı olduğunu (hem de sadece dışsal şeylerin bilgisi ya da sadece karşımızdakinin geçici niyetlerine ve ruh haline dair bilgi değil) pek fark etmiyorlar (Simmel, 2009: 223).

Simmel’in ‘Duyuların Sosyolojisi’nde görme duyusu ve karşılıklı bakışma eylemi modern kentsel yaşamdaki en önemli toplumsal ilişki olarak görülür. Kavramın içeriğini daha da genişletirsek, karşılıklı bakışmanın fiziksel ifadesi, bilinç ve zihin halinin bir ‘görsel temsil’i olarak düşünülebilir. Simmel (2009: 317-329), modern kentleşmiş bireyin kentsel toplumdaki çok sayıda uyarana karşı kendi duygusal iç dünyasını korumak adına kayıtsızlaştığını [*indifferent*] ileri sürer. Birbiriyle dirsek teması içinde yaşayan kentleşmiş bireyin kayıtsız kalabilmek için karşılıklı bakışmaktan kaçınmasının, karşılıklı bilgi alışverişini kesintiye uğratacağı açıktır. Simmel’e göre bütün bu bilgilerin geometrik mekanı ‘yüz’dür. Simmel, bir bireyin kendi hayatının önkoşulu olarak beraberinde getirdiği her şeyin simgesi olarak gördüğü ‘yüz’ü aşağıdaki gibi tanımlar:

Geçmişinden hayatının dibine düşmüş ve bireyde kalıcı özellikler haline gelmiş şeyler onda [*yüzde*] depolanır. [...] Yüz bir ifade organı olarak bakıldığında, bütünüyle *teorik* bir doğaya sahiptir. El, ayak ya da vücudun bütünü gibi *eylemez*, insanların içsel ya da pratik davranışını asla desteklemez, sadece başkalarına onu anlatır (Simmel, 2009: 223).

1929 ekonomik buhranının ardından ABD’de tarımsal topraklar ve işgücünü belgelemeyi amaçlayan Çiftçi Güvenliği İdaresi (Farm Security Administration) adına Dorothy Lange, 1936 yılında bir dizi fotoğraf çekmiştir. Bu seri içinde yer alan ‘Göçmen Anne’ adlı fotoğrafı için “insan yüzü evrensel bir dile sahiptir... aynı ifadeler dünyanın her yerinde geçerlidir” diyen Lange, Simmel’in ‘yüz’ için söylediklerini başka sözlerle ifade etmektedir

(Açık Kapı, 1992’den aktaran Oral, 2006: 22). Yine de yukarıda adı geçen çalışmaların müellifleri olan erken dönem görsel sosyologlar ve görsel antropologların çoğu, toplumla ilgili görsel verinin bir diğer deyişle imgenin nasıl elde edileceğine, nasıl çözümleneceğine dair herhangi bir yöntem-bilimsel bir arayış içinde olmamışlardır. Açıkçası, hemen hepsi görselin görüntüsel (iconic-betimin betimlenen şeyle aşırı ‘benzeşmesi’) ve belirtisel (indexical-betimlenen şeyle olan bağlantının ‘doğal veya nedensel bağlantı’ olarak algılanması)<sup>4</sup> gücüne kapılıp, hazır buldukları ya da kendi ürettikleri görüntüleri sergilemişler, bu iki kavram arasında uzanan meşakkatli yolu genel hatlarıyla bile hiç tanımlamamışlardır. Görsel sosyologlar ve antropologlar, görsel veri üretme ve oluşturma sürecinde görsel bir dil ve yöntembilim oluşturma pahasına kamera imgesinin ‘görüntüsel ve belirtisel’ olma yanının önemle üzerinde durma eğilimindedirler (Pauwels, 2010: 547).

Toplumu oluşturan özneler arası etkileşimle kurulan bağların dışında başka yerlerde kurulan sosyolojik bağlar, ‘nesnel bir içeriğe sahip olma’, bir başka ifadeyle devlet, eğitim, aile, iletişim (dil) gibi yapısal kurumlara dönüşerek “nesnel bir biçim üretme eğilimindedirler” (Simmel, 2009: 222). Bireyler arasında iletilebilir olan tek şey biçim olduğu için Simmel “konuşulan ve işitilen bir sözün bile, gerektiğinde farklı şekilde iletilebilecek nesnel bir anlamı” olduğunu kabul eder; ancak Simmel’e göre:

İnsanları birbirine bağlayan şeyin bir gözün diğerine bakması olduğu o son derece canlı etkileşim herhangi bir nesnel yapıda billurlaşamaz; aralarında yarattığı birlik doğrudan doğruya olay ve işlev içinde askıda kalır. Ve bu bağ öyle güçlü, ve hassastır ki ancak en kısa hat—gözler arasındaki hat—sayesinde ayakta kalır... Kişi başkasını kendi içine aldığı bakışla kendisini açığa vurur, insan özne nesnesini tanımaya çalışırken yaptığı edimle kendisini nesneye teslim eder. İnsan gözle aynı zamanda vermeden alamaz (Simmel, 2009: 222).

Kişinin vermeden alamaması ya da ‘kendi içine aldığı bakışla kendisini açığa vurma’; bakışma esnasında karşındakinin bedensel ifadesi ve/veya yüz ifadesinin görme duyusu ile algılanması ile edinilen bilgiyi; Weberci anlamda anladığımızı dair ‘kanaatimizi’<sup>5</sup>, yine



bakışlarımızla karşıdakine açığa vurmasıdır. Bir sosyoloğun araştırma konusu olan özneyi anlamasını mümkün kılan bu özneler arası etkileşim salt bir yöntem değil bir 'empati' meselesidir. Baker'ın (2012: 138) Nilüfer Göle'nin bir söyleşisinden aktardığı gibi "empati bir yöntem değil, kendiliğinden oluşan ve arkadaşlığın, sempatinin ve nihai olarak sevginin ana motifidir." Baker (2012: 139), empati kavramını, 'kayıtsızlık' ve 'tepkisizlikten' bir şekilde farklı bir psişe durumu olan 'merak' olarak tercüme ettiği Spinozacı 'admirato' terimi ile açıklar. Empati, Platoncu anlamda "sadece varlık aracılığıyla bir 'idea'ya katılma durumudur; empati bir 'idea' model alındığı (Aristoteles'in terminolojisinde 'biçimi edinildiği') esnada, orada ortaya çıkan şeydir" (Baker, 2012: 140). Baker'a göre (2012: 138), empati sözcüğü "bir duygusal hale" göndermede bulunmaktadır, çünkü ona göre bir sosyolog ilişkiye girmeyi kararlaştırdığı sosyal tipleri 'hissedebilmeli', onlardan 'etkilenebilmelidir'.

Kanaatler yerine imgelerle düşünmeyi esas alan ve bu nedenle duyular arasında görme duyusunu ayrıcalıklı gören Ulus Baker'ın (2012: 25) önerdiği 'duygular sosyolojisi' araştırmacı öznenin Marx'ın 'Lumpenproleter'i; Simmel'in 'Yoksul'u; Şarlot'un 'Göçmen'i; Veblen'in 'Tüketici'si; Weber'in 'Protestan'ı; Dostoyovski'nin 'Budala'sı gibi duygusal varlıklar olan 'toplumsal tipleri' hissedebileceklerini savlar. Baker'e (2012: 137) göre "duygular sosyolojisi, hislerin ve sezginin sosyolojisidir... Hisler basın ve televizyon tarafından yönlendirilebilir ama sezgi hiçbir zaman yönlendirilemez."

Susan Sontag, fotoğraf aracılığıyla bilinen bir olayın, o olayın fotoğraflarının hiç görülmemesi durumundan daha gerçek hale geldiğin ileri sürer (Sontag, 1993: 34'den aktaran Oral, 2006: 23). İmge aracılığı ile aktarılan bilgiye karşı duyulan 'merak' [*admirato*] o gerçekliğin hiç bilinmemesi, bu gerçekliğe kayıtsız [*indifferent*] kalınması ihtimalini azaltır. Baker (2012: 187-188), Marx'ın en çok dillendirilen "Filozoflar şimdiye kadar dünyayı yorumlamakla yetindiler, ama önemli olan, onu değiştirmektir"<sup>6</sup> sözüne göndermede bulunarak 'bilmemezlik'i bir eksiklik olarak görmez, aksine toplumsal gerçekliklere kayıtsız kalmanın önüne geçecek olan 'yeni'yi yeni deneyleri, yeni arzuları uyaran bir kavram olarak,

merak ve empati duygusunun esası olarak görür.

Toplumun doğrudan gözlemlenmesi ve onun görsel dışavurumlarının çözümlenmesi ve kuramsallaştırılması olarak tanımlanabilen görsel sosyoloji, araştırma konusunu nesneleştirilen pozitivizm ile değil Weberci 'anlama'yı temel alan 'yorumsamacı-etkileşimci yöntembilim'e yakındır. Görsel ifadenin bilinmeyi bilme arzusu doğuran 'merak' ve 'empati' duygusunu uyandırarak toplumsal gerçekliği değiştirme arzusunu uyarması, görsel sosyolojiyi aynı zamanda realist yöntembilime de yakınlaştırır.

### Araştırma Yöntemi Olarak Görsel Sosyoloji

Sosyolojik Araştırma Yöntemi toplumsal veri toplarken kullanılan teknikler ve araçlardır. Farklı araştırma araçları kullanıyor olmalarına rağmen fen bilimleri ve sosyal bilimler temelinde aynı araştırma tekniğini kullanırlar: gözlem. İçerik çözümleme, anket, mülakat, katılımcı gözlem, tarihsel karşılaştırma ve yazın taramasına dayalı kuramsal araştırma başlıca araştırma teknikleridir. Örneğin, 'görsel sosyologlar' sıklıkla araştırma konusunu (gönderge/referent) temsil ettiğini veya içerdiğini kabul ettikleri imgeleri veri olarak toplarlar ve bu imgelerin içeriğini çözümlerler. Bir göstergeler sistemi olan 'dil' ile oluşturulmuş konuşma metinleri; gazete, dergi ve kitaplarındaki yazılı metinler; film, dizi ve tiyatro oyunlarının senaryoları da içerik çözümleme yöntemiyle incelenebilir. Anket ise araştırma konusunu oluşturan araştırma evreninden belli bir örnekleme seçilmiş kişilerin, toplumun belli bir yüzdesini temsil ettiği varsayımıyla kendilerine sorulan sorulara verdikleri yanıtların istatistiki nicel göstergelere indirgenebildiği veri toplama tekniğidir. Yapılandırılmış ya da yapılandırılmamış sorular eşliğinde araştırma konusunu oluşturan bireylerle yapılan görüşmelerin ses kayıtlarından oluşan mülakatlar çoğu kez küçük topluluklarla ilgili araştırmalar söz konusu olduğunda gözlem, bazen de katılımcı-gözlem tekniği ile desteklenir. Gözlem sırasında araştırmacılar çoğu zaman alan notları tutarlar; ses, görüntü ve video kaydı yaparlar. Tarihsel karşılaştırma yönteminde ise araştırmanın amacına göre geçmişte belli zaman aralıklarında toplanan görsel kayıtlar veya demografik veriler güncel verilerle karşılaştırılır.

Grady (2001: 83), imgelerle çalışmanın sosyolojiye

katkılar sağlayacağına inanır. En başta, günümüz toplumunda kitle iletişimini giderek egemenliği altına alan görsel medya ve iletilerinin içerdikleri bilginin ötesinde bu görsellerin nasıl üretildiklerinin, nasıl kodlandıklarının ve nasıl tüketildiklerinin çalışmaya değer bir konu olduğunu düşünmektedir. İkinci olarak Grady (2001: 84), tıpkı Simmel gibi imgeyi ‘bilginin özgün bir biçimi’ olarak kabul eder. Bilgi içeren bu imgenin, bir yandan elle tutulur bir nesnellığı vardır. Siz ne görüyorsanız kameranın size verdiği de odur yani herhangi bir aksilik olmadığı takdirde imge belli bir zaman-mekanda var olan şeyin kamera tarafından yapılan fiziksel kayıdır. Diğer yandan imge, kaçınılmaz bir biçimde öznedir çünkü her durumda kamerayı taşıyanın ya da onu yönlendirenin belli bir andaki kendi öznel ilgi odağını yansıtır. Bu nedenle imge, çoğu kez görüntüyü deneyimleyen araştırmacı öznenin önemli yanlarını yakalar.<sup>7</sup> Özet olarak görüntüler, olağanüstü bir nesnellikle karmaşık öznel süreçleri temsil edebilirler. Üçüncü olarak Grady (2001: 84), imgelerle ve/veya imgeler üzerine düşünmenin, yazmanın ve konuşmanın yalnızca daha canlı tartışmalara yol açmakla kalmayacağını daha yalın daha berrak çıkarımlar yapmamıza olanak tanıyacağını düşünür. Örneğin, nicel verileri kullanan sosyologların çoğu bu verileri artarda sıraladıkları tablolar ve çizelgelere dönüştürerek topladıkları malzemeyi daha anlaşılır bir biçimde sunarlar.

Grady’ye göre (2001: 85), imgelerle çalışmanın sosyolojiye sağladığı katkılardan sonuncusu ve belki de en önemlisi—fotoğraf karesi ya da hareketli film biçiminde—belgesel üretme potansiyeli taşımasıdır. Bu potansiyel, ‘görsel sosyoloji’nin bir alt-alan olarak kendi çerçevesini oluşturması yönünde ayrıca önem taşımaktadır.

### **Görsel Veri: İmge**

‘İmge’yi sosyolojik araştırmanın ana verisi olarak ele alan görsel sosyologların tercihlerinden biri, araştırmacının bulduğu imgeleri (buluntu görsel veri) kullanması, diğeri ise ilk elden gözlem yapan araştırmacının kendi girişimiyle imgeler üretmesidir (üretilen görsel veri) (Pauwels, 2010: 548). Sosyolojik araştırmalardaki mülakatların ses kayıtları veya etnografik araştırmalardaki alan notlarıyla elde edilen verilerin üretilmesi gibi, görsel sosyolojik araştırmalarda da araştırmacının ilgisini yönelttiği konular hakkındaki

bilgiyi sabit fotoğraf ya da hareketli film çekimleri ile kayıt altına almaları görsel verileri üretir (Grady, 2001: 89).

Görsel araştırmalarda görsel verinin kaynağının bilinmesi araştırmanın en sağlam ve en temel ayırt edici özelliklerinden biridir. Pauwels (2010: 551), kaynağına göre görsel verileri beş farklı başlık altında gruplandırır: i. İnsan eliyle yapılmış anonim görseller; ii. İnsan eliyle yapılmış kaynağı belli olan görsellerin toplanması (imge koleksiyonu); iii. Başka araştırmacıların kullandığı görsel veriler; iv. Araştırma konusu olan öznenin kendisi tarafından üretilmiş imgeler; v. Araştırmacının kendi girişimiyle ürettiği imgeler.

### **Buluntu Görsel Veri**

Toplumsal imgeler, insan eliyle üretilmiş görseller (örneğin, reklamlar, haber filmleri, CCTV izleme sistemleri, Web sitesi içerikleri, karikatürler) olarak araştırmacının emek harcamasına gerek kalmadan her zaman her yerde bulunmakta ve her gün yeniden üretilmektedir. Bugün içinde yaşadığımız toplumun gerçek dünyasına, tarihteki toplumların dünyalarına ve kurgusal gerçek olmayan dünyalar hakkında hazır bulunan bu zengin görsel veri havuzu bugünün teknolojisiyle kolayca ulaşılabilir olmuştur. Güncel ve tarihsel malzemeleri bize sunan bu kalabalık görsel yığına, kendi içinde çeşitlilik gösteren bir doğası vardır. Bu yığın içindeki naif, işe yarar, sıradan, veya oldukça profesyonel türde toplumun çeşitli kesimlerini (ticaret, devlet, eğitim, eğlence, bilim gibi kurumsal yapılar) kapsayan görseller (aile fotoğrafları, reklam fotoğrafları, kurgusal ya da belgesel filmler, çizimler, haritalar, şemalar, vb.) hem kamusal hem de özel dünyalara ulaşma olanağı sunar (Pauwels, 2010: 550).

İmge koleksiyoncuları (image collectors) olan sosyologlar, buluntu malzemeleri kullandıklarında çoğu zaman görsel veri setinin gerçek kaynağına, üretim koşullarına ve temsiliyet özellikleriyle ilgili geçmiş bilgilere ve bağlamsal ayrıntılara yeterince ulaşamayabilirler. Bu durum genellikle Bit Pazarı’ndan ya da sahalardan edinilmiş (aile albümleri, vs.) insan eliyle üretilmiş ancak müellifi veya sahibi bilinmeyen anonim görseller hatta müellifi veya sahibi bilinen görseller için de geçerlidir. Bu nedenle araştırmacılar çoğu zaman, görseli temsil edildiği haliyle (visual as presented), çevresindeki öğelerle birlikte

ele alarak bir bağlama yerleştirebilecek bilgiye ve kültüre sahip olan araştırmanın konusunu oluşturan kişilere fazlasıyla bağımlı kalırlar (Pauwels, 2010: 550).

Görsel sosyoloji çalışan araştırmacılar araştırma konusu olan özneleri, gösterdikleri görseller (resimler, fotoğraflar, insan eliyle yapılmış diğer görsel nesnelere) hakkında konuşmaları için teşvik ederler ve bu bilgileri kendi araştırmalarını doğrulamak için kullanırlar. Bazen de araştırma konusu olan özneleri, belli bir konu hakkında kendi toplumsal yaşamlarına ilişkin kendi imgelerini (örneğin tipik gündelik yaşamları betimleyen) üretmeleri için teşvik ederler. İlk teknik, ‘fotoğraf veya filmde tanımlama-çıkartım’ (photo elicitation) olarak bilinir ancak bunun yerine ‘görselle tanımlama ya da görsellerden çıkartım’ kavramını kullanmak belki daha doğru olacaktır çünkü böylece veri, yalnızca fotografik medyuma sınırlanmayacak, çizilerek yapılan görselleri de kapsayacaktır (Pauwels, 2010: 554). İkinci teknikle elde edilen görseller, araştırma konusu olan öznelerin içinde yaşadığı topluluğa dair davranışların araştırmacının müdahalesi olmaksızın kendileri tarafından kaydedilmesiyle elde edilebilir ancak yine de tamamen doğal olmayabilir.

Belirli bir metodolojik yaklaşımla buluntu görsel verilerle gerçekleştirilecek sosyolojik araştırmalarda herhangi bir veri toplama yöntemi üç aşamalı<sup>8</sup> olarak tasarlanır: araştırma evreninin tanımlanması, araştırma evreninden örneklem seçilmesi ve bu örneklemde elde edilen verinin kodlanması (Grady, 2001: 95).

### **Araştırmacının Girişimiyle Üretilen Görsel Veri**

Toplumda hazır bulunan imgelerin toplanmasıyla yapılan sosyolojik araştırmalarda araştırmanın vurgusu, bu görüntülerin oluşmasına aracılık eden ‘ikincil derecede’ önemli ama belki de bir daha asla ulaşılamayacak olan görsel gerçekliği çözümlenmek [decode] üzerinedir. Ancak görsel araştırmaların bir çoğu (görüntülerin üretilmesi de dahil olmak üzere) sosyal bilimcinin araştırmak için seçtiği konuyu kaydetme süreciyle başlar. Görsellerin araştırmacının girişimiyle üretilmesi veri toplama sürecinin daha kontrol edilebilir olmasını, aynı bağlam içinde üretilmiş görsel verilerin toplanmasını sağlar. Bu durum aynı zamanda daha yansıtımsal [reflective] ve düşünümsel [reflexive] bir sosyolojiye olanak tanır.

Görsel veriler, araştırmacının kendisi tarafından üretilmiş sosyolojik araştırmalar arasında toplumsal değişim (Page, 2001), kentsel süreçler (Suchar, 1992), eğitim (Prosser, 2007), kurumsal kültür (Pauwels, 1996), cenaze ve defin törenleri (Chalfen, 2003), toplumsal cinsiyet (Brown, 2001), gençlik kültürü (Wagner, 1999), toplumsal hareketler (David, 2007), ve göç ve etnik kimlik (Gold, 2007) gibi çalışmalarda dikkat çekmektedirler (Pauwels, 2010: 551).

Barthes (1981), duygusal etki yaratan fotoğraflar için ‘punctum’ (vurucu) rasyonel ileti aktaran fotoğraflar için ‘studium’ (konu üzerine çalışılmış-özenilmiş) kavramlarını kullanır. Barthes’a göre ‘punctum’ fotoğraflar insanın bilincini, zihnini delen, yüreğini deşen fotoğraflardır. Bu ayrımı yaparken aslında Barthes görsel sosyoloji yapmaya niyetli olan sosyoloğa fotoğraf çekmenin veri kaydetmekten öte bir şey olduğunu anlatmaktadır. Görsel veri sosyolojik anlamda çok şey iletebilir ama içimizi sızlattırmayabilir ya da yüreğimize dokunur, bilincimizi kanatır ancak sosyolojik bilgi iletmeyebilir. Bazı görsel veriler her iki rolü de üstlenebilir. Barthes’ın izinden giderek fenomenolojik bir yaklaşımla görsel sosyoloji yapan sosyologların birçoğu kendi algıları ve deneyimleri çerçevesinde edindikleri bilgileri veri olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Grady, görsel sosyologlar tarafından üretilen ürünleri ‘görsel denemeler’ [*visual essays*] olarak adlandırır ve bunları üç farklı gruba ayırır: foto-deneme [*photo essay*], belgesel video ya da deneme film [*essay film*] ve görsel verilerin çözümlenmesi (Grady 2001: 112). Grady, belgesel video, ya da giderek yaygınlaşan adıyla ‘deneme film’ için ‘Betty Tells Her Story’ (1972)<sup>9</sup> yi örnek gösterir.

### **Araştırmanın Göndergesi [Referent], Konusu [Subject], Betimlenen [Depicted] ve Betimleme [Depicting]**

Sosyal bilimlerde görsel araştırmalar genellikle maddi kültür ürünleri ve insan davranışlarını araştırma konusu olarak seçerler; seçilen konunun [*subject*] görsel olarak temsil edilebilmesi durumunda bu konu betimlenen [*depicted*] ya da görsel olarak gönderme yapılan atıfta bulunulan bu içerik araştırmanın göndergesi [*referent*] olarak adlandırılır.

İçerik veya betimlenen her ne ise araştırmanın göndergesi olan ve araştırmacının girişimiyle

üretmiş olan görsellerin büyük çoğunluğu bu konuya odaklanılarak üretilmişlerdir. Araştırmacıların büyük bir bölümü imgeleri üretirken bir başka ifadeyle araştırma konularını betimlerken sistematik bir yöntem izlerler. Bunu yaparken de kamera çekimine özgü değişkenlerin (kamera uzaklığı, kamera açısı, kameranın pozisyonu gibi) farklı uygulamalarından kaynaklanan bir tarzı yansıtan dışavurumcu sonuçları ve farklılıkları en aza indirmek amacıyla dolaylı ya da doğrudan bir yaklaşımla kamera imgesinin görüntüsel [*iconic*], taklitçi gücüne bel bağlarlar. Ardından bu görselleri betimlenen dünyaya açılan pencereler olarak kullanırlar. Oldukça ‘gerçekçi’ olduğu varsayılan bu yaklaşım, her şeyden önce araştırma için gerekli olan içerikle yani betimlenen şeyin kendisiyle ilgileniyorsak oldukça mantıklıdır. Ancak bir araştırmacı, betimlenen içerik (gönderge) ile betim (görsel temsil/visual representation) arasında kaçınılmaz olarak var olan farklılığın<sup>10</sup> her zaman farkında olmalıdır (Pauwels, 2010: 557).

Bugün, toplumsal imgelerin birçok türü (aile fotoğrafları, reklam fotoğrafları, posta kartları, haber filmleri, kurgusal sinema ve belgesel filmler, çeşitli resim-fotoğraf arşivleri, haritalar, tablolar, şemalar) toplum bilimleri, kültürel çalışmalar ve davranış bilimleri alanlarında farklı konuları çalışan araştırmacılar tarafından kullanılmaktadır. Bunlar arasında Margolis’in (1994) emek üzerine yaptığı çalışma ile Musello (1979) ve Chalfen’in (1987) aile dinamikleri hakkında yaptığı çalışmalar ilk örnekler arasında yer alırlar. Toplumsal imgeleri araştırmalarının esası olarak ele alan diğer önemli çalışmalar göç (Wright, 2001), ırk ve etnik köken (Grady, 2007), sağlık (Bogdan ve Marshall, 1997), toplumsal cinsiyet ve kimlik (Edge, 1998; Goffman, 1979), ve küreselleşme (Barndt, 1997) hakkında yapılmışlardır (Pauwels, 2010: 551).

Bulutlu görsellerle yapılan araştırmaların öncelikli odağı genellikle betimlenen içerikler (modadaki değişimler, mimarlık, sokak sanatları, etkinlikler, aile fotoğraflarındaki kişiler ve onların poz verme biçimleri, reklam fotoğrafları) üzerinedir. Ancak, araştırmacı temsil pratiğinin (kültürel ve teknolojik normative/kurallara bağlı sistemler) sonucu olan betimleme üzerine odaklanarak da

faydalı veriler elde edebilir ve böylece zaman içinde belli nesnelere ve olayların belli eyleyiciler veya kurumlar tarafından nasıl temsil edildiklerini inceleyebilir. Böylesi araştırmalarda araştırmacının odağı betimlenen içerikten betimlemenin tarzını araştırmaya doğru kayar. Örneğin sömürgecilik çalışmalarında araştırmacının odağı betimlenen içerikten daha çok ‘öteki’nin [*other*] nasıl temsil edildiği—sahnelenmiş [*staged*], seçmeci [*selected*], basmakalıp [*stereotype*], uysallaştırılmış [*made docile*]— üzerinedir (Pauwels, 2010: 557).

Burri (2012: 48), tıbbi imgelerin üretildiği merkezlerde yürüttüğü etnografik çalışmasında, görüntüleme pratiğinin nasıl bir görsel mantıkla işlediğini inceler. Bu çalışmasında Burri, ‘görsel mantık’ olarak adlandırdığı kavramı detaylandırarak imgelerin toplumsal pratikte rol oynayan üç farklı görsel boyutunu tanımlar. Bu boyutlardan ilkinin görsel değer, ikinci boyutunu görsel performans üçüncü boyutunu görsel ikna edebilme gücü olarak adlandırır. Burri’nin kavramsallaştırmasıyla imgelerin bu üç boyutu birlikte ‘görsel mantığı’ oluşturur.

Burri’nin (2012: 48) imgelerin söylem-dışı nitelikleri olarak tanımladığı Görsel Değer görsel bilginin anında [*simultaneous*] algılanmasını mümkün kılar. Burri, görsel değeri işitme, koku alma, tat alma ve dokunma duyuları ile iletilen tüm diğer göstergelerden farklılaştıran imgelerin ‘artı değeri’ olarak tanımlar. Görsel değer, toplumsal pratikle inşa edilir; görsel göstergeler olan imgeleri, numerik ya da metinsel olan diğer göstergelerden ayırt eden fenomenolojik bir ölçüt olarak işlev görür. Sanat tarihçiler, Burri’nin görsel değer olarak kavramsallaştırdığı imgeye özgü olan bu niteliğini, imgelerin metinsel ya da numerik göstergelere indirgenemez görüntüsel (iconic-betimin betimlenen şeyle aşırı ‘benzeşmesi’) farklılığı olarak adlandıırlar (Boehm 1994’den aktaran Burri, 2012: 50). Bununla kastettikleri, bir imgenin metinden daha fazla olmasıdır. Toplumsal pratikte imgelerin görsel değeri, toplumsal eyleyicilerin görsel bilgiyi anında algılamasını sağlayan özelliğidir. Oysa metinsel bilgi içsel olarak ardışıktır. Bu nedenle imgelerin görsel değeri, toplumsal eyleyicilerin bir çırpıda daha büyük miktarda bilgiyi iletmesini ve algılamasını mümkün kılmaktadır (Burri, 2012: 50).

Burri'nin (2012: 48) bir imgedeki görsel işaretlerin kompozisyonu olarak tanımladığı Görsel Performans, imgenin üretilmesi esnasında alınan özgül estetik kararların sonucu elde edilir. Bu estetik kriterler toplumsal pratiklerle elde edilir ve öğrenilir. Estetik tercihlere ek olarak, herhangi bir imgede düzenlenen göstergeler profesyonel beceri ve sıklıkla yerel toplumun örtük kuralları sonucu oluşur (Burri, 2012: 50).

İletişim sırasında görsel bilginin önemini ve imgenin retorik gücüne karşılık gelen Görsel ikna edebilme gücü, imgelerin estetik değerine bağlıdır—bir imge estetik anlamda ne kadar güzel, ne kadar dikkat çekici ve ne kadar etkileyici ise o kadar ikna edicidir (Burri, 2012: 52). Burri (2012: 53), imgenin görseelliğinin en önemli boyutunun ikna edebilme gücü olduğunu düşünür çünkü toplumsal pratikte imgeler aracılığıyla gerçekleşen bilgi iletişimi metinsel iletişimden daha etkilidir.

### Sosyolojik Alt-Alan olarak Görsel Sosyoloji

Geçmişte imgelerle yapılmış sosyolojik çalışmalar daha çok yöntem sorunsalı üzerine odaklanan, imgeyi (gösteren) ve içeriğini (gösterilen) araştırma nesnesi olarak ele alan çalışmalardır. Burri (2012: 54), bu yaklaşımın üç yönünü tartışmaya açar. Burri'ye göre, her şeyden önce yeterli bir sosyoloji yapabilmek için imgeleri yorumlamak ve kullanmak tek başına yeterli olmamalıdır, bunun yerine—imgelerin içeriğini açığa çıkarmak için—imgelerin kültürel anlamları nasıl biçimlendirdiği incelenmelidir. Bu bakış açısı görsel temsillerin kültürel algılamayı nasıl şekillendirdiğini ve görme rejimlerini nasıl değiştirdiğini anlamayı amaçlar.

İkinci olarak, imgelerle yapılan sosyoloji yalnızca anlam içeren yapıları temsil eden biçimleri analiz etmekle yetinmemeli aynı zamanda bu yapıların nasıl oluşturulduğunu araştırmalıdır (Burri (2012: 54). Son olarak Burri (2012: 54), kültürel koşulların ve imgelerin anlamlarının analizinin imgelerin maddiliğini yansıtacağını ileri sürer çünkü imgeler kendiliğinden var olan şeyler değildirler; aksine toplumsal pratikle üretilirler. İmgeler, üretilmeleri, okunmaları (anlamlandırılmaları) ve dağıtımları sürecindeki toplumsal pratikle birer toplumsal gerçekliğe dönüşürler. Görsel çalışmaların büyük bir çoğunluğu betimlenen içeriği incelerler ancak görsel veriyi

betimleme aşamasına ilişkin incelemeler, betimlenen içerik hakkında çok önemli bilgileri (örneğin, imgeyi üreten ya da sipariş eden kişiler ve/veya kurumların sahip olduğu normlar ve değerler) açığa çıkarabilir (Pauwels, 2010: 560).

Pauwels'a (2010: 559) göre görsel sosyoloji 'hukuk sosyolojisi', 'kent sosyolojisi' gibi ayrı bir alan değil, farklı araştırma alanlarını kesen ve bu alanlardaki araştırma süreçlerinin (kavramsallaştırma, veri toplama ve iletişim) bütününe etkileyen bir sosyolojik düşünme ve anlama yöntemidir. Her ne kadar Pauwels (2010: 561), imge üretmeye yönelik gerekli olduğunu düşündüğü teknik bilgiye ek olarak epistemolojik bilginin altını çizmiş olsa da onun 'görsel sosyoloji' tanımı, sosyolojinin tüm alt alanlarında araçsallaştırılabilecek olan bir veri toplama ve çözümleme yöntemi olarak anlaşılmaktadır. Araştırmacı öznenin araştırma konusuna ilişkin bir çıkarımı olan 'bilgi'nin kaynağına ilişkin temel sorular soran epistemoloji, bilen ile bilinen arasındaki ilişkiyi konu edinir. Epistemolojik açıdan bir araştırmacı, duyuların ve bu duyular arasında 'görme'nin araştırma konusu olan toplumsal 'gerçekliğe' dair bilgiye ulaşmak ve bu bilgiyi 'doğrulamak' için en yetkin yöntem olduğuna inanmakla başlayabilir 'görsel sosyoloji' yapmaya. Kendi gördüklerini, hatta göremediklerini kameranın gözüyle kaydederek imgeler üretmesi ise teknik bir becerinin ötesinde kuramsal bilgiyi de gerektirir.

Baker(2002), bilim olarak sosyolojinin bir enformasyon ya da 'bilme' türü olmaktan çok, insanlara kendi dünyaları, yaşamları ve amaçları, istekleri ve ihtiyaçları konusunda ne düşündüklerini soran bir araştırma tekniği olarak kendini sınırlandırma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı konusunda bizi uyarılmaktadır. Araştırma konusunu daha çok içerecek imgeleri üretmeyi amaçlayan, daha yaratıcı bir sosyoloji olarak önerdiği 'duygular sosyolojisi'ne doğru yolculuğun görsel-işitsel sosyolojiden geçtiğini aşağıdaki sözlerle anlatır:

Derdim sosyal bilimlerde eksik olan bir şeyi, 'belgesel' denen ama bence filmik yaşantıların toplamına yayılması gereken bir uğraşyla bütünlemek, entegre etmektir. Benim 'film-deney' ve 'film-fikir' dediğim şeylerden başka bir uğraşım yok. Ne belgeselciyim ne



de video sanatçısı. Sonuçta bir ‘görsel-işitsel arşiv’ sıkıntısı çeken bir sosyal bilimci diyebilirsiniz bana. Ama diğer sosyal bilimciler gibi videografik kaydın ve arşivin salt bir illüstrasyondan ibaret olamayacağını hissediyorum. Mesela ‘yoksulluk’ üstüne bir araştırmada çevrede, odanın içinde gezdirilen bir kameranın bir anketin metinsel kayıtlarından çok daha ‘bilgi verici’, yani ‘duygulandırıcı’ olabileceğini biliyorum (Baker, 2002b).

Baker’in önerdiği ‘duygular sosyolojisi’, gözü ve görme duyusunu sosyolojik düşünmenin merkezine alarak, toplumsal gerçekliğin görsel kaydı olan fotoğraf ve videonun bilgi-belge üretme potansiyeline işaret eden, bir ‘görsel sosyoloji’dir. Vertov’un (2007’den aktaran Baker, 2012: 323) “sine-göz zamanın teleskobu ve mikroskobudur” sözüne kıymet vermekle birlikte Baker (2012: 131-135), kamerayı (Vertov’un kavramı olan sine-gözü) salt bir teknik araç olarak değil, Godard’dan esinlenerek sosyolojik kavrayışı mümkün kılan bir “düşünme cihazı” olarak görür ve sine-gözü aşağıdaki gibi tanımlar:

Sine-göz, şeylerin oluşu içinde, imajların bünyesine yalnızca hareketi değil, zamanı da yerleştirmeyi başarabilir. Böylece bedenlerdeki yoğunluğu ve cisimselliği-olmayan ögeyi yakalayabilir. Kameranın beklenmedik hareketleri ve montaj bizi beşeri-olmayan, saf bir zamanı ve değişimlerin hızlarını doğrudan deneyimlemeye yöneltebilir (Baker, 2012: 320).

Ancak, Pauwels (2010: 560), kameranın otomatik olarak araştırma konusu hakkında çok geniş kapsamlı veri toplayacağı beklentisine kapılmanın naif bir yaklaşım olacağı konusunda sosyologları uyarır. Görsel verilerle araştırma yapanlar çalışmalarını çeşitli kuramsal çerçeveler (örneğin göstergebilim, retorik, yapısalcılık, marxizm, psiko-analiz, kültürel çalışmalar, post-kolonyal kuram, feminist kuram) içinde yürütürler.

Bir bilgi araştırma konusunu ne kadar doğru içerirse gerçeğe o kadar yakındır. Ancak araştırma konusunun bütünüyle kavranması mümkün değildir. Bu nedenle bir bilgi bilimsel olsun olmasın, araştırma konusunu kavraması sınırlı olduğu için her zaman eksiktir. Bilimde daha fazla düşünümsel ve daha yansıtımlı bilgi arayışı

göz önüne alındığında, bilginin tamamının aslında ‘henüz tamamlanmamış’ bir bütüne ulaşmaya çalışan, yarı mamul, eksik ve derinlemesine incelemeci bir öngörü olduğunu kavrarız (bkz. Pauwels 2006b; Rosaldo 1989; Ruby 2000). Görselaraştırmalara (yadabiralan olarak görsel sosyolojiye) baktığımızda ise, daha düşünümsel ve yansıtımlı bir bilgi arayışının araştırmayı kültürlerin karmaşık bir buluşması (araştırmacıların kendi kültürleri, bireysel inanışları, tercihleri, deneyimleri, kişilik özellikleri, kültürel birikimi ile araştırılan kişilerin kültürleri ve sonraki aşamada görsel ürüne bakan izleyicilerin kültürel bakış açısı) olarak gören ve araştırmayı somut bir şekle sokma (imgeler oluşturma) çabası ile karşılaşırız (MacDougall 1975:119’dan aktaran Pauwels, 2010: 565 ).

Görsel sosyoloji araştırmalarının sonucunda elde edilen ürünler farklı somut biçimlerde olabilir: standart akademik makale veya araştırma raporu (yalnızca sözcükler, tablolar ve grafikler), bağımsız filmler, DVD üzerinde veya web ortamına yayınlanmış multi-medya programlar. Bu ürünler arasında, “görsel denemeler” (visual essays) başlığı altındaki foto-deneme ve deneme-film görsel raporlama biçimi olarak diğerlerinden farklılaşırlar (Pauwels, 1993). Akademik yazında tanımı sorunlu bir kavram olan ‘deneme-film’ hakkında üzerinde uzlaşılan görüşlerin en önemlisi; öznel [*subjective*], öz-yansıtımlı [*self-reflective*], öz-düşünümsel [*self-reflexive*], eksik ve tartışmaya açık bir bilgiyi içeriyor olmasıdır (Rascaroli, 2008).

### Sonuç

Bu çalışma kapsamında ‘görsel sosyoloji’ kavramı, yöntem ve yöntembilim açısından incelenmiş, sosyolojik bir alt-alan olarak tanımlanabilme koşulları tartışılmıştır. Bir disiplin olarak tanımlandığı ilk günden itibaren sosyoloji, temel araştırma yöntemi olarak toplumu gözlemiştir. Bu açıdan bakıldığında ‘görsel sosyoloji’, her şeyden önce başlı başına bir toplumsal araştırma yöntemidir. Kavram olarak ‘görsel sosyoloji’, bir yöntembilim değildir. Toplumu doğrudan gözlemleyen, onun görsel dışavurumlarını çözümlenmek ve kuramsallaştırmak için imgeleştiren ve bu imgeleri Weberci bir yaklaşımla ‘anlama’ya çalışan görsel sosyologların, ‘yorumsamacı-etkileşimci yöntembilim’i izledikleri toplumsal gerçeklikleri içeren



bu imgelerin bilinmeyi bilme arzusu doğurması sonucu ‘merak’ ve ‘empati’ duygusunu uyandırarak toplumsal gerçekliği değiştirme arzusunu uyarmasını amaçlayan görsel sosyologların ise realist yöntembilim’i izledikleri düşünülebilir.

Giriş bölümünde belirtildiği gibi, bu çalışmanın temel amaçlarından biri, ‘Görsel Sosyoloji’ kavramını sosyolojik bir alt-alan olarak tanımlama koşullarını tartışmaktır. Sosyolojik bir alt-alan olarak ‘görsel sosyoloji’, sosyolojik araştırmaların konularını oluşturan toplumsal gerçeklikleri (toplumsal yapılar, anlam barındıran kolektif temsiller ve toplumsal eylemler), duyular aracılığıyla hissedip, bu gerçeklikleri imgelerle betimleyerek içerdikleri anlamları görme duygusu başta olmak üzere duyuları aracılığıyla başkalarına da hissettirmeyi esas alan sosyolojik düşünme biçimidir. Böylesi bir sosyolojik düşünme biçimiyle araştırma yapan bir sosyoloğun görsel veri üretmeye başlaması, görsel sosyolojinin bir alt-alan olma potansiyelini açığa çıkaracaktır.

### Notlar

1 1993 yılında ODTÜ’de kurulan Görsel İşıtsel Sistemler Araştırma ve Uygulama Merkezi’nde (GİSAM) belgesel film, video üretimi, senaryo, fotoğraf gibi konularda atölyeler düzenlenmekte ve projeler yürütülmektedir (<https://gisam.metu.edu.tr/gisam-tarihce>) (06.08.2015)

2 Deleuze’un (1996: 37-56) felsefeciler için kullandığı “yeni kavramlar üretme” amacına gönderme yapan Ulus Baker (2002; 2012), sosyoloğa ‘toplumsal tipler’ yaratma sorumluluğunu yükler. Klasik sosyologların bu konuda verimli olduklarını düşünen Baker’e göre sosyoloji, bu becerisini zaman içinde kaybetmiş ve “kanaatlerin kanaati” haline gelmiştir.

3 “Pierre Bourdieu: Cezayir’de’ başlıklı sergi, fotoğrafçıların fotoğrafın keşfedilmesinden bu yana, sanatçıların ise en azından 1960’lardan beri sanatın kendine özgü bir bilgi biçimi olarak gündeme gelmesiyle yoğun olarak ürettikleri ‘görsel antropolojik’ verilerden oluşuyor... Bourdieu’nun 1958-1961 yıllarında Cezayir’de gerçekleştirdiği saha araştırmalarının bir uzantısı olan bu fotoğraflar, kentsel ve kırsal alanlarıyla bir ülkeye dair ipuçları edinmek için bire bir. Bourdieu, görmek ve daha yakından görmek için; fotoğraf objektifinden bakmanın başka türlü bir keskin görüş sağladığını bilerek çekmiş bu fotoğrafları... Bu fotoğraflara salt birer görsel veri, birer belgesel kayıt olarak; Bourdieu’nun sanat değil, sosyoloji yaptığını bilerek bakmalıyız” (Antmen, 2007).

4 Değirmenci (2015: 2), imgedeki belirtsellik iddiasının “fotoğrafık yüzeyi ‘gerçeğin’ bir kalıntısı, izi ya da baskısı olarak görmekten kaynaklandığının” altını çizer. Bu yaklaşıma göre fotoğraf, nesnenin kendisinin izini taşıdığı için bir yapıntı değil doğal bir olgu olarak tahayyül edilmektedir.

5 “Kanaat bir şeyi ön varsayar: bu bir kanaat ya da yargının terimin klasik anlamıyla ‘bilimsel bilgi’ olmak yerine, evvelce duygulanmış bir durumu yansıtmaması anlamında ‘duygudan’ başka bir şey değildir” (Baker, 2012: 138).

6 “Çocuk yaşlarındayken kendisi de bir fabrikada uzun saatler çalışmış olan Lewis Wickes Hine, 1911 yılında Ulusal Çocuk Emeği Komitesi’ne fotoğrafçı olarak atanır. Hines’in toplumsal belgesel fotoğraf tavrının en verimli olduğu dönemde, ABD’deki çocuk işçilerin durumu belgelenir ve bu belgesel fotoğraflar belli yaşlardaki çocuk işçileri korumaya yönelik bir çocuk emeği kanununun çıkarılmasında etkili olur” (Oral, 2006: 21).

7 Paul Strand (1971), dünyanın dört bir yanında çektiği köylü portrelerinde, kişisel ifade unsurunu bilinçli bir tercihle kullanmıştır. “Strand’ın portreleri, fotoğrafı çekilen kişilere karşı duyulan yoğun saygı ifadesi taşır, köylüleri zorlu yaşam koşullarına rağmen güçlü, sağlam, dayanıklı ve geleneksel değerleri olan iyi insanlar olarak betimler. Strand bu portrelerle gerçek köylü yaşamını aktarıırken kendi bakış açısını, konularını her zaman göz seviyesinde, doğrudan kameraya bakarken çekerek yansıtmış, bu şekilde onları kendi eşiti olarak değerlendirmiştir. Onları savunmasız yakalamak yerine kendilerini en iyi gösterdiğini düşündükleri poz verme olanağını sağlamıştır... Antropolog Frank Cancian’ın (1974) Meksikalı köylü fotoğrafları ise daha çok eski etnografik betimlemeleri anıstıran bir köylü imajı veren farklı kişisel ifade unsurları taşır. Strand’ın köylü portrelerindeki asaletin yerine Cancian’ın köylü portreleri daha az soylu görünürler. Strand’ın fotoğraflarındaki saygı ifadesi yerine bu portreler daha az saygılı bir yakınlıktan ve teklifsiz bir tanışıklıkla çekilmiştir” (Becker, [1974] 2006: 65).

8 Grady (2001: 96), buluntu görsellerin veri olarak kullanıldığı Goffman’ın *Gender Advertisements* (1979) adlı çalışmasına benzer bir araştırma tasarımı örneği verir: İlk aşamada araştırma evreni olarak ‘Magazinler’ seçilebilir; ardından genç, kadın, erkek, moda, spor, vb., konu başlıklarından biriyle daraltılabilir. İkinci aşamada, belli bir okuyucu kitlesi için yayınlanan bir ya da birkaç magazin ismi seçilir ve bu magazin yayınlamaya başladığı ilk günden son sayısına kadar belli bir zaman aralığındaki sayılar belli bir örneklem oluşturmak için seçilir... İmgeler, içerik çözümlenmeye başlamadan önce numaralandırılır. Üçüncü aşamada birer veri olarak çözümlenecek olan görseller belirli kavramlar altında kodlanır. Goffman’ın çalışmasındaki gibi örneğin, “kadını dokunmuş” (feminine touch) hangi kavramlar altında kodlanabilir? Bu kavramların seçimi araştırmanın amacına ve kuramsal çerçevesine

uygun olarak belirlenebilir: örneğin, çıplaklık, erotiklik, uysallık, vb. Asıl mesele bu kavramların, bu içeriklerin imgede ne ile gösterildiğini tanımlamaktır. Bir omzun görülmesi mi? Tamamen çıplak olmak mı? Başını eğmek mi? Uzun saçlar mı? Gösterilen ve gösteren arasındaki ilişki, araştırmacının kodlamasıyla kurulur.

9 'Betty Tells Her Story' (1972): Bu filmde, Betty adında bir kadından bir giysiyi alma hikayesini dinleriz. Betty'den aynı hikayeyi yeniden anlatması istenir. Betty bu kez tamamen farklı bir hikaye anlatır. İki hikaye arasındaki tezat, giysi ve giyinme ekseninde Betty'nin kimliği ve dünyadaki yeri hakkında bize çok şey anlatır.

10 Adanır (2015: 1), fotoğrafik imgenin gerçekliğin sadece bazı özelliklerini yansıtabileceğini, zihnin geriye kalan kısmını önceden sahip olduğu bilgiyle ya da ilişkilendirdikleriyle tamamlayacağını ileri sürer. Adanır'a göre (2015: 1), "imge, hiçbir zaman, gerçek ya da gerçekliğin yerini alamaz, olsa olsa yansıtabildiği kadarıyla gerçek ya da gerçekliğin çok küçük bir bütünüün imgesi olabilir."

#### Kaynakça

- Açık Kapı (La Puerta Abierta) (1992). "İspanyol Fotoğraf Belgeseli TV Metni", çev. Simber Atay, TRT.
- Adanır, Oğuz (2015). "Sinematografik İmge ve Gerçeklik", *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (8): 1-7.
- Adorno, Theodor W. (2007). "Kültür Endüstrine Genel Bir Bakış", *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İstanbul: İletişim, s. 109-149.
- Baker, Ulus (2002). *From opinions to images: towards a sociology of affects*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: ODTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baker, Ulus (2012). *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru*, çev. Harun Abuşoğlu, İstanbul: Birikim.
- Ball, Michael S. ve Gregory W. H. Smith (1992). *Analyzing Visual Data*. Newbury Park, CA: Sage.
- Banks, Marcus (2001). *Visual Methods in Social Research*. London: Sage.
- Barndt, Deborah (1997). "Zooming Out/Zooming in: Visualizing Globalization", *Visual Sociology* (12): 5-32.
- Barthes, Roland (1981) *Camera Lucida: Reflections on Photograph*. New York: Hill and Wang.
- Becker, Howard, S. (1974). "Photography and Sociology", *Studies in the Anthropology of Visual Communication* (1): 3-26.

- Becker, Howard, S. (2006 [1974]). "Fotoğraf ve Sosyoloji", çev. Berin Yanıkkaya. *Toplum Bilim* (19): 45-67.
- Benjamin, Walter (2008 [1936]). "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı". *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, (der) Ali Artun, İstanbul: İletişim, s: 91-129.
- Berger, John (2009). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Boehm G. (ed.) (1994). *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink.
- Bogdan, Robert ve Ann Marshall (1997). "Views of the Asylum: Picture Postcard Depictions of Institutions for People With Mental Disorders in the Early 20<sup>th</sup> Century", *Visual Sociology*, (12): 4-27.
- Bourdieu, Pierre (1990 [1965]). *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Brigard, Emilie, (2003). "The History of Ethnographic Film", *Principles of Visual Anthropology*, Paul Hockings (ed.), Berlin: Mouton de Gruyter, s.13-43.
- Brown, Brian J. (2001). "Doing Drag: A Visual Case Study of Gender Performance and Gay Masculinities", *Visual Sociology* (16):37-54.
- Burke, Caroline ve Ian Grosvenor (2007). "The Progressive Image in the History of Education: Stories of Two Schools", *Visual Studies* (22): 155-68.
- Burri, R. V. (2012). "Visual Rationalities: Towards a Sociology of Images", *Current Sociology* 60 (1): 45-60.
- Cancian, Frank (1971). *Another Place* San Fransisco: Scrimshaw.
- Chalfen, Richard (1987). *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press.
- Chalfen, Richard (2003). "Celebrating Life After Death: The Appearance of Snapshots in Japanese Pet Gravesites". *Visual Studies* (18):144-56.
- Chaplin, Elisabeth (1994). *Sociology and Visual Representation*. London: Routledge
- David, Emmanuel A. (2007). "Signs of Resistance: Marking Public Space Through a Renewed Cultural Activism", *Visual Research Methods*, ed.G. Stanczak, London: Sage, s: 225-54.
- Debord, Guy. (2001). "Separation Perfected". *Visual Culture*. London: Sage, s. 95-98.
- Değirmenci, Koray (2015). "Fotoğrafta Alan Derinliği, Belirtisellik ve Temsil İlişkisi Üzerine", *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* (13): 1-10.

- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari (1996). "Algılam, Duyulam ve Kavram". *Felsefe Nedir?* çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: YKY, ss. 146-177.
- Doğan, Hülya, (2013). "Antropolojinin Görseli Yeniden ve Yeniden Keşfi: Görsel Antropoloji", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi - Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Süreli Elektronik Dergi* (36): 74-85.
- Edge, Sarah (1998). "The Power to Fix the Gaze: Gender and Class in Victorian Photographs of Pit-Brown Women", *Visual Sociology* (13): 37-56.
- Goffman, Erving (1979). *Gender Advertisements*. London: Macmillan.
- Gold, Steven J. (2007). "Using Photography in Studies of Immigrant Communities: Reflecting Across Projects and Populations". *Visual Research Methods*, ed. G. Stanczak, London: Sage, s: 141-66.
- Grady, John (2001). "Becoming a Visual Sociologist", *Sociological Imagination* 38(1): 83-119.
- Grady, John (2007). "Advertising Images as Social Indicators: Depictions of Blacks in LIFE Magazine, 1936-2000", *Visual Studies* (22): 211-39.
- Grimshaw, Alan ve A. Ravetz, eds. (2004). *Visualizing Anthropology: Experimenting With Image-Based Ethnography*. Bristol, TN: Intellect Books.
- Hamilton, Peter, ed. (2007). *Visual Research Methods*. London: Sage.
- Hansberry, Lorraine (1964). *The Movement: Documentary of a Struggle for Equality*. New York: Simon and Schuster.
- Harper, Douglas (1988). "Visual sociology: Expanding sociological vision", *American Sociologist* (19): 54-70.
- Harper, Douglas (2002). "Talking About Pictures: A Case for Photo Elicitation", *Visual Studies* (17):13-26.
- Larson, Heidi (1999). "Voices of Pacific Youth: Video Research as a Tool for Youth Expression", *Visual Sociology* (14): 163-72.
- Lynd, Robert S. ve Helen M. Lynd (1929). *Middletown: A Study in Contemporary American Culture*. New York: Harcourt, Brace, and Company.
- Lynd, Robert S. ve Helen M. Lynd (1937). *Middletown in Transition: A Study in Cultural Conflicts*. New York: Harcourt, Brace, and Company.
- MacDougall, David (1975). "Beyond Observational Cinema". *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, The Hague/Paris: Mouton de Gruyter, s: 109-24.
- Margolis, Eric (1994). "Images in Struggle: Photographs of Colorado Coal Camps", *Visual Sociology* (9):4-26.
- Margolis, Eric (2004). "Looking at Discipline, Looking at Labour: Photographic Representations of Indian Boarding Schools", *Visual Studies* (19): 72-96.
- Mewhall, Nancy (1975). *P.H. Emerson*. MiUeriown.NY: Aperture.
- Musello, Christopher (1979). "Family Photography". *Images of Information*, ed. J. Wagner. Beverly Hills, CA: Sage, s: 101-18.
- Oral, Merter (2006). "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme", *Toplum Bilim* (19): 17-23
- Page, Edwin R. (2001). "Social Change at Bike Week", *Visual Sociology* (16): 7-35.
- Papademas, Diana (ed.) (1993). *Visual Sociology and Using Film/Video in Sociology Courses (4<sup>th</sup> Edition)*. Washington, DC: American Sociological Association.
- Pauwels, Luc (1993). "The Visual Essay: Affinities and Divergences Between the Social Scientific and the Social Documentary Modes", *Visual Anthropology* (6):199-210.
- Pauwels, Luc (1996). "Representing Moving Cultures: Expression, Multivocality and Reflexivity in Anthropological and Sociological Filmmaking". *Visual Cultures of Science: Rethinking Representational Practices in Knowledge Building and Science Communication*, ed. L. Pauwels, Hanover and London: Dartmouth College Press-University Press of New England, s: 120-52.
- Pauwels, Luc (2010). "Visual sociology reframed: An analytical synthesis and discussion of visual methods in social and cultural research", *Sociological Methods and Research* 38(4): 545-581.
- Prosser, Jon (2007). "Visual Methods and the Visual Culture of Schools", *Visual Studies* (22):13-30.
- Rascaroli, Laura (2008). "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments", *Framework: The Journal of Cinema and Media* 49(2): 24-47.
- Riis, Jacob (1981 [1892]). *How the Other Half Lives*. New York: Darnby Books.
- Rosaldo, Renato (1989). "Grief and the Headhunter's Rage". *Culture and Truth*, s: 1-21.
- Rouch, Jean. (2003). *The Camera and Man*, *Principles of Visual Anthropology*, Paul Hockings (ed.), Berlin: Mouton de Gruyter.
- Ruby, Jay (2000). *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.

- Simmel, George (2009) “Metropol ve Zihinsel Hayat” içinde *George Simmel Bireysellik ve Kültür*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, s: 317-329.
- Simmel, George (2009). “Duyuların Sosyolojisi”. *George Simmel Bireysellik ve Kültür*, çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları. s: 219-231.
- Sontag, Susan (1993) *Fotoğraf Üzerine*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Stasz, Clarice (1979). “The Early History of Visual Sociology”. *Images of Information*, ed. Jon Wagner, Beverly Hills: Sage Press, s: 119-137.
- Strand, Paul (1971) *Retrospective Monograph*. Aperture.
- Suchar, Charles (1992). “Icons and Images of Gentrification: The Changed Material Culture of an Urban Community”. *Gentrification and Urban Change: Research in Urban Sociology*, ed. R. Hutchinson, Greenwich, CT: JAI, s: 33-55.
- Vertov, Dziga (2007). *Sine-Göz*. İstanbul: Agora Yayınları.
- Wagner, Jon (1999). “Beyond the Body in a Box. Visualizing Contexts of Children’s Action”, *Visual Sociology* (14):143-60.
- Wright, Terrence (2001). “Reflections on ‘The Looking Glass War’: Photography, Espionage and the Cold War”, *Visual Sociology* (16): 75-88.

#### İnternet Kaynakları

- Antmen Ahu (2007). “Bourdieu, Cezayir ve görsel sosyoloji”, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=222746> (28.04.2015)
- Baker, Ulus (2002b). “Video Üstüne” <http://www.korotonomedyam.net/kor/index.php?id=21,197,0,0,1,0> (28.04.2015)





# Türk Fotoğrafında Yeni Bir Soluk: Deneysel/Kurgu Fotoğraf\*

Işık SEZER \*\*, Özlem DEMİRCAN\*\*\*

## Özet

Makale kapsamında 1980 -1995 döneminde Türk fotoğrafında etkili olan deneysel/kurgu fotoğraf ifade biçimi, geleneksel karanlık oda teknikleri ile yaratılan örnek vizyonlar çerçevesinde incelenmiştir. Avrupa’da eğitim gören Türk fotoğrafçıların Batı görüntü üretim kriterlerini temel alan işleri sayesinde ülkemizde fotoğraf sanatı, bireysellik, dışavurum vb. teknik ve kuramsal konular üzerinden tartışılmaya başlanmıştır. Bahsi geçen dönemde üretilen deneysel/kurgu fotoğraflar, başlangıcından itibaren Türk fotoğrafına hâkim olan ‘var olan gerçekliği saptama’ tavrına alternatiftir. Bu süreci hazırlayan, üniversitelerde fotoğraf eğitiminin başlaması, dernekleşme, yayın sayısının artması vb. etkenler bu makalede incelenen başlıca konulardır. Türk fotoğrafında avangard ve postmodernist önermeler taşıyan sınırlı sayıda bu fotoğraflar, günümüz Türk fotoğrafının oluşumunda temel teşkil etmektedirler.

**Anahtar Sözcükler:** Deneysel Fotoğraf, Kurgu Fotoğraf, Türk Fotoğraf Tarihi.

## A New Breath in Turkish Photography: Experimental and Fiction Photography

### Abstract

*In scope of this paper, the style of experimental/fiction photography, which has been influential during the period of 1980-1995 in Turkish photography, is examined through the visions created by traditional darkroom techniques. Thanks to the works of Turkish photographers who were educated abroad, art of photography has started to be evaluated through Western technical and theoretical aspects which are based on individualist and expressionist production criteria.*

*Experimental/fiction photography, which is created in that period, is an alternative to the concept of ‘determination of existing reality’ dominating the Turkish photography from its origins to the present time. The main themes that are investigated in this paper are the beginning of photography education in universities, boosting of associations and increase of number of publications, etc. These limited photographs conveying avant-garde and postmodernist approaches, form the basis of today’s Turkish photography.*

**Keywords:** Photography, Experimental Approach, History of Turkish Photography, Fiction Photography

\* Bu çalışma, 9-10 Haziran 2015 tarihlerinde İstanbul’da gerçekleştirilen ‘Contemphoto’15 II. International Visual Culture and Contemporary Photography Conference, Urban Identities’ adlı konferansta sözlü bildiri olarak İngilizce sunulmuştur.

\*\* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, İzmir.  
E-posta: ozdal1991@gmail.com

\*\*\* Arş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, İzmir.  
E-posta: demircanozlem@gmail.com

## Giriş

1980-1995 yılları, Türk fotoğrafında kurgu fotoğraf veya deneysel fotoğraf olarak adlandırılan bir akımın, yeni bir görsel ifade biçiminin etkin olduğu yıllardır. Türk fotoğrafına hâkim olan ‘var olan gerçekliği saptama’ tavrına alternatif olan deneysel fotoğrafta, görsel tasarım ve karanlık oda teknikleri, sanatçının duygu ve düşüncelerinin ifade aracına dönüşmüştür. Bireyselliğin dışavurumu olan yalın kompozisyonlu fotoğraflarda, fotomontaj, kolaj, solarizasyon, ton indirgeme, boyama, farklı filtre efektleri vb. karanlık oda baskı teknikleri ve grafik unsurlar, estetik tavrın temeli olarak kullanılmıştır. Fotoğrafların kurgu içeriğinde genelde özlem, kıskançlık, sevgi vb. evrensel duygu değerlerinin sembolik anlatımı hâkimdir.

Seyit Ali Ak (1989: 28), “1980 kuşağı” olarak adlandırdığı dönemin fotoğrafçıları “sosyal, ekonomik durumu belli bir çizginin üzerinde, ticari alanlardan elde ettikleri kazancı sanatsal uğraşlarına aktaran, uzun soluklu bir çalışma temposu tutturun ve ürünlerini yarışmalar, sergiler, yayınlar yoluyla her fırsatta izleyiciye ulaştırma çabası içinde olan kimseler” olarak tanımlamaktadır.

Yurtdışı eğitim deneyimlerinin sonucu olarak geliştirdikleri vizyonları ile Şahin Kaygun deneysel - kurgu ve Ahmet Öner Gezgin’in kurgu ağırlıklı öncü vizyonları, Türk fotoğrafına yeni önermeler sunmuştur. Bu fotoğraflar, Avrupa ve Amerika fotoğraf sanatının gelişimi ile karşılaştırıldığında, örneğin avangard sanat akımlarını yaşamadan, teknik estetik tartışmalardan uzak, sürekli kendini tekrarlamakta olan Türk fotoğrafı açısından devrim niteliğindedir. Sanatçılara ve yapıtlarına gösterilen olumlu / olumsuz eleştiriler sonucu, Türk fotoğrafçıları, fotoğraf sanatı kavramını, estetik, yaratıcılık, birey olgusu vb. açılardan çok yönlü bir biçimde tartışmaya başlamışlardır. Konuya farklı bir açıdan bakılacak olursa, bu yeni yaklaşım ile Türk fotoğrafı kendi dar kalıplarından sıyrılarak dünya fotoğraf sanatını tanımaya başlamıştır.

Sanatçıların vizyonları ve etkileşimleri ele alınmadan önce, bu anlatım dilinin ortaya çıktığı zaman dilimini hazırlayan sosyal ve kültürel boyutun gözden geçirilmesi gerekmektedir.

## 1. Dönemi Hazırlayan Koşullar

### 1.1 Fotoğraf Eğitiminin Üniversitelerde Yer alması

Yüksek öğretim kurumlarında ‘Fotoğraf’ dersi, Şinasi Barutçu’nun çabaları ile başlamıştır. Devlet bursu ile gittiği Almanya’da Köln ‘İş Muallim Mektebi’ ve Bonn ‘Pedagoji Akademisi’ni 1932’de bitirerek yurda dönmüştür. Yazı, Grafik Sanatlar ve Fotoğrafı öğretmeni olarak atandığı Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü’nde Grafik dersleri kapsamında fotoğraf eğitimi resmen başlamıştır (<http://sinasibarutcu.blogspot.com.tr>).

İkinci Dünya Savaşı sürecinde kesintiye uğrayan fotoğraf eğitimi, Ankara’da ‘Halkevi Foto Kursu’, 1950’de Halkevleri kapatılana dek sürmüştür (Zeyrek,2006:120). Fotoğrafçılık 1957’de kurulan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Grafik Sanatlar Bölümü’nde ders olarak okutulmuştur (Ertan, 2005: 27). Buradan 1963 yılında mezun olan Güler Ertan, 1964 yılında Grafik Bölümü’nde fotoğraf asistanı olarak çalışmaya başlamıştır. 1968’de Avusturya Devlet Bursu’nu kazanarak Viyana’da Höhere Graphische Bundeslehr und Versuchsanstalt okulunda renkli fotoğraf eğitimi alan Ertan, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda fotoğraf teknikleri ve grafik sanatının bütünleşmesinde ve yeni anlatım biçimlerinin şekillendirilmesinde öncü isimlerden biridir (Ertan, 1977). Ertan’ın öğrencilerinden biri de Şahin Kaygun’dur.

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nden çoğunlukla devlet bursu ile Fransa, Almanya, Avusturya’ya giden sanatçılara karşın, 1960 sonrası çoğunlukla New York’a lisans ve yüksek lisans eğitime gidilmiştir:

1970’lerde sanat alanında ‘1968 Kuşağı’ olarak adlandırılan Mehmet Gülerüz, Alaettin Aksoy, Burhan Uğur, Neşe Erdok, Komet, Utku Varlık’ın figüratif çalışmalarını ile bireysel ifadelerine geniş bir alan tanıyarak çok özgün işlerin ortaya çıkmasına yardımcı olduğu görülür. Özne bakış açısının egemen olduğu resimlerinde sanatçılar, kendilerinden önceki figüratif resimlerden farklı olarak figüre, bireysel bakış açısı ile yaklaşmışlardır. (Duben-Yıldız, 2008: 23).

Adı geçen sanatçıların sergilerinin çoğunun Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde açılması, disiplinler arası iletişimin güçlenmesini sağlamıştır.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Yüksek Dekoratif Sanatlar Bölüm Başkanı Prof. Erdoğan Aksel başkanlığında, Cafer Türkmen, Ersin Alok, Gültekin Çizgen, Ahmet Öner Gezgin, İnal Göral, Mehmet Bayhan, Reha Günay, Sami Güner ve Şahin Kaygun'dan oluşan ön kurul, Fotoğraf Okulu'nun kuruluş çalışmalarına başlamıştır (www.arsiv-fotoritim.com/yazi/ahmet-oner-gezgin). 1978'de kurulan Fotoğraf Enstitüsü, "1982'de Yüksek Öğretim Kanunu ile akademilere getirilen yeni kimlik sonucunda İDGSA Mimar Sinan Üniversitesi'ne dönüşmüş, Fotoğraf Enstitüsü de Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü'ne bağlanmış ve Fotoğraf Anasanat Dalı adını almıştır. 1994 yılında ise Sanat Fotoğrafı, Tanıtım Fotoğrafı ve Belgesel Fotoğraf Sanat dallarını barındıran Fotoğraf Bölümü'ne dönüştürülmüştür." (www.msgsu.edu.tr).

### 1.2. Fotoğraf Kulüpleri ve Dernekler

1973 yılında kurulan Boğaziçi Üniversitesi Fotoğraf Kulübü (BÜFK), bir üniversitede kurulmuş olan ilk fotoğraf kulübüdür ve büyük ilgi ile karşılanmıştır. BÜFK, gençler arasında fotoğrafın tanınması ve yaygınlaşmasında önemli bir merkez olmuştur: "1970-1972 yılları arasında amatör fotoğrafçılıkla ilgilenen meraklılar ya kendi imkânları ile ya da fizik ve kimya mühendisliği bölümü laboratuvarlarındaki karanlık odalardan bölüm yetkililerinden izin alarak yararlanabiliyorlardı." (Yeni Fotoğraf, 1977: 25-28).

BÜFK'ya benzer, 1977'de gerek amatör gerek profesyonel, çok sayıda fotoğrafçıyı bir araya getiren 'Fotos', Şahin Kaygun'un çabaları ile kurulmuştur. 1977 yılının başında, 'Türk Fotoğraf sanatçılarının tümünü bir çatı altında toplamak, sorunlara çok daha güçlü bir ses olarak karşı koymak ve çözüm aramak amacını' taşıyan 'Fotos' adlı bu derneğin kurucu üyeleri, Şahin Kaygun, Ersin Alok, Gülnur Sözmen, Suat Ataç, Hasan Kurbanoglu, Ahmet Çetinkaya, Handan Özalanç, Güler Ertan ve Meral Kaygun'dur (Yeni Fotoğraf, 1979: 32-34). Düzenli aralıklar ile toplanarak oluşturulan tartışma platformlarında, fotoğrafçının telif haklarından Türkiye'de fotoğrafın gelişim sürecine kadar pek çok konu ele alınarak, varılan sonuçlar Yeni Fotoğraf dergisi vb. kaynaklar aracılığı ile paylaşılmıştır.

Türk fotoğrafının gelişiminde ve yaygınlaşmasında bireysel çabaların yanında dernekleşme de önemli bir yere sahiptir. TAFK (Türkiye Amatör Foto Kulübü, kuruluş:

1949), TAFK (Trabzon Amatör Foto Kulübü, kuruluş: 1959) ve İFSAK (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği, kuruluş: 1959), ilk kurulan amatör fotoğraf dernekleridir. 1977 yılında kurulan AFSAD (Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği), 1979 yılında AFAD (Adana Fotoğraf Amatörleri Derneği) ve FOTOS elbirliği ile fotoğrafın gelişimine ve yaygınlaşmasına hizmet için sergi, panel, söyleşi vb. etkinlikleri düzenlemeye, eğitim programları yapmaya başlamışlardır (http://www.tfsf.org.tr)

### 1.3. Dergiler ve Fotoğraf Yıllıkları

Şakir Eczacıbaşı'nın (1929-2010) girişimleri ile 1968 yılında yayınlanmaya başlayan 'Eczacıbaşı Renkli Fotoğraf Yıllıkları', her yıl belirlenen konu başlıkları (örneğin, Evler 1969, Anıtlar 1970, Sular 1971 vb.) ile Türk fotoğrafçılarının çalışmalarının bir araya getirildiği birer arşiv niteliğindedir (fotoritim, 2010).

1976 yılında ilk sayısı çıkan aylık 'Yeni Fotoğraf' dergisinin sahibi ve yazı işleri sorumlusu Engin Çizgen idi; danışma kurulu üyeleri ise Ara Güler, Gültekin Çizgen, Ersin Alok, Ozan Sağdıç, Reha Günay'dan oluşmaktaydı. Bu dergi, fotoğrafa ilişkin teknik bilgiler, Türkiye'deki fotoğraf etkinlik haberleri, yarışma haberleri, eleştiri yazıları ve portfolyo sunumları ile dönemin fotoğrafçıları için önemli bir kaynak niteliğinde olmuştur (Özdal, 2009: 122-132). Yeni Fotoğraf dergisi 46. Sayısında, basım, dağıtım vb. güçlükleri nedeniyle yayın hayatına son vermiştir.

AFSAD yayını olan 'Fotoğraf' dergisi ilk kez Kasım 1978'de çıkmaya başlamış, yayını kesintilere uğrasa da varlığını korumuştur (afsad). 1988 Nisan ayında, aylık olarak yayın hayatına başlayan 'REFO Fotoğraf Sanatı Dergisi', 1991 yılında kapanmıştır (halimkulaksiz). Dergi baskı kalitesi ile ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Dergi sayısının çoğalması ve yurt geneline yaygınlaşması, fotoğraf kültürünün gelişmesinde ve ortak görsel hafızanın oluşmasında etkili olmuştur.

### 2. 12 Eylül 1980 Darbesi ve Sanata Etkileri

27 Mayıs 1961 ihtilali, 12 Mart 1970 askeri muhtırası ve sonrasında ülke genelinde yaşanan iç terör ortamı, 1980 darbesini hazırlamıştır. 12 Eylül 1980 darbesi ile "Türkiye'nin kültürel ve politik tarihinde keskin bir kayma meydana gelmiştir. 24 Ocak 1980 kararları ile dışa açılma,

kamusalın daraltılması ve dünya piyasalarına eklenme süreci” başlamıştır. Darbe sonrası bütün sivil toplum kuruluşları ve dernekler kapatılmış, (23.677 adet ) başta eğitim kurumları ve basın olmak üzere toplumda çok büyük bir tasfiye gerçekleştirilmiştir. Binlerce kişi hapishanelere atılırken binlerce aydın, siyasi mülteci olarak yurt dışına çıkmıştır ( Oktay,2012). Beral Madra’ya göre,

1960’ların ve 70’lerin yalıtılmışlığı sona ermiş, sanatçılar ve aydınlar zamanı yaşamaktan kaçamaz duruma gelmiştir. Türkiye’deki zaman ile Türkiye dışındaki zaman artık aynıdır. Sanat/kültür altyapılarındaki zayıflıklar, modernizm ve post-modernizm ayrımı ile iletişim ağının yarattığı eşzamanlılık birbirleriyle çatışmaktadır. 80’li yıllardaki değişim klasik modernden kaynaklanan yeni bir dil, yeni bir üslup değildir. Toplumsal, kültürel, siyasal sorunların doğurduğu yeni bir durum değerlendirmesinin sonucudur. Büyük, küresel, çokuluslu ve merkezleşen bir iletişim ağının varlığı ve bu ağın karmaşık yapısını algılama sürecine giren yeni bir bilincin varlığı söz konusudur. Sanatçı bu iletişim ağının algılanmasında bir aracı olmak gibi bir işlevi üstlenmiştir... Türkiye’de Sanat ve kültürün durumu, 70’li yılların sonunda ve 80’li yılların başında bazı önemli açık oturum ve sempozyumlarda ele alınmıştır. Bunlardan ilki Ekim, 1977’de IDGSA’nın 1. Sanat Bayramı kapsamında düzenlediği ‘2000 Yılına Doğru Sanatlar’ başlıklı geniş katımlı sempozyumdur. Bu sempozyumda sanatın geleceği, sanat ve toplum ilişkileri, sanat eğitimi konularında 37 bildiri verilmiştir. Sempozyum bir kitapla belgelenmiştir (Zürcher, 1996). Bunu 1979 yılında yapılan ‘Türkiye’de Sanat Eğitimi’ sempozyumu izlemiştir. 1983 ve 1984’de üç önemli açık oturum yapılmıştır: Marmara Üniversitesi’nin düzenlediği ‘İnsan-Sanat Çevre’ sempozyumu, Galeriler Sempozyumu ve Mimar Sinan Üniversitesi’nin düzenlediği Müzecilik ve Koleksiyonculuk açık oturumu. 1985’de MSÜ’nün 5. İstanbul Sanat Bayramı çerçevesinde ‘Sanat ve Gençlik’ sempozyumunda gençliğin yaratma sorunu, sanatçıların gençlik yapıtları ve gençliğin sanat izleyiciliği ele alınmıştır. (www.beralmadra.net ).

1980 darbesi ile sakıncalı bulunularak kapatılan İF-

SAK, Mehmet Bayhan’ın girişimleriyle 1981’de faaliyete geçmiştir (Ertuğ, 2013: 130). Faaliyetleri durdurulan AF-SAD da, 1981 başlarında tekrar çalışmaya başlamıştır (Ün, 2015). Yurt genelinde fotoğraf derneklerinin kurulumu ise hız kazanmıştır. 1980 ve sonrasında yurt genelinde kurulan dernekler sırasıyla EFOT (Edirne Fotoğraf Sanatı Derneği, kuruluş: 1980); KASK (Kocaeli Fotoğraf Sanatı Derneği, kuruluş: 1980); FOTOGEN (Fotoğraf Sanatı Derneği, kuruluş: 1985); İFOD (İzmir Fotoğraf Sanatı Derneği, kuruluş: 1986); BUFSAD (Bursa Fotoğraf Sanatı Derneği, kuruluş: 1986); MFD (Mersin Fotoğraf Derneği, kuruluş: 1987); FOTOFORUM (Trabzon Fotoğraf Sanatı Derneği, kuruluş: 1987); ANFAD (Antalya Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği, kuruluş: 1988); GAFSAD’dır (Gaziantep Fotoğraf Sanatı Derneği, kuruluş: 1989). Bu dernekler sayesinde fotoğrafçılığımız geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır.

Fotoğraf alanındaki önemli etkinliklerden biri de, ilk kez 1983 yılında düzenlenen 1. Devlet Fotoğraf Yarışması’dır (sonuçları: 1.Cengiz Karlıova, 2.Ahmet Öner Gezgin, 3.Nevzat Çakır’dır; Mansiyon; Nuri Bilge Ceylan ve Mustafa Kocabaşı’na verilmiştir.) (Fotoğraf Dergisi, 1984: 3-7). Türk fotoğrafının geleneksel görüntüleme tavrı sosyal belgeci fotoğraf anlayışı ile kurgu/deneysel fotoğraf çalışmalarının bir arada değerlendirilmesi olumlu bir tabiidir. 1984 FIAP Renkli Baskı Bienali’nin 12.’si Türkiye’de İFSAK’ın girişimleri ile düzenlenmiştir. Bu etkinlik Türkiye’de renkli baskının gelişmişliğinin bir göstergesidir. Ayrıca yabancı fotoğrafçıların vizyonlarının tanınması bakımından önemli bir olaydır (Fotoğraf Dergisi,1984: 9).

### 3. Deneysel / Kurgu Fotoğrafın Öncüleri

Türk fotoğrafında, fotoğrafın bireysel bir dışavurum aracı olduğu, diğer sanat disiplinleri ile etkileşimleri ilk kez Şahin Kaygun (1951-1993) ve Ahmet Öner Gezgin’in (1948) çalışmaları ile gündeme gelmiştir. Kaygun, fotomontaj tekniğinin yanı sıra karanlık oda dönüştürme yöntemlerini de kullanarak fotoğraflarında zengin bir anlatım dili yaratmıştır. Gezgin’in vizyonunda ise fotomontaj tekniği kullanılarak oluşturulmuş anlam katmanları ön plandadır. Türk fotoğrafının tarihsel gelişiminde yaşanmamış olan avangard sanat akımları ve kavramsal tartışmaların eksikliği göz önünde bulundurulduğunda, adı geçen sanatçıların vizyonlarının önemi netleşmektedir. “Türkiye’de seksenli



yıllar, modern ve postmodern sanat pratiklerinin birlikte var olduğu bir dönemdir” (Duben-Yıldız, 2008: 24) ve Türk fotoğrafçıları için yeni ufuklar açmıştır.

1972 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Grafik Bölümü'nden mezun olan Kaygun, 1973-1976 sürecinde 400 yerli ve yabancı sanatçının fotoğraf-larından oluşan 'Sanat İnsanları' serisini tamamlamıştır (www.fotograf.net). 1978'de sergilenen 'Sanat İnsanları' çalışması ile 1980 yılında, Avusturya hükümetinin davetlisi olarak Salzburg Uluslararası Yaz Akademisi'ne katılmıştır. Aynı yıl başladığı polaroid çalışmalarını 1984 yılında sergilemeye başlamış ve çalışmaları ile dünyanın en iyi on polaroid sanatçısı arasında yer almıştır. Çalışmalarında polaroid materyalini boyama, kazıma, ısıtma vb. yöntemlerle, teknik sınırları zorlayarak yeni bir görsel anlatım dili geliştirmiştir (İstanbul modern:2015). “Ara Güler, samimi-yetini ve sanatın ağırlığını, Şahin Kaygun ile yaptığı bir söyleşi sırasında 'sen, fotoğraf tekniğini kullanarak sanat yapıyorsun. Örneğin senin son sergin (Polaroid Sergileri) fotoğraf değil bence, sanat. Yani çok daha önemli' sözleriyle ortaya koymakta ve aslında fotoğrafın bir imge olarak gücünü de işaret etmekteydi.” (Ün, 1995).

1984 - 1987 yılları arasında sinemada sanat yönetmenliği ve yönetmenlik yaptığı 'Dul Bir Kadın' (1984), 'Adı Vasfiye' (1985), 'Ah Belinda' (1986), 'Anayurt Oteli' (1987) ve kendi yönettiği 'Afife Jale' (1987) ve 'Dolunay' (1987) (www.fotograf.net) Türk sinemasının kült filmleri arasındadır. Bu dönemde, eş zamanlı sürdürdüğü siyah beyaz baskılarda uyguladığı boyama, kazıma, fotomontaj, solarizasyon, kolaj tekniklerindeki ince işçilik ve iç dünyasının dışavurumundaki coşku, sanatçının imzası olur.

Kaygun, sanat anlayışını ve fotoğraflarını şu şekilde tanımlamıştır:

Beni tam olarak anlatan fotoğraflar değil. Ben, fotoğraflarımda kendi kurduğum dünyaların yer almasını istiyorum. Bir figür ya da nesne benim fotoğraflarımda yer alacaksa benim istediğim yerde, renkte ya da biçimde yer almalı. İlginç bir olayı saptamak ve yansıtmak yerine kafamdaki bir düşüncüyü fotoğrafla anlatmak bana daha yakın geliyor.” (Dural-Şener, 2015: 15).



Fotoğraf.1 Şahin Kaygun, 1983



Fotoğraf 2. Şahin Kaygun, 'Genç Bir Kadının Günlüğünden', 1984



Kaygun'un, 1990-91 yıllarında üç büyük şehirde aynı anda açtığı 'Eski Zaman Denizlerinde' sergileri, arkeoloji, mitoloji, resim, fotoğraf ve edebiyat gibi sanat disiplinlerine yaptığı teknik ve estetik göndermeler sebebiyle post-modernizm çerçevesinde değerlendirilmelidir.

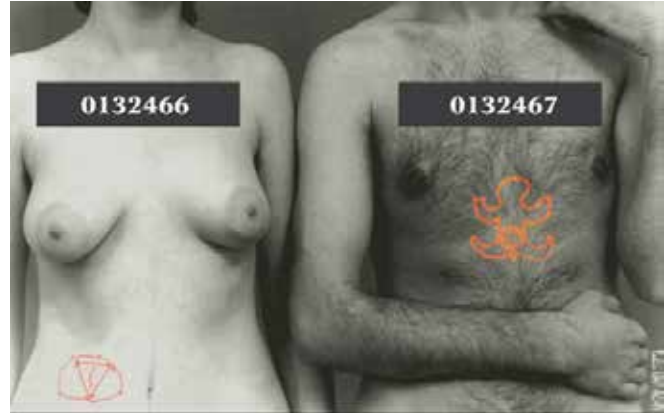
Şahin Kaygun'un büyük bir duyarlılıkla oluşturduğu, isimlendirerek (Genç Bir Kadının Günlüğü 1984 vb.) tanımladığı fotoğrafları, dönemin haber-belge fotoğraf anlayışının çok ötesinde disiplinler arası yeni önermelerle yüklüdür.

Şahin Kaygun'un vizyonunu referans alan ve özgün yorumları ile dikkat çeken ilk sanatçılardan Tahir Ün (1960), 1974'de başladığı fotoğraf çalışmalarını 1978'de AFSAD'a üye olarak sürdürmüştür. Tahir Ün'ün 'Değişiklik Anları' (Moments of Revulsion) (1986) polaroid serisi, sanatçının iç dünyasını yansıtırken, çoklu ve parçalı kompozisyonları ile dinamik bir anlatım diline sahiptir (tahirun.com). 1985-1989 döneminde gerçekleştirdiği 'Düşlenmiş Manzaralar'(1988) serisi, çekim sırasında farklı filtre kullanımı ve baskı esnasında yapılan müdahalelerle dönüştürülmüş doğa fotoğraflarından oluşmaktadır (http://www.tahirun.com). Ün (1990), çalışmasının ana fikrini, "Bana göre özgülüğün erdemi bireyin doğadaki yalnızlığında gizliydi" diye tanımlamaktadır. Fotoğraflarındaki renklendirme ve grafik düzenlemeler farklı sanat disiplinleri ile kurulan iletişimin göstergeleridir. Ün'ün 1994-2000 yılları arasında gerçekleştirdiği kolaj, fotomontaj, kart boyama (pastel, guaj, ekolin, yağlı boya) ve kazıma tekniklerini kullanarak oluşturduğu 'Yüzler ve Düşler' (1995) serisi, sanatçının dostlarını görsel açıdan tanımlamasıdır. 'Seyretmek' (1996) serisi, 8x8 cm. polaroidlerin emülsiyonlarına yapılan müdahaleler, soyut ve sembolik anlatımı ile dikkat çekmektedir. 'Hiçlik ve Kimlik' (Nihilism or Identity) (2000) Tahir Ün tarafından "bir bunalım projesi" olarak tanımlanmaktadır. Proje, "Toplumsal açıdan küreselleşme olgusunun ağırlığını hissettirmesiyle birlikte, dinsel, cinsel, ekonomik ve politik sorgulamalarının son derece yoğunlaştığı bir sürecin sonucudur" (Ün, 2009).

Orhan Cem Çetin'in (1960), İstanbul Refo Fotoğraf



Fotoğraf 3. Tahir Ün, 'Seyretmek', 1996



Fotoğraf 4. Tahir Ün, 'Hiçlik Kimlik', 1997.

Galerisi'nde 1988'de açtığı 'Tanıdık Şeyler' sergisi, karanlık odada kendi geliştirdiği yöntemlerle renklendirdiği soyutlama ve grafik özellikleriyle ön plana çıkan fotoğraflardan oluşmaktadır. Çetin (2010), yöntemini şöyle tanımlamaktadır: "Bu fotoğraflar, bire bir boyutta kâğıt negatiflerden elde edilmiş renkli kontakt baskılardır. Tamamı elle renklendirilmiştir. Ancak, renklendirme siyah beyaz kâğıt negatif üzerinde, negatif renklerle guaj ya da kuru boyalar gibi örtücü olmayan, mürekkep benzeri, sıvı saydam boylarla (örneğin ekolin) yapılmıştır. Sonuçta elde edilen baskı renkli fotoğraf kâğıdı üzerindedir ve herhangi bir boya taşımamaktadır. Kâğıt negatifler, agrandizörde 35mm dia-

ların 18x24 cm. boyutlarında Ilford Multigrade siyah beyaz kâğıtlara pozlanmasıyla elde edilmiştir.” Çetin’in döneminin ruhunu yansıtan ve yeni yöntemler sunan deneysel çalışması, karanlık odada yoğun emek gerektiren tekniği sebebiyle başka fotoğrafçılar tarafından denenmemiştir.

Fotoğrafa 1980’lerde AFSAD’da başlayan Ahmet Selim Sabuncu (1962), deneysel çalışmalarında fotoğraf boyama tekniklerine ağırlık vermiş ve çeşitli sergilerde yer almıştır. Sabuncu’nun ‘Boyalı Fotoğraflar’ sergisi, Ankara Dost Kitabevi Sanat Galerisi’nde 1995 yılında açılmıştır. Sabuncu’nun TRT’de hazırladığı ‘Türk Fotoğraf Sanatı’ belgeseli (1991) kapsamında, Şahin Kaygun’un verdiği boyama tekniğine ait detaylarla zenginleşen fotoğraflardan oluşan sergi, ustaya saygı niteliğindedir ve bu alandaki çalışmaların son örneği olmuştur (Sabuncu: 2015). Kolaj, fotomontaj ve düzenlemelerden oluşan fotoğraflar, özgün yorumları ile disiplinler arası okumalara imkan vermektedir.



Fotoğraf 5. Orhan Cem Çetin, ‘Tanıdık Şeyler’,1988

Ahmet Öner Gezgin (1948), 1970 yılında Dekoratif Sanatlar Tekstil Dizayn dalından mezun olmuş, 1972’de devlet bursu ile gittiği Almanya Kassel Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi’nde ‘Deneysel ve Renkli Fotoğraf’ ve ‘Grafik Tasarım’ eğitimini 1977 yılında tamamlamıştır. 1978’de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde asistan olarak akademik göreve başlamıştır (ahmetonergezgin.com).



Fotoğraf 6. Ahmet Selim Sabuncu, ‘Boyalı Fotoğraflar’,1995

1981 Avusturya Salzburg Güzel Sanatlar Uluslararası Yaz Akademisi’ne katılmıştır. Gezgin, “ben ‘an’ı’ fotoğraflamak yerine izlemeyi, ... düş gücümü ve bilinçaltımı harekete geçirerek... kendi öznel gerçekliğimi yaratmayı tercih etmişimdir... her zaman” (Ertan, 2005: 54) diyerek fotoğraf anlayışını tanımlamaktadır. Tasarladığı fotomontajlarında doğa algısı, insan doğa ilişkisi, insan kimliği, evrensel duygu kalıpları ön plandadır. 1985-1988 yıllarında gerçekleştirdiği fotomontajlarında çıplak kadın bedenleri ile kurduğu anlam dizgesi, Türk fotoğrafında en çok tekrarlanan kalıplara dönüşmüştür.

Dönemin en çok tanınan fotoğrafçılarından biri olan Nuri Bilge Ceylan (1959), 1975 yılında fotoğrafa başlamıştır; Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği Bölümü mezunudur (www.nuribilgeceylan.com). 1995 yılından itibaren yönettiği filmlerle uluslararası üne kavuşan sanatçının 1982-1989 dönemi fotoğrafları Türk fotoğrafında önemli bir yere sahiptir. İncelikli siyah beyaz baskılarında solarizasyon, tonlama, fotomontaj tekniklerini kullanmıştır. Yalın kompozisyonlu fotoğraflarında kadın – erkek ilişkisi, özlem, yalnızlık, özgürlük duyguları kurgulanmıştır. Ceylan’ın anlatım dili, amatör, profesyonel pek çok fotoğrafçıya rehber olmuştur.



Fotoğraf 7. Ahmet Öner Gezgin, 1979



Fotoğraf 8. Ahmet Öner Gezgin, 1984

Kurgu fotoğrafı vizyonuna temel alan isimlerden bir de Orhan Alptürk'tür (1953). 1982-1990 dönemine ait fotoğraflarını topladığı '40 Öykü' albümünde yer alan sade kompozisyonlarında grenli baskılar, kontrastlıklar ön plandadır. Alptürk çalışmalarında "bireyi, insanın yalnızlığını, iletişimsizliğini, bireyin toplum içindeki yerini sorguladığını" belirtmektedir (Alptürk, 1990).

Ahmet Öner Gezgin'in öncü vizyonu ve onu izleyen Nuri Bilge Ceylan, Orhan Alptürk'ün fotoğraflarında örneklediğimiz daha çok sahneleme, öykülendirme ve fotografik ifade biçimi, derneklerde faaliyet gösteren amatör fotoğrafçılar tarafından en fazla tekrarlanan vizyonlar olmuştur. Bu fotoğrafları genel olarak değerlendirdiğimizde, sınırlı sayıda ve biçimsel tekrarlara dayanmakta oldukları görülür.



Fotoğraf 9. Nuri Bilge Ceylan

Nazif Topçuoğlu (1953), 1990 yılındaki 'Sebzeli Natiirmort' ve 'Sebzeli Kızlar' (<http://naziftopcuoglu.com>) çalışmalarında 'still-life' üzerinde kurguladığı kompozisyonlarda resim ve edebiyat disiplinlerine yaptığı göndermeler, yetkin ışık kullanımı ve sembolik anlatımı ile yeni bir bakış açısı sunmuştur. Topçuoğlu, fotoğrafa bakışını





Fotoğraf 10. Orhan Alptürk, '40 Öykü',

“Bir şeyi yakalamak değil, bir şeyi inşa etmek ve onu fotoğraflamak” şeklinde belirtmektedir (Geniş Açı, 2001: 24). Topçuoğlu'nun vizyonu, dönemin deneysel/kurgu anlatım tarzının stüdyo ortamında gerçekleştirilen boyutudur, ancak ardılları olmamıştır.

### Sonuç

Makale kapsamında, Türk fotoğrafında 1980-1995 döneminde etkili olan, fotoğrafa karanlık odada yapılan müdahalelerle şekillenen deneysel ve görüntünün tasarlanarak oluşturulduğu kurgusal-yaratıcı fotoğraf ifade biçimleri, örnekler çerçevesinde tanımlanmıştır. Bu tanımlama yapılırken geleneksel karanlık oda teknikleri ile yaratılan vizyonlar temel alınmıştır. 1995 sonrası yaygınlaşan dijital teknoloji ile oluşturulan vizyonlar ayrı bir araştırma konusudur.

Çalışma kapsamında taranan dergi, yayın, portfolyo vb. sınırlı kaynaklar ışığında 1965-1980 sürecinde amatör ya da profesyonel, fotoğrafla ilgilenen kişilerin, fotoğrafın dernekleşmesi, üniversitelerde bölüm olarak kurulması, dergicilik vb. pek çok alanda özveri ve elbirliği ile çalıştığı saptanmıştır.

1980'li yıllarda Şahin Kaygun ve Ahmet Öner Gezgin yurt dışında aldıkları eğitimler sonucu vizyonlarını geliştirmişlerdir. Kurgu çalışmalarında bireysel dışavurum aracı olarak fotoğrafı ve karanlık oda müdahale yöntemlerini kullanmışlardır. Batı fotoğraf kültürü ve görüntü üretim teknikleri ile üretilen bu fotoğraflar, yarattıkları tartışma ortamı ile Türk fotoğrafında modernizm sürecini başlatmıştır.

Bu süreci belirleyen çalışmalar incelendiğinde, Şahin Kaygun'un fotoğraflarında, karanlık oda tekniklerinin içeriğin vurgulanmasında ve estetik sınırların belirlenmesinde temel olduğu görülmüştür. Kaygun'un çalışmaları teknik nitelikleri bakımından modernist bir tavır sergiler, kurgularında yer alan görseller sembolik anlamlara sahiptir. Sanatçının fotoğraflarında etkin olan disiplinler arası göstergeler/göndermeler, post-modernizm kapsamında karşılığını bulur. Şahin Kaygun'un çalışmalarını referans alan sanatçıların yapıtlarında da aynı özellikleri görmek mümkündür.

Ahmet Öner Gezgin'in kurgu fotoğraflarında fotomontaj temel alınmıştır. Gezgin'in fotomontajlarında doğa algısı, kimlik bunalımları vb. temalar sembolik bir dille anlatılmıştır.

Kaygun ve Gezgin'in vizyonlarını referans alarak amatör fotoğrafçılar tarafından üretilen fotoğraflarda, tema olarak kadın/erkek ilişkisi, ayrılık, sevgi, özlem, özgürlük vb. duygular ağırlıklıdır. Bu duyguların karşılığı olarak beyaz güvercin, parmaklık, çerçeve, çerçeveden çıkan kuşlar, deniz kıyısı, kayık, balık, bulut, çiçek demetleri en fazla tekrarlanan şablon görseller olmuştur.



Fotoğraf 11. Nazif Topçuoğlu, 1990,

**Kaynakça**

- Ak, Seyit Ali, (1989) “Fotoğrafçılığımız” Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi, sayı: 11,
- Alptürk, Orhan, (1990), 40 Öykü, Ankara: Pelin Ofset.
- Duben, İpek; Yıldız Esra (2008), *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Erik Jan, Zürcher, (1996) *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner Gönen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ertan, Güler, (1977), *Çağdaş Fotoğraf Sanatı*, İstanbul: Sayılı Matbaa.
- Ertan, Güler, (2005), *Türk Fotoğrafında 1960 Sonrası*, İstanbul: Bileşim Yayınları.
- Ertuğ, Tekin, (2013), *Fotoğraf Ustaları 4*, Ankara: (FSK)Fotoğraf sanatı Kitapları.
- Oktay, Emre, “12 Eylül Liberalizm ve Sanat”, Yeni Tiyatro Dergisi, 25 Ekim 2012
- Özdal, Işık, (2009), “*Engin Çizgen*” Kadın Fotoğrafçılarla Fotoğraf Üzerine”, İzmir: Koyu Kitap.
- Topçuoğlu, Nazif (2001), “*Genç Kızlar Ölüm ve de Goblin*” Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi, İstanbul
- Ün, Tahir, (1990) *Imagined Views/Düşlenmiş Manzaralar*, Ankara: Pelin Ofset.
- Ün, Tahir, (1995), “*Türkiye’de Plastik Sanatların Değişen Boyutları İçerisinde Fotoğrafın Yeniden Değerlendirilmesi*”, Fotoğraf Sanatının Plastik Sanatlar İçindeki Yeri, Panel’de sunulmuştur – Türk İngiliz kültür Derneği, Ankara.
- Yeni Fotoğraf, Haziran (1977), Sayı:9, İstanbul: Erler Matbaası
- Yeni Fotoğraf, Mart (1977), Sayı:6, İstanbul: Erler Matbaası
- Zeyrek, Şerafettin, (2006), *Türkiye’de Halk Evleri ve Odaları*, Ankara: Anı Yay.

**İnternet Kaynakları**

- Ceylan, Nuri Bilge, <http://www.nuribilgeceylan.com/>(Erişim Tarihi:03.05.2015)
- Madra, Beral, “Geriye de Bakmalı Değil mi 80’li yıllarda Türkiye’de Sanat,80’li yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi” <http://www.beralmadra.net/exhibitions/a-balance-retrospective-of-the-80s-in-turkey/> (Erişim Tarihi: 15.05.2015)
- Çetin, Orhan Cem, “İzahlı Orhan Cem Çetin Külliyyatı”, [http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-14/occ\\_14\\_index.htm](http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-14/occ_14_index.htm) (Erişim Tarihi: 09.04.2015)

- Dural, Tevfik Çağrı – Soysal, Şener, (2015), “Bir Şahin Kaygun Araştırmasından Soru(n)lar”, [ortaformat.org/articles/13\\_bir-sahin-kaygun-arastirmasindan-sorunlar/](http://ortaformat.org/articles/13_bir-sahin-kaygun-arastirmasindan-sorunlar/) (Erişim Tarihi:06.04.2015)
- Gezgin, Ahmet Öner, <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ahmet-oner-gezgin-fotografi/> (Erişim Tarihi: 03.05.2015)
- Kaygun, Şahin, [www.fotograf.net/Artist/sahinkaygun](http://www.fotograf.net/Artist/sahinkaygun) Devlet tatbiki Güzel Sanatlar,<http://www.msgsu.edu.tr/trTR/tarihce/123/Page.aspxtp://> (Erişim Tarihi:11.05.2015)
- İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul (ErişimTarihi:15.05.2015)
- Fotoğraf dergisi, (1984 Ocak), S:14, Ankara: Afsad Yayınları.
- Fotoğraf Dergisi, (1984 Aralık), sayı: 23, Ankara: Afsad Yayınları.
- Topçuoğlu, Nazif, <http://naziftopcuoglu.com/> (Erişim Tarihi: 04.03.2015)
- Ün, Tahir, (1-6 Şubat 2009) “Sadece Biraz Daha Özgürlük”, Fotoritim <http://www.fotoritim.com> (Erişim Tarihi:04.02.2009)
- Ün,Tahir, <http://www.tahirun.com/>, (Erişim Tarihi:10-12-20015)
- Eczacıbaşı Renkli Fotoğraf Yıllıkları, (2010 Şubat), Fotoritim E-Dergi <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/2010/02/page/3/> (Erişim Tarihi: 29.03.2015) (<http://www.tfsf.org.tr>)

**Röportajlar**

- Tahir Ün ile Röportaj 12 Mart 2015
- Ahmet Selim Sabuncu ile Röportaj 08 Nisan 2015

**Görsel Kaynaklar**

- Fotoğraf.1 Şahin Kaygun, 1983 (İstanbul Modern Katolog, 2015: 26).
- Fotoğraf 2. Şahin Kaygun, ‘Genç Bir kadının Günlüğünden’, 1984 (İstanbul Modern Katolog,2015:84)
- Fotoğraf 3. Tahir Ün, ‘Seyretmek’, 1996 (Sanatçı Arşivi)
- Fotoğraf 4. Tahir Ün, ‘Hiçlik Kimlik’, 1997(Sanatçı Arşivi)
- Fotoğraf 5. Orhan Cem Çetin, ‘Tanıdık Şeyler’,1988 (fotografya.gen.tr sayı:14 (Erişim Tarihi: 05.06.2015)
- Fotoğraf6.AhmetSelimSabuncu,‘BoyalıFotoğraflar’,1995,(Sanatçı Arşivi)
- Fotoğraf 7. Ahmet Öner Gezgin,1979, <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ahmet-oner-gezgin-fotografi/> (Erişim Tarihi: 03.06.2015)
- Fotoğraf 8. Ahmet Öner Gezgin,1984, <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ahmet-oner-gezgin-fotografi/> (Erişim Tarihi: 03.06.2015)



Fotoğraf 9. Nuri Bilge Ceylan, <http://www.nuribilgeceylan.com>.

(Erişim Tarihi:01.05.2015)

Fotoğraf 10. Orhan Alptürk, '40 Öykü', (Alptürk,1990:24

Fotoğraf 11. Nazif Topçuoğlu,1990 <http://naziftopcuoglu.com/>

(Erişim Tarihi: 02.05.2015)



# Parian Figüratif Porselenleri

Efe TÜRKEL\*

## Özet

On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren, İngiltere’de geliştirilen Parian porselen bünyesiyle üretilen porselen figürler, heykel sanatının seri üretim aracılığıyla gündelik yaşam alanlarında popüler bir unsur olarak yaygınlaşmasını sağlamış, bu anlamda heykel sanatına yönelik algıya da farklı bir soluk getirmiş, biçimsel ve üslup özelliklerinden ziyade ait olduğu döneme devrim niteliğindeki teknik özellikleriyle katkıda bulunmuştur. Bu porselen bünye sayesinde özellikle Victorian Dönem’de (1837-1901) büst, portre, figürlü vazo ve sürahiler veya zengin kompozisyona sahip çok figürlü çalışmalar orta sınıfın evlerinde seri üretilmiş heykeller ve dekoratif unsurlar olarak kendilerine yer bulmuşlardır. Parian porselen figürlerine olan yoğun ilgi İngiltere’deki üreticiler arasında büyük bir rekabet yaşanmasına da sebep olmuştur. Bu rekabet beraberinde farklı bünyelerdeki porselenlerin ve seramik ürünlerin geliştirilmesine de öncülük etmiştir. Bu çalışmada, sahip olduğu plastik değerler ve malzemenin niteliği açısından hem sanatsal hem de endüstriyel değerleriyle zirve yapan bu eserlerin Neoklasik dönem anlayışı ve sanat birlikleri sayesinde toplumla kurduğu ilişkiyle beraber Avrupa’daki benzerlerinden farklı olarak seramik ve heykel sanatına getirdiği teknik yenilikler de incelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Parian, Neoklasizm, Porselen, Figüratif Heykel, Seramik.

## Parian Statuary Porcelain

### Abstract

*Since the mid-nineteenth century, porcelain figures produced by Parian porcelain body, which was developed in England gave a new impulse to the art of sculpture by popularizing them for living rooms and, contributed in a revolutionary way to its period rather than merely touching on formal and stylistic features. Thanks to this porcelain body, busts, portraits, vases and jugs with figures or multi-figured artworks in rich composition took place as mass-produced sculptures and decorative pieces in middle class homes especially in Victorian period (1837-1901). Great interest in Parian porcelains created a great competition among the manufacturers in England. This competition pioneered the development of porcelain and ceramic products in different organizations. In this paper, these works which reached a summit point in both artistic and industrial levels in terms of their plastic value and material quality are examined in relation to their interaction with society provided by the artistic associations and artistic understanding of Neoclassical period. Additionally, technical innovations brought to ceramic and porcelain art by means of these works, which are in a different manner from their counterparts in Europe, are examined.*

**Keywords:** Parian, Neoclassicism, Porcelain, Figurative Sculpture, Ceramic.

## Giriş

İngiltere, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllar arasında güçlü ve baskın bir dünya ülkesine dönüşmüş, bununla beraber İspanya Veraset Savaşı ve Yedi Yıl Savaşı gibi askeri alanda kazanmış olduğu başarıların da sayesinde deniz aşırı bölgelerde de üstünlük kurmuştur. Bu dönemde İngiliz ihraç ürünlerinin fiyatı ikiye katlanmış, tarım ve endüstri üretimi yüzde atmış oranında artmıştır. Üreticiler ve meslek odaları Kral I.George tarafından desteklenmiş, bu sayede orta sınıfın gelirindeki artışla beraber lüks tüketimi de çok hızlı bir biçimde artmıştır, kimi tarihçilere göre “tüketim toplumu” teriminin ilk çıkış noktası da bu döneme dayanmaktadır. Bu ekonomik yükseliş, İngiltere’de özel ev eşyalarına sahip olma modası yaratmış, bu da dekoratif sanatların hızla gelişmesini sağlamıştır.<sup>1</sup> On sekizinci yüzyıl İngiltere endüstrisinin standartlarını yükseltmek amacıyla Kraliyet Sanat Kurumu (The Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce-1754) gibi kuruluşlar yapılandırılmış, buralarda endüstriyel sanatlardaki yeni teknolojilerin paylaşıldığı forumlar düzenlenmiş, tasarımcılara ödül, teşvik ve eğitime yönelik burslar verilmiştir (Coutts, 2001: 141). Bu girişimler, İngiltere’de sanat-tasarım alanında üretilmiş çalışmaların ticari bir değeri olduğu bilincinin de tamamen yerleştiğinin kanıtı olmuştur. Bu çalışmada sadece İngiliz porselen üreticilerinin değil, Victorian Dönem’de Neoklasizm etkisindeki İngiltere’de üst ve orta sınıfın sanat piyasası üzerindeki izleri ele alınmış, Parian figüratif heykellerinin de bu süreçteki rolü görsellerle incelenmiştir.

İngiltere’de Porselen Figür Üretimi ve Neoklasik Üslubun Etkileri Avrupa’nın öncü seramik üreticilerinden biri olan İngiltere’de on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar porselen ürünler Uzak Doğu, Fransa ve Almanya’dan ithal edilmekteydi. Özellikle bu dönemde porselen, ev dekorasyonu için çok önemli bir unsurdur ve popüler hale gelmişti, öyle ki bazı evlerde porselen ürünlerin ağırlıklı olduğu veya koleksiyonunun yapıldığı özel odalar tasarlanmaktaydı. Porselen figürler şömine raflarında dekorasyonu tamamlayıcı unsurlar olarak çok kullanılmış, İngiltere’de özellikle Çin’den ithal edilenler ön plana çıkmıştı. Porselene olan bu talep kısa zamanda Birleşik Krallığın tümünde karşılık bulmuş, 1744’te Nicolas Sprimont tarafından kuru-

lan Chelsea’deki fabrikada ilk porselen üretimi gerçekleştirilmiştir.<sup>2</sup> Yumuşak porselen bünyelere sahip bu ürünlerin en büyük özelliği hem figüratif öğelere sahip oluşları hem de kullanım amaçlı olarak tasarlanmış olmalarıdır (Resim 1). Sadece figüratif amaçla tasarlanmış porselenler sayıca daha azdır. Özellikle 1760’larda yapılmış olan figür grupları ve vazolar detaylarla donatılmış, renkli ve Sévres tarzı altın yaldızlıdır. François Boucher’ın gravürlerinden öykünerek yapılan ‘Müzik Dersi’ ve ‘Dans Dersi’ isimli porselen heykeller bunlar arasında en göze çarpan ve dönemi iyi yansıtan örneklerdir. 1750’de Derby’de kurulan fabrika Chelsea’deki porselen fabrikasının ürettiği heykellere rakip olacak kalitede porselen figürler üreten önemli üreticilerdendi. Bu fabrika, o dönemin modasını yansıtan kıyafetler giymiş, hanımefendi ve beyefendileri veya Rokoko stiline Çin figürleriyle ünlenmiştir (Resim 2) (Coutts, 2001: 142-151).



Resim 1. ‘Keçi ve arı’ sürahi. Chelsea Porselen Fabrikası’nda yumuşak porselen bünyeye 1745 yılında üretilmiştir. Emaye dekorlu eserin tasarımcısı Nicholas Sprimont’tur.



Resim 2. Chelsea Porselen Fabrikası'nda üretilmiş 'Müzik Derisi' isimli ve Derby Porselen Fabrikası'nda üretilmiş Çin figürlü Sévres tarzı porselen figür grupları.

Batı Avrupa sanatında Klasik Sanatın etkileri, on beşinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar görülmüş, bu etkiler porselen üretimine de yansımıştır. Bu anlayış, özellikle iç pazardaki talepler doğrultusunda 'klasik üsluptan daha klasik' tarzda taklit eserler ortaya çıkmasını da beraberinde getirmiştir. On sekizinci yüzyılda daha da canlandırılan bu akım bazı yönleriyle eklektik görünmektedir, öyle ki çok geniş bir kaynaktan ilham alan Neoklasizm, toplumunun form ve normlarına uygun, modern yaşam biçimine uyum sağlayacak, eski üsluba ait eserler ortaya koyma girişimindedir. Klasik sanatın yeniden dirilişi 'Aydınlanma' olarak bildiğimiz, on sekizinci yüzyıl düşünce akımlarıyla yakından ilişkilidir. Bu düşünce dünyayı, duygusal veya dini yönden ziyade daha rasyonel ve bilimsel gözleme dayalı olarak anlamayı işaret eden entelektüel ve sosyal bir harekettir. Toplumsal sorumluluk ve vatandaşlık gibi bireysel olgular, kutsal kralla bağlılık ve monarşik yönetimin getirdiği benzeri inançların yerini almaya başlamıştır. Bu sebeple on sekizinci yüzyıldan sonra, Klasik üslubun natüralist özelliği diğer tasarım ürünleriyle beraber porselen üretimine de yansımış ve pervasız olarak tanımlanabilecek aşırı serbest Rokoko üslubuna karşılık klasik dönem sanat disiplini daha üstün görülmeye başlanmıştır (Coutts, 2001: 169).

Neoklasizmin yapı olarak barındırdığı karmaşa halen tarihçilere çözümlenmeleri için yeni alanlar önermektedir. Neoklasizmi başlatan sanatçılar için bu biçim, Antikitenin ve Yunan tarzının en saf haliyle geri dönüşü olarak ortaya çıkmış ve bu sanatçılar tarafından Barok ve Rokoko kesin

bir şekilde reddedilmiştir. İlk eserlerin hemen hemen hiç biri Yunan orijinallerinin kalitesinde değildir ve Batı Avrupa'daki öncü yazarlar ve sanatçıların hiçbiri de henüz Yunan Yarımadası'nı ziyaret bile etmemiştir. Bu öncülerin görüşleri İtalya'da bulunmuş olan Antik Dönem eserleri üzerine şekillenmiştir - ki bunların bazıları Yunan orijinallerinin yorumlanmış versiyonlarıdır- fakat bunların da çoğu İtalya'daki ikinci sınıf ustalar tarafından yapılmıştır. Bunun da ötesinde Yunan sanatına gösterilen yapmacık saygı aşırı tutkulu bir duyarlılıkla birleşince ortaya çıkan şey Yunan olmayan, taklit, yoruma açık bir üsluptur (Whinney, 1992: 277).

Bu akımın Britanyalı porselen üreticilerine etkileri incelendiğinde; Avrupa'nın diğer üreticilerinde olduğu gibi saplantılı bir biçimde ve geniş bir skalada Neoklasik vazo üretimi yapıldığı görülmüştür. Özellikle şömine rafı süsü olarak tabir edilen ve o dönemde çok moda olan Neoklasik üsluptaki ev dekorasyon ürünlerinin üretiminde Bow, Chelsea, Derby ve Wedgwood fabrikalarının çekişmesi ön plandadır. Özellikle bu fabrikalardan çıkan yapıtlar günümüz müze koleksiyonlarının önemli parçalarındandır (Resim 3).



Resim 3. Victoria & Albert Müzesi koleksiyonundan Neoklasik üslupta yapılmış Wedgwood markalı 'Portland Vase' ve Derby Porselen Fabrikası'na ait figürlü vazo.

Neoklasik üslup Avrupa'da olduğu gibi, Britanya'daki tüm sanat ve tasarım alanlarında on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında oldukça baskın duruma gelmiş, özellikle heykel sanatında yüzyılın sonuna kadar ağırlığını korumuştur. Yine Sévres'in yarattığı moda uygun olarak sınırsız figüra-



tif porselen heykeller de bu dönemde çok sayıda üretilmiştir. Ancak Britanya'da porselen üretiminin başlangıcından yaklaşık bir yüz yıl sonra özel bir bünyeye sahip ve adını Klasik Dönem heykellerinde kullanılan Parian mermerine benzeyen görüntüsünden alan Parian figür heykelleri üretilmeye başlanmıştır.

### Parian Figüratif Porselen Heykellerinin Doğuşu

Victoria Dönemi'nde, Hükümet ve Londra Sanat Birliği, görsel sanatları sınıflar arası sosyal uyum yaratmak ve İngiliz ticari üstünlüğünü korumak adına ciddi biçimde desteklemişlerdir. Bunun yöntemini de kitleler arasında sanatı teşvik etmek, sınıfsal ilgi alanlarını geliştirerek başarmayı hedeflemişlerdir. Üretici sınıfın, sanat ve endüstri fuarları için daha güzel ve estetik ürünlerle katılmaya teşvik edilmesi amaçlanmış, ister üretici ister ressamlar tarafından üretilsin, İngiliz malları için yeni bir pazar yaratılması hedeflenmişti ve ekonomik manipülasyonun yolu, sosyal anlamda manipülasyon yaratmaktan geçiyordu. Bu süreç, iki dönem İngiltere başbakanlığı yapmış Sir Robert Peel öncülüğünde sistemli bir biçimde devam ettirilmişti. Londra Sanat Birliği'nin bu dönemdeki faaliyetleri, hem sanatçı tasarımcıları destekler nitelikteydi hem de üst-orta sınıfın evlerine girecek eserlerle bir ticari döngü oluşturma hedefliydi. Parian porselen heykellerinin yakalayacağı ticari başarıyı başlatacak olan etkenlerden biri de Londra Sanat Birliği'nin bir girişimidir (Hurtado, 1993: 1).

İngiltere'de on dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelmeden önce mermer heykel ve büst gibi sanat eserlerini evlerinde sergilemek maksatlı alabilenler zengin sınıftıydı, orta sınıfın üstündekiler de benzer türde gevrek, tebeşirimsi ve bisküvi diye adlandırılan porselen imitasyonları evlerine alıp sergileyebiliyorlardı<sup>3</sup> (Barker, 1985: 3). Parian bünyenin icadından önce, yumuşak porselen bünyeler bu tip figürlerin üretiminde kullanılıyordu. Özellikle İngiltere'deki üreticilerin sıklıkla kullandığı *bone china*<sup>4</sup> bisküvisi daha önceden kullanılan yumuşak porselen bünyelerin estetik değerlerine ulaşamıyordu. Figüratif heykellerin üretimi için pek çok firma yeni bünyeler geliştirme çabasında ve çoğu da başarısız olmuştu. İşte bu dönemde Parian bünyesinin bulunması seramik heykelcilikinde bir devrimi başlattı (Copeland, 2007: 92). Parian bünyesinin icadından sonra Kraliçe Victoria, Charles Dickens ve döneme ait

güncel kişiliklerin büstleri daha ucuz, doku olarak daha yumuşak, bisküvi diye adlandırılan bünyeden çok daha kaliteli ve mermeri taklit eden görüntüsüyle orta sınıfın da evlerine girmeye başladı (Resim 4).



Resim 4. Prens Albert ve Kraliçe Victoria'nın büstleri. 32 x 21,1 x 11,5 cm. ve 29 x 18,3 x 11 cm. Minton & Co. 1862. Victoria & Albert Müzesi koleksiyonu.

Öyle ki, bu moda, İngiltere Krallığı'nın zirve yaptığı dönemde Kraliçe Victoria'nın büstünü taşıyan vazoların yapıldığı, dekoratif ve kullanım eşyalarının büyük ilgi gördüğü bir dönem olan Victorian ve Edwardian olarak adlandırılan dönemlerde zirve yapmış, özellikle portre ve büst olarak üretilen eserlerdeki kalite Birinci Dünya Savaşı'nın olduğu dönemlere kadar sürmüştür. Parian'ı tanımlarken biçimsel özelliğinden ziyade malzeme özelliğinin vurgulanmasında fayda vardır. Parian bahsedildiği üzere ismini, Yunanistan'ın Ege Denizi'ndeki adalarından biri olan Paros'taki Elias Dağı'nın mermerlerinden almıştır.<sup>5</sup> Görüntüsü ve dokusu itibarıyla bu mermerden üretilmiş hissini vermektedir. Yüzeyi yumuşak, mat ve hafif fildişiimsi renktedir. Günümüze kalan örnekler ağırlıklı olarak, büstler, portreler, küçük figürler, figürlü veya süslü vazolar, sürahiler, madalyonlar ve hayvanların ve insanların betimlendiği girift kompozisyona sahip figürler grubundan oluşmaktadır (Resim 5) (Barker, 1985: 3).

Parian, çoğunlukla Fransa Sévres’de üretilmiş porselen bisküvi figürlerin geliştirilmesi fikrinden yola çıkılarak üretilmiştir.<sup>6</sup> Bu dönemde yaygın şekilde üretilen bu porselen figürlerin dezavantajları, genellikle, kalın cidarlı, ağır, kırık beyaz renkte pürüzlü bir yüzeye sahip olmalarıydı. Tüm bu dezavantajları Parian bünyesi ortadan kaldırmıştı. Ayrıca yüksek oranda pekişmiş bünyesinin güzelliğinin ötesinde biçimlendirmesi de kolaydı ve bu sayede gerçek gibi görünebilen büstlerin yapımına da elverişliydi.



Resim 5. Victoria and Albert Müzesi koleksiyonunda yer alan Coalport Porselen Fabrikası markalı 46 cm yüksekliğinde 'The Faerie Queene' (1852) ve Copeland'a ait dekoratif figürler grubu. (1851)

Porselen bünyenin o döneme ait bileşenleri temel olarak, silika ve alkaliden oluşan bir eritici karışımının, mermer ve beyaz kil ile karışımından oluşmaktaydı. Bu dönemde üretilen çalışmalarda ilk olarak plastik beyaz kil ve camın çok miktarda bünyede kullanılmasıyla Parian'ın karakteristiği olan daha şeffaf bir bünye elde edilmiştir. Parian bünyelerin reçeteleri firmadan firmaya değişiklikler göstermiştir (Barker, 1985: 5).

Kesin olarak, 1840'lı yıllarda bulunduğu düşünülen Parian porselen bünyesinin kökenleri hakkında farklı tartışmalar yaşanmıştır. Mintons Ltd. ve T.&R. Boote bu bünyeyle üretimi ilk kendilerinin yaptığını iddia etse de otoriteler bu bünyeyle yapılan ilk üretimin Copeland & Garrett tarafından yapıldığını belirtirler (Copeland, 2007: 16). Elisabeth Cameron (1986: 225), 'Encyclopedia of Pottery and Porcelain' adlı kitabında ilk üretimi Copeland'ın 1846'da<sup>7</sup> yaptığını belirtir ve bu bünyeyi şöyle tanımlar: "...Parian porselen bünyeleri, mat beyaz, yarı şeffaf kimi zaman hafif

sırlıdır.<sup>8</sup> Bünyeler genellikle mermersi, pürüzsüz bir dokudadır ve bisküvisi saf beyaz görünümündedir...". Cameron, Parian 'ismini' kullanan ilk şirketin de Minton olduğunu belirtir. Parian porselen bünyesi ilk olarak figür heykeli ve grupları için daha sonraları ise sıklıkla sırlı porselenlerin merkezinde dekoratif unsur olarak kullanılmıştır. Minton bu dönemde Marc-Louis Solon'un Parian porselen bünyesini geliştirerek pâte-sur-pâte<sup>9</sup> tekniğinde uyguladığı sert porselen bünyelerde bol miktarda altın yaldızlı yemek takımını üretmiştir. 1840'larda aynı zamanda Parian bünyenin bir versiyonu olan sert porselen bünye ile de benzer işler üretilmiştir. Belleek Fabrikası her iki bünyeyle de ürünler veren ilk firmadır ve devamında da yanardöner sırlı benzer bir bünye üretmiştir (Resim 6). 1890'lardan sonra İngiltere'deki üretimin azalmasına rağmen Robinson & Leadbeater yirminci yüzyıla kadar üretimini kesintisiz sürdürmüştür. Diğer Avrupalı üreticiler Rörstrand ve Gustavsburg fabrikalarıdır (Cameron, 1986: 225).



Resim 6. Louis Solon imzalı, pâte-sur-pâte tekniğinin uygulandığı altın yaldızlı şişe (1875) ve Belleek firmasına ait deniz kabuğu biçimli lüsterli Parian kâseleri (1868).

1840'larda orta sınıfın servetinin büyümesiyle aristokratların evlerinde sergileyecekleri küçük heykellerin üretimini karşılayacak uygun bir pazar da ortaya çıkmasıyla, öncü üreticiler, mermeri andıran seramik heykelleri üretmenin arayışına girmişlerdi ve bunların aynı zamanda pazar taleplerini karşılayacak yeterli miktarlarda ucuz maliyetli olmasını hedeflemişlerdi. Üreticiler arasından John Turner ve Josiah Wedgewood, stoneware<sup>10</sup> ve siyah bazalttan ürettikleri büst ve figürlerle bu taleplere farklı teknik ve üsluplarla karşılık vermişlerdi. Bu çabalar Parian porselen heykellerinin üretilmesini tetiklemişti. Ancak diğer üre-

ticilerin de benzer bünye reçeteleriyle ürettikleri figürler söz konusu olunca, Copeland & Garrett firmasından Thomas Battam, bu heykellerin ve büstlerin üretildiği stonechina<sup>11</sup> reçetesini temel alıp bünyede değişikliklere giderek söz konusu figürlere yeni bir soluk getirecek olan Parian bünyesini geliştirdi (Copeland, 2007: 21).

1989 yılında yayımlanan, 'The Parian Phenomenon' adlı kitabın yazarı ve editörü, ünlü İngiliz eski eserler uzmanı Paul Atterbury de bu bünyenin ilk olarak 1842'de Copeland firması tarafından geliştirilen, detaylı modellerin çok sayıda üretilmesini sağlayan mermersi görümlü saf beyaz bir materyal olduğunu, Minton firmasının ise kendi geliştirdiği benzer bünyeyi 1846 yılından itibaren kullanmaya başladığını belirtir. Paul Atterbury'nin Copeland'ın bünyeyi bulmasına ilişkin belirttiği tarih Elisabeth Cameron'ın belirttiği tarihten dört sene öncedir. Çeşitli kaynaklardan yapılan araştırmalara dayanarak bu bünyenin 1842'de ilk olarak Copeland firması tarafından bulunduğu ve geliştirildiği, diğer firmaların da benzer reçetelerle ileriki yıllarda eserler ürettiği söylenebilir. Bu konuya ilişkin en eski tarihli kayıt 1851'de R.Hunt tarafından kaleme alınmış, 'The Handbook to the Official Catalogues of Great Exhibition' isimli yayındır. Burada seramik üretiminde mermeri taklit etme fikrinin ilk olarak Copeland firmasının sanat direktörü Thomas Battam tarafından ortaya atıldığı ve uygulamaya geçirildiği yer almaktadır. Ancak bu yayında 'figüratif heykel' terimi yer almaz.

Ocak 1845 tarihli The Art Union dergisinde Londra Sanat Birliği'nin bir raporu yayınlanır. Mermeri taklit etme fikrinin ilk olarak kayıt altına alındığı ve yayımlandığı bu raporda şu ifadeler yer alır; "... Kurul sıklıkla Üreticiler ve Sanat arasındaki yakın bağı ve birbirlerine destek vermeleri konusundaki önemi dile getirmektedir. İlk adım olarak, bazı güzel heykelleri küçük boyutlara indirgemeyi kararlaştırdılar ve Messrs. Copeland & Garret tarafından üretilen belirli sayıdaki kopyaları stonechina olarak piyasaya çıkardılar ..."

Bu tarihlerde Neoklasik üslup örneğinde yontulmuş heykellerin küçük birer kopyasını satın almak da moda haline gelmiştir. Ancak bazı heykeller William Turner'ın patentli stonechina bünyesine yakın formüllerde sınırsız bünyelerden yapılmıştır. Başlangıçta Parian ve stonechina

bünyelerden üretilmiş heykellerin kayıtlarda çok belirgin bir ayrıma tabi tutulduğu düşünülmektedir. Bazı Parian bünyelerin stonechina olarak üretildiği düşünülerek kayıtlara geçmiştir.

Temmuz 1851 tarihli The Staffordshire Advertiser dergisinde ise R.Hunt'ın gözden geçirilmiş ve yenilenmiş şu açıklamaları yer almaktadır:

"... Mermeri seramik üretiminde taklit etme fikri Copeland porselen fabrikası yöneticilerinden Bay Thomas Battam tarafından 1842'de ortaya konmuştur. Sutherland Dükü Ağustos 1842'de yapılmış ilk örneği görmüş ve müşterisi olmuştur... Copeland'ın reçetesi ...<sup>12</sup>

%60.35 Silika

%32.00 Alümina (Kaolin)

%4.16 Soda

%2.55 Potas

Eser miktarda magnezyum oksit, kalsiyum oksit ve demir oksit."

Ancak bu reçetenin henüz tam olarak mükemmel olmadığına da değinilmiştir. Bu, Copeland & Garret Firmasının kullandığı düşünülen 1842 tarihli kayıtlara geçmiş ilk reçetedir. (Copeland, 2007: 16-17'den).

Ancak 1993 yılında Worcester'daki Dyson Perris Müzesi'nin Küratörü Harry Frost'un, Coalport porselen fabrikasının sanat direktörü Thomas John Bott'a ait el yazısının bulunduğu kitapçıktan ortaya çıkardığı bir kayıttaki reçete 1845 tarihli Copeland firmasının envanterinde bulunan reçete kitapçığındakiyle aynıdır. Bu reçetenin içeriği şöyledir;

'Frit'

50 lbs<sup>13</sup> Lynn kumu<sup>14</sup> veya Kuvars

30 lbs Sodyum Feldspat

8 lbs Potasyum Karbonat

'Bünye'

%40 China Clay<sup>15</sup>

% 40 Kalsine Soda

%13.3 Frit

%6.7 Kuvars Camı

Parian üretimine ait ilk reçetenin bu olduğu düşünülebilir. Bu figürlerin yapımına ait kayıtlarda, alçıya döküm tekniğiyle şekillendirmenin gerçekleştirildiği yazılmaktadır. Ancak öncesinde heykeltıraşların figürleri işlediğini ve bunların çok parçalı küçük kalıplar ve dışarıda bunları tutan zarf kalıp parçalarından oluştuğu yazılmaktadır. Ancak buradaki püf noktası neredeyse %60'ı kil olmayan bir karışımda ağır partiküllerin dibe çökmesini engellemek için alçı kalıp içinde veya bekleme tanklarında sürekli karıştırılması ve çalkalanmasıdır. Ayrıca bünyenin plastik yapısının düşük olması sebebiyle kalınlığın doğru ayarlanması, sıvının kalıptan boşaltma işleminin doğru zamanlarda yapılması ve kalıp parçalarının dahi hesaplanmış sürelerde figürden ayrılması gerektiği vurgulanmıştır. Aksi takdirde bünyede yırtılmalar ve çökmeler meydana gelmesi kaçınılmazdır. Parçalı çalışmalar deri sertliği tabir edilen sertlikte yapıştırmaya uygundur. Pişirimler sagar kutularının içinde yapılır ki bu da parça üzerinde fırın içinde oluşabilecek lekelenmeleri veya kirlenmeleri önler. İlk pişirim 1050°C'de gerçekleşir. Figürde oluşan çatlak ve kırıklar frit ve bünyenin kendisiyle yapılan bir karışımla tamire ihtiyaç duyuyorsa bu tamirler yapılır ve 1200°C'de tekrar fırınlanırlar. Bu pişirimler 60 ila 70 saat arası sürmektedir. Toplam küçülme %25'tir.

1855 tarihli, geliştirilmiş olduğu düşünülen bir reçetenin içeriği de şöyledir;

'Frit; kalsine edilmiş ve iyi öğütülmüş'

100 lbs Yıkanmış Wight Adası Kum<sup>16</sup>

60 lbs Feldspat

20 lbs Potas

'Bünye; iyi öğütülmüş'

%40 China Clay

% 20 Kalsine Feldspat

%20 Ham Öğütülmüş Feldspat

%13.3 Frit

%6.7 Cam. (Copeland, 2007: 56)

Parian Ware kitabında ise Dennis Barker her firmasının farklı reçeteler kullandığını belirtmiş ve Copeland & Garrett'ın reçetesini aşağıdaki gibi vermiştir;

'Frit'

57 kısım Beyaz Kum

11 kısım Cornish Stone (Pegmatit)

8 kısım Potas

'Bünye'

36 kısım China Clay

40 kısım Feldspat

24 kısım Frit

Feldspattaki demir oksit oranı bünyenin rengini belirler (Barker, 1985: 6).

Copeland'ın reçeteleri konuya ilişkin araştırmada en çok rastlanılan reçetelerdir. Copeland ile yakın zamanda üretime başlayan Minton ve diğer firmaların da reçeteleri farklılıklar gösterir. Bunların çoğu ticari sır olarak saklandı veya kısmen kayda geçirildiği için diğer firmaların çoğuna ait reçeteler günümüze ulaşmamıştır.<sup>17</sup>

#### Parian Bünyesine Atfedilen İsimler

Önceki bölümde de bahsi geçtiği üzere, bu dönemde İngiltere'deki üreticilerin büyük bir kısmı figür üretimini bone-china bünye ile sınırlandırmışlardır. Bu bünye ise aslında teknik ve ticari olarak bu tip üretime uygun değildir ve eski tip yumuşak porselen bünyesinin lezzetine de ulaşmamaktadır. Tam da bu dönemde Copeland firması tarafından uzun uğraşlar sonucunda elde edilen bünye üreticilerin imdadına yetişmiştir. Hem ticari olarak daha az maliyetli hem de karmaşık kompozisyonlardaki figür gruplarını dahi üretmede zorluk yaşatmayan yeni Parian bünyesi uygulamalı sanatlara ait örnekler arasında seri üretime yatkınlığı ve ticari başarısı açısından en önemli örneklerden biridir (Dickinson, 2009: 92). Parian ismini ilk kullanan firma Minton'dur. Copeland 'porselen heykel' (statuary porcelain), Wedgewood 'Carrara' isimlerini kullanmıştır. Bu heykeller ticari olarak piyasaya sürüldüklerinde 'sanat objeleri' olarak tanıtılmışlardır ve asla salt dekoratif objeler olarak lanse edilmemişlerdir. Tüketicinin aklına yerleştirilen kavram da bunların ister birer sanat objesi olarak sergilenmeleri istenirse de dekoratif özellikleriyle ön plana çıkarılabilmeleridir (Dennis 1989, Dickinson 2009: 100'den). Parian figürlerini üretenler Sanat Birliği'nin ihtiyacına da bu bakış açısıyla karşılık vermiş ve uzun yıllar

boyunca Sanat Birliği'ne ait etkinliklerde çok sayıda dağıtılmışlardır.

### **Londra Sanat Birliği'nin ve 1. Dünya Sergisi'nin Parian Porselenlerinin Tanınmasına Olan Katkıları**

Londra Sanat Birliği, sanatçılarla olan ilişkisi ve destekleri açısından İngiliz sanat tarihine katkı yapan önemli kuruluşlardan biri olarak görülür. İngiltere'de sanatı sadece zenginlerin değil orta sınıftakilerin de yaşam pratiğine dâhil etmiş, hamiliklerin sadece soylular tarafından değil aynı zamanda sıradan zenginlerin veya maddi anlamda standart refah düzeyinde olanların da yapabileceğini göstermiş ve sanatın gündelik hayatın bir parçası olmasını sağlamıştır (Dickinson, 2009: 197).

Parian'ın döneminde bu kadar popüler olmasının sebeplerinden biri de Sanat Birliği tarafından önemli ölçüde teşvik edilmiş olmasıdır. Parian porselen bünyesinin icadı 1836'da Sanat Birliği'nin kuruluşunun hemen ardından gelir. Birliğin amacı, sanatın teşvik edilmesi ve geliştirilmesiyle halkın zevkinin de geliştirilmesi ve medeni anlamda ilerleme kaydetmektir. Aynı zamanda sanatsal etkinliklere destek olmak amacıyla piyangolar ve özel etkinlikler düzenleyerek halkın 'tüm sınıfları' arasında sanatı sevdirmek ve öğretmektir (Barker, 1985: 11). Birlik 1838'de üyelere ve üye olacak kişilere, Maclise'in 'The Meeting of Wellington and Blucher after the Battle of Waterloo' isimli orijinal gravürünü hediye etmeyi taahhüt etmiştir. 1842'deki yıllık piyango çekilişinde ise ödül olarak bronz heykelciklerin verilmesi kararlaştırılmıştır. Bu, birliğe olan ilgiyi artırmak adına başarılı olmuştur; öyle ki birlik devamındaki dönemde heykel sanatına destek olmak ve daha düşük maliyetli heykeller ürettirmek adına Messrs Copeland & Garrett'ın ürettiği Parian figür heykellerini promosyon ögesi olarak kullanmaya karar vermiştir (Hurtado, 1993: 10). 1845'teki Manchester Endüstriyel Sanatlar Sergisi'nde, Copeland & Garrett'ın standı dönemin yazar ve eleştirmenleri tarafından övülmüştür. Bundan sonra da Parian figür heykelleri Sanat Birliği etkinliklerinin hep merkezinde yer almışlardır (Barker, 1985: 11). Sanat Birliği'nin bu tutumu, İngiltere'de Neoklasik dönemin de insanlar üzerinde yarattığı yeni he-

yecanlar sayesinde, sanata ve kültür değeri taşıyan her şeye olan ilginin sıradan halk arasında da artmasını sağlamıştır. Bu sayede sanat eserlerine özellikle de baskı resim ve figür heykel gibi seri üretilebilir sanat eserlerinin ticari başarıları sağlamışlardır. Liverpool, Manchester gibi şehirlerdeki sanat birlikleri de Londra örneğindeki gibi hareket etmişler ve figüratif porselenleri veya seri üretilebilir baskı resimleri üyelerine hediye ederek yaygınlaşmalarını sağlamışlardır.

1. Dünya Sergisi (The Great Exhibition of London) ise plastik sanatların ve ticaretin birlikteliğini kutlamıştır adeta. Bu sergide sanat ve zanaat pazarının her türlü ürününü görebilmek mümkündür. Özellikle Parian porselen bünyeli figüratif heykeller, çeşitli seramik figürler, bronz heykeller, altın ve gümüş işçiliğinin zirve yaptığı figürlü eşyalar, fildişi heykeller ve mermer anıt heykeller ve içinde figür barındıran pek çok eser burada görülmeye çıkmıştı. Bu sergide klasik üslupta yapılmış pek çok eser yer alsa da Parian figürler serginin en çok dikkat çeken eserlerindendi, öyle ki heykeltıraş John Gibson'ın mermerden birebir boyutlarda yapmış olduğu Avcı ve Köpek (Hunter and Dog- Yunan Avcı) isimli heykeli, aynı sanatçının Narkisos'un Parian bünyesinden yapılmış eserinden daha az ilgi görmüştü (Resim 7) (Droth, 2004:226). 1862 yılındaki Büyük Londra Fuarında da (1862 Great London Exposition) Rafaelli Monti'nin Copeland firması için modellediği 'Gece' isimli figüratif heykel sanatçısının becerisini sergiler nitelikteydi ve tüm dikkatleri üzerinde toplamıştı. Aslında, Monti'nin Thomas Battam tarafından bir yıl önce düzenlenen Crystal Palace Sanat Birliği etkinliği için yapmış olduğu ve Copeland tarafından üretilen 'Gelin' isimli büstü, Parian figüratif heykelleri arasında dönemin en popüler ve bilinen eseri haline gelmişti (Resim 8) (The Fitzwilliam Museum).

Tüm bu pazarlama, promosyon ve popülerlik ilişkisinde, Parian figüratif heykelleri sıradan halk arasında bile bir statü sembolü olarak görülmeye başlanmış ve büyüyen ilgi sayesinde sanat pazarının en önemli metası haline dönüşmüştür. Bu heykellerin böylesine yaygınlaşmasını sağlayan en önemli kişilerden biri de Benjamin Cheverton'dır.





Resim 7. John Gibson'ın Copeland firmasında üretilen ünlü Narkisos heykeli. 30,2 x 24,2 cm. 1846

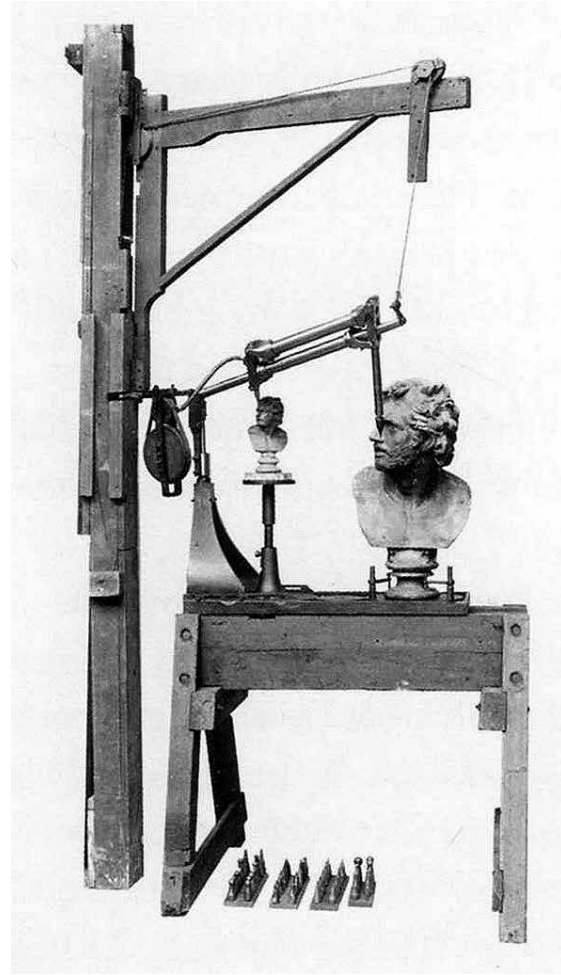


Resim 8. Rafaella Monti'nin Copeland firması için modellediği 'Gelin' (solda- yükseklik 38 cm) ve 'Gece' (sağda- yükseklik 46,6 cm) isimli heykelleri.

### Benjamin Cheverton'un Pantografı ve Porselen Heykel Üretimine Katkıları

Parian porselen heykellerinin üretimine ilişkin en çarpıcı olaylardan birisi, Benjamin Cheverton'un pantografıdır.<sup>18</sup> Bu pantografı öncülerinden ayırt eden en büyük özelliği

üç boyutlu bir objeyi tanımlamasındaki becerisiydi (Resim 9). Cheverton'un 'küçültme makinesi' (reducing machine) ismiyle anılan üç boyutlu pantografı, pek çok klasik dönem heykelinin küçültülerek kopyalanmasına ve Parian bünyesiyle üretilmesine olanak sağlamıştır. Bu makine olmaksızın 'porselen heykellerin' İngiltere'de bu denli yaygınlaşması ve beğenilmesi olanaksızdı. Bu cihaz hangi matelyalden yapılırsa yapısın bir modelin hacimsel oranlarını başka bir malzemeye indirgenmesini sağlayabilmekteydi. Daha sonra da küçültülen modelin alçıdan kalıbı alınıyor ve döküm yöntemiyle çoğaltılabiliyordu. Aynı zamanda 1851'deki 1.Dünya Sergisi'nde de ödül alan bu cihaz, İngiltere'deki orta sınıfın evlerine pek çok usta heykeltıraşın eserlerinin girmesini ve sanat eserlerinin popülerleşerek yaygınlaşmasını, heykeltıraşların da sanat pazarındaki erişiminin artmasını sağlamıştı (Dickinson, 2009: 116-121).



Resim 9. Benjamin Cheverton'un pantografı.

### Sonuç ve Değerlendirme

Parian figüratif heykelleri gerek ticari olarak, gerekse üretim pratiği ve teknolojisi olarak döneminin ötesinde bir yere konumlandırılabilir. Sanat eserlerinin, özellikle heykellerin evlere girmesiyle kişilerin bu eserleri çevresine göstererek sınıfsal veya kültürel statüsünü paylaşmasının önemli olduğu bir ortamda Parian porselen heykelleri tam da bu ihtiyacı karşılayacak türden ticari eserlerdi. Ona sahip olmak bir statü sembolüydü ve istenilen kişinin veya klasik dönem heykelinin, istenilen sanatçı tarafından yorumlanmış versiyonlarına ulaşmak da mümkündü. Hepsinin arka planında, belki de böylesine yüksek nitelikte eserlerin üretim maliyetinin düşük olması sebebiyle piyasada ucuza bulunabiliyor olması durumu yatıyordu. Ayrıca İngiltere'nin özellikle Neoklasizme ve Victorian Dönem'deki dekoratif sanatlara olan yüksek ilgisi ve sanat koleksiyonculuğunun yaygınlaşması da bu talebi körüklemiştir. İngiltere'de, sanat eseri koleksiyonuna olan bu ilgisinin en önemli sebeplerinden biri de 'The Grand Tour' olarak anılan, on altıncı yüzyılın sonlarından ve on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar süregelen bir kültür-egitim gezi programıdır. Bu dönemde, genç aristokratlar için Paris'i, Venedik'i, Floransa'yı ve Roma'yı gezmek ve buraya ait kültürü yerinde incelemek moda haline gelmişti ve bu da Grand Tour'u yaratma fikrini doğurmuştu. Böylece, İngilizler, Almanlar, İskandinavlar ve hatta Amerikalılar, Fransız ve İtalyan sanatıyla yerinde tanışıyor ve bu kültürel aktarımı tecrübe ediyorlardı. Londra bu seyahatin başlangıç noktası olarak kabul görmekle beraber oluşturulan farklı rotalar Türkiye'ye kadar uzanıyordu. Bu seyahatler, aynı zamanda modern arkeolojinin ve sanat tarihinin babası sayılan Johann Joachim Winckelmann'ın öncülüğünde Neoklasizmin doğuşunu da desteklemiştir. Grand Tour sadece bir eğitim ve gezi programı değildi. Bu tura katılan aristokrat gençler seyahat ettikleri yerlerde sanat eserleri yapıyor veya satın alıyorlardı. (Sorabella) Ayrıca Herculaneum ve Pompeii kazı alanlarının ortaya çıkışı, on sekizinci yüzyılın en önemli arkeolojik keşifleri olarak Avrupa'da karşılık bulmuştur. Burada bulunmuş pek çok eser, Neoklasik üslupta çalışan sanatçı ve tasarımcılara ilham vermiş ve Neoklasik dönemin etkisi Avrupa'daki tüm porselen üreticilerine de yansımıştır. Ancak Sévres ve Meissen gibi

öncü üreticiler genellikle vazo üretimine ağırlık vermişler, üslubun karakteristik özelliklerini daha çok iki boyutlu yüzeyler üzerinde resimsel anlatım ve kompozisyonlarla değerlendirmişlerdir.<sup>19</sup>

İngiliz porselen üreticilerini Avrupa'daki diğer öncülerinden ayıran en büyük özelliklerden biri de kurulan işletmelerin büyük çoğunluğunu şahıs şirketleri oluşudur. Bu açıdan bakıldığında endüstriyel anlamda sanat üretimi yapanların hamiliklere ve soyluların desteklerine ihtiyaç duymaksızın özerk bir yapılanmaya girişmiş olmaları açısından önemlidir. Figüratif heykellerin yakalamış olduğu bu başarı Atlantik'in diğer kıyısında da karşılık bulmuştur. Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşen bazı sanatçılarla beraber bu figüratif heykellerin üretimi İngiltere'yle eş zamanlı olarak burada canlanmış ve benzer üretimler yapılmıştır. Amerika'da Parian heykelleri ilk olarak 1853'te Christopher Webber Fenton tarafından Bennington-Vermont'ta üretilmiştir (Levin, 1988: 39). Diğer önemli üreticiler ise Ott & Brewer, Edwin Bennet, Chesapeake Pottery (Cameron, 1986: 225) ve Greenpoint-New York'taki Charles Cartlidge firmasıdır. Amerika Birleşik Devletleri'nde de aynı İngiltere'de görüldüğü üzere George Washington gibi politik figürler ve Shakespeare gibi sanatçıların portreleri en çok talep gören figürler arasında yer almıştır (Barker, 1985: 28). Genel üretime bakıldığında ise piyasada oldukça fazla sayıda kötü örneklerle de rastlamak mümkündür. Bu örnekleri üreticiler isimlerini kullanmaksızın piyasaya sürmüşlerdir.

Gerek İngiltere'de gerek Amerika'da olsun üretilen nitelikli heykelcikler, seri üretilebilir sanat-tasarım ürünlerinin görücüye çıktığı Dünya Fuarları'nda<sup>20</sup>sergilenen önemli yapıtlar olmuşlardır. Önemli üreticileri Copeland, Minton, Worcester, Wedgwood, Goss ve Robinson and Leadbeater olan bu eserlerin üretimi 1939 yılına kadar aktif olarak sürmüş, Victorian Dönem estetiğinin kitsch bulunmasıyla beraber üretimi yavaş yavaş sonlandırılmıştır (Dickinson, 2009: 93). İrlandalı Belleek fabrikası ise halen Parian bünyesiyle üretimini sürdürmektedir. Günümüzde nitelikli parçaların müzayedelerde yüksek fiyatlara alıcı bulunduğu bu eserler, seramik ve heykel disiplininin bir arada görüldüğü eşsiz örnekler sunmuştur.

## Notlar

1 Orta sınıfın ve burjuvazinin bu gelişimi ve devamındaki sanat ve zanaat eserlerine olan ilginin yükselişi yine bir ada ülkesi olan Japonya'da Edo Dönemi'nde görülür (1603-1868). Japonya bu dönemde ticaret, tarım ve endüstri anlamında aynı İngiltere'de olduğu gibi büyük bir atılım gerçekleştirmiştir. Çin'de Ming Hanedanlığı'nın çöküşüyle birlikte Avrupa'ya Uzakdoğu'dan yapılan porselen başta olmak üzere dekoratif ürünlerin ihracatında Japon İmparatorluğu lider konumdadır. Bu durum Japonya'da el sanatlarının gelişmesine de ekstra bir katkıda bulunmuştur (Tashiro & Videen, 1982).

2 Sert porselen Avrupa'da ilk olarak Almanya-Meißen'de 1713'de Böttger tarafından bulunmuştur. İngiltere'de sert porselen bünyelerin üretiminden önce yumuşak porselen, bone china gibi farklı tipte porselen bünyeler üretilmiştir. 1768'de William Cookworthy İngiltere'yi sert porselenle tanıştırmış olmasına rağmen, Josiah Spode tarafından geliştirilen bone china bünye İngiltere'de porselenin neredeyse terminolojik karşılığı olarak kullanılmış ve üreticiler tarafından tercih edilmiştir (Cox, 1944). Avrupa'daki diğer ülkelerde porselen üretimi soyluların ve kralların himaye ve sponsorluklarında üretilmiştir ancak İngiltere'de üreticilerin tamamı serbest girişimcilerden kuruludur ve çok ortaklıdır. Ekonomik koşullardaki istikrarsızlıklar ve sürekli ortaklıkların el değişmesi gibi sebepler de bu duruma eklenince İngiltere'de yumuşak porselen üretimi bile kıtanın diğer üreticilerinin otuz yıl gerisinden gelir (Dickinson, 2009: 46-47).

3 Antik dönem heykeline olan tutku on yedinci yüzyılın ikinci yarısından sonra Avrupa'da en çok İngiltere'de görülmüştür, bunun en önemli sebeplerinden biri de koleksiyonerlerin hatırı sayılır miktarda Klasik üslupta yapılmış mermer heykelleri ithal etmeleri ve bu koleksiyonerlerin arasında soyluların başı çekmesidir. Ressam Benjamin Robert Haydon, 1812'de İngiltere'deki sanat ortamına ilişkin görüşlerini otobiyografisinde anlatırken tüm kiliselerin ve devlet binalarının heykellerle tıka basa doldurulduğunu ve bunların resim sanatı için birer utanç abidesi olduğunu, bunun başka hiçbir ülkede bu denli şımarıkça yapılmadığını yazmıştır (Whinney, 1992: 361).

4 Bone China: İçinde yüksek miktarda kemik külü (kalsiyum fosfat) barındıran yumuşak ve sert porselen arası sınıflandırılmış, İngiltere'de bulunmuş ve geliştirilmiş bir porselen bünye çeşididir. Bilinen en genel reçetesi, 40 kısım kemik külü, 32 kısım china clay, 28 kısım chinastone (pegmatit)'dan oluşur (Fournier, 1992: 26-27).

5 Parian mermeriyle yapılmış heykeller arasında Laocoon Grubu, Medici Venüsü ve Semadirekli Nike yer alır. Bu mermer yarı saydam yapısı ve yüzey etkisi sebebiyle Antik Yunan heykellerinden Napoleoun'un mezarına kadar pek çok eserde heykeltıraşların tercihi olmuştur.

6 On sekizinci yüzyılın ortalarında, Vincennes-Sèvres'de

sırsız porselenin küçük ölçekli heykellerin yapımında kullanılmaya başlanmasıyla Avrupa seramiklerinde yeni bir kategori oluşmuştur. Bu fikir ilk olarak 1752'de Vincennes'e sanat direktörü olarak atanan Fransız Ressam Jean-Jacques Bachelier tarafından ortaya atılmıştır (Dickinson, 2009: 15). Herculeum ve Pompeii'deki kazılar da klasik döneme ilgiyi artırmış ve bisküvi porselenin mermere olan yüzeysel benzerliği de bu döneme ait objelerin reproduksiyonuna uygun olduğu görüşünün ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Dickinson, 2009: 18).

7 Kaynakların geneline bakıldığında bünyenin 1842'de üretildiği, 1846'da ise piyasaya etkin şekilde çıkış yaptığı görülür.

8 Hafif sırlı olarak bahsedilen yüzeyi yazar 'smear glazed' olarak tanımlar. Bunun karşılığı, sırlı fırın içinde buharlaşması sonucu yüzeyde bıraktığı ince parlak katmandır (Wordnik).

9 Pâte-sur-pâte: İlk olarak Sévres'de geliştirilen bu teknik, renksiz porselen desenlerin dekupe edilerek daha koyu veya sırlı bir yüzey üzerine rölyef olarak uygulanmasıyla gerçekleştirilir. İngiltere'de Minton ve Wedgwood seramik fabrikaları bu tekniğin çok başarılı örneklerini gerçekleştirmişlerdir (Cameron, 1986: 256).

10 Stoneware: Plastik ve refrakter özelliklere sahip, sekonder yataklardan elde edilen, 1300°C'ye kadar pişirilebilen kil (Fournier, 1992: 274).

11 Stonechina: İngiltere'de Staffordshire'lı çömlekçiler tarafından on dokuzuncu yüzyılda geliştirilmiş, pekişmiş feldspatik bir seramik bünyedir. Yoğun, sert ve dayanıklı olarak tanımlanır ve yarı-porselen, opak porselen, İngiliz porseleni, stonechina ve newstone adlarıyla bilinir (Encyclopedia Britannica).

12 1849 tarihli Art Journal'ın 18. Sayfasında College of Civil Engineers (inşaat mühendisliği yüksekokulu) kurumu, J.A. Philips'i pişmiş Parian bünyesini analiz etmesi için görevlendirmiş ve tablodaki reçetenin aynısı kayıt altına alınmıştır (Dickinson, 2009: 109).

13 Lbs: Libre's kelimesinin kısaltmasıdır. Pound anlamına da gelir. 1 pound 0,4535924 grama karşılık gelir.

14 Lynn Kumu: Metnin orijinal dilinde Lynn Sand. Bu ham madde o bölgede çıkarılan doğal kuvarstır.

15 Doğada en saf haliyle bulunan kaolin çeşididir. Kimyasal formülü  $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O$ .

16 Wight Adası'nda bulunan bir kuvars çeşidi.

17 Farklı firmaların farklı tarihlerde kullandıkları bünye reçetelerine ulaşmak için; Copeland, R. (2007). *Parian Ware: Copeland's Statuary Porcelain*. New York, U.S.A.: Antique Collectors Club.

18 Pantograf: Ölçekli çizimde veya biçimlendirmede, istenen verinin büyütülmesine veya küçültülmesine yarayan, manuel olarak kullanılan cihazdır. Mucidi Christoph Scheiner'dır.

19 Victorian Dönem'in sonlarına doğru özellikle Almanya'dakilerin başı çektiği Avrupa'daki bazı üreticiler İngiltere'deki piyasa için ucuz, sert porselen bünyede Parian tipi üretimler yapmıştır. Bazı durumlarda modeller İngiltere'de yapılmış, üretimleri birkaç küçük değişiklikle dışarıda gerçekleştirilmiştir. Bu eserlerde üreticilerin isimleri yer almamaktadır. (Barker, 1985, s. 28)

20 Bu organizasyon günümüzde 'Expo' ismiyle anılır.

### Kaynakça

- Barker, D. (1985). *Parian Ware*. Buckinghamshire, Aylesbury, United Kingdom: Shire Publications Ltd.
- Cameron, E. (1986). *The Encyclopedia of Pottery and Porcelain, 1800-1960*. New York: Fact on File.
- Copeland, R. (2007). *Parian Ware: Copeland's Statuary Porcelain*. New York: U.S.A.: Antique Collectors Club.
- Coutts, H. (2001). *The Art of Ceramics: European Ceramic Design 1500-1830*. Yale University Press.
- Cox, W. E. (1944). *The Book of Pottery and Porcelain-Volume II*. New York: Crown Publishers.
- Dickinson, F. (2009, March). An Analysis of The Success and Cultural Significance of Parianware Sculpture in Victorian England, Volume 1-2. Yayınlanmamış Doktora Tezi. United Kingdom: University of Lincoln.
- Droth, M. (2004). "The Ethics of Making: Craft and English Sculptural Aesthetics c.1851-1900", *Journal of Design History* (17/3): 221-235.
- Fournier, R. (1992). *Illustrated Dictionary of Practical Pottery* (3rd ed.). London: Van Nostrand Reinhold Inc.
- Hurtado, S. H. (1993). *The Promotion of the Visual Arts in Britain, 1835-1860*. Canadian Journal of History, 28(1), 59-80.
- Levin, E. (1988). *The History of American Ceramics*. New York: A Times Mirror Company.
- Richard, D. (1989). *The Parian Phenomenon*, Atterbury, P. (Ed.), The Old Chapel, Shepton Beauchamp, Somerset, England, 1989.
- Tashiro, K. & Videen, S. D. (1982). "Foreign Relations During The Edo Period: Sakoku Reexamined." *Journal of Japanese Studies*, (8/2): 283-306

Whinney, M. (1992). *Sculpture in Britain: 1530-1830* (2nd ed.). London, United Kingdom: The Yale University Press Pelican Histor.

### İnternet Kaynakları

Encyclopedia Britannica

<http://global.britannica.com/art/ironstone-china> (Erişim Tarihi: 10/06/2015)

Sorabella, J. The Metropolitan Museum of Art:

[http://www.metmuseum.org/toah/hd/grtr/hd\\_grtr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/grtr/hd_grtr.htm) (Erişim Tarihi: 22/06/2015)

The Fitzwilliam Museum

<http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?oid=93981> (Erişim Tarihi: 06/07/2015)

Wordnik

<https://www.wordnik.com/words/smear-glaze> (Erişim Tarihi: 10/06/2015)

### Görsel Kaynaklar

- Resim 1. 'Keçi ve arı' sürahi. Chelsea Porselen Fabrikası'nda yumuşak porselen bünyeye 1745 yılında üretilmiştir. Emaye dekorlu eserin tasarımcısı Nicholas Sprimont'tur. <http://collections.vam.ac.uk/item/O8081/goat-and-bee-jug-cream-jug-chelsea-porcelain-factory/>
- Resim 2. Chelsea Porselen Fabrikası'nda üretilmiş 'Müzik Dersi' isimli ve Derby Porselen Fabrikası'nda üretilmiş Çin figürlü Sévres tarzı porselen figür grupları. (Coutts,2001:147,151)
- Resim 3. Victoria & Albert Müzesi koleksiyonundan Neoklasik üslupta yapılmış Wedgwood markalı 'Portland Vase' ve Derby Porselen Fabrikası'na ait figürlü vazoz. <http://collections.vam.ac.uk/item/O8066/portland-vase-vase-josiah-wedgwood-and/> <http://collections.vam.ac.uk/item/O8091/vase-stand-and-saly-jacques-francois/>
- Resim 4. Prens Albert ve Kraliçe Victoria'nın büstleri. 32 x 21,1 x 11,5 cm. ve 29 x 18,3 x 11 cm. Minton & Co. 1862. Victoria & Albert Müzesi koleksiyonu. <http://collections.vam.ac.uk/item/O77725/queen-victoria-bust-marochetti-carlo-baron/>
- Resim 5. Victoria and Albert Müzesi koleksiyonunda yer alan Coalport Porselen Fabrikası markalı 46 cm yüksekliğinde 'The Faerie Queene' (1852) ve Copeland'a ait dekoratif figürler grubu. (1851) <http://collections.vam.ac.uk/item/O306883/figure-group-coalport-porcelain-factory/> <http://collections.vam.ac.uk/item/O308046/figure-group-copeland-co/>

Resim 6. Louis Solon imzalı, pâte-sur-pâte tekniğinin uygulandığı altın yaldızlı şişe (1875) ve Belleek firmasına ait deniz kabuğu biçimli lüsterli Parian kâseleri (1868).

<http://collections.vam.ac.uk/item/O333010/pilgrim-bottle-solon-louis-marc/> <http://collections.vam.ac.uk/item/O344279/bowls-belleek-pottery/>

Resim 7. John Gibson'ın Copeland firmasında üretilen ünlü Narkisos heykeli. 30,2 x 24,2 cm. 1846

<http://collections.vam.ac.uk/item/O170840/narcissus-figure-gibson-john/>

Resim 8. Raffaella Monti'nin Copeland firması için modellediği 'Gelin' (solda) ve 'Gece' (sağda) isimli heykelleri.

<http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?oid=93981>  
<http://collections.vam.ac.uk/item/O344644/night-figure-monti-raffaella/>

Resim 9. Benjamin Cheverton'un pantografı.

<http://www.victorianweb.org/sculpture/reviews/cheverton.jpg>





# Pastiş ve Seramik Yapıtlara Yansıması

Aygün DİNÇER KIRCA\*

## Özet

Halihazırda üretilmiş eserler üzerinden yeniden yorumlamalar yapmak 20. yüzyılın ikinci yarısında başlayan ve 21. yüzyıl sanatında sıklıkla kullanılan bir eğilim haline gelmiştir. Yeniden yorumlama, gerçekliği yeniden sorgulayan post-modern söylemlerin ortaya çıkardığı taklit, parodi, ironi ve pastiş gibi kavramlarla genişler. Taklit, belli bir örneğe benzeme çabasıdır. Parodi, biçim ve öz arasındaki ayrılıktan gülünç bir etki yaratan oyun türü olarak tanımlanır. İronide söylenmek istenen sözün tersi söylenerek, kişi veya olaylarla alay edilir. 1980'li yılların başından beri kullanılan ve 'pastiş' olarak adlandırılan Fransızca kökenli kavram ise, edebiyattan plastik sanatlara kadar birçok sanat disiplini üzerinde etkisini göstermiştir. 'Öykünme' olarak bilinen bu kavram, kısaca başka sanatçıların eserlerini taklit etme yoluyla meydana getirilen sanat eserini tanımlamaktadır.

Bu çalışmada, sanat/tasarım-zanaat arasında çelişkili bir konumda yer alan seramik yapıtlar üzerinden pastiş kavramının incelenmesi amaçlanmaktadır. Seramik malzemenin endüstriyel kullanımının yanı sıra, bu ürünlerin sanatta güçlü anlatım biçimleri ile ne denli sunulabileceğinin gösterilmesi hedeflenmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Çağdaş Sanat, Post-modernizm, Öykünme, Pastiş, Seramik.

## Pastiche and its Reflections on Ceramic Works

### Abstract

*Reinterpreting on already created artworks arose as a trend in the second half of 20<sup>th</sup> century, and it is being frequently used also in the 21<sup>st</sup> century art. Reinterpretation expands with concepts like imitation, parody, irony and pastiche, all of which stem from postmodern discourse re-questioning the reality. Imitation is the effort to resemble a particular entity. Parody is defined as a play style, which creates a humorous effect from the distinction between form and abstract. In irony, people or events are ridiculed by means of expressing the opposite of the intended meaning. The French originated concept 'pastiche' that has been used since the early 1980's, has proved its influence on many disciplines of arts ranging from literature to fine arts. Also known shortly as 'emulation', this concept defines the piece of art that is formed by emulating the works of other artists.*

*In this study, the concept of pastiche is aimed to be examined through the ceramic works which are located in a contradictory position between arts/design-crafts. It is also intended to show how successfully the strong styles can be presented via ceramic material, in addition to its powerful industry.*

**Keywords:** Contemporary Art, Post-modernism, Emulation, Pastiche, Ceramic.

## Giriş

Sanatın her alanında ekol olmuş sanatçılar ve onlar ile özdeşleşmiş eserleri, günümüzde onları benimseyen pek çok sanatçının sanat anlayışını şekillendirmede yadsınmaz bir rol oynamıştır. Örneğin, müzik alanında bir dönem zirvede olan müzik gruplarının eserlerinin, onlardan etkilenen ve onlara öykünen günümüz sanatçıları tarafından yeniden yorumlanması o grup ve sanatçıya saygı, övgü (tribute) olarak adlandırılmaktadır. Plastik sanatlarda da şüphesiz Rönesans Dönemine ait eserler başta olmak üzere, modern sanat ve hatta post-modern sanat eserleri üzerinden benzer öykünme örneklerine rastlamaktayız. Makalede, öykünme ve türevlerinin, plastik sanatlar alanında eser veren sanatçılar ve eserleri üzerinden incelenmesi ve değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

### Sanatta Öykünme: Pastiş

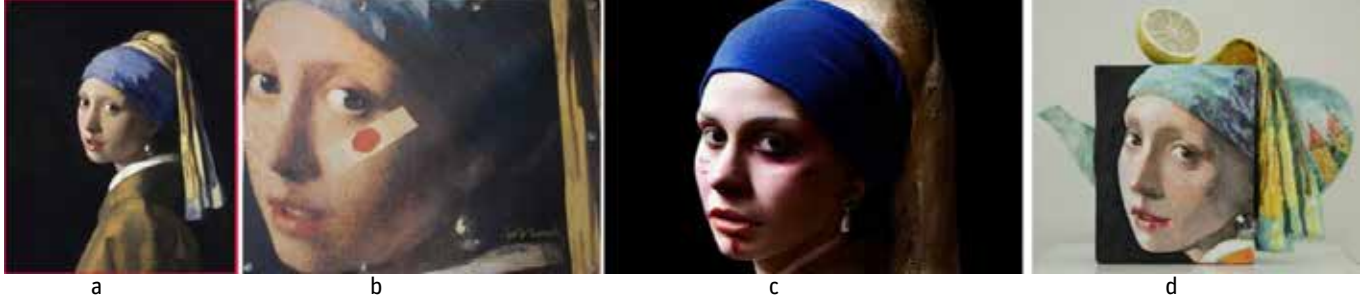
Kısa tanımı ile 'öykünme' olarak adlandırabileceğimiz 'pastiş', 90'lı yılların sonunda "çeşitli kökenlerden gelen parçaların, ya aynen ya da kopya edilerek kullanılıp bir bütün içinde eritmeksizin özgün bir sanat ürünü oluşturmadan bir araya getirilmeleri" olarak tanımlanmakta ve 'pastiş'in "temelsiz, gelişigüzel bir seçmeci tutumu nitelemek için, özellikle resim sanatında kötüleyici anlamda kullanıldığı" belirtilmektedir (Sözen ve Tanyeli, 1999: 187). Ancak, günümüzde sözlük anlamı ile 'pastiş', "başka sanatçıların eserlerini taklit etme yoluyla meydana getirilen sanat eseri" veya "bir ekolün özelliklerine göre meydana getirilmiş eser" (TDK) olarak tanımlanmaktadır. Taklit, parodi ve ironi esas itibarı ile birer pastiş türüdür. Taklit, yani mimesis, sanatın başlangıcından beri bir sanatçıyı ya da sanat eko-

lünü yakından tanımak ve özünü sorgulamak için kullanılan bir yöntem olmuştur. Birçok sanatçı başka sanatçıların eserlerini kendi eserlerine dayanak olarak kullanmışlardır. Ancak, var olan bir eserden yeni bir sanat eseri oluştururken dikkat edilmesi gereken bir takım hassas dengeler vardır. "Bu tip bilinçli olarak yapılan eser taklitlerinde sanatçı, alıntı yaptığı eserde bir şekilde alıntı yapılan sanatçıya saygıyı gösteren bir ibare kullanmaktadır. Aksi halde taklitten ileri gidemez" (Özsezgin, 2012).

'Pastiş'te sanatçılar genellikle seçkin sanat eserlerini kendilerine çıkış noktası olarak alırlar. Pastiş kavramını örnekler üzerinden değerlendirecek olursak, bu kavram ve türevlerine sıklıkla konu olmuş Resim 1(a)'da verilen Leonardo Da Vinci'nin ikonik resmi Mona Lisa en iyi örneklerden biri sayılabilir. Şüphesiz ki, 16. yüzyılda yapılan bu eser sanat tarihi açısından büyük öneme sahiptir. Sanat tarihi hakkında geniş bir bilgiye sahip olmayanlar tarafından dahi tanınır. Resim 1(b)'de ise bu eserin Fransız sanatçı Eugène Bataille tarafından yapılan yorumu görülmektedir. Bu eser 1882 yılında Fransız yazar ve yayıncı Jules Lévy'in ortaya koyduğu kısa süreli bir akım olan 'tutarsız, abuk sabuk' olarak tanımlanan 'incohorent' sanat akımının etkisiyle oluşturulmuştur. Marcel Duchamp'ın 1919 yılında yaptığı 'L.H.O.O.Q' adlı parodi içerikli eserden çok daha öncesine tarihlenmektedir (Resim 1c). Eugène Bataille'nin Mona Lisa'yı konu alarak yaptığı müdahale nispeten az bilinmekte iken, Duchamp'ın müdahalesi neredeyse eserin aslı kadar bilinmektedir. Bu durumda, pastişin kendisi kadar, pastiş uygulayan kişinin ve dönemin de önemli olduğu söylenebilir. 1970'lerden itibaren seramik büstler



Resim 1. (a) Leonardo Da Vinci, *Mona Lisa*, 1503. (b) Eugène Bataille, *Kahkaha (Le Lire)*, 1883. (c) Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919. (d) Robert Arneson, *George ve Mona Coloma'nın Banyosunda*, 62 x 150 x 80 cm. 1976.



Resim 2. (a) Johannes Vermeer, 'İnci Küpeli Kız', yağlıboya, 1665; (b) Bob Bunck, Vermeer Merkezi, Delft, 2013; (c) Derya Kılıç, 'Bilmek, Görmek', kişisel fotoğraf sergisi, Maçka Sanat Galerisi; (d) Noi Volkov, 'Girl with a Pearl Earring' (İnci Küpeli Kız).

ile anti-kapitalist sosyal, politik ve ekonomik mesajlar veren 'Funk' akımının öncülerinden seramik sanatçısı Robert Arneson'un 'George ve Mona Coloma'nın Banyosunda' adlı çalışması ise, sanat ve para arasındaki ilişkiyi ironik şekilde ele almaktadır (Resim 1d). Biri sanat alanında ekol olmuş bir eser, Mona Lisa, diğeri ABD'nin ilk başkanı olarak 1 dolarlık banknotun üzerinde resmi yer alan George Washington'ın büstüdür. Pastiş, üslupların ve kavramların kolajıdır. Mona Lisa, bu çalışmada artık bir sanat eseri değil, sanat simgesi konumundadır. George Washington ise, paranın simgesi olarak tasvir edilmektedir. Robert Arneson'un pastiş kullanarak yaptığı çalışmalar seramik alanında devrim niteliğindedir. Zira malzemenin alışıldık kullanım biçimlerini uygulamak yerine, mesaj veren eserler ortaya koymuştur.

Hollanda'nın ünlü ressamlarından biri olan Johannes Vermeer'in en bilinen eserlerinden 'İnci Küpeli Kız' tablosu (Resim 2a) birçok sanatçıya eserlerinde esin kaynağı olmuş, hatta 2003 yılında Peter Weber yönetmenliğinde aynı adla bir sinema filmi çekilmiştir. Hollandalı kolaj sanatçısı Bob Bunck, Vermeer'in eserlerini kolaj tekniğiyle yorumlamaktadır. Delft'te bulunan Vermeer Merkezi'nde Johannes Vermeer'in eserlerinin yanı sıra Bob Bunck'ın benimseyici üsluptaki kolajları da sergilenmektedir (Resim 2b).

Türk fotoğraf sanatçısı Derya Kılıç, 'İnci Küpeli Kız' gibi ünlü kadın portrelerini, şiddet görmüş kadın fotoğrafları olarak sunmakta, yaptığı ironi sayesinde izleyiciye empati kurabilme imkanı tanımaktadır (Resim 2c). Rus seramik sanatçısı Noi Volkov, klasik ve çağdaş sanat eserlerini, hatta bu eserlerin sanatçıların kendine konu olarak seçmekte ve yaptığı eklektik tasarımları üç boyutlu çaydanlık formu ile sunmaktadır (Resim 2d). Sanatçının aynı adlı eserinde,

fırça darbelerini öykündüğü ressamınkine benzer şekilde, seramik malzeme ve dekorları ile kullandığı görülmektedir. Sanatçı bu eserlerinde pastiş öykündüğü sanatçılara saygı ve övgü olarak kullanmaktadır. Aslı yağlıboya bir tablo olan eser, verilen örneklerde bir kolaj sanatçısı, fotoğraf sanatçısı ve seramik sanatçısı tarafından farklı yöntemlerle ve mesajlarla yeniden yorumlanmıştır. Her sanatçı kendi disiplinine göre bir üslup ve dil seçmiştir. Pastişte disiplinler arası bir yaklaşımın olduğu da bu örnekler ile gözlemlenebilir.

Pastişin seramik alanında hiciv ağırlıklı kullanımlarına Howard Kottler'in çalışmalarında sıklıkla rastlanmaktadır. Kottler'in, seramik disiplininin tüm teknik imkânlarını en verimli şekilde kullandığı çalışmaları, eleştirmen ve tarihçi Garth Clark'ın tabiriyle, 'küstah, endüstriyel, popülist, nüktedan ve bozguncu' idi ve bu tanımlar ile yüksek sanatı, alçak sanat formatında kasıtlı bir biçimde kopyalamaktaydı (Vecchio, 2001: 14).

1960'ların sonu, 70'lerin başında, seramik sanatçısı Howard Kottler'in ses getiren, nüktedan bir dizi tabak çalışması 'başkasına ait olan bir şeyi izinsiz kendi üzerine alma, üstüne oturma, el koyma' anlamında "benimseyici" üslupta yapılmıştır. Bunlar, hazır aldığı veya onun için diğerk sanatçıların yaptığı renkli seramik dekalleri uyguladığı fabrikasyon, beyaz sırlı porselenlerdir. Bu tabaklardan binlerce vardır ve kaç tane üretildiklerinin kaydı bile yoktur. Çok katlı mağazaları muzipçe alaya alarak, sanki bunlar dikkatlice düzenlenmiş bir koleksiyonun parçalarıymış gibi altlarına '10 parçanın 2.cisi' gibi etiketler dekallemişti. Bu çalışmalarda, genel sanat imgeleri de kullanılıyordu: Thomas Gainsborough'un 'Mavi (üzgün) Çocuk (The Blue Boy)'u, Leonardo Da Vinci'nin Son Akşam Yemeği ve Mona

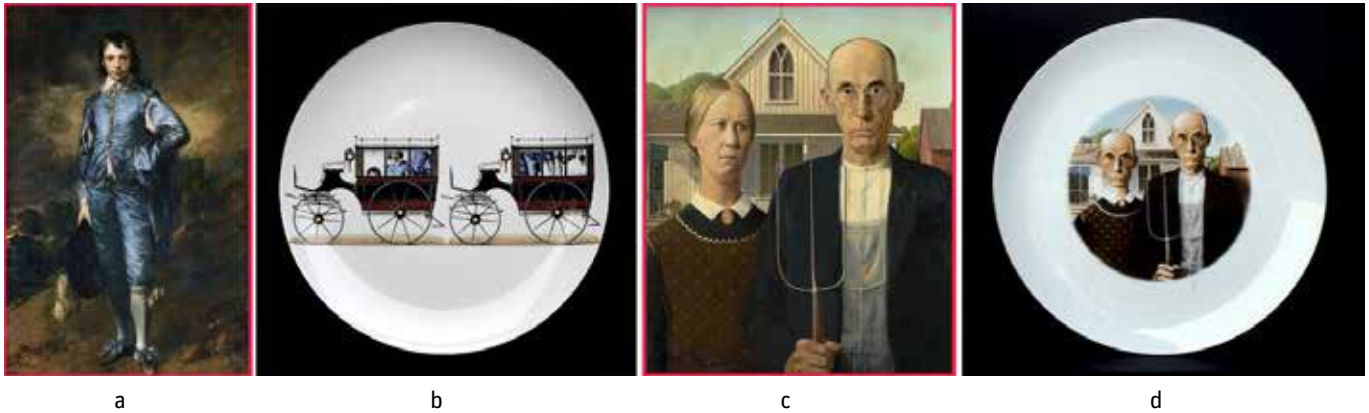
Lisa tabloları ve Grant Wood'un 'Amerikan Gotik'i gibi. Bazı tabakları gruplar halinde kutuladı. Bu gruplar belirli konularla ilgiliydi, örneğin ahşapla işlenmiş deri zarf içerisinde çam ağacından bir kutuya konulmuş dört tabak Wood'un 'Amerikan Gotik'ine adanmıştı. Kottler, bu tablonun içerdiği tüm Amerikan aile erdemleriyle harap edencesine oynuyor, cinsleri karıştırıp eşleştiriyordu. Sanatçı sadece resim alanındaki eserlerden alıntı yapmakla kalmamış, Amerikalı ünlü yazar Gertrude Stein'in ünlü "Bir gül olan gül, bir güldür" dizesini başlangıç noktası olarak da, bir seri tabak tasarlamıştır. Bu tabaklar postmodernizmdeki benimseme (appropriation) etkisinin mükemmel bir erken ifadesidir (Vecchio, 2001: 14).

(Üzgün Çocuk ve Amerikan Gotik tablolarının orijinaleri ve Howard Kottler'in pastiş örnekleri Resim 3'te verilmektedir).

Pastiş sıklıkla konu olmuş bir diğer önemli örnek ise René Magritte'in sanatta gerçekliği sorgulayan *Görüntünün İhaneti* adlı çalışmasıdır (Resim 4a). Çalışmanın ortaya çıkış hikâyesi şöyledir: Pablo Picasso, gerçekleri görme ve dolayısıyla da bir gerçeklik haline getirme yöntemine atıf yapan 1931 tarihli bir reklamda, kübist parçalanmaya uğramış bir pipo çizimi üzerine 'bu bir pipodur sloganı' yazmıştır. Bunun üzerine Magritte, foto grafik, yanılsamacı bir üslupla resmettiği piposuna *bu bir pipo değildir* diye yazarak, çağın gerçeklikler üzerine karışmış düşünce yapısını ve ayrıca gerçeğin asla görüldüğü gibi olmadığını vurgulamıştır (Gürsoytrak, 2003: 26). Piponun pipo olması için

onun bir pipo nesnesi olması gerekir. Nesne olmadığına göre yazılan şey ile görülen şey arasında bir uyumsuzluk söz konusudur.

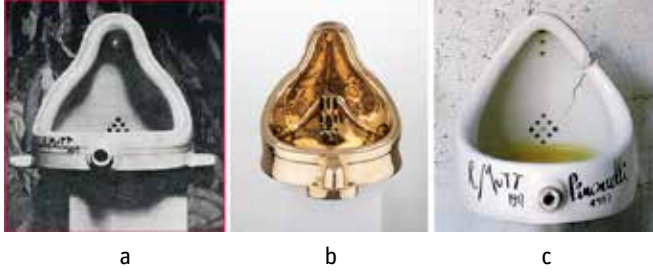
"...Magritte'nin söz ettiğimiz tablosunda, nesnenin olmaması, resim dışında yazının da bulunması ve yazıyla resmin birbirinin nesnesi olması durumunu ortaya koyuyor. Bunun dışında yazının görselliği ile figürün görselliği arasındaki ilişki ve ayrımı da devreye sokuyor." (Şengel, 1993: 48). Üç boyutta bu ilişki ve ayrımı en iyi tanımlayan eserlerden biri 'Bu bir çaydanlık değildir' adlı çalışmadır (Resim 4b). Kesin olarak bir Dadaist olsa da bir yandan da kübizmle de ilintili olan Paul Mathieu, aynı anda iki şey yapmıştır: Çaydanlığı çizim gibi ele almış, aynı zamanda da imge, figür ve diğer elemanlar için de bir tuval gibi kullanmıştır. Mathieu, birbiri üstüne düşen katmanlı kaseler kullanmış, her işinin altına tam imgeyi resmetmiştir. Kaplar üst üste olduğu için resim daha heykelsi ve üç boyutlu bir hale gelir. "Bu asıl resmin aynı kaldığı, parçalar eklendikçe veya kaldırdıkça az ya da çok üç boyutlu hale gelen akıllıca bir oyundur. Çizim ve biçim Mathieu'nun çalışmalarında iç içe geçen kavramlardır." (Vecchio, 2001: 138). Mathieu'nun bu yaklaşımı ile 80'li yıllarda yaptığı çalışmalar, izleyiciyi kullanım nesnelere arkasındaki gerçekliği fark etmeye davet etmektedir. Benzer amaçla bir diğer Kanadalı seramik sanatçısı Richard Milette de tarihsel buluntu formlar üzerinde yer verdiği 'Görüntünün İhaneti' ile tarih ve kültürü bir araya getirmiştir (Resim 4c). Nüktedan eserleri ile bilinen seramik sanatçısı Mark Burns de



Resim 3. (a) Thomas Gainsborough, 'The Blue Boy' (Üzgün Çocuk), 1770; (b) Howard Kottler, 3.2 x 27.6 cm., 1969; (c) Grant Wood, 'Amerikan Gotik', 1930; (d) Howard Kottler, 'Look Alikes (Tıpkısı)', 1972.







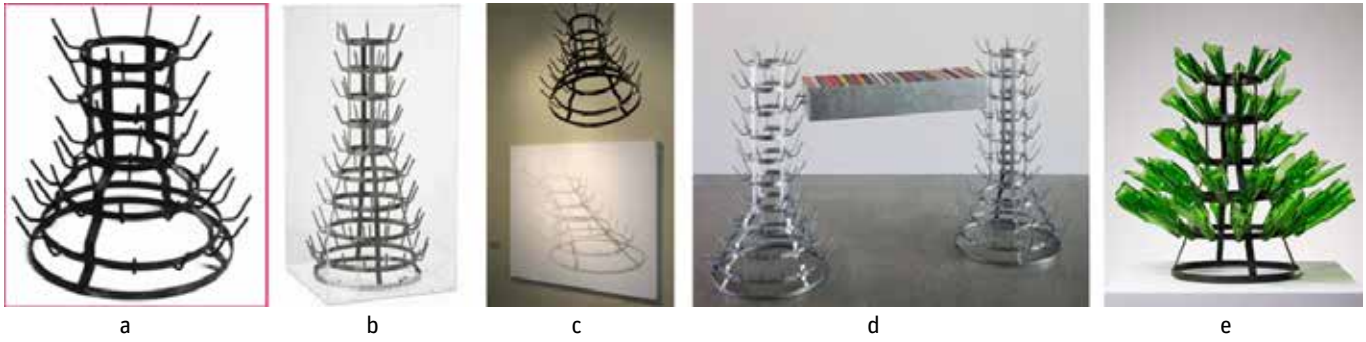
Resim 6. (a) Marcel Duchamp, 'Çeşme', 1914; (b) Sherrie Levine, 'Çeşme' (Marcel Duchamp'tan sonra: A.P.), 1991; (c) Pierre Pinoncelli, Duchamp-Pinoncelli, 1993.

Bunlardan biri de hiç şüphesiz o yüzyılın en dikkat çeken eserlerinden biri olan Marcel Duchamp'ın 'Çeşme' adlı çalışmasıdır (Resim 6a). Ancak, Duchamp'ınkinin aksine Levine'in heykeli, geleneksel kıymetli metal olan bronzdan dökülmüş çağdaş bir pisuardır (Resim 6b). Mükemmel biçimde parlayacak kadar cilalanmış olan bu parça artık bir mağazadan alınacak sıradan bir şey değil, sanatçı tarafından dönüştürülmüş eşsiz bir nesnedir (Artsconnected). Anarşist performans sanatçısı Pierre Pinoncelli ise

Duchamp'ın kaybolan 'Çeşme' adlı çalışmasının yerine üretilen pisuarlardan biri sergilendiği sırada, bu esere hasar vermek için bizzat Duchamp'tan 'olur' almıştır (Resim 6c). "1993'te Duchamp'ın başyapıtı Çeşme Nimes'de sergilenirken Pinoncelli içine idrarını yapmış ve irice bir çekiçle esere vurmuştur. Pinoncelli aslında Dada geleneğini takip eden bir performans sanatçısı, bir anarşist ve Marcel Duchamp'ın fikirlerinin savunucusudur" (Artsconnected).

Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere ile ortaya koyduğu sanat eserlerinin neredeyse tamamı defalarca yeniden yorumlanmıştır. 1961 yılında ortaya koyduğu 'Şişe askılığı' bunlardan biridir (Resim 7). Öyle ki, şişe askılığının başka bir nesnenin yerine kullanıldığı örneklere dahi rastlanmaktadır.

Örneğin, provokatif çalışmaları ve politik söylemleriyle tanınan Çinli sanatçı Ai Weiwei, 1995 yılında Han Hanedanlığı'na ait antik bir kül vazosunun, yere düşüşünü üç parçalı bir tablo olarak sergilediği çalışmasının sanatçı ve küratör Thomas Eller tarafından yeniden yorumlanması



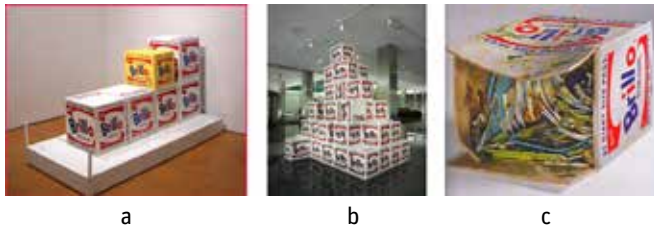
Resim 7. (a) Marcel Duchamp, 'Şişe askılığı', 1961; (b) Allan Kaprow, 'Bu orijinaldir, eğer inanmak istersen', 1992; (c) André Raffray, 'Şişe askılığının gölgesi', 1993; (d) Haim Steinbach, 'Onestar Destekli', 2007; (e) Kendell Geers, Askı, 2009.



Resim 8. (a) Ai WEIWEI, 'Han Hanedanlığı'na ait kül kavanozunun düşüşü', 1995; (b) Thomas Eller, 'Beyaz erkek kompleksi, n° 11', 2014.

gibi. Ai Weiwei, çalışmasında yalnızca sanatçının sürekli olarak antik buluntu nesnelere kullanmasını değil, aynı zamanda kültürel değerler ve sosyal tarihe doğru tutumu da sorguladığını göstermektedir (Resim 8a).

'Beyaz erkek kompleksi' ile Thomas Eller ise, sanatçının Batı'da hepimizin dahil olduğu kültürel iklimi konu ettiği bir grup sanat eseri, performans ve konuşmanın genel başlığını oluşturmuştur. Sanatçı Ai Weiwei'nin seramik vazo ile yaptığı performansı Duchamp'ın hazır nesnesi şişe askısı ile gerçekleştirerek, sanatın son yarım yüzyılda kendi içinde dönüp durmasına işaret etmektedir (Resim 8b). "Hepimiz, sanatçıların 40 yılı aşkın süredir oluşturduğu kelime dağarcığına, çok küçük değişim olması ihtimali ile birlikte, kolektif biçimde mahkûmuz, hiç bitmeyen sanatsal final maçlarını sonuçlandırmak için oldukça muhafazakâr bir yaklaşımla..." (Momentumworldwide). Pastiş, bir yandan sanatın sonu gibi algılansa da aslında çoğaltıcı bir etkisi olduğu yadsınmaz. Çünkü sanatçılar ikonik eserleri, kişileri ve sanat akımlarını kendi eserlerine çıkış noktası yaptıkları sürece yeni ikonik eserler de ortaya çıkacaktır. Andy Warhol, popüler toplumun tüketim nesnelere ve ikonik kişilerini 1960'lı yıllarda nasıl kendine özgü üslubuyla sanata dönüştürmüştü, günümüzde de onun dönüştürerek oluşturduğu sanat başka sanatçılara esin kaynağı olmaktadır.

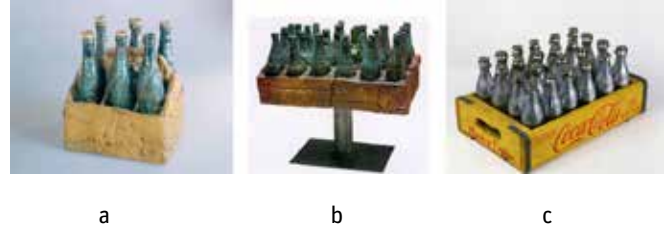


Resim 9. (a) Andy Warhol, 'Brillo Kutuları', 1964, Andy Warhol Müzesi; (b) Mike Bidlo, 'Warhol Değil' (Not Warhol), ahşap üzerine ipek baskı, 47 kutu, 2005; (c) Bertozzi&Casoni, 'Brillo Kutusu,' sırlı seramik, 2007.

20. yüzyılın öne çıkan sanatçılarından Andy Warhol'un eserleri de birçok sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Mike Bidlo'nun yanı sıra hiper-realistik çalışmalarıyla tanınan Bertozzi ve Casoni, seramik malzeme ile baştan oluşturulmuş buluntu nesnelere asamblaj tekniğiyle yaptıkları heykellerinde birçok büyük tarihi sanatçıya gön-

derme yaparlar: 'Merda D'artista (Artist Shit)' kutuları şekliyle Manzoni'ye, tekrar ettikleri 'Brillo kutuları' ile Andy Warhol'a. (Bertozzi&Casoni, 2012, eposta ile görüşme, 25 Temmuz) (Resim 9).

1960'ların başında, seramik sanatında malzemenin araç olarak kullanıldığı bir dönemde seramik sanatçıları da popüler kültüre kayıtsız kalmamışlardır. Popüler kültüre vuran ilk kilden ok muhtemelen Robert Arneson tarafından atılmıştır. O zamanlar Oakland Mills Collage'da öğretmen olan Arneson, torna çekme tekniği gösterdiği 1961 Kaliforniya Eyalet Fuarı'nda, her zamanki vazo ve kâse formları çekmek yerine bir grup pop meşrubat şişesi yaparak birini gerçek bir kapakla kapatarak üzerine 'No deposit, no return' (depozitosuz-iadesiz) yazmıştır (Resim 10). Bu eylem, Andy Warhol'un yeşil kola şişeleri (1962) resminden önce yapıldığı düşünüldüğünde gerçekten de kahinedir (Levin, 1988: 227).



Resim 10. (a) Robert Arneson, 'Depozitosuz-İadesiz', 1961; (b) Robert Arneson, 'Case of Bottles', 1963, Stoneware ve cam, Santa Barbara Sanat Müzesi; (c) Andy Warhol, 'You're In', 1967.

Amerikan seramik heykelinin kurucularından/babalardan biri olan Arneson, güncel olaylarla ilgili çizim, resim ve heykellerle birlikte seramiği sanat dünyasına katmıştır. İlk önemli sanat çalışması 'Depozitosuz-iadesiz' ile geleksel formlara karşı isyanını dile getirmiş ve aslen Jasper John'un bronz bir parçasından esinlenmiştir. Kariyerinin başında, çalışmaları sonradan 'Kaliforniya Funk Art' olarak bilinecek dinamik bir grup asi Kaliforniyalı pop sanatçısının arasına katıldı. Amerika'da çok önemli ve yaygın bir akıma dönüşen bu grubun çalışmalarında dikkatlice seçilmiş ve agresifçe ele alınan nesnelere kinaye ve şok değerleri kullanılmıştır. Bu hareket Öz Ekspresyonizmi'nin tam anlamıyla bir reddi niteliğindedir (Mam). Görüldüğü gibi postmodernizm dâhilindeki birçok sanat akımında farklı disiplinlerden gelen sanatçılar pastiş ve eskimeyeni, yeni



şeyler söylemek için kullanmışlardır.

### Sonuç

'Pastiş' olarak adlandırılan, öykünme veya benimseme örneklerine sanatın her alanında rastlanmaktadır. Özellikle resim alanındaki başyapıtları sanatçılar kendi eserlerine dayanak olarak seçmişlerdir. Çünkü bu resimler herkesin aşına olduğu eserlerdir. İzleyici çağdaş sanat yapıtlarındaki yeni anlatımlarda öykünülen eser ile ilgili geçmişten gelen verileri de göz önünde bulundurarak, verilmek istenen ironi veya parodiyi daha çarpıcı biçimde algılayabilir. Hazır nesnelerin kullanımı ile de hangisi hazır nesnenin orijinali hangisi değil sorunsalı ortaya çıkmıştır. Duchamp'ın 'Pisuar'ında olduğu gibi, orijinali kaybolduğunda yerine yenisi konabilmektedir. Bir başka sanatçı Pinocelli 'Çeşme'nin kopyalarından birine anarşistçe verdiği zarar ile bu eseri hapis cezası alma pahasına da olsa sahiplenebilmektedir.

1960'lar seramik malzemenin sanatta güçlü bir ifade aracı olarak kullanılmaya başlandığı bir dönemdir. Robert Arneson'un çömlekçi çarkından beklenenin aksine, çanak çömlek yerine kola şişeleri yapması, seramik heykelde bir devrim niteliğindedir. Arneson, 1963'te biri cam 7up, diğerleri seramik Pepsi kola şişeleri ile Warhol'un 1962'de yaptığı yeşil kola şişeleri resmine göndermede bulunmaktadır. Howard Kottler ise alçak sanat olarak görülen seramikler üzerinde yüksek sanata ait görüntüleri kullanmıştır. Roy Lichtenstein üst üste dizdiği seramik kupalar ile Picasso'nun absent bardağına göndermede bulunur. Bertozzi ve Casoni, birçok sanatçının eserini seramikten yeniden yorumlamışlardır. Malzemeyi kullanmadaki virtüözlükleri, pastiş en iyi şekilde uygulayabilmelerine olanak sağlamaktadır.

Görüldüğü üzere, pastiş seramik sanatçıları tarafından birçok nedenden dolayı kullanılmıştır. Seramik malzemenin sağladığı tüm olanaklar sonuna kadar en verimli şekilde kullanılmış, bunun yanında verilmek istenen mesajlar bu yöntemle en iyi şekilde aktarılmıştır.

### Kaynakça

- Bertoni F. (2008). Bertozzi & Casoni. Nulla è come appare. Forse. Allemandi, MIC, Italy.
- Dinçer Kırca, Aygün (2012). *Endüstriyel Sofra Seramiğinin Sanat Nesnesi olarak Yeniden Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.
- Edward, Lucie-Smith (1984), *The Thomas&Hudson Dictionary of art Terms*, Thomas & Hudson: Londra.
- Gürsoytrak, Hakan (2003), "Aydaki Ayakkabılar", *Genç Sanat Dergisi* (105).
- Levin, Elaine (1988). *The History of American Ceramics: From Pipkins and Bean Pots to Contemporary Forms, 1607 to the present*, New York: Inc.publishes.
- Özsezgin, Kaya (2012). "Modern Sanatta Küresel Tıkanma", *II. Uluslararası Macsabal Odun Pişirimi Sempozyumu*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Schwarz, Arturo (1997). *The Complete Works of Marcel Duchamp, Volume 2*, New York: Thames&Hudson.
- Sözen, M.- Tanyeli, U. (1999). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 5. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stich, Sidra (1987). *Made in USA: An Americanization in Modern Art the '50s&'60s*, American Food and Marketing, USA: University of California.
- Şengel, Deniz (1993). *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, Plastik Sanatlar Derneği Yayını, 20.
- Vecchio, Mark Del (2001), *Postmodern Ceramics*, First Edition, USA: Thames&Hudson.
- İnternet Kaynakları**
- Artsconnected  
<http://www.artconnected.org/resource/91695/fountain-after-marcel-duchamp-a> (Erişim Tarihi: 10.07.2015).
- Eugène Bataille  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne\\_Bataille](https://fr.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Bataille) (Erişim Tarihi: 10.07.2015).
- TDK, "Pastiş"  
<http://www.tdk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 10.07.2015).
- Mam  
[www.mam.org/Wier%20Education/New%20pdf%20files/AWierLessonplanArnesonwebready.pdf](http://www.mam.org/Wier%20Education/New%20pdf%20files/AWierLessonplanArnesonwebready.pdf) (Erişim Tarihi: 06.07.2010).
- Christies  
<http://www.christies.com/lotfinder/AAA/AAA-4806392-details.aspx#top> (Erişim Tarihi: 10.07.2015).

Momentumworldwide

[http://momentumworldwide.org/educational-program/time\\_art\\_impact/dialogue-3-with-thomas-eller/](http://momentumworldwide.org/educational-program/time_art_impact/dialogue-3-with-thomas-eller/) (Erişim Tarihi: 10.07.2015).

### Görsel Kaynaklar

Resim 1. Leonardo Da Vinci, *Mona Lisa*, 1503.

- (a) <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mona-lisa-portrait-lisa-gherardini-wife-francesco-del-giocondo> (Erişim tarihi: 10.07.2015)
- (b) [https://fr.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne\\_Bataille](https://fr.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Bataille) (Erişim tarihi:10.07.2015)
- (c) <http://www.artofcolour.com/painting-profile/profiles-no6-files/lhooq.jpg> (Erişim tarihi:10.07.2015).
- (d) [http://www.stedelijk.nl/en/collection/collection-online#/params?lang=en-GB&f=FilterType|Art&exclude=FilterType&f=FilterSubCollection|Applied\\_arts&q=](http://www.stedelijk.nl/en/collection/collection-online#/params?lang=en-GB&f=FilterType|Art&exclude=FilterType&f=FilterSubCollection|Applied_arts&q=) (Erişim tarihi:10.07.2015).

Resim 2. Johannes Vermeer, İnci Küpeli Kız, 1665.

- (a) [http://www.metmuseum.org/toah/hd/verm/hd\\_verm.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/verm/hd_verm.htm) (Erişim tarihi: 10.07.2015).
- (b) Bob Bunck, Vermeer Centrium Delft, 2013 (Fotoğraf: Aygün Dinçer Kırca)
- (c) Derya Kılıç, “Bilmek, Görmek” kişisel fotoğraf sergisi, Aralık, 2012-Ocak, 2013, Maçka Sanat Galerisi.
- (d) <http://www.noivolkov.net/gallery/3067/Teapots,Limited+edition/> (Erişim tarihi:10.07.2015).

Resim 3. Thomas Gainsborough, Üzgün Çocuk (*The Blue Boy*), 1770./ Grant Wood, *Amerikan Gotik*, 1930.

- (a) Gilbert, 2009:362.
- (b) <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=32482> (Erişim tarihi:10.07.2015).
- (c) <http://www.americangothichouse.net/about/the-painting/>(Erişim tarihi:10.07.2015).
- (d) <http://www.samscottpottery.com/influences/slides/inst04.htm>(Erişim tarihi:10.07.2015).

Resim 4. René Magritte, *Görüntünün İhaneti*, 1920.

- (a) Gürsoytrak, 2003:25.
- (b) <http://paulmathieu.ca/> (Erişim tarihi:10.07.2015).
- (c) Tourtillott, 2006:65.
- (d) [http://www.primegallery.ca/dynamic/artist\\_artwork.asp?ArtistID=37&Count=0&categoryID=Ceramics](http://www.primegallery.ca/dynamic/artist_artwork.asp?ArtistID=37&Count=0&categoryID=Ceramics) (Erişim tarihi: 09.03.2009).

Resim 5. Pablo Picasso, *Absint Bardağı*, boyanmış bronz ve kaşık, 1914.

- (a) [http://www.shafe.uk/wp-content/uploads/picasso\\_glass\\_of\\_absinthe\\_bronze\\_1914.jpg](http://www.shafe.uk/wp-content/uploads/picasso_glass_of_absinthe_bronze_1914.jpg) (Erişim tarihi:10.07.2015).
- (b) <http://www.christies.com/lotfinder/AAA/AAA-4806392-details.aspx> (Erişim tarihi:10.07.2015).

Resim 6. Marcel Duchamp, Çeşme, 1914.

- (a) Schwarz, 1997:649.
- (b) [http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/fountain\\_duchamp\\_1.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/fountain_duchamp_1.htm) (Erişim tarihi: 09.03.2009).
- (c) <http://issuemagazine.com/pierre-pinoncelli-hes-77-and-back/#/>(Erişim tarihi:10.07.2015).

Resim 7. Marcel Duchamp, Şişe askılığı, 1961.

- (a) <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986> (Erişim tarihi:10.07.2015)
- (b) <http://search.it.online.fr/covers/?m=1914>(Erişim tarihi:10.07.2015).
- (c) <http://search.it.online.fr/covers/?m=1914>(Erişim tarihi:10.07.2015).
- (d) <http://search.it.online.fr/covers/?m=1914>(Erişim tarihi:10.07.2015).

Resim 8. Ai Weiwei, *Han Hanedanlığı'na ait kül kavanozunun düşüşü*, 1995.

- (a) <http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/8004485/Ai-Weiwei-and-The-Unilever-Series.html> (Erişim tarihi:10.07.2015).
- (b) Covers & citations, <http://search.it.online.fr/covers/?m=1914> (Erişim tarihi:10.07.2015).

Resim 9. Andy Warhol, *Brillo Kutuları*, 1964.

- (a) <http://www.warhol.org/education/resourceslessons/Aesthetics--Arthur-Danto/> (Erişim tarihi:10.07.2015)
- (b) <http://twi-ny.com/blog/2010/07/21/mike-bidlo-not-warhol-brillo-boxes-1964/> (Erişim tarihi:10.07.2015).
- (c) Bertozzi&Casoni, 2007: 32.

Resim 10. Robert Arneson, *No deposit, no return*, 1963./Andy Warhol, *You're In*, 1967.

- (a) <http://www.verisimilitudo.com/arneson/misc.html> (Erişim tarihi:10.07.2015).
- (b) Stich, 1987:96.
- (c) [http://www.warhol.org/sp/aract\\_transform.html](http://www.warhol.org/sp/aract_transform.html) (Erişim tarihi:10.07.2015).





# Türkiye’de Kadın Gözüyle Kadın Olmak Sorunsalı ve Çağdaş Türk Seramik Sanatından İzlenimler

Elif AĞATEKİN \*

## Özet

M.Ö. 7000’lere kadar tarihlenen seramik kadın heykelcikleri, analığı, dişiliği, üremeyi, hayatın devamlılığını dolayısıyla bereketi simgeleyen ana tanrıçalar olarak kabul edilmektedir. Medeniyetin başlangıcında ana tanrıçalıkla taçlandırılmış kadın, günümüzde eşitliği, hakları, temsiliyeti, adaylığı, cinayetleri, tecavüzleri, cinselliği, seksiliği, hamileliği, kürtaşı, doğumu, politikaları, feminizmi, günü, emeği, güzelliği, bedeni, diyeti, modası, örtüsü ve mutlaka namusuyla tartışılmaya devam edilen bir cinstir. Kadınlar üzerindeki toplumsal baskılar, geleneksel roller, ikinci sınıf hissettirme, erkek egemen kültür, maruz bırakılan şiddet, iş ve ev hayatının zorlukları vb. kadının gerçekliğidir. Türkiye nüfusunun aşağı yukarı yarısını oluşturan kadın cinsi için bu gerçeklik ortaktır. Kadınların tüm bu gerçeklikleri, farklı disiplinlerdeki sanat yapımcıları için tarihin karanlık dönemlerindeki anatanrıça heykellerinden bugüne tercih edilmiş bir konudur. Bu metin, Türkiye’de kadın olmak sorunsalını, bu konuyu ele almış Çağdaş Türk Seramik Sanatçılarının eserleri ile sınırlandırarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda konu, bu yaklaşım içindeki kadın seramik sanatçılarının eserlerine olan yansımaları üzerinden, eserlerin teknik ve düşünsel boyutlarıyla irdelenerek aktarılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Çağdaş Türk Seramik Sanatı, Kadın Sorunsalı, Kadın Sanatı

## The Problem of Being Woman in Turkey in the Eyes of Women and Impressions of Contemporary Turkish Ceramics Arts

### Abstract

*The ceramic female figurines dating back to 7000 BC are considered to be mother goddesses that symbolize maternity, femininity, reproduction, the continuity of life, and, therefore, fertility. Having been crowned with divinity at the beginning of human civilization, female is a gender that is still discussed through her equality, rights, representation, nomination, murder, rape, sexuality, sexiness, pregnancy, abortion, birth, politics, feminism, period, labor, beauty, body, diet, fashion, cover and, certainly, honor. Social pressure, traditional roles, bullying, the male dominated culture, violence, professional and domestic challenges etc. that women have to live with are a woman’s reality. This is a shared reality for women, who form almost the half of the population in Turkey. All these realities of women have been a topic of interest among artists from different disciplines from the time of mother goddess statues in the dark eras till today. This paper explores the problem of being a woman in Turkey by limiting it with the works of Contemporary Turkish Ceramics Artists who used these facts as their subjects. In this sense, the purpose of this paper is to discuss the problem of being a woman in Turkey through a few like-minded women ceramic artists’ reflections of the issue on their works as well as the technical and intellectual dimensions of these works.*

**Keywords:** Contemporary Turkish Ceramics Art, the Woman Problem, Women Art

*“...erkek insanlığıyla, kadın ise dişiliğiyle tanımlanır.  
Ve kadın ne zaman insan gibi davranmaya kalksa,  
erkeği taklit etmeye çalışmakla suçlanır.”  
Simone de Beauvoir*

## Giriş

“Kadın, öteden beri varoluşun gölge tarafını temsil edegelmiş, doğasını gizlerin karanlığıyla örtüp saklamaya her zaman eğilim göstermiştir” (Graber, 2000: 5). Seramikten bilinen ilk kadın heykelcikleri olan ana tanrıçalar da binlerce yıl toprak altında geçmişin izlerini bedenlerinde taşıyarak beklemiş tarihi parçaların en özellerindedir. Dünyanın farklı bölgelerinde, “Mısır’da, Suriye’de, İran’da ve bütün Akdeniz çevresi ile Güneydoğu Avrupa’da ve hatta bazen İngiltere’de neolitik toplumlar balçığa biçim vererek” (Childe, 2005: 78) birbirinden bağımsız dönem ve malzemelerle kadın bedenleri biçimlendirilmiştir. Bu toplumların farklı biçimlerdeki bu kadın heykelciklerini neden, niçin yapmış olduklarıyla ilgili pek çok varsayım söz konusudur. Bugün tanrıça olarak adlandırılan bu kadın heykelcikleri gerçekten tanrı olarak kabul gördüler mi? Doğurabilen kadın bedenine duyulan saygının göstergeleri miydiler? Bereketi mi, bekâreti mi sembolize ediyorlardı? Anneliği mi kutsuyorlar yoksa dişiliği mi temsil ediyorlardı? net olarak bilemiyoruz ancak kadınlığın ve onun hallerinin heykeli yapılacak kadar önemli olduğunu neolitik dönemden beri biliyoruz.

Medeniyetin başlangıcında ana tanrıçalıkla taçlandırılmış kadın, günümüzde tüm dünyayla birlikte Türkiye’de de eşitliği, hakları, temsiliyeti, adaylığı, cinayetleri, tecavüzleri, cinselliği, seksiliği, hamileliği, kürtajı, doğumu, politikaları, feminizmi, günü, emeği, güzelliği, bedeni, kilosunu, diyeti, modası, örtüsü ve mutlaka namusuyla tartışılmaya devam edilen bir cinstir. Kadınlar üzerine yapılan tüm bu tartışmalar, toplumsal baskılar, geleneksel roller, kadın ve kadın olmakla ilgili sorunsalların merkezindedir.

Her kadının kendine özgü biçimde ömrü boyunca değişen sorunları bulunmaktadır. Evlilik kurumu,

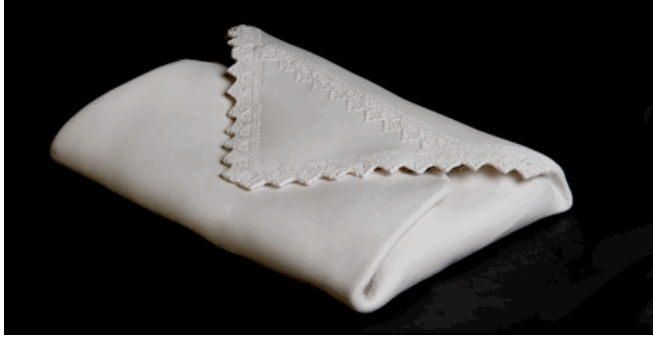
boşanma, ikinci sınıf hissettirme, erkek egemen kültür, maruz bırakılan şiddet, özgüven eksikliği, eğitimsizlik, dedikodu kültürü, iş ve ev hayatının zorlukları, yaşanmış veya hiç yaşanmamış aşklar ve kadın bedeninin ömrü içerisinde hormonlarıyla birlikte sürdürmek zorunda olduğu iniş çıkışlar, bu sorunların ilk akla gelen örneklerindedir. Türkiye’de bu sorunları ifade; kimi zaman bireysel deneyimlerden çıkışlı, kimi zamansa toplumsal durumlara duyulanlara aracı olarak seramik, ilk örneklerinden günümüze halen önemli bir malzeme olarak tercih edilmektedir. Özellikle “seksenli yıllar Türkiye’de feminizmin, kadın hareketinin ivmelendiği, kadınlara, kadın sorunlarına yönelik konularda bilinçlenmenin yaşandığı, toplumdaki farklı kültürel yapıların görünür kılındığı bir dönem” (Tekeli, 1995: 33) olmuştur. Bu metin o dönemden günümüze, Çağdaş Türk Seramik Sanatında kadın merkezli üretilmiş; Türkiye’de kadın olmak sorunsalını, yaşanan gerçekleri ve bu gerçekleri konu olarak kullanmış Çağdaş Türk Seramik Sanatçılarının eserleri ile sınırlandırılarak ele almaktadır. Kadın sanatçıların “kendi cinslerinin toplumsal konumunu, tüketim kültüründe bir nesne olarak sunulmasını irdeledikleri, kendi kişisel tarihlerinden yola çıkışlı hem birey, hem sanatçı olarak sosyal/toplumsal olguları sorguladıkları, ataerkil yapılanmaya karşı çıktıkları” (Yıldız, 2008: 256) eserler, yaşananlarla birlikte teknik ve düşünsel boyutlarıyla irdelenerek aktarılmaya çalışılacaktır.

## Çağdaş Türk Seramik Sanatında Kadın Olmak Sorunsalı ve İzlenimler

Kadının “yetiştirilme tarzına ilişkin her şey, kadına, bir başkasının parçası olacağını; ölene kadar mutlu evlilikle korunacağını, destekleneceğini, dibe vurmaktan kurtulacağını söyler durur” (Dowling, 1994: 7). Dolayısıyla kadınlar, “kendilerini korkutan şeylerden kaçmaya, küçük yaşlardan itibaren, sadece kendilerini rahat ve emniyette hissetmelerini sağlayacak şeyler yapmaya özendirildiler. Aslında özgürlük için değil bağımlılık için eğitilmişlerdir” (Dowling, 1994: 9).

Bu bağımlılık duygusunun kuşkusuz en somut

simgesi, pek çok kültürde görülen ilmek ilmek bağlanarak işlenen çeyizlerdir. Çok küçük yaşlardan itibaren çeyizini hazırlamaya başlayan kız çocuğu, çoğu zaman attığı her ilmekte yalnız çeyizini işlemez aynı zamanda kendini de daha hiç tanımadığı eşine, eşiyile yaşamayı hayal ettiği yaşamına ilmek ilmek bağlar. Türkiye’de de pek çok evde hazırlanan, “geleceğe dair umutlarının ilmek ilmek dokunduğu çeyiz ve çeyiz bohçalarını, Safiye Başar porselen heykellerinde metaforik bir yaklaşımda ele almıştır” (Başar, 2012) (Resim 1).



Resim 1. Safiye Başar, 'Bohça', 2012.

Porselen 'bohça'larını teknik olarak kağıt katkılı porselen çamuru (Paper Clay) kullanarak biçimlendiren Başar, “çeyiz geleneğiyle, toplumun en temel taşlarından biri olan aile kavramına gönderme yaparken; kadına, annelik, sevgi, sadakat, dostluk, gibi nosyonların yavaş yavaş yüklendiği bu geleneği, uzun soluklu bir ritüel olarak” (Başar, 2012) tanımlamaktadır.

Bu uzun soluklu ritüel, kadınları, “çocukluktan itibaren sağlıksız ölçüde bağımlı olmaya özendirilmektedir. Kendi içine bakan her kadın, kendine bakma, kendini koruma, kendini ortaya koyma konusunda kendini rahat hissetmesi yönünde hiçbir zaman özendirilmediğini bilir” (Dowling, 1994: 9-10). Deniz Pireci, 3 Nisan 2014 tarihinde İstanbul Merhart Sanat Galerisi’nde açılışını gerçekleştirdiği “Çeyiz” adlı kişisel seramik sergisinde “çeyizin tüm gerçekliğinin aslında içinde bulunduğumuz toplumun ortak gerçekliği” (Pireci, 2014) olduğunu savunmuş ve kendi içine bakmaktan çekinmediği bir

yüzleşmeyle izleyici karşısına çıkmıştır. Pireci, sergisinin girişinde izleyicileri karşılayan; “Kendine Haksızlık Etme” adlı eserinde “kendilerini daima korumaları gerçeği ile büyütülen kız çocuklarına söylenen ‘Bir kızın en değerli çeyizi bekâretidir’ ” (Pireci, 2014) sözüne porselen birimlerden oluşturduğu gelinliği kırmızı lekeli duvarın önünde sergileyerek vurgu yapmıştır (Resim 2).



Resim 2. Deniz Pireci, 'Kendine Haksızlık Etme', 2014.

Pireci aynı sergide kadınların doğdukları günden itibaren korunarak büyütülmesi gerçeğini, onlar için hazırlanan çeyizlerdeki örtülerle yorumlamıştır. Çünkü tıpkı kadınlar gibi çeyizlerde; “önce sandıklarda, sonrasında kapıları kilitli misafir odalarında hep koruma altındadırlar” (Pireci, 2014). Pireci bu noktadan hareketle sergi mekânında bir misafir odası oluşturmuş ve kendi çeyizini yeniden hazırlar gibi “10.000’i bulan porselen birimlerle yaptığı düzenleme ile kendi geçmişi, belleği ve toplumsal aidiyetiyle ilgili ipuçları” (Pireci, 2014) içeren “Ben Yarattım Gerçeği” adlı porselen çeyizlerden oluşan bir misafir odası düzenlemesi hazırlamıştır (Resim 3).



Resim 3. Deniz Pireci, 'Ben Yarattım Gerçeği', 2014.



Resim 4. Zehra Çobanlı, 'Çocuk Gelin, Gerçek ve Düş', 2015.

Evlenme ile ilgili çeyizin yanı sıra “en yaygın kültür kalıplarından birisi de başlık parasıdır. Dünyanın birçok ülkesinde ve ülkemizde de görülen, özellikle ilkel

toplumlara özgü bir gelenek olmakla birlikte, bugün bile, bazı gelişmiş ülkelerin kırsal bölgelerinde evlenme nedeniyle kız tarafına başlık parası” (Tezcan, 1981: 7) verilmeye devam edilmektedir. Başlık parası, “evlenecek erkeğin ya da akrabalarının kız babası ya da akrabalarına yaptığı, toplumlara göre değişen hukuksal ve toplumsal uygulamaları içeren hediye niteliğinde bir ödemedir. Bu ödeme, genellikle para, hayvan (sığır, at, keçi vs.) çeşitli süs eşyaları” (Tezcan, 1981: 7) ve çoğunlukla altındır. Başlık parası en ağır ifadesiyle, “kadının satın alınması gibi görülmekte ise de, aslında tarafların kendi aralarında hakların aktarılması ile ilgili bir antlaşma” (Keesing & Keesing, 1971: 188) yapması olarak kabul görmektedir. Bu anlaşmada görülmeyen şey, çoğu kez rızası dışında evlendirilmiş birçok kızın düş kırıklığı, çocuk yaşta giydirilmiş gelinlik ve ne yazık ki gerçeğin ta kendisidir. Zehra Çobanlı'nın “Çocuk Gelin, Gerçek ve Düş” adlı seramik düzenlemesi, izleyiciyi toplumun halen yaşanagelen bu gerçeğiyle karşı karşıya bırakmaktadır (Resim 4).

Türkiye'de yaşanan bir başka çarpıcı ve çözümsüz bırakılan gerçek kuşkusuz kadına yönelik şiddet ve kadın cinayetleridir. Şiddet; dayak, tecavüz, taciz, küfür, tehdit, hakaret, parasız bırakma gibi farklı yollarla gerçekleştirilmektedir. Kuşkusuz tüm bu yaşatılanların “en ağır biçimlerinden biri, töre/namus bahanesiyle kadına uygulanan şiddettir. Bu şiddet; kadının giydiği kıyafet, gittiği yer, yabancı kişilerle konuşması, evlilik dışı ilişkisinin olması, evlilik dışı hamile kalması, bakire olmaması, ailenin ya da akrabanın uygun gördüğü kişi ile evlenmek istememesi, boşanması gibi bahanelerle” (Kiaışmek, 2010: 7) uygulanır ve çoğu zaman ne yazık ki ölümlerle sonuçlanır. Çünkü Türkiye'de “bir kadının namus gerekçesi ile darp görmesi veya öldürülmesi için eve geç gelmesi, telefonla mesajlaşması, boşanmak istemesi veya yemeğin altını yakması” (Tahincioğlu, 2015: 329) bile yeterli hale gelmiş, şiddetin süregeldiği bu evlerde kadınlar “bedelini ödemeye ömürlerinin yetmediği bir yalnızlığı” (Ağatekin, 2014) yaşar olmuşlardır. Elif Aydoğdu Ağatekin bu yalnızlığı “Rehin Hayatlar” adlı serisinde, kadınların içlerinde bir türlü hissedemedikleri özgür olma cesaretine vurgu yaparak aktarmaya çalışmıştır (Resim 5).





Resim 5. Elif Aydoğdu Ağatekin, 'Rehin Hayatlar', 2014

Bugün gelinen noktada “Türkiye’de kadınlar eskisi gibi ve eskiden daha da çok öldürülmektedirler. Bu cinayetlerin çoğu; kocalar, eski kocalar, eski ve yeni sevgililer, babalar ve kardeşler” (Tahincioğlu, 2015: 312) yani kadının canı saydığı en yakınındakiler tarafından işlenmektedir. Beril Anılanmert toplumumuzun son dönemde artarak çoğalan bu ruhsal durumu; insan ilişkilerinde yaşanan “bunca hoyrathığı, kabalığı, saygısızlığı, özellikle kadın ve çocuklara giderek artan bu şiddeti” (Gençoğlu, 2012); İstanbul FMV Işık Galeri’de 20 Kasım 2012 tarihine gerçekleştirdiği Entropi Sergisi’nde sorgulamıştır.



Resim 6. Beril Anılanmert, 'Entropi', 2012.

Serginin çıkış noktası olan “Entropi”den hareketle, bir toplumun kendini yok etmesi anlamına gelen savını; sergi düzeninin arka planında toplumsal gerçekler, yaşananlardan derlenmiş hikâyeler, yazılı basın haberlerinden kupürler ile” (Gençoğlu, 2012) dekorlu porselen uçurtmalarla savunmuştur (Resim 6). Porselen uçurtmalar, yere çakılmak üzere, etekleri çözülemeyecek biçimde karışmıştır. Anılanmert bu eseriyle, “bugün itibariyle toplum olarak geldiğimiz noktadan geri dönüşün mümkün olmadığını, ciddi bir yozlaşma, çürüme, ayrışma ve parçalanma içinde olduğumuzun altını çizmiştir (Gençoğlu, 2012).

Azade Köker’se, geri dönüşü mümkün olmayan bu şiddetin, bu ezilmişliğin gerçekliğini 1983 yılında biçimlendirdiği “Taht” adlı eserinde, “devlet, güç/iktidar/militarizm arasındaki ilişkiyi, kadın-erkek dualitesine başvurarak aktarmış, milliyetçiliğin ve militarizmin oluşumunda toplumsal cinsiyet rollerine vurgu yaparak göstermiştir” (Yıldız, 2008: 260).

Köker’in “uzun tırnaklı, üniformalı, general kuşaklı, madalyalı erkek koltuğu ve koltuğun alt kısmındaki kadın gövdesi toplumsal yapının tüm ‘kırılgan’ değerlerinin nasıl ezildiğini gösterir. Çalışma, aile ile özdeşleştirilen ulus devlette, kadınların geleneksel ailede olduğu gibi ikincil, mağdur/ezilen olma rollerini, gerektiğinde vatana feda edilmek üzere evlatlar yetiştiren analar oldukları gerçeği üzerinden vurgulanmaktadır” (Yıldız, 2008: 260) (Resim 7).



Resim 7. Azade Köker, 'Taht', 1981.

Tarih boyunca vatana feda edilmiş çocukları doğuran analar; devletlerin “nüfus politikalarının bedelini bedenleri ve benlikleri ile ödemişlerdir” (Tekeli, 1988: 243). Dünyada pek çok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de; nüfus politikası, doğum, kürtaj, çocuk sayısı gibi konular, siyasi güçler tarafından ekonomiyle bağlantılı bir olgu olarak algılanmaktadır.

Siyasi güçler doğurganlığı artırarak ya da azaltarak ekonomiye yön vermeye çalışırken o doğumları yapan, doğanları büyüten kadınların ihtiyaçlarına, isteklerine kulaklarını tıkamaktadırlar. Kâh baskıyla, kâh teşvikle, aile ahlâkı ve gelenekleri öne sürülerek kadınların bedenlerine ve emeklerine el konulmaktadır. Kürtajı yasaklama çabaları, istenmeyen gebelikleri önlemek için kullanılan “72 saat” hapına (ertesı gün hapı) erişimi zorlaştırmak için doktor reçetesine bağlanması, kadın bedeni üzerinden yürütülen baskıcı politikaların (Keig, 2013: 1) en somut örneklerinden sayılabilirler.

Elif Aydoğdu Ağatekin, kadınların kendi bedenlerinin sahibi olamamalarına “Ben Valiz Değilim” adlı eseriyle isyan etmiştir. 2012 Mayıs ayında Türkiye yoğun biçimde “kürtaj” konusunu tartışmaya başlamıştır. Siyasi güçler, kürtajın yasaklanması gerektiği konusundan doğumun sezeryanla mı yoksa normal mi olması gerektiği konusunda kadar kontrolü ele almakla ilgili ısrarlı açıklamalar yapmaya başlamışlar ancak ne yazık ki kadınların tüm bu süreçler için özünde neler hissettiklerini görmezden gelmeyi tercih etmişlerdir. “Ben Valiz Değilim”; “isteyerek veya istemeyerek doğurmuş, bebeğini aldırılmış veya aldırılmak zorunda kalmış, doğurmayı her şeyden çok isteyen veya artık hiçbir zaman doğurmak istemeyen, tüm bu süreçlerin kendine özel sancılarını hayatında en az bir kez tatmış ve hiçbiri yalnızca birer valiz olmayan her kadın için hazırlanmıştır” (Ağatekin, 2012) (Resim 8).



Resim 8. Elif Aydoğdu Ağatekin, 'Ben Valiz Değilim', 2012.

“Erkek ve kadınlara atfedilen özelliklerin, toplumun şu andaki yapısını sürdürmek için gereken özellikler oluşu bir rastlantı eseri değildir. Bu toplum, türünü sürdürmek

için; becerikli, rekabetçi ve egemen erkekler ve bu erkeklerin çocuklarına bakacak kadınlar ister” (Comer, 1984: 29). Çoğu toplumda doğumun ardından çocuk bakımı her zaman kadınlara ait bir görev olarak algılanır ve “evlilikle mesleği bir arada yürütmek kadınlar için sorun olurken, erkekler için olmaz. Çünkü kadınlara çalışsa da çalışmasa da, daima ev işinin ve çocuk bakımının tüm sorumluluğunu üstlenecekleri sorgulanmadan kabul ettirilir ve böylece erkek, ailesi ile mesleği arasında seçim yapmaktan kurtulur” (Comer, 1984: 81). Kadınlarsa; eğer bir seçim yapmışlarsa veya çalışmaktan başka çareleri zaten yoksa vazgeçmek zorunda kaldıklarıyla hesaplaşarak üstlendikleri rolleri sürdürürler. Mesleğini çocuğunun bakımı için noktlayanlarla, çocuğunun bakımını başkasına emanet ederek işine devam edenler genellikle aynı kısırdöngünün mahkûmlarıdır.



Resim 9. Handan Börüteçene, 'Mutfak Ordusu2', 1984.

Bu mahkûmiyeti Handan Börüteçene, 1987 yılında İstanbul Urart Sanat Galerisi'nde sergilediği “Türkiye'nin kadınlık durumlarına ayna tutan” (Berksoy, 2012: 86) “Mutfak Ordusu” adlı eseriyle irdelemiştir. Eserini oluşturan yüz hatları işlenmemiş, “her biri pişmiş topraktan çalışılan kadın figürlerine, hurdacıdan toplanan bakır tencere kapakları” (Berksoy, 2012: 86) ilave etmiş, kadınların “kendilerinden istenen tüm rolleri sorgusuz sualsiz kabul ettiklerinin altını çizilmiştir” (Berksoy, 2012: 86) (Resim 9).



Resim 10. Özgü Gündeşlioğlu Demir, 'İşlevsiz', 2015.

Kadınların bu teslimiyetinin tam karşı noktasında erkekler çoğunlukla insan yaşamının daha sıradan yönleri olarak gördükleri çocuk bakımı, ev işleri gibi “şeylerle uğraşmayı reddederler, çünkü bu işleri kadın işi, yani alçaltıcı iş gibi görürler. Gerçekten, birçok erkek, bu tip kadın işlerinden ne kadar uzak durursa o kadar çok erkek olduğu kanısındadır” (Comer, 1984: 104). Kadınlarsa iş bile sayılmayan bu erkek gözüyle alçaltıcı, nankör işleri yaptıkça kendilerini evlerine bağlı, işe yarar ve mutlu hissederler. Hatta çoğu zaman kendileri olmasa eşlerinin hiçbir iş yapamayacağı için yaşamayacağı yanılısıyla kendilerini kendilerine kıymetli hissettirirler. Özgü Gündeşlioğlu Demir, kadının gelişmesini sağlayacak hiç bir yönü olmayan, her gün yapsanız da bitiremeyeceğiniz, yaptığınız için kimseye yaranamayacağınız, herkesin yapabileceği ev işlerini, seramik cam, metal gibi alternatif malzemelerle kurduğu ancak kullanılmayan mutfağında “İşlevsiz” ile sorgulayarak kadınları bu işlerin, kıymetsiz işleyle yüzleştirmektedir (Resim 10).

Ataerkil toplumlardaki toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren en önemli oyun evciliktir ve evcilik oyununa kızlar çoğunlukla bir mutfak hazırlayarak başlarlar. Oyun anne, baba gibi rollerin paylaşılması ve bir ev düzeninden izler taşıyan; küçük boyutta, tencere, tava, bardak çanak ve bebek gibi oyuncaklarla oynanır. “Çocuğun toplum ve çevreyle olan ilişkilerini düzenleyen bu oyuncaklar,

çocuğun dünyaya bakış açısının oluşmasında önemli bir rol üstlenmekte ve gelecekte içinde yer alacağı dünyanın doğrularını öğrenerek büyümesine de yardımcı olmaktadır” (Gürel, 2004: 209). Oyunlarda oynanan doğal görünümlü kumaş, plastik gibi malzemelerden üretilmiş bebekler; dünyanın ardından Türkiye’de yerlerini Barbie bebeklere bırakmışlardır. İlk kez “1959 yılında Ruth Handler tarafından yaratılan Barbie bebek, o günden bu yana popüler kültür ikonu olarak gündemi meşgul etmiş, güzellik, zayıflık, gençlik gibi değerleri yücelten ve ideal kadını tanımlayan bir simge olarak, kadın kimliğinin oluşumunda üstlendiği çok yönlü rol ile dikkat çekmiştir” (Gürel, 2004: 210).

Barbie bebekler, dünyada daha erken olmak ile birlikte, Türkiye’de 1980’lerden itibaren geleceğin yetişkini olacak kız çocuklarına, annelik rolünden öte; “bir rol model olarak, arzu edilir bir kadının nasıl olması gerektiğine dair rehberlik etmişlerdir” (Gürel, 2004: 214). Araştırmalar sonucunda ortaya konulmuştur ki; günümüzde kadınlar; imkânsıza yakın ölçülere sahip “Barbie bebeğe benzemeye çalışan modellerin ve photoshoplu reklamların etkisi altında kalmakta, bu nedenle yeme bozuklukları yaşamakta ve estetik ameliyatlara ihtiyaç duymaktadırlar” (Milliyet Gazetesi, 2012).



Resim 11. Burçak Bingöl, 'Barbie Blues', 2013.

Barbie bebeklerin kadınlar için, “bir güzellik ikonu ve ideal kadını tanımlayan bir simge” (Gürel, 2004: 209) olarak halen kabul görmesini; Burçak Bingöl, “Barbie Blues” adlı eserinde, “hiç bir şeyin ideal olamayacağı dünya düzenini” (Bingöl, 2013) seramik Barbie Bebeği ile



değerlendirmiştir. Bingöl,

Batı’ya ait bir güzellik sembolü olarak idealize edilmiş olan seramik Barbie’sinin bedeninin yarısını blues referansına atfeden depresif bir maviyle sırlamıştır. Barbie, kendi halinde derin bir hüznü içindedir, boyuna uygun bir masada adeta Rodin’in ‘Düşünen Adam’ına göndermede bulunurcasına, gelecek üzerine kara kara düşünmektedir. Barbie, ideal güzelliğin kaybolabileceği bir dünya düzeninden endişe etmekte, kafası kültürlerarası güzellik nosyonu ile alabora olmuş halde varoluşun anlamını sorgulamaktadır (Bingöl, 2013) (Resim 11).

Naomi Wolf, ‘Güzellik Miti’ adlı kitabında kadınların varoluşlarıyla ilgili verdikleri mücadelenin sonucunda ortaya çıkan ve aşılması her gün daha da zorlaşan miti şöyle açıklar: “Kadınlar yasal ve dünyevi engelleri aştıkça; daha fazla hakka sahip oldukça; politik ve sosyal hayatta güçlendikçe; uymaları beklenen güzellik standartları daha da zorlaştırılmıştır. Kadınlar, domestik rollerinden sıyrıldıkça ulaşılmaz bu güzellik miti daha da yaygınlaşmış ve ideal güzellikle ilgili görseller gözümüze daha da çok sokulmuştur” (Saktanber, 2015: 166). Bugün yazılı ve görsel medyada idealize edilmiş kadın tipinin; her zaman bakımlı, şık ve mutlaka zayıf olması dikkat çekicidir. Çünkü “günümüz çağdaş kadını için ideal fiziksel görünüm zayıf olmaktır. Ayrıca medya tarafından güzellik kavramı öyle bir temele oturtulmuştur ki; kadınların sürekli olarak bakımı ile uğraşması gerektiği üzerinde durulmaktadır” (Ilgaz Büyükbaykal, 2007: 23). Diğer bir taraftan da her dönem, “güzellik anlayışı değiştirilerek kadınların kendilerini çirkin olarak algılamaları” (Ilgaz Büyükbaykal, 2007: 23) sağlanmakta, ideal güzelliğe ise ancak rejim listeleri, selülit tedavileri, saç, cilt bakımları, makyaj, estetik operasyonlar ve mutlaka diyetle kavuşulacağı vurgulanmakta, bu durum kadınların arasında dünyevi olayların çok ötesinde gündemini her daim koruyabilen bir konu olarak kabul görmektedir.

Arzu Ataman Güngör’ün “Güneşlenenler” serisi kadınları; şişman ve pervasızdırlar (Resim 12). Güngör,

“nasıl olmamız gerektiğine dair dayatılan bu güzellik anlayışına, herkesin bir diğerinin dış görünüşüyle ilgilendiği, kimin ne giyeceğine karışan kültüre; şişmanların bikini giyip giymemesinin uygun olup olmadığının tartışıldığı ortamlara; hayatı beyinleriyle değil de etleri ve yağlarıyla yaşayanlara; tepkisel olarak şişman ve bikinili kadınlar biçimlendirmiştir” (Güngör, 2015). Arzu Ataman Güngör, eserlerinde, “herkesin istediği gibi vücudunu sevebileceğini göstermeye çalışmaktadır. Kilolu olmanın çok önemli hale geldiği etrafında; kilosundan utanıp bunalım yaşayan kadınlar ve kilolu diye onları terk eden erkekler olduğuna dikkat çekmektedir. Bu kadınların kendi bedenlerini erkeklerin istediği sekile sokmak için aşırı çaba içerisinde olmalarına” (Güngör, 2015) inat çok renkli, eğlenceli mayo ve bikinileriyle, mutlu, huzurlu görünen seramik kadınlarının bedenlerini arzu nesnesinden uzak, doğal güzellikte ve umursamazca sergilemektedir.



Resim 12. Arzu Ataman Güngör, ‘Güneşlenenler’, 2011.

Kadın bedeni, reklamlar yoluyla her gün evlerimize “genellikle iyi ev kadınları, mutlu anneler, fiziği düzgün genç kadınlar, bakımlı ve güzel olarak sunulan ideal kadın imgeleriyle” (Hızal, 2004: 36) belirlenmiş kimlikler altında girmektedir.

Reklamlar, kadın kimliğini, erkek egemen bakış temelinden sürekli yeniden üreten, toplumsal kontrolün bir aracı olarak işlemektedir. Ayrıca bağımsız, güvenli, çalışkan, heyecan, başarı ve macera arayan yeni kadın imgeleri de reklamlara yansımaya başlamıştır. Ancak,

bu yeni kadın imgeleri de egemen bakışın etkisinden ve beğeniye sunulan bir arzu nesnesine dönüşme halinden uzak sunulamamakta, sunulduğunda ise ya erkeksileştirilerek ya da kimliksizleştirilerek sunulmaktadır (Hızal, 2004: 36).



Resim 13. Şeyma Reisoğlu Nalça, ‘Seni Söyler Terkedilmişimde’, 1985.

Şeyma Reisoğlu Nalça kadının ya bir arzu nesnesi ya da erkeksileştirilerek sunulan bedenini; “Seni Söyler Terkedilmişimde” isimli seramik eserinde “bir kadının derisini ve vücut parçasını, demirden elbise askısına asılı şekilde göstermektedir” (Berksoy, 2012: 87). Eserde baş, kollar ve bacaklar bulunmaz, “diğer bölümler

kabartma şeklinde işlenmiştir. Burada derinin, bedenden ayrılabilir bir şey olarak tasavvur edilmesi ve yüzün eksik bırakılması, çağdaş zamanda yazılı ve görsel medyada, reklamlarda derinin fetişleştirilmesi ve kadın kimliğinin bunun üzerinden kurgulanmasını aklı” (Berksoy, 2012: 87) getirmekle kalmaz vücudun bu biçimde görünümü, “onu cinsel obje olarak algılayan erkek egemen bakış açısına işaret etmektedir” (Berksoy, 2012: 87) (Resim 13).

Erkek egemen bakış açısı; erkeğin hep ve her alanda güçlü olmaya mahkûm olarak yetiştirilmesine, konumu statüsü ne olursa olsun hizmet edilmesi gereken, ihtiyaçları karşılanması kural olarak toplumlarca kabul edilmiştir bir cins olarak görülmesine neden olmuştur. Erkeğin cinselliğine ait ihtiyaçların netliği ve kadınlardan bu ihtiyaçlar karşısında beklenenler; çoğu zaman ahlak kuralları ve dinler yardımıyla kadına ait görevler olarak kabul gördürtülmüş dünya; “erkeklerin hakları kadınınsa görevleri olan bir alana dönüşmüş, kadınların ahlaki görevi erkeğe erkekliğini yaşamasına yardımcı olmak” (Comer, 1984: 108) olarak kabul edilegelmiştir. Bu noktada toplumlar binlerce yıl; kadın cinselliğinin ve ihtiyaçlarının üstünü açmaya kıyamayacak bir özenle örtmüşlerdir.

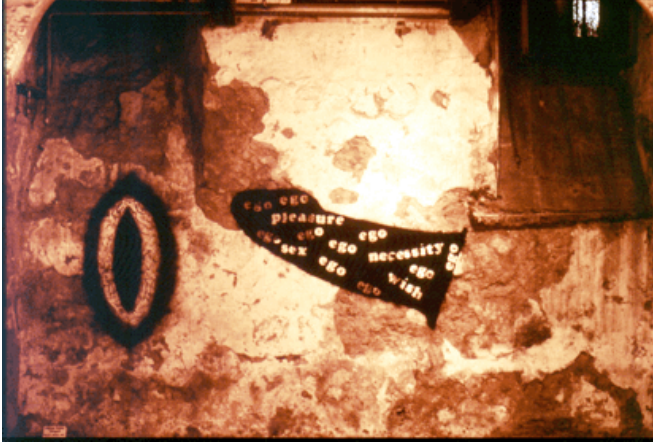
Hale Tenger, bu örtünün altında görülmeyenleri görünenler üzerinden çarpıcı biçimde 2003 yılında gerçekleştirdiği “Türk Lokumu” adlı eserinde ortaya koymuştur. Tenger, oldukça büyük olan sünnetli cinsel organıyla dikkat çeken Yunan mitolojisinde bereket tanrısı olarak kabul edilen Priapos “heykelciğini hassas bir malzeme olan seramikten yapmıştır. Bu şekilde erkeğin cinsel organı hassas ve kırılabilir bir yapıya büründürülmüştür. Bu eser aynı zamanda gösterilen üzerinden gösterilmeyeni anlatma çabasının da bir ifadesidir. Fallus’un varlığı kadının yokluğunu vurgulamaktadır” (Okan, 2012: 135) (Resim 14).



Resim 14. Hale Tenger, ‘Türk Lokumu’, 2003.



Kadınlar birçok alandaki yokluklarına, “tek başına ayakta duramayacaklarına, çok hassas, çok kırılğan korunması gereken bir cins olduklarına” (Dowling, 1994: 24) çoğu zaman erkek egemen kültürün öğretileriyle inandırılırlar. Bu durum çoğunlukla kadınların cinsellikle ilgili büyük korkulara sahip kişiler olarak yetişmelerine neden olur. Kadınlardaki bu narin duruşu, Lerzan Özer, Marsilya’da direkt sergi mekânındaki duvar üzerinde spreyle boyanmış ve porselen kırıkları kullanarak gerçekleştirdiği “Rüyalarımda Beni İncitme” adlı eserinde anlatmaktadır. Eser “erkek egemen toplumlarda kadın cinselliğinin kırılğanlığını, kırık porselen imgelerle sorgulanmıştır” (Özer, 2015) (Resim 15).



Resim 15. Lerzan Özer, 'Rüyalarımda Beni İncitme', 1996.

Cinselliğın kadınlarla ilgili bölümünde toplumun ikiyüzlülüğü devreye girmektedir. Kadın anne olduktan sonra kutsallaştırılırken öncesinde ya cinsel bir obje olarak kabul görmüş ya da cinsellikten arındırılmış, cinselliği saklanmış, cinselliği bastırılmış ve çoğunlukla kapatılmıştır. Çünkü “din, şehveti örtemez. Şehvet mağlup edilebilecek bir şey değildir. Dahası, şehvet, Tanrı'nın en güçlü, en büyük rakibidir. Zaten bu yüzden dinler, kadın bedenini örter, baskılar. Mağlup edilemeyeceğini bilirler, onunla beraber yaşamak zorunda olduklarını da bilirler. Kadına yüklenen örtü, o rakiple beraber yaşamının şartıdır bir bakıma” (Bengi, 2014).

Azade Köker'in “erken dönemine ait olan “Peçeli Kadın” isimli çalışması, İslam’da kadına bakış açısını sorgulayan ilk eserlerden birisidir. Heykelde yüzün peçeyle

örtülüp, vücudun çıplak bırakılması, kadının kapatılarak onun cinselliğinin altını çizen anlayışın çelişkilerini gözler önüne serer. Köker, çıplak vücutla aynı zamanda kişinin bu durum karşısında savunmasız ve çaresiz halinin de altını çizmiş olur” (Berksoy, 2012: 85).



Resim 16. Azade Köker, 'Peçeli Kadın', 1979.

Handan Börtüçene'nin 1981 tarihli “Kabuk” isimli seramiği ise, kadını kısıtlayan geleneksel rollerden “kurtulmasını öneren bir çalışmadır. Önlük formatına tasarlanan kadın bedeninin içi ve arkasının boş bırakılmasıyla verilmek istenen mesaj, eğer istenirse kadınların, kendilerine dayatılan ve üzerlerine elbise gibi giydirilen rollerden kolay çıkıp kurtulabilecekleridir. Bu, onların eğitimle, bilinçlendirilmeleri ve kararlı tutumlarıyla gerçekleşecek bir durumdur” (Berksoy, 2012: 86) (Resim 17).



Resim 17. Handan Börtüçene, 'Kabuk', 1981.

Kadınların hayata karşı üzerlerine yüklenmiş tüm kimlikler, görevler ve davranış tutumlarının ötesinde kendi kendilerini seçebilmeleri çok kolay olmamakla birlikte günümüzde daha çok kadın tarafından deneyimlenmeye çalışılan bir gerçektir. Bu gerçekliği Şeyma Reisoğlu, “Kendine Dokunmak” adlı seramik eserinde aktarmaya çalışmıştır (Resim 18).



Resim 18. Şeyma Reisoğlu Nalça, 'Kendine Dokunmak'.

Eserde, insan boyutunda başı kapalı bir kadın, taburede oturur vaziyette biçimlendirilmiştir. Üzerinde kollar, bacaklar ve göğsünün üst kısmını açıkta bırakan bir giysi vardır. Sol ayağını tabureye koyan kadın, sağ ayağının ucuyla, önünde açık duran bir deftere

dokunmaktadır. Kadının sağında ve solunda, selvi ağacını temsil eden formlar durmaktadır. Bunlardan ileri doğru uzanan ve önde kavis yaparak birleşen beyaz seramik parçaları, kadını her iki taraftan sarmaktadır. Reisoğlu’nun eserinde, ana tema olarak kadının kendi cinsine has özellikleri koruyarak ve kısıtlayıcı toplumsal kurallardan kurtularak bireyselleşme yolunda gösterdiği çaba işlenmiştir. Reisoğlu’na göre kişinin kendi geleneği ve kültürünü anlaması önemlidir ama birey olmak için gerektiğinde onu kısıtlayan geleneksel yapıdan sıyrılması gerekir (Berksoy, 2012: 90).



Resim 19. Safiye Başar, 'Sessiz Çığlık', Kore Gicbiental2015, Mansiyon Ödülü, 2014.

Safiye Başar, “yaşadığımız coğrafyadaki kadınların doğdukları ilk günden itibaren içinde oldukları var olma mücadelesini, kendi kişisel tarihine bakarak sorgulamış ve duyduğu endişenin bu coğrafyanın tüm kadınlarına dair” (Başar, 2015: 69) olduğunu belirtmiştir. “Toplumsal cinsiyete dayalı rollerin kadın üzerinde oluşturduğu tüm baskılara ve kadının varoluş mücadelesine olan isyanını” (Kocaeli Gazetesi, 2015), kendine ait porselen bohçalarını kırarak oluşturduğu “Sessiz Çığlık” adlı video performansı ile aktarmıştır. “Sessiz Çığlık” da, “porselen bohçayı parçalayan bir kadın görünür. Parçalanma ilk anda bir olumsuzlaşma gibi algılanabilir ancak parçalama bir yok olma değil, bir başlangıçtır. Kadının toplumsal ve kültürel tüm dayatmalara başkaldırısı ve isyanıdır. Tıpkı bugün bütün dünyada binlerce kadının sürdürdüğü varoluş mücadelesindeki” (Başar, 2015: 69) (Resim 19) isyanı

kadına ait en naif duyguları taşıyan, çeyiz bohçalarını kırılarak yeniden başlamaya işaret etmektedir.

### Sonuç

1980 sonrası Türkiye'de kadın olma sorunsalının, Çağdaş Türk Seramik Sanatında kadın sanatçıların gözüyle örnekleyen eserlerden hareketle bir değerlendirme yapılacak olunursa, Türkiye'de kadın kimliğinin geleneksel ve modern toplumdaki yerine ve kadına yönelik şiddete ve baskılara isyan eden, kadın bedeninin yalnız gündelik işlerin işçisi değil aynı zamanda hem anne hem de cinsel bir obje olarak kullanımına vurgu yapan, kadına yüklenen güzellik misyonunu körükleyen medyanın ve erkek egemen kültürün tüm dayatmalarına karşı özünde kendini seçmiş, seçebilmiş, yeni bir düzen için önce, gerekirse ve bilerek kırmanın da gerekli olabileceğini önermiş eserler dikkat çekicidir. Örnekleri çoğaltılabilecek yukarıda eserleri aktarılan kadın sanatçıların dünyaya kendi malzemeleri olan seramikle vermeye çalıştıkları ortak mesaj, erkeği, erkekliği taklit etmeye çalışmaları yaygın kanaatinin aksine; birey olarak bu dünyada kabul görme isyanlarıyla ilgili olduğu söylenebilir.

### Kaynakça

- Başar, Safiye (2015). *Sanatçı Beyanı*, The 8<sup>th</sup> Gyeonggi International Ceramic Biennale 2015 (GICB 2015) Sergi Kataloğu, Kore, s: 68-71
- Berksoy, Funda (2012). *Heykelde Beden İmgeleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm ve Sanat 1923-2007*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Childe, Gordon (2005). *Tarihte Neler Oldu*, İngilizceden Çevirenler: Mete Tunçay-Alaeddin Şenel, Alan Yayıncılık: 2, Bilim Dizisi: 2, İstanbul
- Comer, Lee (1984). *Evlilik Mahkumları*, Çeviren: Sedef Öztürk, Kadın Çevresi Yayınları, İstanbul
- Dowling, Collette (1994). *Sindrella Kompleksi Çağdaş Kadında Bağımsızlık Korkusu*, Türkçesi: Selçuk Budak, 2. Baskı, Öteki Yayınevi, Ankara
- Graber, Graber Hans (2000). *Kadın Psikolojisi*, Türkçesi: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, Umut Matbaacılık, İstanbul
- Güngör, Ataman Arzu (2015). *Re: Eseriniz Hakkında Görüş*. Sanatçıyla mail yoluyla iletişim. 22.07.2015

- Gürel, Emet (2004). *Barbie Bebek İzdüşümünde Kadın Kimliğinin Analizi*, Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma II. Cilt, 1-4 Mart 2004 Sempozyum Bildirileri, Yeditepe Üniversitesi GSF, İstanbul, s.209-216
- Hızal, Gençtürk. G. Senem. (2004). *Kadın Kimliğinin Kurulmasında Marka Stratejileri, Koş Süreyya Koş*, Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma, Cilt:2, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul, s.31-40
- Ilgaz Büyükbaykal Ayşe Ceyda (2007). *Medyada Kadın Olgusu*, İstanbul Üni. İletişim Fakültesi Dergisi, İstanbul, s:19-30
- Keasing, R. M. & Keasing, F. M. (1971). *New perspectives in cultural anthropology*, Holt, Rinehart and Winston
- KİAİŞMEK (Kadınlar İçin Aile İçi Şiddetle Mücadele El Kitabı) (2010). *Kadın Statüsü Genel Müdürlüğü tarafından Avrupa Birliğinin mali katkısı ve birleşmiş milletler nüfus fonunun teknik desteği ile yürütülen kadına yönelik aile içi şiddetle mücadele projesi kapsamında hazırlanmış kitap*, T.C. Başbakanlık Kadın Statüsü Genel Müdürlüğü, Ankara
- Okan, Kaya Berna (2012). *Türk Heykel Sanatında Feminist Eğilimler*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 21, Sayı:3, 2012, s:123-138
- Özer, Lerzan (2015). *Yüz yüze görüşme*, (29.05.2015)
- Saktanber, Binnaz (2015). *Bas Bir Filtre Feminist Olsun*, İradenin İyimserliği 2000'lerde Türkiye'de Kadınlar, Derleyen: Aksu Bora, Sena Ofset, İstanbul, s:163-178
- Tahincioğlu, Nevin Yıldız (2015). *Sola Kadın Eli Değince Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu*, İradenin İyimserliği 2000'lerde Türkiye'de Kadınlar, Derleyen: Aksu Bora, Sena Ofset, İstanbul, s:311-346
- Tekeli, Şirin (1988). *Kadınlar İçin, Yazılar (1977-1987)*, Alan Yayıncılık, İstanbul
- Tekeli, Şirin (1995). *1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar*, 1980'ler Türkiye'sinde Kadına Bakış Açısından Kadınlar, 3. Baskı, İletişim Yayınları
- Tezcan, Mahmut (1981). *Kültürel Antropoloji Açısından Başlık Parası Geleneği*, Kadıoğlu Matbaası, Ankara
- Yıldız, Esra (2008). *Azade Köker, Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Acılımlar*, Editörler: İpek Duben & Esra Yıldız, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s:255-273

### İnternet Kaynakları

- Ağatekin Aydoğdu Elif (2014). *Elif Aydoğdu Ağatekin Ankara Nurol Sanat Galerisi "boşu boşuna" Seramik Sergisi Basın Bülteni*, Erişim: [http://www.elifaydogduagatekin.com/data/EXHIBITIONS/Nurol\\_Sanat\\_Galerisi\\_Elif\\_Aydogdu\\_](http://www.elifaydogduagatekin.com/data/EXHIBITIONS/Nurol_Sanat_Galerisi_Elif_Aydogdu_)



- Agatekin\_2014\_Basin\_Bulteni.pdf Erişim Tarihi:06.06.2015  
 Ağatekin Aydoğdu Elif (2012). *I am not a suitcase!/Ben Valiz Değilim*, Erişim: <https://www.behance.net/gallery/12141001/I-am-not-a-suitcase> Erişim Tarihi: 06.06.2015
- Başar, Safiye (2012). *Safiye Başar Seramik Sergisi "kadın'a dair"* Erişim: <http://safiyebasar.blogspot.com.tr/search?updated-min=2012-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2013-01-01T00:00:00-08:00&max-results=10>, 26 Aralık 2012, Erişim Tarihi: 28.07.2015
- Bengi, Kerem (2014). *Erkekler hödüktür oğlum, sen olma!*, Röportaj: Ayşe Arman, Hürriyet Gazetesi, 30.11.2014 Erişim: [http://sosyal.hurriyet.com.tr/yazar/ayse-arman\\_12/erkekler-hoduktur-oglum-sen-olma\\_27679446](http://sosyal.hurriyet.com.tr/yazar/ayse-arman_12/erkekler-hoduktur-oglum-sen-olma_27679446), Erişim Tarihi: 23.07.2015
- Bingöl, Başarır (2013). *Projects, Barbie Blues 2013*, Erişim: <http://www.burcakbingol.com/#!projects/c1n0f>, Erişim Tarihi: 05.07.2015
- Gençoğlu, Işık (2012). *Beril Anılanmert İstanbul FMV Işık Galeri Entropi Sergisi Basın Bülteni*, Erişim: <https://tr.linkedin.com/in/isikgencoglu>, Erişim Tarihi:03.07.2015
- KEİG (2013). *Çok Doğur, Çok Çalış, Az Kazan, Erkeklerin Eline Bak! Kadınlardan Beklediğiniz Bu Mu?*, Kadın Emeği ve İstihdamı Girişimi Platformu Basın Açıklaması, Haziran 2013 Erişim: <http://www.keig.org/content/raporlar/haziran%202013%20keig%20basin%20aciklamasi.pdf>, Erişim Tarihi: 06.07.2015
- Kocaeli Gazetesi (2015). *Doç. Dr. Safiye Başar'a ödül*, <http://www.kocaeligazete.com/gundem/doc-dr-basara-odul/>, 27 Mayıs 2015, Erişim Tarihi: 20.06.2015
- Milliyet Gazetesi (2012). *Yeme bozukluğunun nedeni Barbie bebekler!*, Erişim: <http://www.milliyet.com.tr/yeme-bozuklugunun-nedeni-barbie-bebekler-/gundem/gundemdetay/10.01.2012/1486707/default.htm> Erişim Tarihi: 21.07.2015
- Pireci, Deniz (2014). *Çağdaş ve Modern Sanat Portalı*, Erişim: <http://www.sanatsayfasi.com/etkinlikler/k-deniz-pireci-ceyiz-kisisel-sergi-merhart-sanat-galerisi>, Erişim Tarihi:26.05.2015
- Görsel Kaynaklar**
- Resim 1. Safiye Başar, "Bohça", 2012  
<http://www.safiyebasar.com/wp-content/uploads/2012/04/bohca16.jpg>
- Resim 2. Deniz Pireci, "Kendine Haksızlık Etme", 2014  
<http://denizpireci.blogspot.com.tr/2014/03/2014-kendine-hakszlk-etme-dont-unfair.html>
- Resim 3. Deniz Pireci, "Ben Yarattım Gerçeği", 2014  
<https://www.pinterest.com/pin/313211349061429624/>
- Resim 4. Zehra Çobanlı, "Çocuk Gelin, Gerçek ve Düş", 2015  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153069236628292&set=t.585191826&type=3&theater>
- Resim 5. Elif Aydoğdu Ağatekin, "Rehin Hayatlar", 2014  
[www.elifaydogduagatekin.com](http://www.elifaydogduagatekin.com)
- Resim 6. Beril Anılanmert, "Entropi", 2012  
[http://www.anilanmert.com/beril/works-tr-tr/entropi/#prettyPhoto\[gallery1\]/1/](http://www.anilanmert.com/beril/works-tr-tr/entropi/#prettyPhoto[gallery1]/1/)
- Resim 7. Azade Köker, "Taht", 1981  
 Heykeller ve Resimler Kataloğu, Kreuzberg Sanat Merkezi, Berlin, s.4
- Resim 8. Elif Aydoğdu Ağatekin, "Ben Valiz Değilim", 2012  
[www.elifaydogduagatekin.com](http://www.elifaydogduagatekin.com)
- Resim 9. Handan Börüteçene, Mutfak Ordusu, 1984  
 Berksoy, F. (2012). Heykelde Beden İmgeleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm ve Sanat 1923-2007, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012, s. 85
- Resim 10. Özgü Gündeşlioğlu Demir, "İşlemsiz", 2015  
 İstanbul Rotary Sanat Yarışması Ödülü ve Sergisi 2015 Kataloğu, Editör: Başak Şenova, Mas Matbacılık, s. 109
- Resim 11. Burçak Bingöl, "Barbie Blues", 2013  
<http://sanatatak.com/view/Ogrenilmis-Caresizlik-Uzerine/853>
- Resim 12. Arzu Ataman Güngör, "Güneşlenenler", 2011  
[http://atolyeturkbuku.blogspot.com.tr/2011\\_11\\_01\\_archive.html](http://atolyeturkbuku.blogspot.com.tr/2011_11_01_archive.html)
- Resim 13. Şeyma Reisoğlu Nalça, "Seni Söyler Terkedilmişimde", 1985 Berksoy, F. (2012). Heykelde Beden İmgeleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm ve Sanat 1923-2007, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012, s. 87
- Resim 14. Hale Tenger, "Türk Lokumu", 2003  
<http://www.gagallery.com/artists/hale-tenger/works>
- Resim 15. Lerzan Özer, Rüyalarımda Beni, İncitme, 1996  
 Lerzan Özer Arşivi

Resim 16. Azade Köker, “Peçeli Kadın”, 1979

Berksoy, F. (2012). Heykelde Beden İmgeleri: Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm ve Sanat 1923-2007, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012, s, 82

Resim 17. Handan Börtüçene, “Kabuk”, 1981

Berksoy, F. (2012). Heykelde Beden İmgeleri: Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm ve Sanat 1923-2007, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012, s, 84

Resim 18. Şeyma Reisoğlu Nalça, “Kendine Dokunmak”

<https://www.pinterest.com/pin/430867889323649010/>

Resim 19. Safiye Başar, “Sessiz Çılgılık”, Kore Gıcbienal2015 Mansiyon Ödülü, 2014 <http://www.safiyebasar.com/index.php/photographs/>



# Video Oyunlarında Kültürel Miras İkonları: Oyun Kahramanı Olarak Chopin ve Mozart

Yasemin ATA \*

## Özet

Video oyunları, 20. yüzyılın ortalarından itibaren teknolojik evrime koşut biçimde gelişerek dijital çağın eğlence anlayışını şekillendirmede oldukça etkin bir rol edinir. Yeni medyalar arasındaki birçok multimedya yazılımını geleneksel medyadan ayıran en önemli özelliklerden biri olan interaktiflik, video oyunlarında oyun deneyimi sırasında 'gerçek' dünyadan çıkarak tasarımcı tarafından yaratılan alternatif evrendeki karakterlerin hareketlerini, düşüncelerini, seçimlerini kontrol etme olanağı sağlar. Gerçeklik-simulasyon gibi çağın düşünsel düzeydeki kimi kavramlarını yeniden sorgulamaya yönlendiren oyunlar, zaman zaman bu hayal ürünü evrenler içine tarihsel 'gerçek'liği olan karakterleri yerleştirir ve bu karakterlerin üzerinden oyunun temasına uygun yeni bir kimlik yaratır. Bu çalışmada batı sanat müziği tarihinin iki önemli bestecisi Mozart ve Chopin'in başkarakter olarak yer aldıkları oyunlar besteci kimlikleri ve tarihsel önemleri çerçevesinde irdelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Video Oyunları, Müzik, Ludomüzikoloji, Chopin, Mozart.

## Cultural Heritage Icons in Video Games: Chopin and Mozart as Leading Characters

### Abstract

*Video games acquire an important role in shaping the concept of entertainment during the digital age in the mids of 20th century parallel to the technological evolution. The interactivity, which is one of the most important aspects that distinguishes the new multimedia software from the conventional media, enables to control the movements, thoughts, choices of the characters in the alternative universe created by the designer, leaving the 'real' world while experiencing the video games. The games, that make people question some intellectual concepts of the age such as reality-simulation, sometimes pose real historical characters into these imaginary universes and this creates a new identity along with the characters in accordance with the theme of the game. In this study, the games that the two important composers of the western music history, Mozart and Chopin are the leading characters, is examined in the context of their composer identities and historical importance.*

**Keywords:** Video Games, Music, Ludomusicology, Chopin, Mozart.

## Giriş

Video oyunları üzerinde, gerek akademide, gerek konuya eğlence, ekonomi, teknoloji, müzik vb. diğer sektörler açısından yüksek haber değeri veren popüler basında fikir birliğine varılan iki temel süreç dikkat çeker: teknolojik evrimin dinamizmiyle boyutları çoğalan bir çeşitlilik ve dünya genelinde oyunlara olan ilginin ivmeli artışı. Video oyunu düşüncesinin başlangıcı olarak kabul edilen 1947 tarihli ‘Cathode Ray Tube Amusement Device’den (Wolf ve Perron, 2003: 14) günümüze değin yetmiş yıllık zaman dilimindeki ilerlemeler, oyunları yaş grupları ve cinsiyete dayalı kalıpların aşan bir görüngüye dönüştürür. Ashında bu iki temel süreç, oyunların sözü edilen ilgi yoğunluğunu ve onları diğer medyalardan ayıran karakteristik kimi özellikleri (başta interaktiflik olmak üzere) değerlendirip bu şartlara özel teorilere ve analiz yöntemlerine ihtiyaç duyduğunu savunan bir alt disiplinin ortaya çıkışının ve hevesli ilerleyişinin nedenlerini tam olarak açıklar. ‘Ludoloji’ adıyla anılan sözkonusu alan, en genel tanımla oyunların, özellikle de video oyunlarının estetik, kültürel, sosyokültürel, iletişimsel, politik, ekonomik, tasarım vb. boyutlarına disiplinlerarası teorik ve deneysel yaklaşımlar olarak özetlenebilir. Oyunların günümüzdeki yaygınlığı, araştırma konularının özellikle erkek çocuklarda ve ergenlerde şiddet davranışları, bağımlılık gibi genellikle olumsuz psikoloji çalışmalarından sıyrılmamasını, ilişkili sayıldığı diğer disiplinlerin yaklaşımlarıyla bütünleşerek kendi akademik alanını oluşturmasını sağlar. Özellikle de oyunların insan yaşamındaki yerini ya da insanlar için ne ifade ettiğini sorgulayan sosyolojik ve beşeri yaklaşımlar alandaki çalışmalara önemli bir birikim sunar.

Müzik, oyun deneyimindeki en önemli tamamlayıcılarından biridir. Müziğin oyunculardaki kullanımı ve rolünün derecesi hakkında fikir sahibi olmak için yalnızca günümüz oyun endüstrisine ve müzik endüstrisiyle olan iş birliğine bakmak bile yeterli olur. Basit bir ‘bip’ sesinin kullanıldığı oyunlardan bu yana müziğin oyun içinde yarattığı anlam ve roller de oyunlarla birlikte evrimleşir. İlk video oyunu örneklerinde (‘Pong’ ya da ‘Space War’ gibi), müzik yalnızca oyuncuyu hareketlere koşullandıran birer işaret olmak üzere iki üç notadan oluşan saniyelik seslerle sınırlıyken günümüzde ‘Medal

Of Honor’ (2002) ve ‘Final Fantasy’ (1987) gibi oyunların özgün besteleri senfonik orkestralarca seslendirilir. Bu evrimleşme sürecinde müziğin video oyunlarındaki rolünün geldiği nokta, 2012 yılında Oxford, Cambridge ve Bristol üniversitelerinden bir grup araştırmacı için müzik ve video oyunu ilişkisinin tüm boyutlarıyla ele alınmasının tasarlandığı bir alan oluşturmak üzere motivasyon sağlar. Bu yeni altdisipline ‘ludomüzikoloji’ adını veren ve araştırma grubunun etkinliklerini kurdukları web sayfası<sup>1</sup> aracılığıyla duyuran araştırmacılar alanın amacını kısaca “video oyun müziklerini müzikolojik bakış açısıyla ele almak” olarak tanımlar (Ludomusicology, 2011). Buradaki önemli nokta video oyunlarının diğer multimedya çalışmalarının sahip olduğu interdisipliner yaklaşıma ek olarak müzikolojik yaklaşımdan yararlanması ve bu bakımdan performatif olmayan görsel sanatlar ve interaktif olmayan filmlerden farklı olarak incelenmesi gerektiği düşüncesidir (Ludomusicology, 2011). Müziğin oyunculardaki kullanım boyutunun ve etkinliğinin kapsamı geleneksel analiz yöntemlerini zaman zaman yetersiz bırakabilecek bir karmaşıklığa sahiptir. Bu nedenle ludomüzikolojide, video oyununda müziklerin kullanım biçimlerinin hangi yollarla analiz edileceği ya da hangi analiz yöntemlerinin uygun olacağı ve geliştirilebileceği diğer önemli araştırma konularından biridir. Oyun müziğinde yeni teknolojiler, oyun müziği bestelededeki zorluklar gibi teknik konuların yanı sıra oyun müzikleri tarihi diyaletik kavramlar ve interaktiflik ilişkisi, oyun müziğindeki sinematik estetiğin önemi, oyun müziği ve sanat müzik gelenekleri arasındaki ilişkiler gibi tarihsel ve estetik temelli sorulara da odaklanılır (en azından şimdilik amaçlanır). Alan, oyun tasarımı ve müziğin sektörel açıdan ne tür ortaklıklarla bir araya geldiğini sorgulayan kimi araştırmaları da kapsar.

Oyunlarda yaratılan alternatif evrenler ve karakter analizleri son zamanlarda sıklıkla ele alınan konulardan biridir. Medya çalışmaları dahilinde oyun karakterlerine ‘interaktif film karakterleri’ olarak yaklaşma eğilimi vardır. Belli bir sistem dahilinde kurgulanmış ve aynı sistem dahilinde işleyen bir evrene konumlandırılan karakterlerin hareketleri, düşünceleri ve seçimleri tamamen oyuncunun kontrolindedir. Son on yılda oyunculardaki karakterler yalnızca bulunduğu oyuna özgü yeni yaratılmış olabileceği

gibi, tarihsel açıdan belli değerler yüklenen karakterlerin tasarımcının hayal gücüyle yeniden kurgulanarak, talihi oyuncunun ellerine bırakılmış karakterler görürüz. Bu çalışmada, kimi oyun örneklerinden yola çıkarak ‘yeni kurgulanmış’ iki kültürel miras ikonu Mozart ve Chopin’e, oyunlarda nasıl ‘yardımına ihtiyaç duyulan’ ve ‘zekasından yararlanan’ ‘ideal karakterler’ olarak yer verildiğine dair çeşitli teoriler yardımıyla değinilmiştir.

### Video Oyunlarında Simülasyon Evrenler

Kimi yazarlar oyunlara, hazır bir dünyada simülasyonları yöneten kurallar bütünü olarak bakarlar ve oyun ile oyun üreticisi tarafından koyulan kurallar dahilinde işleyen dünya ile aktif bağlantıyı geliştirmekte olan oyuncu arasındaki ilişkiyi çalışırlar (Cruz, 2009: 209). Geleneksel medyadan farklı olarak video oyunları yalnızca temsil üzerine değil, aynı zamanda alternatif semiyotik bir yapı üzerine temellenir. Baudrillard (2011: 12) tarafından ortaya atılan ve gerçeklik olgusunu derinlemesine sorgulayan ‘simülasyon’ ve ‘simulakr’ kuramları, dijital çağ medyalarının yaşadığımız bu zamanda geldiği noktayı analiz etmeye en fazla yardımcı olacak teorik yaklaşım gibi görünür. Bu durum, insan simülatörü olan ‘Sim’lerin, ‘The Sims’in yaratılmasıyla değişmiştir. Ne var ki The Sims de tıpkı Baudrillard’ın Disneyland örneğinin benzeri ideolojik çatışmalardan uzak bir simülasyon hayatı yansıtır (Frasca, 2001: 167). Kuramın günümüzdeki en net görünümünden birinin video oyunlarında kendini gösterdiğini iddia etmek yanlış olmaz. The Sims, oyuncunun bilinen kurallara göre davranışlarını ve tanımlamalarını yapılandırabilen çevrenin varlığının cazibesine ilişkin önemli bir örnektir. The Sims’in dünyası ikna edici gerçeklik için yeterince kompleks olması dolayısıyla ilgi çekicidir ve oyuncuya gerçek hayatta olası olmayan bir kontrol derecesi sağlar (Dawson vd., 2007: 66). The Sims oyunu, simulakr teorisinin örneklerinden biridir. Oyun, hayatımızın nasıl olması gerektiği imajinasyonu ya da gerçek dünyada sahip olamayacağımız hayatları sunar. Oyun boyunca karakterleri oynayarak kendi ‘Sim’lerimizin ihtiyaçlarını kontrol ederiz; nasıl bir aileye sahip olmaları gerektiği ya da diğer ‘Sim’lerle ilişkileri gibi. Bu, aynı zamanda Baudrillard’ın da tartıştığı gibi bir hipergerçekliktir (Gitaartia, 2013).

Kimi yazarlar video oyunlarında diğer kültürel ifade

formlarına göre çok daha zengin bir içeriğin var olduğunu savunur. Tasarımcılar, oyunlarda dünyadaki ‘gerçek’lerden bağımsız yapay dünyayı ya da evreni ve bunlara bağlı olarak kişileri, yerleri ya da hikayeyi yaratmada hayal güçlerini istedikleri biçimde kullanma fırsatına sahiptir. Oyun karakterlerinin tasarlanması bu sürecin önemli bir kısmıdır. Yapay bir evren yaratılırken içine yerleştirilen karakterlerin seçiminde de aynı serbestlik devam eder. Sözelimi oyunların kendisine koşut şöhrete ve öneme sahip olmuş özgün karakterler kadar (‘Tomb Raider’ın Lara Croft’u ya da ‘Half Life’in Gordon Freeman’ı gibi) şöhreti ve önemi zaten var olan gerçek tarihsel karakterlerin de oyunlara dahil edildiği görülür. Hatta bu karakterlerin gerçek hayatları, oyunların kurgularına ilham sağlar. 21. yüzyıl oyun endüstrisinde en çok kullanılan tarihsel karakterlerden biri de romantik dönem bestecisi Chopin’dir. Tür açısından birbirinden farklı üç oyunda ana karakter olarak karşımıza çıkan bestecinin oyunlarda büründüğü rol, tamamıyla tasarımcıların oyunun kurgusuna ve atmosferine uygun yeni bir Chopin yaratmasıyla ortaya çıkar. Aydınlanma Çağı’nın ve dolayısıyla klasik dönemin önemli figürlerinden Mozart ise, alışık olmadığımız aksiyonların yer aldığı bir politik gerilimin tam ortasındaki oyun karakteri olarak karşımıza çıkar.

### Video Oyunlarının Simülasyon Evreninde İki ‘Gerçek’ Karakter: Mozart ve Chopin

Mozart ve Chopin’in video oyun karakterleri olarak karşımıza çıkması kimilerine göre şaşırtıcı- belki de yadırgatıcı olsa da kısaca bir çözümleme yapılabilir. İlk sırada, elbette her ikisinde müzik tarihinin en bilinen bestecilerinden olmaları gelir. Buradan yola çıkarak, bu ‘bilinmenin’ nedenleri ayrıca sorgulanabilir. Bestecilerin yaşadıkları dönemlerde, yani 18 ve 19. yüzyıl Avrupa’sındaki müziğin politik gelişimi birbirine bağlıdır. Masonik etkilerin müzik tarihinin iki büyük ismi Haydn ve Mozart’da kendisini göstermesi, Aydınlanma’nın Beethoven’ı yönlendirmesi ve bunların sonucunda romantiklerin birbiri ardına gelen reformları müziğe yön veren unsurlardır. Özgürlük, eşitlik, kardeşlik gibi söylemlerle yola çıkılan yeni Avrupa’da devrimler çağına ulaşıldığında, artık yeni bir müzik vardır. Mozart, otoriteye başkaldırır, insanlığın kardeşliği ve bilginin özgür gücüne inanır; operalarında bunu işler:

“Mozart’ın en büyük üç operasının konuları ile Fransız Devrimi’nin sloganları arasında koşutluk görülmüştür. Saraydan Kız Kaçırma’nın konusu özgürlük, Figaro’nun Düğünü’nün konusu ise eşitlik. Mozart son operası Sihirli Flüt’te ise kardeşlik mesajı ile üçlemesini tamamlamıştır” (Thomson, 1994: 138). Mozart’ın bir patron emrinde çalışan ve tümüyle baş eğen besteci tipine karşı tavrı da bilinir. Gerek Salzburg Başpiskoposu’yla olan tartışması ve piskopos için ağzına geleni söyleyerek emrinden ayrılması gerekse Avusturya imparatoruyla sürtüşmesi bunun en belirgin kanıtlarındandır (Kutluk, 1997a: 9-10). Kutluk’a göre (1997a: 9-10) Mozart’ın bağımsızlığı uğruna kaybetmeyi göze aldığı şeyler büyüktür, ancak Beethoven’da belirginleşen sanatçının bağımsızlığı için ilk büyük adımı atan isim olduğudur. Bu bağlamda Figaro’nun Düğünü de bir politik mesajdır, Don Giovanni de. Masonik Kantatları politik söylemlerdir ve oyundaki karakteriyle örtüşmektedir. Chopin ise romantik dönemin kuşkusuz en belirgin ismidir. Yeni eser türleri, ülkesinin yerel öğelerini kullanarak yarattığı müzikler ve ulusçu kimliği, piyano tekniğine getirdiği yenilikler arasındadır. Bir reformcudur besteci, klasik müziğin 900 yıl süren merkez Avrupa ülkeleri hegemonyasını sonlandırmış ve Polonya’nın adını dünyaya duyurmuştur, yaşamsal özellikleriyle de öne çıkar. Yaşadığı fırtınalı ilişki, ülkesine duyduğu özlem ve erken gelen ölüm gibi romantik dokularla bezelen bir yaşam (Kutluk, 1997b: 182) besteci-yi klasik müziğin her zaman aranılan ve adından söz ettiren bestecilerinden biri olmasını sağlamıştır.

Chopin’in video oyunlarına girmesi, 2007-2012 yılları arasında piyasaya sürülen üç oyunla gerçekleşir: ‘Eternal Sonata Trusty Bell: Chopin’s Dream’ (2007), ‘Music Master: Chopin’ (2010) ve ‘Frederic: Resurrection of Music’ (2012). Son sıradaki oyun olan mobil ritim oyunu ‘Frederic: Resurrection of Music’ (Şekil 1), bestecinin ‘modern müziğin kaderini kurtarmak üzere’ Paris’teki mezarında dirilmesini başlar. ‘Yüksel ve parla Frederic!’ nidasıyla mezarından çıkan Chopin, yaşadığımız çağın ‘kötü’ kabul edilen müziklerini yok etmek üzere yaşama geri dönmüştür.

2010 yılında bir Polonya firması tarafından piyasaya sürülen ve 2010 Chopin Yılı’nın en geniş projesi olarak tasarlanan ‘Music Master: Chopin’ adlı oyun ise oyun konsolu aracılığıyla ekranda beliren notaları yakalama mantığına

dayalı ritm oyunlarının formatında yayınlanır. Üç ayrı versiyonu bulunan oyunda Chopin’in vals, prelüd, etüt ve noktürnlerini batı sanat müziğine ek olarak pop ve rock tarzda da yorumlanmasına tanık oluruz. Müzik tarzlarına ilişkin simgelerden yararlanan oyunda tasarımcılar oyunun rock versiyonunda Chopin’i piyano üzerinde, ancak elinde gitar olan bir rock yıldızı olarak betimlerler (Şekil 2).



Şekil 1. Frederic: The Resurrection of Music (Forever Entertainment, 2012).



Şekil 2. Music Master: Chopin (Blobber Team, 2010).

2007 yılında Bandai Namco tarafından yayımlanan bir RPG (rol yapma oyunu) olan ve özgün ismiyle ‘Eternal Sonata Trusty Bell: Chopin’s Dream’ olarak bilinen oyunun öyküsü, bestecinin ölmeden birkaç saat önceki rüyalarına odaklanır. Bu rüyada Chopin, büyü yapabilme gücü olan ve tedavisi olmayan bir hastalığı olan Polka adında bir kızla tanışır. Yolculuğunda ayrıca farklı bir adalet anlayışı olan Allegretto kendisine eşlik eder ve bu yolculuk, savaşın eşliğinde olan ülkeleri boyunca sürer. Yol boyunca birçok farklı karakterle karşılaşır ve kalplerinde gerçekten neyin yattığına ilişkin keşifte bulunurlar. Chopin oyunda oynanabilen



bir karakter olarak yer alır. Oyuna Stanislav Bunin tarafından çalınan besteciye ait seçme eserlerin yanı sıra Motoi Sakuraba tarafından oyun için bestelenen özgün eserler eşlik eder. Oyundaki çatışma sistemi müziksel elementler ve karakterlerin kendilerine özgü hareketleri üzerine temellenir. Işık ve karanlık, oyunda yer alan büyü türlerinin yanı sıra savaş alanındaki düşmanların görünüş ve özelliklerinde de rol oynar. Tıpkı Polka ve Allegretto gibi oyundaki tüm karakterler müzik türü ya da terimlerinden oluşur. Beat, Crescendo, Falsetto, Jazz, Salsa, Serenade, Viola ve Salsa gibi kahramanlar, oyunun tasarım açısından dikkat çeken önemli özelliklerindedir. 'Eternal Sonata'nın klasik müzik seven ve sevmeyen insanların birbirinden çok farklı insanlar olduğunu iddia eden tasarımcısı Hatsushiba, oyunun amacının insanlara Chopin etrafında dönen bir hikaye sayesinde onun müziğini dinletmek olduğunu söyler (Gamesradar, 2007). Önemli farklılıklarına karşın, 'Eternal Sonata' ve 'Frederic: Resurrection of Music', aynı olasılık dışı ana karakteri oynar: Chopin. Her iki oyun da bestecinin karakteri ve müziğinin özelliklerini öne çıkarır. Daha önce değinildiği gibi 'Eternal Sonata'daki müziklerin çoğu özgün bestelerdir ve Chopin'in eserlerinden herhangi bir referans barındırmaz. Bununla birlikte, oyunun bölümleri arasındaki demolarda bestecinin eserlerinden örnekler seslendirilir. Müziğe görsel olarak gerçek dünyadan yerler ve bestecinin biyografisinden kesitler slide showlarla desteklenir. 'Frederic'in müziği ise, daha çok Chopin'in müziğinin elektronik dans tarzı remikslerini içerir (müzik özgün halinden yeni bir türe sert bir geçiş yapmıştır). Sunumdaki önemli farklılıklara rağmen her iki oyunda da müzik büyük çapta biçimbilimsel dizilişin bir parçasını oluşturur. Temel ikilemlerdeki örtük ve açık eğlenceli oyunlar: yüksek ve alçak sanat, klasik ve popüler müzik, sanat ve oyun, gerçek ve hikaye ve oyun oynamaya karşıt olarak sanat. Bu 'yüksek konseptli' ikilemler - ironik olarak sanatsal olmayan bir aracı denen şeyden doğmuş - postmodern çağdaki sanat fikrine gölge düşürür. Dahası, iki oyunda da işitsel ve kavramsal elementler olarak önceden var olan klasik müzik etkileri dikkat çeker (Gibbons, 2013). Hatsushiba (Gamesradar, 2007), 'Eternal Sonata'nın Chopin üzerinde dönen tasarısı üzerine kişisel amacının Chopin'in müziğini dünyaya tanıtmak olduğunu belirtir: "Birçok insan (oyun

severler), Chopin'i duymuş, fakat müziğini dinlememişler. Amacım onun müziğini bir eğlence ve fantastik dünya aracılığıyla tanıtmaktır". Hatsushiba (Gamesradar, 2007), bir diğer mesajın oyunu oynayanların ölümlü yüzyüze gelecek hayatın anlamı üzerine düşünmelerini sağlamak olduğunu belirtir. Oyuncuların oyundan çıkaracakları şeyler de bireyseldir. Oyunda Chopin'in fantastik eserleri gereğince dinletilmeye çalışılır:

Oyun oynayan insanlarla klasik müzik dinleyen insanlar aynı ilgi alanlarını paylaşmak zorunda değiller. Japonya'da birçok insan Chopin'in adını duymuştur. Bununla birlikte onu yalnızca hakkında diğer önemli şeyleri bilmeden önemli bir klasik müzik bestecisi olarak tanırlar. Birçok insan Chopin'in müziğini duymuştur ama hemen duyar duyar tanıyamazlar. Chopin'in düşlerinde renkli bir fantezi dünyası yaratarak, oyuna daha kolay yönlendirmeye ve Chopin'in müziğinin ne kadar harika olduğunu onlara göstermeyi umuyorum.



Şekil 3. Trusty Bell: Chopin's Dream, (Bandai Namco, 2007).

Mozart ise 'Mozart: Last Secret' adlı oyunda, Chopin oyunlarının tersine biyografisi ve yaşadığı dönemin tarihsel dokusu ve arka planına uygun bir profil çizer. Don Giovanni'nin Prag'daki prömiyeri için 1788'de kente gelen besteciye gerilimli saatler beklemektedir. Bestecinin dostu ve hamisi Avusturya-Macaristan imparatoru II. Joseph'e karşı korkunç bir komplo gerçekleştirilmek üzeredir. Yalnızca operasının sahnelenmesini bekleyen sanatçı, is-





Şekil 4. Mozart: The Last Secret (Micro Application, 2008).

temediği olayların içine çekilir. Yine de dehası, tüm bu gerilimlerin getirdiği sorunları ustaca çözerek çözüme ulaştırmasını sağlar.

### Sonuç

Ludomüzikoloji çalışanlar, sosyolojik, psikolojik ve müzikolojik kuramlarla, yeni çalışma alanları ve case'ler ile araştırmalarını sürdürüyorlar. Oyun tasarımcılarının her iki oyunla ilgili 'entelektüel odaklı' açıklamalarının, oyun severlere ne denli ulaştığı kuşkusuz bilinmez. Herşeyden önce yapılan açıklamalarda yer alan 'Chopin'in müziğini dünyaya tanıtmak' gibi bir amaç ya da 'Mozart'ın müzik dehasının aynı zamanda politik dehaya dönüşmesi' türünden saptamaların içtenliği tartışılır. Sözü edilen oyunların satış oranlarında yüksek sıralarda yeri olmadığı göz önüne alındığında, amacın gerçekten her iki besteciye içten bir saygı sunuş mu ya da gençlere klasik müziği Chopin ve Mozart yoluyla sevdirmek mi olduğu gibi sorular akıllara geliyor. Oyunlara ilişkin popüler ve akademik basından gelen çok sayıda yorum söz konusu; postmodernizmin, alt-üst dengesini darmadağın etmesinin sonucu olması, popüler kültürün kendisine yeni ikonlar yaratması, yeni kültürel formlar, satışı düşen klasik müzikte dünyanın en büyük sektörlerinden birinin stratejilerini kullanmak... Konu üzerine daha etkin çalışmalar yapabilmek için şüphesiz oyun tasarımcılarıyla birlikte oyunları oynayanların ve entelektüel çevrelerin yorumlarının iyi çözümlenmesine gereksinim var. Ancak Chopin'in ve Mozart'ın, elimizdeki joystick'in kumanda ettiği, tek dokunuşla koşan, kılıç çeken ve düşmanı alt

eden kahramanlar olarak karşımızda olmaları açıklamaların tümünü mantıklı kılıyor.

### Notlar

1 <http://www.ludomusicology.org/>

### Kaynakça

- Baudrillard, Jean (2003). *Simulakrlar ve Simulasyon*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Kutluk, Fırat (1997a). *Müzik ve Politika*, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Kutluk, Fırat (1997b). *Müziğin Tarihsel Evrimi*, İstanbul: Çivi yazıları.
- Thomson, Katharine (2004). *Mozart'ın Yapıtlarındaki Masonik Örgü*, çev. Halim Spatar, İstanbul: Pencere Yayınları.
- Quijano-Cruz, J. (2009). "Chopin's Dream as Reality - A Critical Reading of Eternal Sonata", *Eludamos, Journal for Computer Game Culture* (2): 209-218.
- Wolf, Mark J.P. and Perron Bernard (2003). *The Video Game Theory Reader*, New York: Routledge.
- İnternet Kaynakları**
- Dawson, C.R., Cragg, A., Taylor C., Toombs, B. (2007). "Video Games Research to Improve Understanding Of What Players Enjoy About Video Games, And To Explain Their Preferences For Particular Games", British Board of Film Classification, London. <http://www.bbfc.co.uk/sites/default/files/attachments/BBFC%20Video%20Games%20Report.pdf> (01.11.2015).
- Frasca, Gonzalo (2001). "Rethinking Agency And Immersion: Videogames As A Means Of Consciousness-Raising", <https://www.siggraph.org/artdesign/gallery/S01/essays/0378.pdf> (09.11.2015).
- <http://www.gamesradar.com/interview-eternal-sonata-game/> (29.10.2015).
- Gibbons, Williams (2013). "Playing Chopin: Classical Music And Postmodernity In Eternal Sonata And Frederic: Resurrection Of Music", [http://steinhardt.nyu.edu/scmsAdmin/media/users/ec109/2013MAMIABSTRACTS\\_0528-FINAL.pdf](http://steinhardt.nyu.edu/scmsAdmin/media/users/ec109/2013MAMIABSTRACTS_0528-FINAL.pdf) (06.11.2015).
- <https://gitaartia.wordpress.com/2013/03/27/simulacrum-and-hyper-reality-in-video-games-the-sims/> (30.10.2015).
- <http://www.ludomusicology.org/about/> (26.05.2015).

**Görsel Kaynaklar**

Şekil 1. *Frederic: The Resurrection Of Music* (Forever Entertainment, 2012), <http://www.forever-entertainment.com/pl.from.html> (07.11.2015)

Şekil 2. *Music Master: Chopin* (Bloober Team, 2010), <http://www.blooberteam.com/about.html> (05.11.2015)

Şekil 3. *Trusty Bell: Chopin's Dream* (Namco Bandai, 2007), [http://bandainamcoent.co.jp/cs/list/trusty\\_bell/](http://bandainamcoent.co.jp/cs/list/trusty_bell/) (05.11.2015)

Şekil 4. *Mozart: The Last Secret* (Micro Application, 2008), [www.jeuxvideopc.com](http://www.jeuxvideopc.com) (11.11.2015)



# Othello'da İlkel Kavramı Bağlamında Gölge Arketipi

Tuğçe Gözde PELİSTER \*

## Özet

İlkel ve gölge, Carl Gustave Jung'un kolektif bilinçdışı kuramının iki önemli ögesi olarak görülmektedir. İnsanlığın ortak ruhsal geçmişindeki bu arkaik unsurlar, batı medeniyetinden çok kabile kültürüne ait unsurlardır. Bu makale, Jung'un ilkel kavramını, içkin olduğu gölge arketipiyle Shakespeare'in Othello adlı oyununda incelemektedir. Makale öncelikle ilkel kavramını batı medeniyeti ve psikolojik boyutuyla tanımlamaya, bu yolla Othello'nun ilkel gölgesiyle olan ilişkisini anlamlandırmaya çalışmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Jung, İlkel, Gölge, Othello.

## The Shadow Archetype as Part of The Primitive Concept in Othello

### Abstract

*Primitive and shadow are seen as the two important elements of Carl Gustave Jung's collective unconscious theory. These archaic elements in human's collective psychological past are mainly belong to tribal cultures. This paper analysis Jung's primitive concept which is immanent to shadow archetype in Shakespeare's Othello. Primarily, this paper tries to define primitive concept in the sense of Western civilisation and psychology; in this way, it tries to give a meaning to the relation between Othello and his primitive shadow.*

**Keywords:** Jung, Primitive, Shadow, Othello.

## Giriş

İsviçreli psikanalist Carl Gustave Jung'un kolektif bilinçdışı ve arketip kuramı, insanoğlunun birbirine zaman ve uzamın ötesinde, insanlığın ortak ruhsal geçmişindeki arkaik unsurlarla bağlandığını öngörmektedir. Kolektif bilinçdışı kısaca, bilincin bastırılmış ya da unutulmuş özü olarak tanımlanabilir. Kişiliğin bilinçli ve merkezi kısmı olan ego'nun tam tersi olarak da görülebilir. Jung'a göre bilinçdışının yüzeysel katmanı kişiseldir ve Jung, bu katmana kişisel bilinçdışı adını vermiştir. Fakat bu katmanın altında çok daha derin bir başka katman vardır. Bu katman, kişisel deneyim ve edimlerden oluşmaz. Aksine tamamen kalıtsaldır ve Jung, bu katmanı kolektif bilinçdışı olarak tanımlar. Kolektif kelimesini seçmesinin nedeni bu katmanın bireysel değil evrensel özellikler taşımasıdır (Jung, 1968).

Kolektif bilinçdışındaki ruhsal oluşumlar, ancak bilincin algılayabileceği özlere açıklanabilmektedir. Jung (1968: 4), bu ruhsal ve evrensel özlere arketip adını vermiştir. Bunun sebebini, "bu tabir amacımıza uygundur çünkü kolektif bilinçdışının bizi ilgilendiren özlere eski zamanlardan bu yana evrensel imgeler olarak arkaik ya da ilkel-ben böyle demeyi tercih ediyorum- olarak varolmaktadır" (1968: 5) ifadesiyle açıklamaktadır.

Kolektif bilinçdışı Jung'a göre şeytani özellikler taşımaktadır. Derinlerde, insanın yüzleşmek istemediği ve bastırılmış duygulardan oluşmaktadır. İnsanın bilinçdışının derinlerine dalması ve bu karanlık özelliklerle karşılaşması kolay değildir. Bu yüzden Jung, karanlık özelliklerini reddeden insanın, onları bastırıldığını ve farkında olmadan sürekli olarak çevresine yansıttığını ifade etmektedir. Bu karanlık özelliklere gölge arketipi adını vermiştir. "Gölge, insanın bastırılmış, fakat aynı zamanda sürekli belli bir formda yaşamak isteyen canlı bir yanıdır" (Jung, 1968: 20). Yani insan yaşadığı sürece gölgesi de hayatta kalmak isteyecektir.

İlkel ve gölge, kolektif bilinçdışının önemli öğelerinden ikisi olarak kabul edilmektedir. Jung için insanlığın ortak ruhsal geçmişindeki bu arkaik unsurlar batı medeniyetinden öte kabile kültürlerine aittir. Bu bakış açısı arketipsel edebi eleştiri bağlamında Shakespeare'in Othello'sunda *ilkel* kavramını, Othello'nun geçmişine ait bir analiz konusu haline getirmektedir. Othello'nun batı medeniyeti

içinde verdiği ait olma savaşı ve bu savaşta yenilmesini isteyen Iago da oyunda *gölge* kavramını bir başka analiz konusu yapmaktadır.

Othello önceleri, Jung'çu ve Jung'çu olmayan eleştirmenler tarafından ilkel kavramına az da olsa değinilerek incelenmiştir. Fakat bu analizler, ilkel kavramı merkezinde yapılmamıştır. Barbara Rogers-Gardner (1992: 61), ilkel kavramını Othello'nun zaman kavramı bağlamında ele almış fakat kavramı, Jung'un kuramına başvurmaksızın ortaya koymuştur. Roger-Gardner'ın Othello üzerine yaptığı analizin literatüre yapılmış en önemli katkı olduğunu ifade eden Matthew Fike, 'The Primitive in Othello: A Post-Jungian Reading' adlı makalesinde Jung'un, ilkel kavramını kabile kültürüne dayandırırken bilerek veya bilmeyerek ırkçı bir söylem geliştirdiğini ve bu manada ilkel kavramının düzeltilmeye ve yeniden tanımlanmaya ihtiyaç olduğunu ifade etmiştir (Fike, 2005: 4-11). İlkel kavramını sömürgecilik sonrası edebiyatı çerçevesinde yeniden tanımlamış ve ele almıştır. Roger-Gardner'ın (1992: 39-75) Othello üzerine yaptığı analiz bu makalenin tartışma konusu değildir. Fakat oyunun öyküsünün dışına çıkan ve bazı noktalarda aşırı yorum olarak görülebilecek tespitlerin bulunmasına karşın Roger-Gardner (1992: 66), "Othello'nun, animası (Desdemona) ve gölgesi (Iago) arasında sıkışıp kaldığını" söyleyerek, Jung'un ileride değinilecek olan bireyleşme ve tamamlanma fenomenlerinin gerektirdiği gibi, iç dünyasında ihtiyaç duyduğu tamamlanmaya ulaşamadığını sorgulamıştır. Bunun dışında, Othello, anima-animus (Bodkin, 1934: 219), masum vahşi ve yoz Avrupalı karşıtlığı (Hunter, 1967: 157), uzak ülkelere seyahatleri, Mağribi baba ocağı ve Venedik hayatının tam tersi bir coğrafyadan geldiği fikri (Feldman, 1952: 160), Desdemona'ya karşı olan kıskançlığı ve Desdemona'ya hediye ettiği mendille olan ilişkisi (Aranson, 1972: 27-110) gibi çeşitli açılardan ele alınmış; ancak, yine ilkel kavramıyla direkt olarak ilişkilendirilmemiştir. Fakat ilkel kavramı, daha önce de belirtildiği gibi, tıpkı gölge gibi Jung'un kolektif bilinçdışı kuramının temel öğelerinden biri olarak kabul edilir. Jung bunu (1976: 25), "ilkel ve oryantal psikolojiye karşı uyanan ilginin kaynağı, kolektif bilinçdışının, bir başka deyişle kişilik dışı ruhsal süreçlerin keşfidir" şeklinde ifade etmektedir. Daha birçok akademik çalışma,



Othello'yu psikolojik katmanlara ayırmış ve karakterleri farklı bakış açılarıyla okuyabilme olanağı tanımıştır. Bu çalışma ilkel ve gölge kavramını Jung kuramı bağlamında tanımlamaktadır. Diğer çalışmalardan farklı olarak, bu iki kavramın Othello'da birbirine içkin olduğunu, Othello'nun yüzleşmesi gereken gölgesinin kabile kültürüne ait geçmişiyle ilişkili olduğunu ortaya koymaya çalışmaktadır.

### İlkel Kavramı Üzerine

Steven F. Walker, ilkel kavramının temel olarak iki farklı anlamda kullanıldığını söylemektedir. Bunlardan ilki sanayileşme öncesi ve arkaik kültürlerle karşı *duygusal* bir yaklaşım olarak kabul edilebilir. Walker'a göre (1995: 136-143) bu yaklaşım, hem *cahil* ilkeli üstü örtük biçimde aşağılamak hem de sömürgeci yaklaşımı "ilkel, ebeveyn gözetimine ihtiyaç duyan bir çocuktur" söylemiyle anlamca ve tavırca azımsamaktır. Bu, batı medeniyetlerinde hala hakim olduğu söylenebilen bir tutumdur. Bir anlamda ilkel, yani kendi normlarına göre medeniyet dışı toplumları, muasır medeniyetler seviyesine çekme sorumluluğu. Matthew Fike'in yukarıda bahsi geçen makalesine konu olan, bu sömürgeci ve Fike'in (2005: 5) deyimiyile ırkçı tutumdur. Oysa bu çalışmanın konusu olan ilkel kavramının ikinci anlamı, psikolojinin sınırları içindedir ve idealize edilmiş bir anlamdır. Bu anlam *öteki* ya da dahası içimizdeki *öteki* olarak tanımlanabilir. Bu noktada ikinci anlam batı medeniyeti için dış değil, bir iç düşman haline gelmektedir. Çünkü bu *ilkel*, modern (batılı) insanın yüzleşmesi gereken ve medeniyet katmanlarıyla örtülü bilinçdışının en derin sembollerinden biridir. Jung'un ifadesiyle (1963: 247) "kollektif bilinçdışının arketipleriyle daha fazla iletişim içindedir". Bu derin sembolün, modern insanın iç dünyası için *dengeleyici* bir rolü vardır: İlişkileri, hayal kırıklıkları, beklentileri, kendini kısıtladığı ya da duygularını baskı altına aldığı anların bir dengeleyicisi.

Jung'un kollektif bilinçdışı kuramında, ilkel kavramının tanımı içinde bu iki anlamdan da izler bulunabilir. İki anlamı birbirinden net olarak ayırmak kolay olmasa da içimizdeki öteki, bu çalışmada bir diğer boyut olarak ele alınacak olan gölge arketipinin adeta bir parçasıdır. Gölge, egonun ilkel yoldaşı olarak görülebilir. Çünkü gölge, insanın medeniyetin ya da içinde yaşadığı toplumun olumsuzlukları doğrultusunda karanlığa gömdüğü dokunulmamış

duygularıdır. Fakat karanlıkta kalmış olması yaşamını sürdürmediği anlamına gelmez. Aksine zamanla birikerek bilinçdışı bir varlığa bürünmektedir.

Jung'un hocası Freud'un kişilik modelinin bir parçası olan benliğin, daha çok hayvani ve ihtiyaçlarına göre davranan tarafı id de çoğu zaman ilkel olarak algılanır. İd egonun kontrolü altında bir alandır. Fakat ego tarafından bilinçli şekilde saklı tutulduğu için istenmeyen özellikler ilkel özelliklerle bağdaştırılabilir. Oysa gölgesiyle yüzleşip barışan birey, sıradaki bölümde değinilecek bilinçdışının tamamlanma ve bireyleşme fenomenlerini yaşayarak ruhsal olarak tekrar bir bütün haline gelebilecektir.

### Gölge Arketipi Üzerine

Egonun ilkel yoldaşı olarak tanımlamaya çalıştığımız gölge arketipi, bireyleşme sürecinde ilkel kavramı gibi kollektif bilinçdışının ana unsurlarından biri olarak görülmektedir. Bireyleşme, insanın bilinç ve bilinçdışını bütünleştirerek, kendini gerçekleştirme hedefine ulaşması olarak tanımlanabilir. Gölge arketipi bilinçdışının bir parçasıdır. Dolayısıyla bu karanlık taraf bilinçli tarafla bir bütün haline gelmelidir. Aksi takdirde kişi bireyleşme sürecini tamamlayamayacaktır.

Her insanın bir gölgesi vardır. Ya da her gölge bir bedene mi sahiptir? Carl Jung bu soruyu "Sizi yutmuş bir aslanı nasıl bulursunuz?" sorusuyla bir bilmeceye dönüştürmüştür (Jung, 1970: 218-227). Çünkü gölge arketipi doğası gereği bilinçdışıdır. Görmezden gelindiği sürece de bilinçdışı kalmaya devam edecektir. Dolayısıyla insanın, gölgenin karanlık taraflarının yönetimi altında olup olmadığının cevabını, gölgesiyle yüzleşmediği sürece, net olarak vermesi neredeyse imkansızdır. Gölge ilk olarak Sigmund Freud ve Carl Jung'un buluşlarından ortaya çıkan bir kavramdır. Daha sonra Jung Freud'la birlikte başlattığı çalışmayı, insan ruhunun aydınlık ve karanlık tarafları arasındaki ayrımı açığıklayan derin bir analize dönüştürmüştür. Jung'un eski bir öğrencisi ve meslektaşı olan Liliane Frey-Rohn (1963: 247), Jung'un, 1912'nin başlarında henüz Freud'un etkisi altındayken farkına varılmayan arzuları ve kişiliğin bastırılmış taraflarını karakterize etmek için "ruhun gölge tarafı" ifadesini kullandığını söylemektedir. Sonrasında 1917 yılında yayımlanan 'On the Psychology of the Unconscious' adlı makalesinde Jung, bireysel gölgeden

öteki olarak söz eder. Öteki, aynı cinsten bilinçdışı kişilik, ayıplanan alt benlik, bizi utandıran ya da küçük düşüren öteki: “Gölge derken benliğin olumsuz tarafını kastediyorum. Saklamak istediğimiz tüm sevimsiz özelliklerin bireysel bilinçdışıyla birleşmesinin toplamı” (Jung, 1966: 110-111). Ayrıca, gölge arketipi her zaman kişisel travmalara ya da çocukluk acılarına da dayanmak zorunda değildir. Aslında temelde onaylanan-onaylanmayan karşıtlığında büyüyüp gelişmektedir. Fakat öncülü Freud’a göre gölge her zaman olumsuz özellikler taşımaz. Aksine bazen toplumun onaylayıp olumladığı şeyler kişi için aşağı ve olumsuz olabilir. Buna rağmen Jung, gölgenin tamamen karanlık, istenmeyen, bastırılmış, ve görmezden gelinenlerin kesişim kümesi olduğunu savunur (1966: 1-118).

Gölge arketipinin karanlık özelliklerini iyi-kötü diyalektiği üzerinden açıklamak mümkün olabilir. Medeniyet sürecinde, doğuştan taşıdığımız özelliklerimizin toplumda kabul görece yönde evrimleştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. İnsanın yaşadığı toplumda kabul görebilmesi tabii ki takdir edilecek bir sonuç olabilir. Fakat kurtulmak istediğimiz özellikler de yok olup gitmemektedir. Bilinçaltının karanlık köşelerinde uzun süre biriktiğinde tıpkı bilinçli yaşam gibi kendine ait bir yaşama dönüşmektedir. “Gölge neredeyse egonunki kadar potansiyel bir enerjiye sahiptir. Eğer bu enerji egonun enerjisinden daha fazla birikirse şiddetli bir öfkeye ya da depresyona dönüşebilir. Kısaca özerk hale gelen gölge, ruhsal dünyamızdaki bir canavara dönüşebilir” (Johnson, 1993: 5).

Gölge arketipi kişisel olmasının yanı sıra kolektif bir özellik de taşımaktadır. Kolektif gölge, kişisel olanın aksine bazen geniş bir topluluk hatta bütün bir ulusun kötülük arketipinin gücü altında kitlesel bir özelliğe bürünebilir. Bu durum, *participation mystique* olarak bilinen bilinçdışı bir süreçle açıklanmaktadır. Lucien Lévy-Bruhl’ün kullandığı, Türkçe, ‘gizemli ortaklık/birliktelik’ anlamına gelebilecek bir ifadedir. Jung bu ifadeyi ‘Psychological Types’ (1971: 398-403) adlı makalesinde temel tanımlardan biri olarak kullanır: “Participation Mystique, Lévy-Bruhl’den alınmış bir kavram. Kavram, nesnelere kurulan olağandışı psikolojik bir bağ ifade eder, ve öznenin kendini bu nesneden net bir şekilde ayırmaksızın kısmi bir kimlik geliştirmesi ve nesneyle doğrudan bir ilişkiye girmesine dayanır”. Jung’un

bu tanımında bağlanılan *nesne*, bir kişi ya da bir fikir de olabilmektedir. Bu noktada kişi duygulara dayalı kurduğu bu ilişkiyi, ahlaki bir değerlendirmeye tabi tutmamaktadır. *Participation Mystique*, “Kolektif gölge söz konusu olduğunda, toplumun genelinin korku ve aşağılık duygularını, bir ideoloji ya da bir liderin anlamca belirlemesidir. Bu durum genellikle dini zulüm, ırkçı yobazlık, sınıf sistemi, günah keçisi ilan etmek, cadı avcılığı ya da soykırım nefreti gibi fanatik tutumlara dönüşür. Toplumun reddettiği gölgeyi taşıyan bir azınlık söz konusu olduğunda, ciddi bir kötülük potansiyeli açığa çıkar” (Abrams, J., Zweig, C., 1990: 167). Anlaşıldığı gibi kolektif gölge, kişisel gölgeden daha geniş etki alanı olan bir yapıdadır. Kolektif gölgenin, batı medeniyetinin ilkel olanı belirlemesinde etkili olduğu söylenebilmektedir.

İnsan, dünyaya bedensel ve ruhsal bir bütün olarak gelmiştir. Fakat toplum, ironik olarak insanın bu bütünü tek bir tarafını yaşamasına izin vermektedir. Bu baskı insanın kendisini ego ve gölge olarak ikiye bölmesine sebep olmuştur çünkü medeniyet tek bir biçimde davranması konusunda ısrarcıdır. Kısaca medeni toplumsal yaşayış içimizdeki basit insanı alıp yerine daha karmaşık ve gelişmiş bir insan vermiştir. Othello’daki ilkel kavramı ve içkin olduğu gölge arketipi, insanoğlunun medenileşme sürecinde, toplumsal ideallerin işleyişinin dışında kalmıştır. Bu sürece dahil olmayan her kim olursa bir *ilkel* olarak, artık bu görüşlü ve kültürlü toplum (Venedik toplumu) yaşantısının dışında kalacaktır. Daha dikkat çekici olan şey iyi-kötü olarak kabul gören ya da görmeyen özelliklerin, dünyanın her yanında kültürel olarak ciddi farklılıklar göstermesidir. Bu farkların ortaya çıkaracağı sonuçlar bir başka çalışmanın konusudur. Fakat en net ayrımlardan biri olan doğu-batı Othello’da ilkel kavramı ve gölge arketipi için belirleyici bir ayrım olarak izlenecektir.

### Venedik Toplumu ve Kolektif Gölge

Shakespeare’in Othello adlı oyunu, gölgenin karakterlerini saldırıya geçirdiği bir oyun olarak değerlendirilebilir. Shakespeare oyunlarında karakter, saldırgan (genelde kendini yok etmek üzere) durumuna geçmektedir (Şener, 2003: 68-82). Çatışma, Othello ve Desdemona’nın aralarındaki yaş ve ırksal farklılıklara rağmen evlenmeleridir. Evlilikleri istediği mevkîye ulaşamayan Iago’nun intikam

için Othello'yu Desdemona'nın sadakatsiz olduğu yalanına inandırmasıyla trajediye dönüşür. Bu trajedinin ardında Othello'nun ve Venedik toplumunun karanlık taraflarının olduğu söylenebilir.

Othello Mağripli bir komutan olarak Venedik soyluları arasında askeri becerileriyle saygı duyulan erdemli bir adamdır. Aslında yaşadığı toplumun doğuştan bir parçası değildir. Kabul görmek ve onaylanmak -belki de Venediklilerden bile çok- en büyük arzudur. Othello'nun sonunda Desdemona'yı öldürecek kadar kendini kaybetmesi Othello'nun bastırıldığı aşağılık duyguları ve yaradılış özellikleri olarak okunabilir. Othello erdemli ve iyi kalpli olsa da karakteri yaşadığı toplumun değer yargılarına göre şekillenmiş bir adam değildir. Toplum ona değil o yaşadığı topluma uyum sağlamak için çaba göstermiştir. Bunu da Venedik toplumunda askeri becerileriyle ön plana çıkarak gerçekleştirmiştir. Othello'nun Venedik toplumunda yerini belirleyecek en önemli özellikler nezaket, kontrollü olmak ve güç olarak tanımlanabilir. Aksi şekilde kaba, vahşi ya da zayıf davranışlar sergilemek itibarını yok edecektir. Bu sebeple Othello'nun gölge yanı birçok kere söylendiği gibi (Bodkin, Aranson, Rogers-Gardner) tek başına Iago karakteri olarak tanımlanamaz. Iago aynı zamanda Venedik ve dolayısıyla batı toplumunun bir temsilcisi olarak, Othello'yu karanlık yanlarıyla yüzleşmek zorunda bırakacaktır. Othello, gölgesinin farkında olmayan bir karakter değildir. Aksine burada sürekli bir kişisel kontrol söz konusudur. Iago ise, bu erdemli adamın kontrol altında tutmaya çalıştığı duyguları serbest bırakır. Fakat hızlı bir sonuca varmadan önce yukarıda açıklamaya çalıştığımız ilkel kavramı ve gölge arketipinin oyunun alt metnine nasıl farklı bir bakış açısı getirdiğini anlamaya çalışmak gerekmektedir.

Öncelikle Mağripli Othello'nun, yaşadığı Venedik toplumunda nasıl algılandığı, ilkel kavramını kolektif gölge bağlamında anlamlı kılmaktadır. Oyun, Venedikli bir beyefendi olan Roderigo ve Iago'nun konuşmasıyla başlar. Roderigo Desdemona'ya aşıktır. Iago, Roderigo'ya Desdemona'nın Othello'yla kaçarak gizlice evlendiği haberini verir. Bu esnada Othello'nun, kendisi yerine Floransalı Cassio'yu yaver olarak seçtiğini anlatır. Iago oldukça kızgındır. Cassio'yu, askerlikten anlamayan ve kafası sadece

para işlerine çalışan biri olarak aşağılar. Bu sırada Roderigo Mağripli için "O kalın dudaklı herif kızı böyle kaçırabilirdi, ne zengin bir hazineye kondu, düşünsene" (Shakespeare, 2013: 3) der. Othello'nun ırksal özelliklerine bir göndermedir bu. Desdemona'nın babası Brabantio soylu bir senatördür. Roderigo ve Iago, Brabantio'yu Desdemona'nın gizli evliliğini açıklamak için evinin önünde bağırarak uyandırıyorlar ve evlilik haberini verirler. Brabantio yıkılır ve bu habere inanmak istemez.. Iago Brabantio'yla arasında geçen konuşmada Othello için 'kocamış kara koç, Berberi Küheylanı' gibi sıfatlar kullanır. Desdemona'ya ise 'ak koyun' der. (Shakespeare, 2013: 4-5). Bunlar, Othello'nun ten rengine dayanan hakaretlerdir. Brabantio'nun iki yüzlülüğü ilgi çekicidir. Kızının Mağripliyle nasıl evlendiğine anlam veremez. Oysa Othello'yu defalarca askerlik maceralarını anlatması için evinde konuk etmiştir. Zaten Desdemona da bu ziyaretler sırasında Mağripli'ye aşık olmuştur. Fakat şimdi Othello'yu aslında nasıl gördüğünü açıkça belli etmektedir:

BRABANTIO: Seni aşağılık hırsız, nereye tıktın kızımı?  
Büyüledin onu, lanetli olman yetmezmiş gibi!  
Aklı başında olan herkese sorarım:  
Büyüyle zincirlenmiş olmasaydı eğer  
Onun gibi nazlı, güzel, mutlu bir kız,  
Hiç geri çevirir miydi ülkemizin zengin  
yakışıklı delikanlılarını  
Bırakır mıydı onu koruyan babasını,  
Sonra da göze alıp herkesin maskarası olmayı,  
Senin gibi zevk yerine korku veren bir herifin  
Kurum karası kucağına kaçır mıydı?  
Bütün dünya hak versin, apaçık değil mi her şey?  
Onu tuzağa düşürüp pis büyüler yaptın,  
Kendini kaybettirecek ilaçlar, şuruplar içiri  
[kıydın gençliğine, (Shakespeare, 2013: 12).

Brabantio'nun evine kabul ettiği bir kişiyi fikren onaylaması beklenirken, o farklı bir tepki verir. Brabantio, Othello'yu kendi belirlediği sınırlar içinde kabullenmiştir. O sınırların dışına çıktığında tavrı büsbütün değişmiştir. Bu sırada Venedik Osmanlı İmparatorluğuyla savaştadır.

Venedik dukası bu olay esnasında senatoyu toplar. Kıbrıs'a gitmek üzere Othello'yu görevlendirecektir. Duka tarafından çağrılan Brabantio Dukanın da bu meseleyi bilmesini ister. "Eminim, hissedecekler bu haksızlığı kendilerine yapılmış gibi, Böyle hareketler hoş görülürse eğer, Devletin başına kölelerle dinsizler geçer" (Shakespeare, 2013:13). Burada diğer Venedikli senatörlerin kendisiyle aynı fikirde olacağından emindir. Köle ve dinsiz sözleriyle Othello'yu hedef alır. Othello, geçmişte köle olarak satılmış ve sonra serbest bırakılmıştır. Brabantio'nun evinde konuk olduğunda geniş mağaralarda, ıssız çöllerde geçen maceralarını anlatmıştır. Şimdi Brabantio bu hikayeleri silah olarak kullanmaktadır. Dinsizler derken Müslümanlığı mı yoksa derisinin rengi yüzünden kabile kültürüne ait inanışları kastederek mi Othello'yu aşağıladığı açık değildir. Fakat daha önceki sözlerinde büyü ve şurup kelimelerini kullanmıştır. Bu bağlamda daha çok, medeniyet dışı kabile kültürlerini kastederek konuştuğu söylenebilir.

Bu noktada bir parantez açıp, Jung'un ilkel insanı fiziksel özellikleriyle de tanımlama girişimlerinin olduğunu söylemek gerekir. Biz bu çalışmada ikelliğin ruhsal ve bilinçdışı süreçlerini göz önünde bulundursak bile Jung'un ilkel kavramı önceden belirttiği gibi çift anlam taşımaktadır. Jung "psikolojik olarak ilkel insan daha çok kabile kültürlerine aittir. Kabile insanları siyah ve kırmızı derilidir. Dolayısıyla siyah ve kırmızı derili insanlar ilkelidir" (Fike, 2005: 6) gibi oldukça matematiksel bir sonuca varmak istemiş gibidir. Jung'un bu söylemleri, çoğu kişi için maksadını aşan, ırkçı ve sömürgeci bir tavır olarak değerlendirilebilir. Fakat 'Archaic Man' adlı makalesinde ilkelin, ten rengini değil aksine "insanın ruhsal dünyasını, bilinç durumunu ve yaşam şeklini" (Jung, 1970: 54) ifade ettiğini de belirtmiştir.

Parantezi kapatıp kaldığımız yerden devam edersek Brabantio, oyunun genelinde çok etkili bir karakter değildir. Fakat kolektif gölgesini Othello'ya yansıtan bir batılı örneği olarak önemlidir. Venedik, batı medeniyetinin merkezlerinden biridir. Arap toplumu ise, batı medeniyetiyle aynı seviyede değildir onlara göre. Dolayısıyla uzak ülkelerde Venedik için savaşılan bir Othello, konu gerçekten onu aralarına almaya geldiğinde istenmeyen ötekine dönüşmektedir. Bu noktaya kadar Othello'nun kökenlerini öteki-

leştiren üç karakter söz konusu olmuştur. Roderigo, Brabantio ve Iago. Siyah derili insanlar ve kabile kültürü gibi olgular, batı medeniyetinin yansıttığı ırksal bir kolektif gölge olarak görülebilir. Jung (1970: 66), "herkesin bilinçaltısında bir siyah derili yaşar. Nasıl yahudilerin hıristiyan kompleksi varsa, her siyah derilinin de beyaz kompleksi vardır. Tabii her beyazın da siyah kompleksi söz konusudur. Genellikle siyah adam ten rengini değiştirmek için her şeyini verir ve beyaz adam da siyah adamdan etkilendiğini kabul etmekten nefret eder" der. Bu ifade her insanın, arkaik formundan gelişmiş olana doğru evrilme güdüsü içinde olduğunu düşündürmektedir. Beyazların, kendilerini gelişim sürecinde piramidin en üstüne yerleştirmesi de bu algıyı doğurmuş olabilir. Fakat ne olursa olsun Jung'un ifadeleri, insanın kendi gölgesiyle yüzleşmesinin zorluğunu vurgulamaktadır.

Son olarak Othello'nun yazıldığı dönemin toplumsal durumuyla ilgili Leslie A. Fiedler'in tespitleri dikkat çekicidir. Fiedler, Othello'nun yazıldığı dönemde Yeni Dünya'nın çoktan keşfedildiğini ve seyircinin 'kabile'<sup>1</sup> kelimesini sadece Yahudilerle değil aynı zamanda altına ve değerli taşlara düşkünlükleri yüzünden küçük görülen yerlilerle de ilişkilendirmeye başladığını söylemiştir (Fiedler, 1972: 196). Bu bilgi Shakespeare seyircisinin yanı sıra, yazar Shakespeare'in de oyunu yazarkenki bakış açısı hakkında fikir verebilir. Shakespeare de batı medeniyetinin bir parçasıdır ve toplumla aynı kolektif bilinçdışını paylaşır. O dönemde günümüzde hakim olan politik doğruculuk söz konusu değildir. Toplum dinsel, ırksal ya da politik manada tecrübelerine dayalı sözel kısıtlamalarla tanışmamıştır. Dolayısıyla geniş bir alımlayıcı kitlesine ulaşan bir metnin, bilinçli bir politik söylem geliştirme ihtimali düşük kabul edilebilir. Fakat kolektif bilinçdışının arketipsel (gölge) gücü, azımsanmaması gereken bir etkidir. Medeni olanla içgüdüsel olarak kurulan güçlü bağ (*Participation Mystique*), azınlıkta olanı kolayca ötekileştirmeye sebep olur. Bu durumun, Shakespeare'in oyundaki karşıtlığı kurgulamasında etkili olduğu söylenebilir.

### Othello ve İlkel Kişisel Gölge

Önceki bölümde görüldüğü üzere Türkler'le savaş, kabile kültürüne ait büyü, şurup, lanet gibi doğüstü güçler oyunun toplumsal psikolojik durumu için bir yorum imkanı ya-

ratmıştır. Bu durum Othello'nun kişisel gölgesiyle savaşı ve trajik sonu bağlamında tetikleyici bir unsur olmuştur. Çünkü Othello ilk olarak Iago'dan, Brabantio'nun ondan hesap sormaya geleceğini duyduğunda kendini onaylama ihtiyacı duymuştur:

OTHELLO:Elinden geleni ardına koymasın.

Onun şikayetleri hiç kalır devlete yaptığım [hizmetler yanında

Henüz kimse bilmiyor: Böbürlenmenin şeref olduğunu [gördüğümde ama,

Krallar yetiştirmiş bir soydan geldiğimi açıklayacağım.

Bugün erişmiş olduğum, gurur ve yüksek makamı

Gösterdiğim büyük başarıları borçluyum yalnızca (Shakespeare, 2013: 9).

Başarılarıyla kabul gördüğünün farkında olan Othello kendine güvenmek ister. Brabantio tarafından istenmeyişinin sebebinin farklı soydan gelmesi olduğunun farkındadır. Aynı zamanda Venediklilerin kendilerini övmeyi şeref ten saydığını da anlamıştır. Fakat kendi soyunun utanılacak değil aksine gurur duyulacak bir soy olduğunu söyler. Eğer geldiği yere sahip çıkarsa ve bununla övünürse şerefli bir erkek olacaktır. Belki de bu fikre yürekten inanmış olsaydı Desdemona'yla sonu bambaşka olacaktı. Fakat Othello, yaşanacak olaylara karşı sandığından çok daha zayıf olduğunu anlayacaktır.

Othello'nun karşıt kişisi olarak Iago ve tamamlanması için bir fırsat olan Desdemona da Venedik toplumunun sembolleri olarak yorumlanabilir. Iago Venedik'in ilk reddini Othello'ya bildiren kişidir. Othello cevabını Iago'ya yani Venedik toplumuna yukarıdaki sözleriyle vermiştir. Othello, Venedik yaşantısında askeri başarılarının yanı sıra, o toplumun bir parçası olan Desdemona'yı kendine aşık etmiştir. Bu da Othello için toplumsal manada bir zaf er olarak kabul edilebilir. Çünkü artık sadece Venedik için uzak ülkelerde savaşan, kendini tehlikeye atan bir Mağripli komutan değil aynı zamanda tercih edilen bir eş olma fırsatı da yakalamıştır. Peki burada yolunda gitmeyen ne olmuştur? Iago'nun kışkırtmalarını sorgusuzca boyun eğmesi Othello'nun, tamamlanma ve bireyleşme yolunda attığı yanlış bir adım olarak değerlendirilebilir mi?

Bu noktadan sonra Othello'nun Iago'yla girdiği ilişki, ve Iago'nun olayları yönlendirmesi önem kazanmaktadır. Othello'nun medeniyet karşısında verdiği mücadele bu ilişkidir. Öncelikle Iago, Othello'yu kıskandırmak için Cassio gibi Floransalı bir beyefendiyi seçmiştir. Oysa Cassio'dan hoşlanmamaktadır. Fakat Cassio, fiziksel ve toplumsal değerler manasında Iago'ya göre Othello'dan üstündür. "Cassio karısıyla sıkı fıkı diye çıtlatırım Othello'ya. Zaten Cassio şüphe uyandıracak kadar yakışıklı, tüm kadınların gönlüne göre." (Shakespeare, 2013: 28). Ayrıca, Othello'nun da bu üstünlüğün farkında olduğunu sezmektedir. Bunu silah olarak kullanacaktır. Cassio'yu bir sarhoş kavgasına sokar. İtibarı zedelenen Cassio'yu Othello yaverlik görevinden alır. Desdemona'dan yardım isteyen Cassio'nun isteğini geri çevirmez. Iago, Desdemona'nın Cassio'yu affetmesi için Othello'yu ikna ettiğini gördüğünde düğmeye basar. Şüphe tohumunu eker. Cassio ve Desdemona arasında birşey olduğu konusunda Othello'nun kafasını karıştırır. Oyunda Iago ve Othello'nun karşı karşıya kaldığı, mendil meselesinin ortaya çıktığı ve Othello'nun kendi içinde savaş verdiği sahne III. perdenin III. sahnesidir (Shakespeare, 2013: 62-85).

Oyunda kıskançlık temasının ön planda olması Othello'yu basit bir kıskançlık trajedisi yapmaz elbette. Burada insanın karanlık tarafıyla yaptığı soğuk ve sert bir savaş söz konusudur. Iago, Desdemona'yla ilgili şüpheleri olduğunu ima ettikten sonra, Othello'nun daha ilk andan telaşla ve şüpheyle Iago'yu sorguladığı görülür. Iago'nun dürüst olduğuna inandığı için ondaki tedirginliği şüpheyle yorumlar. Aslında gerçekten Iago'nun dürüst bir adam olduğundan emin olacak bilgiye sahip değildir. Anlık ve içgüdüsel kararlar alır. Adeta ona inanmaya hazırdır. Cassio'nun, çok güvendiği bir yaver olduğu düşünüldüğünde bir kavga yüzünden sorgusuz görevine son verışı de benzer fevriktedir. Coşkulu, tutkulu, bir anlamda agresif bir karakterdir Othello. Aynı zamanda vahşidir. Ruhunda eğitmediği ilkel kalan bir taraf vardır. Hemen tepki vermeye hemen parlamaya hazırdır. Adeta küçük bir çocuk gibidir. Iago, Desdemona'nın babasını da yüzüstü bıraktığını hatırlatır Othello'ya II. Perdenin II. sahnesinde. Othello'yla evlenmek için babasının itirazları karşısında nasıl kayıtsız kaldığını söyler. O kadar isabetli bir hamledir ki kötülüğün



ve şüphenin tohumu atılır. Çünkü Iago'nun da Othello'nun da aklına bu zehir ilk kez Brabantio Othello'yu "babasını aldatan seni de aldatır" (Shakespeare, 2013: 24) diyerek uyardığında girmiştir. Bu anlamda Iago'nun işi o kadar da zor değildir. Sadece ufak bir hatırlatma fitili ateşlemeye yeter. Brabantio'nun onayının Othello için tetikleyici özelliğinden bahsetmiştik.

Şimdi Othello, ilkel duygulardan oluşan gölgesini yansıttığı birine ihtiyaç duymaktadır. Bu kişi Desdemona'dan başkası değildir. Askeri gücünü ispat etmiş fakat Desdemona tarafında eksik ve çaresiz kaldığına inanmaya başlamıştır. Ayrıca Desdemona'yla gerçekten karı koca gibi yaşayacak zamanları da olmamıştır. Bir anlamda Othello'nun cinsel manada Desdemona'yla tam bir bütünlük içine girememesi de ilkel duygularını olumsuz yönde harekete geçiren bir etken olarak görülebilir. Bazı araştırmacılara göre Othello'nun Desdemona'yla cinsel olarak birleşip birleşmediği bir muammadır. Lynda E. Boose, Barbara Roger-Gardner birleştiklerini düşünürken; Peter L. Rudnysky ve T.G.A. Nelson ve Charles Haines, çiftin cinsel manada birleşmediğini düşünmektedirler. Jung'un seksüel libidoya bakışı bu konuyu ilkel kavramı bağlamında aydınlatılabilir (1970: 69): "libidonun kullanılmaması onu kontrolden çıkarır", "Sürekli görmezden gelindiği için biriken bilinçdışı öğeler patolojik bir duruma dönüşebilir. Medeni Avrupalı'lar arasında olduğu kadar ilkelerde de nevroitik kişiler mevcuttur". Othello askeri zaferini kazanmış fakat Desdemona'yla baş başa kalacak vakit bulamamıştır. Şimdi bu bastırılmış duygular olumlu bir ilişkiye dönüşmeden Iago tarafından şeytanca bir şüpheye yönlendirilmektedir. Aslında Iago'nun yaptığı şey Othello'nun zihninde Desdemona'yı bu şüphe perdesinin ardından görmesini sağlamaktır.

Jung (1995: 45-58), bir kişinin gölgesiyle barışmasının tek yolunun karşı cinsle ilişkilenebileceğini ifade eder. Oysa Othello, bu yolun yakınında bile değildir. Othello, Desdemona'nın naif, yumuşak, evcil ve sevecen doğasını kabullendiğinde, kendi içindeki katı ve kontrollü tarafı yumuşatma şansını elde edebilecektir. Iago'nun kendisini baştan çıkarma girişimlerine sorgusuz sualsiz inanmayıp Desdemona'yla konuşma yolunu tercih de edebilirdi elbette. Ama Othello'nun doğası böyle davranmasını engeller. Iago, Othello'nun ilkel ve bir anlamda karşı cinse karşı

olan mülkiyetçi güdülerini ortaya çıkarmaktadır. O halde, tamamlanmak için gölgesiyle barışmak zorunda olan bir birey olarak Othello, kendine karşı olan sorumluluğunu yerine getirmediği için bu görev bir anlamda Iago'ya düşmüştür. Othello, gölgesiyle barışma şansını kaçırmak üzeredir. Iago üsteledikçe Othello, içinde hazır olan fakat görmezden geldiği duyguları kolaylıkla salıverir. Fakat bu azad onun için trajik olacaktır. Iago'nun her hamlesi adeta Othello'ya aslında Othello'nun gerçekte ne olduğunu hatırlatmak içindir. "Olur a, bir gün eskiye döner de, kendi soyundan erkekleri canı çeker belki, sizi kendi ülkesinin erkekleriyle karşılaştırır diye kaygılıyım hani" (Shakespeare, 2013:74) diyerek Othello'ya Mağripli oluşunu hatırlatır. Othello'nun bu sözler karşısında yavaş yavaş kendi gölgesine yenilmesini şu sözleri ortaya koymaktadır:

OTHELLO:...Evet karayım belki. O kibar züppeler gibi  
Bilmiyorum konuşma inceliklerini

Çok olmasa da, inmeye başladım ben  
Ömrümün basamaklarını

Belki de onun için uçmuştur elimden (Shakespeare, 2013:75).

Othello onlara benzemek için çabaladığı soylulara züppeler der. Aslında bunlar kendi düşünceleridir ve yavaş yavaş bilinçdışından dışarı sızmaya başlamıştır. Konuşma inceliklerini bilmediğini söyler oysa ki konuşma sanatına hakimdir. Desdemona'nın kalbini de bu yeteneğiyle çalmıştır. Şimdi Desdemona'yı kaybettiğini düşünmektedir. Karısının üzerindeki olumlu etkisini kendisi küçümsemeye başlamıştır. Hatta yaşlandığını, karısını da bu yüzden kaybettiğini düşünmektedir. "Çok olmasa da, inmeye başladım ben ömrümün basamaklarını, belki de onun için uçmuştur elimden" diyerek Othello, lanet eder aldatılmasına. Oysa Othello'yu bu duruma getiren bilgilerin gerçekte alakası yoktur. Iago'nun karısı Emilia Desdemona'nın hizmetindedir. Iago, Othello'nun Desdemona'ya hediye ettiği mendili Emilia'dan çalmasını ister. Amacı, mendili Desdemona ve Cassio'nun hayali ilişkisinin bir kanıtı olarak Othello'ya sunmaktır. Çünkü Othello, her ne kadar Desdemona'dan şüphelense de ısrarla ve öfkeyle Iago'dan bir kanıt istemektedir. Desdemona'nın şans eseri mendili düşürmesi Iago'ya bu şans verir. Emilia'nın nedenini bilmeksizin

mendili Iago'ya vermesi olayları çığırından çıkaracaktır. Belki de mendil olmasa Iago, Othello'yu uydurduğu yalana inandıramayacaktır. Iago, mendili Cassio'nun elinde gördüğünü söyler Othello'ya. Othello'yu bu noktadan sonra durdurmak imkansızdır. Çünkü köklerine yenik düşecektir. Kabile kültürüne özgü doğüstü güçler, büyü ve inanışlar batının ikellikle bağdaştırdığı özelliklerdir. Branbantio örneğinde de net olarak görülmüştür. Othello'nun bastırıldığı ve görmezden geldiği bu özelliklere artık hakim olamadığı izlenir. Desdemona'dan mendili ister. Desdemona, mendile ne olduğunu açıklayamayınca mendille ilgili hikayeyi anlatır. Artık Othello'nun ruhunu bu hikayenin laneti ele geçirmiştir.

OTHELLO: ...O mendili bir çingene vermiş anneme.

Bir büyücümüş, insanın aklından geçenleri [okuyabilirmiş hemen.

Anneme, bu mendili yanında tuttuğu sürece,

Kocasının ona aşık olup bağlı kalacağını,

Ama onu kaybederse ya da armağan ederse birine,

Babamın gözünden düşeceğini

Babamın da yeni aşklar peşinde koşacağını

Söylemiş (Shakespeare, 2013: 88).

Jung (1976: 5-35), ikellerin yaşamdaki tüm olayları birtakım törensel durumlarla özdeş kıldığını, bunun insanın o andan kopup, ruhsal enerjisini hayatının sıradaki evresine aktarmasına yardımcı olduğu ifade etmektedir. Othello, gölgesini oluşturan ilkel enerjiiyi, o anda annesinin ona verdiği mendile yönlendirmiştir. Onu sahiplenmiş, geçmişinin ve annesinin bir sembolüne dönüştürmüştür. Gereğinden fazla kurduğu bu derin bağ adeta gözlerini karartmıştır. Mendilin Othello'nun ruhunda böylesi bir hakimiyeti söz konusu olmuştur. Ayrıca Othello, Venedik'ten gelen bir mektupla, Venedik'e geri çağırıldığını ve yerine Cassio'nun geçeceğini öğrenir. Othello için Cassio, hem karısını hem de görevini elinden alan bir düşmandır. Desdemona Cassio'nun görevlendirilmesine safça sevindiğinde Othello ona bir tokat atar. Oysa Desdemona, olayların ardında akla yatkın bir sebep arama eğilimi gösteren bir karakterdir. Othello'nun hiddetle kendisine attığı tokattan sonra bile, onun devlet işlerine sinirlenmiş olabileceğine inanmaktadır.

Mektubu getiren Brabantio'nun bir akrabası Lodovico'dur. Othello'nun Desdemona'ya attığı tokadı görmüştür. Şimdi Othello, karşısında güçlkle ayakta durduğu tüm medeni değerler karşısında bir vahşiye dönüşmüştür:

LODOVICO: Bütün senato üyelerinin her açıdan yetenekli bulduğu

Soylu Mağripli bu ha! Duygunun sarsmayacağı adam bu mu?

Kararlı, sağlam karakterinin kaza kurşununun öldürmeyeceği,

Talih okunun yaralayamayacağı adam bu demek? (Shakespeare, 2013: 109)

Othello'nun Venedikli soylularca nasıl görüldüğü, onun bu zamana kadar kazandığı itibarı açıkça ortaya koymaktadır. Aynı zamanda nasıl gözden düştüğünü de. Önceden kaybetmemesi gereken özelliklerin nezaket, kontrollü olmak ve güç olduğunu ifade etmiştik. Fakat Othello, bunların hepsini tek bir tokatla kaybetmiş gibi gözükmektedir.

### Sonuç Olarak Othello

Othello, son noktada ilkel gölgesi tarafından tamamen ele geçirilmiştir. Desdemona'nın kendisini aldatan bir şeytan olduğuna inanmaktadır. Egosu, gölgesi üzerindeki tüm hakimiyetini kaybetmiştir.

OTHELLO: Ama ölmeli, yoksa baştan çıkarır bütün erkekleri.

Işık sönsün, sonra da sönsün ışığı! (Shakespeare, 2013: 137).

Jung'a göre ilkel olarak görülen toplumları anlamaya çalışmak çoğu zaman kör olduğumuz kolektif gölgemizi görmenin kolay yoludur. Othello'nun kişisel gölgesi, kolektif gölgenin bir yansımasıdır. Toplum, gölgesini ona yansıtmiş, yansıtıkça Othello kişisel aşağılık duygularını da ekleyerek kendi karanlığını inşa etmiştir. Bu sürecin ardından, Othello da insanın ilk halinden oldukça uzaklaşmış gibi görünmektedir. Ne de olsa insan Jung'a göre, yaratılışın bir parçasıdır. "İnsan, yaratılışın sürecinin tamamlanmasında hayati rol oynar... aslında, dünyaya nesnel varoluşunu sunan yegane varlık olarak kendisi, dünyanın ikinci yaratıcısıdır" der Jung (1963: 256). Othello kendi yaratılış

(bireyleşme) sürecini kolektif gölgenin karanlığında bir anlamda erteleyen bir karakterdir. Kendisi bu görevi üstlenmediği içindir ki Iago'ya teslim olmuştur. Baştan beri Othello'nun Iago'nun sözlerine kanmak için hazır olmasının sebebi budur. Ayrıca Iago'nun da bir anlamda Othello'ya muhtaç olduğu söylenebilir. Çünkü Iago her ne kadar batı toplumuna ait olsa da tamamlanmak için kendine ait yöntemler geliştiren sıradan bir insandır. İçindeki kötülükle elbette Othello sayesinde karşılaşmaz fakat entrika ve kötülükten başka birşey düşünmeyen insan olarak gelişimini ruhsal değil materyalist değer yargıları üzerinden tamamlamaya çalışır. Aslında Othello'yla aynı anda kendisinin de sonunu hazırlar.

Jean-Marc Pottiez'le yapılan 'A Walk With a White Bushman' başlıklı kışkırtıcı röportajında Jung'un eski bir arkadaşı olan Sir Laurens van der Post, ilkel kültürle olan engin deneyimlerini paylaşır. Bu Kalahari çölünde yaşayan ve "ilkel" olarak nitelenen Afrika halkıyla ilgili araştırmaları sonucu ortaya çıkan en çarpıcı ifadesi "Bushman'lere verdiğimiz en büyük hasar içimizde yaşayan Bushman'lere verdiğimiz hasardır. Çünkü başka bir insana yaptığınız şeyi aslında kendinize yapmış olursunuz" şeklindedir (Van der Post, 1988: 29). Aynı röportajda Jung, Bushman'lerin kişisel farkındalıklarının olmadığını söyler. Zekalarının ilkel ve vahşi kaldığını ekler. Fakat bu zeka durumu onların akıl yerine içgüdüleriyle hareket etmelerini kasteden sözlerdir.

Othello'nun son hali medeniyet ve vahşilik arasında bir yerde sıkışıp kalmıştır. Öldürmeye yatkın doğası onu Venedik'te başarılı bir asker yapmış olsa da aynı ikellik Desdemona'nın canını almasına sebep olmuştur. Yaşadığı ruhsal süreçler üzerinde akıl (ego) yoluyla hakimiyet kuramamıştır. Son sözleri gölgesini anlatan cümlelerdir. Belki de ilk defa Iago'nun sözlerinin bir anlamı vardır, "Göründükleri gibi olmalıdır insanlar/eğer değilse göründükleri/insan değil şeytandırlar." (Shakespeare, 2013: 69).

OTHELLO: Nasılsam öyle söz edin benden.

Hiçbir şeyi hafifletmeyin, ama hiçbirini de

Anlatmayın kötü niyetle.

Benin için, akılsızca ama çok seven biri deyin,

Kolayca kıskanmayan, ama bir kez de kıskandı mı

Kendini kaybeden biri diye söz edin benden.

O deyin, aşağılık bir Hintli gibi,

Kendi kavminden daha değerli bir inciyi

Fırlatıp attı.

Alışık değildi ağlamaya, ama tutsak olunca gözleri,

Arabistan ağaçlarının her derde deva zamkı kadar çok göz yaşı döktü.

Böyle yazın nokta.

Şunu ekleyin sonra:

Bir gün Halepte dolaşırken

Rastlamıştım zorbalık eden bir sarıklıya,

Bir Venedikli'yi dövüyor, devlete küfrediyordu,

Gırtlığından yakalayıp sünnetli köpeği

Gebertmiştim... İşte böyle.

(*Kendini hançerler*) (Shakespeare, 2013: 156).

Göründüğü gibi anılmak ister Othello. Görünmeyen tarafının farkına varmıştır. Fakat ölürken bile Venedik için kıymetli kalmak ister. Belki de tek avantajı budur. Onaylanmama korkusunun hayatının ve duygularının kontrolünü ele geçirmesine izin verir. Burada şeytani olandan söz edilecekse gerçek şeytan Othello'nun korkularından oluşur ve onu avlar. Iago, Othello'nun şeytanına kulak vermesine sebep olur. İçinden geçen tüm şüpheleri dillendirir. Aslında Iago da kendi şeytanlarıyla meşguldür. Fakat iki adam ortak aşağılık duygusu ve öz nefret yolunda buluşurlar. İkisi de yüzleşmesi gereken yanlarıyla trajik bir biçimde yüzleşirler. Bu organik oluşumun sadece bir tarafının iyi olmak için şansı vardır. O da Othello'dur. Fakat o bu şansı değerlendiremeyip kendini Iago'nun nefretine bırakır.

Jung, gölgeyi oluşturan aşağılık duygusunun duygusal, özerk, takıntılı ve hatta sahiplenici bir doğası olduğunu söyler. Jung'a göre (1969: 8/9-15) bu duygusallık, bireyin bir eylemi değil aksine bireyin etkilendiği bir şeydir; bu duygularının etkileri ise uyumun en zayıf olduğu durumlarda ortaya çıkmaktadır. Othello da özellikle çaba harçarak uyum gösterdiği toplum yaşantısında bastırıldığı duygularını, en zayıf anında Iago sayesinde ortaya dökmüştür. Bu duyguların etkileri de kendisi ve hayatındakiler için yıkıcı olmuştur. Ruhunun derinlerinde olan ilkel duyguları,

kıskançlıkla beslenip toplumla olan anlaşmalı uyumuna bir anda son vermiştir. O noktadan sonra kendisine bir sebep araması doğal olacaktır. Desdemona, tüm bunların sebebi gibi gözükmektedir. Desdemona'yla birleşmenin değil onu öldürmenin dengeyi sağlayacağına inanmıştır. Jung'un kolektif bilinçdışı kuramına göre her insanın ruhsal süreçlerini yaşayıp tamamlanmaya ihtiyacı vardır. Gölge egonun yüzleşmesi ve büyüyüp gelişmesi gereken ilkel yoldaşdır. Fakat Othello, egosunu (bilinç) ve gölgesini (bilinçdışı) bütünleştirip bireyleşme sürecini tamamlayamadan yaşamına kendi eliyle son vermiştir.

#### Notlar

1 Kabile kelimesi İngilizce 'tribe' kelimesiyle karşılır. 'Tribe', aynı meslek ya da ilgi alanına mensup kişiler anlamına da gelmektedir.

#### Kaynakça

- Abrams, J., Zweig, C. (Editörler). (1990). *Meeting The Shadow*, New York: Penguin Group.
- Aranson, Alex (1973). *Psyche&Symbol in Shakespeare*. Indiana UP: Bloomington.
- Bodkin, Maud (1934). *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*, London: Oxford UP.
- Boose, Lynda E. (1975). "Othello's handkerchief: 'The Recognisance and the Pledge of Love'", *English Literary Renaissance* (5): 360-374.
- Feldman, Abraham, Bronson (1952). "Othello's Obsession". *American Imago* (9): 147-164).
- Fike, Matthew (2005). "The Primitive in Othello: A Post-Jungian Reading". *Journal of Jungian Scholarly Studies Vol (1)4*: 1-26.
- Fiedler, Leslie, A. (1972). *The Stranger in Shakespeare*. New York: Stein and Day.
- Frey-Rohn, L. . (1965). *From Freud to Jung*. Boston: Shambala.
- Hunter, G.K. (1967). "Othello and Colour Prejudice". *Proceedings of the British Academy* (53): 139-163.
- Johnson, Robert, A. (1993). *Owning Your Own Shadow*, New York: HarperCollins Publishers.
- Jung, C.G., *Memories, Dreams, Reflections*. ([1946] 1963). New York: Vintage Books..
- "Two Essays on Analytical Psychology". (1966). N.J. : Princeton University. "Aion: Researches into the Phenomenology of the Self", *Collected Works of C.G. Jung Vol. 9* (Part II). (1969). N.J.: Princeton University Press.
- "Psychological Types". ([1921] 1971). Adler, G., Hull, R.F.C. (Editörler). *Collected Works Vol. 6*. N.J.: Princeton University Press.
- "The Symbolic Life". (1976). Adler, G., Hull, R.F.C. (Editörler). *Collected Works Vol. 18*. N.J.: Princeton University Press.
- "The Fight With The Shadow". Adler, G., Hull, R.F.C. (Editörler). (1970). *Collected Works Vol. 10*. N.J.: Princeton University Press
- "Dream Analysis: Notes of the Seminar Given in 1928-1930". (1984).
- McGuire, W. (ed.). N.J.: Princeton.
- Nelson, T.G.E., and Charles Haines (1983). "Othello's Unconsummated Marriage". *Essays in Criticism* (33): 1-18.
- Rogers-Gardber, B. (1992). *Jung and Shakespeare*. Illinois: Chiron Publications.
- Rudnytsky, Peter L. (1985). "The Purloined handkerchief in Othello". *The Psychoanalytic Study of Literature*. Ed. Joseph Reppen and Maurice Charney. Hillsdale NJ: Analytic. (169-90).
- Shakespeare, W. (2013). *Othello*. (çev. Özdemir Nutku). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Van der Post, L. (1988). *Walk with a White Bushman*. London: Penguin.
- Walker, S. F. (1995). *Jung and Jungians on Myth*. New York: Garland Publishing.





# Laugier vs Durand: Revisiting Primitive Hut in the Classical Architectural Discourse

Ece KÜRELİ \*

## Abstract

Finding an origin of architecture describes a process of inquiry which embodies itself in the term of 'primitive hut'. This inquiry starts with Marcus Pollio Vitruvius from the antiquity and evolves into skepticism and rationalism of the Enlightenment Age. Quatremere de Quincy, Viollet-le-Duc, William Chambers, Jacques-François Blondel and Claude Nicolas Ledoux, who were the important figures of the era, discussed the question of architectural origin differently. However, Marc-Antoine Laugier and Jean-Nicolas-Louis Durand, another two important figures of the Enlightenment, developed different aspects to the question with regard to their arguments on developmental process of the primitive hut. Their different viewpoints require a further investigation since these two 18<sup>th</sup> century French architectural theoreticians have fictionalize their objectives of 'ideal architecture' and 'true beauty' from the metaphor of the primitive hut.

**Keywords:** Origin of Architecture, Primitive Hut, The Enlightenment, Laugier, Durand.

## Laugier Durand'a Karşı: Klasik Mimari Söylemde İlkel Kulübeyi Yeniden Ziyaret

### Özet

*Mimarlığın kökenini bulmak, antik dönemde Marcus Pollio Vitruvius ile başlayan ve kendini 'ilkel kulübe' teriminde var eden bir sorgulama sürecini tariflemektedir. Bu sorgulama süreci, özellikle Aydınlanma Çağı ile beraber analitik ve rasyonel sorgulama içerisinde, Quatremere de Quincy, Viollet-le-Duc, William Chambers, Jacques-François Blondel ve Claude Nicolas Ledoux, gibi birçok önemli figür tarafından en çok tartışılan kavramlardan biri olmuştur. Ancak bu isimler arasında iki önemli mimarlık kuramcısı Marc-Antoine Laugier ve Jean-Nicolas-Louis Durand, mimarlığın kökenini kurguladıkları ilkel kulübenin oluşum sürecine dair iki farklı kurgu sunmuşlardır. 18. Yüzyıl Fransa'sının bu iki önemli mimarlık kuramcısı, 'ideal mimarinin' ve ulaşılmaması istenen 'gerçek güzelliğin' ne olduğunun temellerini ilkel kulübe metaforu üzerinden kurguladıkları için bu iki farklı görüş, karşılaştırmalı bir araştırmayı gerektirmektedir.*

**Anahtar Sözcükler:** Mimarlığın Kökeni, İlkel Kulübe, Aydınlanma, Laugier, Durand.

## Preface

In scope of this research, it is aimed to investigate two extreme viewpoints asserted by Marc-Antoine Laugier (1713-1769) and Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) regarding the quest of the origin of architecture for those two stands on very debatable opposing positions. This debate on the matter of defining a preliminary building type requires further investigation since Laugier and Durand propose a contrast in their perspectives regarding the issues of simplicity, beauty, imitation and the 'true' objective of 'ideal' architecture. Regardless of their differences in theory; both Laugier and Durand are known due to their important contributions to the Enlightenment's architectural knowledge since they questioned a long-lasting tradition generated by strict proportions and ratios. In one respect, they were after finding the true essence of architecture neglected from the Renaissance tradition. This departure can be interpreted as the quest for beauty. For the Renaissance, beauty in architecture could be reached by means of geometry; and in this regard, the geometry was the perfect interpretation and imitation of the antiquity. However, in addition to the change in social life and beliefs, the Enlightenment provided a new tradition of philosophical and scientific thinking for intellectual as well. The reasoning of the age was based on the idea of finding highest human value and the origin of architecture affected by it (Culafić, 2010: 46).

### Before Laugier's Hut: Vitruvius and the Dwelling House

Finding an origin for architecture, therefore, has been a very appealing field of interest for architects and philosophers of the Enlightenment. The need for justifying the form of a building has forced the theorists to go back to the references from Vitruvius's descriptions concerning the origins of "the dwelling house" (Vitruvius, 1960). In the *De Architectura* (Ten Books of Architecture), Vitruvius describes the origin of the dwelling house that was derived from discovery of fire that gave rise ancient men to social intercourse around it. As they kept coming together, their number increased. As a consequence of this, a necessity of gathering under a covered place occurred. Neither caves nor woods and groves fulfilled their needs. Finally their ability to use their hands and reasoning the surrounding

environment helped them to construct by themselves. Since they were born in the wild, the search for a place to sit comfortably close to fire and being protected at the same time resulted in shelter with improving standards. That was such an improvement that it helped the man to move from "barbarism" to "civilization" (Vitruvius, 1960: 38, 41).

In Vitruvius's opinion, the origin of architecture has started from this basic building. Under the advanced expertise of the men, the basic shelter transfers into "dwelling house". Vitruvius illustrates and originates these houses from foreign tribes where they had been shaped in conjunction with environmental conditions and materials provided from nature. He describes them as follows:

That houses [...], we can see for ourselves from the buildings that are to this day constructed of like materials by foreign tribes [...], roofed with oak shingles or thatched. Among [one of those tribes], [...], they lay down entire trees flat on the ground to the right and the left, leaving between them a space to suit the length of the trees, and then place above these another pair of trees, resting on the ends of the former and at right angles with them. These four trees enclose the space for the dwelling. Then upon these they place sticks of timber, one after the other on the four sides, crossing each other at the angles, and so, proceeding with their walls of trees laid perpendicularly above the lowest, they build up high towers. The interstices, which are left on account of the thickness of the building material, are stopped up with chips and mud. As for the roofs, by cutting away the ends of the crossbeams and making them converge gradually as they lay them across, they bring them up to the top from the four sides in the shape of a pyramid. They cover it with leaves and mud, and thus construct the roofs of their towers in a rude form of the 'tortoise' style (Vitruvius, 1960: 39-40).

From the quotation above, it can be understood that Vitruvius regarded early beginnings of dwellings as having been shaped by natural forces and inherited materials. As early men made progress in construction, their expertise resulted in advanced buildings. He interprets human reasoning as an agency which has helped men to advance on constructing –not only in terms of the periphery of a

dwelling but also its fundamental architectural elements. As stated by Stephen Frith (2004: 39), Vitruvius's story regarding the origins of the dwelling has started a long-lasting debate on re-creation of architectural origins. Through his narrative, the dwelling house becomes a symbol of the origin of architecture; for this reason the construction of the first shelter has been illustrated repetitively in the translations or different editions of the *De Architectura* (Image 1). This symbol can be interpreted as an allegory of Vitruvius's idea concerning his architectural beauty which has been constructed on a social discourse and is intensified with the architectural orders.



Image 1. Two woodcuts from *Vitruvius Teutsch* illustrating Vitruvius's narrative of dwelling.

### The Ideal Model of Architecture: Laugier and La Petite Cabane Rustique

In the eighteenth century, a former Jesuit priest Abbé Marc-Antoine Laugier took this rhetoric meaning as a foundation. In 1753, Laugier published his first treatise entitled *Essai sur l'Architecture*. Two years after, the extended edition of the treatise and the English translation 'Essay on Architecture' were published. Within the context of the treatise, Laugier's effort is to define an "ideal" architecture evolving around his observations and suggestions regarding architectural aesthetics. He describes his general principles of architecture, its elements and its orders: Doric, Ionic, Corinthian –those of which he prefers to talk about.<sup>1</sup> In the first chapter Laugier tells a story of a primitive man –a short scene from the man's life in

pastoral. The man wants to find an enduring place without the any guidance but his natural instincts. Neither a green turf he finds nor the wood and cave gives man the protection and the comfort that he needs. In the end, he finds four strong branches lying on the ground, binds them together by disposing a formal square. Above he puts four more horizontal pieces and later raises a roof covered with mud and leaves. By doing this he creates his "shelter" in order to protect himself from the outer effects in the nature (Laugier, 1755: 9-11). In the narration of the man's experimental hut construction, Laugier implies an idea of simple nature, in this sense he follows Vitruvius –the traces of ancient Greek architecture. He introduces his *la petite cabane rustique*<sup>2</sup> to formulate his interpretation regarding the origin of architecture. "The little rustic cabin I have just described" says Laugier; "is the model upon which all the magnificence of architecture have been imagined, it is in coming near in the execution of the simplicity of this first model, that we avoid all essential defects, that we lay hold on true perfection (Laugier, 1755: 11-12)". Thus for Laugier, a rustic cabin ought to be regarded as the representation of human intellect in his survival –architect should accept the hut and its essential elements as the most "perfect" imitation of nature. In this composition the four branches symbolize *colonne* (column), the horizontal pieces upon them are *entablements* (entablatures) and finally the roof on top appears as *fronton* (pediment) (Laugier, 1753: 13). According to this, he is in the opinion that in all other elements of architecture, only those three can enter into architectural composition since "beauty" can only be consisted of them (Laugier, 1755: 12-13). This time, the notion of beauty is regarded under a romantic philosophy. In comparison with Vitruvius's tribal men from different regions of the world, Laugier's imaginary man finds the essence of beauty in nature, in the form of a cabin.

The charm of the cabin for Laugier can be interpreted as for its simplicity in the way of representing a basic architectural formation wherein he eliminates arches or pedestals and leaves doors and windows only for the functional necessity (Laugier, 1755: 13, 52). This formation can mean that he was in favor of purifying architecture in a rationalist framework. Since his descriptions are

representing a natural and functional expression, he also promotes the cabin as a model for architecture: “If each of these three parts is found placed in the situation and with the form which is necessary for it, there will be nothing to add; for the work is perfectly done (Laugier, 1755: 13)”.

This argument can be proven through another perspective without reading any aforementioned definitions given by him. The second edition and the translation of the treatise both open with relatively similar engravings. The former, the extended French version which was published in 1755, has a frontispiece wherein a goddess figure (the genius of architecture) points out a hut to a man; whereas in the latter which was published in the same year, a group of men in the state of a more collective construction process can be seen (Image 2). Despite the fact that these two engravings resemble different interpretations of two different artists; they both indicate the same idea in common: All the true principles of architecture and its essential elements were descended from the rustic cabin.



Image 2. Two engravings which were appeared as frontispieces in different editions of the *Essai*.

To embody this model, he introduces a real monument: *Maison Carrée* –an exceptional example from the Romans. The temple is such an admiring example of the ancients, therein all the true principles of architecture have been disposed as the representation of the true and ideal model of architecture (Laugier, 1755: 13). Oblong plan of the temple is respected as the primitive man’s “formal

square”; columns, entablatures and the pediment are considered as inextricable parts of this simple model.

Laugier finds a different platform to continue and expand his discussion on the model. As a former priest, he visits a well-known environment to demonstrate his model: churches. Public buildings; palaces, hotels and monumental portals of Paris are also discussed by him but not as much as he pays attention to religious buildings. This focus given by Laugier can be approved from Wolfgang Herrmann’s book ‘Laugier and Eighteenth Century French Theory’. In the book, he explains that despite Laugier was not trained to become an architect; he had attended to civil and military architecture classes during his education in Jesuits. As a result of this, he became very familiar with the Gothic and the Baroque churches of the order (Herrmann, 1962: 2-3). Therefore in the *Essai sur l’Architecture*, after aforementioned principles of architecture, Laugier’s main criticism and suggestions are on church architecture and applying the three essential elements to it. In similar to the hut; his church combines the following attributions of the three elements: In a “Latin” crossed plan; the columns are perpendicular and detached; the entablatures rest upon the columns in plat-bands and the pediments are not upon the breadth of the building; they are placed always above the entablature (Laugier, 1755: 16, 30, 36, 202-204).

According to Herrmann (1962: 117-118), Laugier’s execution of his idea to reach ideal beauty influenced Jacques-Germain Soufflot remarkably. He states that the architect was certainly familiar with the *Essai*, for the reason Soufflot’s biographer has called Laugier as “the forerunner of Soufflot’s innovations at *Ste Geneviève* (later known as *Panthéon Français*)” (Herrmann, 1962: 117-118). Importance of the church for France first comes from its name, the patron saint of Paris and building a worship place named after him. Second, its architecture is regarded by Allan Braham (1989: 32) as a “decisive break with the (former) tradition”. According to Harry Francis Mallgrave (2005: 10), two attributions of the church aroused great interest for the eighteenth century. The former was its detached columned entrance; the latter was the flat entablature of the nave which is supported by freestanding columns. Not only due to the design of Soufflot, but also the church is



very significant for Perrault's possible effect on the colonnade and Quatremere de Quincy's role in the programmatic transformation of it (Braham, 1989: 5 and Lavin, 1992). *Ste Geneviève* therefore, is considered as both a physical example of Laugier's theory in church architecture and a place where one can see a proper application of fundamental elements asserted by him (Image 3). With detached columns, straight entablatures and a correctly positioned pediment, *Ste Geneviève* reflects Laugier's three essential elements of the cabin and stands on a very interesting place in the discussion of this paper since Durand also takes the buildings to demonstrate his theoretical aspects regarding the true elements of ideal architecture.

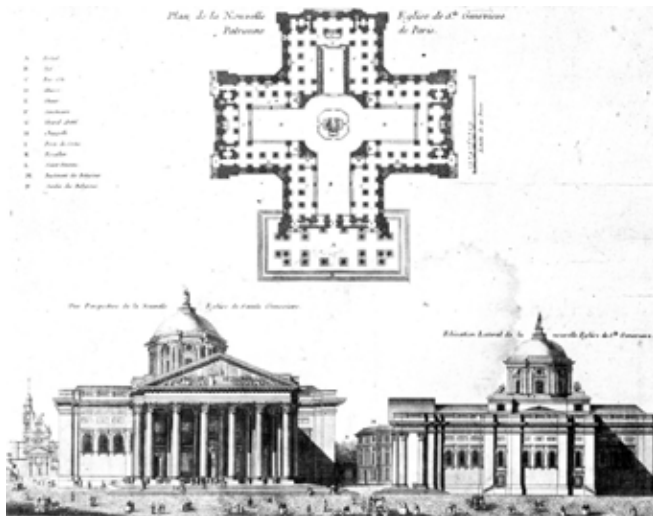


Image 3. The first draft of the *Ste Geneviève* from 1756.

In the *Essai*, Laugier brings the idea of an architecture rooted in nature as well as presents the cabin as a structure to formalize the present's architecture for the first time (Herrmann, 1962: 48). As stated before, Laugier's historical context was an epoch in which a shift from Italian Renaissance to the Enlightenment had seen. Fil Hearn (2003: 7) interprets the period a "controversy between the ancients and the moderns over the use of proportion in the classical orders". In other words, Laugier and his contemporaries were after finding a rational basis for architectural elements and its orders that is derived from the classical discourse. As a consequence, he followed the traces of rustic principles of architecture and therefore he gave level of supremacy to Greek antiquity for its perfect imita-

tion of nature. To him, every action against nature was "a bad invention", and this proscription constituted a relation of simplicity and beauty provided by it (Laugier, 1755: 3, 29). As Hermann (1962: 28-29) states, in the beginning of the eighteenth century, simplicity was understood as "a definite quality which was demanded to counteract the disrupting effects of the Baroque and Rococo"; in other words a definite quality was provided by abandoning all ornamental overloads. Similarly, in the *Essai*, Laugier forced the architect to keep his designs simple and natural since it was the only road to beauty. His theoretical attitude advocated for defining a new architectural path by the guidance of the primitive model and its principles rooted from the classical discourse.

Although Laugier never calls his little rustic cabin a different name; in the architectural literature, the term always appears as 'the primitive hut'. This genealogy of the term indicates that different actors were also interested in placing the primitive hut as a beginning for architecture. In the intellectual climate of the Enlightenment, important architect and theorists such as Quatremere de Quincy, Viollet-le-Duc, Chambers, Blondel and Ledoux sought for the origin of architecture in the rustic past and asserted different types of primitive huts. On a common ground, they all have followed Vitruvius's dwelling house on the belief of that the primitive hut was a rhetoric of the first model of architecture (Image 4). For instance, Sir William Chambers investigates the origin and the process of building in a very familiar environment to Laugier's. In 'A Treatise on the Decorative Parts of Civil Architecture', Chambers claims that first attempts of buildings were the results of the mankind's desire. As the groups of men who lived in colonies increased, they were forced to search for better shelters and living conditions. A conic shape shelter covered with leaves or rushes was the primitive hut. Once the men had discovered different materials and needed to customize the hut according to accommodation, security or storage needs, they fixed the conic shape and changed it into cube (Chambers, 1759: 77-78). Chambers considers the orders, the decorative part of the building, were descended from the construction of the hut for when the men gave up using the wood and gradually became an expert on more solid



materials like stone; they had nothing to imitate, “they naturally copied the parts which necessity introduced in the primitive hut” (Chambers, 1759: 81). Once again, the origin of architecture appears as in the form of the primitive hut which is also an agency of the justification of origin of architecture and the orders that adorn the neoclassical buildings.

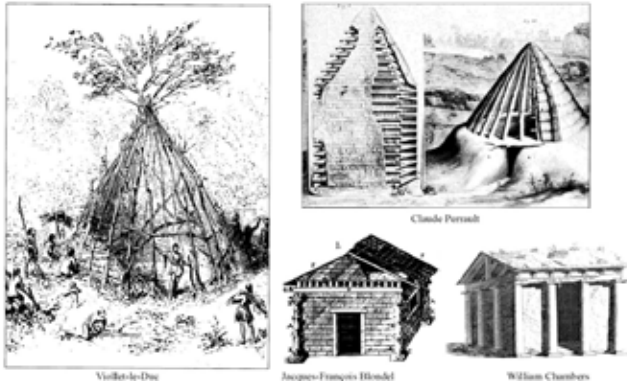


Image 4. Different illustrations of the primitive hut after Vitruvius's description.

### Rationalization of architecture: Durand's attack on Laugier

However Jean-Nicolas-Louis Durand was in the opinion of something else, something controversial by rejecting all the justifications suggested by Laugier in terms of the primitive hut and the others; and giving the assertion of the hut was not a natural object and architecture didn't need the orders. Unlike Laugier, Durand was trained to become an architect and he started his career under the influences of the French Revolution in 1789. In 1794, he was hired to teach at École Polytechnique and between the years of 1802 and 1805, he published *Précis des Leçons d'Architecture* (Précis of the Lectures on Architecture) which was also the summary of the content of his courses at the École (Mallgrave, 2005: 68-69).

In the book 'On Adam's House in Paradise', Joseph Rykwert (1981: 42-43) explains Durand's system of architecture as an economic one that rests on a solid basis which scorns writers who believed that origin of architecture was derived either from the imitation of the human body or from the primitive hut; thereby Durand's the most prominent criticism and sarcasm was on Laugier. After the

Revolution, rationalization and rejecting any dogmatic tradition was seen in all arts as well as seen in architecture. The critical attitude and inquiry appeared as one of the characteristic features of 'revolutionary' architects like Durand. Since the École Polytechnique was an advanced engineering school, in following the scientific environment of the school: “Durand was charged with providing the rudiments of architectural training, more practical than theoretical in nature. This task allowed Durand to rethink the classical underpinnings of architecture, or rather to reassess classical architecture's social relevance to modern industrial society (Mallgrave, 2005: 69)”.

This means that the framework in which the *Précis* was written, gave Durand an opportunity to evaluate the classical discourse towards his theoretical foundations. Antoine Picon, introductory author of the book's recent edition, identifies Durand's departure from as “the exhaustion of the classical tradition based on the teachings of Vitruvius” (Durand, 2000:15). In order to understand Durand's theoretical background, Picon asserts the qualities of the Enlightenment culture. Empiricism, critical attitude to any tradition devoid from reasoning or rationality and the discovery of exotic cultures have provided a context to falsify all classical criterions which had been never questioned before (Durand, 2000: 15-16).

Durand's introduction of the *Précis* starts with defining an objective of architecture which will shape all his arguments coming after. According to that, the main objective of architecture is “composition and execution of public and private buildings” (Durand, 2000: 77). Since Durand is in favor of binding architectural studies through a simple and natural correlation, the usual triple division of beauty (distribution, construction and decoration) of the Neoclassicism becomes defective (Durand, 2000: 78). Despite the first two is rather to be elevated; *décoration* (decoration) takes its place as Durand's primary objection combining with the discussion of the primitive hut. To him, ornamentation which was provided by the ancient tradition of the orders is inconceivable for he believes that “no one can decorate without money; and it follows that the more one decorates, the more one spends” (Durand, 2000: 79). Whereas to Laugier, the proper use of ornaments in

buildings is necessary. He states, “the beauty of the buildings depends chiefly on three things: the exactness of the proportions, the elegancy of the forms, and the choice and disposition of the ornaments (Laugier, 1755: 119)”.

During the neoclassicism, architectural theorists like Laugier were in the opinion of architects should hold on the truth of that beauty and convenience of a building were strictly depended on a correct imitation of nature. This imitation was being reflected by the use of the orders and adornment. But for Durand, if imitation is a means of assigning an aim to architecture, indeed it must be rooted from nature however; this proposition makes him to go back to the very beginning of architecture and to question whether the first hut was a natural object. In the book, this inquiry is developed by comparing Laugier and Vitruvius’ quotations regarding the primitive hut, its three essential elements and the orders coming from so-called human proportions. Durand proceeds to give a refutation which proves that Greeks’ system of using the length of a man’s foot comparing to his body does not provide an accurate proportional ratio with the base and the height of the column. At the end of this falsification of human body-the orders-the primitive hut equation, Durand ends his argumentation in order to give priority to his model of pleasing users by means of architecture whose aim should be public and private *utilité* (utility) rather than necessity and decoration alone (Durand, 2000: 84) –a situation in which he sees Laugier was in. According to Picon, in the context of the Enlightenment culture, utility was bound to the idea of humanity’s beginning (Durand, 2000: 15). This connection helps one to understand the question of utility as a reference to the origin of architecture; hence to Laugier and to the primitive hut. As stated before, Laugier’s rustic cabin was an allegory to represent the essential elements of true architecture. Proper use of the orders and accurately applied adornment were to generate beauty. On the contrary, Durand’s revolutionary architecture was based on the idea of rationalization of building by applying two principles: *convenance* (fitness) and *economie* (economy) to the construction (Durand, 2000: 84). Therefore he has little interest on the theory of imitation of nature and decoration of building by means of the orders; only focuses the beauty

generated from the two principles of architecture.

His disbelief on the assumption of the orders derived from nature forces Durand to disregard the primitive hut constructed with them as a natural object (Durand, 2000: 82). Unlike Laugier, he advocates for the first intention to build the hut, without taking decoration as a principle concern, was the inquiry of builder who was seeking for a shelter to escape “inclement weather and wild beasts” in nature (Durand, 2000: 83). This also can be understood as Durand’s emphasis on a conceptual gap between the primitive hut and execution of buildings, in other words separating groundless claims from reason. In finding the primitive hut itself to be an unnatural object, Durand is essentially undermining the idea that architecture can find its origins allegorically in nature or in man; instead he rejects the origins as reliable ground for architecture. Therefore in the case of Durand, the romantic spirit of Laugier is interpreted as having lost its validity and the notion of beauty is reconstructed under a rational and scientific meaning.

In order to prove his theory, he takes *Ste Geneviève* in Paris as an example.<sup>3</sup> To him, “[...] in the building in question, all idea of decoration had been set aside in order to dispose it in the fittest and most economical way, the result would have been a building a far more likely to produce the desired effect”. This Greek cross planned building was covering a limited area with total 206 columns in the portico and the dome as well as in the interior (Durand, 2000: 86). According to this quantitative attribution, he evaluates the abundant number of columns and improper use of building base as being uneconomical. His suggestions of disposition of the building as in the form of a rotunda propose a new functionalist approach to the era’s design tradition by decreasing the quantity of columns to 112 and enlarging building base to almost two times larger (Image 5). By this way, he claims that he was able to create something fit and economical, instead of having trying to reach the beauty generated by extravagancy (Durand, 2000: 87). To understand the idea behind this new display better, an explanation given by Alberto Pérez-Gómez (1992) can be examined. In the last chapter of his book ‘Architecture and the Crisis of Modern Science’, he focuses on Durand’s relation with functionalist theory and utilitarianism he assert-

ed. “In Durand’s theoretical context,” says Pérez-Gómez:

The simple geometrical solids used as prototypes in architectural projects lost their symbolic meanings; they became signs of the new values, the “formal language” of technology. Durand was convinced that simple forms that were easy to perceive produced some pleasure in the observer. Such forms were to be used because they correspond essentially to those conceptions already shaped by rules of economy (Perez-Gomez, 1992: 303).

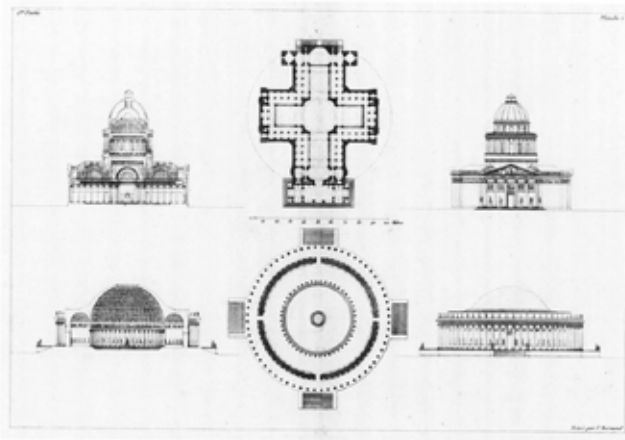


Image 5. Plate in the *Précis* comparing *Ste Geneviève* and Durand’s rotunda.

The intention behind this formal language developed by Durand can be regarded as avoidance from excessive expenses and introduction of new and economical norms in architecture which are gathered under and developed by means of *symétrié* (symmetry), *régularité* (regularity) and *simplicité* (simplicity) (Durand, 2000: 85). Obviously, this trilogy was replaced with the former one (distribution, construction and decoration), since the new, changing and revolutionary nature of architecture was opposed to being reformed on a single archetype (Durand, 2000: 19).

### Conclusion

In the end of this paper, a conclusion can be drawn to the primitive hut’s influential position between the discussion of the Enlightenment’s rationalism and the utilitarianism that came after. Although Durand’s attack on Laugier’s hut was based on a criticism of metaphysics; both two authors were pioneers of a departure from it and empiricism. As stated by Alan Colquhoun (2009: 166) in his essay entitled ‘Rationalism: A Philosophical Concept in Architecture’, the

Enlightenment’s aim was to discover the universal laws underlying it; whereas Laugier sought for simple and unchanging rules coming from nature rather than following irrational formalization brought by the Baroque. The major role of the primitive hut in Laugier’s view therefore, was to reconstruct the meaning in architecture through imitation and to apply the most basic and essential attributions of nature. However to Durand, if imitation of nature was primary concern of architecture, then it should have followed a more effective way to do it. As stated by Pérez-Gómez (1992: 299), Durand’s theory of architecture was “an autonomous, self-sufficient and specialized, composed exclusively of truths evident to mathematical reason”. This is also meant that, from Durand’s theoretical framework primary concern of imitation of nature has been transferred from mimesis and necessity to pragmatism and utility. Within this perspective one can understand that during the eighteenth and nineteenth centuries, the primitive hut, as an allegory, was a major shift in terms of finding both cognitive and a physical beginning for architecture. This quest also means that the architectural philosophers and theoreticians of the Enlightenment used the origins of architecture as an agent to purify an everlasting search for beauty. Laugier used this concept in simplifying structure to three essential elements (column, entablature and pediment) and to the three orders (Doric, Ionic and Corinthian) rather than using the Renaissance’s vague numeric proportions. Consequently, Laugier’s primitive hut can be regarded as an attempt to ‘enlighten’ the society and architects by using a new legitimated inquiry. Pérez-Gómez (1992: 62) effectively describes what Laugier has postulated as thus: “[...] following his [Laugier’s] premise that there was meaning in the world (Nature), Laugier aspired to understand the act of creation, and thus looked back to the origins of architecture. The final answer to his metaphysical question was necessarily a myth” (Perez-Gomez, 1992: 62).

When one considers the historical continuum and development of 19th century France, the age of Enlightenment becomes a very important milestone for the liberation of public from the dogmatic doctrines and traditional knowledge. After the French Revolution in 1789, scientific revolutionists and philosophers of the era developed the

modern thought and science with empiricism, skepticism and satire. Owing to challenging obsolete authority and traditionalism, those figures like Durand got inspired to commit themselves to universalism and rationalism. This also can be interpreted as the redefinition of architectural traditions which were being followed until then and a paradigm shift in architectural theory. As Antonio Hernandez (1969: 153-4) notes, the change in the theoretical concept of architecture was an extended process of secularization and a definition of a new architecture towards society as a matter of public interest. Since Durand's primary concern of architecture was to achieve public and private utility, it was far from being reasonable to use lavish expenses to please users and society via architecture instead, it was the rationalization of architecture by means of scientific methods and norms. His criticism on formal language of the Neoclassicism interpreted the orders in Laugier's primitive model as unnatural objects; therefore they were regarded as unnecessary and useless adornments. Durand's antagonism towards any transcendental justification makes him to look at the primitive hut from a more scientific perspective. This time, the primitive hut is disbanded from its ancient descents and transformed into a constructive model which is developed and supported by his positivist observations. Regardless of the two contradictory views of two important reformist theorists, the primitive hut still symbolizes a major break with the Renaissance tradition and an allegory of architecture capturing its primitive essence by considering social, religious and philosophical values of the society surrounding it.

#### Endnotes

1. Laugier doesn't conclude Tuscan and Composite orders since he regards only the Greek architecture as representing the true principles of architecture. As he states in the Essay, these two orders are borrowed and they don't differ from the former three (Laugier, 1755: 65).
2. In the text the French term is used due to the importance of interpreting the term accurately (Laugier, 1753: 12-13).
3. In order to understand Durand's criticism on *Ste Geneviève*, it is very important to mention the shifted meaning of the building. In 1755, Soufflot was commissioned to design a religious building but when the construction was ended

in 1791, the French Revolution had already changed the country's social structure entirely. As a consequence of the nationalism and democracy brought by it, after Soufflot's death, the church was transformed into a mausoleum for French citizens and named as *Panthéon* in 1793 (Mallgrave, 2005: 15-19). Durand published the first volume of the *Précis* approximately eleven years after *Panthéon* had become a secular public place. Therefore it can be interpreted that all the criticisms of him on the plan scheme and its structural elements are considered for public utility.

#### Bibliography

- Braham, Alan (1989). *The Architecture of the French Enlightenment*, London: Thames and Hudson.
- Colquhoun, Alan (2009). *Collected Essays in Architectural Criticism*, London: Blackdog Publishing.
- Chambers, William (1825). *A Treatise on the Decorative Parts of Civil Architecture*, London: Priestly and Weale.
- Ćulafić, Irena Kuletin (2010). "Marc-Antoine Laugier's Aesthetic Postulates of Architectural Theory", *SPATIUM International Review*, 23: 46-55.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis (2000). *Précis of the Lectures on Architecture*, Los Angeles: The Getty Research Institute.
- Frith, Stephen. (2004). "A Primitive exchange: on rhetoric and architectural symbol", *Architectural Research Quarterly*, 1 (8): 39-45.
- Hearn, Fill (2003). *Ideas That Shaped Buildings*, Cambridge MA: The MIT Press.
- Hernandez, Antonio (1969). "JNL Durand's Architectural Theory: A Study in the History of Rational Building Design", *Perspecta*, 12: 153-160.
- Herrmann, Wolfgang (1962). *Laugier and Eighteenth Century French Theory*, London: Zwemmer.
- Laugier, Marc-Antoine (1753). *Essai sur l'Architecture*, Paris: Duchesne.
- Laugier, Marc-Antoine (1755). *Essay on Architecture*, London: Gray's Inn.
- Lavin, Sylvia (1992). *Quatremère de Quincy and the Invention of A Modern Language of Architecture*, Cambridge MA: The MIT Press.

Mallgrave, Harry Francis (2005). *Modern Architectural Theory: A historical survey, 1673-1968*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pérez-Gómez, Alberto (1992). *Architecture and the Crisis of Modern Science*, Cambridge MA: The MIT Press.

Rykwert, Joseph (1981). *On Adam's House in Paradise: The idea of the primitive hut in architectural history*. Cambridge MA: The MIT Press.

Vitruvius, Marcus Pollio (1548). *Vitruvius Teutsch*, translated by Walter Hermann Ryff. Nürnberg: Johan Petreius.

Vitruvius, Marcus Pollio (1960). *Ten Books on Architecture*, New York: Dover Publications.

### List of Images

Image 1. Two woodcuts from *Vitruvius Teutsch* illustrating Vitruvius's narrative of dwelling. Vitruvius, Marcus Pollio (1548). *Vitruvius Teutsch*, translated by Walter Hermann Ryff. Nürnberg: Johan Petreius, p: 61-62.

Image 2. Two engravings which were appeared as frontispieces in different editions of the *Essai*. Laugier, Marc-Antoine (1753). *Essai sur l'Architecture*, Paris: Duchesne. Laugier, Marc-Antoine (1755). *Essay on Architecture*, London: Gray's Inn.

Image 3. The first draft of the *Ste Geneviève* from 1756. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Premier\\_projet\\_du\\_Panthéon\\_Soufflot\\_\(1756\).png](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Premier_projet_du_Panthéon_Soufflot_(1756).png) (26.02.2015).

Image 4. Different illustrations of the primitive hut after Vitruvius's description. Rykwert, Joseph (1981). *On Adam's House in Paradise: The idea of the primitive hut in architectural history*. Cambridge MA: The MIT Press, p: 39, 57, 64, 73.

Image 5. Plate in the *Précis* comparing *Ste Geneviève* and Durand's rotunda. Durand, Jean-Nicolas-Louis (2000). *Précis of the Lectures on Architecture*, Los Angeles: The Getty Research Institute, p: 212.



# Tasarıma Evrimsel Bir Bakış: Türkiye'ye Özgü Sigara Paketi Tasarımlarındaki Değişimin Analizi

Elif KOCABIYIK SAVASTA \*

## Özet

Bu araştırmada, 20. yüzyılın başından günümüze, Türkiye'ye özgü sigara paketlerini içeren bir koleksiyon üzerinden, 'nesnelerin tasarımı zamanla nasıl ve neden değişir' problemi incelenmektedir. Evrimsel bakış açısı ile tasarımcı, tasarım ortamı ve zaman etkileri bir arada düşünülerek 'tasarımda değişim' olgusu vurgulanmıştır. Araştırmanın kavramsal çerçevesi şu şekildedir: i) Evrimsel düşünce ve bilimde biyolojik bakış açısı, ii) Darwinci evrim teorisi ve memler, iii) Tasarım nesnelere araştırması: Türk sigaraları ve sigara paketleri. Sigara paketleri çalışmalarından elde edilen ve değerlendirilen veriler, yapılan literatür çalışması ile karşılaştırıldığında olumlu sonuçlar vermiştir. Bu metodolojik çerçeve ile gerçekleştirilen çalışmalar, 'Türk sigara paketi tasarımlarının zaman içinde değişimi' olgusunun anlaşılmasına ve tasarım tarihi ile tasarım evrimi temel bilgilerine katkı sağlamıştır. Evrim çalışmasına uygun olarak sigaralar ve paketlerinin karmaşık bir yapıya sahip olduğu, Darwinci evrim süreçlerine uygun olan bir değişim geçirdiği, mem çeşitleri ile makro ve mikro düzeydeki ilişkilerin daha sistematik bir şekilde kurgulanabildiği, daha mikro düzeyde bir çalışma ile yöntemin geliştirilebileceği ve genel anlamda Türk sigaralarının standardizasyona uğradığı gösterilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Tasarım Tarihi, Darwinci Evrim Teorisi, Memler, Ürün Tasarımı, Ambalaj Tasarımı, Türk Sigara Paketleri.

## An Evolutionary Perspective for Design: Analyzing the Change in Design of Turkish Cigarette Packages

### Abstract

*This research investigates 'how and why the design of objects change through time' by subjecting a collection of Turkish cigarette packages from the beginning of the 20th century up to the present. By utilizing an evolutionary point of view, 'change in design' through gathering designer, design context and time effects are emphasized. The conceptual framework of this research is based on: i) Evolutionary thinking and biological view in science, ii) Darwinian evolution theory and memes, iii) Study of designed objects: Turkish cigarettes and packages. The data gathered and evaluated through the studies of cigarette packages were compatible with the reviewed literature. The research that were undertaken within such methodological framework provided an understanding of the 'change in design of Turkish cigarettes and packages through time' and contributed to the basic knowledge of design history and design evolution studies. It is shown that cigarettes and packages are part of a complex system as required by the evolutionary studies, change in the design of cigarettes and packages follows a Darwinian evolutionary process, meme types provide a more systematic set of relations in micro and macro levels, method of this research can be developed further by a micro study, Turkish cigarette packages have gone through a standardization in general.*

**Keywords:** Design History, Darwinian Evolution Theory, Memes, Product Design, Packaging Design, Turkish Cigarette Packages.

## Giriş

Tasarlama eylemi insanoğlunun varlığının bir parçasıdır. İnsanoğlu el-zihin-duyu koordinasyonu yetisini kullanarak “var olan durumu tercih ettiği duruma dönüştürür” (Simon, 1996: 111) ve bu insan yapımı dünyayı kurar. George Bassalla (1988: 2), insan yapımı dünyanın organik dünyadan üç kat daha fazla çeşitliliğe sahip olduğunu ifade eder. Bulduğumuz çevre/mekân içinde bu devasa tasarım çeşitliliğinin nesne, fikir, hizmet, sistem vb. şeklinde vücut bulan örnekleri açıkça gözlemlenebilir. Bu çeşitlilik ile birlikte, tasarımların zaman içerisindeki değişimi de açıkça gözlemlenebilen bir olgudur.

Bu araştırmada, tasarım nesnelerinin zaman içerisinde nasıl ve neden değiştiği sorusu ele alınmaktadır. İnsan yapımı ürünlerin görünüşünü etkileyen tasarım fikirlerinin zaman içerisindeki değişimi, fikirlerin yansıtıldığı nesnelere üzerinden incelenmektedir. Araştırma sorusu bir örnek alan çalışması üzerinden ele alınmıştır. 20. yüzyıl başından günümüze dek uzanan 110 yıllık bir zaman dilimi içerisinde Türkiye'ye özgü sigara paketi tasarımlarının nasıl ve neden değiştiği konu edilmiştir. Sigara paketlerinin grafik tasarımlarından ziyade, sigara (ürün) tasarımı ve paket konfigürasyonu (ambalaj) tasarımı üzerinde durulmuştur.

Türk sigaraları ve sigara paketleri, kültürel, gündelik ve seri üretilen nesnelere olarak insan yapımı dünyanın karmaşık sistemini ortaya koyması bakımından ve ayrıca özellikli bir coğrafyadaki tarımsal, ekonomik, politik, teknolojik, sosyokültürel önemi dolayısıyla bu araştırma için iyi bir örnek teşkil eder. Hatta bu paketlerin Türkiye Cumhuriyeti ve Osmanlı İmparatorluğu'nun 110 yıllık tarihini yansıttığı da iddia edilebilir. Bu örnek alan çalışması ile tasarım nesnelerinin görünüşündeki değişim geniş bir bakış açısı ile ele alınarak, tasarım tarihi çalışmaları dahilinde ‘tasarımda değişim’ anlayışına katkıda bulunmak hedeflenmiştir.

Erica Wright (2009: 12), tasarım nesnelerinin görüşlerinin üç şekilde açıklanabileceğini ifade eder:

- 1) Tasarımcının etkisiyle,
- 2) Tasarım ortamının etkisiyle (teknolojik kısıtlar, ekonomik durum, sosyal ve kültürel etmenler vb.),
- 3) Tasarımcının, tasarım ortamının ve zaman faktörünün

nün birlikte etkisiyle.

Bu açıklamalardan sonucunu, ‘tasarımda değişim’ olgusunun daha geniş bir bakış açısıyla ele alınmasını mümkün kılar ki bu da evrimsel bir bakış açısıdır (Wright, 2009).

Bu araştırmada tasarım nesnelerinin görünüşündeki değişim evrimsel bir bakış açısıyla, yani Darwinci evrim teorisi, memler (kültürel aktarımı sağlayan örüntüler, fikirler) ve mem çeşitleri (*recipemes, selectemes, explanemes*) üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

## Evrimin Tanımı

‘Evrim’, en geniş anlamıyla, her biçimdeki yaşamsal ögenin nesiller boyunca aktarılmasıyla geçirdiği değişim sürecidir. Hayvanların ve bitkilerin kökeninin kendinden önceki çeşitlere dayandığını ve ayırt edilebilir farklılıkların ardıl nesillerdeki değişimlere bağlı olduğunu ortaya koyan bir biyoloji teorisi (Encyclopaedia Britannica Online). Dolayısıyla evrim değişim ile ilgilidir. Mayr (2001: 7-8), üç çeşit değişimden bahseder:

- 1) Döngüsel, olağan değişimler (mevsimler, gün değişimleri vb.),
- 2) Olağan dışı/ani değişimler (deprem, tektonik patlamalar vb.),
- 3) Sürekliliği ve yönü olan değişim, yani evrim.

Evrim kelimesinin İngilizcesi olan *evolution* terimi ilk olarak 1640’lı yıllarda ‘açılmak, katlarını açmak’ anlamıyla kullanılmıştır. 1660’lı yıllardan itibaren ise ‘olgunluğa erişmek, bir şeyin gelişmesi’ anlamıyla farklı alanlarda kullanılmıştır. Darwin’den önce biyoloji alanında da bu anlamıyla kullanılmış olması ve kendi teorisini tanımlamaması dolayısıyla Darwin bu terimi kullanmayı tercih etmemiştir (Online Etymology Dictionary). 1859 tarihinde yazdığı çığır açıcı kitabı ‘Türlerin Kökeni’nde ‘evrim’ kelimesinden ziyade, ‘değişerek türeme’ (*descent with modification*) terimini kullanmayı tercih etmiştir. Ancak evrim teriminin ve Darwin’in biyoloji bilimine katkılarının popülerliği, Darwin ve evrim kelimelerini yan yana getirmiş ve geniş kitlelerde Darwin’in teorisinin gelişmeye, ilerlemeye dayalı olduğu yanlışını doğurmuştur. Bu yanlış hâlâ gerek halk ağzında gerekse akademik dilde gözlemlenebilmektedir. Bu araştırmada evrim terimi, Darwinci evrim anlayışıyla bağdaştırı-

olarak kullanılmaktadır. Darwinci evrim anlayışı gelişme ve ilerlemeye değil, değişim ve adaptasyona dayalıdır.

Bu araştırmanın kavramsal çerçevesi, evrimsel düşünce ve bilimde biyolojik bakış açısı, Darwinci evrim teorisi ve memler, tasarım nesnelere araştırması: Türkiye'ye özgü sigaralar ve sigara paketleri etrafında şekillenmiştir.

### **Evrimsel Düşünce ve Bilimde Biyolojik Bakış Açısı**

Evrimsel düşünce, dünyanın tarihi ve kökenine ilişkin soruları yanıtlayan, finalizm ve özcülük ideolojilerinin yanı sıra, dini görüş ve bilimde fizik bakış açısı ile birlikte tartışılan Darwinci evrim teorisinin dayandığı felsefedir. Darwin'den önce evrim alanında çalışan bilim adamları Lamarck ve Spencer'in görüşleri bu ideolojilere dayanır ve ortaya attıkları evrim teorileri amaca dayanan, ilerlemeci, hatta mükemmele yönelik bir anlayışa sahiptir.

Biyolojik bakış açısı, evrimsel düşüncenin bilim alanındaki yansımalarıdır. Bilimde fizik bakış açısının, formüllüğe ve tekdüzeliğe dayalı özelliklerine karşıt olarak; çoklu-nedenselliğe dayanan, karmaşık ve önceden belirlenmemiş örüntüler içeren, betimsel çalışma ve tarihsel analiz gerektiren, çeşitliliği kucaklayan özellikleri ihtiva eder (Langrish, 1999). Walker (1989) da tarih disiplininin, somut örneklerle ve bu örneklerin temsil ettiği genel kanunlarla ilgilenen fizik bilimleri karşısında en ayırt edici özelliğinin, birbirinden farklı, tekil örnekleri yüceltmesi olduğunu söyleyerek tarih disiplininin biyolojik bakış açısı ile yakınlığını vurgular.

Evrimsel düşünce ve bilimde biyolojik bakış açısı, organik dünyayı karmaşık bir sistem olarak algılar ve bu sistemin özelliklerini tanımlar. Langrish (2007: 858) organik dünya ile insan yapımı dünyanın işte bu karmaşık yapıları dolayısıyla birbirlerine benzer olduğunu söyler.

İnsan yapımı dünya ile organik dünyanın benzerliği analojisi, geçmişte az örneğe sahip olması dolayısıyla modern bir olgu olarak kabul edilebilir. Aristoteles'in organik dünyayı açıklamak için az da olsa yararlandığı analogi ve Rönesans döneminde düşünürlerin yeni teknolojik aletlerin görünüşünü ve modern bilimin ortaya çıkışını açıklamak için kullandığı analogi geçmişten örnekler olarak gösterilebilir. Önceleri canlı organizmaların mekanik terimlerle açıklanmasında kullanılan insan yapımı dünya

ile organik dünyanın benzerliği analojisi, 19. yüzyılda metafor kullanımının yaygınlaşması ile ilk kez tam tersi bir şekilde, teknolojik gelişimi organik analogiler üzerinden açıklamak için kullanılır. Bunun sebebi endüstriyel büyüme, jeoloji bilimindeki dünyanın yaşı ile ilgili gelişmeler ve Darwin'in evrim teorisinin ortaya çıkışı ile açıklanabilir (Basalla, 1988).

İnsan yapımı dünya ile organik dünya arasındaki en önemli farklılık, insanoğlunun yaratma/müdahale edebilme becerisidir. Tasarımlar insan ürünüdür ve bu eylemde insan başaktördür. Ancak her ne kadar insan müdahalesi söz konusu da olsa zaman içerisinde oluşabilecek akıbet belirsizdir ve insan yapımı dünya bu bakımdan da Darwinci evrim teorisine uygunluk gösterir.

Langrish (1999), insan yapımı dünyaya ait nesnelere evrimsel düşünce ve bakış açısı ile ele alınıp incelenebileceğini öne sürer. Özcan'a (2000) göre de, evrim ve kuantum fiziği alanları bilimde biyolojik bakış açısını destekleyerek dünyaya dair dinamik genellemeler yapabilmek için zengin bir ortam sağlarlar. Bu çerçevede evrim alanındaki yeni yaklaşımlar, tasarım disiplininin içinde yer alabileceği ve diğer tasarımlarla, insanlarla, doğayla ve evrenle ilişki kurabileceği ortak bir alan inşa ederler. Yagou'ya (2005) göre de, evrimsel bakış açısı, ürünlerin tarihi anlayışının yeniden değerlendirilmesi, endüstriyel tasarım tarihinin yeniden yorumlanması ve doğa ile insan yapıtlarını bağdaştıran bir anlayış ile tasarım tarihinin yeniden yazılması çalışmalarına dair önerilerde bulunur. Fallan (2010) da tasarım tarihi çalışmalarının artık sadece tasarım nesnelere ve onların tasarımcılarının tarihi olmadığını, daha çok yapıtlar, insanlar ve fikirler arasındaki ilişkiyi inşa eden çeviri, uyarlama, alışveriş, aktarma, dönüşüm tarihi olduğunu söyler.

### **Darwinci Evrim Teorisi ve Memler**

Darwinci evrim teorisi iki bağımsız değişim sürecine dayanır: 'Zaman içinde başkalaşım' ve 'ekolojik ve coğrafik mekânda çeşitlenme' (Mayr 1991: 35-36). Kısaca Darwinci evrim, "doğal seleksiyon etkisinde değişerek türeme"dir (Langrish, 2011); ihtiva ettiği rastgele ve rastgele olmayan süreçler ile kademeli birikim sağlar; değişim ve adaptasyon ile ilgilidir; ilerlemeci olmak durumunda değildir gibi kesinlikle mükemmele ulaşmak durumunda değildir (Yagou, 2005).

Darwin'in evrim teorisi, sadece biyoloji alanında değil, beşeri bilimlerin birçok farklı disiplinde<sup>1</sup> de büyük bir etki yaratmıştır (Steadman, 1979). 19. yüzyıl ortalarında Darwin'in teorisinden etkilenen yazar Samuel Butler ütöpik kitabı 'Erowhon' (1872)'da makinelerin basit bir sopadan buhar makinesine doğru nasıl bir dönüşüm geçirdiğini, makineleri sınıflandırarak, hatta mekanik hayatın formlarını evrimsel bir ağaç düzeninde çizerek anlatır. Yine o tarihlerden, Henry Pitt-Rivers'in 'Kültürün Evrimi' (1906) başlıklı kitabında Avustralya yerlilerinin silahlarını basitten karmaşık bir yapıya doğru, tarihlerine ve coğrafi-kültürel ölçütlerine bakmaksızın dizdiği önemli bir antropolojik çalışma bulunmaktadır. Bu iki örnek Darwinci evrim teorisini her ne kadar tam olarak ele alamasa da bu tür çalışmalar için önemli birer dönüm noktasıdır (Basalla, 1988).

Langrish (1999), yaşayan organizmalardan farklı olan popülasyonların da evrim teorisi ile ilişkilendirilebilmesi için gerekli Darwinci evrim aşamalarını şu şekilde sıralar:

- 1) Çeşitliliğin mevcudiyeti
- 2) Rekabetçi seleksiyon süreci
- 3) Kazananların kopyalandığı, kaybedenlerin yok olduğu üretken süreç –kalıtım-
- 4) Yeni çeşitlerin ortaya çıkması ve sürecin sürekliliği
- 5) Seleksiyon süreci kurallarının değişmesi.

Tasarım disiplninde evrimsel düşünceye dayalı çalışmaları bir araya getiren ve bunları tartışan ilk kaynak Philip Steadman'ın 1979 yılında yayımlanan 'Tasarımların Evrimi' kitabıdır denilebilir. George Basalla'nın 'Teknolojinin Evrimi' (1988) başlıklı kitabı nesne/teknoloji evrimi çalışmalarının en önemlilerinden biridir. Ancak Langrish kitap eleştirisinde, yeni bir şeyin bir önceki şeye nedensellik ile bağlanmasının, o şeyin soyuna dair yeterli açıklama yapmaya yetmediğini söyleyerek Basalla'nın kitabını eleştirmektedir.

Tasarım tarihi araştırmaları içerisinde nesnelerin evrimini inceleyen Henry Petroski, 'Kalem: Tasarım ve Koşulların Tarihi' (1989), 'Yararlı Şeylerin Evrimi: Gündelik Nesnelere Nasıl Şu Anki Görüntülerine Kavuştu?' (1992), 'Tasarım ile İcat: Mühendisler Düşünceden Ürüne Nasıl Ulaşırlar?' (1996) gibi eserlerinde kalem, ataç, fermuar, alüminyum kutu, uçak vb. nesnelerin tarihsel değişimini incelemiştir.

Ancak bu çalışmalar evrimsel mekanizmaların nasıl işlediğini anlatmaktan ziyade nesnelerin ve onu oluşturan çevresel faktörlerin tarihini gözler önüne sermektedir. Organik dünya ile insan yapımı dünya arasındaki benzerlikten yola çıkarak ele alınan tasarım tarihi alanındaki nesnelerin evrimi çalışmaları yukarıdaki gibi örneklendirilebilir.

İnsanın müdahale yeteneğinin yanı sıra, organik dünya ile insan yapımı dünya arasındaki bir diğer fark da, kalıtımı sağlamakta rol üstlenen genlerdir. Genler Darwin'in evrim teorisini ortaya koymasından sonra keşfedilmişler ve evrim teorisini destekleyerek günümüz biyoloji bilminde görüş birliği ile onaylanan bir teori haline gelmesini sağlamışlardır.<sup>2</sup> Genler ve DNA molekülünün yaşamın kopyalayıcıları olması biyoloji dışındaki diğer disiplinleri de etkilemiştir. Richard Dawkins 1976 yılında, kültürel evrimde fikirlerin, örüntülerin aktarımını sağlayan ve 'gen' teriminden türettiği 'mem' (*meme*) kopyalayıcısını ortaya atmıştır (Dawkins, 1989: 192). Yunanca kökenden gelen *mimeme* terimini (taklit edilen şey) İngilizce *gene* teriminin telaffuzuna benzer hale dönüştürmüş ve ortaya çıkan terimi Fransızca *meme* ve İngilizce *memory* kelimeleri ile ilişkilendirmiştir. Dawkins'in (1989: 192) verdiği mem örnekleri; nağmeler, fikirler, deyişler, moda, çanak-çömlek yapma yolları ve benzeridir.

Bugün memler bir analogi olmanın ötesinde sinirbilimde (*neuroscience*) beyinde varlıkları kabul edilen örüntülerdir (Langrish ve Abu-Risha, 2008). Memler insanların beyinlerinde bulunan, diğer insanların beyinlerindeki fikirlerle ve çevredeki kalıplaşmış düşünceler ve varlıklarla etkileşerek değişen ve kopyalanan fikirler, örüntülerdir. Tasarım nesnelere canlı varlıklar değildir, ancak onları oluşturan fikirler yaşar ve değişirler. Tasarım nesnelere de bu değişen, etkileşen fikirlerin fiziki yansımaları olarak zaman içerisinde değişim gösterirler. Bu sebeple Langrish (2004: 5), "Tasarım evrimi, fikirlerin evrimidir ve fikirlerin Darwinci evrimi memetiktir" der. Böylelikle tasarım nesnelere üzerinde çalışmak aslında memler üzerinde çalışmak haline gelir ve Darwin'in evrim gerekliliklerini sağlayanlar aslında bu memlerdir.

İnsan yapımı dünya organik dünyadan daha karmaşıktır. Tasarım nesnelere tek başlarına evrim geçirmezler yani sadece tasarımcıların fikirlerinin sonucu değildirlere.

İçinde buldukları çevreye bağlıdır. Tasarım ortamı, ekonomi, politika, sosyo-kültürel yapı, yasalar, diğer insanların (patronların, iş arkadaşlarının, müşterilerin vb.) fikirleri gibi dış etmenlerdir ve bunlar da fikirler, örüntüler, kurumsallaşmış varlıklar olarak insanların ürünleri, memlerdir. Bunun yanı sıra evrimden farklı olarak diğer doğal olan ve olmayan değişimler de (depremler, savaşlar vb.) çevresel faktörlerdir. Bir de zaman faktörü eklendiğinde tüm bu insan yapımı dünya daha da karmaşık bir hal alır. Ancak tasarım nesnelere görünüşlerini belirleyen bu üç etkinin –tasarımcı, tasarım ortamı, zaman- birlikteliği ile ‘tasarımda değişim’ olgusu daha geniş bir bakış açısı ile ele alınabilir.

Langrish (1999), farklı tipte memler olduğundan ve bu memler sayesinde karmaşık olan insan yapımı dünyanın daha kolay anlaşılabilirliğinden bahseder. Ona göre üç farklı tip mem vardır ve bunların aktarımı birbirlerinden farklıdır. *Recipeme* ‘şeylerin nasıl yapıldığı’ ile ilgili fikirlerdir ve insanların birbirlerini taklit etmeleri ile aktarılırlar. *Selecteme* ‘bir şeyin diğerinden daha iyi olduğu’ ile ilgili fikirlerdir ve toplumsal vesilelerle aktarılırlar. *Explaneme* ‘bir şeyin diğerinden neden daha iyi olduğu’ ile ilgili fikirlerdir ve dil, semboller gibi öğrenmeye dayalı bir aktarımları vardır. *Explaneme*, *selecteme*’nin rasyonel hale getirilmesidir ve eğer *explaneme* mevcut ise genelde *selecteme* ile birlikte çalışırlar. Bu farklı tipteki memler, karmaşık bir sistemde etkileşim içinde olan fikirlerin betimlenmesine katkı sağlarlar. *Recipeme* fikir örüntüleri *selecteme* fikir örüntülerinin oluşturduğu bir çevrede yarışırken; *selecteme*’ler kendi aralarında dikkat çekebilmek için yarışır. *Explaneme* fikir örüntüleri ise bu dikkat çekmeye yeltenen fikirleri rasyonel hale getirmek için yarışır (Langrish, 2005).

Bir kültürdeki davranışsal örüntü olarak ele alınan mem araştırması örnekleri şu şekilde sıralanabilir: Özcan (2002), ‘Tasarıma Evrimsel Bir Yaklaşım: Tarih ile Çelişir mi, Bütünleşir mi?’ başlıklı makalesinde evrim teorilerini, klasik ‘tasarım tarihi araştırma yöntemleri’ geleneği ile karşılaştırarak, memleri kültürel davranış örüntüleri olarak ele alır. Bu bağlamda Türk kültüründe insanların atlarla olan ilişkisini günümüzde insanların dolmuş ile olan ilişkisi ile karşılaştırarak iki araç (atlar ve dolmuşlar) üzerinden

insanların davranışsal örüntülerini (memleri) ve bunların yıllar içindeki aktarımını inceler. Özcan, ‘H2O Her Yerde Su Demek Değildir: Su Üzerine Kültürel ve Evrimsel Tasarım Pratikleri’ (2005) başlıklı bir diğer makalesinde ise yine evrim teorilerini belli bir kültüre ve coğrafyaya ait bir alanda yaptığı memetik çalışma ile ele alır. Tuvalet ve arabalı vapur tasarımı örneklerini, insanların bu nesnelere, kültürlerindeki ‘akan su’ anlayışına istinaden kurdukları ilişki/davranış biçimleri üzerinden inceler. Aytaç, ‘Endüstriyel Tasarımda Memler ve Memetik’ (2005) başlıklı yüksek lisans tezinde tasarımda memler ve evrimsel süreci, “daktilo ile yazma” davranışı örüntüsü ve bunun tasarım sonuçları olan ürünler/sistemler (daktilo, klavye, tuş düzeneği, özel tuşlar vb.) üzerinden inceler.

Wright, ‘Şeyler Neden Göründükleri Gibidir? Darwinci Evrim ve Döngüsel Teorileri Kullanarak Sanat ve Tasarımda Değişimi Anlatmak’ (2009) başlıklı doktora çalışmasında geniş bir bakış açısı sunan (uzun erimli açıklama yapabilen) iki teoriyi, Darwin’in evrim teorisini ve döngüsel teorileri kullanır. Bunları Littlewood’un 1932-1980 yıllarına ait posta ile sipariş kataloglarında bulunan masa lambası ve saat imajları üzerinden zaman içinde nesnelere görüntüsündeki değişimi açıklamayı hedefleyerek anlatır.

Bu makalede Wright’ın (2009) Darwinci evrim çalışması temel alınmış ve Langrish’in mem tipleri ile de değişim açıklamasını derinleştirmek hedeflenmiştir.

#### **Tasarım Nesnelere Araştırması:**

##### **Türkiye’ye Özgü Sigara ve Sigara Paketleri**

Bu makalede, örnek alan çalışması için kullanılmış olan Türk sigara paketleri koleksiyonu, yıllarca turist rehberi olarak Türkiye’yi kapsamlı bir şekilde dolaşmış ve bu sayede koleksiyonunu genişletmiş olan Tunca Varış’a aittir. Bu koleksiyon bütün olarak daha önce hiç kataloglanmamış, yayımlanmamış ve bir tasarım araştırmasında kullanılmamıştır. Koleksiyondaki her sigara paketi birbirinden farklıdır; yıllar içinde piyasaya çıkan yeni sigara paketleri ile mevcut paketlerdeki en ufak değişiklikler bir arada toplanmıştır.

Koleksiyonda yer alan 1161 sigara paketi genel olarak marka sigaralar ve özel üretim sigaralar olarak iki sınıfta toplanabilir. Marka sigaralar Tekel firması tarafından piya-



saya sunulan markalardır (Samsun, Birinci, vb.). Özel üretim sigaralar ise Tekel'in yıldönümleri, festivaller, sergiler, fuarlar, özel gün kutlamaları vb. sebeplerle ürettiği sigaralardır (Deniz Sanayii Sergisi, 1. Aksaray İhlara Festivali, vb.). Bu araştırmada sadece marka sigaralar üzerinden çalışma yürütülmüştür. Diğer sigara paketlerinin çalışmaları yazarın doktora tezinden incelenebilir (bkz. Kocabıyık, 2012).

Bu Türk sigaraları ve sigara paketleri; kültürel, gündelik ve seri üretilen nesnelere olarak insan yapımı dünyanın karmaşık sistemini ortaya koymasından; ayrıca özellikli bir coğrafyadaki tarımsal, ekonomik, politik, teknolojik, sosyokültürel önemi dolayısıyla bu araştırma için iyi bir örnek teşkil eder. Sigara paketlerinin ve içlerindeki sigaraların evrimsel bir bakışla ve bilimde biyolojik bakış açısıyla araştırılmasında, nesnelere çevreden, yani karmaşık bir sistemden bağımsız olarak düşünülemezler; keza bu nesnelere, kendilerini üreten fikirlerin (memler) çevredeki diğer fikirler ile (memler) sürekli etkileşimi sonucu son fiziki şekillerini almışlardır. Bu sebeple, sigara paketlerinin tasarımlarının değişimini araştırmak için içinde buldukları çevrenin de araştırılması gerekir.

### **Tütünün Kısa Tarihçesi ve Sosyokültürel Önemi**

Bitki genetikçilerine göre tütün ilk kez M.Ö. 5000-3000 yıllarında Peru/Ekvator bölgesinde yetiştirilmiştir (Gately, 2001). Kolomb'un 1492 yılında Amerika kıtasını keşfi sonrasında 50-60 yıl içerisinde Avrupa'ya yayılmış, 100 yıl sonra ise hemen hemen tüm dünyada fazlaca talep edilen bir ürün haline gelmiştir.

1600'lü yılların başında İngiliz tüccarlar tütünü Osmanlı İmparatorluğu ile tanıştırmıştır (Yılmaz, 2003). Bu tarihten itibaren tütün hızla Osmanlı toplumunun önemli bir kültürel ögesi haline gelmiştir. Geçmişten günümüze Türkler Batılı kültürlerde; resim, yazı ve dil aracılığıyla 'sigara içen' bir kültür olarak temsil edilmişler; tütün, oryantizmin önemli simgelerinden biri olmuştur.

### **Tütün Ekonomisi ve Politikası**

Tütün, Osmanlı İmparatorluğu'nda 17. ve 18. yüzyıllarda tarım, ekonomi, politika (üretim ve pazar kontrolü) açısından fazlaca talep edilen bir ürün haline gelmiştir (Yılmaz, 2003). Özellikle Anadolu'da yetiştirilen tütün; iklim,

toprak ve üretici becerisiyle çeşitlenmiş, tüm dünyada 'oryantal' tütün denilen çok kaliteli bir çeşit tütün ortaya çıkmıştır (Mercimek, 2003). Tütün, 400 yıl boyunca ekonomide çok önemli bir gelir kaynağı olmuştur. Yarattığı istihdam (tütün üretiminden, tütün içmeye yarayan çubuk üretimine kadar ortaya çıkan çalışma alanları), ithalat ve vergi geliri dikkate alındığında, tütün pazarının kontrolü neredeyse ülkenin kontrolüne denk gelebilecek kadar önemlidir. Tütün 17. yüzyıldan itibaren vergilendirilmeye başlanmış, 18. yüzyılda bir idare altında denetlemeye alınmış, 18. yüzyıl sonunda vergi geliri, alkol ve kahve gelirleri ile birlikte devlet hazinesine savaş finansmanı olarak devredilmiş, 19. yüzyılda ise ekonomik krizi aşabilmek amacıyla vergi geliri dış borçlanma için kullanılmıştır. Bu son ekonomik ve politik karar ile 1884 yılında yabancılar tarafından yönetilen tütün tekeli, yani Reji kurulmuştur (Doğruel ve Doğruel, 2000).

Osmanlı döneminin tütün ve alkol tekeli organizasyonu olan Reji, 1925 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasının ardından devlet bünyesine katılmış ve 1946 yılında adı Tekel olarak değiştirilmiştir. Tekel, tütünün dışında tuz, barut, kibrit, oyun kartları, alkol gibi birçok ürünün devlet bünyesinde üretimini, satışını, vergilendirmesini, istihdamını, ticaretini vs. kontrol eden bir idaredir.

Tütün ürünü olan sigaralar ve paketleri Tekel tarafından üretilmiş, tasarlanmış ve satılmıştır. 1984 yılına kadar Türkiye'de kapalı bir ekonomik yapı hüküm sürmüştür. Böyle bir yapının uzun süre devam etmesi sigara ve paketlerinin üretimini ve tasarımını etkileyen çevresel bir faktördür. 1980 ortalarına kadar farklı tütün şirketlerinin rekabetçi bir çevre yaratmadığı, dolayısıyla istikrarlı denebilecek bir çevrede sigara ve paketlerinin tasarımlarındaki değişimi araştırmak, tasarım evrimi araştırmaları açısından zorlu ve fırsatlarla dolu bir ortam yaratmaktadır. 1984 yılında yabancı firmaların piyasaya girmesiyle Tekel'de üretim, dağıtım ve pazarlamada yeni düzenlemeler gündeme gelmiş, çok uluslu yapılaşmanın önü açılmıştır. 1991 yılında yerel ve yabancı girişimcilere sigara üretme hakkı tanınmıştır. Tüm eleştirilere rağmen Tekel, 2001 yılında özelleştirme programına dâhil edilmiştir. 2002 yılında tütün piyasasını ve ilgili sağlık konularını düzenlemek amacıyla, finansal ve idari olarak otonom bir yapı olan 'Tütün ve Alkol Piyasa-

sı Düzenleme Kurumu (TAPDK)' kurulmuştur. 2008 yılında Tekel, *British American Tobacco Company*'e (BAT) satılmış, anonim ortaklık şirketi kurulmuş, tütün piyasası düzenleme sorumluluğu ise TAPDK'na devredilmiştir (Bilir ve ark, 2009).

Sigara için önemli bir diğer çevresel faktör de, dünya genelinde ve Türkiye'de yaşanan tütün ve sigara yasakları/kanunlarıdır. Osmanlı döneminden günümüze kadar süregelen bu durum, sigara ve sigara paketi tasarımlarını etkilemekte ve bu nesnelere tasarım evrimi araştırmasında kullanımını ilginç ve verimli kılmaktadır.

### **Sigara / Sigara Paketlerinin Üretimi ve Tasarımı**

Makineleşmeden önce sigara elle sarılmaktaydı. Endüstrileşme dönemi ile ilk sigara makinesi Luis Susini tarafından Küba'da icat edildi. Bu makinenin gelişiminde etkili olan bir diğer önemli isim Amerikalı James Bonsack idi. 1881 yılında geliştirdiği makine dakikada 200 adet sigara üretebilmekteydi (Brandt, 2007).

Sigara yapma teknolojisi sigara makinesinin ilk üretildiği günden bu yana çok büyük bir değişiklik göstermemiştir. Sigara kâğıdı bir bant şekline makineye girer, üzerine tütün dökülür ve bu uzun bant bir huniden geçerek yavaşça kıvrılır ve huninin sonunda son formunu alır, sonra kesilerek sigara üretimi tamamlanır. Tüm teknolojik gelişmeler üretim miktarını artırmak üzere ortaya çıkmıştır. Günümüzde sigara üretimi dakikada 20.000 adet yapılabilmektedir (Karacaoğlu, 2009). Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk sigara makinesi 1890'lı yıllarda gelen Makaron'dur. Bu, tütünün elle beslendiği yarı mekanik bir alettir. Türkiye'ye ilk tam mekanik sigara makinesi 1920'li yıllarda gelmiştir. İlk filtreli sigara makinesi 1930'lu yıllarda icat edilmiş, Türkiye'de ise ilk filtreli sigara (Samsun) 1959 yılında üretilmiştir (Oğuztaş, 2010).

Paketleme, sigaranın korunması (neminin korunması, kuruyan tütünün sigaradan dökülmemesi vb.), dağıtım ve satışı konularında büyük önem arz etmektedir. Paketlemedeki ilk gelişmelerden biri kâğıt sigara torbasıdır. Bunun örneğine Osmanlı döneminde rastlanmamasına rağmen gümüş, teneke gibi malzemelerden yapılmış sigara kutularına sıkça rastlanmaktadır. Paketlemedeki bir diğer önemli gelişme ise folyo kullanımınıdır. Bir diğer paketleme

şekli olarak ilk kez Amerika'da sürgülü paketler ortaya çıkmıştır; bunlarda folyo kullanımı devam etmiştir (Young, 1916). Sürgülü ve lambalı paketler Osmanlı döneminde ve Türkiye'de yarı mekanize olmuş üretim yöntemleridir. Bunun sebebi; genelde yassı sigara üretimi yapıldığından, sigaranın pakete yuvarlanarak aktarılamaması, sigaraların paketlere elle yerleştirilmek durumunda kalınmasıdır. Her ne kadar 1916 yılında Young bu konuda iyimser bir görüş bildirirse ve böyle bir makinenin geliştirilebileceğini ileri sürse de, bu durum gerçekleşmemiştir.

Yumuşak paketten sonra ortaya çıkan bir diğer önemli paketleme şekli flip-top'tur. Bu paketler ilk kez Marlboro markası için 1955 yılında Frank Gianninoto tarafından tasarlanmıştır. Malzeme kalınlığı ile sigaranın korunması amacıyla ziyade; Reyner Banham bu paketlerin, kullanıcının görüş alanında daha çok bulunmasının sağlanması (gerek tişörtte vücuda batan sivri köşeleri yüzünden kıyafet dışında taşınması, gerekse paketten sigarayı çıkarmanın zorluğu dolayısıyla daha uzun bir süre pakete temas sağlanması) amacıyla tasarlandığını öne sürer (Hine, 1995).

Günümüzde ana akım sigara paketleri yumuşak ve flip-top paketlerdir. Bu paketlemede sigaralar 7-6-7 düzeneği içinde gruplanır, folyoya benzer metalik kâğıt ile sarılır, sonrasında yumuşak ya da flip-top tercihi göre belli kâğıt ya da karton malzeme ile sarılır, flip-top'ta kartonun kenar kıvrımları makine ile tercihe göre değiştirilebilir, sonrasında selofanla sarılarak paketleme işlemi tamamlanır (Karacaoğlu, 2009).

Yukarıda bahsedilen tüm üretim yöntemleri Tekel bünyesinde gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Tekel'de ressam ve grafik tasarımcılar için bir tasarım birimi bulunmakta ve bu birimdeki çalışmalar genellikle oradaki bir baş ressam/tasarımcı tarafından yürütülmekteydi. Tekel'in ilk daimi personeli Ali Suavi Sonar'dır. Diğer çalışanlar Atıf Tuna, İhap Hulusi Görey, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Mazhar Apa ve Sinan Baykurt'tur. Bu kişiler daimi kadroda ya da dışarıdan destek vererek çalışmalarını sürdürmüşler, bazıları Tekel'deki görevlerinden sonra meşhur olmuşlardır. Tasarım kararı sadece bu kişilere ait değildi; Tekel'de tasarımlar yoğun bir politik ve ekonomik karar mekanizması altında ortaya çıkıyordu. İhap Hulusi Görey ve Atıf Tuna

röportajlarında bu durumdan sık sık yakınmışlardır. Ülke genelinde düzenlenen aktivitelere (fuarlar, festivaller, yıldönümleri, turistik sebepler vs.) göre tasarım yapılmakta; olabildiğince dünyadaki tasarım eğilimleri ve teknolojik gelişmeler takip edilmeye çalışılmaktaydı (Durmaz, 2012).

### Materyal ve Yöntem

Bu araştırmada materyal olarak, 20. yüzyıl başına dek uzanan ve 1161 Türk sigara paketini içeren bir koleksiyon kullanılmıştır. Bu koleksiyondaki tüm sigara paketlerinin üretimi Tekel'e aittir. Öncelikle 1161 sigara paketinden 45 tanesi (aynı olması, sahte olması gibi sebeplerle) elenmiştir. Geri kalan 1116 paketten 463 tanesinin tarihi paket üzerinde yazılı olmadığı için, bir tarihlendirme yöntemi geliştirilerek (paket üzerindeki bilgiler, fiyatlandırmaya dair dokümanlar vs. dikkate alınarak) 450 tanesinin üretim yılı aralığı saptanmıştır. Ancak çalışma için 5 yıllık bir zaman aralığı kullanıldığından bu paketlerden sadece 314 tanesi kullanılabilmiştir. Sonuç olarak koleksiyondaki sigara paketlerinden 967 tanesi üzerinde çalışılabilecek konuma getirilebilmiştir. Daha önce bahsedildiği gibi bu sigaralar marka ve özel üretim olarak iki sınıfta toplanmıştır. Bu araştırma sadece marka sigaralar üzerinden yürütülmüş, 414 adet marka sigara incelenmiştir. Yöntem olarak, açıklayıcı ve betimleyici araştırma amaçlarını güden ve niceleyici yöntem içeren 'biyolojik' bir örnek alan çalışması ele alınmıştır. Bu örnek alan, biyoloji ve tarih araştırmalarında kullanılan tek bir örnek alanın ele alınması şeklindedir. Langrish (1993:357-364) 'biyolojik' bir örnek alan çalışmasının amaçlarını aşağıdaki gibi tespit etmiştir:

- 1) Sınıflandırma şemasında kullanmak üzere kodlar geliştirmek,
- 2) Zaman içerisinde bu kodların hareketlerini gözlemlemek,
- 3) Bu hareketlerin altında yatan ilkeyi bulmaya çalışmak.

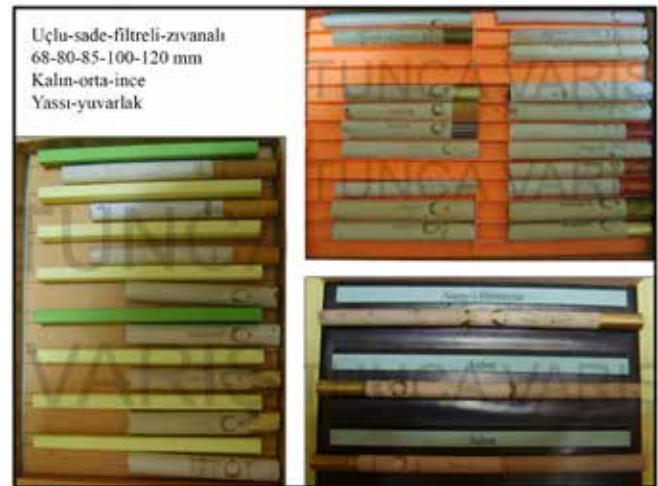
Bu amaçların oluşturduğu yöntemsel yol kullanılarak, tasarıma dair veriler sigara ve sigara paketleri üzerinden görsel analiz ile toplanmıştır. Bu veriler örüntü teşhis etme yöntemi (*pattern recognition*) ile kodlanmış, sınıflanmış ve Microsoft Excel tabloda organize edilmiştir. Bu tablodan elde edilen grafikler, kodların zaman içerisindeki hareketlerini göstermektedirler. Sigara ve sigara paketlerinden elde edilen veriler, bu nesnelerin nasıl yapıldıklarına dair

tasarım fikirleri yani *recipeme*'lerdir. Bu araştırmada, bu tip veriler tasarım nesnesi düzeyinde toplandığı için 'mikro düzeydeki *recipeme*' denmesi uygun görülmüştür. 'Makro düzeydeki *recipeme*' ise teknoloji ve stil (moda, trend) gibi tasarımın yapılmasını direkt etkileyen çevresel fikirlerdir. Sigarayı oluşturan tasarım fikirleri yani mikro düzeydeki sigara *recipeme*'leri, sigaranın tasarım değişkenleri ve bu değişkenlerin kodlarıdır ve aşağıdaki gibi tespit edilmişlerdir:

- Sigara kalınlığı: 'kalın', 'ince', 'orta', 'karışık', 'bilinmiyor';
- Sigara kalibre formu: 'Yassı', 'yuvarlak', 'karışık', 'bilinmiyor';
- Sigara uzunluğu: '68 mm', '74 mm', '80 mm', '85 mm', '100 mm', '160 mm', 'karışık', 'bilinmiyor';
- Sigara ucu: 'filtre', 'sade', 'uçlu', 'zıvanalı ve uçlu', 'karışık', 'bilinmiyor'.

Çalışmada temel alınan sayısal veri sigara paket adedi olduğu için, kapalı/açılmayan paketlerin içindeki sigaraların kodları ya paket üzerindeki bilgilerden yararlanılarak saptanmış ya da ulaşılamadığı için 'bilinmiyor' şeklinde kodlanarak araştırmaya dâhil edilmiştir. Yine 'karışık' kodu, çeşitli sigaraları ihtiva eden, yani yine bilinmeyen paketler için kullanılmıştır. Yukarıda belirtilen kodlar Şekil-1'de sigara örnekleri üzerinden gösterilmiştir.

Sigara paketini oluşturan tasarım fikirleri yani mikro düzeydeki sigara paketi *recipeme*'leri, sigara paketinin tasarım değişkenleri ve bu değişkenlerin kodlarıdır ve aşağı-



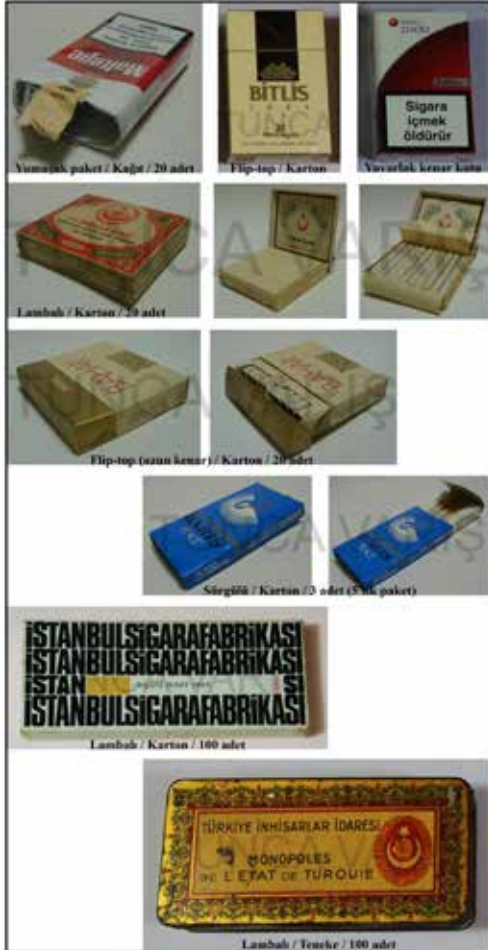
Şekil 1. Örnek sigara kodlamaları

daki gibi tespit edilmişlerdir:

- Paket açma mekanizması: 'flip-top', 'flip-top (uzun kenar)', 'lambalı', 'lambalı (kısa kenar)', 'sürgülü', 'yumuşak';
- Paket formu: 'Sekizgen kenar kutu', 'yuvarlak kenar kutu', 'keskin kenar kutu', 'yumuşak paket';
- Paket kapasitesi: '5 (ama 3)', '10', '20', '25', '50', '84', '100', '120';
- Paket malzemesi: 'karton', 'kâğıt', 'teneke'.

'5 (ama 3)' kodu, 5 sigaralık ancak 3 adet sigara içeren paketi tarif etmektedir. Yukarıda belirtilen kodlar Şekil-2'de sigara paketi örnekleri üzerinden gösterilmiştir.

Bu mikro düzeydeki *recipe*'lerin zaman içindeki



Şekil 2. Örnek sigara paketi kodlamaları

hareketleri, sigara ve sigara paketi tasarımlarının zaman içindeki değişimini göstermektedir. Bu değişim çevreden yani tasarım bağlamından ayrı düşünülemez. Bunlar makro düzeydeki *recipe* ve *selecteme*'lerdir ve birlikte incelenmelidirler. Daha önce belirtildiği gibi makro düzeydeki *recipe*'ler teknoloji ve stile dair fikirlerdir. Makro düzeydeki *selecteme*'ler ise ekonomi, politika, sosyo-kültürel yapı, yasalar, diğer insanların kararları gibi fikirler, örüntüler, kurumsallaşmış varlıklardır. Bu araştırmada bu makro düzeydeki memlerin bilgileri literatür taraması, saha çalışması ve röportaj yöntemleri ile toplanmıştır.

Aşağıda 414 adet sigara paketinde sayılan kodların rakamsal değerleri tablolarda verilmekte ve kodların zaman içindeki değişimi grafiklerle gösterilmektedir.

### Sigalar

Sigara *recipe*'lerine ait kodların rakamsal değerleri Tablo-1'de sunulmuştur. Bu verilere 'bilinmiyor' ve 'karışık' kodları dâhil edilmemiştir.

Sigara <i>recipe</i> 'leri / Tasarım değişkenleri	Kodlar	Adetler
Sigara kalibre formu	Yassı	118
	Yuvarlak	256
Sigara kalınlığı	Kalın	25
	Orta	230
	İnce	29
Sigara uzunluğu	68 mm	149
	80 mm	16
	85 mm	130
	100 mm	77
	160 mm	1
Sigara ucu	Sade	96
	Filtreli	206
	Uçlu	25
	Zıvanalı & uçlu	2

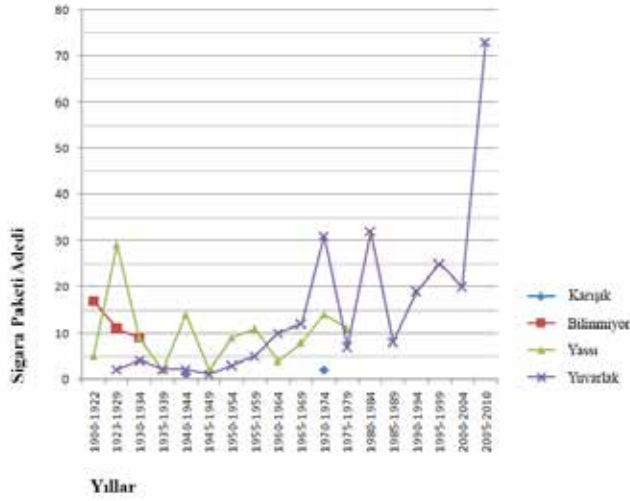
Tablo 1. Sigara recipe kodlarının adetleri

### Sigara Kalibre Formu

Koleksiyonda incelenen sigara kalibre formunun zamana göre değişimi Şekil 3.'de verilmiştir.

Yuvarlak ve yassı kodları mikro düzeydeki *recipe* çeşitliliğini göstermektedir. Bir çevrede ve zaman içinde yarışan bu *recipe*'lerden yuvarlak olanı günümüze kadar



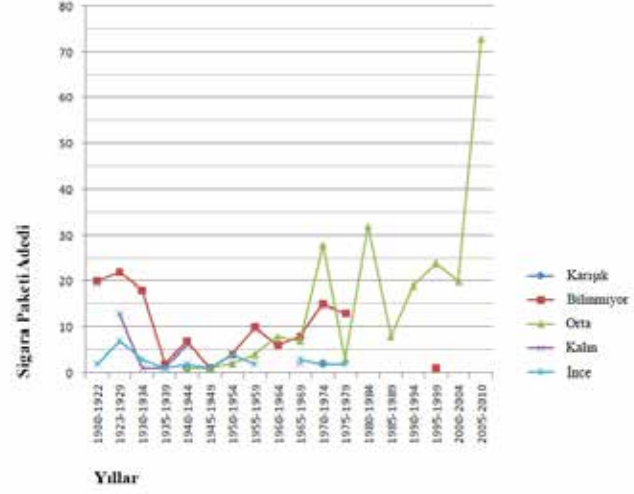


Şekil 3. Sigara kalibre formunun zamana göre değişimi

ulaşmayı başarmış, yassı olan ise kaybolmuştur. Osmanlı döneminde daha çok yassı *recipe* gözlemlenmektedir keza tarihte 'yassı sigara' Türk ya da Mısır tipi sigara olarak bilinmektedir (Young, 1916: 57). Yassı *recipe*'in kaybolması ve yuvarlak *recipe*'in baskınlığı öncelikle makro düzeydeki *recipe*'e yani teknolojiye bağlanabilir. Oryantal tütün kısa yapraklı olduğu için yassı formda üretilmesi gerekliliği doğmuştur. Bu sayede tütünün sigara içinden dökülmesi azaltılmakta, yani israf minimum düzeyde tutulabilmektedir (İlter, 1989: 12-17). Ancak daha önce bahsedildiği gibi, yassı sigaranın paketlenmesi elle yapılabildiği ve bu mekanizasyon çözülemediği için dakikada en çok sigara paketini üretebilmek adına tüm dünyada hâkim olan yuvarlak *recipe* teknolojisi Türkiye'de de kabul görmüştür. Türk tütünü denince akla gelen yassı *recipe* 1980'li yıllara kadar direnmiş, açık ekonomi sistemine geçişle, yani yabancı markaların yerel piyasaya girmesiyle daha fazla direnemeyerek tamamen kaybolmuştur. Yuvarlak *recipe*'in seçilmesinin bir sebebi de makro düzeydeki *selecteme*'ler, yani Amerikan popülarizmi ve dünya savaşları sırasında *virgina* tütününün tanıtımı ve yaygınlaşması olarak değerlendirilebilir.

### Sigara Kalınlığı

Koleksiyonda incelenen sigara kalınlığının zamana göre değişimi Şekil 4.'te verilmiştir.



Şekil 4. Sigara kalınlığının zamana göre değişimi

Orta, kalın ve ince kodları mikro düzeydeki *recipe* çeşitliliğini göstermektedir. Bir çevrede ve zaman içinde yarışan bu *recipe*'lerden orta olanı günümüze kadar ulaşmayı başarmış, diğerleri kaybolmuştur. Kalın ve ince *recipe*'lerin ortaya çıkması, makro düzeydeki *recipe* olarak sigaraların daha önce elle sarılıyor olmasına ve makro düzeydeki *selecteme* olarak kişisel tercihe göre sigara kalınlığının değiştirilebilmesine bağlanabilir. İnce *recipe* özellikle kadınlar için üretilen sigaralarda öne çıkmaktadır. Orta *recipe* 1940'lı yıllarda yeni bir çeşit olarak ortaya çıkmıştır ki bu da yine yuvarlak *recipe*'de olduğu gibi hem teknoloji ve standartlaşmayla (makro *recipe*), hem de Amerikan popülarizmi ve *virginia* tütününün yaygınlaşması (*makro selecteme*) ile açıklanabilir.

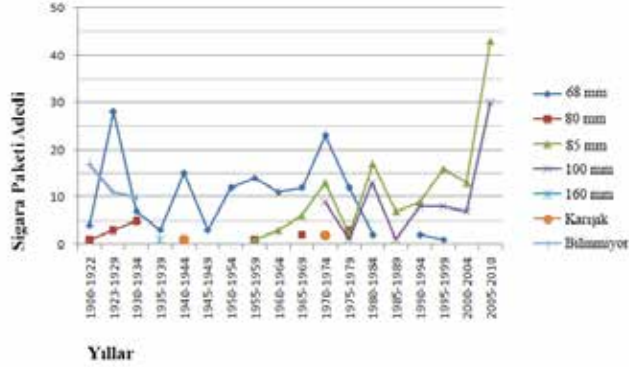
### Sigara Uzunluğu

Koleksiyonda incelenen sigara uzunluğunun zamana göre değişimi Şekil 5.'te verilmiştir.

68 mm, 80 mm, 85 mm, 100 mm ve 160 mm kodları mikro düzeydeki *recipe* çeşitliliğini göstermektedir. Bir çevrede ve zaman içinde yarışan bu *recipe*'lerden 85 ve 100 mm olanları günümüze kadar ulaşmayı başarmış, diğerleri kaybolmuştur. Genellikle 68 ve 80 mm *recipe*'ler geçmişte daha baskındır; bunlar kısa-uzun sigara alternatifleri olarak değerlendirilebilir. Bu sigaralarda sadece tütün vardır, yani filtresiz sigaralardır. Bu uzunlukların;



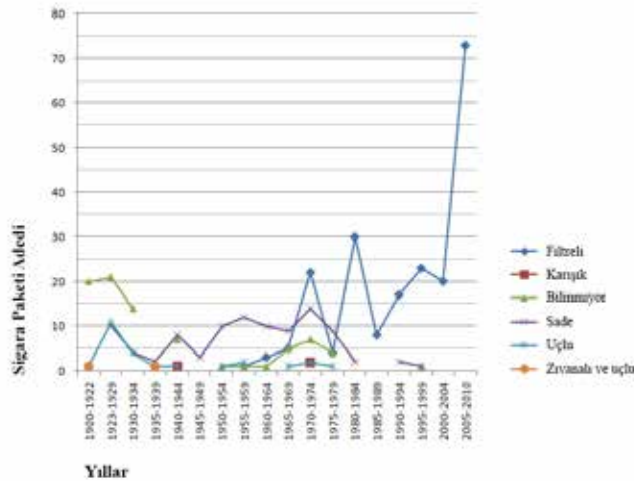
kişinin tek sigara içimindeki miktar, sigaranın elde rahatça tutulma uzunluğu gibi faktörler ile belirlenmiş olduğu düşünülebilir. 1959 yılında ilk filtreli sigaranın üretilmesi ile yani makro düzeydeki *recipeme* olarak teknolojinin etkisi ile 85 ve 100 mm *recipeme*'ler kısa-uzun sigara olarak standartlaşarak tasarımda öne çıkmışlardır.



Şekil 5. Sigara uzunluğunun zamana göre değişimi

### Sigara Ucu

Koleksiyonda incelenen sigara ucunun zamana göre değişimi Şekil 6.'da verilmiştir.



Şekil 6. Sigara ucunun zamana göre değişimi

Filtre, sade, uçlu ve zıvanalı-uçlu kodları mikro düzeydeki *recipeme* çeşitliliğini göstermektedir. Bir çevrede ve zaman içinde yarışan bu *recipeme*'lerden filtre olanı günümüze kadar ulaşmayı başarmış, diğerleri kaybolmuştur. Uçlu *recipeme* dudağın sigaraya yapışmasını

önleyen, sigaranın ucuna sarılan yağlı kâğıt ya da ince mantar tabakasıdır. Zıvanalı *recipeme* ise sigaraya uzunluk veren içi boş bir tüptür ve tütünün ağza girmesini engeller. Filtre ise bu her iki işlevi yerine getirerek makro düzeydeki *recipeme* olarak yani teknolojik olarak üretilmiş bir çözümdür. 1959 yılındaki ilk üretiminden sonra diğer *recipeme*'lere göre baskın hale gelmiştir. Makro düzeydeki *selecteme* olarak sağlık açısından tütünün zararını azaltması ve sigara üretiminde daha az tütün kullanılmasını sağlaması (Varış, 2012), filtre *recipeme*'in baskınlığının sebepleri olarak öne çıkmaktadır.

### Sigara Paketleri

Sigara paketi *recipeme*'lerine ait kodların rakamsal değerleri Tablo-2'de sunulmuştur.

Sigara paketi <i>recipeme</i> 'leri / Tasarım değişkenleri	Kodlar	Adetler
Paket açma mekanizması	Flip-top	69
	Flip-top (uzun kenar)	3
	Lambalı	146
	Lambalı (kısa kenar)	5
	Sürgülü	17
	Yumuşak	174
Paket malzemesi	Kâğıt	174
	Karton	188
	Teneke	52
Paket formu	Skizgen kenar kutu	1
	Yuvarlak kenar kutu	57
	Keskin kenar kutu	182
	Yumuşak paket	174
Paket kapasitesi	5	5
	10	8
	20	371
	25	1
	50	8
	84	1
	100	19
120	1	

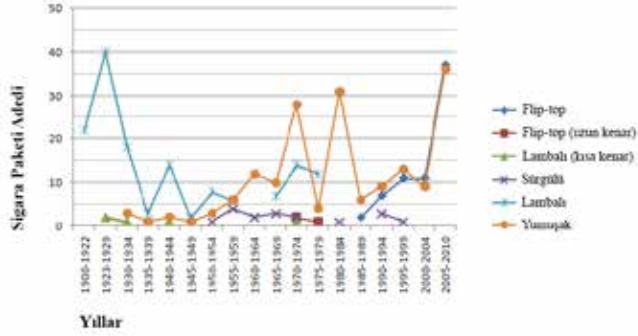
Tablo 2. Sigara paketi *recipeme* kodlarının adetleri

### Paket Açma Mekanizması

Koleksiyonda incelenen paket açma mekanizmasının zamana göre değişimi Şekil 7.'de verilmiştir.

Flip-top, flip-top (uzun kenar), lambalı, lambalı (kısa kenar), sürgülü ve yumuşak kodları mikro düzeydeki re-

*cipe* çeşitliliğini göstermektedir. Bir çevrede ve zaman içinde yarışan bu *recipe*'lerden flip-top ve yumuşak olanları günümüze kadar ulaşmayı başarmış, diğerleri kaybolmuştur. Lambalı ve sürgülü *recipe*'ler elle üretilen ve yassı sigara *recipe*'i ile birlikte çalışan tasarımlardır. Bu sebeple yassı *recipe* ile birlikte 1980'lerde kaybolmuşlardır. Yumuşak paket *recipe*'i, yuvarlak ve filtreli *recipe* ile uygunluk gösterdiği için bu *recipe*'ler ile birlikte seçilmiştir. 1955 yılında icat edilen flip-top paketler Türkiye'ye geç girmiş, grafiğe göre 1985'li yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu durum, yine açık ekonomi politikası ile yani piyasaya giren yabancı markalarla yarışacak paketlerin Tekel tarafından üretilmeye başlanması ile açıklanabilir (makro *selecteme*).

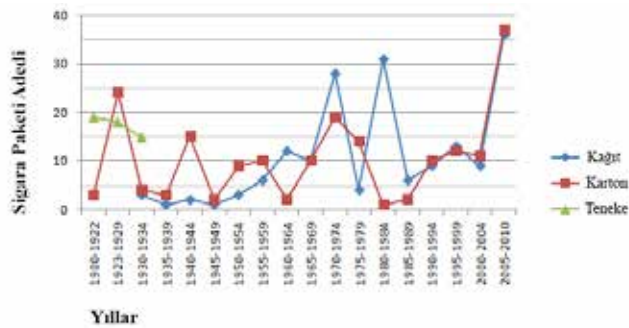


Şekil 7. Paket açma mekanizmasının zamana göre değişimi

### Paket Malzemesi

Koleksiyonda incelenen paket malzemesinin zamana göre değişimi Şekil 8.'de verilmiştir.

Karton, tenke ve kâğıt kodları mikro düzeydeki *recipe* çeşitliliğini göstermektedir. Bir çevrede ve zaman içinde yarışan bu *recipe*'lerden karton ve kâğıt olanları günümüze kadar ulaşmayı başarmış, tenke ise elle üretimde kullanıldığından kaybolmuştur. Karton 110 yıl boyunca

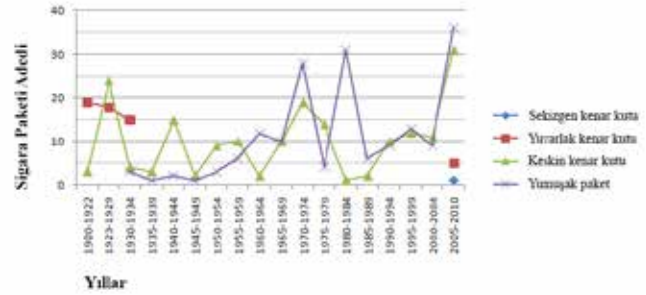


Şekil 8. Paket malzemesinin zamana göre değişimi

seçilmiş bir *recipe*'dir. Bunun sebebi geçmişte lambalı ve sürgülü paketlerde ve günümüzde flip-top paketlerde kullanılıyor olmasıdır. Kâğıt *recipe*'i ise yumuşak açma mekanizması ile birlikte çalışmaktadır.

### Paket Formu

Koleksiyonda incelenen paket formunun zamana göre değişimi Şekil 9.'da verilmiştir.



Şekil 9. Paket formunun zamana göre değişimi

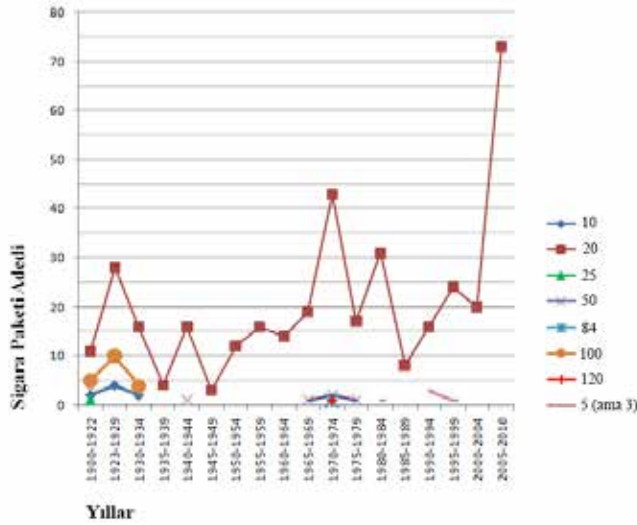
Sekizgen kenar kutu, yuvarlak kenar kutu, keskin kenar kutu ve yumuşak paket kodları mikro düzeydeki *recipe* çeşitliliğini göstermektedir. Bir çevrede ve zaman içinde yarışan bu *recipe*'lerden keskin kenar kutu ve yumuşak paket olanları günümüze kadar ulaşmayı başarmışlardır. Son yıllarda ise yuvarlak kenar kutunun tekrar ortaya çıktığı ve yeni bir çeşit olarak sekizgen kenar kutunun ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Eskiden yuvarlak kenar *recipe* tenke malzeme *recipe* ile birlikte kullanılmaktaydı (Varış, 2012). Son yıllarda makro düzeydeki *recipe* olarak karton ile de yuvarlak kenar formunun verilebiliyor olması sayesinde tekrar ortaya çıkmıştır (Karaçoğlu, 2009). Yine, sekizgen kenar kutu *recipe*'i de makro düzey *recipe*'nin yani teknolojinin bir sonucudur. Yumuşak paket *recipe*'i ise kâğıt malzeme ve yumuşak açma mekanizması ile birlikte çalışmaktadır ve bu *recipe*'lerle birlikte seçilmiştir.

### Paket Kapasitesi

Koleksiyonda incelenen paket kapasitesinin zamana göre değişimi Şekil 10.'da verilmiştir.

5, 10, 20, 25, 50, 84, 100 ve 120 kodları mikro düzeydeki *recipe* çeşitliliğini göstermektedir. Bir çevrede ve zaman içinde yarışan bu *recipe*'lerden 20 olanı günümüze kadar ulaşmayı başarmış, diğerleri kaybolmuştur. Bu kapasiteye bağlı *recipe* çeşitliliği daha

çok 1900 ile 1930'lu yıllar arasında gözlemlenmektedir. Bu durum makro düzeydeki *selecteme* olarak daha çok o dönemin ticari yapısıyla, perakende satış sisteminin gelişmemiş olmasıyla ve sigara kullanıcılarının toplu halde sigara almaya alışkın olmalarıyla açıklanabilir (Doğruel ve Doğruel, 2000: 218). 20'lik *recipe* ise her zaman piyasada öne çıkmış, sigara kullanıcısının günlük ihtiyacını karşıladığı sigara kapasitesi olarak standartlaşmıştır.



Şekil 10. Paket kapasitesinin zamana göre değişimi

## Tartışma ve Sonuç

Sigara ve sigara paketlerini oluşturan *recipe*'lerin zaman içinde birlikte hareket ettikleri, birlikte seçildikleri ya da elendikleri gözlemlenmiştir. Sigara *recipe*'leri sigara paketi *recipe*'lerin çevresel etkisi gibidir. Tüm bu *recipe*'ler öncelikle makro düzeydeki *recipe*'lerden sonra da tüm bu *recipe*'lerin çevresini oluşturan makro düzey *selecteme*'lerden ve diğer çevresel faktörlerden etkilenmişler ve zaman içinde aktarılarak değişim geçirmişlerdir.

Sigara *recipe*'lerinden genelde birlikte kullanılanlar şu şekildedir:

- Orta, 85 mm-100 mm, yuvarlak ve filtre;
- Orta, 68 mm, yuvarlak ve sade;
- Kalın-ince, 68 mm, yassı, sade-uçlu.

Sigara paketi *recipe*'lerinden genelde birlikte kullanılanlar şu şekildedir:

- Yumuşak paket, yumuşak, 20, kâğıt;
- Keskin kenar kutu, flip-top, 20, karton;
- Keskin kenar kutu, sürgülü-lambalı, 20-50, karton;
- Yuvarlak kenar kutu, lambalı, 10-20-100, teneke.

Sigara ve sigara paketi *recipe*'lerinden genelde birlikte kullanılanlar ise şu şekildedir:

- Orta, yuvarlak, 85 mm-100 mm, filtre sigara *recipe*'leri; yumuşak paket, yumuşak, 20, kâğıt sigara paketi *recipe*'leri ile;
- Orta, yuvarlak, 85 mm, filtre sigara *recipe*'leri; keskin kenar kutu, flip-top, 20, karton sigara paketi *recipe*'leri ile;
- Orta, yuvarlak, 68 mm, sade sigara *recipe*'leri; yumuşak paket, yumuşak, 20, kâğıt sigara paketi *recipe*'leri ile;
- Kalın-ince, yassı, 68 mm, sade-uçlu sigara *recipe*'leri; keskin kenar kutu, lambalı, 20, karton sigara paketi *recipe*'leri ile birlikte kullanılmışlardır.

Elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibi özetlenebilir:

1) İnsan yapımı dünya ile organik dünya karmaşık yapıları dolayısıyla birbirlerine benzer. Bu araştırmada basit ve anonim sayılabilecek nesnelere olan sigara ve paketlerinin; teknoloji, ekonomi, politika ile olan ilişkisi karmaşık sistemi desteklemektedir. Her ne kadar Türkiye'deki kapalı ekonomi ve yasakların, daha istikrarlı bir çevre sunacağı düşünülmüşse de karmaşık yapı sürmüştür. Bu durum, evrimsel düşünce ve biyolojik bakış açısı ile tasarım nesnelere değişimin araştırılmasını desteklemektedir.

2) Türkiye'ye özgü sigaralar ve paketlerinin değişimi Darwinci evrim teorisinin 5 gerekliliği ile uyum göstermektedir: i) Çeşitlilik, zaman içinde farklılıklar gösterse bile, sigara ve paketi gibi basit bir üründe dahi mevcuttur. ii) Rekabetçi seleksiyon süreci, teknoloji makro *selecteme*'i ve ekonomi makro *selecteme*'i ortamında 'orta-yuvarlak-filtreli-85/100mmlik' sigaranın, 'kalın/ince-yassı-sade/uçlu-68mmlik' sigaraya üstün gelmesi; dolayısıyla bu sigara ile birlikte seçilen paketinin, yani 'yumuşak/fliptop-20'lik-kâğıt/karton' paketin 'lambalı/sürgülü-teneke-10/50/100'lük' pakete üstün gelmesi durumları ile sağlanmaktadır. iii) Kalıtım, seçilenlerin günümüzde de sürdürülüyor olması ile gösterilmiştir. iv) Yeni çeşitlerin

ortaya çıkması, zaman içerisinde özellikle sigara paketlerinde gözlemlenmiştir. v) Seleksiyon süreci kurallarının değişimi, çevrede baskın olan teknoloji makro *recipe*'i ve ekonomi makro *selecteme*'inden, politika ve yasaklar makro *selecteme*'ine geçişle sağlanmıştır. Paket formu *recipe*'indeki 2000 yılı sonrası yenilikler (sekizgen kenar kutu gibi), yasakların sigara paketi grafik tasarımlarını çok sınırlandırmış olmasına, dolayısıyla yenilik arayışının paket formuna kaymış olmasına bağlanabilir. Seleksiyon süreci kurallarının değişimi ile Darwinci evrim gereklilikleri yeniden başlar ve bu örnekte olduğu gibi çeşitlilik baş gösterir.

3) Farklı tipteki memlerin sorgulama, betimleme ve tasarımda değişimi tartışma için izlenebilecek bir yol sağladığı gösterilmiştir. Buna göre; mikro düzeydeki *recipe*'ler makro düzeydeki *recipe*'ler ile doğrudan ilişkili olup, ikisi birlikte makro düzeydeki *selecteme*'lerin oluşturduğu çevrede ve diğer evrim dışı değişim geçiren çevrede yarışmaktadırlar.

4) Bu makalede kullanılan metodolojik çerçeve ve bunun uygulanması, diğer tasarım evrimi araştırmaları için geliştirilerek bir temel oluşturabilir. Bu araştırma ile nesnel dünyanın karmaşık yapısı makro ve mikro düzeyde daha sistematik ve birbiriyle ilintili bir şekilde gösterilebilmektedir. Araştırma sırasında bu yöntemi geliştirmek için sadece bir kod üzerinde (örneğin, 'yassı *recipe*'in neden ve nasıl 'yuvarlak *recipe*'e yenildiği) durularak daha derin bir çalışmanın yapılabileceği de fark edilmiştir. Bu aynı biyoloji alanında yapılan; örneğin, belli bir coğrafyadaki belli bir kuş cinsinin gagasındaki değişim çalışmalarına benzemektedir. Evrim düşüncesi, ele alınan nesnenin, neden şu anda bu şekilde görüldüğünü sorgularken nesneyi oluşturan katmanları yavaş yavaş açmayı gerektirir. Sigaranın şu anki yuvarlak *recipe*'ini sorgulamak diğer çeşidi, yani yassı *recipe*'i ortaya çıkarır ve çoklu nedensellik yaklaşımıyla bu durum betimlenmeye ve açıklanmaya çalışılır.

5) Nesnelere genel olarak bakıldığında, bu araştırmada Türk sigaralarının ve sigara paketlerinin tasarımının standardizasyona uğradığı gösterilmiştir. Bunun birçok sebebi vardır: Savaşlar, teknolojik gelişmelerden geri kalma, sağlık ile ilgili kanunlar, Amerikan sigarası modası, değişen ekonomik kararlar ve benzeri.

## Notlar

- 1 Teoloji, din bilimi, felsefe, insan tarihi, fikir tarihi, bilimin gelişimi, sanat eleştirisi, dilbilim, ekonomi, sosyal teori, antropoloji, sosyoloji, psikoloji.
- 2 Bkz. Modern Evrimsel Sentez veya Neo-Darwinizm (1936-1947).

## Kaynakça

- Atkinson, Paul (1998). "Computer Memories: The History of Computer Form", *History and Technology* (15): 89-120.
- Aytaç, Aysun (2005). "Memes and Memetics in Industrial Product Design", *Yüksek Lisans Tezi*, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, İzmir.
- Basalla, George (1988). *The Evolution of Technology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bilir, N., Çakır, B., Dağlı, E., Ergüder, T., and Önder, Z. (2009). *Tobacco Control in Turkey*, World Health Organization, Copenhagen.
- Brandt, A. M. (2007). *The Cigarette Century: The Rise, Fall, and Deadly Persistence of the Product that Defined America*, New York: Basic Books.
- Çetin, Alparlan (2010). Tekel Maltepe Ambalaj Fabrikası müdürü ile özel görüşme, Maltepe, İstanbul.
- Dawkins, Richard (1989). *The Selfish Gene*, 2nd Edition, Oxford: Oxford University Press.
- Doğruel, Fatma ve Doğruel, Suut (2000). *Osmanlı'dan Günümüze Tekel*, İstanbul: Tekel Yayınları.
- Durmaz, Ömer (2012). Dokuz Eylül Üniversitesi, Grafik Tasarımı Bölümü öğretim üyesi ile özel görüşme, İzmir.
- Fallon, Kjetil (2010). *Design History: Understanding Theory and Method*, Oxford: Berg Publishers.
- Gately, I. (2001). *Tobacco: A Cultural History of How an Exotic Plant Seduced Civilization*, New York: Grove Press.
- Hine, T. (1995). *Total Package: The Secret History and Hidden Meanings of Boxes, Bottles, Cans, and Other Persuasive Containers*, Boston: Back Bay Books-Little, Brown and Company Ltd.
- İlter, Müfit (1989). "Filtreli ve Filtresiz Sigara Konusu", *Tekel Aylık Haber Bülteni*, Şubat (2): 12-17.
- Karacaoğlu, Barış (2009). Phillip Morris International'da Teknik Eğitim Yöneticisi ile özel görüşme, Torbalı, İzmir.
- Kocabıyık, Elif (2012). "Evolutionary Perspective for Design: Describing the Change in Design of Cigarette Packages from Turkey", *Doktora Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.



- Langrish, John Z. (1993). "Case Studies as a Biological Research Process", *Design Studies*, 14(4): 357-364.
- Langrish, John Z. (2004). "Darwinian Design: The Memetic Evolution of Design Ideas", *Design Issues*, 20(4): 4-19.
- Langrish, John Z. (2007). "Darwinian Change: Design from Disaster", *Proceedings of 7th International Conference of the European Academy of Design*. İzmir, Turkey, 11-13 April
- Langrish, John Z. (2011). Salford Üniversitesi'nde Tasarım Araştırmaları profesörü ile özel görüşme, İzmir: 12-13 Mayıs.
- Mayr, Ernst (1991). *One Long Argument*, London: Penguin Books.
- Mayr, Ernst (2001). *What Evolution Is*, New York: Basic Books.
- Mercimek, V. (2003). Türkiye'de Tütün, *Tütün Kitabı'nda bölüm*, Ed. Naskali, E. G., Kitabevi, İstanbul, s. 139-154.
- Naskali, E.G. (2003). Giriş, *Tütün Kitabı'nda bölüm*, Ed., Kitabevi, İstanbul.
- Oğuztaş, Nejat (2010). Maltepe sigarasının harmanlanmasında görev yapmış kıdemli tütün eksperisi ile özel görüşme, İstanbul.
- Ödekan, Ayla (2008). Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980), *Türkiye Tarihi No.4: Bugünkü Türkiye 1908-1980'nda bölüm*, Cem Yayınevi, İstanbul, s. 523-599.
- Özcan, A. Can (2002). "An Evolutionary Approach for Design: Contradictory or Complementary with History", *3rd International Conference on Design History and Design Studies*, İstanbul, Turkey, 9-12 July.
- Özcan, A. Can (2005). "H2O is not Water Everywhere: Cultures and Evolutionary Design Practices on Water", *6th International Conference of the European Academy of Design*, Bremen, Germany, 29-31 March.
- Petroski, Henry (1989). *The Pencil: A History of Design and Circumstance*, New York: Alfred A. Knopf Inc.
- Petroski, Henry (1992). *The Evolution of Useful Things: How Everyday Artifacts-From Forks and Pins to Paper Clips and Zippers-Came to be as They are*, New York: Vintage Books.
- Petroski, Henry (1996). *Invention by Design: How Engineers get from Thought to Thing*, Cambridge: Harvard University Press.
- Salingaros, N. A. and Mikiten T. M. (2002). "Darwinian Processes and Memes in Architecture: A Memetic Theory of Modernism", *Journal of Memetics*, Vol. 6.
- Simon, H., 1996. *The Sciences of the Artificial*, 3rd Edition, Cambridge: the MIT Press,
- Steadman, Philip (1979). *The Evolution of Designs*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Nierop, O. A., Blankendaal, A. C. M. and Overbeeke, C. J. (1997). "The Evolution of the Bicycle: A Dynamic Systems Approach", *Journal of Design History*, Vol. 10, no. 3, p. 253-267.
- Walker, John A. (1989). *Design History and the History of Design*, London: Pluto Press.
- Wright, Erica (2009). *Why Things Look the Way They Do: Explaining Changes in Art and Design Over Time, Using Darwinian Evolutionary and Cyclical Theories*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller Aktiengesellschaft and Co. KG.
- Varış, Tunca (2012). Koleksiyon sahibi ile özel görüşme, İstanbul.
- Yılmaz, F., 2003. Tütün Üzerine Düşünceler: Batıda ve Bizde, *Tütün Kitabı'nda bölüm*, Ed. Naskali, E.G., Kitabevi, İstanbul, s. 3-16.
- Young, William W. (1916). *The Story of the Cigarette*, New York: D. Appleton and Company.

#### İnternet Kaynakları

- Encyclopaedia Britannica Online, "Evolution"  
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/197367/evolution> (31.08.2010)
- Etymology Dictionary Online, "Evolution".  
<http://www.etymonline.com/index.php?search=evolution&searchmode=none> (31.08.2010)
- Khanafiah, D. ve Situngkir, H. (2006). "Innovation as Evolution-Case of Study: Phylomemetic of Cell Phone Designs", *Bandung Fe Institute*.  
<http://arxiv.org/ftp/nlin/papers/0412/0412043.pdf> (14.04.2008)
- Langrish, John Z. (1999). "Different Types of Memes: Recipemes, Selectemes and Explanemes", *Journal of Memetics [Online]*.  
<http://cfpm.org/jom-emit/> (20.4.2006)
- Langrish, John Z. ve Abu-Risha, Maria (2008). "Purposive Pattern Recognition: The Nature of Visual Choice in Graphic Design", *Proceedings [Online] of 4th Design Research Society Conference-Undisciplined*.  
<http://www.designresearchsociety.org/joomla/proceedings/137-drs-2008-proc.html> (10.11. 2010)
- Langrish, John Z. (2005). "Evolutionary Design-Ten Yeras On: Memes and Natural Selection", *Proceedings [Online] of 6th International Conference of the European Academy of Design*. [http://www.verhaag.net/ead06/fullpapers/ead06\\_id186\\_2.doc](http://www.verhaag.net/ead06/fullpapers/ead06_id186_2.doc) (31.05.2009)



- Özcan, A. Can (2000). "Design Investigation on a Beagle-like Ship or Evolutionary Principles for Industrial Design", *Design plus Research Conference*, Milan, Italy, 18-20 May. <http://pcsiwa12.rett.polimi.it/~phddi/uk/01/dpr00/rtf/164.rtf> (31.05.2009)
- Yagou, Artemis (2005). "Rewriting Design History from an Evolutionary Perspective: Background and Implications", *Proceedings [Online] of 6th International Conference of the European Academy of Design*. [http://www.verhaag.net/ead06/fullpapers/ead06\\_id186\\_2.doc](http://www.verhaag.net/ead06/fullpapers/ead06_id186_2.doc) (31.05.2009)

# Devlet Tiyatroları İzmir-Konak Sahnesi'nin Akustik Özellikleri

Serhat DURMAZ \*

## Özet

Konser salonlarının akustik kalitelerini belirlemek amacıyla, Dokuz Eylül Üniversitesi BAP Koordinasyon Birimi'nce desteklenen ve on sekiz ay süren 'Konser Salonlarının Akustik Performanslarının Belirlenmesi' başlıklı araştırma projesi kapsamında, İzmir Büyükşehir Belediye sınırları içinde yer alan salonların akustik ölçümleri yapılmıştır. Bazıları tarihi eser sınıfına giren salonlardan biri de bu yazıya konu olan ve halen Devlet Tiyatroları tarafından kullanılan İzmir Konak Sahnesi'dir. Bu çalışmada, gerçekte tiyatro sahnesi olarak inşa edilmemiş olan salonun tiyatro etkinliklerinde nasıl bir performansa sahip olduğu araştırılmış ve olası akustik kusurları saptanmıştır. Analiz sonuçları doğrultusunda bu kusurların nasıl iyileştirilebileceği konusunda öneriler sunulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Tiyatro akustiği, Mimari akustik, ISO 3382.

## Acoustical Characteristics of Izmir State Theatre – Konak Stage

### Abstract

*In scope of the research project titled 'Defining Acoustical Performances of Concert Halls', which was supported by DEU BAP Coordination Unit and completed in eighteen months, the acoustical properties of concert halls within Izmir Metropolitan Municipality are measured to determine their acoustical quality. One of the halls that are acoustically measured in this project is Izmir State Theatre- Konak Stage; it is classified as a historical building.*

*In this paper, the probable acoustical defects and the kind of performance this concert hall can show in theatrical activities, which is in fact has not been built as a theatre stage, is investigated. According to the results, suggestions are made on how to consolidate these defects.*

**Keywords:** Theater Acoustics, Architectural Acoustics, ISO 3382.

## Giriş

Nitelikli akustik özelliklerde sergi, konser salonu, tiyatro gibi sanatsal mekânların varlığı o toplumun kültür düzeyi, konforu, bireylerinin ruh ve beden sağlığı için önem taşır. Mevcut veya yeni yapılan kültürel mekânların doğru akustik özellikler ile donatılmış olması, sanat ve kültür etkinliklerinde kaliteyi artırıcı etkilere sahiptir.

Bu tür mekânların, sayıları kadar nitelikleri de önemlidir. Dünya genelinde son on yılda, oturma kapasitesi 1000 kişi ve üzerinde, akustik detayları önceden planlanmış iki yüz elliden fazla (örneğin Uzakdoğu'da 88 adet, Avrupa'da 69 adet, ABD'de 60 adet) modern konser salonu bulunur. Türkiye'de son on beş yılda inşa edilen Kültür Merkezi, Konser Salonu, Çok Amaçlı Salonlar vb. yapıların sayısı (45'i çok amaçlı olmak üzere) sadece 83'tür. Koltuk kapasitesi 750 kişiyi aşan tek salon ise Konya Mevlana Kültür Merkezi'dir (Kültür, 2015). İstanbul'da, son on yılda yapılan sadece üç konser salonu ve 100'e yakın çok amaçlı salon vardır ve büyük bir bölümü mimarların görüşlerine göre akustik açıdan uygun değildir (Türk, Can, Özçevik, 2011). İzmir'de toplam salon sayısı 40'a yakın olmakla birlikte sadece bir düzine kadar salon konser, tiyatro vb. profesyonel etkinliklere sahne açmaktadır.

Tasarım aşamasında akustik projesi bulunan salonların sayısı Türkiye genelinde 1 düzineyi, İzmir'de 1'i geçmez. Çoğunda akustiğin hiç dikkate alınmadığı, pek azında ise yetersiz ya da ilave önlemler ile alındığı bilinen bir gerçektir. Kötü haber, bunun kronik bir sorun olduğudur. İyi haber ise şudur ki, son beş yılda mimari projelerin artık akustik projeler ile birlikte değerlendirildiği, nitelikli akustik uzmanlarına duyulan ihtiyaçların giderek arttığıdır. Özel akustik projesi hazırlanmamış bir sahne sanatları mekânı ve/veya bir kültürel renovasyon projesi asla kabul edilemez.

Mevcut mekânlarımızın 'akustik kusur' kapsamına giren davranışlarını tespit etmek ve onları daha iyi hale getirmeye çalışmak, kültür düzeyimizi yükseltmesine katkıda bulunmak adına iyi bir başlangıç olabilir. Bu açıdan bakıldığında, hangi akustik büyüklükleri öncelikli olarak dikkate almalıyız? Örneğin, tiyatro salonları gibi mekânlar konuşma ağırlıklı yerlerdir ve sahne diyaloglarının, repliklerin salonun her noktasından yeterli güç ve olabildiğince

net biçimde algılanması beklenir. Uygun akustik değerleri sağlamayan tiyatro salonlarında dramatik mesajların algılanışı, oyuncu ile seyirci iletişimi ve dikkatleri olumsuz yönde etkilenir, hatta izleyiciler oyun sonunda kendilerini yorgun hissedebilir.

Salonlarda konuşmaların anlaşılabilirliği, ses gücü düzeyleri, çınlamanın süresi, yanal enerji seviyeleri vb. önemlidir. Orta ölçekli tiyatro salonları için kabul gören bazı akustik değerler bulunur. Konuşmanın anlaşılabilirliğinde hece boğumlanmaları önemlidir ve konuşmayı benzettiren modülasyon transfer fonksiyonları ile ilişkilendirilir (Houtgast, Steeneken, 1985). STI bir "indeks" belirtir; bu 0 (en kötü) ile 1 (en iyi) arasında bir değer olabilir. Değerin 1'e yaklaşması konuşmaların kuru, cansız, dar bir ortamda duyulduğu anlamına gelir. Algılama açısından Belirginlik/Ayrırt Edilebilirlik (Deutlichkeit,  $D_{50}$ ) konuşma mekânlarının olmazsa olmazıdır (Thiele, 1953). Anlaşılabilirliğin ne durumda olduğu arka plan gürültü düzeyleri, çınlama süreleri, güç seviyeleri, erken düşme süreleri ile yakından ilgilidir. Bunlar seste dolgunluk, canlılık, parlaklık, hacim duygusu, uzaysal konum, kaynağa yakınlık vb. algıları için gereklidir. Bu nedenle gürültü düzeyi (2010c:tablo 9), Ses Gücü, G (Barron, 1993), Çınlama süresi, RT (Beranek, 1996), Erken Azalım Süresi, EDT (Gade, 1989) için kabul edilen sınır değerleri önemlidir. Bu çalışmada, bu parametreler için kabul edilen değerler şunlardır:

Parametre adı	Sınır değerler	Referans
Erken azalım süresi, EDT	1,8-2,2	sn (Barron, 2010)
Çınlama süresi, RT	0,7-1,0	sn (Barron, 2010)
Ses gücü, G	-2-10	dB (2010a:10)i
Belirginlik, $D_{50}$	0,3-0,7	- (2010a:10)
Ses iletim göstergesi, STI	0,45-0,60 (kötü) 0,60-0,75 (iyi) 0,75-1,00 (mükemmel)	- (Beranek, 1988)
Arka plan gürültü düzeyi	> 30 ( $L_{eq}$ )	dBA (2010c:tablo 9)

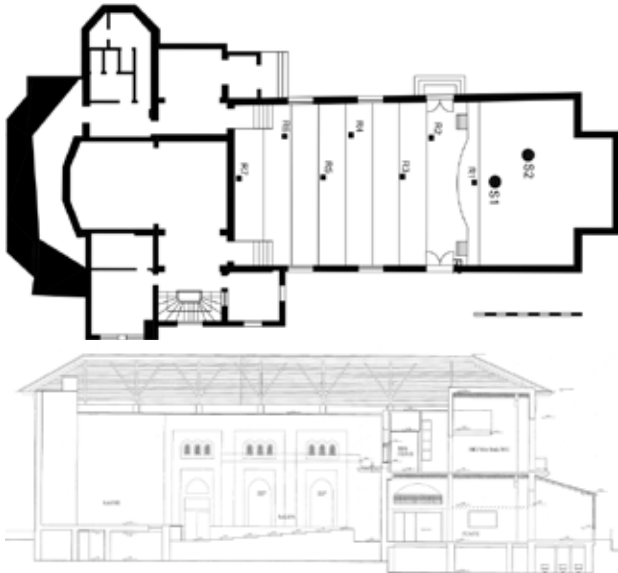
**Tablo 1:** Küçük-orta ölçek salonlar genel kabul değerleri

## Konak Sahnesi'nin Genel Mimari Özellikleri

Bugün Devlet Tiyatroları İzmir Konak Sahnesi tarafından kullanılan yapı, mimar Necmettin Emre'nin projesiyle 1927 yılında tamamlandı. Önce Türk Ocağı, sonra halk eğitim merkezi olarak kullanıldı. Muhsin Ertuğrul'un çabaları ile 1957 yılında kurulan İzmir Devlet Tiyatrosu o yıldan sonra burada temsiller vermeye başladı (Oğuz, 2009). 2009 yılında bakım ve onarıma alınan binada çalışmalar 2010

yılında tamamlandı. Çalışmalar sonunda tavan yüksekliği artırıldı, taban kotu 50 santim aşağıya çekildi, taşıyıcı yapıdan bağımsız bir sahne ve kulis yapıldı, kulis ve ışık odaları yenilendi (Yazıcı, 2010). Yenileme çalışmalarında akustik proje yoktu. Literatürde, akustik özellikleri, tiyatro sahnesine uygun olup olmadığı konusunda yayınlanmış bir çalışma veya onarım öncesi/sonrası akustiğine ilişkin herhangi bir bilgiye de rastlanmadı.

Bina gürültülü iki anayol, Mithatpaşa Caddesi ve Mustafa Kemal Sahil Bulvarı arasındaki arazide yer alır. Ön ve arka cepheden yoğun trafik akışının, sağ ve sol cepheden kafeterya kaynaklı çevresel gürültünün etkisi altındadır. Salonda iki giriş kapısı, yan duvarlarda ikişer adet çift kanatlı pencere, sahne yakınında iki adet tahliye kapısı bulunur. Kapılar yalıtımsız, pencereler kadife perde örtülü çift kanatlı ve tek katmanlı ahşap malzemedendir ve doğrudan avluya açılır. Zemin bitiş elemanı halıfleks, koltuklar polyester kumaş kaplı kontrplak karkası, yan duvarlar alçı sıva üzeri bezekli boyalı, tavan sıva kaplı, yüzey boyaları süslemeli havuz tip tavan sistemidir. Sahne tabanı ahşap lata, iç duvarları siyah fon perdesi ile kaplıdır. Zemin, sahne önünden başlayan aşamalı yükseltilmiş zemindir ve en arka sıranın altında oluşan kot farkı malzeme deposu olarak kullanılan zemin altı bölümünü oluşturur.



Şekil 1: İzmir Röleve ve Anıtlar Müdürlüğü tarafından hazırlanan röleve planı (üstte), kaynak (S1 ve S2) ve alıcı (R1-R7) noktaları, A-A kesiti (altta)

Sahnenin tam karşısında teknik ışık odası olarak kullanılan, ön kısmı tamamen salona açık bir balkon bulunur. Salon ile balkon arasında akustik engel yoktur ve ön cephesi tümüyle salona açıktır.

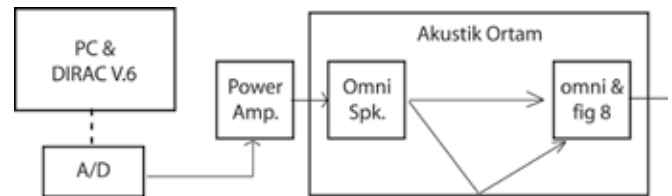
Yükseklik (min - max)	7,9 – 9,1 m	Akustik oturma alanı	124,8 m <sup>2</sup>
Genişlik	10,6 m	Fiziksel oturma alanı	115,3 m <sup>2</sup>
Sahne	83,8 m <sup>2</sup>	Salon hacmi	1513,3 m <sup>3</sup>
Salon (zemin)	165,5 m <sup>2</sup>	Sahne hacmi	432,3 m <sup>3</sup>
Tavan	197,2 m <sup>2</sup>	Kontrol odası hacmi	53,2 m <sup>3</sup>
Yan duvarlar	297,2 m <sup>2</sup>	Kişibaşı hacim	9,6 m <sup>3</sup>
Koltuk sayısı	208 adet	Kişi başı hacim (sadece salon)	7,3 m <sup>3</sup>

Tablo 2: Salonun fiziksel özellikleri

Kontrol odası bölümünün iki yanında iki küçük balkon sahne spotları için kullanılır. Tiyatro spotlarının diğer bölümü ışık köprüleri yardımı ile sahne yan, sahne önü kare truss üstü, sahne iç yanları ve sahne tavanındaki demir kutu profillere asılıdır. Sahnenin iki yanındaki duvarlarda dört adet 15 inç iki yollu aktif seslendirme kabinleri, yan ve arka duvarlarda sekiz adet 8 inç sürücülü sinema tipi çevresel hoparlörler bulunur.

### Ölçüm Prosedürü

Akustik ölçümler 9 Şubat 2015 günü seyircisiz, boş salonda gerçekleştirildi. Çalışmalarda tamamı uluslararası akustik standartları karşılayan Brüel & Kjaer Type 4292-L, Type 2734, Type 2250, Type 7841 (V6), 18i20 mikrofon preamplifier, Dawe inst. Akustik kalibratör, nem, ısı, basınç ve uzaklıkölçer ile MacBook Pro ekipmanları kullanıldı<sup>1)</sup>.



Şekil 2: Ölçme sistemi sinyal akışı uygulama şeması

Konumları önceden hesaplanmış 2 kaynak (S1, S2) ve 7 farklı alıcı noktasında (R1-R7) akustik dürtü yanıtları kaydedildi, arka plan gürültü düzeyleri yönetmelikler ile belirlenen kurallar doğrultusunda tespit edildi (2010c: Ek. XVII); A ağırlıklı  $L_{eq}$  değerleri havalandırma sistem testleri için, HVAC açık/kapalı kullanım durumlarında ayrı-ayrı ölçümlendi.

İlk alıcı kaynaktan 1m uzağa, ikinci alıcı kaynaktan 10 m uzaklığa, sonrakiler aralarında en az 3'er m aralık olacak biçimde farklı konumlara yerleştirildi (2010b:4). Dodek ses kaynağı sahnede iki farklı konumda kullanıldı. Böylece iki kaynak noktası ve yedişer alıcı noktası olmak üzere, tek uyarın için, 14 dürtü yanıtı ve yanal enerji kabulleri gerçekleştirildi. Üç farklı uyarın tipi (e-sweep, MLS ve noise) ile ölçüm yapıldı; toplam 42 dürtü yanıtı elde edildi. Bu çalışmadaki akustik analizlerde MLS yanıtları ve Dirac yazılımı kullanıldı: Akustik parametrelerden Çınlama süresi (RT), Ses Gücü (G), Erken Azalım Süresi (EDT), Belirginlik ( $D_{50}$ ), STI değerleri ve arka plan gürültü düzeyleri için ÇGDYY ile belirlenen sınır değerleri etüt edildi (2010c:tablo 9). Bu çalışmadaki tüm ölçümler ve analizler TS-EN-ISO standartlarına (2010a:2–17) uygun şekilde yapıldı.

### Ayrıntılı Ölçüm Sonuçları

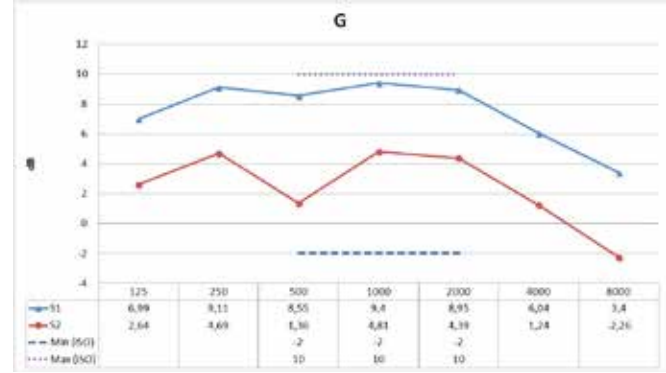
#### Çınlama Süresi (RT)

Sesin kapatıldığı andan itibaren 60 dB düşüşü için geçen süre hesaplanarak tiyatro salonlarındaki çınlama süresi için kabul gören 0,7–1,0 s (Barron, 2010:30), (dolu salonda ve 500-2000Hz için öncelikli) değerleri gözsetilir.

Konak Sahnesinin ölçümlerinde RT60 sonuçlarının (@500-2000Hz) boş salon için 0,90–1,42 saniye aralığında olduğu görülmektedir. Bu değerler yüksek olmakla birlikte salonun yüzde 80 dolu olduğu durum için yaklaşık 0,69–0,78 saniyeler düzeyine, yani uygun değerler aralığına gerileyeceği bilgisayar benzeşim yazılımı üzerinden hesaplanmaktadır. Analizlerde 250–1000 Hz bantlarındaki çınlamanın 1,42 sn. düzeylerine kadar çıktığı, 125–250 Hz frekanslarda bu değerlerin R1'de 1,67 sn ve R2'de 1,83 sn. düzeylerine ulaştığı görülmektedir. Bu salonun tüm alıcı noktalarında çınlama sürelerinin kabul gören değerlerin üstünde olduğu anlaşılmaktadır.

#### Ses Gücü (G)

Ölçülen uyarın cevabına ait ses enerjisinin (karesi alınmış ve entegrali alınmış ses basıncı), ses kaynağından 10 m uzaklıktaki serbest ses alanında ölçülen cevaba logaritmik oranı analiz edildiğinde, S1 ve S2 kaynakları için, tüm alıcı noktalarındaki ses gücü düzeylerinin sonuçları şöyle değerlendirilmektedir.



Şekil 3: S1 ve S2, tüm alıcı noktalarında ölçülen G ortalamaları

Buradan S1 ve S2 için ses gücü değerlerinin R1 hariç, kabul edilen sınırlar dâhilinde olduğu ancak bu sonuçların aslında çok da uygun olmadığı anlaşılır. R1 noktasındaki ses aşırı düzeyde sahne içi yutulmalarına işaret etmektedir. Ses düzeyi gücü, kaynaktan 10 m uzakta yaklaşık 2/3 oranında; başka bir deyişle milyonda birine kadar düşmektedir. R1 ve S2 kaynak noktası aktif iken salonun en arkasında algılanan enerji düzeyi çok zayıftır. 125 Hz ve altı frekanslar için farklı lokasyonlarda sınır dışına taşın ve/veya çok düşük değerler modal enerji yoğunlaşmaları, çökmeleri ve ortamdaki rezonansların varlığını işaret etmektedir.

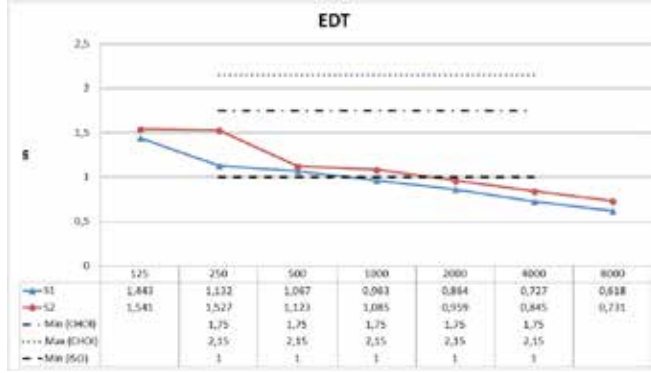
#### Erken Azalım Süresi (EDT)

Burada, entegrali alınmış MLS uyarın cevabı eğrilerinin 0 dB ve -10 dB arası en uygun doğrusal regresyon çizgisinden süresi hesaplanmaktadır. Standardın önerdiği değer aralığı 1–3 saniyedir (2010a:10). Bu salon için 1,75–2,15 saniye (Choi & Fricke 2005; Kaak 2013;75'den) değer aralığı uygun büyüklük olarak kabul edilebilir.

Bilindiği gibi bu parametre çınlama süresinin öznel algılanışında önemli rol oynamaktadır. Bu değer salonun doluluğundan büyük ölçüde etkilenmez, ama performans salonlarında RT60 değerleri ile arasında  $\pm 10\%$  gibi bir ilişki bulunması da genel olarak kabul görmektedir. Bu salonda S1 için ölçülen EDT değerlerinin 0,97–1,21 saniye aralığında (@500- 1000Hz) olduğu anlaşılmaktadır.

Ortalama EDT değeri 1,0 saniyedir. EDT mid ortalaması S1 için 1,14 s, S2 için ise 0,99 saniye seviyesindedir ve bunlar uygun değerler değildir. ISO sınır değerleri göz önüne alınsa bile S1 için bu sonuçlar uygun, S2 için uygun değildir.



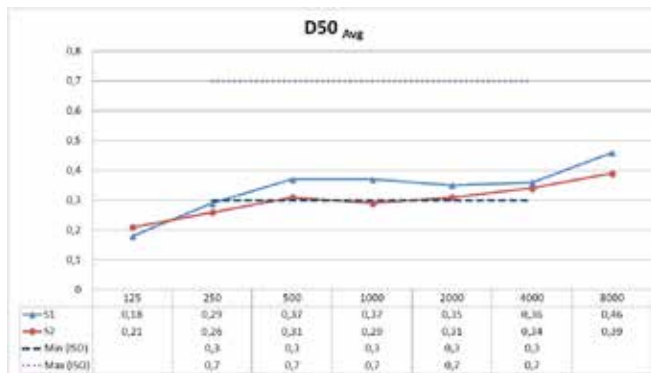


Şekil 4: S1 ve S2, tüm alıcı noktaları için ölçümlenen EDT ortalamaları

Yüksek EDT değerleri, konuşma anlaşılabilirliğinin olumsuz yönde etkilendiğinin de bir göstergesidir. Sahne içi yüksek yutuculuk ve uygun olmayan *fly loft* (tavan çıkıntısı, ya da stage-house) formu, bu kaynak pozisyonunda özellikle düşük frekans değerlerinde sorun yaşanmasına neden olmaktadır.

### Belirginlik (D<sub>50</sub>)

Belirginlik durumu için erken ulaşan ses enerjisinin geç ulaşan ses enerjisine oranı analiz edilmektedir. Tiyatro salonlarında izleyiciler tarafından algılanan sesin netlik ve değerlerinin, oyunlardaki diyalogların anlaşılması, izleyicilerin yorulmadan izleyebilmesi ve mesajların doğru algılanabilmesi için yüksek olması yeğlenmektedir. Belirginlik değerinin kabul gören alt sınırı %30 olmakla birlikte (2010a:10), tiyatro etkinlikleri için %70' ler düzeyinde tutulması daha iyi olacaktır. Çok yüksek değerde bir sonuç ise (0.85 ve üstü) aşırı kuru, dar/küçük bir ortam etkisi yaratacağı için bu ortamda pek tercih edilmemelidir.



Şekil 5: S1 ve S2 tüm alıcı noktaları için D50 ortalamaları

S1 için, 10 m uzağa kadar olan alandaki alıcı nokta değerleri uygun olmakla birlikte (ortalama % 56), bu mesafeden sonra (ortalama % 12) algılamada büyük düşüş görülmektedir. S2 kaynak noktası için belirginlik %30'dan daha düşüktür: ilk 5m'de ortalama % 31, salonun kalan bölümlerinde ortalama % 18'lik sonucuyla adeta bir "felaket" bölgesi oluşturur. Tüm alıcı noktalarında 500 Hz ve altındaki frekanslarda %30'dan düşük değerler ile genel ortalamaların %40 ve altında olması, burada kargaşa yaşandığının açık bir göstergesidir: Salonda 500 Hz altındaki frekanslarda, dolayısıyla kalın erkek sesleri ve diyaloglarda belirginlik düzeyi düşük olacaktır.

Kullanılan koltuk ve zemin malzemeleri, kontrolsüz yüksek ve düz tavan yapısı, *fly loft* tasarım ve karakteristikleri, salon-kişî hacmi oranları bu değer üzerinde etkilidir. Sonuç itibarıyla belirginlik sonuçları genel ortalamaları ile hayli düşük olmakta, sahne kaynaklı yutulmalar, salon arka bölümünde oluşan rezonanslar ve denetimsiz çıplak yüzeyler konuşma anlaşılabilirliğini olumsuz yönde etkilemektedir.

### Ses İletim Göstergesi (STI)

Ses iletimi, konuşmanın anlaşılabilirliği üzerindeki etkileri ve sinyalin gürültüye oranı ile doğrudan ilgilidir ve ortamda gürültü arttığı zaman gösterge değerleri de düşecektir.

Ölçüm sonuçlarına bakıldığında, salonun göstergesinin vasat-iyi arasında bir değer taşıdığı kolayca anlaşılır. Bu salon, kadın ve erkek seslerinin en düşük-en yüksek ortalamalarına göre, S1 için 0.57–0.64 (vasat-iyi), S2 için 0.41–0.57 (vasat) değerlerine sahiptir. Başka bir deyişle, sahne içi diyaloglarda S2 noktasındaki kaynağın anlaşılabilirliği S1'e göre daha düşüktür, yani S2 noktasında duran bir oyuncunun anlaşılma şansı S1 noktasındaki rol arkadaşına göre daha zayıftır.

### Arka-plan gürültü düzeyi

Salon havalandırması ve çevresel gürültü kaynaklarının etkilerini incelemek için, arka plan eşdeğer gürültü düzeyi değerleri 36,5 ve 39,6 dBA (havalandırma kapalı ve açık iken) olarak ölçülmektedir. Arka plan gürültü değeri 36,7 dBA, havalandırma sistemlerinin arka plana olan etkisi ise

0,2 dBA olarak hesaplanmaktadır. HVAC sisteminin arka plana olan etkisi yasal sınırlar dâhilindedir; sorun burada değildir. Asıl sorun, gürültü düzeyindeki genel yüksekliktir. Sonuçlar, BREEM HEA-13'de (Şan vd, 2013: Tablo 3) 30 dBA olarak kabul edilen arka plan gürültü sınırı değerine göre yüksektir ve sınır değerlere göre yaklaşık 4,5 kat daha büyük bir enerjinin varlığına işaret etmektedir. Gürültü ölçütü hedefleri açısından bakıldığında, NC-30 olması gereken en yüksek değer NC-34 olarak ölçülmektedir. Salon, çevresel gürültü kaynaklarının olumsuz etkileri bulunmaktadır.

### Sonuç

Konak Sahnesi, tarihi eser kapsamında olduğu için, bütünlüğü bozacak strüktürel değişikliklere izin verilmemektedir. Tavan yüksekliği 9 m gibi oldukça yüksek bir seviyededir. Taşıyıcı çatı elemanlarına yük vermeden, uygun akustik bitiş malzemeleri ile tavan yüksekliğinin düşürülmesi iyi bir çözüm olacaktır. Bu işlem sırasında tavandan gelen yansımaların kontrollü biçimde dağılımının yapılmasına azami özen gösterilmelidir. Bu doğrultuda yapılacak titizce hesaplanmış iyileştirme çalışmaları konuşmanın anlaşılabilirliği ve rezonans sorunlarına çözüm getirebilir.

Salonun arka bölümündeki istenmeyen akustik davranışları denetim altına alabilmek için uzmanlarca doğru hesaplanmış elektro-akustik projelerine ihtiyaç duyulmaktadır.

Tavanın yüksek oluşu, kişi başına düşen hacmin artmasına da neden olmaktadır. Kişi başı 7-9 m<sup>3</sup> gibi bir hacim bu salon için çok yüksektir. Bir tiyatro salonunda tercihen 4-6 m<sup>3</sup> değerleri aşılmamalıdır (Maekawa, 2011). Restorasyonda, zeminin bir bölümünde taban kotunun 50 cm aşağı çekilmesinin olumsuz akustik etkileri olduğu anlaşılmaktadır. Bu olumsuzlukları minimize edebilmek için tavanı, görüntüyü bozmayacak akustik elemanlar ile desteklemek uygun bir çözüm olabilir. İkinci kattaki korumasız ses-ışık kontrol odası, kişi başına düşen hacmin 2,3 m<sup>3</sup> kadar artmasına, akustik parametrelerin bozulmasına, algılaşmanın düşmesine neden olmaktadır. Bu sorun, bilgisayarlı benzeşim çalışmalarıyla çözülebilir niteliktedir.

Sahnenin mevcut formu, bir tiyatro sahnesi için seçilebilecek en kötü *stage-house* formudur. Sahnenin akustik

açısından daha etkin hale dönüştürülebilmesi adına, yapı tarihi bir niteliğe sahip olduğundan uygun bir çözüm önerilememektedir.

Salon iç gürültü değerleri, uluslararası normlar dışındadır ve hedef gürültü ölçütünün çok üstünde arka plan gürültü düzeylerinin olduğu anlaşılmaktadır. Kontrolsüz durumda bulunan kapı ve pencere detayları üzerinde kontrol çalışmalarının yapılması, bu noktalarda dış cephe itibarıyla ilave strüktürel desteklerin sağlanması gerekmektedir.

Sahne sanatları için kullanılan bu tarihi yapının tiyatro etkinlikleri açısından uygunluğu dikkate alınacak olursa, salonda daha verimli bir ortam sağlanması, akustik kusurların önlenmesi, sanatçı ve izler kitlelerin iletişiminin artırılması, tarihi özellikteki bu kültürel varlığın tarihsel ve kültürel niteliğinin korunması için, uzmanlar tarafından akustik ve elektro-akustik uygulama projeleri hazırlanıp uygulanması, kabul edilebilir normlara oturtulması gerekmektedir.

### Notlar

1 Brüel and Kjær 2250: serial# 3004459

Brüel and Kjær 4292-L: serial# 024003

Brüel and Kjær 2734: serial# 031007

DIRAC 6.0.5381.1981 (Type 7841, acoustics-engineering)

18i20 (Focusrite Scarlet): serial# S563348014335

Dawe Instruments: serial# 2/01920316

### Kaynakça

- (2010a). *TS EN ISO 3382-1. Odaların Akustik Parametrelerinin Ölçülmesi. Bölüm 1: Gösteri Mekânları. (ISO 3382-1.2009)*. Türk Standartları Enstitüsü, Ankara
- (2010b). *TS EN ISO 3382-2. Akustik, Odaların Akustik Parametrelerinin Ölçülmesi. Bölüm 2: Sıradan Odalarda Çınlama Süresi (ISO 3382-2. 2008)*. Türk Standartları Enstitüsü, Ankara
- (2010c). *Çevresel Gürültünün Değerlendirilmesi ve Yönetimi Yönetmeliği*. Çevre ve Orman Bakanlığı, Ankara. Resmi Gazete; 4 Haziran 2010, Cuma, sayı: 27601
- (2014). *Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü 2013 Yılı Faaliyet Raporu*. DT Genel Müdürlüğü Strateji Geliştirme Müdürlüğü. Ankara, p.42

- Barron, M. (1993). *Auditorium Acoustics and Architectural design*. E& FN Spon, and imprint of Chapman & Hall 2
- Barron, M. (2010). *Auditorium Acoustics And Architectural Design*. USA: Spon Press. ISBN 0-203-87422-6, p.30
- Beranek, L. L. (1988). *Acoustical Measurements Revised ed.*, USA: Acoustical Society of America.
- Beranek, L.L. (1996), *Concert and Opera Halls: How They Sound* 1st ed., New York: Acoustical Society of America.
- Choi, Y.J., Fricke, F.R. (2005). *Evaluation of the relative acoustic performance of two auditoria using measurements and auralization, Acta Acustica united with Acustica* (91), pp. 1051-1062
- Gade, A.C. (1989). *Investigations f Musicians' Room acoustic Conditions in Concert Halls. Part I: Methods and Laboratory experiments; Part II: field experiments and synthesis of results. Acustica* (69): 194-195; 249-262.
- Houtgast, T., Steeneken, H.J.M. (1985). *The Modulation Transfer Function in Room Acoustics*, Brüel&Kjaer Technical Review 3, Denmark, No. 3: 3-12
- Kaak, Stefan. (2013). *Zur Standardisierung der Akustik musikalischer Aufführungsräume*. Yayınlanmamış Master Tezi, Institut für Sprache und Kommunikation, Technische Universtität Berlin, Deutschland
- Maekawa, Z., & Rindel, J. H. & Lord, P. (2011). *Environmental and architectural acoustics*. Spon Press, Version. s.234
- Şan, B., Ökten, G., Bayazıt, N.T. (2011). *Yeşil Bina Sertifikasyon Sistemlerinin Akustik Açından İncelenmesi ve Ülkemizdeki Durumun Değerlendirilmesi*. 9. Ulusal Akustik Kongresi, ODTÜ, 26-27 Mayıs, Ankara
- Thiele, R. (1953). *Richtungsverteilung und Zeitfolge der Schallrückwürfe in Räumen*. Acta Acustica United with Acustica, 3 (Supplement 2), p.291-302.
- Türk, E., Can, Z. Y., Özçevik, A., (2011). *İstanbul'daki Salonların Akustik Açından İncelenmesi*, 9. Ulusal Akustik Kongresi, 26-27 Mayıs, 2011, s.10

#### İnternet Kaynakları

- Oğuz, Mustafa (2009). *İzmir'de Süper Bir Devlet Tiyatrosu*. <http://www.hurriyet.com.tr/eg/12455933.asp> (Erişim tarihi: 11.08.2015)

- Şan, B., Ökten, G., Bayazıt, N.T. (2011). *Yeşil Bina Sertifikasyon Sistemlerinin Akustik Açından İncelenmesi ve Ülkemizdeki Durumun Değerlendirilmesi*. 9. Ulusal Akustik Kongresi, ODTÜ Kültür ve Kongre Merkezi, Ankara. Tablo 3
- Yazıcı, Cengiz (2010). *Türk Ocağı'ndan Devlet Tiyatrosu'na*. [http://www.izmirdergisi.com/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=98&Itemid=374&lang=tr](http://www.izmirdergisi.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=98&Itemid=374&lang=tr) (Erişim tarihi: 11.08.2015)
- Kültür (2015). *İllerde Faaliyette Olan Kültür Merkezleri*. <http://yigm.kulturturizm.gov.tr/TR,9787/illerde-faaliyette-olan-kultur-merkezleri-50-adet.html> (Erişim tarihi: 12.08.2015)

#### Görsel Kaynaklar

- Şekil 1: İzmir Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü tarafından hazırlanan rölöve planı (üstte), kaynak (S1 ve S2) ve alıcı (R1-R7) noktaları, A-A kesiti (altta).
- Şekil 2: Ölçme sistemi sinyal akış uygulama şeması.
- Şekil 3: S1 ve S2, tüm alıcı noktalarında ölçümlenen G ortalamaları.
- Şekil 4: S1 ve S2, tüm alıcı noktaları için ölçümlenen EDT ortalamaları.
- Şekil 5: S1 ve S2, tüm alıcı noktaları için D50 ortalamaları.



# Ortak Eleştirel Düşünüm Alanı: 14. İstanbul Bienali

Rabia Özgül KILINÇARSLAN \*

## Özet

Çağdaş sanat dünyasının tartışmalı fenomenlerinden biri olan bienaller, çağdaş sanatın karmaşık ve çeşitli dinamiği içinde özel bir konuma sahiptir. Özellikle 1990'lardan bu yana küreselleşmenin farklı tezahürlerinin bir uzantısı olarak karşımıza çıkan bienaller, sanat ve kültür ortamlarında birçok tartışmanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. 1990'lardan sonra küreselleşmenin ve ekonomik canlanmanın önemli güçlerinden biri olarak görülen bienallerin sayısı epeyce artmıştır. Uluslararası İstanbul Bienali de bu listede giderek daha prestijli bir konum elde etmiş ve günümüz sanat dünyasının önemli etkinliklerden biri haline gelmiştir. Bu çalışmada 14. İstanbul Bienali, Griselda Pollock'un ortak eleştirel düşünüm yaklaşımı çerçevesinde, merkezi sergisi Kanal, Francis Alys'in Ani'nin Sessizliği, Cevdet Ereğ'in Bir Ritim Mekanı – Otopark, adlı yapıtları ele alınarak değerlendirilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** 14. İstanbul Bienali, Carolyn Christov-Bakargiev, Francis Alys, Cevdet Ereğ, Griselda Pollock.

## A Space for Shared Critical Reflection: 14th Istanbul Biennial

### Abstract

*Biennials, controversial phenomena of the world of art, have a special place in the complex and various dynamics of the contemporary art. Especially since 1990s, biennials, which have appeared as extensions of different manifestations of globalization, have led to several discussions in the art and cultural environments. Number of the biennials, which have been regarded as one of the important powers of globalization and economic recovery after 1990s, are increased substantially. International Istanbul Biennial has gradually gained a more prestigious position in this list and become one of the activities mostly followed by today's world of art. In this paper, 14th Istanbul Biennial, in terms of Griselda Pollock's concept of shared critical reflection are evaluated around the centre exhibition Channel and the works Silence of Ani by Francis Alys, A Room of Rhythms – Otopark by Cevdet Ereğ.*

**Keywords:** 14th Istanbul Biennial, Carolyn Christov-Bakargiev, Francis Alys, Cevdet Ereğ, Griselda Pollock.



### Ortak Eleştirel Düşünümün Rolü Üzerine

Bienali şekillendiren Carolyn Christov-Bakargiev, serginin hazırlık sürecinde düşüncelerini paylaştığı bir ekipten bahseder. Bienalin kavramsal çerçevesinde fikirlerini aldığı Griselda Pollock'un katalogda yer alan metni, Hannah Arendt'ten yaptığı şu alıntıyla biter:

Eğitim, dünyayı onun sorumluluğunu üstlenebilecek kadar ve aynı sebepten onu, yenilenme olmadığı sürece, yeni ve genç olan gelmediği sürece kaçınılmaz olan çöküşünden koruyacak kadar sevip sevmediğimize karar verdiğimiz noktadır. Çocuklarımızı, onları dünyamızdan sürmeyecek ve kendi başlarına bırakmayacak kadar; yeni bir şeyi, bizim öngöremediğimiz bir şeyi gerçekleştirme şanslarını ellerinden almayacak kadar, tersine ortak dünyamızı yenileme görevi için onları önceden hazırlayacak kadar sevip sevmediğimize de eğitimde karar veririz (Pollock 2015:19, Arendt 2014'den).

Pollock, bizden sonrakilere yaşanabilir bir dünya bırakma gücüne sahip olduğumuzu söyler. Bu farkındalık çerçevesinde, kendi çoğulluğumuza dayalı bir insanlık durumunu nasıl yaşayacağımızı bilip bilmediğimizden emin olup olmadığımızı sorar. Bu aktarımda eğitimin – ortak eleştirel düşünümün- rolünün ne olduğunu sorarak yanıtı Arendt'in sözlerinde arar (Pollock, 2015: 19).

Pollock'un sorusu başka bir soruyu düşünmemize neden olur. Serginin rolü nedir? 14. İstanbul Bienali'nin eğitici rolünden bahsedebilir miyiz? Eğitim kavramını Pollock'un kullandığı gibi ortak eleştirel düşünüm olarak kullanmak, eğitim ve sanat alanındaki zıtlıkları ve iki disiplinin birbirini olumsuzlayan yanlarını –en azından geleneksel yaklaşımları- bir kenara koyarak yeniden düşünmemize olanak sağlar.

Carolyn Christov-Bakargiev'e bir röportajında dOCUMENTA 13'ten sonra, ona göre daha küçük bir etkinlik olan İstanbul Bienali'ni oluşturmak istemesinin nedeni sorulur. Christov-Bakargiev'in yanıtı "eğer İstanbul Bienali'ni yapmak isteyeceğiniz bir zaman varsa o da şimdi"dir (Russeth, 2015), yani içinde bulunduğumuz zaman olduğunu söyler. Birinci Dünya Savaşı'ndan yüz yıl sonra, siyasi ve ekolojik krizlerin en belirgin olduğu bir dönemde, İstanbul gibi ihtilafların merkezi olan

bir kentte sanat etkinliği yapmak, tarihsel açıdan da farklı okumalara olanak sağlayabilir. Eğer söz konusu Pollock'un belirttiği gibi ortak dünyamızı yenileme üzerine düşünmekse, İstanbul ve içinde bulunduğumuz zaman, iyi bir başlangıç noktası olabilir. Yine başka bir röportajında Christov-Bakargiev, sanat dünyasını bırakıp Akdeniz'deki Elba adasına kaçmayı düşündüğünü söyler. Neden sanat dünyasında kalıp 16. Sidney Bienali, dOCUMENTA 13, 14. İstanbul Bienali gibi sergiler yaptığı sorusuna verdiği yanıt, hayatı yaşamak istediği fakat aynı zamanda araştırmalar ve sergilerle onun üzerine düşünmek istediğidir; "Le contraddizioni sono ovunque" (karşıtlıklar her yerdedir) diyerek, kalma nedenini açıklar (İtalyan sanatçı Francesco Matarrese'den alıntılıadığını belirterek) (Trezzi, 2015).

Christov-Bakargiev'in sanat dünyasında kalma ve karşıtlıklar üzerine düşünme isteği, Jacques Rancière'in Evrenselliğin Talihsiz Maceraları adlı makalesindeki evrenselci söyleme karşı geliştirilen iki farklı ruh halini öfke ve melankoliyi anımsatır. Eleştirdiği şey ile eleştirisi arasındaki müphemlik çağdaş sanat pratiklerinin temel sorunlarından biridir. Christov-Bakargiev hayatı yaşamak ve hayat üzerine düşünmek derken, sanatı bir yaşam biçimi olarak okumak isteyenlerden ayrılır mı? Çatışkılı, karşıtlıkların olduğu bir alanı kabul edişi, varolan sanatsal düzenlemelere karşı geliştirdiği uzlaşmazcı tavır ne kadar işlerlik kazanıyor tartışılabilir fakat söylem düzeyinde -küratör tanımlamasını reddetmesi gibi- böyle bir eleştirel yaklaşım vardır. Pollock'un üzerinde durduğu ortak eleştirel düşünüm alanı, uygulanan ve duygulandıran kişilerden oluşan kamusal gruplaşmaların nasıl biçimlendiği ve merkezi sergi Kanal'da ısrarla vurgulanan aklın emperyalizmine karşı farklı bilgi ve duyuların birlikteliği üzerine düşünmek bir başlangıç olabilir.

Christov-Bakargiev'in yukarıda alıntılanan açıklamaları ve bir önceki İstanbul Bienali'nin –Gezi Parkı Protestoları sırasında gerçekleşen- danışma kurulunda olduğu birlikte düşünüldüğünde, İstanbul'da ve içinde yaşadığımız dönemde bienal yapma isteğini anlaşılır kılar. Gezi Direnişi'ni dile getirilen talepler ve somut etkileri ötesinde sahip olduğu dönüştürücü potansiyel ve özgün çoğulluk durumunu mümkün kılan yapısı ile düşündüğümüzde, varolan düzeni alt-üst eden,

müdahaleci bir sanat olasılığını da tartışabiliriz. Fakat bugün içinde yaşadığımız durum her hakikatte saklı yalanı arayan eleştirinin melankolik ruh haline geri dönüş gibidir. Yine de Christov-Bakargiev'in iyimserliği çerçevesinde ön kabulleri bir kenara bırakarak, küresel bir dünyadaki niyetler ve kolektif çabalarla eylem olasılıkları konusunda tekrar düşünebiliriz.

### Olayın ne olduğu üzerine<sup>1</sup>

Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori başlığı iki parçalı bir anlatımı ileri sürer. Tuzlu Su, İstanbul'u, iki kıtayı birbirinden ayıran denizi ve İstanbul Boğazı'nı işaret ederken, aynı zamanda organik olanla, yaşamla ilişki kurar. Düşünce Biçimleri ise bienalin Kanal isimli sergi bölümünde yer alan 1905 tarihli, Annie Besant ve Charles Webster Leadbeater'in Thought-Forms (Düşünce Şekilleri) adlı kitabına vurgu yapar. Ayrıca katalogta yer alan metnin girişinde, düşünce düğümlerinden bahseder. Donna Haraway'ın başka meseleleri düşünmek için hangi meseleleri kullandığımız önemlidir; başka hikayeleri anlatmak için hangi hikayeleri anlattığımız önemlidir; düğümleri hangi düğümlerin düğümlendiği, düşünceleri hangi düşüncelerin düşündüğü, bağları hangi bağların bağladığı önemlidir cümlesini alıntılar. Bu şekilde, Christov-Bakargiev (2015: XXIX), bir hikayeyi sonlandırmak değil, hikayelerin yeni hikayelere dönüşmesini, bir ağacın dalları misali yayılmasını amaçladığını belirtir. Ağaç modeli, evrim ağacında olduğu gibi türlerin –burada düşüncelerin– birbirine bağlı, çatallanan, birleşim oluşturan ve ayrılan, aralarında geçişler oluşturan ve tümüyle kopan bir yapı oluşturur.

Christov-Bakargiev bienali tıpkı DOCUMENTA 13'te olduğu gibi bir ekiple birlikte çalışarak şekillendirir. Bir grup araştırmacı, akademisyen ve sanatçı serginin oluşturulmasına katkıda bulunur. Sergi kitabında da birçok metne, sanatçıların seçtiği metinlerden oluşan bir antolojiye ve sanatçıların çizimlerine yer vererek kolektif bir alan, ortak eleştirel düşünüm alanı ortaya koyar. Sanatçı seçkileri ile oluşturulan antoloji, düşünceleri hangi düşüncelerin düşündüğünü göstermesi bakımından ele alınabilir. Aynı zamanda antolojide yer alan metinlerin büyük çoğunluğunun –dört tanesi dışında– geçtiğimiz yüz-yüz elli yıllık döneme ait olması düğümleri hangi

düğümlerin düğümlendiğine bakmamız açısından da ilginçtir. Bu metinler moderniteyi yeniden düşünmemiz için bir veri gibidir. Thinking About Exhibitions (Sergiler Üzerine Düşünmek) adlı kitabın giriş bölümünde, sanat sergileri (büyük ölçekli uluslararası sergiler) ve antolojiler arasındaki benzerlikten bahsedilir. Her ikisinin de bilginin üretimini ve yayılmasını sağlayan başlıca araçlar olarak işlev gördüğü bu bakımdan yakın tarihli, entelektüel ve kültürel manifestoların, somut bir örneği haline geldiği vurgulanır. Sanat sergileri de (birçok sanatçının katılımı ile gerçekleşen uluslararası etkinlikler olarak) benzer şekilde, bir içeriği aktarmak ve oluşturmak için geniş kapsamlı olabilir. Bu sayede, bir düşüncenin ortaya çıkmasını ve süreç içinde temellenmesini sağlamak amaçlanır. Sanat sergileri ve antolojilerin, bu çok parçalı, heterojen, özel bir seçkiyle oluşturulmuş yapısı postmodern, provokatif, bir hikayeyi sonlandıran ya da sentezleyen form oluşturur (Greenberg vd., 1996: 1-4). Bu yaklaşıma göre bir düşüncenin ortaya çıkması ve süreç içerisinde temellenmesi ön görülmüş olabilir mi? Sonuç olarak tartışılabilir fakat niyet olarak kabul edilebilir bir yaklaşım.

Christov-Bakargiev bienal katalogunda yer alan metninde, serginin mikrokozmosunu oluşturduğuna inandığı buluşma yeri olarak, Rene Gabri ve Ayreen Anastas'ın çalışmasının yer aldığı Parrhesia Merkezi'ni söyler (Christov-Bakargiev, 2015: XXIX). Hrant Dink'in 1996'da kurduğu Ermenice-Türkçe yayımlanan Agos gazetesinin eski bürosunda yer alan bu çalışma aynı zamanda mekanı yeniden adlandırır. Michel Foucault, 1970-1984 yılları arasında Collège de France'ta Düşünce Sistemleri Tarihi başlığı altında verdiği derslerden bir kısmını Hakikat Cesareti: Kendinin ve Başkalarının Yönetimi başlığı çerçevesinde antik Yunan'daki parrhesia kavramına ayırır. Foucault, doğruyu söylemek olarak çevirebileceğimiz bu kavramı, açıksözlülüğü, hakikati gizlemeden dile getirmeyi antik Yunan'da demokrasinin temelini oturtur. Foucault'ya göre etimolojik açıdan her şeyi söylemek anlamına gelen parrhesia kavramı, hakikatin hiçbir yanını gizlememek, hakikati hiçbir şeyin arkasına saklamadan dile getirmek bir çeşit göze almadır.<sup>2</sup>

Rene Gabri ve Ayreen Anastas'ın Parrhesia Merkezi, konuşmakla eylemde bulunmak, okumakla kullanmak,

öğrenmekle öğrendiğini okumak arasında zaman ve mekan açısından bir aralık oluşturmaya yöneliktir. Bu merkez, “tarih” diye miras aldığımız şeye nasıl layık olabileceğimizi ve başımıza gelenlerle nasıl başedeceğimizi düşünmeye yönelik bir mekandır (Christov-Bakargiev, 2015: XXIX). Gabri ve Anastas bu merkezi ayakta tutacak Parrhesia Dostları Cemiyeti’ni ve bu cemiyetin yapısını, bienali şekillendiren Christov-Bakargiev’e gönderdikleri bir e-postada açıklarlar.<sup>3</sup>

Christov-Bakargiev’in serginin mikrokozmosu dediği Parrhesia Merkezi, kültürel uyumculuk veya uzlaşmaz rasyonalizm ve gericilikle metne veya söze el koyanlara, bir oluş, sabitleştirmeme, menteşe sökme, çalıştırma, hatta anlama süreciyle karşılık verirler. Bunun içinde, kendi kendiyi çelişme ve tutarsızlık gibi suçlamaları da kabul etmek vardır (Christov-Bakargiev, 2015: XXIX). Diğer taraftan Foucault’nun söylemindeki parrhesia iktidara karşıdır. Sözü söyleyen hiyerarşik açıdan egemen olan değildir ve parrhesia bir eleştiri biçimidir. Christov-Bakargiev’in sergisini ve serginin kavramsal çerçevesini Parrhesia Merkezi’ni temel alarak ele alırsak, tarihi hatırlamak ve yeniden bakmak, hakikati sorgulamak, anlamaya çalışmak bir süreci gerektirir. Geleneksel eğitim yaklaşımında öğretici ve öğrenci arasındaki hiyerarşi burada tersine çevrilir. Söz konusu olan didaktik bir yaklaşım değildir. Parrhesia Merkezi’nin Agos gazetesinin eski binasında, artık bir arşiv-müze gibi kullanılacak yerde olması ayrıca anlamlıdır. 1915 Ermeni olaylarının bir tehcir mi yoksa bir soykırım mı olduğunu aradan geçen yüz yıllık süreden sonra anlamak ve tarihle yüzleşmek için bir aralık, geçit olarak değerlendirebiliriz. Parrhesia Merkezi aynı zamanda yüzleşmek için ayağımıza takılan taştır. Almanca’da stolperstein kelimesi, -ayağa takılan taş olarak çevirebileceğimiz- sanatçı Gunter Demnig’in Nazi döneminde öldürülenleri anmak için yaptığı projenin adıdır. Demnig, Avrupa’nın birçok kentinde soykırımda –sadece Yahudiler’i değil, tüm kurbanları kapsayacak şekilde- öldürülen kurbanların evleri önündeki bir kaldırım taşına, kurbanın adını, doğum tarihini, kamplara gönderilme ve ölüm tarihi bilgilerini yazar. Bu altın kaplama, küçük, mütevazı anıtları, yürüdüğünüz kaldırımda ayağımıza takıldığında fark edersiniz. Parrhesia

Merkezi’nin bulunduğu binanın önünde vurularak öldürülen gazeteci Hrant Dink’in anısına, kaldırımda vurulduğu yerde bir plaka vardır. Tarihe yeniden bakmak, yüzleşmek ve sorgulamak için ayağımıza takılan taşlar, önemli bir başlangıç noktasıdır. Bienal sergisi içinde 1915’le ilişkili birçok çalışma farklı mekanlarda yer alır. Bu çalışmaların tek bir mekanda toplanmamış olması ve farklı şekillerde dile getirilmiş olması didaktik bir söyleme dönüşmeden izleyiciye sorgulama, düşünme ve anlama olanağı sağlar.

### **Olayı İzleyen Üzerine**

Yeniden Christov-Bakargiev’in giriş metnine dönersek, sergiyi yapmak, aramak, hatırlamak ve sunmak filleriyle tanımladığı paragraflarla karşılaşıyoruz.<sup>4</sup> Bu eylem ve edimler eğitici bir faaliyetin kapsamına dahil edilebilir. Söz konusu didaktik bir eğitim biçimi değildir. 12. İstanbul Bienali’nin müze kurgusundaki sergileme yapısı, kavramsal çerçeveyi Felix Gonzales Torres’in yapıtları etrafında konumlandırması düşünüldüğünde, aradaki fark daha rahat anlaşılabilir. İzleyiciyi verili bir konu etrafında, başlangıç ve bitiş noktaları belirlenmiş bir etkinlik beklemez. 14. İstanbul Bienali’ni tamamlanmışlık duygusuyla gezip bitirmek mümkün değildir. Serginin tamamını görmek hem sergi mekanlarının geniş bir alana yayılmış olması hem de işlerin çokluğu nedeniyle özel bir mesaiyi gerektirir. Bu süreyi ve takip edeceği rotayı izleyici belirler. Sanat kurumları ve hali hazırda başka sergilerden aşına olduğumuz sergileme mekanları dışında – İstanbul Modern, Galata Rum Okulu, Pera Müzesi, Arter, Depo-sergiler şehrin farklı bölgelerine, sokaklara, sergileme mekanı olarak kullanılmayan binalara yayılır. Bu şekilde izleyiciye hem şehri keşfetme, hem de yavaşlama olanağı sağlanmış olur. Deneyimlemek ve bir şey için zaman ve emek vermek eğitimin tanımını içinde yer alan davranış değişikliği yaratma, sorgulayarak düşünme yaklaşımları için de ayrıca önemlidir.

Christov-Bakargiev dOCUMENTA 13’te de benzer bir yol izlemiş epeyce dağınık bir sergilemeyi seçmiştir. Böyle bir yaklaşımın olumsuz tarafları da olabilir. Bienali şekillendiren Carolyn Christov-Bakargiev dışında serginin tamamını görebilen kişi sayısının çok fazla olmadığı öngörülebilir (Bailey, 2015). Özellikle Yunanistan’daki Meis Adası etkinliği ya da hayali mekanlar -Casa Garibaldi

binası ve Riva'daki askeri bölge ile Fransız Yetimhanesi- ya da Pierre Huyghe'ün Derin Zemin adlı çalışması – Marmara Denizi'nde Sivri Ada yakınlarında- düşünüldüğünde serginin tamamını görmek söz konusu değildir. Fakat bu yaklaşım izleyicisinden talep ettiği zaman ve ilgi açısından, zorunluluktan çok gönüllülük ve hazır bulunma ilkesine dayanan bir eğitsel faaliyeti çağırıştırır. Aynı zamanda hayali mekanlar ya da Derin Zemin çalışması, yok-yer, olmayan nesne ile anlatım gibi avangard sanatın stratejilerinin sergileme pratiğine uyarlanması gibidir. Avangard hareketin nasıl ehlileştirilip bir gösteri biçimine dönüştürüldüğü tartışması üzerinde durulabilir. Fakat Parrhesia Dostları Cemiyeti'nin belki bazı siyasal söylemler açısından naif bulunabilecek yaklaşımına benzer bir değerlendirmeye ele aldığımızda, konunun uzmanları açısından şok yaratmasa da, birçok çağdaş sanat izleyicisi için zorlayıcı, düşündürücü bir yaklaşım olabilir.

Niyetler ve sonuçlar arasındaki çelişkiler içinde mekan seçimleri farklı şekillerde değerlendirilebilir. Özellikle İstanbul Bienali söz konusu olduğunda mekan seçimi küratöryal tavra ilişkin önemli verilerden biridir. Tarihi yarımada gerçeğe ilk bienaller, tarihi yarımada çıkıp kente yayılma, bienalle kullanılan binaların sanat kurumlarına dönüşümü, tek mekanda sınırlandırılması gibi mekan seçimine ilişkin küratöryal tercihler, serginin, turizmle, kentsel dönüşümle ya da modern sanat müzesiyle olan ilişkisi bağlamında değerlendirilmiştir. Söz konusu sergi yapımı olduğunda elbette ki mekan seçimi sergiye dair belirleyici, tanımlayıcı unsurlardandır. Fakat burada benim özellikle değinmek istediğim mekan seçiminin izleyiciyi nasıl etkilediği. Christov-Bakargiev iyimser bir yaklaşımla sergiyi gezmek için üç gün gibi bir süreyi öngörmüş, sergiyi daha çok kentte yaşayanların deneyimleyebileceğini belirtmiştir (Russeth, 2015). Ulaşılabilirlik ve kentin tamamından yararlanmak İstanbul'daki yaşam açısından nerdeyse imkansızdır. Kentte yaşayanlar da kendi tercih ve koşullarına göre çoğunlukla benzer rotaları kullanırlar. Sergi mekanlarının dağınık yapısı, İstanbul'da yaşayanlar için belki gitmedikleri güzergahları keşfetme imkanı sağlarken İstanbul'da yaşamayan izleyicinin de kentin gündelik pratiğindeki zorluğu fark etmelerini sağlayabilir. Ya da izleyiciyi belirli seçimler yapmaya,

bazı mekanlara odaklanıp onları seçmeye ve bir kısmını elemeye yöneltebilir. Umberto Eco, bilgiye ulaşmak için seçme ve elemenin bu yüzyılda kazandığı önemi vurgular.<sup>5</sup> Diğer taraftan böyle bir mekan seçiminin sonunda, Italo Calvino'nun Amerika Dersleri'deki Hızlılık dersine tezat yavaşlık önem kazanır. Anlatısal zamanın alegorisi yerine gerçek zamanın talebi geçer. Hikaye anlatımındaki zaman atlamaları yerine olayın geçtiği zaman dilimini tüm gerçekliği ve belki de kayda değer olmayan anlarıyla birlikte yaşama deneyimi. Bienal mekanlarının adalara – Meis, Sivriada, Büyükada- yayılması, özellikle serginin önemli bir bölümünün Büyükada'da yer alması ister istemez bu yavaşlığı, tuzlu su üstünde yolculuğu talep eder. Bu süreç, vapurla yapılan yolculuk ya da mekanlar arasında yürüme eylemi, her izleyici için aynı deneyimi oluşturmaz elbette. Yine eğitsel bir faaliyetin sınırları çerçevesinde düşünürsek, çalışmaya katılanın motivasyonu, geçmiş tecrübeleri ve bilgi birikimi çalışmadan elde edeceği çıktıları belirler. Bu herhangi bir sergi ya da sanat yapıtı ile karşılaşma süreci için söylenebilir. Buradaki tek fark, zorunlu yavaşlığın ve yolculuğun devreye sokulmasıdır.

Christov-Bakargiev didaktik bir biçimde söz söyleme ile ortak eleştirel düşünüm arasındaki ayrımı altını çizmek, hiyerarşileri ortadan kaldırmak için farklı yaklaşımlar geliştirir. Küratör tanımlaması yerine sergiyi şekillendiren tanımlamasını seçer. Sergi mekanlarından bazılarını düşünce biçimlerinin düğümlendiği merkezler haline getirir de sergiyi çok farklı mekanlara, sanat kurumu olmayan yerlere taşır. Serginin kavramsal çerçevesini ve yapıt seçimlerini farklı alanlardan gelen kişilerle bir ekiple oluşturur. Sergi kitabında yer verdiği kavramsal çerçeveye dair metinlerin çokluğu ve sanatçıların seçtiği metinlerden oluşan antoloji yine hiyerarşileri ortadan kaldırma çabası olarak değerlendirilebilir. Tuzlu Su vurgusundaki ekoloji, doğa-kültür çatışması ya da bilimin belirli kabullerini tartışan, metafizik söylemlere yer veren yaklaşım ya da tarihin farklı şekillerde okunabileceğine dair çalışmalar yoluyla yapılan sorgulama modernite fragmanları olarak ele alınabilir. Ama aynı zamanda, bu çok parçalı, dağınık yapı içerisinde sanat yapıtları bir enstalasyonun parçalarıymış gibi görülebilir. Christov-Bakargiev'in sergileme pratiği de bir sanatçının enstalasyonuna benzetilebilir.

Christov-Bakargiev'in küratör kavramı yerine sergiyi şekillendiren tanımlamasını ısrarla önermesi sanatçı-küratör tartışmalarını hatırlatır. Sanatçının ve küratörün iktidar alanları üzerinden şekillenen bu tartışmanın çıkış noktası olarak Daniel Buren, Harald Szeemann ve 1972 yılında yapılan documenta 5 sergisi akla getirir. Szeemann'ın sanat nesnelere ile gündelik nesnelere yan yana sergilemesi bu tartışmanın kaynağıdır. 1990'lı yıllardan sonra enstalasyonların yayılması, sanatçı müzelerinin bir anlatım dili haline gelmesi sanat yapıtı ve sergileme pratikleri arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırır. Bununla birlikte günümüzde, hem sanatçının müze mantığında enstalasyon hazırlaması hem de küratörün sanat yapıtlarını kendi enstalasyonun çalışmasının bir parçasıymış gibi sergilemesi olağanlaşır, sanatsal bir ifade biçimi olarak tartışmasız kabul edilir hale gelir. Zaten Christov-Bakargiev küratör kelimesini reddederek sergiyi şekillendiren tanımlamasını kullanmaktadır. Bunu da İngilizce drafted by olarak kullanır, projenin taslağını oluşturmakla, bir çizgi çizmekle, bir şeyin ana hatlarını oluşturmakla ilişkilendirir (Russeth, 2015).



Resim 1. İstanbul Modern, 'Kanal' sergisi, Emile Gallé'in vazoları ve Charles Darwin'in kitabının birlikte sergilendiği vitrin, 2015.

Christov-Bakargiev serginin merkezi olarak İstanbul Modern'de yer alan Kanal adlı sergiyi gösterir. Kanal'da yer alan parçalar bienalin tamamıyla ilişki içindedir. Christov-Bakargiev'in ağaç metoforunu düşünerek Kanal'da yer

alan parçaların ana dallar olarak mı konumlandırıldığını sorabiliriz. Bienalin Kanal bölümünde yer alan parçaları ayrıntılı bir biçimde ele almadan Kanal sergisini genel yapısı itibarıyla değerlendirdiğimizde Szeemann'ın tutumuna benzer sanki küratörün yaptığı bir enstalasyon olarak değerlendirmek mümkündür. Özellikle Kanal'da yer alan Christov-Bakargiev'in kendi koleksiyonuna ait olan Lev Troçki'nin kitabı ve Robert Smithson'un Sarmal Dalgakıran'ına yaptığı gezintinin videosu, sanatçı müzesi kurgusu çağrışımını arttırır. Seçilen kitaplar, resimler, nesnelere, çizimler Christov-Bakargiev'e ait bir düzenlemeye, enstalasyon fikrine çok yakındır. Örneğin; Arkas Koleksiyonu'ndan seçilmiş 1887-1922 arasında Emile Gallé yaptığı cam vazo ve tabakların, Charles Darwin'in 1862 tarihli Britanya Orkidelerinin ve Yabancı Orkidelerin Böceklerce Döllenmelerindeki Türlü Olasılıklar Hakkında: ve Çapraz Döllenmenin İyi Etkileri Hakkında adlı kitabıyla aynı cam vitrin içinde sergilenmesi, küratöryel bir düzenlemeden çok bir sanatçının yaptığı enstalasyonu anımsatır. Marcel Broodthaers'ın Modern Sanat Müzesi Kartallar Departmanı enstalasyonunda bütün eserlerin yanında yer alan Bu bir sanat eseri değildir! cümlesini düşündürür. Buradaki tek tek yapıt olmayanların biraraya gelişindeki tersine çevirme bu parçaların birbirinden bağımsız bir kolaj olarak yer alması gibi değildir. Daha çok doğrudan olmayan gizemli bir ilişkinin varlığı duyurulmak istenmiş gibidir. Özellikle Gallé'in vazolarıyla aynı vitrini paylaşan Darwin'in kitabı ortak bir dünyaya tanıklık eder gibidir.

Kanal bölümünde yer alan 1905 tarihli, Annie Besant ve Charles Webster Leadbeater'in Thought-Forms (Düşünce Şekilleri) kitabından alınan otuz parça offset baskı, Christov-Bakargiev'in kavramsal çerçeveyi açıklarken Annie Besant'ta yaptığı vurgu ile anlaşılabilir. Fakat ilginç olan kitabın baskılarının Kanal'da sergilenmesi dışında, İstanbul Modern'de serginin diğer bölümünün yer aldığı kısımda aynı şekillerin kağıt üzerine suluboya yapılmış şekli farklı çerçevelerde sergilenmesidir. Kitabın ilk basımı da Büyükkada Halk Kütüphanesi'nde sergilenmektedir. Christov-Bakargiev bu şekilde hem düşünce şekillerinin kavramsal çerçevedeki yerini belirtir hem de farklı sunumlarla bir yapıtı –çalışmayı- çoğaltarak biriciklikten çıkarır, bağlam içinde farklı şekillerde yeniden ele alır.



Ayrıca düşünce şekilleri bir çeşit sinestezi –birleşik duyu- yeteneğini çağırıştırır. Sinestezi kalıtsal bir algılama biçimidir. Fakat sanatçılar, şairler ve yazarlar metaforik anlatımları kullanabilme becerileriyle benzer bir kavrayışa sahiptir. Düşünce Şekilleri böyle bir duyu ve algılama becerisini izleyiciye açar.

### Ortak Eleştirel Düşünüm ve Toplanma Çağrısı Üzerine

Christov-Bakargiev'in hiyerarşileri görünmez kılan, çoğulcu yaklaşımını demokratik bir tutum olarak düşünebiliriz. Jacques Rancière'in demokrasinin uzlaşısı üzerine kurulu, eşitsizliğin üzerini örten bir konsensus olduğu eleştirisini bir kenara bırakarak, Griselda Pollock'un ortak eleştirel düşünüm alanının olasılığı üzerine düşünmeye devam edersek bienalde yer alan iki çalışma dikkat çekicidir. Bunlardan biri bienal kapsamında Tophane'deki sergileme mekanı Depo'da yer alan Francis Alys'in The Silence of Ani (Ani'nin Sessizliği) adlı çalışması, diğeri de Tophane bölgesinde Boğazkesen Caddesi'nde 1940'larda inşa edilmiş ve yakın bir tarihte yıkımı planlanan otoparkta yer alan Cevdet Ereğ'in Bir Ritim Mekanı – Otopark adlı enstalasyonudur.

Francis Alys'in Depo'nun giriş katının bir bölümünde yer alan çalışması, video, ses, kuş düdüğü, harita, grafik düzenleme ve tuval resminden oluşur. Alys'in üretim pratiğindeki sıklıkla karşımıza çıkan ritim duygusu, politik bir konuya şiirsel bir anlatım getirmesi izleyiciyi farkında olmadan konunun içine çeker. Bu çalışmasında da benzer jestleri kullanarak izleyiciyi, Kars'ın merkezine çok yakın Ermenistan sınırındaki Ani kentinin kalıntıları arasında dolaştırır.



Resim 2. 'Ani'nin Sessizliği', Francis Alys, 2015.

Alys bu çalışmayı antik kent Ani'yi merkeze alarak kurgular. Enstalasyonun en belirgin, taşıyıcı parçası Antik kentin yıkıntıları arasında bir grup gencin kuş düdüğüyle yaptıkları performansını gösteren video sunumdur. Bu video kentin eski haritasının karakalem çiziminin gösterildiği sekansla başlar. Video çalışmasında kentin tarihçesi kısaca anlatılırken, bugün nasıl hayalet bir yerleşim yerine dönüştüğü kenti terk eden kuşlar metaforuyla anlatılır. Kuşların geri çağırılmasıyla ve kuş seslerinin kentin kalıntılarında duyulmasıyla sanki bu Antik Ermeni kentinde yaşam tekrar başlayacaktır.

Saklambaç gibi bir çocuk oyununun içinde, sınırlar, tarihin kalıntıları, soykırım, doğa kültür karşıtlığı gibi oldukça büyük ve ağır konuları çağrışımlarla izleyiciye hissettiren bu çalışma, oldukça politik, söyleme dayalı bir konunun sanatsal bir sunumda nasıl bir deneyime dönüştürülebildiğinin bir göstergesidir. Alys izleyiciye doğrudan hiçbir söylemde bulunmaz. Fakat tarihi ve bugünü, simgesel olarak kuş sesleriyle birlikte yeniden yan yana getirerek izleyiciye yeniden düşünme olanağı sunar.

Videonun üretim süreci videonun kendisi kadar belirleyicidir. Kars'taki Güzel Sanatlar Lisesi öğrencileri ile gerçekleştirdiği performans Alys'in üretim pratiğinde yine karşımıza çıkan yerel olanla ilişkiyi vurgular. Kuş düdüğü çalan öğrencilerin videoda yer alması tarihi bugüne çağırır. Antik kentin kalıntılarındaki hayatın yeniden yer alması öğrencilerin performansıyla gerçekleşir. Bugüne ait olanı geriye çağırırken güzel sanatlar öğrencilerini bu performansa dahil etmesi aynı zamanda sanat eğitimi açısından da önemli bir noktadır. Profesyonel bir sanatçının üretim sürecine dahil olan öğrenciler, bir sanat pratiğinin arka planını deneyimleme olanağı bulurlar. Alys'in bu performansa verdiği önemi Depo'da enstalasyonun giriş bölümünde yer alan grafik düzenlemeden anlamak mümkündür. Sanatçı hangi öğrencinin hangi kuş düdüğü çaldığını antik kentin haritasının yanında izleyiciye gösterir. Bu yaklaşımı çalışmayı yerel olanla ve bugünle kurduğu bağlam açısından daha samimi ve daha canlı hale getirir.

Alys'in çalışmasının şiirselliği, kullandığı metaforik anlatımdan kaynaklanır. Sanatçı bir şairin gözüyle kentin kalıntıları arasında hayatın yeniden varlığına ilişkin

bir kanıt olarak kuş seslerin duyulmasına olanak tanır. Hayatın yeniden kuruluşu için daha önce orada olanları çağırır. Rana Öztürk'ün Artfull Living dergisine verdiği röportajda yorumladığı gibi, bu bir toplanma çağrısıdır (Öztürk, 2015). Yaşamı yeniden kurmak için bu çağrıya ilk ses verenler olarak kuşları davet eder. İnsan eliyle bir zamanlar kurulan yine başka insanların eliyle bir zamanlar yıkılan yerde bugün yine insanların aracılığıyla hayatın yeşermesine dair bir çağrıdan sözedilir.

Sanatçının tarihe ve bugüne olan yaklaşımını bienal kitabında seçtiği Walter Benjamin'in "Tarih Üzerine Tezler" adlı makalesindeki bölümden de anlamak mümkündür. Bu makalede Benjamin, Klee'nin Angela Novus adlı tablosundaki melek tasvirinin durumunu, bizlerin ilerleme dediği fırtına içinde meleğin savruluşunu anlattığı bölüm, Francis Alys tarafından, Ani'nin geçmişi ve bugünü özelinde ele alınır. Alys'in videosunda kuş seslerine eşlik eden rüzgar, meleğin arkasını döndüğü geleceğe sürüklendiği ve önünde döküntü ve moloz yığınlarının yerden göğe yükseldiği fırtınayı tersine çevirmek için oradadır. Bu sefer kuş düdüklarını çalan öğrenciler antik kalıntıların arasında koşarken yorgunluktan bitip bir yere yığılana kadar kente kuşları ve hayatı çağırırlar. Tarih meleğinin orada kalıp, ölüleri ayaklandırma ve yıkılmış ve parçalanmış her şeyi yeniden tümlüğe kavuşturma çabasını, öğrencilerin bitip tükenene kadar kuşları çağırma çabasıyla birlikte okumak mümkündür. Video çalışmasını sonunda bir kuş, bir çizim animasyon olarak da olsa kente dönmektedir. Sanatçı toplanma çağrısının tüm şiirselliğine bu kuş çizimiyle umudu eklemektedir.

Diğer bir toplanma çağrısı olarak Cevdet Ereğ'in Bir Ritim Mekanı – Otopark adlı enstalasyonu düşünülebilir. Enstalasyonda mimari öğeleri ve sesi minimal dille bir araya getirir. Ses, ritim ve boşluk içinde dolanan izleyici hem enstalasyona ait ritimlerin hem de dışarıdan gelen seslerin arasında mekanın geçmişini, bugünü, devinim ve dönüşümü deneyimler.

Ritmi duymak için sesin geldiği yöne yürüme eylemi, boşluk, hareket eylemi ve mekanı deneyimleme süreçleri, geçmiş ve şimdi bağlantısı da düşünülerek, Francis Alys'in işiyle birlikte "bir tür toplanma çağrısı" olarak değerlendirilebilir. Toplanma çağrısı fikri izleyicinin

izlediği ve izleyicinin içinde dolaştığı bu iki ayrı çalışmayı birlikte düşünmemizi sağlar. Her iki çalışmanın da şiirselliği düşünüldüğünde toplama çağrısı yaklaşımının dönüştürücü gücü ayrıca önemli hale gelir. Alys'in kuş düdükları ile sembolik hale getirdiği geçmiş-şimdi ilişkisini Cevdet Ereğ'in enstalasyonunda daha da soyut bir halde düşünmek mümkündür.



Resim 3. 'Bir Ritim Mekanı-Otopark', Cevdet Ereğ, 2015.

Sanatçı, Art Unlimited dergisinde yayımlanan, Evrim Altuğ'la yaptığı röportajda belirttiği üzere, kavramsal ilişkiler kurmaya yarayan arayüzler kurmak Ereğ'in mekan ve mimarlığa olan yakınlığına, ritmi eklemesi kavramsal sorgulamaları ortaya atmaktan çok kavramsal ilişkiler kurmaya yarayan arayüzleri kurmasıdır (Altuğ, 2012). Çokluk yerine azlığı, azaltmayı ön plana çıkarmaktadır. Bir Ritim Mekanı-Otopark adlı enstalasyonda da azalmak üzerine olan yaklaşımı görülür. İstanbul'un karmaşasını hem duyabildiğiniz hem de ortaya çıkan sesleri ayırabildiniz bir mekana dönüşen otopark, gündelik hayata dair olanı dışlamaz. Gündelik hayata dair olanı fark etmek için bazı parçalarını seçip ayırır.

Enstalasyonda yer alan sesleri duymak için mekanın içinde dolaşmak gerekir. Fakat sanatçı bunun için özel bir parkur önermez. Sadece mekanda yer alan gri-beyaz perdeler bir ayrışmayı sağlasa da takip edilecek düz bir rota sunmaz. Ereğ'in işlerinde sıklıkla karşımıza çıkan öğeler, mimari, ses, zaman ve mekan sürekli bir devinim halinde birbirinin içine geçer. Doğrusal bir zamandan çok döngüsel bir zaman anlayışı vardır. 12. İstanbul Bienali'nde yer alan Darbeli Cetveller çalışmasını düşündüğümüzde ya da DOCUMENTA 13'te yer alan Ritim Mekanı'ndaki ağaç kütüklerini tarihe dair bir arayış, bir yerlerde bir tarihin yer aldığı bir nesne arayışı söz konusu edilebilir. Otopark'ta bir köşede duran araba bu tarihe ilişkin bir veridir.

Sanatçının dile getirdiğine göre mekanda yer alan araba otoparkın alt katında durur. Özel olarak seçilmiş değildir. Fakat sanatçının tekerlekleri sönmüş o arabayı mekana yerleştirmesi ve arabanın kaportasına dokunduğunuzda duyduğunuz ritim yine bir seçimin sonucudur. Bu bakımdan geçmişe ait bu nesne, mekanın geçmişine de vurgu yapmakta gibidir.

Gri-beyaz perdelerin oluşturduğu soyut manzara, mekanın iç kısmındaki bir köşede duran ışıklı gri-beyaz tuvaldeki soyut manzara etkisinin bir uzantısı olarak görülebilir. Mekana özgü olan bu enstalasyon, Ereğ'in diğer ritim mekanları gibi mekana yapılan minimal bir müdahalenin sonucudur. Boşluk bu anlatım dilinin önemli bir parçasıdır. Mekan içinde seçilen yöne bağlı olarak, yükselip alçalan ses ritmik bir bütünü oluşturur. Fakat bu bütünü, izleyicinin dolanımına ve boşluğa da bağlı olduğu için izleyicinin katılımına açık tamamlanmamış bir projedir.<sup>6</sup>

Cevdek Ereğ, bienal kataloğu için oluşturulan antolojiye, Henri Lefebvre'nin Ritm Analizi adlı metninden bir bölümü seçer. Yeni bir bilgi alanı olarak, şehrin kendine özgü ritmini yakalamayı, bir ritim analizci olarak şehri dinlemeyi öneren Lefebvre, şehrin birçok temayı içeren bir metin gibi okunabileceği gibi, bir müzik olarak da dinlenebileceğini önerir. Lefebvre'ye ait ritim analizi kavramı Ereğ'in çalışmasının merkezinde yer alır. Lefebvre sürekli ileriye doğru yol alan çizgisel tarih ve zaman anlayışı yerine döngüsellik nosyonuna yakın bir zaman kavrayışını benimser. Ritmik bir karakteri olan döngüsel zaman, yeni başlangıç ve yenilenme vurgusuna sahip olduğundan içinde bir umut duygusu vardır. Modern hayatın hegemonyası içinde çizgisel zaman hayatı çalışma, dinlenme saatleri gibi bölümlere ayırır. Oysa doğaya ait olan döngüsel zaman bu hegemonyayı kırar.

Doğal ve toplumsal hayatın içinde farklı şekillerde ritim yer alır. Bu nedenle ritim ilk önce müziği çağırırsa da çok daha geniş bir çerçevede hayatın farklı bölüm ve düzlemlerinde kendini duyurur. Ritmin mekansal boyutu, sokağa, şehre yayılmış oluşu Lefebvre'nin yaklaşımında, ritm analizci, hayatın her alanını dinleyen, pek çok farklı düzeyi algılayan biri olarak tanımlanır.

## Değerlendirme

Francis Alys'in ve Cevdek Ereğ'in çalışmaları hem kolektif bir üretimi hem de bir yenilenme sürecine olanaklı kılmaları açısından Griselda Pollock'un ortak eleştirel düşünüm alanı yaklaşımını çağırıştırır. Büyük anlatıların ve belki de evrenselliğin çözümlenmesine karşı daha mütevazı bir araya gelişlerin, kolektif yeteneğin gücünün ortaya çıktığı çalışmalardır. Christov-Bakargiev'in sergileme pratiği ve kavramsal çerçevesinin genişliği bütün dağınıklığına rağmen izleyiciye bir deneyim alanı sunar. Çok parçalı bir enstalasyona benzeyen sergi, eleştirel sanat pratiklerinin stratejilerini -estetik uyumsuzluk, nesnesiz anlatı, yok-yer, analogi kurmaya çalışan bir koleksiyon- kullanır gibidir. Sergide yer alan parçaların bir araya getirilişi, bu toplama edimi sanki ortak bir dünyanın ve ortak bir tarihin izlerini küresel bir zorunluluk çerçevesinde düşünerek değil de özgürleşmeci kolektif akılla bir araya getirme çabasıdır.

## Notlar

- 1 Christov Bakargiev'in bienal kitabındaki metni Olay ne alt başlığıyla başlar. Kavramsal çerçeveyi bu alt başlıkta ele alır.
- 2 Bu metinde, Michel Foucault'nun konuşmalarının bant çözümünü yapılarak dönüştürülen metnin Türkçesinden yararlanılmıştır. Parrhesia kavramının göze almak, bir çeşit cesaret eylemi olmasını Foucault iki nedene bağlar. Parrhesiastes, yani hakikatı dile getiren öznenin düşüncesi ile hakikat arasında temel, görünür bir bağ olması ve konuşan özne ile onu dinleyen doğrunun muhatabı arasındaki ilişkinin tehlikeye girmesi. Bu hayati bir tehlikeyi göze almayı da içermektedir.
- 3 Parrhesia Merkezi ve Parrhesia Dostları Cemiyeti hakkında sanatçıların gönderdiği 16 Temmuz 2015 tarihli e-postadan yapılan alıntı Christov-Bakargiev'in metninde yer alır. Parrhesia Dostları Cemiyeti: "Bariyerler ve dışlamaların ortadan kaldırılmasını arzu eden bir cemiyet. Dilleri harmanlayan ve ufkunda Babil Kulesi olan bir cemiyet. Kendi kendileriyle çelişme ve tutarsızlık gibi suçlamaları kabul eden bir cemiyet. Gerçekliği, görünüşün gözden kayboluşu olarak sahnelenmesi şeklinde anlayan bir cemiyet. Tarihsel, kültürel ve psikolojik kabulleri sarsmaya çalışan bir cemiyet. Bu cemiyetin düşmanları, kültürel uyumsuzluk veya uzlaşmaz rasyonalizm ve gericilikle metne veya söze el koyanlardır. Dostlarıysa bir oluş,

sabitleştirilmeme, menteşe sökme, çalıştırma, hatta anlama sürecini arzu ederler.”

4 Metnin İngilizce orijinalinde bu filler ‘make, look for, remember, present’ şeklinde kullanılmıştır.

5 Umberto Eco bir söyleşisinde içinde yaşadığımız dönemde hatırlama yerine unutma ediminin öne çıktığını söylemektedir. Bilginin bu kadar yayıldığı, internet gibi bir bilgi kaynağının olduğu bir ortamda seçme ve eleminin önemine vurgu yapmıştır. Eco’nun önerdiği seçme ve eleme yaklaşımı, keyfi bir seçimden öte belli bir bakış açısıyla oluşturulmuş seçkilerin önemi üzerinedir (Eco vd., 2001).

6 Cevdet Ereğ bienalin bitmesinden sonra da bu otoparkın yıkım sürecine kadar projeyi devam ettirir. Farklı müzisyenleri otoparka davet eder. Bir toplanma mekanı olarak kendi enstalasyonunu, başka sanatçılara ve izleyiciye açar.

#### Kaynakça

- Arendt, Hannah (2014). “Eğitim Krizi, Geçmişle Gelecek Arasında: Siyasi Düşünce Konulu Altı Deneme”, çev: Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bakargiev-Christov, Carolyn (2015). “Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori”, 14. İstanbul Bienali Kataloğu, çev: Savaş Kılıç, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s: XXVIII-LXIII.
- Eco, U., Carriere, J.C., Gould, S.J., Delumeau, J. (2001). “Zamanların Sonu Üzerine Söyleşiler”, çev: Necmettin Kamil Sevil, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Greenberg, R., Ferguson, B., Nairne, S. (1996). “Introduction”. Thinking about Exhibitions, ed. Reesa Greenberg –Bruce W. Ferguson – Sandy Nairne, GB: Routledge, s: 1-4.
- Pollock, Griselda (2015). “Her Şeyin Devası Tuzlu Sudur –Ter, Gözyaşları ya da Deniz”, 14. İstanbul Bienali Kataloğu, çev: Münevver Çelik, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s: 12-26.
- Ranciére, Jacques (2012). “Evrenselliğin Talihsiz Maceraları”, Farklı Dünyaları Düşünmek, ed. Joseph Backstein-Daniel Birnbaum-Sven Olov Wallenstein, çev:Emine Ayhan, İstanbul: Metis Yayınları, s:79-93.

#### İnternet Kaynakları

- Altuğ, Evrim (2012). Cevdet Ereğ’le röportaj: “Ritimler Odasının Mimarı”. Art Unlimited.  
[http://issuu.com/artunlimited\\_tr/docs/au18/46](http://issuu.com/artunlimited_tr/docs/au18/46) (10-09-2015)

Bailey, Stephanie (2015). “A Pinch with Salt: A Report from the 14th Istanbul Biennial”. Ocula.

<http://ocula.com/magazine/reports/a-pinch-with-salt-a-report-from-the-14th-istanbul/> (10-11-2015)

Foucault, Michel (2015). “Hakikat, Sanat, Siyaset I: İktidara Doğruları Söylemek”, çev: Derya Yılmaz. e-skop.

<http://www.e-skop.com/skopbulten/hakikat-sanat-siyaset-i-iktidara-dogrulari-soylemek/2749> (28-12-2015)

Öztürk, Rana (2015). “Her İkisi de Bir Tür Toplanma Çağrısı Gibi”. Artful Living.

<http://www.artfulliving.com.tr/gundem/her-ikisi-de-bir-tur-toplanma-cagrasi-gibi-i-4086> (11-11-2015)

Russeth, Andrew (2015). “Salt Is Ever More Important’: Carolyn Christov-Christov-Bakargiev On Her Plans For ‘The Most Dispersed Istanbul Biennial In History”. Artnews.

<http://www.artnews.com/2015/05/29/salt-is-ever-more-important-carolyn-christov-christov-bakargiev-on-her-plans-for-the-most-dispersed-istanbul-biennial-in-history/>

Trezi, Nicola (2015). “Carolyn Christov-Bakargiev on the 14th Istanbul Biennial”. Flash Art, Sayı:304.

<http://www.flashartonline.com/2015/07/carolyn-christov-christov-bakargiev-on-the-14th-istanbul-biennial/> (18.10.2015).

#### Görsel Kaynaklar

Resim 1. İstanbul Modern, Kanal sergisi, Emile Gallé’in vazoları ve Charles Darwin’in kitabının birlikte sergilendiği vitrin, 2015. Fotoğraf: Özgül Kılınçarslan.

Resim 2. Francis Alys, Ani’nin Sessizliği, 2015. Fotoğraf: Özgül Kılınçarslan.

Resim 3. Cevdet Ereğ, Bir Ritim Mekanı-Otopark, 2015. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.

<http://cevdeterek.com>

# Geçmişten Günümüze Keçe: Ayfer Güleç İş Modeli Üzerine Bir Analiz

Mine OVACIK \*, Tülay GÜMÜŞER\*\*

## Özet

Bir toplumun üretim ve tüketim biçimi, o toplumun geleneksel sanat ve zanaatlarını, kültürel mirasını oluşturmaktadır. Endüstrileşme ve küreselleşmeyle birlikte, büyük ölçekli üretim-tüketim biçimi, kültürleri olumsuz etkilemiş, toplumların geleneksel, yerel sanat ve zanaatlarının kayboluşuna sebep olmuştur. Bir toplumun yerelliğinin ve kültürel mirasının yok oluşu, o kültürün kendine haslığını kaybetmesine, küreselleşmenin etkisiyle diğer kültürlerle aynılaşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Keçecilik, modernleşme sürecinde Türkiye’de yok olan geleneksel bir zanaattır. Günümüzde, tasarımcı ve sanatçılar, keçenin ekolojik bir malzeme olmasına duydukları ilgiyle keçeden ürünler tasarlamaya ve eserler yaratmaya başlamışlardır. Böylece keçe ve keçe yapımı yeniden güncelleşmekte, keçe nesnelere ve giysilere, gündelik hayatta yerini almaktadır. Bu çalışmada, bu geleneksel yapım ve yaratım bilgisinin, sanat, tasarım bilgisi ve eylemleri aracılığıyla nasıl sürdürüldüğü ve güncellendiği araştırılmıştır. Öncelikle, keçeciliğin tarihi ve yok oluş nedenlerine değinilmiş; Türkiye’de keçeyle çalışmalar yapan sanatçı, tasarımcı ve ustaların çalışmaları incelenip, keçecilik ve tasarım konusunda bir girişimci olan Ayfer Güleç’in iş modeli örnek bir vaka olarak analiz edilmiştir. Sonuç değerlendirmesinde, Güleç’in tasarım merkezli iş modeli, Türkiye’de yok olan diğer somut olmayan kültürel mirasın geri kazanımı konusunda örnek bir iş modeli olarak önerilmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Geleneksel Keçecilik, Somut Olmayan Kültürel Miras, Zanaat, Keçe Tasarımı, Tekstil Tasarımı, Nesne Tasarımı, Tasarıma-Dayalı İş Modeli.

## Felt from Past to Present: An Analysis on Ayfer Güleç’s Business Model

### Abstract

*The manner of a society’s production and consumption habits forms the traditional arts and crafts, and the cultural heritage of that society. With industrialization and globalization, the manner of large-scaled production and consumption has adversely affected cultures, and has caused the traditional and the local arts and crafts of communities to disappear. The eradication of a community’s locality and cultural heritage plays an important role in that culture losing its cultural individuality and with the influence of globalization, losing how it differentiates itself from other cultures. Felt making is a traditional craft of Turkey which has started to disappear during the modernization period. Today, with their interest in felt as an ecological material, designers and artists are designing felt products and creating felt artworks. Thus, felt and felt making has become contemporary once more; felt objects and garments are taking their place in daily life. This paper investigates how the knowledge of traditional production and creation can be sustained and updated through the use of art and design. This research initially touches on the history of felt making and the reasons for why it has vanished. The works of artists, designers and artisans who are working on felt making in Turkey are investigated, and a female entrepreneur, Ayfer Güleç’s business plan in ‘Felt making and Design’ is analyzed as a case study. In the conclusion, Güleç’s design-oriented business model is suggested as a prototype for the reclamation of other intangible cultural heritage crafts in Turkey that are disappearing.*

**Keywords:** Traditional Felt Making, Intangible Cultural Heritage, Craft, Felt Design, Textile Design, Object Design, Design Oriented Business Model.

\* Yrd. Doç. Dr., Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, İzmir.  
E-posta: mine.ovacik@yasar.edu.tr

\*\* Doktora öğrencisi, Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, İzmir.  
E-posta: tulaygumuser@gmail.com



## Giriş

Farklı coğrafyalarda yaşayanlar, ürettikleriyle yaşam biçimlerini şekillendirmekte ve kültürlerini yaratmaktadırlar. Endüstrileşme ve küreselleşme, yerel kültürlerin aynılaşmasına, üretilen ve tüketilenlerin birbirine benzemesine ve yaşam kültürü farklarının ortadan kaldırılmasına sebep olmuştur. Bu aynılaşmanın yarattığı etkiler sonucu, yerel ve geleneksel değerler, zanaat ve sanat ürünlerinin önemi, yapım üretim bilgisi, post-modern ve post-endüstriyel dönemde, sanat ve tasarım alanında tekrar ele alınıp, incelenmeye ve hatta güncellenmeye değer konular olarak görülmektedir. Endüstrileşmenin eko-sistem ve insan doğası üzerinde yarattığı olumsuz etkilerin çevresel sonuçları ve bu konuda farkındalığın artması, endüstrileşme öncesi döneme bakıp, ekolojik malzeme ve üretim biçimlerini hatırlayıp, tekrar günümüze taşıma eğilimini gündeme getirmektedir.

Bu bağlamda, geleneksel keçecilik, geçmişten gelen kültürel bir değer taşımaktadır. Keçenin doğal bir malzeme olması, yapımının doğa-dostu bir süreçte gerçekleşmesiyle keçecilik, ekolojik bir değere sahiptir. Türklerin göçebe yaşam kültüründe ve gündelik hayatın birçok alanında keçe nesnelerin yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir. Soğuk iklim şartlarında sıcak, sıcak iklim koşullarındaysa serin tutma özelliğiyle tercih edilen keçe, desenli ve desensiz üretilen önemli bir tekstil malzemesi olmuştur (Acar, 2010). Göçebelikten yerleşik hayata geçiş, hayvancılığın azalması ve endüstrileşmeyle yapay malzemeler geliştirilmiştir. Yapay malzemelerden üretilen ürünlerin yaygınlaşması, gündelik yaşamda keçe nesnelerin tercih edilmemesine ve keçeciliğin de yok olmasına neden olarak gösterilmektedir. Ancak, günümüzde birçok ülkede ve Türkiye’de keçe ekolojik bir malzeme olmasından dolayı tekrar hatırlanmaya başlamıştır. Keçe, bugün tekstil, giysi, aksesuar vb. nesnelerin üretiminde kullanıldığı gibi, güncel sanat alanında da tekrar yerini almaktadır. Aynı zamanda, Türkiye’de geleneksel keçeciliği güncelleştiren, kullanıma sunan, yapımı ve tasarımı konusunda eğitimler veren kadın girişimcilere de rastlanmaktadır.

Geçmişe ait ekolojik bir malzeme olan keçe, bugün çağdaş sanat ve tasarım bilgi ve becerisiyle nasıl tekrar kullanılabilir? Yenilikçi -innovative- bakış açısıyla, günde-

lik keçe kullanım nesnelerinin tasarımı nasıl yapılabilir? Keçeye, nasıl bir katma değer kazandırılabilir? Bu tasarım konularından yola çıkarak, sürdürülebilir bir iş modeli nasıl olabilir? gibi sorular bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır.

Bu çalışmada, *Simyasal Yöntembilim Yaklaşımı*<sup>1</sup> kullanılarak tasarım alanında kültürel bir çalışma, keçe ve keçeciliğin tarihi ve günümüzdeki oluşumu, yazılı ve görsel kaynaklardan araştırılmıştır. Zamana ve değişime dayanmaya çalışan kültürel değerlerden, yerel üretim ve sanat, zanaat etkinliklerinden biri; keçe ve keçeciliğin, kültürel ve ekolojik etmenler ve tasarım etkinliğiyle, dünyada ve Türkiye’de yeniden hatırlanması örnekler üzerinden analiz edilmiştir. Örnek bir girişimci iş modeli olarak Ayfer Güleç’in işi ve ürünleri seçilmiş, kendisiyle yapılan röportajlar aracılığıyla yaşanmışlık üzerinden bilgi aktarılmıştır.

Araştırma sonucunda elde edilen bulgularla, yok olmaya yüz tutmuş diğer geleneksel zanaatların korunması ve güncelleştirilmesi konusunda öneriler sunulmuştur. Bugün sürdürülen bu iş modelinin konusu olan keçenin ve keçeciliğin, gelenekteki ve günümüzdeki hali üzerine genel bakış, bir sonraki bölümde ele alınmıştır.

## Keçeye Genel Bir Bakış: Geleneksel Bilgi ve Güncel Tasarım

Bugün Batı’da ve endüstrileşmiş ülkelerde, örneğin bir Avrupa kentinde, yerel tasarımcıların işlerinde, yöresel kültüre ait görsel hafızanın ve üretim biçimlerinin izlerini taşıyan birçok güncel tasarımla karşılaşılabilir. Bunlar, geleneksel bilgi ve beceriyi dönüştüren çağdaş tasarım örnekleridir. Endüstrileşme ve modernleşme sonucu, geleneksel bilgi Batı’da tasarım aracılığıyla dönüşmüştür. Doğu’da ise, durum farklıdır. Tasarımla dönüşüm yerine, yerel ve geleneksel bilginin hala kullanımına rastlanmaktadır. Yerelliğin sürmesinin sebebi, bu ülkelerin endüstrileşmemiş ya da endüstrileşme sürecini yaşıyor olmalarından kaynaklanmaktadır. Örneğin, Hindistan, Endonezya, Malezya, Filipinler vb. ülkelerin geleneksel el-ışi ürünleri, Batı ülkelerine cazip gelmektedir. Bu yüzyılın başlangıcından bu yana, tasarımda yerel ve geleneksel bilginin modernize edilerek yaygınlaştığı dikkat çekmektedir. Endüstrileşme ve modernleşmenin doğduğu batı coğrafyası ve toplumlarında, sosyal, ekonomik, teknolojik değişimin yarattığı çevresel, sosyal ve ekonomik gelişim ve dönü-

şüm, birtakım olumsuzlukları da beraberinde getirmiştir. Bu deneyimin etkisiyle, 21. yüzyılda dünya, gelişiminin sürdürülebilirliği konusunda objektifini geliştirmekte olan ülkelere, kültürlere ve gelişimin kültürel boyutuna çevirmiş ve bir hareket planı hazırlamıştır (WDFCD, AP, 1990: 5). Birleşmiş Milletler (BM), UNESCO ve Ekonomik ve Sosyal Konsül (ECOSOC) işbirliğiyle 21. yüzyıl için hazırlanan, ‘Kültürel Gelişim için Dünya Yüzyılı, 1988-1997’ başlıklı Hareket Planı dört ana hedefe yönelmiştir.

1. Gelişimin kültürel boyutunun varlığının kabul edilmesi
2. Kültürel kimliklerin pekiştirilmesi ve zenginleştirilmesi,
3. Kültürel katılımın genişletilmesi,
4. Uluslararası kültür işbirliğinin tanıtımı ve yaygınlaştırılmasının teşvik edilmesi (WDFCD, AP, 1990:8).

Bu dört ana hedefle, dünya kültürleri için gelişim stratejileri belirlenmiştir. Hareket planının gerçekleşmesi için, gelişmiş ve gelişmekte olan toplumlardaki yerel kurum ve kuruluşlar, işbirliği yapılabilecek bireyler ve yaratıcı topluluklar, sosyal ve ekonomik gelişim için desteklenecek figürler olarak belirlenmiştir. Gelişimin kültürel boyutunun hedeflenmesi doğrultusunda, özellikle kırsal kesimde, yerel ve doğal insan kaynakları, geleneksel bilgi ve becerileri, o çevrelerin bilimsel ve teknik kapasitesinin işlev kazanması üzerine yapılan projelere odaklanılmıştır. Aynı zamanda, kadının yaşam koşullarının gelişimi için üretimdeki rolünün önemi ve gündelik yaşama katkısının desteklenmesinin altı çizilmiştir (WDFCD, AP, 1990: 17).

Küreselleşmenin kültürleri ayımlayan etkilerine karşı bir tepki olarak, yerel bilginin, kültürel değerlerin, sanat ve zanaatın yeniden önemsenmesi ve hatırlanması için bir hareket planı hazırlanmıştır. Bu planda, öncelikli olarak kültürel kimliklerin korunmasına ve kültür erozyonundan kaçınmak için hazırlanan maddelere yer verilmiştir. Rapor da, tarihsel, ekonomik, politik yaşanmışlıkların olumsuz etkilerinden kaçınarak, değerlerin ve kültürel mirasın yaratıcılık ve yenilikçilikle tekrar canlandırılmasından söz edilmiştir (WDFCD, AP, 1990: 20-24). Aynı zamanda, tasarım alanında 1970’lerde ilk izleri görülen: ‘Alternatif Tasarım’ ve ‘İhtiyaç için Tasarım’dan bugüne taşınanlar, 1990’ların başında ekolojik tasarım, yeşil tasarım vb. kavramların sadece çevresel konuları değil, sosyal ve politik yaklaşımları

da etkilemeye başladığı görülmüştür (Madge,1993: 149). Tasarımdaki bu ekolojik duyarlılığın izleri, dünya kültür gelişimi konusu kapsamına alınmış ve yukarıda bahsedilen hareket planında tasarımın bu hallerini barındırdığından söz edilmiştir.

Türkiye’deki tasarım çevresi de, dünyadaki bu değişimlerden ve yönelimlerden nasibini almaktadır. ‘Gelecekte çağdaş dönüştürme’ eğilimleri, yerel ve kültürel bilginin yeniden önemsenerek ürün tasarımlarının yapıldığı gözlemlenmektedir. Türkiye’deki tasarımcılar, 2000’li yıllarda “Türk kült nesnelere”ni yaratmaya başlamıştır (Balcıoğlu, 2012: 3). Tasarımda bu yönelimin itkisine paralel bir örnek olarak, güncel keçe yapımı ve tasarımı, bu coğrafyada geçmişten gelen bilgiyi günümüze taşımakta ve dönüştürmektedir. ‘Tasarım ve tasarım odaklı iş modeli düşüncesiyle keçe, tarihten günümüze neler taşımaktadır? Geçmişten gelen bilgi bugüne nasıl dönüşmektedir?’ sorularına cevap aranırken bir sonraki bölümde keçenin tarihi incelenmiştir.

### Geçmişte Keçe Kullanımı ve Keçencilik

Keçe, hayvansal liften elde edilen doğal bir tekstil malzemesidir. Endüstrileşme öncesi dönemde, insanların keşfettiği, işlediği ve gündelik yaşamda sıkça kullandığı bu malzeme, küçük-baş evcil hayvanların postunun tıraşlanmasıyla elde edilmektedir. Kısaca, hammaddesi hayvanlardan elde edilen liflerin yeniden değerlendirilmesi ve işlenmesiyle elde edilen keçe, ısıyı koruyan, hava aldırın, yanmayan, organik liften yapıldığı için iklimsel koşullara dayanıklı, toprakta çürümeyen, sıkıştırılmış kılcal yapısından dolayı darbelere dayanıklı ve uzun ömürlü bir tekstil malzemedir. Sabunlu suyla sıkıştırılarak istenilen biçime sokulabilen keçe, gündelik yaşamdaki ihtiyaçlardan yola çıkarak nesneleştirilmiştir. Keçe<sup>2</sup>, “yapağı ya da keçi kılının dokunmadan yalnızca dövülmesiyle elde edilen kaba bir kumaş” olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2014). Diğer bir tanımlamaya göre, “Ağır bir dink işlemi ve yıkama sonucu doku yapısı kaybolan ve yüzeyinde düzgün bir hav tabakası oluşan, iki ya da daha çok katlı yünlü kumaştır” (Ergür, 2002: 136).

Keçenin ilk olarak nerede ve ne zaman üretildiğine dair kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte, soğuk iklim şartlarına maruz kalan insanlar tarafından yapıldığı ve

kullanıldığı düşünülmektedir. Orta Asya'da evcilleşmiş konulara rastlanması, keçenin o bölgeye ait bir malzeme olduğu bilgisini bugüne taşımaktadır. Noin-Ula'da Pazırık Kurganları'ndan gün yüzüne çıkan birçok eşya arasında,



Şekil 1-1a. V. Pazırık Kurganları'ndan çıkarılan keçe kılıf ve keçe şabrak.

insan ve hayvan iskeletleriyle birlikte keçe parçaları, keçe eyer örtüleri ve oldukça detaylı çalılışmış keçe başlıklar bulunmuştur. İ.Ö. III. ve 4. yüzyıla ait olduğu belirlenen bu bulgular, eski çağlardan beri Türklerde keçenin kullanıldığına dair bilgiler vermektedir (Gür, 2012: 1176).

Keçe sözcüğü ve keçe başlıklardan, Homeros'un İlyada destanında şöyle bahsedilmektedir: "Eyi denenmiş ve deriden kenarlarla çevrelenmiş bir başlık (bu senin armağanındır Meriones) onun şakaklarını taçlandırdı, içi yumuşak yünlü idi, dibine keçe döşenmişti" (Dölen, 1992: 369). Sözü geçen başlıkların, Hitit kabartmalarındaki tasvirlerden, soylulara ya da tanrılara ait başlıklar olduğu tahmin edilmektedir. Bu başlıkların daha sonra Frigler tarafından kullanıldığı görülmüştür (Özhekim Atış, 2009: 124). Deniz yüzeyinden 1600 m yükseklikteki Büyük Ulagan vadisinde yer alan Çulışman Irmağı ile Başkaus Irmağı arasında bulunan Pazırık Kurganları, Türk el sanatları açısından önemli bir yere sahiptir; iklimin soğuk olmasından dolayı eşyaların bazıları donarak günümüze kadar çürümeden gelebilmiştir. Yapılan kazılarda Pazırık Kurganları'ndan çıkan kullanım eşyaları arasında, keçe kılıf ve şabrak bulunmuştur (Çeliker, 2011: 2) (Şekil 1-1a).

Arkeolog Radloff'un 1925 yılında başlattığı ve daha sonra Kozloff ile devam eden arkeolojik kazılardan sonra,

1947-1948 yıllarında Altay dağlarının eteklerinde Rus Arkeolog Rudenko tarafından Pazırık Kurganları'nda birçok eşya bulunmuştur. Bu eşyaların (eyerler, kılıç gövdeleri, at koşumları vb.) ve dokumaların üzerinde görülen hayvan motiflerinden bunların keçe olduğu anlaşılmıştır (Diyarbakirli, 1992: 121).

Keçenin, geçmişte giyinme, örtünme, barınma, taşıma ve atçılıkta kullanılan aksesuarlarda, ısıyı koruma amaçlı olarak gündelik yaşamda yaygın bir biçimde kullanıldığı görülmüştür. Gündelik nesnelere çoğunlukla deriyle birlikte kullanılmıştır. Yük, çadır (Şekil 2), eyer, yolluk, sergi, yorgan, yatak, minder keçeleri, seccade ve havut olarak kullanılırken, ayakkabı keçesi, koşum keçesi, kap keçesi, paspas, matara kılıfı, torba, heybe, kepenek, külah, terlik, yamçı, dolap keçesi, çizme, ayakkabı, çorap, kuşak, pantolon ve palto gibi giysilerde de keçenin kullanımına rastlanılmıştır. Geçmişte Ege bölgesinin Balıkesir, Afyon, Konya, Manisa, Bigadiç, Turgutlu, Tire, Ödemiş gibi yerleşkelerinde ve Doğu'da Kars, Erzurum, Aksaray ve Urfa gibi şehirlerde yaygın olarak keçe üretimi yapılmıştır. Askeri kıyafetlerde ve halk arasında başlık olarak kullanılmasında da keçe tercih edilmiştir (Özhekim Atış, 2009: 125) (Şekil 3).

Arz-talep ilişkisinin azalmasıyla, ustaların işlerini sürdürememesi, sayılarının azalması, yetişen çırakların olmaması gibi etkenler, keçeciliğin ve keçe kültürünün yok olmasının başlangıcı kısaca şöyle özetlenmektedir:

"Sanayi Devrimi'nin yaşanması ile tekstil alanında üretim hızlanmıştır, bu süreçten etkilenen tekstil ürünlerinden biri keçedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan ekonomik sorunlar yeni hammadde arayışını hızlandırmış



Şekil 2. Nogay keçe çadır arabası



Şekil 3. Keçe başlıklar.

ve yapay liflerin üretilmesiyle tekstil endüstrisinde yeni bir dönem başlamıştır. Yeni materyaller ve farklı tekniklerin birleşmesi sonucunda ortaya çıkan non-woven'lar keçeye duyulan gereksinimi en aza indirmiştir " (Gür, 2012: 1173).

1950'lerde yeni malzeme ve üretim tekniği arayışı, yapay malzemelerin geliştirilmesine ya da doğal malzemelerin kimyasallarla ömrünün uzatılması, dayanıklılığının artırılması çabaları gelişmişlik olarak değerlendirilmiştir. Bu, tartışmaya değer bir konu olarak görülmektedir. Endüstrileşme ve küreselleşmeyle İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, artan bir ivmeyle hız kazanan endüstriyel üretimde kullanılan çeşitli kimyasallar, ürünlerle gündelik yaşama, canlıların bedenlerine, toprağa, atmosfere karışarak çevreyi kirlenmişler ve canlıların yok olmasına neden olmuşlardır (McDough ve Braungart, 2002: 3-5). Seri olarak üretilen bu gündelik eşyaların, malzemelerin ve atıkların, doğaya, insan bedenine, her türlü canlıya verdikleri zararın sonuçları 1990'lı yıllarda iyice ortaya çıkmaya baş-

lamıştır. Tüm bu olumsuz etkiler düşünüldüğünde, 'gelişmişlik' kavramının şüphe verici bir hal aldığı söylenebilir. Tıpkı keçecilik örneğinde olduğu gibi yerel üretimler, kültürel değerler ve dünyadaki üretim biçimleri, sözü edilen teknolojik gelişmelerle birlikte yok olmaya, unutulmaya başlanmış ve böylece kültürler aynılaşmıştır. Birinci bölümde sözü edilen, 'Dünyada Kültürel Gelişim' stratejilerinin oluşturulmasını sağlayan farkındalık, uluslararası kuruluşları ülke politikaları bazında önlemler almaya yöneltmiştir (WDFCD, AP, 1990). Bu stratejiye yönelim, endüstrileşmenin tüketici döngüsü ve yaygınlığı karşısında, cılız ve gecikmiş bir eylem olsa da, yaratıcılık, yaratıcı topluluklar, yerel değerler, geleneksel bilgi ve becerilerin hatırlanması, önemsenmesi, tasarım ve sanat alanlarındaki figürlere, yaratıcı toplumlara, bireylere, ekonomik ve sosyal anlamda olumlu yaklaşımlar vaat etmektedir. Yerel ve özgün kültürün değerini hatırlatmaktadır.

#### Ekolojik Bir Malzeme Olarak Günümüzde Keçe

Keçecilik, *Yavaş Hareket* felsefesiyle örtüşmektedir. Bu hareket, bir anlamda endüstrileşme öncesi yaşama gönderme yapan, küreselleşmeye, hızlı tüketime ve sadece niceliksel yerine, yerel değerleri, üretimi, zamanın kalitesini önemseyen, nicelikten çok niteliği değerli bulan bir yaşam, üretim ve tüketim biçimini önermektedir (Honoré, 2004). Bu hareketin doğurduğu *Yavaş Yiyecek*, *Yavaş Tasarım*, *Yavaş Moda* vb. kavramlar, kendi alanlarında hızlı ve çoklu üretim yerine, sınırlı sayıda üretimin değerli olduğunu savunmaktadır. İş dünyasında ve tasarımda, küçük ölçekli yerel üretime ve ürünün dayanıklı, uzun ömürlü ve kaliteli olmasına odaklanırken, "biçime karşı özü benimseyen, coğrafya-zaman-kültür ilişkisinin sağlam olmasını, kaliteli ve nitelikli olma" (Beverland, 2011) ilkelerini önermektedir. Keçenin dayanıklı, ekolojik, yanmaz, dirençli, faydalı bir malzeme olması; keçeciliğin ise, basit fakat emek gerektiren özellikleriyle *yavaş* kavramıyla örtüşen nitelikler taşıdığı görülmektedir.

Çağdaş tekstil ve ürün tasarımcıları, bugün keçeye duydukları ilgiyle, kültürel miras olarak keçenin değerinin geri gelişinde ve üretim tekniğinin yok olmamasında önemli rol oynamaktadır. Yüzeysel tekstil ürünlerinden giyime, üç boyutlu ürünlerden iç mekan tasarımlarına, aksesuarlardan heykel sanatına, el-yapımı üretimin birçok



kolunda keçe, güncel hayatın içinde yaratıcılık sayesinde yeniden yerini almaktadır (Şekil 4 ve 5).



Şekil 4. Keçe ekmek sepetleri, Josh Jakus.



Şekil 5. Keçe kaplı koltuk, Ayala Serfaty.

Uluslararası örneklerin yanı sıra, Türkiye’de keçe üzerine yapılan araştırmalarda, sanat, tasarım ve uygulama çalışmaları yapan sanatçı, tasarımcı, araştırmacı, akademisyenlerle, babadan-oğula bilgi aktarımıyla keçeciliği kendine meslek edinen girişimciler ve ustalarla karşılaşmaktadır. Keçe sanatçısı Belkıs Balpınar, akademisyen Selçuk Gürışık, endüstriyel tasarımcı Ali Bakova, İzmir’in Tire ilçesinden keçe ustası Arif Cön, kadın girişimci Digna Fişekçi, ‘UNESCO yaşayan kültür hazinesi’ olarak sıfatlandırılan Konyalı Mehmet Girgiç usta ve İzmir’in *Sakin Şehri*<sup>3</sup> Seferihisar ilçesinde keçe konusunda araştırma, tasarım ve pazarlama konusunda girişimci Ayfer Güleç sözü edilen yaratıcı profiller olarak sayılabilir. Bu makaleye konu olan profiller, Türkiye’deki keçe ve keçecilik konusundaki giri-

şim ve çabaları anlamak ve analiz etmek üzere sınırlama yapılarak seçilmiştir.

Belkıs Balpınar’ın keçeden yapılmış halı ve kilim tasarımları arasından, ‘Hücreler’ adlı çalışması, bordo zemin üzerine, siyah ve beyaz aplikeleri yerleştirerek oluşturulmuştur (Şekil 6). Bu çalışmasında sanatçı, disiplinlerarası bağlamda kuantum fiziğinden yola çıkarak desenlerini tekstil sanatı bilgisiyle geliştirmiştir (Çotaoğlu, 2011:181; Aktaran: Çeliker, 2011: 14).



Şekil 6. ‘Hücreler’ adlı kilim tasarımı, Belkıs Balpınar.

Akademisyen Selçuk Gürışık, “Bugün, yarının geleceği olabilir” (Gürışık, 2014) söylemiyle, keçenin kültürel simgelerini gelenekselden güncel, yerelden küresele taşıyarak markalaştırma amacıyla tasarım çalışmalarını sürdürmektedir. Geleneksel Anadolu keçeciliğinden yola çıkarak deneysel çalışmalar yapan Gürışık, 2013 yılında, New York La Mama La Galleria’da ‘Felt Them Against’ adını verdiği sergisinde kostüm tasarımlarını sunmuştur. Keçeyi, yün, pamuk, ipek gibi malzemelerle harmanlayıp, son teknoloji ürünleriyle sürdürülebilir kılmaktadır. Çevre dostu kostümlerinin tümü, doğal malzemelerden oluşan el yapımı, ekru, beyaz ve fildişi tonlarına hakimdir (Weekly, 2013) (Şekil 7).

Ali Bakova, çalışmalarında cam, deri ve keçe gibi doğal malzemeler ve bunların geleneksel üretim biçimlerini çağdaş içeriklerle tasarlayıp, ürettiren bir endüstriyel tasarımcıdır. Çalışmalarında amacının, bu coğrafyanın geleneksel işlevselliğini kökenleriyle birlikte çağdaş yaşama taşımak



olduğunu belirtmektedir (Esen Ünver, 2011). Tasarımcı ile usta arasındaki ilişkiyi, imece üretim yöntemi olarak tanımlayan tasarımcı, bir keçe ustasına ürettirdiği çalışması 'Fes-ti-wall' adlı keçe duvar halısında (Şekil 8), arkaik Türk ikonlarını yeniden yorumlamaktadır. Bu duvar halısı tasarımı, Orta Asya ve Anadolu'da keçe kullanımına ve Hitit rölyeflerinde başlıkların görüntülerine öykünerek, Osmanlı'da ilk seri üretim nesnesi olan 'fes'in ikonlaştırılmış desenlerinden oluşan bir yüzey çalışmasıdır (Borka, 2010).



Şekil 7. 'Felt them against', kostüm tasarımı, Selçuk Gürışık.

Bakova, 'Fes-ti-wall' ile, fes ikonunu geleneksel bir malzeme üzerinde kullanıp bir duvar halısı olarak üretmesi ve bunu bir günlük kullanım nesnesi haline dönüştürmesi yoluyla köklerini gelenekten alan bir tasarım örneği yaratmıştır. Tasarımda içeriğin, düşüncenin, geçmişi sorgulama ve araştırmanın tasarımcı tarafından kurgulanıp, üretimin ustaya sipariş usulüyle geleneksel bir malzeme ve üretim biçimiyle sonuçlandırılarak ürüne ulaşma biçimine bir örnektir.

İzmir'in Tire ilçesinden keçe ustası Arif Cön, keçecilik mesleğini dedesinden devralmış ve günümüzde de sürdürmektedir. Kendi atölyesinde üretim yaparak, hem keçe sanatını yaşatmaya çalışan hem de geçimini bu işten sağlayan bir girişimcidir. Cön, eskiden herkesin evinde olan keçeye bugün yerli halkın yeterli ilgiyi göstermediğini fakat yabancı turistlerin keçeye meraklı ve ilgili olduğunu belirtmektedir. Keçecilik mesleğinin, dokuma ürünler ve



Şekil 8. 'Fes-ti-wall', keçe duvar halısı, Ali Bakova.

makine halılarının yaygınlaşmasıyla sıkıntılar yaşadığını ancak, bu durumun sayıları az olsa da yeniliğe açık genç kuşak keçeciler tarafından tersine çevrildiğini ifade etmektedir (Anonim, 2012). Cön, atölyesinde Tokat yazmalı şal, Osmanlı kaftanı (Şekil 9), minder (Şekil 9a), halı, terlik, yelek, heybe, paspas, takı ve tokalar gibi geleneksel desenleri güncelleyerek çeşitli ürünler üretilip satışını yapmaktadır.

Digna Fişekçi, İstanbul'daki atölyesinde, keçe panodan vazoya, çantadan kıyafetlere kadar çeşitli ürünler tasarlayan bir girişimcidir. Keçe sanatını ve yapım tekniklerini anlattığı kitabı, birçok tasarım örneklerini de içermektedir. Sanatçı çalışmalarını sergilerde paylaşmakta ve keçe üzerine atölyesinde kurslar vermekte ve birçok kurumda atölye çalışmalarına katılmaktadır. Keçeyi sağlıklı ve geri dönüşümü mümkün olan bir malzeme olduğu için seçen Fişekçi, yeni fikirlerle keçeye farklı görünümler kazandırmaya devam etmektedir (Fişekçi, 2009).



Şekil 9-9a. Osmanlı kaftanı ve keçe minder, Arif Cön.

Ocak 2010 tarihinde, UNESCO'nun 'Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'nde, 'Yaşayan İnsan Hazinesi' unvanına layık görülen Mehmet Girgiç, ai-



Şekil 10. Keçe vazolar, Digna Fişekçi.



Şekil 10a. Keçe fesler, Mehmet Girgiç.

lesinden öğrendiği geleneksel keçe tekniklerini modern tekniklerle harmanlayarak keçe sanatını dünyaya tanıtan önemli keçe ustalarından biri olarak bilinmektedir (Şekil

10a). Keçeye dönüşebilen doğal elyafı kumaşla birleştiren usta, bu tekniğin 'Osmanlı' adıyla literatüre geçtiğini belirtmektedir (Meriç, 2013).

Buraya kadar sözü edilen, birbirinden farklı mesleki özgeçmişe sahip, akademisyen, sanatçı, tasarımcı ve ustaların çalışmaları, keçenin ve keçeciliğin geçmişten günümüze taşınma ve çağdaş yaklaşımlarla dönüştürme çabasının birer göstergesidir. Keçenin güncelleşmesine katkı sağlayan bir diğer sanatçı ve tasarımcı profili ise, Ayfer Güleç'tir. Ayfer Güleç profili ve iş modeli, bu çalışmada keçenin ve keçeciliğin geçmişten günümüze, gelenekselden güncel tasarım bilgisi ve pratiğiyle dönüşümünün incelenacağı bir vaka olarak seçilmiştir. Ayfer Güleç ile yapılan röportajlar sayesinde, Güleç'in keçeyle ilgili öyküsünde bir araştırma-tasarım-pazarlama üçlüsü üzerine kurulan ve sürdürülebilir küçük ölçekli, 'yavaş tasarım' örneği bir iş modeli olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, Güleç'in çalışmalarını sürdürdüğü atölyesinin bulunduğu yer Seferihisar'ın, Türkiye'nin ilk *Sakin Şehri* (Irmak, 2011) olması da, bu çalışmada keçe ve keçecilik ile *yavaş tasarım* arasında kurulan bağlantıyı güçlendirmektedir.

#### Ayfer Güleç İş Modeli ve Çalışmaları

Ayfer Güleç<sup>4</sup>, keçeyle 1991 yılında, Balıkesir'in Savaştepe ilçesinde, keçe ustası Muharrem Şengül'ün atölyesinde tanışmıştır. Ustanın kendisine anlattığı teknikler ve küçük denemelerle keçe yolculuğuna usta-çırak ilişkisiyle başlayan tasarımcı, İstanbul'a döndüğünde ustasından öğrendiklerini evinde uygulamaya başlamıştır. Başlangıçta keçeyi, duvar yaygılarında ve giysi tasarımlarında kullanmıştır. Tasarımlarından biri Güleç'e, İstanbul Giyim Sanayicileri Derneği'nin düzenlediği yarışmada, stilistik kategorisinde mansiyon ödülü kazandırmıştır. Keçeyle olan ilişkisine hobi olarak başlamış, daha sonra profesyonelce sürdürmüştür (Şekil 11).

Keçe ile katma değeri olan ürünler yaratmanın nasıl mümkün olabileceğini sorgulayarak araştırmalarına başlayan Güleç, 'Keçeden nasıl bir marka yaratılabilir? Bir zanaat ürünü, nasıl bir tasarım ürününe dönüştürülebilir?' gibi soruların cevabını bulmak için yola çıkmıştır. Tasarımcı, buluntulara göre 3000 yıllık geçmişi olan keçeyle ilgili Anadolu'da az sayıda bulunan keçe atölyelerine giderek oradaki ustalarla tanışmış, onlardan işin inceliği ve zana-



Şekil 11. Ayfer Güleç, İstanbul Giyim Sanayicileri Derneği'nin düzenlediği yarışmada 'stilistik' kategorisinde mansiyon ödülü alan tasarım.

atın sorunları hakkında bilgiler almıştır. Bunun sonucunda, keçecilik mesleğinin sorunları, teknik yetersizlik yaşayan geleneksel atölyelerin yeniden yapılandırılması, keçe üretiminin yaygınlaştırılması, keçenin çağdaş bir tasarım ürünü olarak farklı kullanım alanlarında yer bulması gibi konularda üzerinde araştırma yapmıştır (Güleç, 2014).

Güleç, Anadolu'da bulunduğu dönemlerde keçe atölyelerinin çok küçük ve kasabaların dar sokaklarında sıkışmış olduğunu, satış pazarlama, boyama, depolama, tarama makinası gibi yapım sürecinin iptidai ortamlarda yapıldığını gözlemlemiştir. Bu nedenle, mekanların fiziki şartlarının yenilenmesini ve iyileştirilmesi gerektiğini düşünen tasarımcı, bu değişimin talep doğrultusunda olabileceğini fakat, bugünkü şartlarda talep olmadığından dolayı mesleğin yok oluşunu, kimsenin baba mesleğini gelecekte yapmak istemediğini anlamıştır. Geçmişten günümüze çırakların, ustasından öğrendiği teknik, renk ve desenleri değiştirmeden, yenilemeden, yorumlamadan ve yeniden yaratmadan mesleği icra ettiğini tespit etmiştir. Bu yüzden, keçede yenilikçiliğin, sanatsal üretiminin gerektiğini, yorumlamanın ve geliştirmenin eksikliğini fark etmiştir. Tasarımcı, taleplerin artması için işlev ve estetiğin birlikte ön plana çıkması gerektiğini düşünmektedir. Keçenin iyi dövülmesinin yanında, işin yaratıcılık kalitesinin önemini de vurgulamaktadır. Yenilik yoksunluğuyla mesleğin sürdürülemediğini, dolayısıyla ekonomik getirisinin oluşmadığını görmüştür. Ya da tam tersi, ekonomik getirisi olmadığı için dönüşümün olmadığını da sözlerine eklemektedir. Meslek becerisiyle tasarım bilgisi birleştiğinde, mesleğin önünün açılacağı, güncellenebileceği ve taleplerin artabileceğini öngörmüştür (Güleç, 22.04. 2014). Ayfer Güleç, herke-

sin evinde yapabileceği keçeciliği, yeniden canlandırmak, kaybedilen kültürel, sosyal ve ekonomik değerlerin yeniden kazanılmasını hedeflemiştir. Güleç, tasarıma dayanan bir iş modeli gerçekleştirmek için yola çıkarken, amacını, estetik değeri olan keçe ürünler tasarlamak ve bunların kullanımını sağlamak olarak belirlemiştir.

Kadın Girişimciler Derneği (KAGİDER) ve İŞKUR'un işbirliğinde oluşturulan Kadın Girişimciler İş Geliştirme Merkezi (KAGİMER) kurumunda şirket kurulum desteği, altı ay boyunca süren mentörlük ve iki haftalık ticari girişim eğitimi almıştır. Bundan sonra, iş kurma sürecini zamana yayarak kendi olanaklarıyla gerçekleştirmiştir. Kurumsal desteklerden sonuç alamamasının, süreçte karşılaştığı engelleri şöyle açıklamaktadır: "Çeşitli kurumların desteğini almak başta cazip gözükse de, resmi prosedürlerin insancıl olmaması ve güvensizlik üzerine kurulu olması, hiyerarşik ilişkilerin hantallığı, ilgisizlik ve kurumların iş bilmezliğinden dolayı bu destekleri almak neredeyse olanaksızdır." Tasarımcı, bir işi birliktelikle kotarmanın önemine değinirken, ülkemizdeki problemin, birlikteliğin eksikliği olduğunu vurgulamaktadır. Bu destek alma girişimindeki söylemini, bir eğitim süreci olarak kabul eden tasarımcı, işini ancak emekli olduktan sonra yerleştiği İzmir'in Seferihisar ilçesinde, Doğanbey Köyü'nde gerçekleştirebilmiştir. Köyde kurduğu atölyesinde ürettiği keçe ürünlerinin satışını, Sığacık'taki dükkanında gerçekleştirmektedir. Satış yeri, Seferihisar Belediyesi'nin, Sakin Şehir mottosuyla sanatçılar için tahsis ettiği dükkanlardan biridir. Seferihisar Belediyesi'nin desteğiyle ilçenin Doğanbey Köyü'nde bir taş evi, 'Kadın Emegi Evi' adlı atölye olarak düzenlemiştir. Atölyesinde, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın organize ettiği kursları ve özel atölye çalışmalarını yürütmektedir.

Araştırma-geliştirme, tasarım ve pazarlama üçlemesi üzerine iş modelini geliştirdiğini söyleyen Güleç, yerel ve geleneksel kültürü koruyarak, yenileyerek, yerli üretimi yaşatıp, yeşerterek, ekolojik bilinci yayarak işini sürdürmektedir. Atölyesinde, tasarım ve katma değeri yüksek işlerin yanında, küçük, ekonomik olarak herkesin ulaşabileceği keçe hediyelik eşyaların da üretimine yer vermektedir. Güleç, herkesçe madden ulaşılabilir bu ürünlerin, aynı zamanda işin ekonomik döngüsüne katkı sağladığını da belirtmektedir. Atölyesini, araştırma-geliştirme ve üretim alanı olarak tanımlarken, dükkanını işlerinin görünürlüğü



ve dışa açıldığı bir vitrin ve pazarlama noktası olarak ifade etmektedir. Yaz mevsimlerinde dükkanını, ziyaretçilerin en çok uğradığı zaman olması nedeniyle bir tanıtım noktası olarak da adlandırmaktadır. Yazın özel işlerin olmadığını ve hafta içi her gün dükkanında çalıştığını belirtmektedir. Sığacık'ta hafta sonu kurulan pazarda, organik ürünlere çok fazla rağbet olduğunu, Sığacık'ı yaz-kış pazar günleri 2000-5000 arası kişinin ziyaret ettiğinin altını çizmektedir. Turizm için de önemli bir malzeme olan keçenin ve keçe ürünlerin, İzmir'de hediyeelik eşya sektöründe mutlaka fark edilip bir kültür ürünü olarak kullanılmasının gerekliliğini vurgulamaktadır. Çünkü her kentin sembolleri ve kültürel değerleri bulunmaktadır. Bunları tanıtmak için kaybolmaya yüz tutan zanaatların tasarımıyla buluşup estetik değeri yüksek, işlevi olan ürünlerle kentin turizmine renk, canlılık ve katma değer kazandırılmasının ve bunun planlanmasının altını çizmektedir. Güleç'in keçeyi günümüzde yeniliklerle bir adım daha ileri taşıma çabasına, keçenin sağlıklı, faydalı bir malzeme olmasının sıkı bir destek olduğunu belirterek, keçenin özelliklerini şöyle açıklamaktadır:

Keçe öncelikle doğal bir malzeme olduğu için, statik elektriği dengeler, kendinizi çimlerin üzerinde ya da toprağa basmış gibi hissedersiniz. Romatizmaya, sırt ve bel ağrılarına iyi geldiği gibi radyasyon ışınlarını da geçirmez. Yalıtım özelliği vardır. Termos gibi sıcak-soğuk korur, hatta iyi pişirilmiş keçenin içine buz parçaları koyduğunuzda erimez. Üzerinde toz barındırmaz. Geçmişte bu yöntemler kullanılmış. Vücut ısıyı koruduğu gibi, keçe, hava geçirgen olduğu için hastaların hasta yatağında altlık olarak kullanılır, sırtta yara oluşmasını engellediği gibi yarısının iyileşmesinde de yardımcı olmuştur. Bu özelliklerinden dolayı, medikal sektörde de tercih edilebilecek bir malzemedir. Son olarak, keçe üzerinde akrep, yılan ve çıyan yürüyemediği için kırsal kesimde de tercih edilmektedir (Güleç, 2014).

Güleç, keçenin üretimini şöyle açıklamaktadır:

İçeriğinde sadece koyun yünü, sıcak su ve zeytin yağı sabunu bulunan keçe, yüksek teknoloji kullanılmadan, insan emeğiyle ya da basit makinalarla yapılmaktadır. Bu, %100 doğal malzemenin üretim tekniği, geçmişten günümüze aynı usulde gelmekte ve ardında atık bırakmamaktadır (Güleç, 2014).

Yapım aşamaları sırasıyla şöyle özetlenmektedir: Ön-

celikle desenleme işlemleri yapılmaktadır. Toz tekstil bovalarıyla kaynatılarak renklendirilen yünler, ikinci adımda tarama yöntemiyle açılmakta ve elyaf haline getirilmektedir. Hasır üzerine lifler serpilerek, hazırlanan desenler üzerine yerleştirilmektedir. Düzeltmeler yapıldıktan sonra, üzerine ılık sabunlu su serpilerek hasır rulo haline getirilip, tepme işlemi yapılmaktadır. Ayakta yapılan bu işlem 40-45 dakika sürmektedir. Uygulanan basınçla yün lifleri birbirine kilitlenmiş olmaktadır. Rulo açıldıktan sonra, bozuk kenarların düzeltmeleri tekrar yapıp, sonrasında elde pişirme (keçeleştirme) işlemine geçilmektedir. Burada sıcak su ve nemli bir ortamda bilek ve dirsek basıncıyla keçeleşme aşaması gerçekleştirilmektedir.

Günümüzde makinalarla da aynı işlemi yapma olanağı bulunmaktadır. Sonrasında yıkanarak sabunlu sudan arındırılıp, güneşe asılarak kurutulmaktadır. Buharlı ütüyle ütülenip ürün kullanıma hazır hale getirilmektedir (Güleç, 2014). Yapılışı, emek yüklü olduğu kadar sabır da gerektiren bu mesleği keyifle yapan tasarımcı, son keçe sergisini 'Bildiginiz Keçe' ismiyle İzmir'de Prof. Dr. Türkan Saylan Merkezi'nde gerçekleştirmiştir. 'Doğanbey Kadın Emeği Evi'nde çalışmalarını yoğun bir şekilde sürdürmektedir (Şekil. 12 – 12a).



Şekil 12 – 12a. 'Doğanbey Kadın Emeği Evi', atölyenin girişinden ve içinden görünüm ve Ayfer Güleç (Seferihisar – İzmir)

### Ayfer Güleç Keçe Ürünleri

Yirmi dört yıllık süreçte keçeden tekstil ürünleri ve nesnelere geliştiren Güleç'in, ustasından edindiği geleneksel keçecilik yapım bilgisini, üniversitede aldığı güzel sanatlar ve tasarım eğitiminden kalan deneyimi, bilgi ve beceri birikimiyle birleştirmesi ürünlerinde gözlemlenmektedir. Tasarımda, yapım tekniğine hakim olup, doğrudan keçeyle ilişki kurarak ve malzemenin niteliklerini özümseyip, doğaçlama, deneysel ve kavramsal tasarım yöntemlerini uygulamaktadır. Güleç'in tasarlama pratiği, zanaatkar uygulama eylemiyle benzerlik taşımaktadır. Tasarladığını

çizmeden, doğrudan malzeme üzerinde, keçecilik yapım bilgisiyle doğaçlama yaparak uygulamaktadır. Yün malzeme, el-göz-zihin etkileşimiyle biçim almaktadır. Bunun geleneksel zanaattan/üretim biçiminden farkı, yenilikçi ve deneysel yaklaşımıyla, yaratıcılığının, görsel ve tasarım bilgisinin ürün üzerinde biçimlenmesine izin vermesidir. Geleneksel zanaatkarların yapma, tasarlama biçiminden farkıysa, ustaların, yıllarca yaptıkları tekniği, deseni değiştirmeden ve yeniyi denemeden ezbere uygulanmasıdır. Güleç'in Anadolu'daki inceleme ve araştırmaları sırasında, keçeciliğin yok olmaya yüz tutmasına neden gösterdiği yenilikçilik yoksunluğu, Türkiye'de gelenekselliğin zaafı olarak açıklanabilir

Güleç ilk denemelerine, ustasının sadece çobanların kullandığı kepenek ve yer yaygısı yapmasından dolayı, ondan öğrendiği gibi duvar yaygıları ile başlamıştır. Ardından, giysiler ve aksesuarlar tasarlayarak çalışmalarını sürdürmüştür. Türk kültürüne ait süsleme sanatlarını araştırmış ve araştırmaları sonucunda - kendi kültürel kökünün de geldiği - Yörük kültüründen esinlenerek desenler tasarlamıştır. Desen tasarımlarını, 'yöresel hafızanın malzeme üzerindeki yorumu' olarak tanımlayan tasarımcı, ilk çalışmasında çiçek desenlerini parlak renklerle soyutlayarak kullanmıştır (Şekil 13a). 2005 yılındaki bir sergisinin afişini, tıpkı bir duvar yaygısı gibi tasarlamıştır (Şekil 13). 1997 yılında, ilk çalışmaları arasından yer alan panço, tülbent üzerine keçe dövülerek uygulanmıştır. Canlı renklerin kullanıldığı pançonun üst kısmı, Ayfer Ataer, sanatçının adı ve -o yıllardaki- soyadını simgeleyen AA harflerinden oluş-



Şekil 13. Ayfer Güleç sergi afişi, 80 x 225 cm, 2005.

Şekil 13a. Ayfer Güleç'in ilk çalışması, Keçe duvar yaygısı, 100 x 160 cm, 1991.



Şekil 14. Keçe panço, tülbent üzerine keçe uygulaması, 1997, Ayfer Güleç.

maktadır (Şekil 14) (Güleç, 29.10.2015).

Bugün, panço, yelek, ceket, etek, kaban, vb. giysiler, şapka, fes, çanta, şal vb. aksesuarlar, ürettiği tekstil ürünleri arasında yer almaktadır. Tamamen keçeden yaptığı giysi ve aksesuarların yanında, keten, pamuklu, ipekli kumaşlardan ve deriden giysiler üzerine yünle uyguladığı iğneleme keçe yapım tekniği bezemeleri, Anadolu'ya ait 'Kırkyama' el-işini keçeyle uygulaması, deneysel çalışmalarının arasında yer almaktadır (Şekil 15-15a- 15b) (Güleç, 2015).



Şekil 15-15a- 15b. Keçe ceket üzeri iğneleme yapım tekniğiyle çiçekli bezeme ve aksesuarlar; kırk yama tekniğiyle çanta ve keçe fes, 2014, Ayfer Güleç.

Bunların dışında, hediyelik eşyalar sınıfındaki küçük ölçekli ev ve kişisel kullanım nesnelere, anahtarlık, saç tokaları, takılar, kitap ayracı, mumluk, vb. artan keçe malzemelerin değerlendirilmesiyle ortaya çıkan keçe nesnelere üretilmektedir (Şekil 16) (Güleç, 29.10.2015).

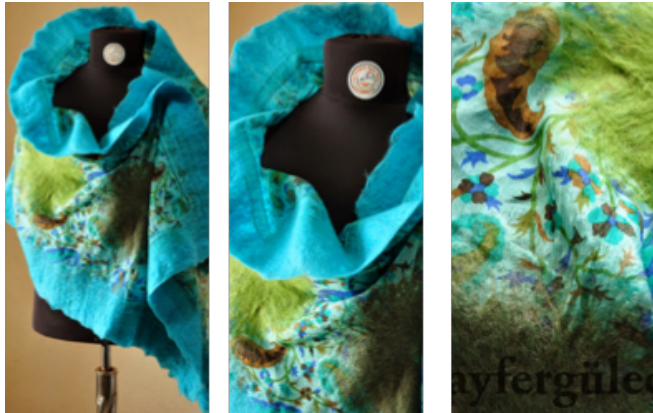
Tasarımcı, dövme tekniğini moda kitapları, dergiler





Şekil 16. Hediyelik Keçe objeler, Ayfer Güleç.

ve internette yaptığı araştırmalar sonucu keşfedip ilk denemesini 2005 yılında gerçekleştirmiştir. Dövme tekniğini kullanarak tülbent, penye gibi pamuklu kumaşlar, ipek, keten, çuha, triko ve deriyle keçeyi birleştirerek giysi ve şal tasarımları yapmaktadır. Tasarımları arasında şallar, 2005 yılından bugüne kadar çok sayıda ve çeşitlilikte ürettiği tekstil ürünleridir. Şallarda, ince kumaşın kenar ve orta kısımları keçeyle kaplanmaktadır. Şalın kenarında kullanılan keçe kaplamalarının kullanıcının boynunu, orta kısımdaki keçe kaplamalarının ise sırt ve göğüs bölgesinin ısınımasını koruması düşünülmüştür. Tasarımcı, fotoğrafta görünen şalın renk seçiminde, kumaşın rengi ve deseniyle uyumlu renkte yün seçtiğini belirtirken, bazen zıtlıkların uyumunu da tercih ettiğini belirtmiştir (Şekil 17) (Güleç, 2015).



Şekil 17. Keçe Şal: İpek eşarp üzerine keçe uygulaması, 2005, Ayfer Güleç.

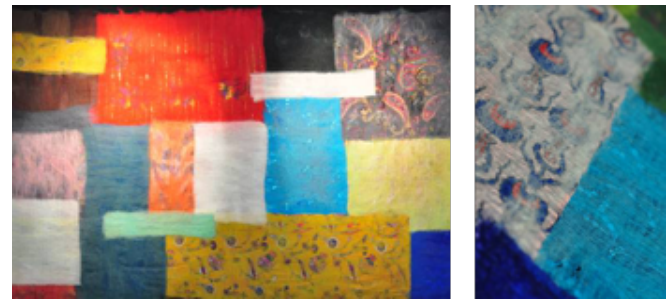
Kırkyama yöntemiyle ürettiği tasarımları, sanatçının kendi bulduğu, en yenilikçi, deneysel ve kavramsal kur-

gusu en güçlü çalışmaları arasında yer almaktadır. Eski, kullanılmayan, Anadolu'dan toplanan kumaş birikiminden ya da atmaya kıyamadığı kumaşlardan bir araya getirerek yaptığı kırkyamaları, duvar yaygılarına, masa örtülerine, şal ve giysilere dönüştürmektedir (Şekil 18). Geleneksel kırkyama tekniği ile kumaşları dikişle birleştirmesi, tasarımlarının yenilikçi yönünü göstermektedir. Güleç'in kırkyama denemelerinde dikiş olmaksızın, parça kumaşlar keçeyle kaynaştırılıp, birleştirilmiştir. Kırkyamada, ipek, ince keten ve pamuklu kumaşları tercih etmektedir. Bu teknikle, manevi değeri olan kumaşlar evlerin bir köşesinde ya da giysilerde yaşatılmaya devam ederken, keçe ile kırkyama gibi iki geleneksel tekniğin güncel bir buluşması uygulanmakta ve tasarım becerisiyle yaşatılmaktadır.



Şekil 18. Kırkyama tekniğiyle kaban tasarımları, 2014, Ayfer Güleç.

Keçeli kırkyamaların tasarım ve yapım süreci sorgulandığında, desen seçiminin eldeki malzemeyle sınırlı olduğunu, kumaşların ve desenlerin doğaçlama yöntemiyle gerçekleştiği tasarımcıdan öğrenilmiştir. Kendi bilgi birikimini, kültürünü, deneyimini, görsel dağarcığıyla yoğuran Güleç, aşağıdaki fotoğrafta yer alan kırkyama örneğindeki kumaş parçalarının, Anadolu'daki annelerin başlarına örttüğü, eşarp, yaşmak, poşu gibi baş örtülerinden kalan kumaşların bir araya getirilerek yapıldığını belirtmektedir (Şekil, 19-19a).



Şekil 19 – 19a. Kırkyama Duvar Yaygısı ve birleşim detayı, 2013, Türkan Saylan Kültür Merkezi'ndeki Kırkyama Sergisi'nden bir çalışma, Ayfer Güleç.

Kumaşların üzerindeki desenlerin ve renklerin, bu coğrafyanın renk ve desenleri, yaşanmışlığı olduğunu ifade ederken, kırkyamanın gelenekteki ve kendi kurguladığı kültürel ve kavramsal tasarımının bir parçasıdır. Bilinen iki geleneksel yapım tekniği keçe ile kırkyamayla nasıl keşfedildiğini ve kavramsal bağlamını aşağıdaki gibi açıklamaktadır;

Kırkyama tüm toplumlarda bilinen kadim kültürlerden birisidir. Anadolu’da cefakâr annelerin, azı çoğaltma, eskiyi yenileme kültürüdür. Dünyada, İngilizce ifadeyle ‘patchwork’ olarak adlandırılmaktadır. Benim için kırkyama, barış içinde birlikte yaşamayı başarmış hoşgörülü Anadolu insanını simgelemektedir. Keçecilik ise, sufî kültüründen gelmekte, birleştirici ve kaynaştırıcı olmaktadır. Keçe ile uyguladığım kırkyama tekniğinde sembolik olarak keçe dikişsiz birleşime olanak vermekte, aracısız bir biçimde birleştirmekte ve kaynaştırmaktadır. Tıpkı sufî kültüründeki birleştiricilik ve Anadolu kültüründeki çok renkli birlikte yaşam gibi (Güleç, 2015).

Deneysel çalışmalarından bir diğeri ise, kına ile renklendirilmiş koyun postuyla koyun yününün birlikte keçeleştirilmiş halidir. Yünün postun üzerindeki ham haliyle yünün kendisinden oluşan bu duvar yaygısı, bir bütünü parçasıyla kaynaşması sonucu ortaya çıkmıştır. Kompozisyona boyut katan koyun postunu, tasarımcı gezip görmek istediği kara parçası ve farklı kültürler olarak düşlemiş ve keçeyle bütünleştirmiştir. “Hayal edebiliyorsam, sanat diliyle dillendirebiliyorsam bir gün gerçekten gezebilirim” diye düşlerken uyguladığı tekniğin tamamen deneysel olduğunu belirtmektedir (Şekil 20) (Güleç, 2015).



Şekil 20. Koyun postunun keçe ile birleşiminden yapılan duvar yaygısı, 2002, Ayfer Güleç.

Ayfer Güleç, keçeciliğin güncel üretimlerini sürdürürken, öte yandan atölyesinde eğitimler vererek keçeciler yetiştirmekte ve kolektif çalışmalar gerçekleştirmektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı eğitim dairesinin ‘Somut Olmayan Kültürel Miras taşıyıcılarını arttırmak’ amacıyla atölyesinde düzenlediği kurslarda, kursiyerler keçe yapımını öğrenirken iş edinmektedirler. Örneğin, kursiyerler arasından iki kadın, eğitimleri sonrasında atölyede tasarımcıyla birlikte sürekli çalışmaktadır. Kolektif çalışmalar, Güleç’in bir konu vermesiyle ve kendisinin konuşarak yaptığı yönlendirmeleriyle gerçekleşmektedir (Şekil 21-21a).



Şekil 21 –21a. Ayfer Güleç, atölyesinde verdiği bir kursta katılımcıların kolektif yaptıkları çalışmalardan örnekler, 2011-2012.

### Değerlendirme

Ayfer Güleç, Seferihisar’ın Doğanbey Köyü’ndeki atölyesinde ve Sığacık’taki dükkanında araştırma-geliştirme, tasarım ve pazarlama mekanizmasına dayalı çalışan bir girişimci iş modeli örneği sunmaktadır. Bu örnekte, hobi olarak, ‘kendin yapçılık’ ile başlayan üretme biçimi, profesyonel tasarım odaklı bir iş modeline dönüşmüştür. Kültür Bakanlığı’nın belgelediği, Taşınmaz Kültür Mirasını Tanıtan Keçe Tasarımcısı Ayfer Güleç vakası, tasarımcının eğitim ve mesleki deneyimiyle gelen bilgi birikimi ve kültür dağarcığının, girişimcilik ruhu ve ticari becerisiyle birleştiği bir örnektir.

Güleç, tasarımcıların – ya da yaratıcı mesleklerle uğraşanların - hep hayal ettiği ancak, gerçekleşme sürecinde genellikle ticari ve finansal döngünün engelleriyle başa çıkmakta zorlanan örnekler arasından sıyrılıp çıkmaktadır. Tasarımcının bir yandan duygusalılığı gerektiren yaratıcılığını sürdürdüğü öte yandan, epistemolojik bir yaklaşımı gerektiren satış, tanıtım ve pazarlama gibi eylemlerin bir

arada olabildiği iş modelinin öyküsü söyleşiler aracılığıyla aktarılmıştır. Kısaca, işin hem yaratıcılık hem de girişimcilik kısmında yer alan tasarımcı keçeciliği, yeniden güncel bir meslek haline dönüştürerek kendi ismiyle bir marka yaratmıştır. Ayrıca verdiği eğitimlerle kadınların istihdamına da katkı sağlamaktadır. Bu eğitimler, kendin yap etkinliğinin kadınlarca gerçekleştirilmesine ivme kazandıran bir unsurdur. Eğitim alanlar amatörler, bölgesel ruhu koruyabildiğinde özgün, yerel ve bireysel yaratıcılık ürünlere kavuşma olasılığı bulunmaktadır. Sonuçta Güleç, Sakin Şehir Seferihisar'da, 'yavaş tasarım' niteliği taşıyan bir iş modeli yaratmıştır. Yarattığı iş, hem ilçenin hem de keçeciliğin tanıtımını sağlamakta, turistik açıdan yerel değerleri izlenebilir ve satın alınıp taşınabilir çağdaş değerlere dönüştürmektedir. İlçenin tanıtımının yanında, ülkenin kültürel tanıtımını, uluslararası fuar ve festivallere sergiler açarak ve tasarımlarıyla katılarak gerçekleştirmektedir.

### Sonuç

Profesyonel tasarım etkinliği, endüstrileşmeyle oluşan, üretim-tüketim döngüsü içinde önemli bir role sahiptir. Tasarımın, tasarımcı tarafından yapılarak üretimin ayrı bir süreçte, bir üretici tarafından gerçekleştirilmesiyle tasarım-üretim süreci ayrı roller ile tanımlanmıştır (Bayazit, 2004: 16). Bu ayrıştırılmış rollere karşı bir tez geliştiren, kullanıcının ya da profesyonel tasarımcı olmayanın yapıma ve tasarıma katıldığı 'Kendin Yapçılık' (DIY), demokratik ve amatörce bir tasarım yaklaşımıdır. İhtiyaç giderme ve kişisel tatmin için bireyin üretim ve tüketim için tasarım ve yapım etkinliğini içermektedir (Atkins, 2006:1); profesyonel tasarımcının tanımlı rolünden farklı olarak, herhangi birinin tasarım etkinliğini gerçekleştirmesidir. Modernizm, endüstrileşmeyle makina üretiminin, geçmişi ve geleneği silip süpüren yapısının karşısında yerel tasarım<sup>5</sup> has, inandırılır, sahici ve doğal donanımlarla harmoni içindeki ilişkiyle bir direniş yaratmaktadır (Beegan & Atkins, 2008: 311).

Bu yaklaşım, yeni tasarım süreçlerini ve ürünlerini yaratmaktadır. Bu çalışmada analiz edilen vakada, keçenin temel bir malzeme, keçeciliğin temel üretim yöntemi olduğu ürün tasarımları sürecinde, Ayfer Güleç'in bir tasarım etkinliğini nasıl sürdürdüğü incelenmiştir. Buradaki tasarım etkinliğinin, tıpkı *Kendin Yap* tasarım yaklaşımıyla

başlayıp, tasarıma dayalı zanaatkarca bir profesyonel tasarım etkinliğine dönüşümüne örnek yarattığı sonucuna varılmaktadır. Bu tasarıma dayalı zanaatkarca tasarlama etkinliği örneği, keçecilik gibi yok olmaya yüz tutmuş diğer zanaatların hatırlanıp dönüştürülmesine yol göstermektedir. İzmir ve çevresinde keçe gibi unutulmuş, yeniden canlandırılabilir başka yerel, kültürel, sosyal değerler taşıyan zanaatlar bulunmaktadır. Yapılan gözlemler ve araştırmalar sonucunda, nalıncılık, kalaycılık, zeytinyağı sabunu üreticiliği, ipek böcekçiliği, iğne oyacılığı, dokumacılık, urgancılık, yorgancılık, yazmacılık, ahşap oyuncakçılığı gibi zanaatlar ve bunları yapanlar, sayıları az da olsa Türkiye'de hala mevcuttur. Örnek vakadaki gibi, kaybolmakta olan, diğer el-işleri, Somut Olmayan Kültürel Miras olarak bu yerel bilgi ve beceriler, günümüze ve geleceğe aktararak sürdürülmesi önerilmektedir. Yeni nesil, gelecek kaygısıyla bu zanaat kollarına ilgi duymamaktadır ancak bu değerler yenilikçi ve tasarım düşüncesiyle birer iş modeline dönüştürülebilir, ya da Kendin Yapçılık Etkinliğiyle geliştirilme potansiyelini barındırmaktadır. Bu sürdürülebilirlikte, ulusal ve uluslararası finansal desteklerden, proje fonlarından yararlanılabilmektedir. Güleç vakasındaki gibi, tasarımcıların geleneksel sanatları günlük yaşamda yeniden yaratmaları mümkündür. 'Kültürel Gelişim için Dünya Yüzyılı' hareket planı kapsamında uluslararası kültürlerarası işbirlikleriyle projelerin gerçekleştirilmesine devam edilmesi önerilmektedir. Son olarak, Türkiye'de, keçecilik ve diğer zanaatlar üzerine deneysel, sanatsal, kültürel çalışmalar ve tasarım araştırmalarının akademik alanda daha yaygın bir biçimde ele alınmasının; ayrıca, sanat ve tasarım bölümlerinde yenilikçi yaklaşımlarla projeler geliştirilerek daha derin katkılar sağlayabileceği açıktır. Böylelikle, yerel, sosyal ve ekonomik katma değerlerin kalitesi arttırılabilir.

### Notlar

1 Kültürel çalışmalardaki en belirgin eğilimlerden biri, deneysel araştırmalardaki yaşanmış deneyim, yazılı ve sözlü söylemler ve sosyal içerik arasındaki etkileşimdir. Bu çalışmalarda yer alan 'simyasal yöntem bilim yaklaşımının' araştırmacıyla insanlar arasında, güvene dayanan birbirini daha derinlemesine anlama amacı vardır. Katılımcı-gözlem ve röportaj teknikleriyle, yaşanmışlığa dayanan bilgiye, kişinin yaşam öyküsünden ulaşılmaktadır (Saukko, 2003: 10-11).

2 Osmanlıcada Farsça kökenli "nemed" sözcüğü keçe yerine kullanılırken, İngilizcede "felt", Fransızca "feutre"



ve Almancada “filz” olarak ifade edilmiştir. Ancak, keçe en eski ve yaygın olarak Türk kültüründe “Kıdhiz” olarak karşılık bulmuştur (Ögel, 2000).

3 1999 yılında, yerel değerlere sahip çıkılması, bu değerlerin korunması ve geliştirilmesi amacıyla oluşturulmuş bir kavram olan ‘Citta Slow’, İtalyanca ‘citta’ (şehir) ve İngilizce ‘slow’ (sakin-yavaş) kelimelerinden oluşan ‘sakin şehir’ anlamındadır. Yeni bir turizm anlayışının yanı sıra yerel bir kalkınma modeli olarak da değerlendirilen sürdürülebilir bir harekettir (Şahinkaya, 2010: 1-2).

4 1983 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-iş bölümü, Endüstriyel Tasarım Ana Sanat Dalı’ndan mezun olmuştur. İstanbul’da Özel Avusturya Liseliler Vakfı’nda plastik sanatlar dalında öğretmenlik ve Galeri Ezgi’de atölye yöneticiliği yapmıştır. Üretimlerini üniversitede aldığı sanat ve tasarım eğitimi ile birleştirmekte ve günümüze uyarlamaktadır (www.kececinininden.com).

5 Yerel Tasarım kavramı (Vernacular Design), yerel ihtiyaçlar, yerel malzemeler ve geleneksel yapım yöntemlerini yansıtan, formal mimarlık (veya tasarım) eğitimi almamış kişiler tarafından yerel yapım bilgisiyle gerçekleştirilen mimari tasarım (Vernacular Architecture) kategorisine dayanan bir tasarım yöntemidir (Vernacular Architecture, 2015). Bu yöntemdeki yerellik kavramı, mimarlıktan başlayarak tasarımın her alanında kullanılmaktadır.

#### Kaynakça

- Acar, Sedef (2010). Yünlü Giysi Tasarımında Bölgesel Keçeleştirme Yöntem ve Uygulamaları. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Atkins, Paul (2006). “Do It Yourself: Democracy and Design”, *Journal of Design History* 19(1): 1-10.
- Balcıoğlu, Tefik (2012). “Redesigning Turkish Cult Objects from Tradition to Modern”, ICDHS- Design Frontiers, Concepts, Technologies, 8<sup>th</sup> Conference of the International Committee for Design History and Design Studies. 20 October, São Paulo, Brazil
- Bayazıt, Nigan (2004). “Investigating Design: A Review of Forty Years of Design Research”, *Design Issues* (20)1: 16-29.
- Beegan, Gerry. & Atkinson, Paul (2008). “Professionalism, Amateurism and the Boundaries of Design”, *Journal of Design History* (21)4: 305-313.
- Beverland, Michael (2011). *Slow Design: Design for the Triple Bottom Line - Society, Environment, Business*. The Design Management Institute.
- Borka, Max (2010). “Ali Bakova ile Röportaj”, *Spagat!: Design Istanbul Tasarımı*: Kerber Verlag Bielefeld
- Çeliker, Deniz (2011). “Geçmişten Günümüze Türklerde Keçecilik ve Keçe Yapımında Yeni Teknikler”, *ART-E, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi* (8): 1-22.

- Çotoğlu, Canan (2011). Türkiye’de Çağdaş Tekstil Sanatına Kadın Sanatçıların Katkıları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Ana Bilim Dalı.
- Diyarbakirli, Nejat (1992). *Hun Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Dölen, Emre (1992). *Tekstil Tarihi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları, No:92/1.
- Ergür, Atilla (2002). *Tekstil Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Güleç, Ayfer (2014). Seferihisar, Doğanbey beldesinde “Keçe Evim” atölyesinde yapılan röportaj, Seferihisar, İzmir: 20 Nisan 2014.
- Güleç, Ayfer (2015). Seferihisar, Doğanbey beldesinde “Keçe Evim” atölyesinde yapılan röportaj, Seferihisar, İzmir: 29. Kasım 2015.
- Gür, Semra (2012). “Anadolu’nun Sanat Objesine Dönüşen Kültürel Değeri Keçe”, *Yaşam Bilimleri Dergisi* (1)1: 1174-1181.
- Honore, Carl (2004). *In Praise of Slow: How A Worldwide Movement Is Challaneging The Cult of Speed*. Great Britain: Clays Ltd, St Ives plc.
- Madge, Pauline (1993). “Design, Ecology, Technology: A Historiographical Review”, *Journal of Design History* (6)3: 149-166.
- McDonough, William. & Braungart, Michael (2002). *Cradle to Cradle*. New York: North Point Press.
- Ögel, Bahaeddin (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş 3*. Ankara: T.C Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri Yay.
- Özhekim Atış, Didem (2009). “Keçenin Hikayesi ve Sanatsal Üretimler”, *ZFTW Zeitschrift für die Welt der Türken* (1)1: 123-133.
- Saukko, Paula (2003). *Doing Research in Cultural Studies*. London: Sage Publications Ltd.

#### İnternet Kaynakları

- Anonim (2012). “Keçeciliği Çağa Uydurdu Dünyaya Açıldı” <http://ekonomi.haber7.com/basari-hikayeleri/haber/953200-kececiligi-caga-uydurdu-dunyaya-acildi> (Erişim: 17.06.2014)
- EuActiv, AB Haber ve Politika Portalı (2013). “Dünyaca Ünlü Keçe Sanatçısı Selçuk Gürışık’tan New York’ta Sergi” <http://www.euractiv.com.tr/94/article/dunyaca-unlu-kece-sanatcisi-selcuk-gurisiktan-new-yorkta-sergi-028706>

(Erişim: 16.06.2014)

Eser Ünver, Selmin (2011). “Ali Bakova’dan Galata’ya Yeni Bir Renk”, USTA İDEA.

<http://www.architectureoflife.net/ali-bakovadan-galataya-yeni-bir-renk-usta-idea/> (Erişim: 16.06.2014).

Fişekçi, Digna (2009). “Blog: Keçe Sanatı, Keçe Hakkında Herşey” (30.05.2014)

<http://keceyapalim.wordpress.com/> (Erişim: 17.06.2014)

Güleç, Ayfer: “Keçecinin Elinden”

<http://www.kececinelinden.com/p/sufinin-sergileri.html> (Erişim: 19.04.2014)

Gürışık, Selçuk (2014). “Selçuki & Ali, Dr. Selçuk Gürışık hakkında”

<http://www.selcukgurisik.com/> (Erişim: 29.10.2015)

Irmak, Çağan (2011). “Çağan Irmak Seferihisar Belgeseli”

<https://www.youtube.com/watch?v=mXvZ4nnpcs4> (Erişim: 29.10.2015)

Meriç, Yusuf. (2013). “Keçeyi Kültürle Yoğuran Usta”, Anadolu Jet Magazin.

<http://www.anadolujet.com/aj-tr/anadolujemagazin/2013/ocak/makaleler/keceyi-kulturle-yoguran-usta.aspx> (Erişim: 27.06.2014)

Seferihisar Belediyesi (2013). “Sakin Şehir Seferihisar Belgeseli”

<http://seferihisar.bel.tr/tr/tum-haberler/230-cagan-irmaktan-sakin-sehir-seferihisar-belgeseli.html> (Erişim: 29.10.2015)

Şahinkaya, Serdar (2010). “Bir Yerel Kalkınma Modeli: Citta Slow ve Seferihisar Üzerine Değerlendirmeler”, s.:1-28

[http://www.bagimsizsosyalbilimciler.org/Yazilar\\_Uye/SahinTem10.pdf](http://www.bagimsizsosyalbilimciler.org/Yazilar_Uye/SahinTem10.pdf) (Erişim: 5.01.2016)

Vernacular Architecture (2015).

[https://en.wikipedia.org/wiki/Vernacular\\_architecture](https://en.wikipedia.org/wiki/Vernacular_architecture) (Erişim: 05.01.2016)

WDFCD, AP (1990). World Decade for Cultural Development 1988 – 1997, Action Plan.

<http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000852/085291eb.pdf>. (Erişim: 22.04.2014)

Weekly, (2013). “Dünyaca Ünlü Keçe Sanatçısı Selçuk Gürışık’tan New York’ta Sergi”

18.11.2013, <http://weekly.com.tr/dunyaca-unlu-kece-sanatcisi-selcuk-gurisiktan-new-yorkta-sergi/> (Erişim: 29.10.2015)

TDK Türk Dil Kurumu

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.53481f56476439.36482896](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.53481f56476439.36482896) (Erişim:11.04.2014)

### Görsel Kaynaklar

**Şekil 1-1a.** Pazırık Kurganları’ndan Çıkan Keçe Kılıf ve Keçe Şabrak

<http://www.yenidenergenekon.com/74-pazirik-kurganlari/> Erişim: 04.02.2014

**Şekil 2.** Nogay Keçe Çadır Arabaları

<http://nogai.blogspot.com.tr/2009/11/nogay-cadr-arabalar-ve-arabalar.html> Erişim:04.02.2014

**Şekil 3.** Keçe Başlıklar

<http://www.mercekport.net/osmanli-oncesi-sonrasi-ve-turkiye-cumhuriyeti-tarihi/69337-eski-uygarliklar-doneminde-tepme-kececilik.html> Erişim: 11.03.2014

**Şekil 4.** Josh Jakus. Keçe Ekmek Sepetleri. 2010, Berkeley, California.

**Şekil 5.** Ayala Serfaty, Keçe Kaplı Koltuk, Cristina Grajales Gallery, New York.

**Şekil 6.** Belkıs Balpınar, Hücreler, Kilim Tasarımı, 2005.

**Şekil 7.** Selçuk Gürışık, “Felt Them Against”, La Mama La Galerisi, 2012, New York.

**Şekil 8.** Ali Bakova, Fes-ti-wall, Keçe duvar halısı, (210 x 170 cm.) 2006. Marta Herford Müzesi’nde “Şpagat” adlı sergide sergilenmiştir. Fotoğraf :Anna Pannekoek.

**Şekil 9-9a.** Arif Cön, Osmanlı Kaftanı ve Keçe Minder.

[http://www.tireconkece.com/tr/kece\\_minderler.htm](http://www.tireconkece.com/tr/kece_minderler.htm) Erişim: 01.03.2014

<http://www.tireconkece.com/tr/osmanli-kaftani-keceler.htm> Erişim:01.03.2014

**Şekil 10- 10a.** Digna Fişekçi, Keçe Vazolar. 10a: Mehmet Girgiç, Keçe Fesler

**Şekil 11.** Ayfer Güleç, İstanbul Giyim Sanayicileri Derneği’nin düzenlediği yarışmada stilistik kategorisinde Mansiyon ödülü alan tasarımı. Fotoğraf: Mine Ovacık

**Şekil 12 – 12a.** “Doğanbey Kadın Emeği Evi”, atölyenin girişinden ve içinden görünüm ve Ayfer Güleç, (Seferihisar – İzmir) Fotoğraf: Mine Ovacık.



- Şekil 13.** Ayfer Güleç, Sergi Afışı, 80 x 225 cm, (2005) Fotoğraf: Mine Ovacık.
- Şekil 13a – 13b.** İlk Çalışması, Keçe Duvar yaygısı, 100 x 160 cm, ve yaygının desen detayı (1991) Fotoğraf: Mine Ovacık.
- Şekil 14.** Ayfer Güleç, Keçe Panço, tülbent üzerine keçe uygulaması (1997) Fotoğraf: Ayfer Güleç Arşivi.
- Şekil 15-15a- 15b.** Ayfer Güleç, Keçe Ceket üzeri iğneleme yapım tekniğiyle çiçekli bezeme ve aksesuarlar; kırk yama tekniğiyle çanta ve Keçe Fes (2014) Fotoğraf: Mine Ovacık.
- Şekil 16.** Ayfer Güleç, Hediyelik Keçe Objeler. Fotoğraf: Mine Ovacık
- Şekil 17.** Ayfer Güleç, Keçe Şal: İpek eşarp üzerine keçe uygulaması (2005) Fotoğraf: Burcu Ertunç.
- Şekil 18.** Ayfer Güleç, Kırkyama Tekniğiyle kaban Tasarımları (2014) Fotoğraf: Mine Ovacık.
- Şekil 19 – 19a.** Ayfer Güleç. Kırkyama Duvar Yaygısı ve Birleşim Detayı (2013) Türkan Saylan Kültür Merkezi'ndeki Kırkyama Sergisinden bir çalışma. Fotoğraf: Mine Ovacık.
- Şekil 20.** Ayfer Güleç, Koyun postunun keçe ile birleşiminden yapılan duvar yaygısı (2002) Fotoğraf: Tülay Gümüşer.
- Şekil 21 –21a.** Ayfer Güleç, atölyesinde verdiği bir kursta katılımcıların kolektif yaptıkları çalışmalardan örnekler (2011-2012) Fotoğraf: Mine Ovacık.



# Dokuma Kumaşlarda İplik Özelliklerinin Giysi Form ve Görünümlerine Etkileri

Neslihan YAŞAR \*

## Özet

Dokuma kumaşları oluşturan en önemli elemanlar iplik ve örgüdür. Bunlarla beraber dokuma kumaşlar, kumaş yapısı, renk, doku, sıklık gibi tasarım elemanlarının bir arada tasarlanması ve dokunmasıyla üretilmektedirler. Bu elemanlar, bilinçli olarak tasarlanıp dokumanın olanakları ile kumaşın farklı özelliklerde üretilmesine olanak sağlarlar. Böylece bazı kumaşlarda renk, doku, örgü, iplik veya bunların birkaçının ön planda olduğu estetik değeri yüksek etkiler oluşur. Günümüzün teknolojik imkanları ve gelişmeleri dokuma kumaşları ileri seviyelere taşımıştır. Bu durum, elyaf ve iplik üretimi teknolojisinin yarattığı iplik çeşitleri, doğal ve yapma lifler ve bunların karışımları ile bağlantılıdır. İplik teknolojisinin yarattığı değişim sağlık, inşaat endüstrisi gibi özel alanların yanında giyim ve ev modasında açıkça görülmektedir. Bu makalede, farklı iplik özelliklerini içeren kumaşların dokuma tezgahında arka arkaya dokunarak, giyilebilir bir üründe nasıl kullanılabilceği öneri şeklinde yer almaktadır. Faydalı ve yenilikçi bir yaklaşımla atkı ipliklerinin değişimi sonucu, farklı renklerde, dokularda ve desenlerde dokunan kumaşların kadın giysilerindeki yansımaları incelenmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Dokuma Tasarımı, Kumaş Modası, Çift Katlı Dokuma, Hacimli Kumaş, İplik Özellikleri, İpek, Giysi Formları.

## Yarn Features' Effect of the Garment Forms and Aspects to Weaving Fabrics

### Abstract

*The most important components that form woven fabrics are yarn and weave. In addition, woven fabrics are produced by the design and weaving of design components such as fabric structure, colour, fibre and density. These components enable designing deliberately and producing fabric with different features by using the advantages of weaving. Thus, in some fabrics, aesthetically valued effects occur in which colour, fibre, weaving and yarn are at the forefront. Today's technological opportunities and developments carried woven fabrics one step forward. This is related to the yarn types that fibre and yarn technologies produce, natural and artificial fibres and the mixture of these. The change that the yarn technology created can clearly be seen in clothing and home fashions as well as in specific fields like health and construction technologies. In this paper, in which ways the fabrics that include different yarn features could be used on a wearable product by being weaved consecutively on weaving loom is presented with suggestions. Using fabrics weaved in different colours, texture and pattern by changing the weft yarn in a beneficial and innovative way, seamlessly together on clothes are examined with examples.*

**Keywords:** Weaving Design, Fashion Fabrics, Double Weave, Voluminous Fabrics, Yarn Features, Silk, Cloth Forms.

## Giriş

Tasarım kavramının varlığı ve gerekliliği tüm endüstriyel alanlarda olduğu gibi kumaş üretiminde de etkin bir rol oynar. Çünkü tasarım ürünün fayda getireceği alanda sorunları en aza indirmeyi hedeflerken aynı zamanda estetik değerleri içinde barındırmayı esas alır. Kumaşlar da endüstriyel bir ürün olarak insanda beğeni hislerini ortaya çıkaracak derecede dikkatli tasarlanmalıdır. Bu durum kumaşların, tüm dünyayı etkisi altında tutan moda kavramı ile iç içe olmasıyla da ilgilidir. Kumaş tasarımı ürün ve malzemelerin giderek artan ve aklı zorlayan yanları ile iç mimari ve moda dünyasının ihtiyaçlarına karşılık vermektedir (Gale&Kaur, 2002: 21).

Günümüzde kumaş modası hem talepleri hem de üretimi arttıran çift taraflı bir sistemdir. Her yıl iki sezon olarak belirlenen giysilik kumaş eğilimleri, tasarımcıları ve üreticileri yeni kumaş görünümlerini araştırmaya ve yaratmaya yöneltmektedir. Moda ve kumaş üretiminde tasarım kavramının önemi, tekstil teknolojisindeki gelişmeleri tetiklemiştir. Malzemedeki gelişmeler kumaşların kullanım alanları arasındaki sınırları kaldırmıştır: spor giyim için günlük dış giyime uzantısı, güvenli ve koruyucu kumaşların abiye giysilere olan etkisi buna örnektir. Kendi yollarında ilerleyen bu hareketli üretim alanları artık geleceğin kumaşlarında görülecek olasılıkları ortaya çıkarmıştır (Gale&Kaur, 2002: 21). Bu yenilikler tasarımcıya giysi ve kumaş modasında daha basit fakat daha iddialı tasarım geliştirme zorunluluğunu getirmiştir. Geline son nokta da giysiler, güçlü tasarım alt yapısı ile sanatsal bir ifadeye ya da elektronik veritabanları ile giyilebilir teknolojilere kaymıştır. Yeniçağın giysileri, hem estetik hem de teknolojik açıdan birçok özelliğe sahiptir. Bu çalışmanın konusunu oluşturan dokuma kumaşların özelliği ise hammadde ve iplik türü farklılıklarının giysi formları üzerine etkileri ve giysiler üzerinde yaratacağı görsel ve estetik değerleri ortaya koymaktır.

Çalışmaya konu olan kumaşlar, farklı iplik özelliklerinin tek parça kumaş üzerinde bilinçli bir şekilde birarada kullanılması sonucunda kalıp kullanılmadan basit dikiş

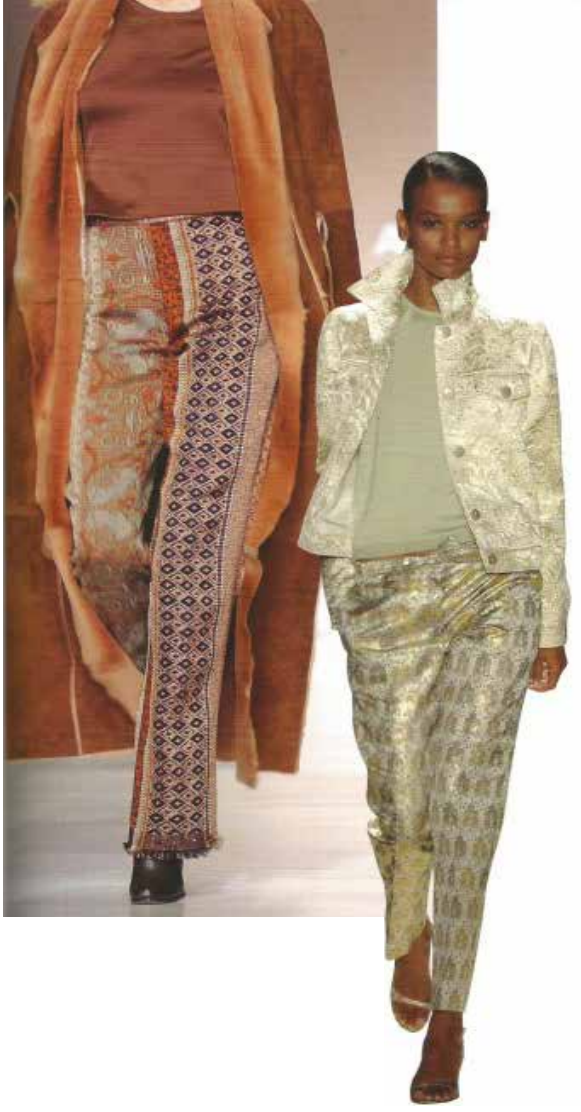
yöntemleri ile giysi formuna girecek özellikler taşımaktadırlar. Çalışmanın yönteminde, 'Araştırma Kapsamında Dokunan Kumaşların İncelenmesi ve Giysi Formları Üzerindeki Görsel Etkileri' başlığı altında ayrıntılı olarak incelenen beş farklı özgün giysi örneği, iki aşamalı bir inceleme alanı içermektedir. Dokuma kumaşlarda özgün tasarımlar oluşturularak, görsel ve yapısal farklılıklar elde edilmesinin amaçlanması araştırmanın birinci zeminidir. Önceden tasarlanarak kumaşlarda elde edilen sonuçların kadın giysi formları ve desenleri üzerine etkileri ve yarattıkları görsel sonuçlar ise araştırmanın ikinci zeminidir. Böylece yenilikçi bir bakış açısıyla tasarlanan ve üretilen dokuma kumaşlar giysi formlarının oluşmasına zemin hazırlamışlar ya da farklı birçok doku ve görünümleri bir giysi üzerinde barındırdıkları için fark yaratmışlardır.

## Tasarım ve Görsel Etkiler Açısından Dokuma Kumaşlarda Hammadde ve İplik Türlerinin Önemi

Tasarım alanlarının kendine özgü tasarım elemanları olduğu gibi dokuma kumaşların da tasarım elemanları vardır. Bunlar öncelikle iplik ve örgüdür. Bu iki eleman kumaşın yapı taşlarıdır ki, farklı dokuma teknikleri ile kumaşı oluşturur. Diğer tasarım elemanlarından renk seçimi, desen veya doku, sıklık ve tansiyon farklılıkları kumaşın estetik değerlerini oluşturmaktadır.

Hammadde, iplik türleri ve örgünün seçimi kumaşın oluşmasındaki ilk aşamadır. Karmaşık bir düzen gerektiren dokuma eylemi sırasında farklı atkı ipliklerinin kullanılması ile farklı görünümlerde ve dokularda kumaşlar üretmek mümkündür. Bir kumaş, aynı örgü ve kumaş yapısı kullanılarak hammaddeye yani ipliğe bağlı olarak dokulu, pürüzsüz, parlak, mat, şeffaf, kalın, ince, sert, yumuşak olarak dokunabilir.

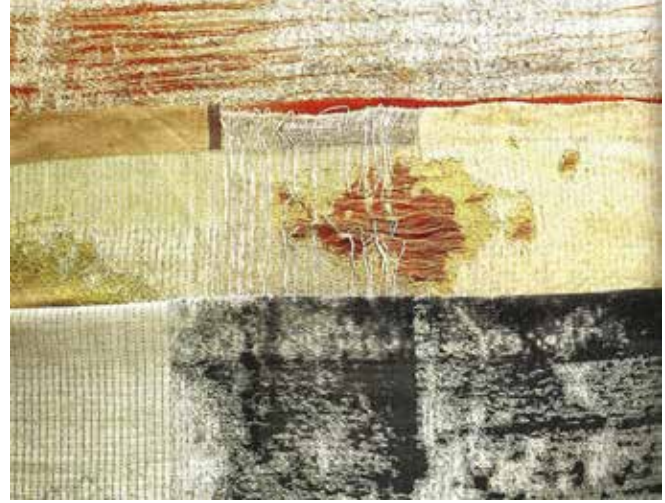
Hammaddeye bağlı olarak lif ve iplik özellikleri, kumaşın olduğundan daha farklı görsel etkiler kazanmasına sebep olabilir. Resim 1'de görüldüğü gibi özel, gösterişli, lüks görümlü, parlak, jakarlı kumaşların yanında Resim 2'de ki gibi yeni olmasına rağmen küflenmiş, eskimiş, yırtık pırtık etkiler taşıyan dokuma kumaşlar tasarlamak da mümkündür.



Resim 1. Jakarlı parlak kumaş örneklerinden yapılmış giysi örnekleri

Ne türde olursa olsun kumaşlar, sahip oldukları görünümünü kazanmaları için iplik özellikleri, örgüleri, kumaş yapıları ve bitim işlemleri ile özel olarak tasarlanmaktadır. Amaç ise üretilmemiş olan kumaşı üretmek, farklı, gösterişli yeni görünümler yeni görsel etkiler elde etmektir. Resim 2’de yer alan örnekte eski duvar dokularından yola çıkılarak ipek, pamuk, keten, kağıt ve metalik ipliklerle dokunmuş bir kumaş örneği yer almaktadır. Kumaş özellikle eskimiş bir kumaşın görsel etkilerini taşımaktadır. Bu etkiler farklı fiziksel ve kimyasal özellikler taşıyan iplik türlerinin birlikte kullanımı ve örgü farklılıkları ile

elde edilmiştir. Çünkü iplikler türlerine göre farklı parlaklık, doku, ışık etkileşimleri gibi kumaşın görsel etkilerini çeşitlendirebilecek güçlü tasarım öğeleridir.



Resim 2. İpek, pamuk, keten, kağıt ve metalik ipliklerle dokunmuş bir kumaş örneği “Indigo Map Stripe” İsmi Samanidou, 40x175cm

Resim 3’te, deneysel kumaşların ön plana çıkarıldığı kadın giyimine bir örnek yer almaktadır. Etek kumaşı çift katlı bir kumaştır. İpek ve termoplastik ipliklerle dokunmuş kumaşta iki farklı özellikteki ipliğin birlikte kullanımından doğan doku farkları belli olmaktadır. Termoplastik iplikler ısının etkisiyle çekmiş ve kumaşı büzerek eteğin kumaşının kırışık bir görünüme kavuşmasına sebep olmuştur. İpeğin parlama özelliğinin bu etkileri kuvvetlendirdiği görülmektedir.

Resim 4’te yer alan giysi örneğinde tasarımcı giyen kişinin konforunu düşünürken aynı zamanda giysinin estetik değerlerini de gözlemlemiştir. Çünkü kumaş vücuttaki nemi doğrudan dışarıya verecek şekilde üretilmiş ipliklerle dokunmuştur.

Giysinin arka yüzü pilili, ön yüzü ise karışık ve dokulu birden fazla iplikle dokunmuş kumaşdan üretilmiştir.

Lif ve iplik özellikleri kumaşın görsel ve kullanım özelliklerini belirleyen en önemli tasarım elemanıdır. Bu özellikler uygun bitim işlemleri ile artırılıp azaltılabilir. Bir kumaş, ağır gramajlı gibi dururken çok hafif, yumuşak gibi görünürken sert tutumlu olabilir. Dökümlü, akışkan, parlak, mat, şeffaf opak etkiler kumaşların hammadde ve iplik özellikleri ile doğrudan ilişkilidir.





Resim 3. İpek ve termoplastik ipliklerle dokunmuş ve kırışık etkiler taşıyan etek örneği, Prada 2007 Sonbahar-Kış koleksiyonu



Resim 4. Vücudun nem dengesini sağlayan liflerden üretilmiş giysi

### Araştırmanın Esin Kaynakları ve Özellikleri

Giyim endüstrisinde moda tasarımı ve kadın giyimi üzerine farklı arayışlar, yeni denemeler hep olmuştur. Yeni ve etki-leyici giysi üretimi kumaşa da bağlı olarak, sadece giysinin kalıbı ve formunun farklılaştırılıp, geliştirilmesi ile değil, basit giysi modelleri ile birlikte görsel değeri çok yüksek dokulu, hacimli, şeffaf, parlak gösterişli kumaşlarla da verilebilir.

Deneysel kumaş araştırmalarında öncü olan Japon tasarımcıların bu konudaki başarıları, giyim ve kumaş modasını nasıl değiştirdikleri birçok kaynakta yer almaktadır. Bu tasarımcılar doğrudan kumaşlara ya da giysinin kendisine yaptıkları müdahale ile sade fakat gösterişli giysiler tasarlamışlardır. Tasarımcıların koleksiyonlarında yenilikçi fikirler ve güçlü bir araştırma süreci gözlenmektedir. Çalışmaya ilham veren tasarımlarda, giysiler doku, renk ve desen açısından farklılaştırma yoluna gidilmiştir.

Resim 5'te görülen giysi tasarımı tek parça ipek kumaştan üretilmiştir. Kumaş verev kesim yöntemiyle kimono benzeri, bol, düz hatları olan bir elbiseye dönüşmüştür. Tek parça kumaştan tasarlanan yeşil elbiseyi farklılaştıran özellik, bölgesel olarak uygulanan shibori-bağlama-boya-ma tekniğidir. Shibori tekniği elbisenin düz kumaşına hacim, renk ve doku kazandırmış tasarımın görsel etkilerini güçlendirmiştir. Düz ve pürüzsüz ipek kumaşın belli kısımlarında tam tersi dokulu bir yüzey yaratmıştır.



Resim 5. Bir bölümüne shibori uygulanmış tek parça kumaştan tasarlanmış elbise örneği. "Coat Dress", Yohji Yamamoto, İlkbahar-Yaz Koleksiyonu, 1995

Resim 6’da görülen uzun ceket formundaki keten ve rafyadan üretilmiş kumaş, şaman ritüellerden esinlenilerek tasarlanmıştır. Giysinin kolları, yakası ve üst bedenindeki kırışıklıklar ve büzgülü doku, Resim 7’deki kırmızı elbisede görülen bağlama yöntemindeki gibi sonradan yapılan müdahale sonucu elde edilmiştir. Keten ve rafya ile dokunmuş kumaştan üretilen giysiye bölgesel müdahale ile farklı dokular kazandırılmış ve görünümü değiştirilmiştir.

Resim 7’de görülen basit formdaki elbise düz tafta bir kumaştan üretilmiştir. Aynı resmin solunda uygulanmış bölgesel bağlama yöntemiyle elbisenin üst bedeni, uzun kolları ve yakası, abartılı kırışık ve buruşuk bir dokuya sahip olmuştur. Böyle bir yöntem kullanarak Miyake tasarımını düz ve minimal etkiden çıkarıp dikkat çekici, sıra dışı bir görünüme kavuşturmuştur.



Resim 6. “Shrunk Kibira”, Keten ve rafya ipliklerle dokunmuş kumaştan üretilmiş ceket. Issey Miyake 1993 İlkbahar-Yaz koleksiyonu



Resim 7. “Partially Crushed & Tied”, Bağlama yöntemiyle kırıştırılmış ve bölgesel müdahale ile değiştirilmiş giysi örneği. Issey Miyake 1993/94 Sonbahar-Kış koleksiyonu

Miyake’nin tasarımlarının başlangıç noktası çok basit bir ifadeyle ‘bir parça kumaş’tan (a piece of cloth- A-POC) gelmektedir. Baş harflerinden oluşan A-POC koleksiyonlarının özü gerçekten de ‘bir parça kumaştan giyinmek’ fikriyle ortaya çıkmıştır. Bu koleksiyonlar, tüp şeklinde üretilen jakarlı örme kumaş toplarından, bir bilgisayar programı kullanılarak yenilikçi bir yaklaşımla elbise, tişört, etek gibi giysilerin hazır olarak elde edilmesi ve dikiş kısımlarından kesilmesi ile üretilmektedir (Fukai, 2006: 698) (Resim 8).



Resim 8. A-POC koleksiyonundan bir parça. Uzun veya kısa kollu olarak giyilecek tişört rulosu. “Yellow Baguette Roll”, Issey Miyake

Bu araştırma böyle bir düşünce yapısıyla, dokumanın olanakları kullanılarak, tek bir parça kumaş üzerinde farklı doku ve desenler oluşturacak şekilde tasarım yapılabileceği fikri ile gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında Japon Tasarımcıların giysileri farklılaştırmak için uyguladıkları yöntemler yerine dokumanın olanaklarından yararlanılarak kumaşlar üzerinde farklı görsel etkiler elde edilmeye çalışılmıştır. Dokuma tekniği, iplik türü, örgü, kumaş yapısı, kumaş sıklığı gibi dokuma tasarım öğelerinin yardımıyla aynı kumaş üzerinde birbirinden farklı dokulara ve görsel etkilere sahip kumaşlar üretilmiştir. Bu çalışmada hammadde ve iplik türü farklılıklarının dokuma kumaş tasarımındaki önemi araştırılmış ve kumaşlar üzerinde elde edilen farklı doku ve desenler giysileri farklılaştırmak için kullanılmıştır.

### Malzeme ve Yöntem

Kumaşların üretiminde hammaddesi doğal malzeme olan ipek, keten, pamuk ipliklerle birlikte yapay ipliklerden elastan içeren polyester iplik, yüksek teknoloji ürünü reflektif iplik kullanılmıştır. Kumaşlar üzerinde parlak-mat, dokulu-dokusuz, hacimli-düz, şeffaf-opak, açık-koyu renk gibi birbirine zıt kumaş görünümleri elde edilmiş ve bu görünümler giysilerde kullanılmıştır.

Kumaşlar 8 çerçevesiz, armürlü, motorlu dokuma tezgahında, tek katlı, değişen yüzlü, çift katlı dokuma yapısı oluşturulacak şekilde tasarlanmıştır. Bu amaçla grup tahar yapılarak hazırlanan çözgü üzerinde kumaşlar arka arkaya dokunmuştur. Çözgüler belli bir düzende 1-2-3-4 ve 5-6-7-8 numaralı çerçevelere grup olarak sıra tahar yapılmıştır. Çözgü sıklığı 36 tel/cm olarak bütün kumaşlarda aynıdır. Ancak çift katlı dokuma yapısına sahip olan tasarımlarda tek kat için sıklık 18 tel/cm dir. Kumaş sıklık değerleri Tablo 1 de yer almaktadır.

Kumaş	Atkı Sıklığı	Çözgü Sıklığı
1 "Hayalperest"	24 tel/cm (tek kat için 12/cm)	36 tel/cm (tek kat için 18/cm)
2 'Antik'	24 tel/cm (tek kat için 12/cm)	36 tel/cm (tek kat için 18/cm)
3 'Kırmızı Güç'	24 tel/cm (tek kat için 12/cm)	36 tel/cm (tek kat için 18/cm)
4 'Şımarık'	20 tel/cm (tek kat için 10/cm)	36 tel/cm (tek kat için 18/cm)
5 'Marjinal'	24 tel/cm	36 tel/cm

Tablo 1: Kumaşların çözgü ve atkı sıklık değerleri

### Araştırma Kapsamında Dokunan Kumaşlarda Kullanılan İplikler ve Özellikleri

Kumaşların üretilmesinde çözgüde 120/2 denye ipek iplik, atkıda 60/2 denye ipek iplik , 60/2 denye-150 tur krep ipek iplik, 20/1 Ne keten iplik, 30/1 Ne pamuk iplik, elastan içeren 28/1 Nm PES (%60), 78dtex PES(%40) iplik, 17/1 Nm reflektif iplik kullanılmıştır. Çözgü ve atkı iplikleri olarak kullanılan ipek ipliklerde serisin maddesi vardır ve sert bir yapıdadırlar.

Reflektif iplikler, içine çok küçük cam boncukların yerleştirildiği ipliklerdir. Düz bir polyester filminin üzerine reflektif filmin kaplanması yöntemiyle elde edilir. (1 inch<sup>2</sup> lik reflektif filmde 50000 adet çok küçük cam boncuk bulunur). İpliğin üzeri, ışığı kaynağına geri yansıtan cam boncukların yer aldığı bir maddeyle kaplanmıştır. Polyester film rulo biçiminde üretilir ve istenen genişliklerde inceltir (Cohen ve Johnson, 2012: 261).

Elastan iplikler hammaddesi kauçuk olan , %100 esneme ve eski haline dönme özellikleri olan yapma bir iplikler (Cohen ve Johnson, 2012: 50). Filament halindeki ipliklerle birlikte kullanılmaya uygundur.

Kumaş	Atkı İpliği		Çözgü İpliği
	Ön yüz	Arka yüz	
1 "Hayalperest"	60/2 Denye ipek	60/2 Denye ipek	120/2 Denye ipek
	60/2 Denye ipek	28/1 Nm Pes 78dtex lycra	
2 'Antik'	60/2 Denye ipek	20/1 Ne keten	120/2 Denye ipek
	60/2 Denye krep ipek	20/1 Ne keten	
3 'Kırmızı Güç'	60/2 Denye ipek	20/1 Ne keten	120/2 Denye ipek
	60/2 Denye krep ipek	20/1 Ne keten	
4 'Şımarık'	17/1Nm reflektif iplik	30/1 Ne pamuk	120/2 Denye ipek
	17/1Nm reflektif iplik	60/2 Denye ipek	
5 'Marjinal'	60/2 Denye ipek		120/2 Denye ipek
	30/1 Ne pamuk		

Tablo 2: Kumaşlarda kullanılan iplikler ve numaraları

### Araştırma Kapsamında Dokunan Kumaşların İncelenmesi ve Giysi Formları Üzerindeki Görsel Etkileri

Araştırma kapsamında 5 farklı dokuma kumaş tasarımı ve üretimi yapılmıştır. Aynı tahar ve çözgüyle, çözgü değiştirmeksizin atkı ipliği farklılıkları ile doku, yapı, tutum ve desen farklılıkları elde edilerek giysi formları üzerindeki



kullanım şekilleri ve oluşturduğu görsel etkiler değerlendirilmiştir. Kumaşlarda tasarlanan hacimli-düz, dökümlü-hafif, yumuşak-sert, opak-şeffaf gibi doku özelliklerinin giysi formları üzerinde çeşitlilik yaratması amaçlanmıştır.

Resim 9 ve 10'da yer alan kumaşlar aynı dokuma tezgahında, aynı çözgüde, farklı iplik türleri ile arka arkaya üretilmiş, tek-çift katlı dokuma yapısına sahiptirler. Örgü, kumaş yapısı, sıklık gibi dokumayı oluşturan tüm özellikleri aynıdır. Kumaş rips ve bezayağı örgülerinden oluşmaktadır. Kumaşın üzerinde elde edilen doku, tutum ve görsel etkilerdeki farklılıklar sadece iplik türüne yani atkı ipliği değişimi sonucudur. Resim 9 da görülen kumaş dokusu ham ipek iplikleriyle üretilmiş olduğundan görsel olarak yarı-şeffaf, hafif ve sert özellikler taşıırken Resim 10'da görülen kumaş dokusu elastan içeren atkı ipliğine bağlı olarak opak, hacimli, renk değişiminden dolayı dokusunu ön plana çıkaran gösterişli bir yapıdadır.



Resim 9. Kumaşın ipek atkı ipliği ile dokunan bölümü, detay, Neslihan Yaşar



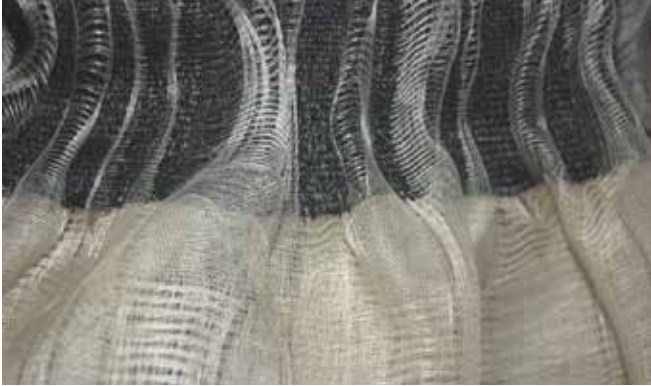
Resim 10. Kumaşın elastan atkı ipliği ile dokunan bölümü, detay, Neslihan Yaşar

Kumaşın bütününde birinci katında gerçekleştirilen atkı ipliği değişimi ile her iki kumaş dokusu bambaşka görsel etkilere sahip olmuştur. Resim 12'de ipek ve elastan içeren atkı ipliklerinin değişimi sonucu iki farklı kumaş dokusu birlikte görülmektedir. Elbisenin bu bölümünde kumaşlar dikişle birleştirilmeden tamamen atkı ipliklerinin yarattığı bir değişimle giysiye bel formunu kazandırmıştır. Elastan ipliğin özelliğinden dolayı kumaş eni daralmış ve bir giysi kalıbından faydalanılmış gibi, Resim 11'deki giysinin üst bedene tam olarak oturmasına yardımcı olmuştur. Kumaş bedenine sağ ve sol ortasına denk gelen yerlerden dikilerek birleştirilmiştir. Çözgü ve atkıda kullanılan ipek iplikler serisin maddesi ile kaplı olduğu için sert, yarı şeffaf yağlı kağıt hissini yaratan bir tutumdadır.



Resim 11. "Hayalperest", Neslihan Yaşar, 2015

Resim 13'te yer alan 'Antik' adlı çalışma, ön eteği uzun arkası kısa olan bluz tek parça kumaştandır.



Resim 12. "Hayalperest" adlı çalışmanın detayı



Resim 13. 'Antik', Neslihan Yaşar, 2015

dır. Kumaş değişen yüzlü çift katlı enine çizgili desenlidir. Kumaşta sadece bezayağı örgüsü kullanılmıştır. Kumaşın birinci katında keten atkı ipliği ve ikinci katında ipek ve krep ipek ipliği kullanılmıştır. Resim 11'deki elbiseye yapısal olarak benzemektedir. Kumaşın üst bedene denk gelen bölümünde kumaşın ikinci katında krep ipek ipliği kullanılmıştır. Alt bedene denk gelen bölümünde ise kumaşın ikinci katında bükümü normal olan ipek ipliği yer almaktadır. Resim 14'de ipek ve krep ipek atkı ipliklerinin yer değiştirdiği bel bölgesi görülmektedir. Kumaşın ön yüzüne çıkan keten atkı ipliklerinin üst tarafında, krep ipek ipliğinin dokusu ve kumaşta yarattığı sıkıştırma, alt tarafında

ise normal büküm ipek ipliğinin kumaşta yarattığı parlak, yarı-şeffaf ve büzgülü doku yer almaktadır.



Resim 14. 'Antik' adlı çalışmanın detayı

Ancak bu giysi örneğinde krep ipek ipliğinin yoğun bükümünün ortaya çıkarılması için bitim işlemi uygulanması gerekmiştir. Bitim işleminden sonra krep ipek atkı iplikleri çekerek kumaş enini daraltmış kumaşın yüzeyinde enine çizgili, desenle bağlantılı olarak 'Hayalperest' adlı çalışmaya göre daha az kabarık bir kumaş yüzeyi oluşturmuştur. Bitim işlemi aynı zamanda ipeğin yumuşamasını, parlamasını ve dökümlü bir tutum sergilemesini sağlamıştır. Bluzun etek bölümünde ipek atkı iplikleri nedeniyle kumaşın ön yüzeyi parlak, ışıltılı ve pürüzsüzken atkı ipliğinin değiştiği üst bedende mat ve pürüzlü, pütürlü bir doku oluşmuştur. Bunun sebebi yoğun büküm verilerek oluşturulan krep ipek atkı ipliklerin düzgün yapılarının ve parlama özelliğinin oldukça azalmasıdır. Kumaş çift katlı olarak üretilmesine rağmen oldukça hafif ve yumuşak tutumludur. Etek bölümünde görülen kumaş dokusu yarı-şeffaf etkiler taşımaktadır. Bunun sebebi özellikle seçilen iplik numaraları ve atkı çözgü sıklığı değerleridir

Resim 15'te görülen 'Kırmızı Güç' adlı çalışma, değişen yüzlü tek-çift katlı enine kalın çizgili tek parça kumaştan üretilmiştir. Kumaşta kullanılan örgü bezayağıdır. Elbisenin kumaşını iki farklı atkı ipliği kombinasyonu (ipek-keten ve ipek-krep ipek) ile dokunmuş ve elde boyama yapılarak renklendirilmiştir. Elbisenin üst beden bölümüne





Resim 15. 'Kırmızı Güç', Neslihan Yaşar, 2015

denk gelen kumaş dokusu çok bükümlü krep ipek kullanıldığı için kumaş enini daraltmış ve üst bedeni saran giysi formuna kavuşmuştur. Giysinin etek bölümünde ise kumaşın bir katında ipek iplik, diğer katında ise keten iplik yer almaktadır. Üst bedene denk gelen krep iplikler kumaşı daraltarak sıkıştırmış, bel hizasından itibaren kumaşa dalgali bir görünüm vermiştir. Resim 16'da keten ve krep ipek ipliklerin yer değiştirdiği dikişsiz bel bölgesi yer almaktadır.

Kumaş bitim işlemi uygulanmadan boyanmıştır. Bu nedenle ipeğin üzerinde bulunan serisin maddesi tam olarak çözülmemiş ve kumaşın çok yumuşaması engellenmiştir. 'Antik' adlı çalışmanın kumaşına göre daha diri ve daha hacimli bir kumaş elde edilmiştir.

Boyama işlemi kumaş dokusunda farklı renk tonları yaratmıştır. Çünkü selüloz esaslı keten ipliklerle protein esaslı ipek ipliklerin boyayı çekme özellikleri farklıdır. Bu durum elbisenin kumaşında ipek ve keten ipliklerin ışığı



Resim 16. 'Kırmızı Güç' adlı çalışmanın detayı

yansıtma özelliklerinden ve örgü-kumaş yapısı gibi faktörlerin de etkisiyle kırmızının birkaç tonu elde edilmiştir. Elbisenin etek kısmı üst bedene göre daha parlak ve ışıltılı bir görünüme sahip olmuştur. Bunda üst bedende kullanılan çok bükümlü krep ipek atkı ipliklerinin, bükümünden dolayı parlama özelliklerinin azalması da etkilidir.

'Hayalperest', 'Antik' ve 'Kırmızı Güç' adlı çalışmalar kumaş yapıları ve giysi modelleri açısından birbirlerine benzemektedirler. Fakat her birini diğerlerinden ayıran çok büyük farklar da vardır. Örneğin, 'Hayalperest' adlı çalışmanın kumaşı, yapma bir lif olan elastanlı bir iplikle dokunarak çift katlı kumaş yapısının da etkisiyle çok hacimli görsel değeri güçlü bir kumaş görünümüne sahiptir. Ayrıca kumaşa bitim işlemi uygulanmadığı için bu etkiler diğerlerine göre çok daha fazladır. Çünkü serisiz ipek kumaş, elastan ipliğin arasında spreyle sabitlenmiş gibi sert bir tutuma sahiptir. Kumaş bu sebeple dökümlü bir yapıda değildir. 'Antik' adlı çalışmanın kumaşına bitim işlemi uygulandığından içlerinde en fazla dökümlü olan dolayısıyla da en az dokulu yapıda olan giysidir. Bu da kumaşın ağrışmasına ve kabarık hacimli etkilerin, kumaşın sarkmasından dolayı azalmasına sebep olmaktadır. Kumaşı sıkıştırması ve çekme gücü bakımında elastan ipliğin krep ipek ipliğine göre daha fazla olduğu görülmektedir. Kırmızı güç adlı çalışma ise bitim işlemi uygulanmadığı için çok yumuşamamış fakat boyanma işleminden sonra Hayalperest adlı çalışmaya göre daha dökümlü bir yapıya bürünmüştür.

Tek parça kumaştan oluşan 'Şımarık' adlı etol, Resim 17'de görülmektedir. Kumaş tek-çift katlı değişen yüzü



Resim 17. 'Şımarık', Neslihan Yaşar, 2015

dokuma yapısında üretilmiştir. Bezayağı örgüsüyle dokunmuştur. Örgü raporu, armür planı gibi dokuma kumaş yapısı bakımından 'Kırmızı Güç' adlı çalışmanın dokuma yapısıyla aynıdır. Atkı iplik farklılıkları ve atkı sıklık değerleri kumaşları farklı görünümlere taşımaktadır.

Resim 17'de görüldüğü üzere, ipek ve retro-reflektif ipliklerin etkisiyle parlak, ışıltılı ve gösterişli yarı-şeffaf bir kumaştır. Reflektif iplikten dolayı üzerine gelen ışığı geri yansıtma özelliği nedeniyle, giyen kişinin konumuna göre kumaş, görsel olarak farklı parlama özelliklerine sahiptir. Kumaşın parlak bir etkiye sahip olmasının başka bir sebebi de kumaş dokusunun şeffaflık özelliğinin yüksek olması ve çözgüde kullanılan ipek ipliklerin parlamasıdır. Kumaş basit bir dikiş yöntemiyle etol formuna dönüştürülmüştür. Etolün yarısı krem-gri renkli iken diğer yarısı, atkı ipliğinin ipek iplikle siyah pamuk ipliğinin değişimi sonucu gri-siyah renklidir. Böylece etolün bir tarafında renk değişimi sonucu kumaşın kalın çizgili deseni ortaya çıkmış, asimetrik bir görünüme sahip olmuştur. Kumaş bitim işlemi uygulanmadan dikildiği için sert bir yapıdadır. Ancak parlama özelliği ile birlikte kumaş, yumuşakmış gibi bir etki kazanmaktadır.

Resim 18'de yer alan 'Marjinal' adlı çalışma, ipek çözgü üzerinde aynı armür kullanılarak atkıdan krem ipek ve siyah pamuk ipliklerinin ardarda dokunması sonucunda renk değişikliği ile farklılaşan tek parça kumaştan üretilmiştir. Ancak, diğer giysi tasarımlarının aksine giysi formu basit de olsa kalıplar yardımıyla oluşturulmuştur. İki renkli



Resim 18. 'Marjinal', Neslihan Yaşar, 2015



Resim 19. 'Marjinal' adlı çalışmanın detayı

bir gömlek formundaki giysinin farklı ve özel olan kısmı sağ kolundaki renk değişimi bölgesidir. Resim 19'da yer alan detayda sadece tek kolda kullanılan ve atkı ipliklerinin yer değiştirdiği geçiş bölgesi dikkati o noktaya çekmektedir. Kumaşın renk değiştirdiği bölgede keskin bir değişim yerine krem ve siyah ipliklerin tekrarlı kullanımları sonucu gri renkli bir bölge meydana gelmiştir. Bu da kumaşta koyu renkli yarı-şeffaf bir doku yaratmıştır. Gömleğin sol tarafı ipek kumaşın şeffaf özelliklerinden dolayı ışığı geçirgen bir yapıdayken sağ tarafı daha kalın ve siyah pamuk ipliklerinden dolayı opak bir görünümdedir. Birbirine zıt şeffaf-opak kumaş dokuları ve renkler aynı giysi üzerinde kullanılmıştır.

### Sonuç

Araştırma kapsamında incelenen kumaşlar dokumanın olanakları kullanılarak malzeme ve kumaş yapısı ekseninde tasarlanmış ve üretilmişlerdir. Elde edilmiş olan kumaş dokuları tasarım aşamasında planlanarak, deneme yanılma yöntemleri kullanılarak, uzun bir üretim sürecinden geçmiştir. Araştırma kapsamında hazırlanan giysilerin üretildiği tek parça kumaşlarda elde edilen doku farklılıkları ve görsel etkiler tek tek incelenmiştir.

Makalede yer alan beş giysi çalışmasında on bir farklı kumaş dokusu elde edilmiştir. Atkı ipliklerinin kumaşa kazandırdıkları farklı doku, tutum, renk ve desen özellikleri baz alınarak kumaşı en iyi ifade edecek ve kumaşın özelliğini ön plana çıkaracak basit giysi formlarında sunulmuştur. Bunun sebebi kumaşların sahip olduğu güçlü görsel etkileri ön plana çıkarmak ve kumaş tasarımının önemine dikkat çekmektir.

Elde edilen dokuma kumaşlarda iplik özelliklerinin giysi formlarına hem işlevsel hem de görsel açıdan birçok etkisinin olduğu görülmüştür. Bunlardan bazıları, krep ipek iplik ve elastan içeren ipliğe bağlı olarak giysinin bedeni sarması, beden ölçüsüne göre esneme özelliğinin olması, kumaşın hammadesine bağlı olarak sert veya yumuşak olması, dökümlü olması, kumaşın dökümlülük etkisine bağlı olarak giysinin kabarıklık etkilerinin azalması, giysilerin ipek ve reflektif ipliklere bağlı olarak parlak olması, aynı giysi üzerinde şeffaf ve opak, mat ve parlak dokuların birlikte kullanılmasıdır.

Bu makalede olduğu gibi doğal liflerle yeni teknolojik liflerin birlikte kullanılma biçimi veya kişiye ya da tasarıma özgü kumaşların üretilerek giysilerde kullanımı, dokuma ve giyim endüstrisi için yeni fikirler içermektedir. Tekstil

tasarımında disiplinlerarası çalışmaların yansımaları artmaktadır. Bu kadar büyük bir endüstrinin içinde özel kumaşların önemi anlaşılmıştır. Benzer çalışmalar, benzer düşüncelerle ev tekstili kumaşlarında da yapılabilir.

### Kaynakça

- Arn-Grischott, Ursina (1997). *Doppelgewebe in der Handweberei*, Italy: Verlag Paul Haupt, Die Deutsche Bibliothek
- Atalayer, Günay (2011). “ Tekstil Sanatları Eğitiminde Bauhaus’un İzleri Üzerine”. *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, Der: Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları 1381
- Başer, Güngör (1998). *Dokuma Tekniği ve Sanatı, Cilt1*, İzmir: TMMOB Tekstil Mühendisleri Odası Yayınları No.2
- Clarke, Sarah E. Braddock & O’Mahoni, Marrie (2005). *Techno Textile 2, Revolutionary Fabrics For Fashion And Design*, China: Thames and Hudson
- Cohen, Allen C. ve Johnson, Ingrid (2012). *J. J. Pizzuto’s Fabric Science*, USA : Fairchild Books
- Colchester, Chloë (2007). *Textiles Today, A Global Survey of Trends and Traditions*, China: Thames&Hudson Ltd
- Cole , Drusilla (2008). *Textiles Now*, China: Laurence King Publishing
- English, Bonnie (2011). *Japanese Fashion Designers, The Work And Influence Of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, United Kingdom: Berg-Bloomsbury Publishing
- Gale, Colin ve Kaur, Jaspir (2002). *The Textile Book*, New York: Berg-Oxford International Publishers Ltd.
- Holborn, Mark (1995). *Issey Miyake*, Germany: Benedikt Taschen Verlag GmbH,
- Larsen, Jack Lenor ve Weeks, Jeanne (1975). *Fabrics For Interiors, A Guide For Architects, Designers, and Consumers*, USA: John Wiley & Sons
- Lee, Suzanne (2005). *Fashioning The Future, Tomorrow’s Wardrobe*, London: Thames & Hudson Ltd.
- Önlü, Nesrin ve Yaşar, Neslihan (2011). “Visual Textures Combined with Metallic, Retro-Reflective and Stainless Steel Yarns in Semi-Transparent Fabrics” *Research Journal of Textile and Apparel*, ( 15/1): 22-33
- Önlü, Nesrin (2008). “Değişen Yüzlü Dokuma Kumaşlarda Farklı Malzeme, Dokuma Tekniği, Örgü ve Renk Kullanımıyla Görsel Etkilerin Elde Edilmesi”, *Tekstil ve Mühendis*, (13/64): 9-18

- Quinn, Bradley (2013). *Textile Visionaries, Innovation and Sustainability in Textile Design*, China: Laurence King Publishing,
- Quinn, Bradley (2009). *Textile Designers, At The Cutting Edge*, China: Laurence King Publishing,
- Shenton, Jan (2014). *Woven Textile Design*, China: Laurence King Publishing,
- Fukai, Akiko (2006). *Fashion, A History from the 18th to the 20th Century, Volume II: 20th Century*, China: The Kyoto Costume Institute, Taschen GmbH,
- Thorpe, Azalea Stuart ve Larsen, Jack Lenor (1978). *Elements Of Weaving, A Complete Introduction To The Art And Techniques*, New York: Doubleday & Company
- Tunalı, İsmail (2004). *Tasarım Felsefesine Giriş*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi A.Ş.
- Udale, Jenny (2014). *Moda Tasarımında Tekstil ve Moda*, Çev: Hayriye Güngör, İstanbul: Literatür Yayınları

#### Görsel Kaynaklar

- Resim 1: Jakarlı parlak kumaş örneklerinden yapılmış giysi örnekleri (Baugh,2011:101)
- Resim 2: İpek, pamuk, keten, kağıt ve metalik ipliklerle dokunmuş bir kumaş örneği "Indigo Map Stripe" İsmi Samanidou, 40x175cm (Cole,2008:45)
- Resim 3: İpek ve termoplastik ipliklerle dokunmuş ve kırışık etkiler taşıyan etek örneği Prada 2007 Sonbahar-Kış koleksiyonu (Udale,2014:68)
- Resim 4: Vücudun nem dengesini sağlayan liflerden üretilmiş giysi (Quinn,2012:201,200)
- Resim 5: Bir bölümüne shibori uygulanmış tek parça kumaştan tasarlanmış elbise. "Coat Dress", Yohji Yamamoto, 1995 İlkbahar-Yaz Koleksiyonu, (Fukai,2006:659)
- Resim 6: "Shrunk Kibira", Keten ve rafya iplikler dokunmuş kumaştan üretilmiş ceket Issey Miyake 1993 İlkbahar-Yaz koleksiyonu (Holborn,1995:121)
- Resim 7: "Partially Crushed & Tied, Bağlama yöntemiyle kırıştırılmış ve bölgesel müdahale ile değiştirilmiş giysi, Issey Miyake, 1993/94 Sonbahar-Kış Kol. (Holborn,1995:122,123)
- Resim 8: A-POC koleksiyonundan bir parça. Uzun veya kısa kollu olarak giyilecek tişört rulosu. "Yellow Baguette Roll", Issey Miyake (Clarke ve O'Mahoni,2005:123)
- Resim 9: Kumaşın ipek atkı ipliği ile dokunan bölümü, detay, Neslihan Yaşar Fotoğraf: Sertaç Algüney
- Resim 10: Kumaşın elastan atkı ipliği ile dokunan bölümü, detay, Neslihan Yaşar Fotoğraf: Sertaç Algüney

- Resim 11: "Hayalperest", Neslihan Yaşar, 2015, Fotoğraf: Sertaç Algüney
- Resim 12: "Hayalperest", Neslihan Yaşar, detay, Fotoğraf: Sertaç Algüney
- Resim 13: 'Antik', Neslihan Yaşar, 2015, Fotoğraf: Sertaç Algüney
- Resim 14: 'Antik', Neslihan Yaşar, detay, Fotoğraf: Sertaç Algüney
- Resim 15: 'Kırmızı Güç', Neslihan Yaşar, 2015 Fotoğraf: Sertaç Algüney
- Resim 16: 'Kırmızı Güç', Neslihan Yaşar, detay Fotoğraf: Sertaç Algüney
- Resim 17: 'Şımarık', Neslihan Yaşar, 2015 Fotoğraf: Sertaç Algüney
- Resim 18: 'Marjinal', Neslihan Yaşar, 2015 Fotoğraf: Sertaç Algüney
- Resim 19: 'Marjinal', Neslihan Yaşar, detay Fotoğraf: Sertaç Algüney

# Gilles Deleuze'ün Sanatı ve Francis Bacon ya da Duyumsamanın Mantığı

Engin ÜMER \*

## Giriş

Fransız düşünür Gilles Deleuze, güncel sanat pratiklerinde fikirlerinden yararlanan bir isim olarak çokça bilinirken ne yazık ki ülkemiz lisans ve sonrası sanat eğitimi içinde, en azından sanat felsefesi gibi bir alanda geniş ölçüde tanıtılmayı beklemektedir. Deleuze'ün sanat felsefesi ve teorisi açısından önemli olmasının nedenleri sanatı bir düşünme alanı olarak önerirken özel olarak sanat üzerine düşünme konusunda sanat eserini çözen ve açık ve net şekilde onu anlayan değil, onu yorumlayan ve üreten bir dili önermesidir.

Bu yazıda Deleuze'ün düşüncesinin her yerine sinen sanat ve özel bir ilgi olarak sanat düşüncesi ele alınmıştır. Amaçlanan, alanla ilgili teorik kısımda güncel bir düşünürün fikirlerine, geniş ölçekli külliyatına en azından sanat konusunda bir giriş yapabilmektir. Çalışmada konu hakkındaki birincil kaynaklar ve Deleuze'ün düşüncesini yorumlayan güncel metinlere yer verilirken, Deleuze'ün konu hakkındaki görüşleri ve bunların nasıl bir kavramsal ve anlam düzeni gösterdiğinin incelenmesi ve betimi de araştırmanın esas aldığı yöntem olmuştur.

Gilles Deleuze'ün felsefesi çağdaş Fransız felsefesinin de karakteri olan geleneksel düşünmenin kökten eleştirisini yapar. Deleuze'ün amacı, “insanın deneyim alanına yönelik ortaya koyduğu yaratımların bir sorgulamasını yapmak ve bu alanların ‘ne’liğini yeni bir bakış açısıyla değerlendirmektir” (Sütcü, 2005: 25). Bu yüzden Deleuze, başlangıç için bir dizi ismin felsefesi içinde dolanmış ve onları yeniden düşünmüştür. Deleuze'ün Nietzsche, Lucretius,

Spinoza, Hume, Bergson üzerine yazdıkları O'na Hegel düşüncesi, fenomenoloji ve varoluşçuluk gibi Fransa'da baskın olan felsefelerden uzaklaşması için bir mesafe sağlamıştır (Bogue, 2002: 12). Batı felsefesinin düşünme şekillerinden işleyişine kadar ele alındığı bu sürece Deleuze, insan varlığına dönük bir düşünme imkânı olarak sanatı da dâhil etmiştir.

Elbette Deleuze'den bahsetmek, Felix Guattari'den, Guattari'den bahsetmek de Deleuze'den bahsetmek demektir. İkinin de ortaklıklarından önce ve sonra yazdıkları eserler ne kadar önemli olsa da Deleuze'e ait olan Guattari'ye de aittir denilebilir. Bu çalışmada sadece Deleuze'ü taşıyor olsa bile kaçınılmaz olarak Guattari'yi de anmış olacaktır. Deleuze kaçınılmaz olarak Guattari'dir ya da Deleuze ve Guattari'dir. Ronald Bogue, bu nedenle ‘Deleuzoguattarici’likten’ bahsedebileceğinden bile ısrar etmektedir (Bogue, 2002: 22).

İkilinin ortaklıklarından neredeyse isimleriyle anılır hale gelmiş olan ‘Anti-Oidipus’, devamında ‘Bin Yayla’, ‘Kafka: Minör Bir Edebiyata İçin’ ve ‘Felsefe Nedir?’ kitapları çıkmıştır. Deleuze, Guattari ile ortaklığından önce ise bir dizi filozof hakkında yazdığı kitapları dışında felsefesinin ana hatlarının görülebileceği ‘Anlamın Mantığı’ ve ‘Fark ve Tekrar’da geleneksel batı düşünmesinin işleyişini eleştirmek için “kavramsal -olmayan” ya da “kavram-olmayan”ı önermiştir (Bogue, 2002: 13, 14). Deleuze'ün bu önerisinin sanat için karşılığının da sanatın kavrama bürünmeyen, dilden kaçan karakterde olduğudur.

Deleuze'ün sanatla ilgisi yazıyla başlayan, res-



me ve sinemaya geçiş yapan bir süreci göstermektedir (Sauvagnargues, 2010: 29). Bu süreç üç evrede özetlenebilir: “İlk yapıtlarından Différence et Répétition [Farklılık ve Yineleme]’a kadar, sanat konusu öncelikle yazının ayrıcalığında geçer. Guattari ve Anti-Oedipe’ten [Anti- Ödipus] itibaren düşüncenin edimsel dönemeciyle beraber, Deleuze bir yorum eleştirisine ve Mille Plateaux [Bin Yayla] sonrasında bütünüyle imgenin göstergebilimi ve sanatsal yaratıya kendisini adamasını olası kılan çokluklar mantığına girişir” (Sauvagnargues, 2010: 12).

Deleuze’ün görsel sanatlarla olan ilgisini, bu yarıda konu edilecek olan ‘Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı’nda ve iki cilt olan sinema kitabında yine diğer eserlerinde ve Guattari ile olan son ortaklığı ‘Felsefe Nedir?’in son bölümünde doğrudan ve dolaylı değinmelerde görmek mümkündür. Bunlardan Bacon üzerine yazdığı kitabına geçmeden önce Deleuze’ün düşüncesinden hareketle sanat konusundaki fikirlerine kısaca değinmek gerekmektedir.

### **Deleuzecü Bir Sanat Tanımı**

Felsefe, temaşa, düşünüm ya da iletişim değildir. Bir alan felsefeyi kendisi üzerine düşünmek için beklemez ve ona ihtiyaç duymaz (Deleuze, 2009a: 324). Felsefe diğer disiplinlerden çok da farklı olmayan ancak kendi araçlarıyla işleyen bir alandır. Bu nedenle Deleuze’ün sanat ilgisi, filozofun onu sahnelemesi için kavramlarını seferber etmesi, onun üzerine düşünerek, kendisini bekleyen eseri tamir etmesi veya sanatı iletişimin diline dökmesi şeklinde gerçekleşmez. Felsefe, bilim ve sanat gibi yaratma gücüne sahip ve icatlarda bulunan bir etkinliktir. Bu üçlünün ortaklığı olan ‘yaratmak’ ve ‘icat etmek’ ise sadece kendi birikimlerinin gölgesinde hareket etmeyerek, yaşamın içinde varlık bulmalarıyla anlam kazanır. Bu üçlünün asıl görevlerinden birisi de kaosa karşı düzen getirmeleridir.

Felsefe, bilim ve sanat gökkubbeyi yırtmamızı ve de doğruca kaosun içine dalmamızı isterler. Kaosu ancak bu bedel karşılığında yenebileceğizdir.... Filozofun kaostan beraberinde getirdiği, sonsuz olarak kalan, ama kesitsel bir içkinlik düzlemi çizen yüzeylerin üzerinde ya da mutlak oylumları içinde birbirlerinden ayrılmaz hale gelmiş değişimler’dir.... Sanatçının kaostan getirdiğiye, artık duyu organında duyulurken yeniden

üretimini kurmayan, ama, sonsuzu yeniden vermeye muktedir, organik-olmayan bir kompozisyon düzlemi üzerinde, bir duyulur varlık, bir duyum varlığı çatan değişiklikler’dir (Deleuze ve Guattari, 2001: 180).

Kaosla buluşma, her sanatçı gibi ressam için de ‘her türlü klişeye meydan’ okumaktır. Klişeler yüzeyde birikmiş, ressamı bekleyen çizgiler, lekeler ve kompozisyonlardır. Ressamın klişelerle mücadelesi kaosa mücadelesi değildir. Ressam kaosa giden yolda klişelerden faydalanır. Kaosla buluşmasında yeni duyular üreten ressam yeniden bir düzen kurmuş olur: “Sanat kaos değildir, ama kaosun görüyü ve duyumu veren bir kompozisyonudur” ve “sanat kaosa savaşır, ama onu duyulur kılmak için savaşır” (Deleuze ve Guattari, 2001: 182). Felsefe kavramlarla, sanat duyularla, bilim ise fonksiyonlarla işler ve kaosa karşı düzeni korurlar (Sütcü, 2005: 26). Bu şekliyle sanat, felsefe ve bilim gibi yaşam üzerine düşünürken, onu dönüştürür. “Hayatı dönüştüren” bir güç olarak sanat, bir şeyleri betimleyen ve ifade eden bir durumdan daha fazlasını sunmaktadır (Colebrook, 2004: 22). Sanat eseri, hayatın kuvvetlerini dağıtır.

Deleuze, temelin olmadığı bir yaşantı ve deneyimi yani insanın var olma tarzları üzerine düşünmüştür. Temelsiz bir düşünme, düşünme ve diğer edimlerin güvenini sağlayan, emniyet görevi gören bir unsurun olmaması, Deleuze’ün düşüncesinde sıkça görülen “icat etme, yaratma ve deneme” imkânlarını karşımıza çıkartır (Colebrook, 2004: 10). Sanatta icat eder. Tıpkı felsefe ve bilim gibi:

O halde, siz, sinema yapanlar, siz ne yapıyorsunuz? Sizin icat ettiğiniz şey kavramlar değil; bu sizin işiniz değil, sizin işiniz, bloklar halindeki hareket/süreyi icat etmek. Eğer bir hareket/ süre bloğu yapıyorsak, belki de o zaman sinema yapıyoruz. Söz konusu olan bir hikâyeyi hatırlatmak ya da reddetmek değildir. Felsefe de hikâyeler anlatıyor, kavramlar ile anlatılan hikâyeler. Sinema ise hareket/süre blokları ile anlatıyor hikâyelerini. Resim de bambaşka bir biçimde bloklar icat ediyor. Bunlar kavram blokları ya da hareket/süre blokları değil, fakat çizgi/rengi bloklarıdır. Müzik de kendine has bloklar icat ediyor. Tüm bunların yanında bilimin daha az yaratıcı olduğunu söyleyemeyiz. Zira bana kalırsa, bilimler ve sanatlar arasında

çok da karşıtlık olduğunu söyleyemeyiz (Deleuze, 2009a: 325).

Deleuze, bilmeyi güven altına alan kurucu unsurların bir süre sonra normatif bir düzene dönüşebileceğini düşünmekteydi (Colebrook, 2004: 10). Deleuzecü köksapçı düşünmenin batı felsefesinin ağaç biçimli düşünmeye karşıtlık getirdiği öneri, temellerin kolaylıkla def edilebileceği ve tüm güçlerin etkileşimlerle varlık bulabileceğidir. Batı düşünme ve sanat geleneğinde sanatın ideal olanla ilişkisi ve onu göze getirmesi karşısında Deleuze'ün düşüncesine göre sanat bir yanılısama mı ortaya koymalıdır? Sanatın tasvir ettikleri bir anlatıyı mı göstermelidir? Bu soruların cevabına giden yol Deleuze ve Guattari'nin ontolojisinden geçmektedir. Onlar eleştirdikleri geleneksel batı düşüncesinin özdeşlik, benzerlik, zıtlık, analogi ilkeleri ve hiyerarşik, tarihselci, majoratif, aşkınsal ve temsilci özellikleri karşısına kendi fark ontolojisini koyarlar (Kılıç, 2013: 18). Fark ontolojisi, temsil etmeyi eleştirerek onu başka bir anlama dönüştürür. Bunu net bir şekilde anlamak için Deleuze'ün 'simulakrum' kavramına bakmak gerekmektedir.

Simulakrum düşüncesiyle Deleuze, Platoncu imgeyi başka türlü düşünmeyi önerir. Platoncu imgenin kopyalar ve hayaller/rüyalar ayırımında zararlı olan ikincilerin simulakra hali, ideanın tehlikeye düşürüldüğü, onun taklidi bile olmadığını, bu nedenle de yasaklı olması gerektiğini göstermektedir. Platon'un 'Devlet'inden kovduğu şaire ve sanatçıya ait olan simulakrum, ideaya dair bir şeyler içermediği gibi, ardındaki boşluk ile izleyeni karşılar ve bireyin daimi şekilde mağaranın içinde kalmasını sağlayarak onun Platon'un arzulu olduğu sitenin ideal vatandaşı olmasını engellemiş olur. Deleuze ise simulakrumun bu boyutuna olumlu bir yaklaşım göstererek onun 'gerçek' olduğunu söyler (Kılıç, 2013: 62). Deleuze, Nietzsche'nin Platon için başlattığı eleştiriyi devam ettirmektedir (Bogue, 2002: 78). Temsile karşı olan bu tavır üretim, değişim ve yaratımın değerli olması için fikir vericidir. Sanat simulakrum olarak bir temsil ortaya koymayıp üretim hali olarak Platon düşüncesinde yasaklı olan halinden izler taşıyarak Deleuze'de anlam bulur (Colebrook, 2004: 26). Böyle bir imgeyle karşılaşan kişinin konumu, ona dalarak kendisini kaybeden değil, onun sunduğu düşünme imkanıyla buluşması şeklindedir (Sauvagnargues, 2010: 30). Burada akla

kişinin imgeyi düşünürken bir söze gereksinim duyabileceği gelir. Ancak Deleuze için imge "sözce değildir ve sözel olmayan bir duyumun mantığını gerektirir, anlamına mantığını değil" (Sauvagnargues, 2010: 31). Simulakrum da söze kavuşmamasıyla kişinin anlamdan uzaklaşmasını sağlamamakta, kişiyi duyumun içinde başka bir anlam alanına doğru hareket ettirmektedir.

İmge, özne ve nesnenin birbirlerinden ayrılmasına işaret etmektedir. Deleuze'ün ontolojisinin bir özelliği olan özdeşlik karşıtlığının (Kılıç, 2013: 35) sonucu olarak bu durum sanatçının çevresini saran dünya ile ilişkisinde kendisinin merkezde olmadığı gibi bir sonuç çıkartmaya izin verirken, aynı zamanda nesnesinin de kendisini kısıtlamadığını, bir formülle ele gelmediğini düşündürmektedir. Öznenin merkezde olmaması onun oluş halinde düşünülmesini sağlamıştır. Özne, nesnesini ele aldığı anda ona dair ürettiği tasarımlarında sadece kendi elindeki prosedürlerle buluşan, bunu yasallaştıran bir eylem göstermiş olur. Nietzsche'nin batı düşüncesine köklü saldırısının nedenlerinden de olan bu duruma karşılık Deleuze, O'nun "ebedi dönüş" fikrini kendi düşüncesi içinden seslendirir.

Deleuze için, ebedi dönüş, öznenin koşulların kısıtlanıp ve belirleyiciliği karşısında kendi dürtülerini kendiliğinden gerçekleşmesidir (Ballantyne, 2012: 55). Öznenin bu yönü tarih boyunca gerilere itilmiştir. Deleuze, toplumsal kurumlar içinde üretilen, sistemi ikili karşıtlıklar olan öznenin, normalliklerinin bozulduğu, onun ruhunda çatlaklar açıldığı öznenin ve kendisinin önermiş olduğu, yersiz yurtsuz hale gelmiş, toplumsal ve içinde oluşan çatlakların ötesine geçmiş yaratıcılık ve arzu içinde varlık bulan öznenin bahseder (Su, 2014: 191, 192). Bu son özne halinde kendiliğinden çıkan yaratıcı bir güç vardır. Çünkü arzuları kodlanmamış ve düzenlenmemiştir. Bu özne tasarımı psikanalizin geliştirdiği özne yaklaşımına karşı eleştirel bir özellik içermektedir. Freud'da da görülen ve O'na kadar gelen düşünme geleneğinde arzunun bir eksikliğe karşılık geldiği, nesnelere dizisiyle bu eksikliğin kısmen kapandığı düşünülmüştür. Buna göre özne olma sürecinde, arzu, nesnelere yapılan bir yatırım olarak giderilmeye çalışılır. Freud'un psikanalizinde ödipus süreci bu durumun sahnelemesi olarak arzuyu anne- baba ve çocuk üçgeni içine oturtur. Böylelikle arzu, nesnelere dağıtılır ve toplumun

düzenini korunmasında görevini kazanır.

Deleuze ve Guattari'nin arzunun bir eksiklik olmadığı ve özneyi keserek, her şeyi aştığı düşüncesi yaratıcılık konusunda potansiyeller barındırmaktadır. Arzu diğer her şeyde olduğu gibi üretime karşılık gelmektedir.

O halde her şey üretimdir: üretimlerin üretimleri (productions de productions), eylemlerin ve tutkuların; kaydetmelerin üretimleri (productions d'enregistrements), dağıtımların ve gönderim noktalarının; tüketimlerin üretimleri (productions de consommations), bedensel hazların, kaygıların ve acıların. Kaydetmeler anında tüketildiği, harcandığı, ve tüketimler derhal yeniden-üretildiği için her şey üretimdir. Sürecin ilk anlamı şöyledir: kaydetmeyi ve tüketimi bir ve aynı sürecin üretimleri kılmakla onları üretimin içine dahil etmek... Süreç teriminin ikinci anlamı budur: insan ve doğa karşı karşıya gelen iki terime benzemez, nedensellik, ihtiva etme veya ifade etme ilişkileri içinde dahi değildir (sebepler-sonuç, özne-nesne vb.); ama onlar üretici ile ürünün bir ve aynı temel gerçekliğidir. Süreç olarak üretim, tüm ideal kategorileri geride bırakır ve arzuyla olan ilişkisi için bir ilkeye dayalı bir devre tesis eder (Deleuze ve Guattari, 2012: 16, 17).

Deleuze ve Guattari'nin psikanaliz eleştirileri ve psikanalizin Marks'la sentezine doğru yaptıkları yeniden okumalarında özneliliğin ödipus öncesi, onların çokça bilinen ifadesiyle yersiz yurtsuzlaştırılmış hali sanatçının görünümü olarak düşünülebileceği gibi onun yaratıcılığının imkânlarına dair bir açıklama sunmaktadır. Deleuze'ün sanatında kültürü kuran ve onu ileriye doğru kendi düzeni içinde atılım göstermesini sağlayan bir üst sanatçı motifi görülmez. Dehanın özneliliği ne kadar dizginsiz olsa bile kişisel olana dairdir. Sanatçının eserindeki kişisel ise arzunun nesnelere donatılmış halde, kendisinin merkezde olduğu şekildedir. Buna karşılık ise Deleuze için kişisel olanı silen metnin düzenlemeleri söz konusu edilmelidir (Sauvagnargues, 2010: 16). Deleuze, yaratıcılığı temelsiz bir var olma tarzı olarak kariyerinin ilk zamanlarından bu yana düşünme gelmiştir. Hayat, bir kurmaca olarak yaratımın ürünüdür (Colebrook, 2010: 13). Sanatın meydana getirdiği “verili olmayan duyguların tahayyül” edilmesidir

(Colebrook, 2010: 141).

Sanatçının yaratımının sınırsızlığı tipik, karikatürleştirilmiş bir sanatçı görüntüsü olarak onun deliliğin sınırlarında gezinmesi anlamına gelmez. Sanat ve delilik konusunda Deleuze, deliliğin sekteye uğrama olduğunu düşünür. Nevroz ya da psikoz ve diğerleri sadece engelleyicidir. Çünkü bunlar Freud'un ödipus sahnesinin figürleridir. Bunun yerinde sanatçının konumunun toplumdan kaçır gibi görünen ancak onun sınırları içinde kalan sahne bir yolculuk değil, tersine yaşamın yaratıcı üretiminde onu kurgulamasıdır. Yazar, hekimdir. Hekimin görevi de semptomları bulmak, “eksik olan bir halk icat” etmektir (Deleuze, 2013: 12). İcat edilmeyi bekleyen halk, tarihin aktörü olacak olan bir zümre değildir. Halk, minör haldedir (Deleuze, 2013: 13). Sanat kendisini bekleyen halk için psikanalizin yaptığına benzeyen bir etkide bulunacaktır. Nasıl ki psikanaliz, bilinçdışı özne için buz dağının görünen yüzeyinde sakin bir hale görünmesine yardımcı oluyorsa, sanatta tersi bir şekilde toplumsal düzeydeki bilinçdışını izleyicisine sunar. Beraberinde de toplumsal düzene ait olan katmanlı düzenleri gösterir (Goodchild, 2005: 298). Eserin bu gücü, izleyicisine bakan ve ona yönelmesiyle onda varlık gösteren potansiyelleri, içerlerde bir yerde olanları harekete geçirecektir.

Deleuze ve Guattari'nin sanat ile ilgili seçimlerinin modernist estetikten gelen yapıtlar olduğu görülür. Bu tutum, düşüncelerinin sürekli olarak modern sanata ait eserlere yönetilmesi gerektiği anlamına gelmemelidir. Onların ilgisi daha çok yapıtın “bir kültürel ürünün değişmezi mi yoksa bir oluşu mu ifade ettiğidir” (Goodchild, 2005: 293). Sanat yapıtının bu konuları, ilkinin kültürün düzenine tabi olması, onu yüceltmesi ve onun değişmezliğini vurgulamasıyla, ikincisinin ise tersine kültürün sürekli olarak açılması ve dağıtılmasıyla, yeniden bir düzene getirilmesi ve yeniden bu düzenin bozulmasıyla ilgilidir. Yapıtın direnci, onun oluş halinde olabilmesiyle ilgilidir. Yapıt, “ne oldu?” (Deleuze, akt. Goodchild, 2005: 296) sorusuyla “travmatik bir” karşılığa sunar (Goodchild, 2005: 296).

Fakat sanat, travmayı aşar, çünkü şeyleri farklı bir biçimde görmemizi ve duyumsamamızı sağlar. Kişi, travmanın sonucu olarak, olaylar için bir amaç arayabilir, fakat hiçbir şey bulamayabilir. Kişi bir sanat yapıtını

sorguladığı zaman, “anlam”, bir başka düzeyde aranmalıdır... Hem algı hem de nesne, saf duyarlık varlığını kendi haline bırakmak için çıkarılır. Kodlar ve varsayımlar sayesinde dünyanın gündelik örgütlenmesiyle uyuşan algıların ve duygulanımların, kompozisyon ilkesi sorununu ortaya atmak için çıkarılmaları gerekir (Goodchild, 2005: 296).

Sanat, kendisini saklayandır. Bu eserin maddi boyutunun zamana direnen yönünü değil, ondan bağımsız vaziyette olan bir saklamayı işaret eder. Bu saklama durumunda, yapıta ait olan kendiliğinden hal, duyumlar kitlesi olarak eserdeki duyum varlığıyla ilgilidir (Deleuze ve Guattari, 2001: 146, 147). Deleuze ve Guattari'nin terminolojisinde duyumlar kitlesi olarak sanat yapıtı, “algılam ve duygulanımların bir bileşimi”dir (Deleuze ve Guattari, 2001: 146). Bunlar kişiye bağlı, onda gerçekleşen, ancak içlerinde olayların izlerini aşan varlıklardır. Temsil edici görevleri olmadığı gibi bunu aşmalarıyla vardırırlar:

Duygulam, hissedilemeyecek denli derin olan bir iç dinamizmdir; bir içtepi olarak kendisini yineleyen eylemler aracılığıyla gözlemlenebilir ancak. Duygulamı hissedilebilir kılmak için, duyumlar ya da titreşimler, benzerlik ya da özdeşlik olmadan, seçilemez oluncaya kadar birbirlerini canlandırır, yinelerle ve birbirlerine dönüşürler... Duygulamlar, yaşanabilen deneyimi aşar. Bir yazınsal romanda karakterler, “gerçek hayatta” olamayacak ya da deneyimlenemeyecek denli canlıdır; onun yerine, yaşam olasılıklarını ya da dünyanın anlarını cisimleştirirler (Goodchild, 2005: 297).

Sanatçı, “algılam veya görümlerle bağlantılı olarak duygulanımların göstericisi, duygulanımların mucidi, duygulanımların yaratıcısıdır” (Deleuze ve Guattari, 2001: 157). İzleyici eserin kendisine verdiği duygulanımlarla bir “haline-geliş” durumu kazanır. Oluşun, izleyiciye eser tarafından sunumu olarak bu “haline-geliş”teki sınır silikliğinde estetik deneyimi yaşatır. Sanat böylelikle dilin içindeki yabancıyı çıkartmış olur. Deleuze ve Guattari'nin bahsettiği haline-gelişi meydana getiren duygulam, sadece doğanın kendisinde değil, ifade düzlemlerindeki kırılmalarla da gerçekleşir. Sanatçının hekimliği burada kendisini göstermektedir. Olağan düzenin, her bireyin içinde bulunduğu kesinliğin aslında ne kadar kolay kırılabilirliğini

göstermesiyle (Deleuze ve Guattari, 2001: 158).

### Bacon'un Tasvirleri

Deleuze'ün imge düşüncesi hatırlanırsa, resmin şeyleri temsil etme gibi bir görevi yoktur. Resim “duyguyu resmeder” (Sauvagnargues, 2010: 161). Bu duygu boyutu ise, güç ile ilgilidir. Böyle bir resim de anlatısal düzeylerden bağımsız halde gösterdiği şeyin suretini göstermeyi bırakan bir ressamın eseridir. Deleuze'ün bugünün sanatından beklediği de budur (Goodchild, 2005: 298). Bir resim klişelerden, “kendiliğinden olan”dan (Deleuze, 2009b: 40) ve sansasyonel olandan uzaklaştıkça değerli olmaya başlar.

Ressamın beyaz bir yüzey karşısında olduğunu düşünmek hatadır. Figüratif inanç bu hatadan kaynaklanır: Ressam gerçekten beyaz bir yüzey karşısında olsaydı, model işlevi gören dış bir nesneyi orada yeniden üretebilirdi. Halbuki üretemez. Ressamın kafasında veya etrafında olan her şey, o daha işe başlamadan, kimisi daha virtüel, kimisi daha aktüel olarak tuvaldedir. Tüm bunlar virtüel ya da aktüel imgeler olarak tuval üzerinde mevcuttur. Ressamın işi beyaz yüzeyi doldurmak değil, daha ziyade boşaltmak, tıkanıklığını gidermek, temizlemektir. Öyleyse ressam model işlevi gören dış bir nesneyi tuval üzerinde yeniden üretmek için değil, zaten orada olan imgeler üzerine, işleyişi model ile kopya ilişkilerini tersine çevirecek olan bir tuval üretmek için resmeder (Deleuze, 2009b: 82).

Ressamın bu ayıklama işlemine girişmesinin yolları vardır. Ressam her zaman yeni yollar peşinde olarak tuvalde kendisini bekleyenlerden kurtulmaya çalışır. Bugünün resmi ise bu açıdan üç durum içinde düşünülebilir: Soyutlama, dışavurum ve figüral (Deleuze, 2009b: 187). Jean Francois Lyotard'a ait olan ‘figüral’ kavramı, Bacon'un resminin figüratif olandan ayırır. Figüralin görevi tıpkı soyutlama gibi figüratiftan kaçmaktır (Deleuze, 2009b: 40). Figüral, figüratifi engelleme, anlatısal olma veya illüstre etme durumunun önüne geçmeyi sağlar. Figüratifin anlatısal ve illüstre edici boyutu Bacon'un resimlerinde figürlerin tecrit edilmesi ve onların temsil ettiği modeli terk etmesiyle ortadan kalkar. Çünkü tecrit, figürler arasındaki olay örgüsü kurulmasını sağlayan iletişimin kesilmesini sağlar (Deleuze, 2009b: 14).

Bacon'un resimlerinde görülen insanlar, nereden gelmektedir? Eğer bir model Bacon için eksiltilecek bir fazlalıklar yığınıysa bu ayıklamanın sonunda insana ait olanlar nelerdir? Bir bozulma, ancak nedensiz görülen bir etkenin yüz ve bedenin tertiplerini değiştirmesi insana ait olanlardan bir şeyleri söküp alır. Deleuze, Bacon'un kafayı göstermek için yüzdeki fazlalıkları temizlemeye gittiğini yazar. Bu temizlemeyle insana dair olanlar ayıklanarak hayvan olana doğru gidiş gelişler meydana gelir. Hayvana dair olan ile hayvan biçiminin anımsatıcısı ya da türevi değil, "çizi olarak" hayvana ait olanlar insan olanlarla bir araya gelir. Bu ise bir mezelik değildir (Deleuze, 2009b: 29). Grotesk ve fantastik olan bir birleşim hiç değildir. Groteskin yaşama dair şeylerin düzeninin kıyısında ya da başka bir âleme dair olması ile rüya sembolleri ve ilkel imge düzenlerindeki yarı mitsel betimleme fikri Bacon'ın resimleri için yeterli bir açıklama olarak görülemez.

Biçim şişer, dağılır, bilinenden abartılar ve silmelerle başkalaşır ancak grotesk ve fantastik dili bunlar için kesin bir yaklaşım sağlamaz. Deleuze'de, Bacon'un yüzden kafaya doğru yaptığı yolculuğun son uğrağında "hayvanla insan arasında bir ayırt edilemezlik, karar verilemezlik bölgesi meydana" getirdiğini yazar (Deleuze, 2009b: 29). Bu ara bölge bir aradalıkların olağan dışı birleşimi değil, aslında hayvan ile insan arasındaki ortaklıkta buluşmadır (Deleuze, 2009b: 29). Bu ortaklık, Bacon'un resimlerinde teninden ve kemiklerinden sıyrılmış, kendisine yönelen kuvvetlerin ortasında kalmış olan ettir. Resimlerde görülen et, kendi başına bir nesne olarak izleyeni beklemez. "Acı çeken insan bir hayvan, acı çeken hayvansa bir insandır" diye yazan Deleuze bunu "oluşun" gerçekliği olarak görür (Deleuze, 2009b: 33). Bacon, Deleuzecü anlamda oluşun bir durumun diğeriyle buluştuğu ve onda bütünleşmeyip tekrar bir diğeriye doğru uzandığı bitimsiz et halini göstermektedir.

Et, duyumun açıklanışına katılsa bile, duyum değildir. Duyum bedenleşir derken fazla ileri gidiyorduk. Resim, eti bazen etkirmizisiyle [incarnat] (kırmızı ve beyazın üst üste gelmesi), bazen kırık tonlarla (eşit olmayan oranlarda tamamlayıcıların birbirine eklenmesi) yapar. Ancak duyumu kuran şey, derisi yüzülmüş bir hayvanın, soyulmuş bir meyvenin, ayna

karşısındaki Venüs'ün mevcudiyeti gibi, en çekici, en zarif çıplaklığın içinde, et-kırmızısı yüzeylerin altında beliren, hayvan, bitki, vb... haline-geliştir; ya da, insanla hayvanın ayırt edilemezlik bölgesi olarak, eriyişte, kaynayışta, kırık tonların akışında beliriveren hayvan, bitki, vb.. haline-gelişti... (Deleuze ve Guattari, 2001: 160).

Cezanne'ın resimlerinin fenomenolojik ifadeyle dünyada olma özelliği, duyumsamanın elde edilmesine karşıdır. Cezanne, "figüre giden yola basit bir ad verir: duyumsama. Figür duyumsamayla ilişkili duyulur biçimdir; doğrudan doğruya sinir sistemine etki eder, yani tene" (Deleuze, 2009b: 40). Duygulama doğru bir gidiş ve bunun ifadesinde ressam, çizgi ve renklerle bunu gerçekleştiriyorsa her kişinin de kullanabileceği yöntemleri vardır (Deleuze ve Guattari, 2001: 152). Bu, Deleuze'ün 'haline-geliş' ifadesini akla getirir. Cezanne gibi, birey de dünyayı temaşa ederek haline-gelmektedir.

Duyumsama düşüncesini göz önünde bulundurarak sanatçı-öznenin nesnesiyle gerçekleştirdiği ilişki, birinin diğeriye bir tür tahakküm, onu ele geçirme ya da kendisini ona yansıtma olarak değil, ikisinin bir arada erime durumu olarak görülebilir (Deleuze, 2009b: 40). Duyumsama, ressamın yaşadığı bir deneyim, izleyicinin resimde yaşadığı bir deneyimden öte resmedilen, yüzeyde olanın kendisidir. Cezanne, peyzajlarında gördüğü alanın bir eşini, onu anımsatan halini değil o mekanla olan ilişkisindeki halini, sadece kendisinden değil, mekanın kendisiyle olan durumunu resmetmiştir. Bu yüzden duyumsama, ressamın izlenimleri gibi ele alınsa da temsil edici değildir. Cezanne gibi Bacon için de yüzeyde varlık bulanlar imgelerin duyumsama olarak varlıkları, temsil etmeye, figüratif olmaya karşıt olmasıyla düşünülebilir (Deleuze, 2009b: 41, 42). Bu açıdan Bacon, 'resminde şiddeti gösterir' denildiği zaman bir yönüyle hatalı bir öneride bulunulmuş olur. Dikkat edilmesi gereken şiddetin nasıl varlık bulduğudur. Acı içinde gösterilen, İspanyol ressam Diego Velazquez'in papa resmini yorumladığı çalışmasında Bacon'un papa imgesinin çığlığının nedeni kesin değildir. Bir yerden gelen etkinin, Bacon'un papasını zedeleyen veya dağıtan bir şiddetin yüzeyde varlığı görünmez. Sandalyesinde kendisini keser gibi duran dikey çizgiler neden gibi görünse de bu kesin



değildir. Bacon'da çığılığı resmetmek istediğini söylerken, onun nedenine dair bir şeylerin olmamasını istediğini ifade etmiştir (Deleuze, 2009b: 43). Çığılık, izleyicisinin karşısına sahnesiyle çıkmaz. Nedenleri ve olası sonuçları söz konusu edilmez. Bacon, modelleriyle ilişkisinde onlara karşı iletişimde olmayı sağlayacak bir düzene müsaade etmez. His, modele karşı sanatçının kendisinde oluşabilecek bir duygu olarak duyumsamanın etkilerini azaltıcıdır. Bu yüzden Bacon, bir içe dalış gibi modeliyle münasebete girmez. Sadece içgüdüleri ve duyumsama ilişkileri içinde sürekli devam eden bir süreci benimser (Deleuze, 2009b: 45).

Papa yorumunda onun sandalyeye sabitlenmiş hali dışında Bacon'un figürlerinde bir tür hareket dikkat çeker. Pek çok resminde Bacon, hareket halini gösterir. Ancak bu nereye doğrudur, nerede başlamış ve nerede bitecektir, belli değildir. Sınırlı bir alanın, bunun doğrudan gösterildiği gibi, dolaylı görünümünde kendisini hissettirmesi söz konusudur. Hareketin görünmesi, Bacon'un karşı olduğu temsil etmenin ve anlatısallığın içine düşmesi değildir. Çünkü hareket burada insani, sosyal iletişimin devamını gösteren anlamlı diziler değil, bedeni etkileyen ve nedensiz görülen "görünmez kuvvetlerin" onda uyandırdığı etkilerdir (Deleuze, 2009b: 46). Bacon'un figüral olana karşı iyimser tutumu figüratifin kendisine hissettirdikleriyle eşitlenir. Model sadece görülen değil, duyulan ve dokunulandır. Bacon'da da tüm duygulanımlar yüzeyde görsel varlığını bulur ve tüm duyular birleşir (Deleuze, 2009b: 47). Figürün görünmez kuvvetiyle beden hareketi, dar bir alandaki yürüyüşü, yüzün alanındaki gerilimler bunların hepsinin duyuları Bacon'un resminde izleyicinin karşısına çıkar. Figürü figürasyona düşürmeden, ona karşıt olan figüralin kendisine dönüştürme esastır. Deleuze, Bacon için Artaud'dan ödünç aldığı ve Guattari'yle olan düşünce üretimlerinin anahtar kelimelerinden birini, 'organsız beden' ifadesinin kullanır:

Figür, tam olarak organsız bedendir (organizmayı beden yararına, yüzü başın yararına bozmak); organsız beden ten ve sinirdir; üzerinde düzeyler belirleyen bir dalga katedilir; duyumsama dalgayla, beden üzerinde etkileyen Kuvvetlerin buluşması gibidir, "duygulanımsal atletizm", soluk-çığılık; bedene böyle iletildiğinde duyumsama temsili olmayı bırakır, gerçek olur, zulüm

ise giderek dehşet veren bir şeyin temsili olmaktan çıkarak sadece kuvvetlerin beden üzerindeki eylemi ya da duyumsama (sansasyonelin tersi) olur. Organ parçaları resmeden bu sefalet resminin aksine Bacon, organsız bedenler, bedenin yoğunlaştırılmış olgusunu resmetmeyi sürdürür (Deleuze, 2009b: 49).

Organsız beden, Bacon'un figürlerini karşılarken, kendi organik bütünlüğü olmadığını ifade eder. Yüzeyde görülen nedeni belirsiz ve bedenin kendi düzenini bozan kuvvetlerin oluşturduğu etki bedenin başka bir hale geliştiği olmaktadır. Zamanın kendisini gösterdiği yer figürlerin bu halidir. Çünkü organsız beden "organların zamansal ve geçici mevcudiyetiyle tanımlanır" (Deleuze, 2009b: 51).

Bacon kendi zamanının dünyasını sunmasıyla değerlendirilmez. Deleuze'ün amacı, tıpkı diğer sanatçılarda olduğu gibi, sanatçının kendi döneminin ruhuna ne kadar yakın olduğu ya da onun nasıl resmettiği değildir. Elbette sanatçı kendi dönemine ait toplumun düzenini altındaki iktidar işleyişini eserlerinde hissettirir (mesela Kafka). Deleuze, sanatın bu politik yönüne değer vermektedir. Ancak sanatçı, Deleuze için kendi zamanının sözcüsü değildir. Bacon'da olduğu gibi insan varlığına dair onu dönüştüren güçleri fark eden, figürü bu şekilde resmeden, klişelerin birikimini silendir.

Deleuze'ün Bacon ile ilgisi bir eleştirmen, sanat tarihçisi ya da felsefenin üzerine düşünebileceği nesnesini bulmasından kaynaklı bir sevinç hali olarak görülemez. Ortak bir dil şeklinde Deleuze'ün bir dizi sanatçıyla bulunduğu gibi bir izlenim mümkün görünse de, asıl önemli olan noktanın sanatın yaratım ürünlerinin bir düşünme olmasına dair iyi bir örnek sergilemesidir. Bu nedenle okunan Deleuze olduğu kadar bir izleyicinin Bacon karşısında kat ettiği yolu ifadelendirme mecburiyetini kendisinde hissetmesidir. Her ne kadar Deleuze, sanatın hiçbir söze gerek duymadığını uygulamanın etkileriyle izleyicinin kendisinde buluşacağını düşünmüş olsa bile O'nun Bacon üzerine yazdıklarının fikir verici tarafı sanatın bireylerin kullandığı dile, dolayısıyla birer klişeye dönükleşmiş anlamlar kümelenmelerine ve katmanlarına hücum edip onu zorlayabileceğidir. Bu ise günümüz sanatı için onun küresel bir kültürde dolanımda olması karşısında yakılan ağıt veya yergilerin yerine gösterilmesi gereken bir sabır işi olarak ilham vericidir.

**Kaynakça**

- Ballantyne, Andrew (2012). *Mimarlar İçin Deleuze ve Guattari*. çev: Rahmi Öğdül, İstanbul: Yem Yayın.
- Bogue, Ronald (2002). *Deleuze ve Guattari (Deleuze ve Guattari Üzerine Bir İnceleme)*. çev: İsmail Öğretir ve Ali Utku, İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Colebrook, Claire (2004). *Gilles Deleuze*. çev: Cem Soydemir, Ankara: Bağımsız Kitaplar.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari (2001). *Felsefe Nedir?*. çev: Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- \_\_\_\_ (2012). *Anti-Ödipus*. çev: Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan ve Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze, Gilles (2009a). *İki Delilik Rejimi Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*. çev: Mahir Ender Keskin, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- \_\_\_\_ (2009b). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği*. çev: Can Batukan ve Ece Erbay, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- \_\_\_\_ (2013). *Kritik ve Klinik*. çev: İnci Uysal, İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Goodchild, Philip (2005). *Deleuze ve Guattari Arzu Politikasına Giriş*. çev: Rahmi G. Öğdül, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kılıç, Sinan (2013). *Deleuze-Guattari Şizoanaliz Yaratıcı Bir Fark ve Arzu Ontolojisi*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Sauvagnargues, Anne (2010). *Deleuze ve Sanat*. çev: Nurten Sarıca, İstanbul: De Ki Basım ve Yayım.
- Su, Süreyya (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*. İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Sütcü, Özcan Yılmaz (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareket Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.

# Sessizliğin Sesi Olabilmek Adına Bir Önerme: QR Kod Baskılı Giysiler

Leyla YILDIRIM \*, Özlem CÖMERTPAY\*\*

## Giriş

Tekstiller üretildiklerin dönemlerden günümüze çeşitli mesajların iletilmesinde birer gösterge görevi görmüşlerdir. İkel toplumlardan modern toplumlara gerek desenleri, gerek renkleri gerekse modelleri ile toplumsal statü, ait olunan grup, cinsel kimlik vb. gibi çeşitli durum ve bilgiyi ileten birer kod işlevine sahip olmuşlardır.

Akıllı telefonlar ve bunlarla kullanılan yeni uygulamalar insan-nesne-çevre arasındaki iletişimin boyutu değiştirmiş, mesajı iletenin algılayanın ve taşıyanın bu yeni teknolojilere uyum sağlama zorunluluğunu getirmiştir.

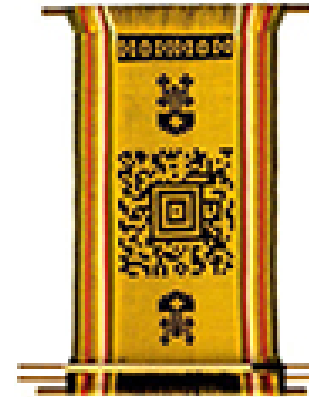
Teknolojinin sağladığı olanaklar, her geçen gün artmakla birlikte, bu olanakların uygulama alanlarının genişletilmesi ve toplum yararına kullanılmalarının arttırılması önemli bir konudur.

Geniş kullanım alanına sahip QR kod (Quick Response) teknolojisi, web sitesi adresi, mesaj, metin, etkinlik takvimi, telefon numarası, konum bildiri gibi çeşitli bilgileri taşıyabilmektedir (Rewatkar and Raut, 2014: 13-20). Taşıdığı bilgiler pazarlamadan eğlenceye, kütüphane hizmetlerinden mezarlıklara kadar birçok alanda kullanılabilmektedir.

QR kod'un grafik bir etiketleme olarak estetik özelliği üzerine çalışmalar bulunduğu gibi (Yi-Shan Lin vd. 2013:1; Hung-Kuo Chu vd. 2013:1-8) Michele Pred, Pedro Morales gibi QR kod'un estetik özelliğinden yararlanarak mesaj ileten sanatçılar da bulunmaktadır (O'Callaghan Simone, 2009:1-6; Kevin, 2012: 4). QR kod'un sunduğu olanaklar tekstil tasarımcıları tarafından da araştırılmakta akıllı teknolojilerle zanaat çalışmalarının birleştirilmesine

dair yeni bakış açıları sunulmaya çalışılmaktadır. Örneğin Estonya'nın geleneksel giysisi olan Muhu eteğin, QR kod'a benzer şekilde desen ve motifleriyle çeşitli anlamlar taşıması arasında bir bağ kurularak nakış tekniği ile QR kod uygulamaları yapılmıştır. Üç prototipten oluşan QR kod uygulamalarının birincisinde kullanılan malzemenin yaşam döngüsü, ikincisinde geleneğin kodlaştırılmasına örnek bir masal ve üçüncüsünde bölgeye ait erdemleri içeren atasözü ve deyim yer almıştır (Kuusk vd., 2014:1-12).

Guillermo Bert, tekstillerin içerdiği mesajlardan yola çıkarak QR kod desenli tapestry'ler yapmakta hem QR kod'un estetik hem de işlevsel değerine metaforik yaklaşmaktadır (Resim 1).



Resim 1. Lukutuwe (Fertility), Guillermo Bert 2012.

QR kod'un tekstil tasarımında baskı, örme, nakış, boncuk işleme, patchwork vb. tekniklerle uygulandığına dair çeşitli örneklerle rastlamak mümkündür (Resim 2-5).

\* Doç. Leyla YILDIRIM, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Ve Moda Tasarımı Bölümü, Güldeste Sok. No.4 Narlıdere, İzmir. E-posta: leyla.yildirim@deu.edu.tr

\*\* Özlem CÖMERTPAY, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Ve Moda Tasarımı Bölümü, 2014-2015 Farabi Değişim Programı öğrencisi, (Ç.Ü., G.S.F). E-posta: comertpayozlem@gmail.com



Resim 2. Boncuk işlemeli barkod, Thorunn Arnadottir, 2011



Resim 4. QR desenli eldiven, Donna Druchunas, 2015



Resim 3. Baskı tekniği ile QR kod uygulaması, Vincent Simoncelli, 2011

Gerek bireyler gerekse kurumlar istediklerinde kendilerine özel QR kodlar oluşturabilecekleri gibi; akıllı te-



Resim 5. Rubi McGrory, Patchwork, 2010

lefonlara indirilen kod okuyucu tarayıcılar tarafından istedikleri kodları da oluşturabilmektedirler (Winter Mick, 2011: 22-27).

#### Amaç Ve Yöntem

Lisans bitirme projesi olan bu çalışmada öğrenci, internet üzerinden ve etrafındaki kaynak kişilerden elde ettiği bilgiler ışığında işitme engelli bireylerin sorunlarını tespit etmiş, QR kod baskılarıyla bu sorunları dile getirmeyi hedeflemiştir. Tekstil tasarımında QR kod uygulamasında kullanılan teknikleri ve oluşturacağı koleksiyonda hangi



tekniki kullanabileceğini araştırmış ve film baskı yapmaya karar vermiştir. Ancak bu baskıların tekstil tasarımı açısından daha fazla estetik bir değer içermesi açısından photoshop programında, QR kod doku efektleri üzerine çalışmış ve dantel etkisi veren bir doku uygulamasına karar vermiştir. Koleksiyonda siyah ve beyaz kontrastlık yaratmak için; geçişli sarı renk ise işitme engellilerle aramızda bir fark olmadığına vurgu yapmak için seçilmiştir.

QR kod'un web adresine gönderme yapabilmeye ve bir metnin QR kod'a dönüştürülme özelliğinden yararlanarak işitme engellilerin sorunlarını anlatan resim, video, manifesto metni gibi farklı anlatım araçlarına mini koleksiyonuyla yönlendirme yapmıştır.

### Tasarımlar

Üç adet giysiden oluşan mini koleksiyondaki her bir giysi için ayrı ayrı QR kod'lar hazırlanmıştır. Birinci giyside işitme engellilerin sorunlarını anlatan ve öğrenci tarafından hazırlanan bir metin, altı paragrafa bölünerek altı QR kod hazırlanmıştır (Resim 6-11).



Resim 6. 1. paragraf ve QR kod uygulaması



Resim 8. 3.paragraf ve QR kod uygulaması



Resim 9. 4.paragraf ve QR kod uygulaması



Resim 10. 5. paragraf ve QR kod uygulaması



Resim 7. 2. paragraf ve QR kod uygulaması



Resim 11. 6.paragraf ve QR kod uygulaması





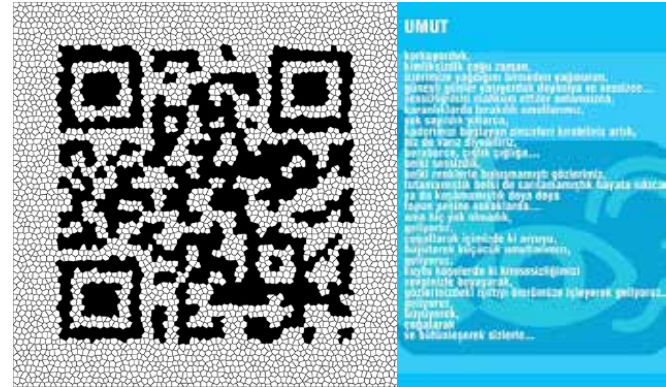
Resim 12. I.Giysi tasarımı, önden ve arkadan görünüş,  
Ö. Cömertpay, 2015

İkinci giyside işitme engelli bir çocuğun yaptığı resme, işitme engelli iki kişinin yazdığı şiire, sesini alet yardımıyla ilk kez duyan işitme engelli bir kadına ve üniversite öğrencileri tarafından işaret diliyle hazırlanmış bir şarkı videolarına yönlendiren QR kod'lar oluşturulmuştur (Resim 13-16).

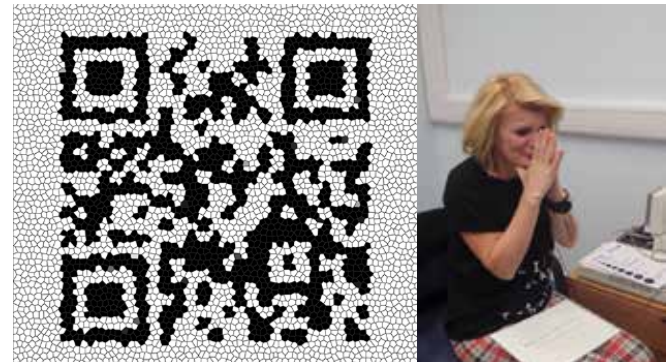
Üçüncü giyside ise işitme engellilerin eğitim haklarını anlatan işaret diliyle hazırlanmış bir videoya, işitme engellilerin acil telefon numaralarını kullanamamalarına dikkat çeken kısa bir filme ve projesinden dolayı işitme engelli arkadaşları tarafından (Derya Dedeoğlu) proje sahibine gönderilmiş bir teşekkür videosu ve projenin son sözünü içeren bir metne yönlendirilme yapılmıştır (Resim 19).



Resim 13. İşitme engelli bir çocuğun yaptığı resim



Resim 14. İşitme engelli iki kişinin yazdığı şiir



Resim 15. sesini alet yardımıyla ilk kez duyan işitme engelli bir kadının videosu



Resim 16. İşitme engelliler için hazırlanmış bir şarkı videosu



Resim 20. Bir işitme engellinin Ö.Cömertpay'a teşekkürü



Resim 17. II. Giysi tasarımı, önden ve arkadan görünüş, Ö. Cömertpay, 2015



Resim 21. Son söz



Resim 18. İşitme engellilerin eğitim haklarını anlatan işaret dili ile hazırlanmış video



Resim 22. III. Giysi tasarımı, önden ve arkadan görünüş, Ö. Cömertpay, 2015.



Resim 19. Acil telefonlara ulaşma zorluğunu anlatan film

### Sonuç

İnsan yaşam ve konforunu arttırmaya yönelik teknolojik uygulamalar her geçen gün yaygınlaşmaktadır. İletişim teknolojilerinin gelişmesi bilginin kirlenmesine ve hızlı tüketilmesine neden olmaktadır. Bu çağın bir sorunsalı olarak teknolojinin getirdiği hızın içinde kaybolmadan, teknolojinin sağladığı yeni olanakları insanlık adına kullanmak gittikçe önem kazanmaktadır. Tarihten günümüze



malzeme, desen, renk, doku, model vb. gibi tasarım özellikleriyle sembolik anlamlar taşıyan giysiler, dijital bilgi taşıyan QR kodlarla benzer işlevleri görmüşlerdir. Tekstil ve QR kodlarda ortak olan bu mesaj taşıma işlevi, tekstillerde QR kod kullanımıyla daha da zenginleştirilebilme olanağına sahiptir.

Sosyal mesajlar içeren QR kod'ların, çağın teknolojisi ve sanatsal yaklaşımının bir sentezi olarak tekstil tasarımıyla daha estetik olacağı, mesajı daha anlamlı kılacağı ve daha fazla bir farkındalık yaratacağı düşünülmektedir.

#### Kaynakça

- Hung-Kuo Chu, Chia-Sheng Chang, Ruen-Rone Lee, Niloy J. Mitra, (2013) Halftone QR Codes, *ACM Transactions on Graphics*, 32, 6, 217:1-8
- Lin Yi-Shan, Luo Sheng-Jie, Chen Bing-Yu, (2013), Artistic QR Code Embellishment, *Pacific Graphics*, 32, 7, 137-146
- Manoj S. Rewatkar and Shital A. Raut, (2014) "Survey On Information Sharing Techniques Using QR Barcode", *International Journal on Cryptography and Information Security (IJCIS)*, 4 (3):13-20.
- O'Callaghan Simone, (2009) Art and Mobile Augmentation The Brave New World of Graphical Tagging, 397, 1-6
- Roebuck, Kevin (2012), *QR code: High-impact Strategies - What You Need to Know: Definitions*, Emereo Publishing
- Winter Mick,(2011), *Scan Me - Everybody's Guide to the Magical World of Qr Codes*, Westsong Publishing, USA.

#### İnternet Kaynakları

- Kuusk Kristi, Wensveen Stephan, Tomico Oscar, (2014) "Crafting Qualities in Designing QR-coded Embroidery and Bedtime Stories" *The Art of Research*, Helsinki, 1-12, <http://designresearch.aalto.fi/events/aor2014/papers/Kuusk.pdf>  
[http://www.academia.edu/8284908/Art\\_and\\_Mobile\\_Augmentation\\_The\\_Brave\\_New\\_World\\_of\\_Graphical\\_Tagging](http://www.academia.edu/8284908/Art_and_Mobile_Augmentation_The_Brave_New_World_of_Graphical_Tagging), Conference Paper, Abertay University. School of Arts Media & Computer Games
- Rubi McGrory, <http://www.qrdresscode.com/article-qr-code-plaid-49994651.html>, Erişim tarihi: 30.03.2015

#### Görsel Kaynaklar

- Resim 1:* Lukutuwe (Fertility), Guillermo Bert 2012; Wool, encoded with Aztec bar code and eight minute documentary video; 90" x 60" Collection of the artist, Kaynak: Textile Society of America, Exhibition Brochure, 2015 p.4) <http://textilesocietyofamerica.org/wp-content/uploads/2013/12/Juried-Show-Booklet-FINAL.pdf>, Erişim: 12.05.2015

- Resim 2:* Boncuk işlemeli barkod, Thorunn Arnadottir, 2011, <http://fashioningtech.com/profiles/blogs/beaded-qr-code-garment>, Erişim:30.03.2015
- Resim 3:* Baskı tekniği ile QR kod uygulaması, Vincent Simoncelli, 2011, <http://www.coroflot.com/3dgrafx/kufik-calligraphy-and-qr-code-stamps>, Erişim: 30.03.2015
- Resim 4:* QR desenli eldiven, Donna Druchunas, 2015, <http://webrazzi.com/2012/01/31/10-yaratici-qr-kod/>, Erişim: 30.03.2015
- Resim 5:* Rubi McGrory, Patchwork, 2010 <http://www.qrdresscode.com/article-qr-code-plaid-49994651.html>, Erişim: 30.03.2015
- Resim 6:* 1. paragraf ve QR kod uygulaması, Ö. Cömertpay, 2015
- Resim 7:* 2. paragraf ve QR kod uygulaması, Ö. Cömertpay, 2015
- Resim 8:* 3.paragraf ve QR kod uygulaması, Ö. Cömertpay, 2015
- Resim 9:* 4.paragraf ve QR kod uygulaması, Ö. Cömertpay, 2015
- Resim 10:* 5. paragraf ve QR kod uygulaması, Ö. Cömertpay, 2015
- Resim 11:* 6.paragraf ve QR kod uygulaması, Ö. Cömertpay, 2015
- Resim 12:* 1.Giysi tasarımı, önden ve arkadan görünüş, Ö. Cömertpay, 2015
- Resim 13:* İşitme engelli bir çocuğun yaptığı resim, <http://twicsy.com/i/ji8uEe>, Erişim: 05.05.2015
- Resim 14:* İşitme engelli iki kişinin yazdığı şiir, (Nurdoğan Durak-Ezgi Koyuncu, <http://www.dersimiz.com/siir-5277-Umut.html#.VV3Q5fntmko>, Erişim: 19.05.2015
- Resim 15:* sesini alet yardımıyla ilk kez duyan işitme engelli bir kadının videosu, [http://www.dailymotion.com/video/x1kjo3c\\_40-yasinda-ilk-kez-duyan-kadin\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x1kjo3c_40-yasinda-ilk-kez-duyan-kadin_news), Erişim:30.03.2015
- Resim 16:* İşitme engelliler için hazırlanmış bir şarkı videosu, "Keyfi Yolunda, Aşk Sonunda", <https://www.youtube.com/watch?v=FXljiP1e-y4>, Erişim 12.05.2015
- Resim 17:* 2. Giysi tasarımı, önden ve arkadan görünüş, Ö. Cömertpay, 2015
- Resim 18:* İşitme engellilerin eğitim haklarını anlatan işaret dili ile hazırlanmış video, <https://www.youtube.com/watch?v=DrKZF4bIn2g>, Erişim: 03.2015
- Resim 19:* Acil telefonlara ulaşma zorluğunu anlatan film, <https://www.youtube.com/watch?v=K9IWizrb81A>, 19.05.2015
- Resim 20:* Bir işitme engellinin Ö.Cömertpay'a teşekkürü, <https://www.youtube.com/watch?v=OsxS95qhGCA>, Erişim: 09.05.2015

*Resim 21:* Son söz, Ö. Cömertpay, 2015

*Resim 22:* 3. Giysi tasarımı, önden ve arkadan görünüş,  
Ö. Cömertpay, 2015

**Kaynak Kişiler**

Derya Dedeoğlu, İstanbul

Yasemin Dönmez, Kütahya

Naime Dönmez, Kütahya





## YAYIN İLKELERİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. İlk sayısı Temmuz 2007'de yayımlanan **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

**yedi** ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda son 3 yıl içinde yayımlanmış *kitaplara ilişkin değerlendirme/tanıtım yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları* ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

Makalelerin **yedi**'de yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Dergi, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurt içindeki kütüphanelere ve indeks kurumlarına gönderilir.

### İNDEKS BİLGİLERİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi** 6. Sayıdan (YAZ/TEMMUZ 2011) başlayarak **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**) ile **EBSCO** uluslararası veritabanı tarafından taranmaktadır.

### MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE YAYIN SÜRECİ

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel nitelik en önemli ölçütlerdir. **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne gönderilen tüm makaleler, önce Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından ön incelemeye tabi tutulur. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama, gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulunun eleştiri-

ri ve önerilerini dikkate almalıdırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. İki hakemden **yayımlanabilir raporu** alan makale Yayın Kurulu tarafından **uygun görülen bir sayıda** yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Makalenin yayımlanmasının ardından yazarına makalenin yer aldığı sayıdan 3 adet gönderilir.

Yazarın isteği durumunda, “yayına kabul yazısı” yalnızca hakem değerlendirme sürecini olumlu biçimde tamamlamış ve Yayın Kurulunca “yayımı uygundur” kararı alınmış makaleler için verilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*'ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu “makale sunum formu”nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'nde yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. **yedi**'de yayımlanması kabul edilen tüm yazıların telif hakları Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne devredilmiş sayılır. Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

### YAZIM DİLİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'nde yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce'dir.

### YAZIM KURALLARI

Makalelerin, aşağıda belirtilen yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

**1. Ana Başlık:** İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı, 16 punto ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

**2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i:** Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı ana başlık altında **koyu** harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada yazar soyadı ile ilişkilendirilecek dipnotda (\*) simgesi ile belirtilmelidir.

**3. Özet:** Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “özet” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract*'in üstünde gösterilmelidir.

**4. Ana Metin :** A4 sayfa boyutunda (29,7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, *abstract*, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti+eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

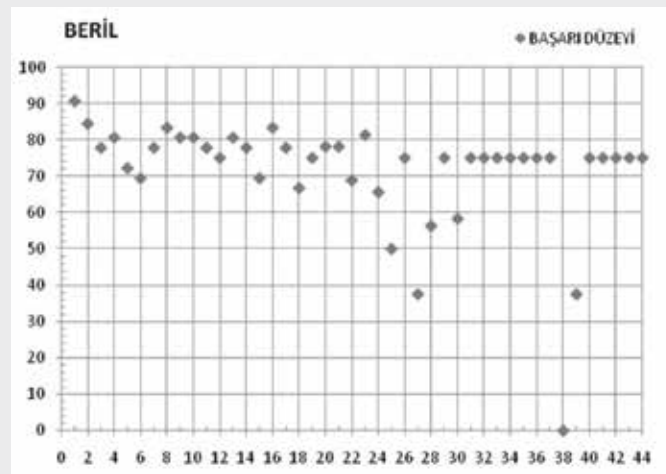
**5. Bölüm Başlıkları:** Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir. Makaledeki tüm ara ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

**6. Tablolar ve Şekiller:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sırasayısı verilerek numaralandırılır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkların birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (italik) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

**Tablo 1:** *Bergama'da ritüeller için kiralanen çalgı/müziyen toplulukları*

	KDT TAKIMI	ORGCU / KLAVYECİ	DÜMBEKÇİLER
<b>Müziksel Üretim Araçları</b>	Klarinet (Gırmoto) Davul Trompet (Boru)	Org/Klavye MD CD çalar Taşınabilir bilgisayar	Def /Tef Darbuka/Dümbek
<b>Etniklik</b>	Roman	Roman - Roman Olmayan	Roman
<b>Cinsiyet</b>	Erkek	Erkek(ağırlıklı) ve Kadın	Kadın
<b>İcra Biçimi</b>	Çalgısal (ağırlıklı) ve Sözel	Çalgısal ve Sözel	Yalnızca Sözel
<b>İcra Edilen Müzik Tipi</b>	Canlı Müzik	Canlı ve Kaydedilmiş Müzik	Canlı Müzik
<b>Kültürel Temsil</b>	Kırsal - Geleneksel	Kentsel - Modern	Kırsal - Geleneksel
<b>Etkinlik Alanları</b>	Düğün (Evlilik ve Sünnet); Festival/Şenlik; Asker Uçurlama; Halk Danslarına Eşlik; Dinleti/Konser; 'Disko'	Düğün (Evlilik ve sünnet ritüellerinin Nişan ve Kına Gecesi aşamaları ile sınırlı)	Düğün: Evlilik ritüeli sınırlı.

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortala şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.



Şekil 4. Beril'in 44 tartım kalıbındaki başarı düzeyleri.

**7. Görseller:** Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300

pixel per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm -300 dpi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi editörlüğü, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (*Resim 1;* *Şekil 1.*), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Makalede yer verilen tüm görsellerin künye ve atıf bilgilerinin, KAYNAKÇA'nın sonuna **Görsel kaynaklar** başlığı altında verilmesi unutulmamalıdır.



Resim 10. Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgal ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Şekil, çizelge ve resimler istenirse aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirilebilirler. Yerleştirmede sorun yaşayan yazarlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler. Bu durumda makalede kullanılacak görseller makale akışına göre numaralandırılarak ayrı bir dosya olarak gönderilmelidir.

**8. Dipnot:** Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.

**9. Alıntı ve Göndermeler:** Yazar ister doğrudan ister dolaylı olarak yapmış olsun, tüm alıntılara göndermede bulunmalıdır. Göndermeler için **asla dipnot kullanılmamalı**, tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalıdır. Beş satırdan az doğrudan alıntılar satır arasında, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın solundan 1,5 cm. içeride, blok olarak ve 1,5 satır

aralığıyla yazılmalıdır. Satır arasındaki doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalı; beş satırdan uzun olup ayrı paragraf olarak gösterilen doğrudan alıntılar ise tırnak işareti kullanılmadan dik (normal) yazı karakteri ile verilmelidir. Her iki alıntıda da italik yazı karakteri **kullanılmamalıdır**.

*Gönderme ve alıntı gösterim biçimleri:*

Tek yazarlı çalışmanın geneline yapılan göndermelerde; (Tunalı, 1996).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Yükselsin, 2010:15) .

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Yükselsin ve Küçükebe, 2010:676).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda yalnızca ilk yazar soyadı ile; (McAdams vd., 1990:182) biçiminde gösterilmeli kaynakçada diğer yazarlarının ad soyad bilgileri de verilmelidir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Seydi:15)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır:

(Brittanica 8, 2010:189)

Metin içi alıntıda, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:

Belkıs (2010:59), bu konuda “.....”nu belirtir.

İkinci kaynaktan aktarılarak yapılan alıntılar ise aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalı ve kaynakçada asıl kaynak da belirtilmelidir:

Kaemmer (1993:9)'un da ifade ettiği gibi “.....” (Yükselsin 2009: 453'den).

ya da;

“.....” (Kaemmer 1993:9, Yükselsin 2009:453'den).

Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

“Gerekirse kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok” (Ürün 1997).

**10. Kaynakça:** Makalede gönderme yapılan tüm kaynaklar kaynakçada gösterilmek zorundadır. Gönderme yapılmayan kaynaklara asla yer verilmemelidir. Metnin sonunda, aşağıdaki örneklere göre gösterilmeli ve yazarların soyadına göre **abecesel/alfabetik** olarak sıralanmalı, ancak türlerine göre gruplandırılmadan yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir. Çevrimiçi (*online*) veritabanlarından indirilerek kullanılmış basılı kaynakların internet adresleri ve erişim tarihleri de gösterilmelidir.

*Kitaplar*

Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*, çev: Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özer, Yetkin (2002). *Müzik Etnografisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Saygun, A. Adnan (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm*, İstanbul: Numune Matbaası.

\_\_\_\_\_ (1937). *Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk oyunları Hakkında Bazı Malûmat*, İstanbul: Nümune Matbaası.



\_\_\_\_\_ (1949a). "Le Recueil et la Notation de la Musique Folklorique", *Journal of the International Folk Music Council* (1):27-33.

\_\_\_\_\_ (1949b). "Halk Türkülerinin Derlenmesi", *Müzik Görüşleri* (1):3-4.

#### *Kitapçı Bölümler*

Bohlman, Philip V. (2008). "Returning to the Ethnomusicological Past". *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory F. Barz – Timothy J. Cooley, USA: Oxford University Press, s:246-270.

#### *Makaleler*

McAdams, S., Winsberg, S., Donnadieu, S., De Soete, G., and Krimphoff, J. (1995). "Perceptual Scaling of Synthesized Musical Timbres: Common Dimensions, Specificities, and Latent Subject Classes", *Psychological Research* 58:177-192.

Nattiez, Jean-Jacques (1983). "Some Aspects of Inuit Vocal Games", *Ethnomusicology* 27(3):457-475.

#### *Tezler*

Küçükbebe, Murat (2008). *Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

#### *Gazetede yayınlanan bir makale ya da haber*

Kumcu, Erkan (2006). "Yapısal Değişimin Boyutları", *Hürriyet*, 16 Şubat, s. 8.

#### *İnternet kaynakları*

İnternette elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakçada erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının adresi (ana sayfa) değil, kaynağın/verinin doğrudan görüntülediği adres verilmelidir. Bu adres kaynaklarda künyeden bir satır alta gösterilmeli ve MS Word programının otomatik köprü eklemesi durumunda köprü kaldırılmalıdır.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim tarihi: 04.10.2011).

Umunç, Himmet (2007). "Spenser'in Beden Alegorileri", *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. Erişim tarihi: 04.10.2011

<http://www.idea.boun.edu.tr/LINKS/7.pdf>

#### *Kişisel görüşmeler*

Ürün, Kadir (1997). Cümbüş çalıcısı ve şarkıcı Kadir Ürün(dülcü) ile çalgıcı kahvesinde yapılan görüşme, Edirne: 15 Temmuz.

#### *Görsel Kaynaklar*

Makalede yer verilen tüm görsellerin listesi, Kaynakça'nın sonuna **Görsel kaynaklar** adıyla eklenecektir. Basılı kaynaklardan alınan görseller dışında internet kaynaklarından edinilen görsellerin adresleri yalnızca burada aşağıdaki gibi gösterilecektir.

*Resim 1.* Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139)

*Resim 2.* Claude Monet, "Monaco Kıyısı", 1884, 75x94 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.

<http://www.wikipaintings.org/en/claude-monet/the-corniche-of-monaco> (Erişim Tarihi: 04.12.2011).

### YAZILARIN GÖNDERİLMESİ

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, “makale sunum formu” ile birlikte e-posta yoluyla **yedi.dergisi@gmail.com** adresine gönderilebilir.

Gönderilen yazılarda metin içinde kullanılan tüm görsel (resim, fotoğraf vb.) gereç ayrıca 7’inci maddede belirtilen resim kurallarına göre düzenlenerek JPEG formatıyla gönderilmelidir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgünlerinin ve makale sahibinden (asıl yazar ve/veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

### İletişim Bilgileri:

#### “YEDİ: SANAT, TASARIM ve BİLİM DERGİSİ” Yayın Sekreterliği

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güldeste Sokak No:4, 35320 Balçova / İZMİR

Tel: (0-232) 412 90 08 Faks: (0-232) 412 33 39

**Web Sayfası:** <http://gsf.deu.edu.tr/index.php/yedi-dergisi> **e-posta:** [yedi.dergisi@gmail.com](mailto:yedi.dergisi@gmail.com)





