

**T.C.  
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ**

**AKDENİZ UNIVERSITY  
FACULTY OF FINE ARTS**

Yıl/Year: 2020 (TEMMUZ/JULY)  
Sayı/Issue: 26, Cilt /Volume: 14  
ISSN: 1307 - 9700  
e-ISSN: 2458-9683

**AKDENİZ SANAT DERGİSİ**

Akdeniz Sanat Dergisi Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yayın yapan hakemli bir dergidir. Yılda iki kez Ocak ve Temmuz aylarında yayınlanır.

**THE JOURNAL OF AKDENİZ SANAT**

The Journal of Akdeniz Sanat is a peer-reviewed journal of Akdeniz University, Faculty of Fine Arts. It is published twice a year (January-July).

**2020  
ANTALYA**



**İMTİYAZ SAHİBİ - PUBLISHER**

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Adına Prof. Dr. Osman ERAVŞAR

**SORUMLU DEKAN YARDIMCISI - DEPUTY DEAN**

Dr. Öğr. Üyesi Kezban SÖNMEZ

**EDİTÖR - EDITOR**

Dr. Öğr. Üyesi Babacan TAŞDEMİR

**EDİTÖR YARDIMCISI - ASSISTANT EDITOR**

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR TONGUÇ

**YAYIN KURULU - EDITORIAL BOARD**

Prof. Ayşegül İZER (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet ÖZTÜRK (Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU (Akdeniz Üniversitesi)

Assoc. Prof. Arild BERG (Oslo Metropolitan Üniversitesi)

Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL (Akdeniz Üniversitesi)

Doç. Dr. Terlan MEHDİYEVA AZİZZADE (Akdeniz Üniversitesi)

**KAPAK ve SAYFA TASARIMI - COVER and LAYOUT DESIGN**

Dr. Öğr. Üyesi Bekir KİRİŞCAN

**KAPAK GÖRSELİ ESER SAHİBİ - ARTWORK AT JOURNAL COVER**

Doç. Nevin YAVUZ AZERİ

**KAPAK GÖRSELİ FOTOĞRAF - COVER PHOTOGRAPH**

Dr. Öğr. Üyesi Handan DAYI

**İLETİŞİM - CONTACT**

Ad: Akdeniz Sanat

Kısa Ad: ASD

akdenizsanatdergisi@gmail.com

Telefon: +90 242 310 62 00

**ADRES - ADDRESS**

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Akdeniz Sanat Dergisi Koordinatörlüğü

Dumlupınar Bulvarı 07058 Kampüs

Antalya / TÜRKİYE

akdenizsanatdergisi@gmail.com

### **DANIŞMA KURULU - ADVISORY BOARD**

- Prof. Dr. Bülent ÇAPLI (Bilkent Üniversitesi)  
Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL (Akdeniz Üniversitesi)  
Doç. Dr. Zehra YİĞİT (Akdeniz Üniversitesi)  
Doç. Dr. Selin TÜZÜN ATEŞALP (Marmara Üniversitesi)  
Doç. Elif AĞATEKİN (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi)  
Doç. Fuat AKDENİZLİ (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Doç. Kemal TİZGÖL (Akdeniz Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ (İstanbul Kültür Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK (Hacettepe Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Umut SÜDÜAK (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Ersan OCAK (TED Üniversitesi)

### **BU SAYININ HAKEM KURULU - REVIWERS OF CURRENT ISSUE**

- Prof. Dr. Ali Muhammet BAYRAKTAROĞLU (Trakya Üniversitesi)  
Prof. Dr. Asu BEŞGEN (Karadeniz Teknik Üniversitesi)  
Prof. Dr. Canan DELİDUMAN (KTO Karatay Üniversitesi)  
Prof. Ensar TAÇYILDIZ (Eskişehir Teknik Üniversitesi)  
Prof. Dr. Gülgün YILMAZ (Trakya Üniversitesi)  
Prof. Soner GENÇ (Anadolu Üniversitesi)  
Prof. Dr. Melda ÖZDEMİR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mustafa Cihan CAMCI (Akdeniz Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mustafa Fadıl SÖZEN (Akdeniz Üniversitesi)  
Prof. Dr. Neslihan DALKILIÇ (Dicle Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ayşe Gamze ÖNGEN (Doğuş Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ayşegül KOYUNCU OKCA (Pamukkale Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ebru ALPARSLAN (Erciyes Üniversitesi)  
Doç. Ercan YILMAZ (Trakya Üniversitesi)  
Doç. Hasan BAŞKIRKAN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
Doç. Muna SİLAV (Gazi Üniversitesi)  
Doç. Dr. Mustafa ÇETİNASLAN (Selçuk Üniversitesi)  
Doç. Dr. Mustafa GENÇ (Süleyman Demirel Üniversitesi)  
Doç. Dr. Nevin YAVUZ AZERİ (Akdeniz Üniversitesi)  
Doç. Orçun ÇADIRCI (Mersin Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ömer ZAIMOĞLU (Akdeniz Üniversitesi)  
Doç. Umut KAYAPINAR (Akdeniz Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Ceren KARADENİZ (Ankara Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Duygu İrem CAN (Eskişehir Teknik Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Emel AKIN (Atılım Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Emel YURTKULU (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Evrim DEMİR ÖZTÜRK (Arel Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Ferit YAZICI (Trakya Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Gülin PAYASLI OĞUZ (Dicle Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Hacer KARA (Necmettin Erbakan Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Haluk Arda OSKAY (Kocaeli Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Handan DAYI (Akdeniz Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Nevin GÜVEN (Süleyman Demirel Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Hülya ÜRKMEZ (Sakarya Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi İnci TÜRKOĞLU (Pamukkale Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Memduha Candan GÜNGÖR (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Menekşe TEKER (Akdeniz Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Nağme Ebru KARABAĞ AYDENİZ (Yaşar Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Olkan SENEMOĞLU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Semra GÜR ÜSTÜNER (Marmara Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Tuba AKAR (Mersin Üniversitesi)  
Öğr. Gör. Dr. H. Esra OSKAY MALICKİ (Gazi Üniversitesi)  
Öğr. Gör. Dr. Gökhan OKUR (Yakın Doğu Üniversitesi)  
Öğr. Gör. Timur BİLİR (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)  
Öğr. Gör. Dr. Uğur DEMİRBAĞ (Gaziosmanpaşa Üniversitesi)

## İÇİNDEKİLER - CONTENTS

**113 - 114**

Editör Yazısı - Editorial

### ARAŞTIRMA MAKALELERİ - RESEARCH ARTICLES

**115 - 132**

**Wes Anderson'ın "Büyük Budapeşte Oteli" Görüntü Kurgusunun  
Denge İlkesi Üzerinden İrdelemesi**

A Study Of Wes Anderson "The Grand Budapest Hotel"  
Picture Editing Through The Principle Of Balance

**Ayşegül DURUKAN**

**133 - 149**

**İdeolojik Açıdan Cumhuriyet Devri Türk Çinisi/Çiniciliği:  
Türk'ün Öz Mali Bir Sanattan İslam Sanatının Bir Şubesine**

Republican Era Turkish Çini/Çini Making From An Ideological Point Of View:  
From A Very Art Of Turk To A Branch Of Islamic Art

**Ersoy YILMAZ**

**151 - 168**

**Geleneksel Urfa Evlerinde Çıkma**

Overhangs In Traditional Urfa Houses

**Sedat ERÇETİN**

**169 - 181**

**Görüntüdeki O "An"**

That "Instant" In The Image

**Şemsi ALTAŞ**

**183 - 198**

**Kandinsky'nin Resimlerindeki Daire Formu Üzerine Bir Araştırma**

A Research On The Circle Form In Kandinsky's Paintings

**Ayşe SEZER**

**199 - 214**

**Guyot Marchant'ın Ölüm Dansı Kitabındaki Ağaç Baskılarda Canlılar ve  
Ölüler Arasındaki Karşıtlık**

Contrasts Between The Living And The Dead In Woodcuts Of Guyot Marchant's Danse Macabre

**Burçak BALAMBER**

**215 - 230**

**Moda-Giyim Tasarımında Trompe L'oeil**

Trompe L'oeil In Fashion-Clothing Design

**Tutku Ceren RUŞAN, Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR**

**231 - 243**

**Giyilebilir Sanat Akımı ve Kadın Sanatçıların Etkileri**  
Wearable Art Movement and The Impact of Woman Artists  
**Duygu ATALAY ONUR**

**245 - 265**

**Johannes Vermeer'in Batı Anadolu Halılarının Olduğu İki Resmî Üzerine Bir İnceleme**  
A Research On Johannes Vermeer's Paintings With West Anatolian Carpets  
**Nurcan PERDAHCI**

**267 - 280**

**Vekam Ankara Bağ Evi Örneğinde Tarihi Müze Evler**  
Historical Museum Houses Within The Example of Vekam Ankara House  
**Gözde UZGİDİM, Hatice TOZUN**

**281 - 286**

**Akdeniz Sanat Dergisi Bilimsel Etik Sözleşmesi**  
The Journal of Akdeniz Sanat Scientific Ethical Agreement

**287- 292**

**Akdeniz Sanat Dergisi Yayın ve Yazım Kuralları**  
The Journal of Akdeniz Sanat Publishing and Spelling Rules





# Editör Yazısı

Değerli okurlarımız,

26. Sayımızı sizlerle buluşturmaktan mutluluk duyuyoruz. Pandeminin yarattığı yeni koşullar altında yazarlarımızın, hakemlerimizin ve dergimizin yetkili kurullarındaki değerli akademisyenlerimizin katkısı ve desteği ile, inanıyoruz ki, sanat araştırmaları alanına katkısı olan bir sayı hazırladık.

Bu sayımızda sanat araştırmalarının çeşitli alanlarına dâhil on makalemizi yayınlıyoruz. İlk makalemiz Ayşegül DURUKAN'ın kaleme aldığı "Wes Anderson'un 'Büyük Budapeşte Otel'i' Görüntü Kurgusunun Denge İlkesi Üzerinden İrdelemesi" adlı çalışma. Bu çalışmada yazar, kendine has görsel rejimi ile dikkat çeken yönetmen Anderson'un yazının başlığında adı geçen filmini görüntü tasarımı açısından incelemektedir. Seçkisiz örnekleme yöntemi ile seçilen filmde kareler denge ilkesi açısından sınıflandırılmıştır. Buna göre, filmin görüntü rejiminin büyük oranda simetrik denge prensibine göre tasarlanmış kadrajlardan kurulu olduğu görülmüştür. İkinci makalemiz, Ersoy YILMAZ'ın kaleme aldığı "İdeolojik Açısından Cumhuriyet Devri Türk Çini/Çiniciliği: Türk'ün Öz Malı Bir Sanattan İslam Sanatının Bir Şubesine" adlı yazı adından da anlaşılacağı üzere Osmanlı döneminden günümüze çini sanatına yönelik ülkemizdeki genel tutumu konu edinmiş. Nispeten geniş bir kaynakçaya dayanarak yapılan çalışmada Cumhuriyet'in ulus-devlet fikrinin aşınması ile çini sanatına bakışın değişimi arasında bir bağlantı görülmüştür. Üçüncü makalemiz olan Sedat ERÇETİN'in kaleme aldığı "Geleneksel Urfa Evlerinde Çıkma" başlıklı çalışmada ise geleneksel Urfa Evlerinin önemli bir mimari ögesi olan çıkma incelenmiştir. Çalışmada sonuç olarak, incelenen örnekler üzerinde sınıflandırmalar yapılmış ve evlerin yapıldığı dönemin sanat anlayışının söz konusu yapıların cephe elemanlarının tasarımını etkilediği görülmüştür. Dördüncü makalemiz Şemsi ALTAŞ'ın "Görüntüdeki O 'An'" adlı makalesidir. Makalede bir zaman diliminin belli bir "an"ını dondurması açısından fotoğraf konu edilir. Örnekler ışığında sanatsal ve felsefi açılardan değerlendirme yapılan makalede fotoğrafın aslında "an"ın hikayesini oluşturduğu savunulur. Beşinci makalemizde Ayşe SEZER "Kandinsky'nin Resimlerindeki Daire Formu Üzerine Bir Araştırma" adlı yazısında ressam Wassily Kandinsky'nin resimlerindeki daire formları incelenir. Sanatçının eser hayatına yoğunlaşılacak bir biyografik analiz niteliğindeki çalışmada daire formunun (özellikle "kusursuz daire") sanatçının eserlerinde önemli olduğu sonucuna varılır. Altıncı sırada ise Burçak BALAMBER'in "Guyot Marchant'ın 'Ölüm Dansı' Kitabındaki Ağaç Baskılarda Canlılar ve Ölüler Arasındaki Karşıtlık" başlıklı makalesi bulunmaktadır. Yazıda adından da anlaşılacağı üzere yaşam ve ölüm temaları ilk kez 15. yy.'da yayınlanan "Ölüm Dansı" adlı eser üzerinden incelenmektedir. Sonuç olarak eserde ağaç baskıların ve şiirlerin farklı üslup ve tonlara sahip olduğu, belli bir bölümdeki ölüm anlayışının Ortaçağ insanının ölümü kavrayış biçimini yansıttığı gibi sonuçlara ulaşılır. Yedinci yazımız Tutku Ceren RUŞAN ve Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR'ın "Moda-Giyim Tasarımında Trompe L'oeil" adlı makalesidir. Bir aldatma sanatı olan "trompe l'oeil" in moda-giyim alanında kullanılmasının konu edildiği yazıda ilgili sanatın tarihsel gelişimi ve öne çıkan sanatçılar tarafından nasıl kullanıldığı incelenmiştir. Buna göre, "trompe l'oeil"

teknikinin, yaratıcı bir görselleştirme yoluyla giyside yanılısama etkisine yol açacak bir yaratı alanı oluşturduğu sonucuna varılır. Sekizinci yazımız ise Duygu Atalay ONUR'un kaleme aldığı "Giyilebilir Sanat Akımı ve Kadın Sanatçıların Etkileri" adlı makaledir. Yazıda 1960'lar ve 70'lerde gelişen giyilebilir sanat akımı konu edilir. Bu akımla aynı dönemlerde erkek egemen yapılara meydan okuyan kadın hareketlerinin de belirginleştiğinin vurgulandığı yazıda kadınların giyilebilir sanat akımındaki etkileri ön plana çıkarılır. Dokuzuncu yazımız ise Nurcan PERDAHCI tarafından kaleme alındı. Eser "Johannes Vermeer'in İçinde Batı Anadolu Halılarının Olduğu İki Resmi Üzerine Bir İnceleme" başlığını taşımaktadır. Vermeer'in söz konusu eserleri görece geniş bir kaynakçanın yardımıyla incelenmiştir. Makalede sonuç olarak, plastik niteliğın özel mekanlara verilen önem ve fotoğrafık kalitenin yakalanması gibi nedenler ile ortaya çıktığı savunulmaktadır. Onuncu ve son yazımız ise Gözde UZGİDİM ve Hatice TOZUN tarafından hazırlanan "Vekam Ankara Bağ Evi Örneğinde Tarihi Müze Evler" başlığını taşımaktadır. Bu yazıda müze ev olgusu bağlamında Ankara Bağ Evi incelenmektedir. Buna göre, söz konusu inceleme nesnesi bir müze statüsünde değilse de aslında tarihi müze evlerinin şartlarını karşılamaktadır.

Alışık olmadığımız ve kimi zaman zorlandığımız koşullar altında çalışsak da yine aynı azim ve keyifle hazırladığımız bu sayımızın siz değerli okurlarımız tarafından takdir göreceğini umuyoruz. Saygılarımızla.

Babacan TAŞDEMİR

28 Temmuz 2020, Antalya

# Wes Anderson'ın "Büyük Budapeşte Otel" Görüntü Kurgusunun Denge İlkesi Üzerinden İrdelemesi

## **ÖZ**

Günümüzde görüntü kurgusu, filmlerin anlatılarını doruğa taşıyan başlıca enstrümanlardan biri olarak kullanılmaktadır. Mekânsal anlamda sahne, içeriği bütünleyen somut hacimler ile donatılmaktadır. Bununla birlikte bu hacimlerin kompozisyon özellikleri ile anlatıyı bütünleyen bir etki alanı da yaratılmaktadır. Özenli bir şekilde tasarlanmış film sahnesi, hikâyeyi bütünleyerek izleyiciyi olduğu yerden koparıp filmin içine çekebilmektedir. Mekânsal nitelikler ve ölçüler sahne içinde aldıkları konumlar ile birer hikâye anlatıcısına dönüşmektedirler. Görsel değerler aracılığı ile atmosfer yaratılabilmesi için temel tasarım prensipleri sahne tasarımı sırasında kullanılmaktadır. Bu bakış açısıyla Wes Anderson'ın kariyerinin zirvesi olarak nitelendirilen Büyük Budapeşte Otel filmi çalışma kapsamında incelenmiştir. Filmin sahip olduğu yüksek görsel cazibe ve bunu anlamlandırma çabası filmin örnek olarak irdelenmesinin ana nedenidir. Bu bağlamda filmde seçkisiz örnekleme yöntemi ile 1111 adet ekran görüntüsü alınmıştır. Alınan görüntülerin içerdiği denge ilkesi ile tasarlanan kompozisyonlar; simetrik ve asimetrik olarak sınıflandırılmıştır. Bu veriler tablo haline dönüştürülerek araştırmada sunulmuştur. Yeşil ekrandan faydalanılan bazı sahneler de ayrı bir tablo halinde derlenmiştir. Çalışma sonucunda filmdeki anlatıların, denge unsurunu yoğun şekilde içeren çerçeveler ile sunulduğu görülmüştür. Çerçeve ebatlarının zamana göre değişimi ise bu çabaya bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Büyük Budapeşte Otel filminde yakalanan güçlü görsel ahengin, temel tasarım prensipleri kullanılarak gerçekleştirildiği sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Görüntü Kurgusu, Wes Anderson, Büyük Budapeşte Otel Film, Temel Tasarım Prensipleri, Denge.

**Ayşegül DURUKAN**

Dr. Öğr. Üyesi,

Akdeniz Üniversitesi Mimarlık

Fakültesi İç Mimarlık Bölümü,

aysegul.drukan@gmail.com

[https://orcid.org/0000-0002-](https://orcid.org/0000-0002-0888-5531)

0888-5531

**ISSN**

1307 - 9700

**Araştırma Makalesi**

**Akdeniz Sanat Dergisi**

Cilt: 14, Sayı: 26

**Makale Gönderim**

13.05.2020

**Makale Kabul**

20.07.2020

# A Study Of Wes Anderson “The Grand Budapest Hotel” Picture Editing Through The Principle Of Balance

**Ayşegül DURUKAN**

Asst. Prof. Dr.,

Akdeniz University,

Architecture Faculty Interior

Architecture Department,

aysegul.drukan@gmail.com,

[https://orcid.org/0000-0002-](https://orcid.org/0000-0002-0888-5531)

0888-5531

**ISSN**

1307 - 9700

**Research Article**

**Journal of Akdeniz Sanat**

Vol: 14, No: 26

**Received**

13.05.2020

**Accepted**

20.07.2020

## **ABSTRACT**

Nowadays picture editing is used as the main instrument that leads the movie narratives directly to success. By the spatial content the stage is composed with concrete volumes that integrates the context. However, with the compositional properties of these volumes comes the sphere of influence that unites the narrative. A movie scene that has been designed in an elaborate manner, can capture the attention of the audience by integrating the whole story. Spatial qualities and dimensions transform into one each a narrator with their attitude and location in the scenery. To create an atmosphere with the aid of visual values, the principles of basic design are used on the stage design. This study analyzes the so called the peak of Wes Anderson’s career; “The Grand Budapest Hotel” from this point of view. The highly visual appeal that the movie harbors and the effort/the urge to interpret all this, are the main reasons of this study. In this regard, 1111 scenes were captured from the movie with the use of random sampling method. The screenshots have been classified by the compositions related to balance values which are symmetrical, asymmetrical. The data collected has been presented on the study with tables. Some scenes provided with green screen are presents too, on the tables. As a result of the study, it has been seen that the narratives in the movie are presented with the frames containing the balance element intensely. The changes in the proportions of frame by time is an example of this effort. The movie, “The Grand Budapest Hotel” is valued as a work of art that demonstrates that the powerful visual harmony in the cinema occurs with the usage of basic design principles.

**Keywords:** Picture Editing, Wes Anderson, The Grand Budapest Hotel, The Principles of Basic Design, Balance.

## GİRİŞ

İzleyiciyi olduğu yerden alıp, farklı bir dünyanın içine çeken şeyin sadece hareket eden görsellerden ibaret olması sinemanın en kafa karıştırıcı gerçeğidir. Çerçeve ile sınırları belirlenmiş görsellerin, yönetmenin kendine has yöntemi ile şekillenmiş birer akış olması da cabasıdır. Tüm bu gerçeklikler ile birlikte sinema sanatı, izleyicinin tüm dikkatini ve ilgisini üzerine çekebilecek bir güce sahiptir. Filmlerin içerdiği görsel girdiler ise bu cazibenin yaratılmasında kullanılan en önemli etkenlerden biridir.

Sinemada anlatılan hikâye 'görüntüler' aracılığı ile betimlenmektedir. Görüntü unsurları, sahnenin oluşması için gerekli detayları içeren bilgi kaynaklarıdır. Sinemada, görüntü; belirli bir dekor veya mekânın içinde oynanan rol, bir arada olan olay olarak da ele alınabilmektedir (Kafalı, 2000, s. 3). Sinemada sahne; stüdyo setleri, arkadan projeksiyonla film, resim verilmesiyle, yeşil ekranla, bazen gerçek arka plan ile oluşturulabilmektedir. Film karesi içinde oyuncunun, hayali karakterin göstergesi olduğu kadar dekor da bir gösterge olarak kullanılmaktadır. (Esslin, 1996, s.60). Sinemada görüntüler aracılığı ile anlatılan hikâyeler desteklenmektedir. Sahne için mekân düzenlemesi yaparken görüntüler aracılığıyla atmosferik etki oluşturulmaktadır. Görüntü kurgusunun doğru açıdan çekimleri ile sahnenin atmosferik etkisi sağlanmaktadır (Sokolov, 2012, s. 90). Kurgu yoluyla, görüntüler düzenlenerek anlamlı bir bütün haline getirilmektedirler. Hikâye ile görüntü arasındaki veri donanımının güçlülüğü etkileyiciliği artırmaktadır. Hikâyenin içeriği ile örtüşen mekânsal ayrıntılara, günümüz sinemasında büyük başarıyla yer verilmektedir. Hikâyeyi bütünleyen niteleyen hacimlerin ve tüm detayların teşhisi ile birlikte tüm anlatılmak istenenleri, simgeleyen hacimlere kavuşulmaktadır. Çoğu zaman sahnenin bilgi verici detaylar içermesiyle, anlatılan hikâyenin görsel boyutu tamamlanıp, atmosferik etki yaratılabilmektedir. Sahnelerin izleyici üzerindeki tesir gücünü ise çerçeve (kadraj) domine etmektedir. Çerçevenin kompozisyon düzeni algının oluşmasında büyük bir görev üstlenmektedir. Görüntü, bu bağlamda anlatıya ait bilgiyi aktaran kompozisyonlar bütünüdür.

Kastedilen şeylerin anlatımının zorluğu ile karşı karşıya olan sinema sanatında temel tasarım prensipleri sıklıkla kullanılmaktadır. Temel tasarım prensiplerinin kullanımı ile görsel bütünlük ve estetik yakalanabilmektedir. Bu etki ise yönetmenin izleyiciyi etkileyebilmesi için sahip olduğu en önemli araçlardan biri haline gelmiştir (Vreeland, 2015, s. 35). Sinemada sahnenin mekânsal düzenlemesi, oyuncular kadar büyük bir gösterge kabul edilmektedir. Sinema sanatında mekân, kendi içerdiği hacimler ve bu hacimlerin birbirleri ile olan ilişkileri aracılığıyla izleyici ile iletişime geçmektedir. İrili ufaklı şekillerin birlikteliği ile oluşan sahne tasarımı ile mekânın dillenmesi sağlanarak, verilmek istenen mesajlar izleyiciye iletilmektedir. Wes Anderson filmleri, sinematik oyuncak evleri gibidir. Onların çekiciliği ise çerçeve ile doğal olanın yeniden yaratımındaki mükemmeliyettir (Austerlitz, 2010, s. 382). Yönetmen çerçeveyi bir sanat eseri gibi kullanmaktadır. Wes Anderson'ı birçok yönetmenden ayıran özelliğın, mekânsal özelliklere yaptığı vurgudur.

Çerçeve kullanımında, kompozisyon içindeki görsel ağırlığın tutarlılık ya da istikrarsızlık taşıması olağandır (Hurbis-Cherrier, 2012, s. 50). Bu kompozisyonların oluşturdukları düzen veya düzensizlik ise algı yönteminin başlıca elemanlarını oluşturmaktadır. Görsel nitelikler, bu şekilde çok dikkat çekici birer enstrümana

dönüşmektedirler. Wes Anderson, filmlerinin içinde geçen her kareyi bir bulmacanın parçası gibi özenle tasarlaması ile dikkatleri üzerinde toplamaktadır. Yönetmen, filmin sahip olduğu örüntü içinde oluşturmak istediği atmosferi ve kahramanın dünyasını mekân tasarımı aracılığı ile ifade etmektedir (Lee, 2016, s.12). Sinemada da tasarım süreci, diğer sanat alanlarında olduğu gibi ilerlemektedir (Adiloğlu, 2005, s.28). Mekansal öğelerin çerçeve içinde değerlendirilme şekilleri, adeta film içinde anlatılan hikâyeye vurgu yapan görsel unsurlar olarak kullanılmaktadırlar. Wes Anderson filmlerinde kullanılan denge unsuru, atmosferik mekânın oluşmasına yardımcı olmaktadır. Sahnelerin içerdikleri denge unsurlarının, mekânsal anlamda görsel değerler olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Bu çalışmanın konusu; Büyük Budapeşte Oteli filmi sahnelerinin, temel tasarım ilkelerinden denge unsuru üzerinden incelenmesidir. Çalışma çapında Büyük Budapeşte Oteli filmi sahne kompozisyonları, denge içerikleri ve nitelikleri bazında irdelenmektedir.

## DENGE

Denge; kompozisyon bütünlüğünü sağlayan en önemli temel tasarım prensiplerindedir. Anlatı içindeki güç veya ağırlığın dağılımının prosedürüdür (Ocvirk ve diğer., 2015, s.68). Temel tasarım prensiplerinden denge unsurunun kullanımına mimari kompozisyonlarda sıkça rastlanılmaktadır (Ching, 2004, s.330). Aynı şekilde doğanın bir ilkesi ve içinde var olan bir kavramdır. Doğal formasyonlar içindeki oran-orantı, renk, doku içinde birbirlerini tekrar eder şekilde varlığı görülmektedir. İnsan yapımı tasarımlar da şüphesiz ilhamı bu yaratılardan almıştır. Biçimlerin, renklerin, dokuların, yönlerin, aralıklar ve ölçülerin birbiriyle olan uyumu dengeyi oluşturmaktadır (Atmaca, 2014, s.70). Denge; tasarımı oluşturan parçaların tanımlı ve estetik bir biçimde değerlendirilme şeklidir. İçinde bulunan çekim merkezlerinin karşıtılarıyla oluşturduğu bir duruştur (Batchelder, 1906, s.8). Ölçek bazındaki denge ise bir kompozisyonun içindeki çekici özelliklerin uyumu olarak anlatılmaktadır (Batchelder, 1906, s.9). Denge; kompozisyon içindeki birimlerin görsel ağırlığıdır. Diğer bir ifadeyle görsel yoğunlukların dağılımıdır. İçinde denge barındıran tasarımların tanımlı estetik bir şekilde konumlandırılmaları ve anlamlı bir bütünlük oluşturmaları ile kompozisyon içinde denge elde edilmektedir.

Tasarımda denge ağırlıklı olarak simetrik ve asimetrik kullanılmaktadır. Simetrik, asimetrik denge örnekleri incelendiğinde; simetrik dengeye üç, asimetrik dengeye dört yolla ulaşıldığını görmek mümkündür (Gürer ve Gürer, 2004, s.190). Bu ana dağılımlar aşağıdaki tabloda gösterilmektedir (bkz. Tablo 1).

**Tablo 1: Denge prensibinin kompozisyon üzerinde merkezi, simetrik ve asimetrik olarak konumlanma şekilleri**

SİMETRİK DENGE	MERKEZİ DENGE	ASİMETRİK DENGE

## SİMETRİK DENGE

Simetri, optik bir dengede kurgulanmış formlar için kullanılmaktadır. Düzgün bir şekilde ortalanmış dengede olan parçaların, kompozisyon içindeki düzenini anlatmaktadır. Bir eksene göre öğelerin aynı eksende kendisini tekrarı ile simetrik denge oluşmaktadır. Sanatta en sık kullanılan ifade biçimidir. Doğada sıkça simetrik dengeye rastlanmaktadır (insan bedeni, hayvan bedeni, yaprak dokusu, vb.), (Holland, 2012, s.27). Simetrik denge, tekrara dayalı doğasından dolayı durağan ve tahmin edilebilir bir görsel yapı içindedir. Bu nedenle oturmuş, kararlı ve bütünsel değerleri oluşturan bir ifade biçimidir. Görsel tüm sanatlarda sıklıkla kullanılan bir denge formudur. Simetrik denge kullanımına en çok mimaride rastlanılmaktadır. Geleneğin, resmiyetin ve otoritenin vurgulandığı mekanlarda simetrik tasarımlar kullanılmaktadır (Nas & Topaklı, 2017, s.165). Dürüstlük ve saygınlığın psikolojik simgesi olduğu belirtilmektedir (Becer, 2011, s. 66). Simetri, karşılıklı denge içerdiği için eşitlik kavramı vurgulanır ve bu bağlamda tekdüzelik içerdiği de söylenebilir. Tablo 1'de kullanım şekilleri görülmektedir.

## MERKEZİ DENGE

Merkezi (*Radyal*) simetride tasarlanmış öğeler merkezi bir noktadan kompozisyonun her köşesine eşit ağırlıkta ve şekilde yayılır. Orta alan odak olmak üzere, 360 derecelik bir yayılma ile dağılmaktadırlar (bkz. Tablo.1), (Becer, 2011, s.66). Merkezi denge ile simetriye ulaşmak oldukça kolaydır. Bununla birlikte yoğun kullanımı sıkıcı ve harekettten uzak bir görüntü oluşturabilmektedir. Diğer dengeler ile kombinlenerek kullanıldığında ise kompozisyonlara enerji ve hareket katar (Tomita, 2015, s.169). Tüm çizgiler merkeze doğru birleşir ve diğer tarafta bu hizada dağılır. Merkezi dengede formasyonun doğası gereği, vurgu çok temiz ve net bir şekilde uygulanmaktadır. Bu ise form dahilinde birlik ve beraberlik oluşturmaktadır (Pentak ve Lauer, 2014, s.107). Vurgu ile betimlenmek istenen veya altı çizilmek istenen göstergeler için merkezi denge kullanımı efektif bir sonuç vermektedir. Dini görsel anlatımlarda merkezi dengenin kullanımına sıklıkla rastlanılmaktadır (Batchelder, 1906, s.97). Tibet mandalaları ve Gotik katedraller bu duruma örnek oluşturmaktadırlar.

## ASİMETRİK DENGE

Asimetrik dengede de simetrik dengede olduğu gibi optik ağırlık merkezi vardır (bkz. Tablo 1), (Becer, 2011, s. 66). Serbest tarzda farklı görsel ağırlıktaki elemanların optik denge ile düzenlemesiyle gerçekleştirilmektedir. Bu merkez etrafında denge farklı mesafe ve obje büyüklüklerinin arasındaki orantı ile sağlanmaktadır. Görsellerin hacimlerindeki oran, farklı objelerin veya farklı adetlerde kullanımı ile çözülmektedir (bkz. Tablo 1). Asimetrik denge bu bağlamda hareketlidir. Aynı zamanda eşit veya eşit olmayan görsel ağırlıktaki ve vurgudaki elemanların düzenlemesidir (Çellek ve Sağocak, 2014, s. 266). Kompozisyon içindeki öğelerin; aralık, benzerlik, zıtlık, büyüklük, renk, şekil gibi betimleyici öğeler ile dengelenmesi ile asimetrik denge kurulabilmektedir. Yılmaz bu konuyu şu şekilde açıklamaktadır: “*Açık-koyu, yuvarlak-köşeli, düz-eğri, büyük-küçük, yatay-dikey, çok-az, ince-kalın, alt-üst, soğuk-sıcak, boş-dolu v.b. Denge, yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı gibi, “karşıt iki gücün denk gelmelerinden doğan durum” olarak tanımlanabilir*” (Yılmaz, 2009, s. 36).

Asimetrik denge, enformal denge olarak da adlandırılmaktadır (Batchelder, 1906, s.97). Simetrik dengeyi monotonluğundan çok uzaktır. Asimetrik dengeyi kompozisyon içinde yakalanması simetriye göre çok daha zordur. Kompozisyon olarak daha fazla hareket içermekle birlikte tasarımında da daha büyük özen ve incelik gerektirmektedir (Tomita, 2015, s.169). Tasarımda asimetrik denge kullanımı; ilgi çekiciliği, hareketliliği ve dinamizmi artırmaktadır. Cesur ve sorgulayıcıdır.

## SİNEMA VE DENGE

Sinema sanatında, hikâyenin anlatım şekli en baskın olarak yönetmenin çerçeve kullanımındaki üslubu ile belirlenmektedir. Sinemanın akan görselleri içinde birbirini tamamlayan görsel efektlerin kullanımı ile pürüzsüz ve ideal bir ortamın izleyiciye sunulması mümkündür. Bu sununun efektif bir alan yaratması ise kullanıldığı yoğunluğa bağlı olarak şekillenmektedir. Hızla hareket eden görsellerin içinde dengeyi gerçek hayatta olduğundan çok daha yüksek derecede izleyiciye gösterilmesiyle, masalsi bir dünya imajının yaratılması kaçınılmazdır. Masalın, anlatılan içerikle birlikte akan görsellerle bu kadar güçlü desteklenmesi ise insan algısının optimal seviyede kullanılmasına neden olmakta ve izleyiciyi büyüdü dünyanın içine kolaylıkla çekebilmektedir. Wes Anderson, bu şekilde harmanlanmış filmlerin başarılı örneklerini sunan yönetmenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Wes Anderson, çerçeve içinde kullandığı denge ilkesi ile tasarlanan kompozisyonlar aracılığıyla hikayesine özel bir dünya yaratmaktadır.

Frank Lloyd Wright bir yapının ayakta kalabilmesi için mimarının malzemeyi, tuğla döşemeyi bilmesi gerektiğini söylemiştir. Aynı şekilde bir filmin sanat dünyasına katkıda bulunabilmesi için ise yönetmenin bir master planının olması ve kamerayı nereye koymasına gerektiğini bilmesi önemlidir (Sharff, 1982, s.55). Amerikan film yapıcılığındaki farklı isimlerden biri olan Wes Anderson, tam da anlatıldığı şekilde master planlarının detayı ve kamerayı nereye koymasına gerektiğini tam olarak her zaman biliyor olması ile isim yapmıştır (Seitz, 2015, s.238). Yönetmenin çerçeve içinde simetri ve denge kullanma tutkusu eserlerinde yoğun bir şekilde görülmektedir (Browning, 2011, s.145). Yönetmen görsel çerçeve içinde dengeyi objelerle veya detaylı dekoratif öğelerle sağlamak konusunda bir duayen haline gelmiştir. Eserlerindeki mekanlarda o kadar yoğun bir denge hakimdir ki, yönetmen adeta hikayesine özel bir dünya yaratır.

2014 yılında gösterime sunulan Wes Anderson filmlerinden Büyük Budapeşte Otel, görsel düzenlemesindeki mükemmeliyeti ile büyük yankı uyandırmıştır (87. Oscar ödüllerinde 9 dalda adaylığa gösterilmiş, 4 dalda Oscar almıştır), (Web 1, 2020). Wes Anderson, izleyicinin tüm dikkatini eserinin içinde yarattığı dünyaya çekmektedir. Büyük Budapeşte Otel çekimlerinde yeşil ekran teknolojilerinden faydalanılmıştır. Yeşil ekran çekimlerinden faydalanılan bazı sahneler aşağıdaki tablo içinde

**Tablo 2: Yeşil ekranda yapılan çekim sahnelerinin gösterimi.**

	BÜYÜK BUDAPEŞTE OTELI 1968	JELENI SKOK (STAG JUMP SEYİR NOKTASI)	OBSERVATUAR	FÜNİKÜLER	GABELMEISTER TEPEŞİ
YEŞİL EKRAN					
FİLM SAHNEŞİ					



Anderson filmlerinde, yaratıcı yöntemler sunmaya önem vermektedir (Orgeron, 2007, s.58). Anlatımların görsel boyutlarını bularak izleyiciye sunmaktadır. Büyük Budapeşte Oteli filmi içinde farklı dönemlerden kesitler verilmektedir. Hikâye başlıca 1930-40, 1968 ve 1985 yıllarında geçmektedir. Yönetmen bu dönemleri sahnelerken her dönem içinde rağbet edilen çerçeve oranını kullanmıştır. (1930-1940 arasındaki dönem için 1.375:1, 1960'lı yıllarda 2.35:1, 1980'li yıllarda ise 1.85:1çerçeve oranı popüler olarak kullanılmıştır), (Web 2, 2020), (bkz. Tablo 3).

**Tablo 3: Film içinde kullanılan çerçeve oranları ve zamana paralel değişimi**

Çerçeve Oranı	ZAMAN DİLİMİ		
	1985	1968	1930'lar
1.85:1			
2.35:1			
1.375:1			

Wes Anderson filmlerinin görsel zenginliğinin, ağırlıklı olarak özgün çerçeve tasarımlarından kaynaklandığı düşünülmektedir. Çerçeve kompozisyonlarındaki simetrik ve asimetrik denge kullanımının filme büyük bir cazibe kazandırdığı görülmektedir. Çerçevelerin zarif kurguları göz kamaştırıcı bir harmoni oluşturmaktadır. Bu durum o kadar belirgindir ki yönetmenin filmleri içinde oluşturduğu mekân düzenlemelerine, öyküden mekanlar gerçek hayatta kullanılmaya başlanmıştır (Allen, 2012, s.306). Rastlantısal seçki yöntemi ile filmde 1111 adet ekran görüntüsü alınarak, yönetmenin çerçeve içinde kullandığı denge unsurlarının niteliği incelenmiştir. Aşağıdaki tabloda, film içinde geçen sahnelerden görüntüler ve bu görüntülerin içlerinde barındırdıkları denge unsurları gösterilmektedir (bkz. Tablo 4). Görsel bir ziyafete dönüşen bu güçlü etkinin anlaşılması adına, çerçeve genelinde denge prensibinin kullanımı ve türü de hemen tablonun yanında sınıflandırılmıştır.

DENGE		BÜYÜK BUDAPEŞTE OTEL FİLMİNDEN RASTLANTISAL OLARAK SEÇİLMİŞ SAHNELER VE İÇERDİKLERİ DENGE UNSURLARI					
MERKEZİ							
SİMETRİK							
ASİMETRİK							

**Tablo 4:** Rastlantısal seçki yöntemi ile filmde alınan görüntüler.

Tablo 4'de yer alan ekran görüntülerindeki görsellerden de belli olacağı şekilde Wes Anderson'ın kendine has bir çerçeve belirleme yöntemi bulunmaktadır. Bu yöntemde ağırlıklı olarak denge prensibi hakimdir (bkz. Tablo 4). Wes Anderson, "planimetrik sahneleme" olarak adlandırdığı yöntem ile çekimlerini gerçekleştirmektedir. Bu yöntem kameranın 90 derecelik açıya yerleştirilmesi ile gerçekleştirilmektedir<sup>1</sup> (Web 1, 2020).

**Şekil 1:** Wes Anderson'ın simetrik çerçeve ve planimetrik sahneleme yöntemi üslubunu anlatan görsel (Web 3, 2020), (Web 4, 2019).




<sup>1</sup>Wes Anderson'ın simetrik çerçeve kullanımını ve planimetric staging yaklaşımı şu linkten seyredilebilir: #Vimeohttps://vimeo.com/89302848

















Anderson'a göre dünya detaylardan oluşmaktadır (Web 1, 2020). Yönetmen bu görüşünü filmlerine yoğun şekilde yansıtmaktadır ve görselliği bu konuda bir enstrüman gibi kullanmaktadır. Çalışma kapsamında rastlantısal seçki yöntemi ile alınan 1111 adet görselden başlıcaları, aşağıda içerdikleri denge unsurlarına göre ayrılarak tablolarda sunulmaktadır. Tablo 5, 6, 7 ve 8'de iç mekânda geçen sahnelerin, denge unsurları irdelemektedir. Tablo 9, 10 ve 11'de ise dış mekân sahnelerine dair incelemeler bulunmaktadır. Görsellerin temsil ettiği mekanlar tabloların sonunda listelenmiştir.

**Tablo 5: Rastlantısal seçki yöntemi ile alınmış iç mekân görüntüleri I ve içerdikleri denge prensipleri.**


	BÜYÜK BUDAPESTE OTEL İÇ MEKAN SAHNELERİ	DENGE							
		MERKEZİ	SİMETRİK				ASİMETRİK		
		●	■ ■ ■	● ● ●	■ ■ ■	■ ■ ■	■ ■ ■	● ■ ■	● ■ ■
Yazarın Çalışma Odası									
Resepsiyon (B.B.O. - 1968)									
Spa (B.B.O. - 1968)									
Yemek Odası (B.B.O. - 1968)									
Bay Mustafa'nın Odası (B.B.O. - 1968)									
Yazar Odası (B.B.O. - 1968)									
Konsiyerj (B.B.O. - 1968)									
Koridor (B.B.O. - 1968)									
Oturma Odası (B.B.O. - 1930'lar)									
Berber (B.B.O. - 1930'lar)									
Koridor (B.B.O. - 1930'lar)									
Asansör (B.B.O. 1930'lar)									
Mustafa'nın Odası (B.B.O. - 1930'lar)									
Görevlilerin Yemek Salonu (B.B.O. - 1930'lar)									
M. Gustave'in Odası (B.B.O. - 1930'lar)									

 BÜYÜK BUDAPEŞTE OTEL İÇ MEKAN SAHNELERİ	DENGE							
	MERKEZİ	SİMETRİK				ASİMETRİK		
	●	■ ■	■ ● ■	■ ■ ■	■ ■ ■	■ ■ ●	● ■ ■ ■	● ■ ■
Mendl'in Pasta Fırını								
Tren Kompartmanı (1930'lar)								
Kontes'in Malikanesi								
Antre (Kontes Malikanesi)								
Koridor (Kontes Malikanesi)								
Hayvan Başları ile Süslenmiş Oda (Kontes Malikanesi)								
Mutfak (Kontes Malikanesi)								
Ofis (Kontes Malikanesi)								
Kütüphane (Kontes Malikanesi)								
Depolama Alanı (B.B.O.-1930'lar)								
Hapishane Ziyaretçi Alanı								
Meyhane								
Hapishane İç Avlusu								
Hücre 1								
Hücre 2								

**Tablo 6: Rastlantısal seçki yöntemi ile çekilmiş iç mekân görüntüleri II ve içerdikleri denge prensipleri.**





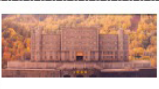










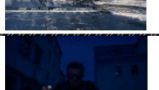
	<b>BÜYÜK BUDAPEŞTE OTEL</b> <b>İÇ MEKAN SAHNELERİ</b>	DENGE							
		MERKEZİ	SİMETRİK			ASİMETRİK			
			●	■ ■	■ ● ■	■ ■ ■	■ ■ ■	■ ■ ■	■ ■ ■
Hücre 3			■ ■						
Hücre Kapısı				■ ■					
Hücre 4				■ ■					
Mendl'in Pasta Fırını					■ ■				
Sıralama Salonu (Hapishane)				■ ■					
Avukat'ın Ofisi				■ ■					
Agatha'nın Odası				■ ■					
Müze				■ ■					
Mahzen (Hapishane)		■ ■							
Burç (Hapishane)		■ ■							
Hapishane Koridoru								■ ■	
Excelsior Palace Lobisi				■ ■					
Chateau Luxe Lobisi				■ ■					
Palazzo Principessa Lobisi				■ ■					
Hotel Cate Du Cap Lobisi				■ ■					

**Tablo 7: Rastlantısal seçki yöntemi ile alınmış iç mekân görüntüleri III ve içerdikleri denge prensipleri.**

 BÜYÜK BUDAPEŞTE İÇ MEKAN SAHNELERİ	DENGE						
	MERKEZİ	SİMETRİK			ASİMETRİK		
	●	■ ■	■ ● ■	■ ■ ■	■ ■ ■	■ ■ ■	● ■ ■ ■
Ritz İmperial Lobisi							
Teleferik							
Kilise							
Lobi (B.B.O. - 1940'lar)*							
Asansör (B.B.O. - 1940'lar)*							
Koridor (B.B.O. - 1940'lar)*							
Mahkeme Salonu							
Resepsiyon (B.B.O. - 1968)							
Elevator (G.B.H.- 1968)							
Author Home Office							

**Tablo 8: Rastlantısal seçki yöntemi ile alınmış iç mekân görüntüleri IV, mekanlar ve içerdikleri denge prensipleri**

Wes Anderson'ın incelikle oluşturduğu çerçeve içeriği ile sorguladığı denge ilkesi ile tasarlanan kompozisyonlar ve planimetrik sahneleme yöntemi ile çekmiş olduğu Büyük Budapeşte Otelinden alınan iç mekân görüntüleri, yukarıdaki Tablo 5, Tablo 6, Tablo 7 ve Tablo 8'de incelenmiştir. Derlenen tüm kareler içinde denge kompozisyonunun varlığı görülmüş ve kullanılan dengelerin merkezi, simetrik ve asimetrik olduğu teşhis edilmiştir. Simetrik dengenin 3, asimetrik dengenin ise 4 farklı şekilde kullanımını inceleyen kareler tablolarında yer almaktadır.

	BÜYÜK BUDAPEŞTE DIŞ MEKAN SAHNELERİ	DENGE										
		MERKEZİ	SİMETRİK				ASİMETRİK					
		●	■ ■	■ ● ■	■ ■ ■	■ ■ ■	■ ■ ■	● ■ ■ ■	● ■ ■			
Lutz Mezarlığı												
Sıradagılar												
Grand Budapest Hotel (1930'lar)												
Büyük Budapeşte Oteli (1968)												
Cephe Girişi (B.B.O. - 1968)												
Füniküler (B.B.O. - 1968)												
Cephe Girişi (B.B.O. - 1930'lar)												
Mendl'in Pasta Fırını Ön Cephesi (1930'lar)												
Şehir Meydanı (1930'lar)												
Füniküler Girişi (1930'lar)												
Füniküler (B.B.O. - 1930'lar)												
Kontes'in Mallikanesi (1930'lar)												
Şehir Merkezi (1930'lar)												
Hapishane (1930'lar)												
Cadde (1930'lar)												

Tablo 9: Rastlantısal seçki yöntemi ile alınmış dış görüntüleri I ve içerdikleri denge prensipleri.

	BÜYÜK BUDAPEŞTE DIŞ MEKAN SAHNELERİ	DENGE							
		MERKEZİ	SİMETRİK			ASİMETRİK			
			●	■ ■	● ●	■ ■	■ ■	■ ■	● ■ ■
Avukat'ın Ofisi					■ ■				
Müze					■ ■				
Cadde					■ ■				
Telefon Kulübesi					■ ■				
Palazzo Principessa					■ ■				
Buğday Tarlası				■ ■					
Tünel				■ ■					
Akaryakıt İstasyonu							■ ■		
Gabelmeister Tepesi				■ ■					
Rasathane				■ ■					
Teleferik				■ ■					
Teleferik Durağı									■ ■
Manastır			■ ■						
Avlu				■ ■					
Sarp Kayalık				■ ■					

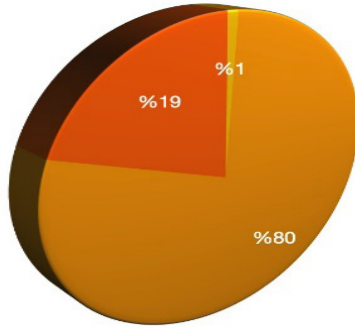
**Tablo 10: Rastlantısal seçki yöntemi ile alınmış dış mekân görüntüleri II ve içerdikleri denge prensipleri.**



BÜYÜK BUDAPEŞTE DIŞ MEKAN SAHNELERİ	DENGE						
	MERKEZİ	SİMETRİK			ASİMETRİK		
	●	■ ■	■ ● ■	■ ■ ■	■ ■ ■	■ ■ ●	● ■ ■ ■
Büyük Budapeşte Otel (1940'lar)*							
Büyük Budapeşte Otel Ön Cephesi (1940'lar)*							
Sıradağlar							
Tren							

Büyük Budapeşte Otel sahnelerinin çerçeveleri dahilinde içerdiği denge ilkesi ile tasarlanan kompozisyonlar ana hatları ile Tablo 4'de verilmiştir. Tablo 5, 6, 7, 8, 9, 10 ve 11'de ise dengeli kompozisyonlar ile birlikte filmde geçen mekanlar da listelenerek irdelenmiştir. Tablo 5-8 iç mekânda geçen sahnelerin, Tablo 9-11 ise dış mekân da geçen sahnelerin denge ilkesi üzerinden irdelenmesini içermektedir.

● Merkezi ● Simetrik ● Asimetrik



Wes Anderson; ilginç senaryolar, eğlenceli filmler ve kendine özgü film yapım stili ile tanınmaktadır (Holifield, 2016, s. 31). Büyük Budapeşte Otel çerçeveleri içinde denge unsurlarının yoğun bir şekilde kullanımı ile birlikte kompozisyonu oluşturan farklı öğelerin belirli sıra içinde gösterimi ile de film boyunca bir simetri yaratıldığı gözlemlenmiştir. Öğelerin ya da mekanların parça parça gösterimi ile gözün bütünlenmesini sağlayan bir mekân algısı ve simetrisi film boyunca oluşturulmaktadır. Rastlantısal seçki yöntemi ile alınan ekran görüntülerinde 55 adet iç, 34 adet dış mekân görseli seçilerek tablo içinde içerdiği denge unsurları açısından irdelenmiştir. Rastlantısal seçki yöntemi ile alınan görsellerin incelenmesi sonucunda ağırlıklı olarak simetrik denge içerdikleri görülmüştür. Yapılan inceleme neticesinde iç ve dış mekanlar dahilinde %80 oranında simetrik denge, %19 oranında asimetrik denge ve %1 oranında merkezi denge kullanımına rastlanmıştır (bkz. Tablo 12). Simetrik denge kendi içinde üç farklı kriterde, asimetrik denge ise 4 farklı kriterde incelenmiştir. Simetrik dengeye göre kompoze edilen sahnelerde ağırlıklı olarak tam simetri kullanımı teşhis edilmiştir.

**Tablo 11: Rastlantısal seçki yöntemi ile alınmış dış mekân görüntüleri III ve içerdikleri denge prensipleri**

**Tablo 12: Büyük Budapeşte Otel filminden rastlantısal seçki yöntemi ile alınan görsellerdeki dengensurlarının oranı**

Denge unsuru, tasarıma uyum içinde bir bütünlük kazandıran niteliktedir. Görsel sanatlarda denge; kompozisyon içindeki nesnelerin, hacimlerin, renklerin ve dokuların belirli oranlar içinde konumlandırılmaları ile sağlanmaktadır. Hareketli görüntüler, sinemanın temelini oluşturmaktadır. Bununla birlikte hareketli görüntünün sinematografik bir değerde olabilmesi için bazı özelliklere sahip olması gerekmektedir (Özdemir, 2014, s.iii). Görüntünün taşıdığı kompozisyon bütünlüğü ve niteliği bunlardan biridir. Sinemada görüntü tasarımında tüm görsel sanatlarda olduğu gibi temel tasarım ilkelerinden faydalanılmaktadır. Belirli bir kompozisyon içinde denge ilkesinin kullanımı, o bütünün belirli bir ritim içinde düzenlenmesini sağlamaktadır. Sinema görüntülerinin oluşturdukları kompozisyonlar içindeki denge de aynı şekilde ritmik, beklenen, uyumlu bir etki yaratmaktadır. Çerçeveleme kapsamında simetri kullanımı, kompozisyon içinde estetiğin sağlanmasına hizmet bir nitelik taşımaktadır (Seçmen, 2020, s.39). Bunula birlikte simetri kullanımı ile çerçeve oluşturmak tüm yönetmenlerin kullandığı bir yaklaşım değildir (Seçmen, 2020, s.51). Aynı zamanda çerçevelemede sinematik yaklaşımların; adeta bir görsel yapı taşı olarak, istikrarlı kullanımı az sayıda yönetmen tarafından uygulanmaktadır (Kornhaber, 2017: 30). Wes Anderson eserlerinin sinematografik incelemesinde, çerçevenin simetrik kullanımı görülmektedir (Makrygianni, 2018, s.157). Yönetmenin, kullandığı çerçeveleme tekniğinde gösterdiği detaycılık ve özen adeta bir tasarım çalışması niteliğindedir (Holifield, 2016, s.14) Wes Anderson, çerçeveleme dahilinde simetri kullanımını kendi simgesi haline getirecek sıklıkta ve yoğunlukta kullanmaktadır (Seçmen, 2020, s.51). Yönetmenin, çerçevelerini içerdiği denge unsuru ve sıklığı bu simgenin oluşmasında baskın bir belirteç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Wes Anderson filmleri; özgün renk paletleri, simetri kompozisyonu ve tasarımda netlikleri ile bilinmektedir. Anlatılan hikâyeyi desteklemeyen objeleri çerçeve içine sokmamaktadır. Mekân ve mekânsal öğelerin bütünü hikâyeyi destekler ve vurgular şekilde yapılandırılmaktadır. Çerçeveleme kullanımında denge unsuru baskın şekilde kullanılmaktadır. (Holifield, 2016, s. 38). Bu kullanım yoğunluğunu ise kendi imzası haline getirmiştir. Bu çalışma kapsamında Amerikalı yönetmen Wes Anderson'ın Büyük Budapeşte Oteli filminin temel tasarım ilkelerinden denge unsurunu yoğun bir şekilde kullanan bir sinematografi sergilediği görülmüştür.

Sharff'a göre bir yönetmenin master planının olması gerekir. Yönetmen, kamerayı nereye koymasını gerektiğini hesaplayandır (1982, s.55). Büyük Budapeşte Oteli sahneleri üzerinde yapılan incelemede; Wes Anderson'ın, tam da bu seçki ve özenle tüm sahnelerini yapılandığı görülmüştür. Yönetmen, temel tasarım kriterlerini dikkate almaktadır. Filmin, tasarımı ve çerçeve içeriği dahilinde temel tasarım ilkelerinden denge unsuru kullanımının ön planda tutulduğu görülmektedir. Büyük Budapeşte Oteli görüntü kurgusunda, mekânların kusursuz bir denge içinde tasarlandığı görülmektedir. Mekânın içerdiği bu görsel bütünlük, ona masalsi bir atmosfer katmaktadır. Wes Anderson, Büyük Budapeşte Oteli filminde temel tasarım prensiplerinden denge unsurunu vurgusal bir yoğunluk taşıyacak nitelikte kullanmıştır. Filmin sahip olduğu görsel ahengin, denge prensibinin kullanımı ile bütünlüğe güçlendirildiği görülmektedir.

## KAYNAKÇA

Adiloğlu, F. (2005). *Sinemada mimari açılımlar: Halit Refiğ filmleri*, İstanbul: Es Yayınları.

Allen, B. (2014). An innocent abroad, *Hudson Review*, Sayı:67, No:2, syf. 301-306.

Atmaca, A. E. (2014). *Temel tasarım*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Austerlitz, S. (2012). *Another fine mess: a history of American film comedy*, Chicago: Chicago Review Press.

Batchelder, E. A. (1906). *The principles of design*, İkinci baskı, Chicago IL: The Inland Printer Company.

Becer, E. (2011). *İletişim ve graşık tasarım*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınevi.

Browning, M. (2011). *Wes anderson: why his movies matter*, USA: Green Publishing Group.

Ching, F.D.K. (2004). İç Mekân Tasarımı Resimli, *İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi*.

Çellek, T. ve Sağocak, A. M. (2014). *Temel tasarım sürecinde yaratıcılık. İstanbul: Graşık Tasarım Yayıncılık*.

Erbay, M. (2015). "Sinemadan iç mimari yansımalar: Wes Anderson ve büyük Budapeşte oteli filmi üzerine bir değerlendirme" *1.Ulusal İç Mimari Tasarım Sempozyumu*, Sayı:1, No:1, syf. 275-286. Trabzon.

Esslin, M. (1996). *Dram sanatının alanı: dram sanatının göstergeleri; sahne, perde ve ekrandaki anlamları nasıl yaratır*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gürer, L. ve Gürer, G. (2004). *Temel tasarım*, İstanbul: Birsen Yayınevi.

Holifield, K.B. (2016). "Graphic design and the cinema: an application of graphic design to the art of filmmaking". The University of Southern Mississippi, Sanat ve Tasarım Bölümü, Bitirme Tezi. Hattiesburg, Amerika.

Holland, S. (2012). "The role of symmetry features in connectionist pattern recognition", Manchester Üniversitesi Fen Bilimleri ve Mühendislik Fakültesi, Doktora tezi, Manchester.

Hubris-Cherrier, M. (2012). *Voice and vision: a creative approach to narrative film and dv production*, 6. Baskı, Boston, MA: Focal Press.

Kafalı, N. (2000). *Görüntü dilinin çözümlenmesi*, Kurgu Dergisi, Sayı: 17, 1-13.

Kornhaber, D. (2017). *Wes Anderson*, Urbana: University Of Illinois Press.

Lee, S. (2016). Wes Anderson's ambivalent film style: the relation between mise-en-scène and emotion, *New Review of Film and Television Studies*, Sayı:14, No:4, syf. 409-439.

Makrygianni, O. (2018). "Ways of visual stroytelling in fiction films and their reflections on the book". ESAD Matosinhos, Yüksek Lisans Tezi, Matosinhos, Portekiz.

Nas, E. ve Topaklı, A. (2017). Kültürel kent imajını etkileyen büyükşehir belediyesi

logolarına öznel ve nesnel bir yaklaşım, *Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl:4, Sayı:17, syf. 152-167.

Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone ve Cayton. (2015). *Sanatın temelleri*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Orgeron, D. (2007). La camera-crayola: authorship comes of age in the cinema of Wes Anderson. *Cinema Journal*, Sayı: 46, No:2, syf. 40-65.

Özdemir, V. (2014). "Sinemada görüntü düzenlemesi: günümüz Türkiye sineması çerçevesinde bir değerlendirme", İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Medya ve İletişim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Pentak, S. ve Lauer D.A. (2014). *Design basics*, 9. Baskı, Boston: Cengage Learning.

Seçmen, E. A. (2020). Sinematografik çerçevelenmede simetri ve perspektif: Wes Anderson filmleri üzerine bir alan araştırması. *İNİF E-Dergi*, Yıl:5 Sayı:1, 39-54.

Seitz, M. Z. (2015). *The Wes Anderson collection: the grand budapest hotel*. New York, NY: Abrams.

Sharff, S. (1982). *The elements of cinema*, New York: Columbia University Press.

Sokolov, A. G. (2012). *Sinema ve televizyonda görüntü kurgusu*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tomita, K. (2015). Principles and elements of visual design: a review of the literature on visual design of instructional materials. *Educational Studies International Christian University*, Sayı:57, syf.167-174.

Vreeland, A. V. (2015). Color theory and social structure in the films of wes anderson. *elon journal of undergraduate research in communications*, Sayı 6, No: 2, syf.35-44.

Yılmaz, M. (2009). *Görsel sanatlar eğitiminde uygulamalar*, Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

## İNTERNET KAYNAKLARI

Web 1 <https://www.imdb.com/title/tt2278388/>, Şubat, 2020.

Web 2 <http://neiloseman.com/aspect-ratio/>, Şubat, 2020.

Web 3 <https://m.imdb.com/name/nm0027572/quotes>, Mart, 2020.

Web 4 <https://digistarsworkshop.com/framing-color-and-music-in-wes-andersons-films/>, Şubat, 2019.

# **İdeolojik Açıdan Cumhuriyet Devri**

## **Türk Çinisi/Çiniciliği: Türk'ün Öz**

### **Malı Bir Sanattan İslam Sanatının Bir**

#### **Şubesine**

#### **öz**

Bu araştırmada çini terimi, geleneksel Türk seramiği anlamında kullanılmaktadır. Türk çini sanatının zirve dönemi, İznik üretiminin 16. yüzyıla tarihlenen evresidir. Bu çiniler, ana bileşenini kuvarsın oluşturduğu Orta Doğu menşeli seramik teknolojisinin en rafine hali ve o dönem itibariyle gerçek porselenin en başarılı taklitlerinden biridir. 18.yüzyıla varıldığında İznik'teki çini üretimi yok olmaya yüz tutarken, üretim teknolojisindeki sırlar da unutulur. Cumhuriyet Türkiye'si, çiniye, Türk ulusunun sanat gücünü kanıtlayan, mazinin iftihar edilen bir unsuru gözüyle bakar. Bu doğrultuda onun "Türk'ün öz malı bir sanat" olduğu düşüncesi ısrarla vurgulanır. Bu bakış açısı, Cumhuriyetin kurucu ilkelerinden uzaklaşılması paralelinde zaman içinde aşınsa da, kabaca 1980 yılına kadar devam eder. Türkiye'nin 1980 sonrasında keskin biçimde değişen sosyo-ekonomik ve kültürel ortamında çiniciliği İslami bir sanat olarak görmek eğilimi gelişmeye ve yerleşmeye başlar. Türk çiniciliğın kimliğı ya da tarihsel bağlamının neresi olduğuna dair yargılar, ayrı bir tartışma konusudur. Fakat Cumhuriyetin temelini oluşturan ulus-devlet fikrinin yıllar içinde, özellikle 80 sonrasında nasıl aşındığının çinicilik üzerinden bile izlenebileceğı aşıkârdır.

**Anahtar Kelimeler:** Çini, Seramik, Türk, İslamî, Ulus-devlet.

**Ersoy YILMAZ**

Doç. Dr., Çankırı Karatekin  
Üniversitesi, Güzel Sanatlar  
Fakültesi, Seramik Bölümü

ersoyyilmaz@windowslive.com

<https://orcid.org/0000-0002-4185->

3101

**ISSN**

1307 - 9700

**Araştırma Makalesi**

**Akdeniz Sanat Dergisi**

Cilt: 14, Sayı: 26

**Makale Gönderim**

30.05.2020

**Makale Kabul**

15.07.2020

\* International Euroasia Congress on Scientific Researches and Recent Trends 6 adlı kongrede tebliğ edilen aynı adlı bildiriden hareketle kaleme alınmıştır.

# **Republican Era Turkish Çini/Çini**

## **Making From An Ideological Point Of**

### **View: From A Very Art Of Turk To A**

#### **Branch Of Islamic Art**

**Ersoy YILMAZ**

Assoc. Prof.,

Çankırı Karatekin University, Faculty  
of Fine Arts, Ceramic Department,  
ersoyyilmaz@windowslive.com  
<https://orcid.org/0000-0002-4185->

3101

**ISSN**

1307 - 9700

**Research Article**

**Journal of Akdeniz Sanat**

Vol: 14, No: 26

**Received**

30.05.2020

**Accepted**

15.07.2020

#### **ABSTRACT**

In this research, the term çini (Turkish china) is used in the sense of traditional Turkish ceramics. The peak period of Turkish çini art is the phase of Iznik production, which is dated to the 16th century. These çini objects are the most refined form of the Middle East ceramic technology, the main component of which is quartz and is one of the most successful imitations of true porcelain at that time. When the 18th century reaches, the production in Iznik began dying out and the secrets in production technology are forgotten. Republican Turkey considers çini art as an item proving the artistic ability of the Turkish nation and an element of pride in the past. In this direction, the idea that it is “an art of Turkish origin” is insistently emphasized. Although this perspective has eroded over time in line with the departure from the founding principles of the Republic, it continues roughly until 1980. In Turkey’s socio-economic and cultural environment which is sharply changed after 1980, the tendency of considering çini art as a part of Islamic art began developing and establishing. Judgments about the identity or historical context of Turkish çini art are a subject of a separate discussion. However, it is obvious that the idea of the nation-state that forms the basis of the Republic has been eroded over the years, especially after the ‘80s, can be seen even through the course of çini art.

**Keywords:** Çini (china), Ceramics, Turkish, Islamic, Nation-state.

\* Based on the paper of the same name declared at the International Euroasia Congress on Scientific Researches and Recent Trends 6.

## 1. GİRİŞ

Kuruluşu 29 Ekim 1923'te ilan edilen yeni Türk devleti, kurucu önderi Mustafa Kemal Atatürk'ün mizacını yansıtacak biçimde gerçekçi ve akılcı bir devlet karakteri gösterir. Bu yeni devlet, siyasi olduğu kadar ekonomik yönünü de ısrarla vurguladığı "tam bağımsızlık" olgusunu, temel amaç olarak belirler. Bu amaç doğrultusunda Tanzimat döneminde (1839-1876) başlayan modernleşme süreci sürdürülür ve uygarlık ve kültürün ayrıştırılamaz bir bütün olduğu görüşünden hareketle çağdaş uygarlığın (muasır medeniyetin) cisimleşmiş hali olarak Batı uygarlığına varmayı/yetişmeyi açık bir hedef olarak belirler (Yasa Yaman, 1993, s.187). Bu hedef doğrultusunda görece kısa bir süre içinde hayata geçirilen düzenlemeler/yeniden yapılanmalar topluca Türk Devrimi denilen olguyu oluşturur.

Bu sürecin önemle üzerinde durulması gereken bir yönü de, Türkiye Cumhuriyeti'nin bir ulus-devlet olarak tarih sahnesine çıktığı gerçeğidir. "Devlet varlığına özgü temel yapıların ulus esasına dayandırıldığı bir devlet biçimi" (Kartal, 2016, s.303) olarak ulus-devlet, "modernitenin siyasal alanının temel aktörüdür" (Akça, 2015, s.233). Devlet millet birlikteliğini merkeze alan ve kendini bu beraberlik üzerinden anlamlandıran ulus-devlet, doğal olarak yoğun bir şekilde milliyetçiliğe atıfta bulunan siyasi bir kurumdur (Aydın, 2018, s.233). Bu doğrultuda milliyetçilik, kendi ulus-devletini var etmeyi amaçlayan yeni Türk devleti için de birincil önemde, hatta hayati olmuş ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nin yönetim kadroları, yurttaşlara milliyetçi bir bakış açısının kazandırılmasına yönelik çalışmalara ağırlık vermiştir (Akman, 2011, s.83). Dolayısıyla Cumhuriyet dönemi, aslında, dönemin milli değerlerine sahip aydın kadroların birlikteliğiyle yürütülen sosyolojik anlamda bir ulus-devlet inşası (nation-building) projesi ve bir başka deyimle, "ümme'ten "millet"e geçiş sürecidir (Türkdoğan, 2013, s.x). Bu çerçevede ulus Atatürk tarafından dil, kültür ve duygu birliğine sahip topluluk olarak tanımlanır ve Türk ulusu da, bu birlikteliğe sahip kurucu halktır (Türkdoğan, 2013, s.xiii).

Bu bağlamın önemli bir parçası ve yeni ulus devlet inşasının temel bileşenlerinden biri de, ilk adımı 1930'lu yıllarda bizzat Atatürk tarafından atılan Türk Tarih Tezi'dir. Türk Tarih Tezi, bir taraftan "Batı"nın "Türkler"e yönelik dışlama ve küçümsemesine aslında Türklerin tarih boyunca "uygarlıklar yaratan" bir ulus olduğu iddiasıyla karşılık verirken "Türk"ün kendi kimliğinden ve geçmişinden gurur duymasını sağlamayı da amaçlar (Akman, 2011, s.83). Bu doğrultuda tez, özü itibarıyla, Türklerin tarih öncesi dönemlerde Orta Asya'da büyük bir medeniyet yarattığı ve bu medeniyetin tarih sahnesine çıkan sonraki bütün medeniyetlerin kaynağı olduğu görüşünü savunur (Alakel, 2011, s.18). Ayrıca Anadolu'nun ilk önemli uygarlığı Hititlerin ve Mezopotamya'nın ilk büyük uygarlığı Sümerlerin Türk kökenli oldukları düşüncesi de (Meydan, 2017 s.194) tezin bir diğer önemli yanıdır. Türk Tarih Tezi ve bu doğrultuda gerçekleştirilen tarih çalışmaları, ulusal onuru örselenmiş "imparatorluk kullarından" ulusal onuru güçlendirilmiş "cumhuriyet bireyleri" yaratmayı amaçlamıştır (Meydan, 2017, s.130).

Bu temel üzerinde gerçekleşen cumhuriyet devrimleri, Türklerin Müslüman bir topluluğun bir parçasından ibaret sayılıp hiçbir şekilde etnik bir kategori olarak görülmediği geçmişten kopuşu temin etmek suretiyle, devlette hâkim topluluk olarak Türklerin üstünlüğünü pekiştirir ve "Türk milleti", "Türk hükümeti" gibi terimler sık sık kullanılmaya başlanır (Alakel, 2011, s.17). Böylelikle Osmanlı'nın kaçırması

olduğu aydınlanma ve sanayileşme treni yeni ulus-devlet tarafından kısa yoldan yakalanmaya çalışılır (Kongar'dan akt. Güldiken, 2006, s.161).

## 2. ULUS-DEVLET, SANAT VE SERAMİK

Ulus-devlet inşası her şeyden önce bilişsel bir süreçtir ve kültürel alanla doğrudan ilişkilidir. Osmanlıdan ayrılan Yunan toplumunun kendi ulus-devletini nasıl kurmaya çalıştığını estetik alan özelinde inceleyen kitabında Gregory Jusdanis (1997), bu evrede sanata ve özellikle edebiyata yüklenen rolü ayrıntılarıyla ele alır. Örneğin Yiannis Psikharis'in 1935'te edebiyatın oluşumunu bir milletin belli topraklar üzerinde inşa edilmesiyle aynı düzeye yerleştirdiğine değinen yazar (1997, s.76), İtalyan modernleşmesi/ulus devleti bağlamında Antonio Gramsci'nin 1930'larda milli bir edebiyat olmayışıyla ilgili endişeli sorularını da hatırlatır (s.114). Jusdanis Batı Avrupa burjuvazisinin ortak bir kültür inşa ederken edebiyata ayrıcalık tanıdığını belirtir (s.156) ve "dil, edebiyat ve milletin bir tutulması Avrupa milliyetçi düşüncesinin alameti farikalarından biriydi" der (s.76).

Bu yaklaşım, Atatürk'ün "Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültürdür" sözü başta olmak üzere kültür-sanat alanına ilişkin diğer pek çok sözünde ve genç devletin uygulamalarında açığa çıktığı üzere, Türk ulus-devletinin inşası sürecinde de çok benzerdir. Sezer Tansuğ, (2008, s.157), "Türkiye Cumhuriyetinin temel ilkelerinden biri olan halkçılık ve bunun doğal bir sonucu olan ulusal egemenlik, kültür ve sanat politikasının da yönelişini belirliyordu" diye yazarken, bir diğer sanat tarihçisi Zeynep Yasa Yaman, süreci sanat özelinde daraltarak şöyle özetler:

Erken Cumhuriyet döneminde topluma yeni bir form vermeyi hedefleyen devrim ideolojisi sanata da özel bir misyon yükler ve yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti bu bağlamda sanatın ve sanatçının hamisi olur. Cumhuriyet'in kuruluşu sonrasında gerçekleştirilen devrimler, özellikle Cumhuriyet'in genç kuşak sanatçılarının yapıtlarında işlenir hâle gelir. Bu dönemde sanat; modern kadın imgesi, Harf İnkılabı, kılık kıyafet devrimi gibi yeniliklerin görselleştirildiği bir aygıt hâline gelir. Sanat halka ulusal değerleri özümsetmenin bir aracı olur ve bu da milli sanat kavramının doğmasını sağlar. Bu dönemde üretilen resimler incelendiğinde Art Déco sentezli geç kübizmin Türkiye'de Cumhuriyet dönemi modern sanatını inşa etmekte bilinçli olarak tercih edildiği görülecektir. Erken Cumhuriyet dönemi sanatı, biçimsel olarak Art Déco sanatı olarak tanımlanırken içerik olarak Cumhuriyet ideolojisini yayma işlevini de taşır (Yasa Yaman, 2018).

Bu sanat politikalarının hayata geçirilmesindeki merkez üs, elbette, o dönemdeki tek sanat eğitimi kurumu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'dir. 1924'teki düzenlemeyle adı Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilen kurum, Cumhuriyet'in kültür projesi kapsamında özel bir önem kazanmıştır. Türkiye'deki modern seramik eğitiminin başlangıcına zemin hazırlayan da, söz konusu bu düzenlemeyle etkin hale getirilen Tezyinat bölümüdür: 1924'teki yeniden yapılandırmada Resim, Heykel ve Mimarlık bölümlerine Resim Dar'ül Muallimliği ile Tezyinat bölümleri de eklenir (Gül, 2017, s.391). İlk mezununu 1927'de veren Tezyinat bölümü, aynı yıl içinde Akademi müdürlüğüne atanan Namık İsmail'in girişimleriyle, yeni hocaların ve yeni atölyelerin katılımıyla gelişmeye başlar. Tezyinat bölümündeki gelişmeler, 19. yy.ın sonunda başlayarak 20. yy.ın içlerine uzanan ve İngiltere, Almanya ve Fransa başta olmak üzere tüm Avrupa'da etkisini hissettiren "uygulamalı/endüstriyel sanatlar"a dönük ilginin bir uzantısıdır. Dönemin Akademi müdürü Namık İsmail'in, 1925'te



Paris'te açılan Uluslararası Endüstriyel ve Dekoratif Sanatlar Fuarı'nı bizzat incelemesi ve bu fuardan etkilenerek Türkiye'de uygulamalı sanatlar eğitiminin esaslı şekilde yapılmasını arzulaması (Gül, 2017, s.392) bu bağlamda okunmalıdır. Bu noktada söz konusu fuarın, adının da işaret ettiği üzere, tam bir uygulamalı sanatlar şöleni olduğu ve Yasa Yaman'ın yukarıda değindiği Art Deco akımının küresel bir etkinlik kazanmasına yol açtığı da belirtilmelidir.

Seramik atölyesi, Tezyinat Bölümü'nün altındaki uzmanlaşma alanlarından biri olarak 1929'da kurulur ve şubenin başına Paris'teki eğitimini tamamlayarak yurda dönen İsmail Hakkı Oygur (1907-1975) getirilir. Akademik kadro, 1931'de yurt dışı eğitimini yine Paris'te tamamlamış olan Vedat Ar (1907-2001)'in katılımıyla gelişir. Oygur ve Ar'ın Paris'teki eğitim süreçlerinin doğal bir sonucu olarak Art Deco'ya meyleden bir tarzı benimsedikleri söylenebilir. Sanat-zanaat ikiliğini reddeden bir anlayışla geometriyi, sadeliği ve işlevselliği öne çıkaran Bauhaus anlayışının da etkilerinden söz etmek mümkündür. Aynı tespit, 1934 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü (Ankara) Resim-İş Bölümünde görevlendirilen ve Hakkı İzet (1909-1977) için de geçerlidir. Modern Türk seramik sanatının bu kurucu figürlerinin tarzı hangi akım ya da akımlarla anılırsa anılsın, tartışmasız olan bu tarzın geleneksel Türk çiniciliğinin süsleme-yoğun biçim dilinden farklılaştığı, erken yirminci yüzyılın makine estetiğine dayalı modern anlayışı çerçevesinde şekillendiğidir. 1939'da Tezyinat Bölümü başkanlığına (şefliğine) getirilen Marie Louis Sue, bu durumu, "modern tezyini sanat eserleri adeta scientefic [bilimsel] hatlardan mürekkebe bir hale gelmiştir" ("Tezyini Sanatlar Şefi", 1939, s.5) diye ifade eder. Dolayısıyla Akademi'nin seramik atölyesi/şubesi bağlamında geleneksel çinicilikten söz etmek mümkün değildir.

### 3. ESKİ/YENİ KARŞITLIĞI VE ÇİNİ/SERAMİK

Makalenin bu bölümünde önce "çini" terimine ilişkin bir parantez açmak gerekli gibi görünmektedir: "Çini" ya da daha eski kullanımıyla "çini", sonundaki (-î/ -i) aidiyet ekiyle "Çin'e ait", "Çin'den gelen" gibi anlamlar yüklenen bir isim ve sıfattır. Modern İngilizce sanat tarihi literatürü, seramik nesnelere neredeyse standart biçimde "tile" (karo) ve "ceramic" (seramik) şeklinde ikiye ayırır. Türk sanat tarihçilerin önemli bir kısmı da aynı yaklaşımı sürdürerek çini ve seramik/keramik şeklinde ikili bir sınıflandırma yaparlar. Bu doğrultuda "seramik"/ "keramik" terimi kap-kacak gibi domestik günlük kullanıma dönük nesnelere tanımlarken, "çini" ise "tile" kelimesinin karşılığı olarak duvar seramikleri için kullanılır. "Çini" terimini örneğin tabak, kâse gibi nesnelere hariç tutacak biçimde sadece mimari seramiklere özgü kullanmanın kimi sakıncalarına bazı araştırmalarda değinilmiştir.<sup>1</sup> Bu sakıncaların bir örneği olarak "Turkish Traditional Art Today" (Günümüzde Geleneksel Türk Sanatı) adlı kitabı "Türk maddi kültür çalışmalarında bir anıt eser" (Çobanoğlu, 1994) olarak görülen Henry Glassie'nin (2002), Mehmet Gürsoy, Ahmet Şahin ve Sıtkı Olçar gibi Kütahyalı sanatkarların tabak formundaki eserlerine "çini plate" (çini tabak) şeklinde atıfta bulunduğu değinilebilir. Bu makalede "çini" terimi bu tartışmalara girmeden ve form ayrımı üzerinde durmadan, zirve döneminin 16. yüzyılın kuvars-yoğun (stonepaste/fritware)<sup>2</sup> İznik seramikleri olduğunun altını

<sup>1</sup>Bkz. Çalışıcı Pala (2015); Avşar ve Avşar (2014).

<sup>2</sup>Klasik İznik çinilerinin bir parçası olduğu seramik türünü adlandırmak için kullanılan bu terimler ve söz konusu İznik üretimlerinin bünye (çamur/masse) özellikleri hakkındaki temel kaynaklardan bazıları için bkz.: Mason ve Tite (1994); Henderson (1989); Raby (1989).

çizmek kaydıyla, “geleneksel Türk seramiğinin adı” anlamında kullanılmaktadır.<sup>3</sup>

Bu açıklamanın ardından “geleneksel Türk seramiği”nin, yani “çini” Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki yapılanmasına bakılabilir:

Akademi müdürü Namık İsmail 1929 tarihli bir açıklamasında Tezyinat Bölümü’nün altında, “mühim” bir oluşum olarak “seramik” ve “çinicilik” atölyelerinin Avrupa’ya sipariş edilen plan örneklerinin hazırlandığı, gerekli hammaddelerin de gümrükten girmek üzere olduğu bilgisini verir (“Güzel Sanatlar Birliği”, 1929, s.1). Namık İsmail’in “seramik” ve “çinicilik” şeklinde iki ayrı terim kullanması, o dönemde pişmiş toprak nesnelere için iki ayrı anlam alanı olduğuna/oluşmaya başladığına işaret eder. Açıktır ki “seramik” modern/yeni olana, “çini”/“çinicilik” de eski/geleneksel olana atıfta bulunmaktadır. Böylelikle pişmiş-toprak nesnelere için eski/yeni karşıtlığına dayanan ikili bir anlam alanı oluşur.

Çini/çinicilik eğitimi, Akademi bünyesinde 1936’da oluşturulan Türk Tezyini Sanatları Bölümü’nde gündeme gelir ve burada gelişir. Bu bölümün kökeni, hüsn-i hat ile tezhip, minyatür ve ciltçilik gibi İslâm kitap sanatlarının öğretim ve eğitimi için 1915’te kurulan Medresetü’l-hattâtin’dır. Erken Cumhuriyet dönemindeki yeni yaklaşım ve yapılandırmalarla çelişmesi nedeniyle iki defa kapatılan okul, 1924’te Hattat Mektebi, 1929’da da Şark Tezyini Sanatlar Mektebi adıyla yeniden yapılandırılır (M. U. Derman, 2003, s.341, 342). Okulun tarihsel seyri açısından önemli bir olay, 1933 yılında Cumhuriyet’in kuruluşunun 10. yıldönümü nedeniyle Şark Tezyini Sanatlar Mektebi hocalarının Ankara’da şimdiki opera binasında açtıkları sergidir. Büyük ilgi gören sergiyi, 2 Kasım 1933’de Atatürk de ziyaret eder ve geleneksel sanatların devamının sağlanmasını ister (Taşkale, 2015). Şark Tezyini Sanatlar Mektebi, Atatürk’ün söz konusu yaklaşımı doğrultusunda 1936’da Türk Tezyini Sanatlar Bölümü adını alarak Güzel Sanatlar Akademisi’ne dâhil edilir.

Bölüm kadrosu içinde Türk çiniciliği üzerinde çalışan iki isim Ahmet Süheyl Ünver (1898-1986) ve H. Feyzullah Dayıgil (1910-1949)’dir. Gerek çok yönlü bir bilim, sanat ve düşünce insanı olan Ünver’in, gerekse alanın bir geleneği olarak 1940’ların başında kendisine verilen icazetname ile “Türk Tezyinatı ile Çini Nakışları’ndan tâlime mezun kılınan” (F. Ç. Derman, 2016, s.313) Dayıgil’in çalışmaları, geleneksel Türk çiniciliğinin özellikle motif dağarcığına ilişkin birikimin açığa çıkarılmasına ve günümüze aktarılmasına odaklanmış bilimsel araştırmalardır. Her iki ismin, özellikle çalışmaları vefat ettiği 1986 yılına kadar aralıksız devam eden Ünver’in araştırmaları büyük önemde olmakla beraber, bu çalışmalar, doğal olarak, çini yapımıyla/üretimiyle doğrudan ilgili değildir. Bu noktada, bu birimin adının çinilerdeki süsleme dilini öne çıkaracak şekilde “çini nakışları” olarak anılmakta olduğu da belirtilmelidir. Dolayısıyla ister modern ister klasik olsun, Akademi’de yeni seramikler ortaya koyması beklenen yer, Tezyinat Bölümü altındaki seramik şubesi/

<sup>3</sup> Bu doğrultuda “çini”nin İngilizce karşılığı olarak “tile”, Turkish tile”, “Ottoman fritware tile” gibi ifadeler yerine, tıpkı Glasse gibi özgün Türkçe terimi olduğu gibi muhafaza ederek “çini” demek tercih ediliyor. Bu tercih, makalenin İngilizce başlığına yansımıştır. Ayrıca kurucusu olduğu İznik Çini Vakfı’ndaki çalışmalarıyla 90’lı yılların başında klasik İznik çinilerinin bünye (masse/çamur) özelliklerinin açığa çıkarılmasını sağlayan Işıl Akbaygil’in de bazı yayınlarında “çini” teriminin İngilizce karşılığı olarak “quartz ceramic” (kuvars seramik) ibaresini kullanması (“İznik Çinilerinin”, 2008), Akbaygil’in de “tile” (karo) şeklinde genelleme karşıtlığı yetersiz bulduğunu düşündürür. Türk seramik sanatının önemli isimlerinden Güngör Güner (2008) de “tile” demeyi yeğlemez ve “quartz ceramic (silica ceramic ware)” karşılığını kullanır.

atölyesidir.

Kuruluşunu takip eden birkaç on yıl boyunca öğrencisi olmadığı gibi, teçhizat olanakları da son derece zayıf olan bu şube, daha önce değinildiği gibi, “modern” seramikler üretmek amaç ve arzusundadır ve erken 20. yüzyıl sanat ve tasarım anlayışıyla/dönemin modern kavramıyla açıkça çelişen geleneksel çinicilikle arasına mesafe koymuştur. Örneğin İ. Hakkı Oygur, 1933'teki bir değerlendirmesinde “Bugünkü Kütahya çiniciliği teknik, sanat itibarile dünyada mevcut çiniciliklerin en manasız ve zayıf bir kısmıdır. Hayatta hiç yeri olmayan bu çini ocakları İstanbul'a gelen birkaç seyyahın Türk işi diye hoşuna gidiyor ve sanattan haberi olmayan vatandaşların evlerini iç ve dıştan süslüyor” (Oygur, 1933, s.225-226) ifadelerini kullanır.<sup>4</sup>

Dolayısıyla, yukarıda ifade edildiği gibi, ilki geleneksel ikincisi de modern olana işaret etmek üzere bir çini-seramik ikiliği oluşmaya başlar ve Akademi'nin seramik şubesi, dönemin koşul ve beklentileri gereği “modern” kavramına odaklanan bir anlayış doğrultusunda, çinicilikle pek de barışık olmayan bir yaklaşım içindedir.

#### 4. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ VE TÜRK'E ÖZGÜ BİR SANAT OLARAK ÇİNİ

Bu ikilik konunun bir yönüdür. Diğer tarafta Türk Tarih Tezi'ne paralellik göstermek isteyen sanat tarihi yazımının çiniyi yüksek mertebelere erişmiş bir Türk sanatı olarak ele alış yeri alır. Sibel Bozdoğan, milliyetçi iklimin en manidar sonucunun Türk sanatı ve mimarisi tarihi yazımında ortaya çıkan yeni bakış açıları, yeni yorumlamalar ve yeni akademik araştırmalar olduğunu belirterek “Türk sanatının ve mimarisinin köklerini tarihcileri Orta Asya'ya ve Türk varlığının görüldüğü diğer bölgelere doğru uzatarak, sanat tarihçiler, Osmanlı döneminin paradigmanın kendisi olmaktan ziyade sadece bir evre olduğu çok daha geniş bir zamansal ve coğrafi süreci benimsediler” diye yazar (Bozdoğan, 2001, s.244). Ekin Akalın (2015) ise Türk sanatı hakkındaki milliyetçi söylemin ilk defa 20. yüzyılın başında Viyana ekolüne mensup bir grup sanat tarihçisi tarafından geliştirildiğini, bu anlayışın Ceval Esad Arseven (1876-1971) ve daha sonra da Oktay Aslanapa (1914-2013) tarafından sürdürüldüğünü belirtir.

Bu yeni bakış açısı, yani Türk sanatının çok daha geniş bir zamansal ve coğrafik sürece yayılan tarihi içinde seramik sanatı, özellikle zirve dönemini yaşadığı 16. yüzyıldaki çehresiyle, her ne kadar eleştirilen Osmanlı dönemine ait güçlü çağrışımlara sahip olsa da, modern Türkiye'nin övünülecek bir mirası olarak belirir. Üstelik seramik sanatı, resim ve heykelden farklı olarak Türklerin birkaç binyıldan beri başarıyla yapageldikleri bir sanat olarak bu ulusun kadim sanat gücünün varlığına da işaret etmektedir.

Bu çerçevede erken Cumhuriyet döneminde çinicilik sanatının köklerini Orta Asya Türk uygarlıklarına kadar geri götüren, bu sanatı ulusal bir bilinçle kucaklayan ve Türk kelimesiyle çini sanatını bir şekilde yan yana getiren pek çok yorum, görüş ve değerlendirmelere rastlanır.

<sup>4</sup>A. Süheyl Ünver de 1966'da basımı yapılan bir kitabında benzeri bir tespitte bulunur: “Bu asra gelince; Türk tezyinatını bu işle meşgul olanlar tamamen bozmuşlardır. Bunda eski çini, tahta ve kitap süslerine bakılacağına, uydurmalarına sapanılmış ve soysuzlaşmalara süsleme ismi verilmiştir” (Ünver, 1966, s.xi).

Öncelikle çiniciliğin Şarkî (Doğu menşeli) bir sanat olarak görüldüğünün altı çizilmelidir. Bu, Antik Yunan uygarlığını köken kabul ederek medeniyetin önce Batı dünyasında var edildiği tezini savunan Batılı tarih anlatısını zayıflatmakta ve Türk Tarih Tezi'ni desteklemektedir. Benzeri bir görüşün resim ya da heykel dalları için öne sürülemeyeceği açık olduğundan, çinicilik (seramik) sanatına erken cumhuriyet dönemi aydınlarının farklı bir gözle baktığı varsayılabilir.

Mimar Şehabettin'in 1927'de *Milli Mecmu'a*'da yayınlanan "Selçukî ve Osmanlı Çinileri İşçiliği" başlıklı yazı dizisinde "Çini, Türklere yalnız Selçukîlerle Osmanlıların kullandığı bir şey değildir. Eskiden Şark illerinden Türkistan'da İran'da Selçukîler ve Moğollar tarafından abidelerde artık derecede çini sarf edildiği mütebberce [uzman araştırmacılarca] malumdur" (Özlük, 2008, s.308) diyerek bu sanatın orta Asya köklerine değinir. Dönemin Topkapı Sarayı Müzesi müdürü Tahsin Öz de 1938 tarihli bir değerlendirmesinde "Şarkta doğan sanat eserlerinden çinicilik..." (Öz, 1938, s.26) ifadesini kullanır.

Kütahya'daki Azim Çini adlı fırmanın 1931'de Galatasaray Lisesi'nde gerçekleşen yerli mallar sergisinde sergilediği çini-şömine vesilesiyle, çinicilikten "Türklerin büyük ve taklidi gayri kabil bir muvaffakiyetle [taklit edilmesi mümkün olmayan bir başarıyla] asırlardan beri yaşattığı bu sanat" ifadesine yer verilir ("Yerli Mallar", 1931, s.1).

Nurettin Yatman, 1942 tarihli *Eski Türk Çinileri* adlı kitabında Batılıların İslam uygarlığını incelemeye başladıkları devirden beri Müslüman halkların sanatlarını birbirine karıştırdıklarını ve çiniciliğin tamamen Türklere özgü bir sanat olduğunu ispata çalışır (Librairie de Péra, 2016, s.213). Söz konusu kitapta Yatman (1942, s.10), "Çinicilik şarkta doğmuş ve Türklerin elinde harikalar yaratan bir sanat halini almıştır" ifadesini kullanır. Aynı yaklaşım, 1938'de çinicilik sektörünün muamele vergisinden muaf tutulmasına ilişkin Büyük Millet Meclisi'nde kabul edilen düzenlemenin konu edildiği bir gazete haberinde de görülür. "Türkün öz işi olan bir sanatın vergiden muaf tutularak korunmasının" sağlandığı belirtilen haberde "Türkiye'ye has bir sanat olan çinicilik bugün yalnız Kütahya'da bulunan bir fabrika tarafından temsil edilmektedir. Kütahya çini fabrikası, Türkün orta Asya'dan getirdiği ve azami derecede tekâmül ettirerek bugün sırrına kimsenin vasil olmadığı yüksek bir şahıkaya getirdiği bu sanatın son tezgâhi halinde yaşamaktadır" ifadelerine yer verilir ("Türk Çiniciliğinin", 1938, s.2).

Bir İngiliz arkeolog heyeti tarafından Kıbrıs'taki bir beldede yapılan kazı neticesinde gün ışığına çıkarılan çok sayıda pişmiş toprak nesneye ilişkin haber metninde de Türk Tarih Tezi'nin açık etkileri görülür. Haberde kazı sonuçlarına istinaden adanın en aşağı altı bin senelik bir medeniyetin beşiği olduğu vurgulanır ve "Bulunan eserler, onları bırakan milletin orta Asya'dan Anadolu ve Suriye'ye göçen, oradan da Kıbrıs'a gelen Türklere ait olduğu zannını vermektedir" denir. Ayrıca üzerlerindeki renkli süslemelerden hareketle bu toprak kapların çinicilik sanatına aşına bir milleti hatırlattığı da ifade edilir ("Kıbrıs'taki Tarihi", 1937, s.6).

## 5. 1950-1990 DÖNEMİ

Türk Tarih Tezi'nden uzaklaşma, Atatürk'ün 1938'deki ölümünü takip eden yıllarda, henüz İnönü döneminde (1938-1950) başlar. Atatürk döneminde hazırlanan okul tarih kitaplarının bazı ciltleri, 1942 ve 1945 yıllarında müfredattan kaldırılır

(Yıldırım, 2014). Fakat esas kırılma, 27 Aralık 1949'da Türkiye ve ABD hükümetleri arasında Eğitim Komisyonu kurulması ile olur. Dört Türk ve dört ABD'li üyeden oluşan ve başkanlığını ABD'li bir üyenin üstlendiği kurul, Türkiye-ABD arasındaki yakınlaşmanın had safhada olduğu 1950'li yıllarda yerleşik ve etkin bir unsura dönüşür. Bu doğrultuda Türkiye'de okutulacak yeni ders kitapları/tarih anlayışı on yıllar içinde farklı yönde şekillendirir: Etrüskler, Sümerler ve Hititler gibi kadim uygarlıkların arka plana itildiği, antik Yunan uygarlığının öne çıkarıldığı, İslam öncesi Türk kültürünün küçümsendiği ve/ya da yok sayıldığı, dinsel öğelerin git gide arttığı, dolayısıyla Türk Tarih Tezi'nden ve ulus-devlet inşasına dönük kültür politikalarından uzaklaşan bir yaklaşım egemen olur.

Bu çerçevede geleneksel çiniciliğe bakış açısı, erken Cumhuriyet, özellikle Atatürk dönemindeki durumdan adım adım farklılaşmaya başlar ki bu yolun sonunda Türk çiniciliği İslam sanatı denen alanın bir ögesi haline gelecektir. Bu sürecin içinde kısmen istisnai gibi görünen dönem, 27 Mayıs 1960 İhtilalini izleyen on yıl gibi görünmektedir. Makalenin kapsamı gereği konuya sınırlı sayıda örnek üzerinden bakılacaktır.

Modern Türk seramik sanatının öncü ve ikonik ismi, Türkiye'deki ilk özel seramik atölyesinin sahibesi Füreyâ Koral (1910-1997), "Ben seramiğe duvar çinisi yapmak üzere başladım" (Günalp, 1992, s. 81) diyerek modern yaklaşımının merkezine Türk çinisi yerleştirirken Rebiî Gorbun ve Hakkı İzet'in İznik çini teknolojisine/biçim diline yönelik araştırmaları kişisel sergilerindeki eserler yansır. Dönemin Türk sanat ortamındaki genel eğilimle aynı doğrultuda, seramik sanatçıları da Anadolu'nun kültürel birikiminin imge dağarcığına yönelmekte, çoğu yüzeysel (pano-tarzı) çalışmalarında bunları soyut/soyutlamacı bir dille yorumlamaktadır. 1950'li yıllar Türk seramik sanatının genel görünümünde, modern soyut sanat anlayışıyla birlikte Anadolu coğrafyasını öne çıkaran Anadoluculuk ve/ya da Mavi Anadoluculuk gibi düşünsel hareketlerin etkisi belirgindir. Türklerin Asyalı kökenlerine ilişkin söylemse ders kitaplarından olduğu gibi gündelik hayattan da tasfiye edilmiş gibidir ve istisnai örnekler daha çok akademik alanla sınırlıdır. Örneğin Ali Saim Ülgen<sup>5</sup> (1956, s.278), "... çininin kültür cereyanlarıyla birlikte inkişaf ettiği anlaşılmaktadır. Bir taraftan Çin, diğer taraftan Mezopotamya gibi çini sanatında tarihi geleneklere sahip memleketler arasında ve bilhassa Orta Asya'dan akıp gelen Türk göçlerinin tesiriyle bu sanat, batıya intikal etmiştir" diyerek çiniciliği (seramik sanatını) Doğu menşeli bir sanat olarak görmek yaklaşımını sürdürür.

Öte yandan Eczacıbaşı'nın modern bir seramik fabrikasına dönüştürülen Kartal'daki tesislerinin 1958'deki açılışında, fabrikanın sofra eşyaları, sıhhi tesisat seramiği ve yer/duvar karosundan başka dördüncü bir unsur olarak çiniciliğin ihyasına da çalışacağı açıklanır ("Dün İki Yeni", 1958, s.1-5). Geleneksel çinicilik, ki en seçkin örnekleri 16.yüzyıl İznik üretimidir, kökeni nereye yerleştirilirse yerleştirilsin, hem sanatsal hem de endüstriyel boyutuyla modern Türk seramiği üzerinde erişilmesi, mümkünse aşılması gereken bir zirve kimliğindedir.

1960'larda seramik sanatı bağlamında "Türk'ün malı", "Türk'e has" gibi söylemlerin yeniden canlandığı, bununla birlikte tarihsel köken konusunda Anadolu'nun

<sup>5</sup>Onarım ve restorasyon konularında uzmanlaşmış ilk Türk yüksek mimarlarından Ali Saim Ülgen (1913-1963), aynı zamanda sanat tarihsel araştırmalarıyla da bilinir.

yegâne coğrafya olarak benimsenişinin yerleştiği görülür. Dönemin “ulusallık/ millî kültür” söylemleri, Türk çiniciliğine övünülecek, değerli bir miras olarak yaklaşan anlayışı pekiştirmiştir. Örneğin Nurullah Berk (1964, s.5) “Camilerimizi, saraylarımızı, eski evlerimizi süsleyen çinicilik sanatının Türk uygarlığındaki seçkin yerini bilmeyen yok” ifadelerini kullanır. Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü’nün yılsonu sergileri vesilesiyle yazılanlar da konunun tipik örnekleri arasındadır: 1965’te *Yeni Gazete*, Tatbiki’nin yılsonu sergisi vesilesiyle “Bu seramiklerde Türk tarihinden ve Türk folklorundan alınmış motiflerin işlenmiş olması, eserlere çok daha başka bir mana veriyor” (aktaran Ak, 2008, s.161) diye yazar. Okulun 1966’daki sergisi içinse son yıllarda seramik alanındaki gelişmenin ardında büyük ölçüde Tatbiki’nin Seramik Bölümünün olduğu belirtilir ve seramiğin çağdaş anlamdaki gelişimi göz önünde bulundurulurken, onun, çok eskiden beri Türk’ün malı olduğunun hatırdaki tutulması gerektiği vurgulanır (Koç, 1966, s.16). Aynı çalışmalara değinen bir başka yazar da, çalışmaların acı, kirli ve gözleri tırmalayan sert renklerden sıyrıldığı, olgun renklere büründüğü tespitini yapar ve “Yine biz varız. Bizim, o asla tükenmeyecek olan sanat hazinelerimizin temelini görüyorsunuz bu çalışmalarda” (İslimyeli, 1967, s.18) der.

Seramik sanatının ulusal kimliğin bir parçası olduğuna dair görüşler önceki on yıla göre seyrelmekle beraber 1970’li yıllarda da devam eder. Örneğin Nüvit Özdoğru (1972, s.8), bir Sadi Diren sergisi vesilesiyle seramikten “ulusal sanatımız” diyerek söz eder.

Çini sanatının algılanış biçimi açısından kırılma noktası, siyasal ve ekonomik alanlarda olduğu kadar sanatsal ve kültürel alanda da bir kırılmaya neden olduğu kabul edilen 12 Eylül 1980 askeri darbesidir. Neoliberal ekonomi politikalarının benimsendiği, toplumun depolitize olduğu, arabesk ve popüler kültürün yükselişe geçtiği bu dönemin bir özelliği de ulus-devlet kavramının süratle aşınmaya başlamasıdır. Ulus, uluslaşma ve ulus-devlet gibi kavramlar 1980’lerden sonra Türkiye’de tartışılan kavramlar arasındaki yerini alırken (Güldiken, 2006, s.157), 1982 Anayasasında devletin temel nitelikleri arasından “millî” kelimesi çıkartılır (Bulut, 2007). Türk-İslam sentezi, devletin resmi ideolojisi olarak 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi sonrasında git gide yerleşir (Dursun, 2002, s.1).

Bu bağlam içinde dönemin Türk seramik kültürüne bakıldığında Türk çiniciliğinin ihyası/modernize edilmesi, Türk seramik endüstrisinin dünya standartlarına ulaşması ya da dünya sahnesine bir modern Türk seramiği çıkarmak gibi kolektif amaçların geride kaldığı görülür. Sanatsal çalışmaların genelinde soyut biçim arayışlarının egemen olduğu gözlemlenirken hemen her zaman Anadolu etnografyası ve folklorundan beslenen bezemeci öğelerden büyük ölçüde uzaklaşıldığı görülmüştür. Çini sanatı ise Türk kimliğinden soyunarak git gide dini referanslarla kuşatılmakta, İslam sanatının bir şubesine dönüşmektedir.

Bu çerçevede 1980’li yılların en belirgin özelliği, Osmanlı, özellikle 16. yüzyıla tarihlenen beyaz-hamurlu (kuvars çini) İznik çinileri üzerinde bir ilgi yığılması oluşmasıdır: Prof. Dr. Ara Altun başkanlığındaki heyetin, 1981-84 yılları arasında gerçekleştirdikleri ikinci dönem<sup>6</sup> İznik çini fırınları kazısı, bu ürün grubuna yönelik ilgiyi tetikler. 1983’te ise “Yeryüzünün en ünlü özel İslam seramikleri koleksiyonu olan Godman Koleksiyonu” British Museum’un Oriental Galerisi’nde sürekli ser-

<sup>6</sup>İznik çini kazılarının ilki, Oktay Aslanapa başkanlığında 1964-69 yılları arasında yapılmıştır.

gilenmeye başlanır (Börüteçene, 1984, s.5). Yine 1983'te Kültür Bakanlığı, Hicret'in 15. Yüzyılı kutlama programı kapsamında İstanbul'da bir "İslam Sanatları" sergisi düzenlemek kararı alır. Serginin alt kollarından biri de Çinili Köşk'te gerçekleşen "İslami Çini ve Seramik Sergisi"dir. Serginin adı geniş İslam coğrafyasından örneklerin yer alacağını düşündürse de durum böyle değildir ve sergi içeriği İran Selçuklularından başlayarak Çanakkale seramiklerine uzanacak şekilde Türk seramik sanatının örneklerini barındırır. Ayrıca Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından basılan kataloğun giriş metninin Türkçe ve İngilizceden başka Arapça olarak da yer aldığı vurgulanmalıdır. Sergi, İznik, Kütahya ya da Anadolu Selçuklu çinilerine bir Arap kimliği giydirmek ister gibidir.

1986'da ise İzmir'de Türk-İslam Kültür Vakfı kurulur. Vakfın kurucuları arasında yer alan belediye başkanı Burhan Özfatura, Türk seramik, çini, hattatlık ve benzeri gibi gerçekten ileri olduğumuz sanatlarla ilgili çalışmalar yapmak istediklerinden söz eder ("Türk İslam Kültür", 1986, s.14). 1987'de "Kanuni Sultan Süleyman Çağı Sergisi", ilk defa 25 Ocak 1987'de ABD'de Washington'daki National Gallery of Art'ta açılır. Çok sayıda İznik seramiği de içeren sergi ABD, İngiltere, Almanya ve Japonya'daki çeşitli kentleri gezer. Yine 1987 yılında Türkiye'nin tanıtım çalışmaları kapsamında Türk Tanıtma Vakfı tarafından düzenlenen İslam Ülkeleri Sanat Sergisi Atatürk Kültür Merkezi'nde (Ankara) açılır. "Sergide İslam sanatı içinde yer alan hat, yazma eserleri, minyatürler, maden ve ağaç işleri, mimari yapıtların fotoğrafları, ibadet eserleri, çini seramik, halı ve kilim gibi el sanatlarının..." yer alacağı bildirilir ("İslam Ülkeleri", 1987, s.4). 1988'de TRT'de yayınlanan bir programın adı "Türk-İslam Sanatları: Çini ve Seramik" adını taşır ("Televizyon", 1988, s.4). 1988'de Yıldız Saray Silahhane'de gerçekleşen 4. Uluslararası Antika ve Sanat Fuarı'ndaki en gözde eserlerden biri Momtaz Islamic Art Gallery standında yer alan ve 35 bin sterlin paha biçilen 16. yüzyıla ait bir İznik tabağıdır. Osmanlı, özellikle 16. yüzyıl İznik seramikleri uluslararası müzayedelerin ve fuarların gözde emtialarından birine dönüşmüştür. Bu bağlamda John Carswell, ki küresel müzayede şirketi Sotheby's'in İslam Eserleri Bölümü başkanıdır, 20.yüzyılın ikinci yarısında Batıda İslam sanatına karşı git gide artan bir ilginin olduğunu, 1976'da Londra'da ilk kez "İslam Festivali" yapıldığını, son yıllarda da Muhteşem Süleyman sergisi nedeniyle herkesin Osmanlı sanatını izleme fırsatı bulduğunu, İslam sanatsal mirasına ilgi çerçevesinde Osmanlı-Türk sanatına ilgi duyulduğunu dile getirir (Öymen, 1989, s.15).

## 6. MODERN TÜRK SANATI-ÇİNİ SANATI KARŞITLIĞI

1990'lı yıllar "neoliberal güç felsefesinin doruk noktasına çıktığı bir dönem" (Özkan, 2005, s.7) olarak tanımlanır ve bu dönemin dünyadaki ve Türkiye'deki en temel dinamiği küreselleşmedir. Sosyolog Gabriel İgnatow'a (2007, s.10) göre, uluslarüstü politik bütünleşme, uluslararası göç, sermaye akışı, ekonomik liberalleşme ve medya liberalleşmesi gibi belirli küreselleşme süreçleri Türk devletinin egemenliğini, hâkimiyetini ve saygınlığını aşındırmaktadır ve 90'lı yıllarda İslamî hareket ve Kürt hareketinin yükselişi, bu aşınmayla doğrudan ilgilidir. "Toplumsal mozaik" söylemiyle seslendirilen çokkültürcülük projesinin Türkiye'de 1990'larda başladığını söyleyen Nermin Saybaşı (2011, s.150) ise, "mozaik" metaforunun Osmanlı İmparatorluğu'nun bugüne musallat oluşunun bir işareti olduğuna vurgu yapar.

Çini sanatının bu bağlam içindeki yeri nedir? Nermin Saybaşı'nın ifade biçimi model alınarak, çininin, en azından belirli bir kesim için, İslam'a ve/ya da Osmanlıya işaret eden bir metafora dönüştüğü ve o dönemin sanatına musallat olduğu

söylenbilir. Bir başka ifadeyle geleneksel çinicilik, Cumhuriyet aydınlanmasıyla özdeşleştirilen modern sanat pratiklerinin karşısına çıkarılmakta ve bu doğrultuda bir yandan İslamî yönü vurgulanırken diğer yandan da ulusal (Türk) kimliğinden ayrıştırılmaya çalışılmaktadır.

Bu durumun en tipik örnekleri, yükselişte olan İslamî hareketin politik ortamdaki temsilcisi konumunda olan Refah Partisi'nden Ankara Büyükşehir Belediye (ABB) Başkanı seçilen Melih Gökçek'in uygulamalarında görülür. 1994'te Ankara Altınpark'ta bulunan Mehmet Aksoy ve Azade Köker'e ait iki heykel, *Periler Ülkesinde ve Tutku*, söz konusu belediye tarafından müstehcen oldukları gerekçesiyle kaldırır. Konuyla ilgili konuşan Belediye Başkanı Melih Gökçek, eserlerin "orgazm halinde olduklarını" tespitinde bulunur ve "Ahlaksızlığın adını sanat koymuşlar. Ben böyle sanatın içine tükürürüm" der ("Tepki Çeken", 1994, s.16). Kent mekânlarını donatan ya da önceki sözleşmelerle donatması planlanan çeşitli modern heykellere açıkça hasmane bir tutum sergileyen ABB, buna karşılık çini sanatını kendi ideolojisinin bir simgesi olarak sahiplenir. Bu doğrultuda Ankara'nın çeşitli noktalarına Kütahya Porselen firmasına yaptırılan anıtsal boyutlarda çini çaydanlıklar yerleştirilir. Bunların en bilineni, 1960'tan beri Tandoğan Meydanı'nda bulunan ve Ankaralıların *Su Perileri* adını verdiği bronz heykelin yerini alan devasa çaydanlık ve fincandır. Bir gazete haberinde Belediye Başkanı Gökçek'in Tandoğan'a bir çaydanlık takımı yaptırdığı ifade edilerek çaydanlığın içinden çay renginde bir suyun akacağı bilgisi paylaşırken ("Gökçek Amblemi", 1995) Ankara'daki kiralık-satılık daire ilanlarına değinen bir köşe yazısında ise "Tandoğan'da çini çaydanlık heykeli manzaralı dubleks" ibareli ilandan söz edilir (Sökmensüer, 2000, s.1).

Konuyu daha genel bir yaklaşımla ele alan bir değerlendirmedeyse, muhafazakârlık iddiasındaki belediyelerin "fetih ruhu" üzerinde durulur. Buna göre İstanbul'un fetihinin her yıl temsili yinelenmesinden, Ayasofya'nın ibadete açılması, İstanbul'un tarihi surlarının Bizans eseri olduğu gerekçesiyle yıkılması önerisine kadar varan "fetih ruhu" bağlamında ABB Başkanı Melih Gökçek'in "çıtayı aştığı" değerlendirmesi yapılır. Gökçek'in "Osmanlı açılımı"na değinilen yazıda başkentin girişlerine yapılması planlanan Osmanlı kapıları ve Osmanlı tarzı çeşmelerle birlikte anıtsal çini çaydanlıklara da söz konusu açılım bağlamında dikkat çekilir ("Başkente Osmanlı", 2000, s.9).

Modern Türk sanatı-çini sanatı üzerinden kurulan bu ikiliğin ve/ya da karşıtlığın bir örneği de Turizm Bakanlığı'nın bir organizasyonunda görülür: Türkiye, Almanya'da gerçekleşen Hannover Expo/2000 uluslararası fuarında Turizm Bakanlığı'nın hazırladığı bir sergi ile yer alır. Sergide Cumhuriyet dönemi ünlü heykeltıraş İlhan Koman'ın eserleriyle temsil edilirken, Osmanlı kültürü İznik çinisi ile simgelenir (Karakoyunlu, 2000, s.27).

Tüm bunlarla beraber, 1980 sonrası süreçte çini sanatının ulusal çağrışımlarından bütünüyle koparıldığı ve tamamen İslamî bir kimliğe büründüğü de düşünülmemelidir. Durum, 80 sonrasında çini sanatının İslamî çağrışımlarının öne çıktığı (çıkarıldığı) ve ulusal boyutunun da hayli törpülendiği şeklinde ifade edilebilir. Dolayısıyla erken Cumhuriyet dönemine özgü "Türk'ün sanatı" söylemini bir şekilde yineleyen, ya da hiç değilse bu söylemi hatırlatan olgu, yorum ve değerlendirmeler de söz konusudur. Kronolojik sırada birkaç örnek şöyledir:



Yılbaşı hediyelerinde bir “Türkleşme sezinlendiğine” işaret eden bir gazete haberinde Beymen firmasının hediye kataloğunda yazma motiflerinin, güllü sandıkların ve çini tabakların dikkat çektiği ifade edilir. (“Yılbaşı Hediyeleri”, 1992, s.6). 1999’da Hollanda’nın Utrecht kentinde gerçekleşen 11. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi kapsamında düzenlenen iki sergiden bir ebru iken, diğeri de çinidir (“Türk Sanatları”, 1999, s.21). Mümtaz Soysal (2000, s.9), Türk Hava Yolları’nın yerelleştirilmesi gerektiğinden söz ederken, yemeklerde Türk mutfağının öne çıkarılmasının, koltuk döşemelerinde turkuaz rengin tercih edilmesinin, girişte ve bekleme alanlarında Türk ezgileri çalınmasının yanı sıra kabindeki perdeler üzerinde klasik çini sanatının bulut motiflerinin kullanılmasını da önerir. Son önerisinde klasik çini sanatı ile Türk kimliğinin eşleştiren Soysal’ın, bu sanatı “Türk’e özgü” olgular arasında gördüğü anlaşılmaktadır. Şefik Kahramankaptan’sa (2000, s.2) gazetede köşesinde bir çini sanatkarının sergisinden bahisle “Türk’ün geleneksel seramiği olarak tanınan çiniler” ifadesini kullanır. Rüçhan Arık ve Oluş Arık, Selçuklu ve Beylikler çağı çinilerini konu alan bir kitapta, “Çini sanatını Anadolu’ya Selçuklular getirmiştir. Onlardan önce burada, hatta orta ve yakın doğuda, Abbasilerin kısa ömürlü parlayışı dışında, bu sanat yoktu” (Arık ve Arık, 2007, s.9) değerlendirmesini yapar.

## SONUÇ

1980’li yıllar, politik, sosyo-ekonomik ve kültürel yönüyle başta Türk devletinin bizzat kendisi olmak üzere pek çok şey için bir kırılma dönemine işaret eder ki çini sanatının algılanış biçimi de, yukarıda örnekleriyle açıklandığı üzere, bu durumun bir istisnası değildir. 80 İhtilali sonrasındaki dinselleşmenin bu makale bağlamındaki önemine istinaden, bu dönemin sonuna tarihlenen son bir örnek üzerinden sonuç cümleleri kaleme alınacaktır: 1980’li yıllardaki bu sürecin son ve önemli bir halkası 1989’un Işıl Akbaygil öncülüğünde düzenlenen ve İznik çiniciliğini yeniden gündeme taşımaya amaçlayan etkinliklerle “İznik Çini Yılı” olarak kabul edilmesi ve bu kapsamda düzenlenen “14.-17. Yüzyıl İznik Çinileri” adlı sergidir. Sergiye ilişkin bir yazı kaleme alan İsmail Tunalı, sanat teorisi ve estetik alanlarındaki eserleriyle tanınır, Batıda Türk sanatının daima İslami bir arka planda ele alındığını, Türk sanatının özgünlüğünün İran ve Doğu örnekleriyle ilgi içinde bilinmezlikten geldiğini, ancak özgünlük ve değeriyle çini sanatının tartışma dışında kaldığını dile getirir. Oysa çini sanatı, “tartışma dışında kalmak” bir yana 80’li yıllar boyunca İslam sanatının ve/ya da Türk-İslam sanatının tam merkezine oturtulmuştur. Dolayısıyla söz konusu dönem boyunca çini sanatı, Türk-İslam sentezini dayatan yeni ideolojinin benimsetilmesi yolunda açıkça araçsallaştırılmıştır.

İznik çiniciliği üzerinde ilgi odaklayan her olay/etkinlik, örneğin Ara Altun başkanlığındaki kazılar ya da Işıl Akbaygil’in başını çektiği İznik Çini Yılı etkinlikleri, elbette sözü edilen ideolojik yaklaşımla doğrudan ilgili değildir. Fakat İznik çiniciliğinin gündeme hemen her gelişi/getirilişi, bu seçkin seramiklerin zarafet ve kalitesi üzerinden Osmanlı hayranlığının pekiştirilmesine, buradan da Türk-İslam sentezinin inşasına malzeme yapılmış gibi görünmektedir. İznik çinilerinin, özellikle sert porselenle yarışan beyazlığıyla 16.yüzyıl kuvars çinilerinin, tüm dünyanın yüzyıllardır kabul edegeldiği söz konusu zarafet ve kaliteleriyle, böylesi bir amaç için araçsallaştırılmaya son derece uygun oldukları açıktır. Çünkü İznik çinisini, Osmanlı/ümme kültürünün diğer sanatsal üretimleri içinde açıkça öne çıkmakta ve örneğin bir müzayedede fahiş fiyatlara satılan bir tabak, söz konusu kültüre

yapılacak olumlu göndermelere iyi bir zemin oluşturmaktadır. 80 sonrasında Çinicilik sanatının “Türkün öz malı bir sanat” olmaktan uzaklaştığı ve İslam ve/ya da Türk-İslam kültürüne ait bir öğeye dönüştürüldüğü kesindir. Daha yakın geçmişten tek bir örnekle yetinmek gerekirse çağdaş çini sanatının en önemli isimlerinden Sıtkı Olçar’ın bir sergisine değinilebilir: Sanatçının 2000 yılı Eylül ayında Türk ve İslam Eserleri Müzesi’nde gerçekleşen “Geçmişten Günümüze Ulaşan Soluk” adlı kişisel çini sergisinin bir gazetede ki tanıtım yazısı “Osmanlı sanatları denince akla gelen çiniden başka bir şey olmaz” cümlesiyle başlar (“Sergi: Çininin Çekiciliğini”, 2000, s.13).

2000’li yılların başından günümüze uzanan süreçteyse çiniciliğin, büyük ölçüde, tezhip, hüsn-i hat, minyatür, kat’ı ve ebru gibi geleneksel İslamî sanatlar olarak değerlendirilen sanatlar kümesinin bir ögesine dönüştüğü gözlemlenir. Çiniden ulusal kimliğini tamamen sökmek mümkün olmasa da, bu kimliğin hayli aşındırıldığı aşikârdır ki bu durum, bizzat modern Türk devletinin ulusal karakterinin on yıllar içindeki git gide aşınan seyrine çok benzemektedir.

Türk çiniciliğin kimliği ya da doğru tarihsel bağlamının neresi olduğu dair yargılar, ayrı bir tartışma konusudur. Fakat Cumhuriyetin temelini oluşturan ulus-devlet fikrinin yıllar içinde, özellikle 80 sonrasında nasıl aşındığının çini sanatının algılanışı üzerinden bile izlenebileceği aşikârdır. Konuya ilişkin örnekler hayli çoktur ve bunların ancak küçük bir kısmına yer verilebilmiştir. Örneğin sürecin sanat tarihi yazımına ilişkin örneklerine değinilmemiştir. Yine de bu araştırmanın bugüne değin hemen hiç değinilmemiş bir konuya dikkat çektiği düşünülmemekte ve yeni araştırmaları tetiklemesi umulmaktadır.

#### KAYNAKÇA

Ak, B. (2008). *Sanat ve tasarım eğitiminde Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu gerçeği*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Akalın, E. (2015). “Türk sanatları”: Sorunlu bir kavramın kısa öyküsü. Dipnot. <https://dipnot.hypotheses.org/1780> adresinden alındı.

Akça, G. (2005). Postmodernite ve Ulus Devlet. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (7), 232-257.

Alakel, M. (2011). İlk dönem Cumhuriyet Türkiye’si ulus inşası sürecinde milliyetçilik ve sivil-etnik ikilemine dair teorik tartışmalar. *Akademik Bakış*, 5(9), 1-30.

Arık, R. ve Arık, O. (2007). *Anadolu toprağının hazinesi çini: Selçuklu ve Beylikler çağı çinileri*. Kale Grubu Kültür Yayınları.

Avşar, M. ve Avşar, L. (2014). Çini sanatı ve terminolojisi üzerine. *Kalemîşi*, 2(4), 1-13. <http://kalemisidergisi.com/makale/pdf/1411468392.pdf>

Aydın, R. (2018). Ulus, Uluslaşma ve Devlet: Bir Modern Kavram Olarak Ulus Devlet. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, 6 (1) , 229-256. DOI: 10.14782/marusbd.412645

Başkente Osmanlı kapısı. (2000, 30 Temmuz). *Hürriyet*.

Berk, N. (1964, 28 Aralık). Seramik sergileri. *Cumhuriyet*.

- Bozdoğan, S. (2001). *Modernism and nation building: Turkish architectural culture in the early republic*. University of Washington State.
- Börüteçene, H. (1984, 28 Ocak). En zengin İznik seramikleri koleksiyonu İngilizlere kaldı. *Cumhuriyet*.
- Bulut, A. (2007, 30 Ekim). *Hangi cumhuriyet?* Yeniçağ Gazetesi. <https://www.yeni-caggazetesi.com.tr/hangi-cumhuriyet-1218yy.htm> adresinden alındı.
- Çalışıcı Pala, İ. (2015). Bazı belge ve tanımlarla 'çini' kelimesinin değerlendirilmesi". *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 18(12), 11-24. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21846/234866>.
- Çobanoğlu, Ö. (1994). Türk maddi kültür çalışmalarında bir anıt eser ve Henry Glassie'nin düşündürdükleri. *Millî Folklor Dergisi*, 3(22), 11-14.
- Derman, F. Ç. (2016). Dayıgil, Hüseyin Feyzullah. *TDV İslam Ansiklopedisi (Cilt: Ek-1)* içinde 312-313.
- Derman, M. U. (2003). Medersetü'l-Hattatin. *TDV İslam Ansiklopedisi (Cilt:28)* içinde 341-342.
- Dursun, Ç. (2002). İdeoloji ve özne: Türk-İslam sentezi (Tez No. 122459) [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Tez Merkezi.
- Erbay, G. (2005). Çağdaş Türk seramik sanatı içinde İzmirli ilk seramik sanatçılarının yeri (Tez No. 162406) [Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Dün iki yeni tesis açıldı. (1958, 3 Ekim). *Milliyet*.
- Glassie, H. (2002). *Turkish traditional art today*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gül, Y. (2017). Sanayi-i Nefise Mektebinde Tezyinat Bölümünün kurulması hakkında bazı değerlendirmeler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (40), 386-403.
- Güldiken, N. (2006). Ulus, ulus-devlet ve uluslaşma kavramlarına ilişkin tartışmalar ve Türkiye. *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 7(2), 157-168.
- Güner, G. (2008, Nisan-Haziran). Seramik eğitiminde ıskaladığımız bir değerimiz; çini (silisli seramikler). *Seramik Türkiye*, (25), 112-117.
- Henderson, J. (1989). Teknik açıdan İznik seramikleri (Z.Kınık, Çev.). N. Atasoy ve J. Raby (Ed.). *İznik seramikleri içinde* (s.64-68). Londra: Alexandria Press.
- Ignatow, G. (2007). *Transnational identity politics and the environment*. Lanham, Md.: Lexington Books.
- İslam ülkeleri sanat sergisi. (1987, 19 Ağustos). *Cumhuriyet*.
- İslimyeli, N. (1967). Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu sergisi başkentte. *Ankara Sanat*, (9),18-19.
- İznik çinilerinin günümüze yansımaları. (2008, Nisan-Haziran). *Seramik Türkiye*, (25), 104-107.

- Jusdanis, G. (1997). Gecikmiş modernlik ve estetik kültür: Milli edebiyatın icat edi-lişi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kahramankaptan, Ş. (2000, 27 Kasım). Geleceğin antikalarını görün Hacettepe’de. *Hürriyet*.
- Karakoyunlu, Y. (2000, 9 Temmuz). İnsan, doğa ve teknoloji. *Sabah*.
- Kartal, Ç. (2016). Küreselleşme sürecinin devlet yapısı üzerine etkileri. *Ankara Ba-rosu Dergisi* (2), (287-327).
- Kıbrıs’taki tarihi büyük hafriyat. (1937, 31 Ekim). *Cumhuriyet*.
- Koç, M. (1966). Seramik Bölümü. *Ankara Sanat*, (özel sayı), 16-17.
- Librairie de Péra: 75. Müzayede* [Müzayede Kataloğu]. (2016). İstanbul.
- Mason, R. B. ve Tite, M. S. (1994). The beginnings of Islamic stonepaste technology. *Archaeometry*, (36), 77-91. doi:10.1111/j.1475-4754.1994.tb01066.x
- Meydan, S. (2017). *Atatürk ve Türklerin saklı tarihi: Türk Tarih Tezi’nden Türk İslam sentezine* (9.bs.). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Oygar, İ. H. (1933). Seramik Atelyesi. *Arkitekt*, (31), 225-227.
- Öz, Tahsin. (1938). Sultan Ahmed Camii. *Vakıflar Dergisi* (1), 25-29.
- Özdoğru, N. (1972). Sadi Diren, sergisinde çağdaş seramikçiliğin örneklerini veriyor. *Milliyet Sanat*, (10), 8-9.
- Özkazanç, A. (2005). Türkiye’nin neo-liberal dönüşümü ve liberal düşünce. *AÜ SBF Tartışma Metinleri No:85*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Öymen, E. E. (1989, 23 Temmuz). İznik çinisinin saltanatı 30 yıl. *Cumhuriyet*.
- Özlük, N. (Aktaran) (2008). Selçuki ve Osmanlı Çinileri İşçiliği. *Selçuk Üniversi-tesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (23),301-328. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sutad/issue/26267/276722>
- Raby, J. (1989). İznik çinisinin yapılışı (B. Anılanmert ve Z. Kınık, Çev.). N. Atasoy ve J. Raby (Ed.). İznik seramikleri içinde (s.49-63). Londra: Alexandria Press.
- Saybaşıllı, N. (2011). *Sınırlar ve hayaletler* (B. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Sergi: Çininin çekiciliğini görmeye gidin. (2000, 22 Temmuz). *Milliyet*.
- Soysal, M. (2000, 11 Ağustos). Yerellik korkusu. *Hürriyet*.
- Sökmensüer, Y. (2000, 26 Haziran). Ankara manzaralı kiralık daireler. *Hürriyet An-kara*.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk sanatı* (8.bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşkale, F. (2015, 29 Mayıs). Gelenekten geleceğe tezhip sanatında bir yolculuk. <http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=641> adresinden alındı.
- Televizyon. (1988, 18 Nisan). *Cumhuriyet*.

- Tepki çeken icraatlar.(1994, 6 Kasım). *Milliyet*.
- Tezyini sanatlar şefi L. Sue ile bir mülakat. (1939, 21 Aralık). *Cumhuriyet*.
- Tunalı, İ. (1989, Eylül 18). Türkve İslam Eserleri Müzesi'nde İznik Çinileri Sergisi: AT yolunda kültür varlığı. *Cumhuriyet*.
- Türk çiniciliğinin himayesi. (1938, 19 Haziran). *Cumhuriyet*.
- Türk İslam Kültür Vakfı kuruldu. (1986, 6 Ağustos). *Cumhuriyet*.
- Türk Sanatları Kongresi. (1999, 21 Ağustos). *Hürriyet*.
- Türkdoğan, O. (2013). *Türk ulus-devlet kimliği*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Ülgen, A. S. (1956). Prof. Ernst Diez'in Türk Sanatı kitabı. *Vakıflar Dergisi* (3), 265-281.
- Ünver, A. S. (1966). *50 Türk motifi*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
- Yasa Yaman, Z. (1993). Demokrasi ve sanat. *Anadolu Sanat*, 183-196.
- Yasa Yaman, Z. (2018, 22 Kasım). Sanat tarihi yazımı ve ulus-devlet ilişkisi. Aksanat'ta (İstanbul) Başka bir sanat tarihi mümkün mü? adlı seminerde sunuldu. <https://www.akbanksanat.com/etkinlik/sanat-tarihi-yazimi-ve-ulus-devlet-iliskisi>
- Yatman, N. (1942). *Eski Türk çinileri*. Ankara: Çankaya Matbaası.
- Yerli mallar sergisinde en çok beğenilen eşya. (1931, 14 Ağustos). *Cumhuriyet*.
- Yılbaşı hediyeleri. (1992, 7 Aralık). *Hürriyet*.
- Yıldırım, E. E. (2014). Atatürk Döneminde Basılan Tarih Kitapları Ne Zaman ve Neden Kaldırıldı? – 1942. İnönü Vakfı. <http://www.ismetinonu.org.tr/ataturk-doneminde-basilan-tarih-kitaplari-ne-zaman-ve-neden-kaldirildi-1942/> adresinden alındı.



# Geleneksel Urfa Evlerinde Çıkma

## ÖZ

Sivil mimarlık eserlerinden olan evlerin oluşumunda bölgenin iklimi, coğrafyası, örf adetler ve yaşam tarzının etkisi oldukça güçlüdür. Geleneksel Urfa evlerinin önemli mimari ögesi olan çıkmalar, bu evlerin oluşumu hakkında önemli ipucu vermenin yanı sıra kent tasarımı ve sokak dokusu arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından da dikkat çekicidir. Bununla beraber bu çıkmalardaki süslemelerin dönemin sanat anlayışına göre şekillendiği de görülmektedir. Söz konusu çalışmada seçilen örnekler üzerinde çıkmalar tipolojik olarak sınıflandırılmış ve bu çıkmaların süsleme özellikleri, mimari biçimleri üzerinden dönemin sanat anlayışına yönelik tespitler ortaya konulmuştur. Bunun yanında bu yapıların sokak ve mahalle ilişkisiyle birlikte kent tasarımına olan etkisi üzerine değerlendirmeler yapılmıştır.

Günümüze değin özgünlüğünü koruyan geleneksel Urfa evleri mimari özellikler açısından önemini korumaktadır. Bu evlerin çıkmaları tipolojik açıdan oldukça farklılık göstermektedir. İncelemeye alınan örnekler üzerinde yapılan sınıflandırmada bu çeşitlilik ortaya konulmuştur. Bu çalışmada geleneksel evlerin plan ve mekân anlayışıyla birlikte çıkmaların kent tasarımına olan etkisine değinilmiştir. Çalışma kapsamında seçilen örneklerde çıkmaların oluşumunda konum, sokak dokusu, sahibinin sosyo-ekonomik durumu gibi durumların çıkmaların oluşumunda etkili olduğu görülmektedir. Özellikle dönemin sanat anlayışı bu yapıların cephe elemanlarının tasarımını etkilemiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Geleneksel Urfa Evleri, Cephe, Çıkma Tipolojisi, Süsleme.

**Sedat ERÇETİN**

Yüksek Lisans Mezunu,

sdercetin.1@gmail.com,

[https://orcid.org/0000-0002-1418-](https://orcid.org/0000-0002-1418-0415)

0415

**ISSN**

1307 - 9700

**Araştırma Makalesi**

**Akdeniz Sanat Dergisi**

Cilt: 14, Sayı: 26

**Makale Gönderim**

19.03.2020

**Makale Kabul**

09.07.2020

# Overhangs In Traditional Urfa Houses

**Sedat ERÇETİN**

Master's Degree,

sdercetin.1@gmail.com,

[https://orcid.org/0000-0002-1418-](https://orcid.org/0000-0002-1418-0415)

0415

**ISSN**

1307 - 9700

**Research Article**

**Journal of Akdeniz Sanat**

Vol: 14, No: 26

**Received**

19.03.2020

**Accepted**

09.07.2020

## **Abstract**

In houses' creation as one of the civil architecture structures the effects of their regional climate, geography, customs and life style are considerably strong. Overhangs that are important architectural elements of traditional Urfa houses are attention grabbing and also, they give significant clues about the relation between city design and street pattern. Additionally, it is seen that the decoration of these cantilevers are formed according to that era's art understanding. In this study, overhangs are classified on the chosen samples in accordance with their typologic features and these overhangs decoration skills, architecture forms have managed to shed the light on sense of art in the era. Moreover, evaluations have been carried out for not only the relationship between overhangs and street-neighborhood but also for the relationship between these structures and city designing.

Traditional Urfa houses keeping their characteristics until today, keep their importance of architectural qualifications, too. These houses' overhangs show quite typological richness. This variety was performed in the classification of the examples examined. Thus, this study addresses traditional houses' plan and space understanding along with the effects of cantilevers' on city design. As a part of study, it is clearly seen that the social economic class of the owner, location and texture of the street had a significant effect on the formation of these structures. Especially the sense of era played a great role in terms of formation of these overhangs.

**Keywords:** Traditional Urfa Houses, Frontage, Overhangs Typology, Decoration.

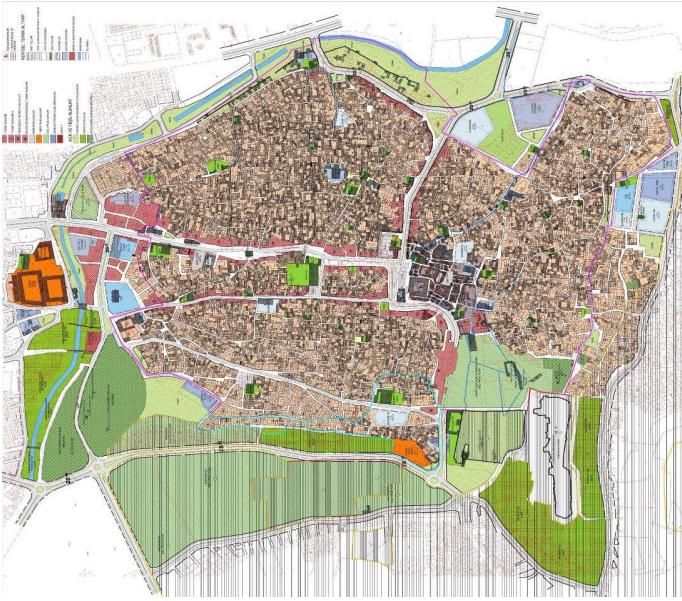


## 1. GİRİŞ

Urfa kenti insanlık tarihi için önemli bir merkez olmuştur. Tarihi süreç boyunca bu kent önemli medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Bununla birlikte, Göbekli Tepe’de yapılan arkeolojik kazılarda önemli kalıntılara ulaşılmıştır. Bu durum Urfa kentinin tarihini Cilalı Taş Devri’ne kadar götürecektir niteliktedir (Güler, 2002, s. 12). Kent İslamiyet öncesinde Persler, Romalılar ve Bizans hâkimiyetine girmiştir. İslam orduları tarafından H.634-644 yılları arasında Halife Ömer döneminde ele geçirilmiştir. Daha sonra Türkler tarafından alınmış ancak sırasıyla Bizans, Haçlılar, Selçuklular, Karakoyunlular, Akkoyunlular ve Safeviler tarafından tekrardan geri alınmıştır. 1600 yılından sonra kent tamamen Osmanlı egemenliği altına girmiştir (Ekinci ve Paydaş, 2008). Bu durum Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar devam etmiştir.

Urfa kentinin içindeki Yusuf Paşa Mahallesi’nde bulunan Zincirli Sokak ve Yıldız Meydanı’nın kuzeyinde bulunan Yorgancı Sokak geleneksel kent dokusunun Osmanlı döneminden günümüze kadar ulaşan önemli yerleşim yerleridir. Bununla beraber Horoz, Reji, Pekmez ve Molla Ali kentin önemli dar ve çıkmaz sokaklarıdır. Ancak Molla Ali Çıkmazı günümüze kadar ulaşamamıştır. Kentin önemli meydanları ise Su, Bidik, Karpuz, Hokka ve Türk Meydanı’dır. Bu meydanlar sokakları birbirine bağlayan önemli kavşak noktalarıdır (Kürkçüoğlu, 2002, s. 87).

Kent merkezinde bulunan 58 Meydanı, Culha Sokak, Güllüoğlu Sokak, Karakol Sokak, Kazancı Bedih Sokak, Mumcu Sokak ve Reji Kilisesi’nin çevresi geleneksel kent dokusunun olduğu bazı noktalardır. Bununla birlikte, Balıklıgöl’ün çevresi de geleneksel dokunun bulunduğu önemli bir yerdir. Ancak, bu noktalarda bulunan geleneksel evlerin birçoğunun cepheleri modern şehir planlarının uygulanması, eski yapıların yıkılması veya yok olması sebebiyle özgünlüğünü kaybetmiştir (Harita: 1).



**Harita 1. Şanlıurfa Tarihi Kent Planı**

Kaynak: K.V. B. K.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Geleneksel: Endüstri öncesi çağa özgü inşaat teknikleriyle gerçekleştirilmiş her türlü yapıım tekniği (Sözen ve Tanyeli, 2011, s. 115).

<sup>2</sup>Araştırma esnasında yardımlarını esirgemeyen Yüksek Mimar Mustafa Topalan’a teşekkürlerimi borç bilirim.

Bu çalışma ile geleneksel Urfa evlerinin çıkmaları, sokak dokusu içerisinde bulunan durumlarına göre sınıflandırılmış ve bu çıkmaların oluşumunda etkili olan unsurlar ortaya konulmuştur. Çalışmaya başlanmadan önce literatür taraması yapılmıştır. Bu amaçla kent merkezinde geleneksel kent dokusunun olduğu tüm noktalarda inceleme yapılmıştır. Urfa ilinde geleneksel evlerle ilgili çalışmalar yapılmasına karşın bu evlerin çıkmaları hakkında detaylı bir çalışma mevcut değildir. Bu çalışmayla geleneksel evlerin mahalle ve sokak dokusu arasındaki ilişkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Urfa evlerinin cephe elemanlarından olan çıkmalar sahiplerinin sosyo-ekonomik durumlarının yanı sıra çıkmaların sokak dokusu üzerindeki etkisini de göstermesi açısından dikkat çekicidir. Geleneksel evlerin barınma ve yaşam alanı dışında kent tasarımı içindeki yerine yönelik değerlendirmeler yapılmıştır. Bu çalışmada kaynak belirtmediğim evlerin şekil ve çizimleri tarafıma aittir.

## 2. GELENEKSEL TÜRK EVİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ

Ev, insanın içinde barındığı ve sosyal ihtiyaçlarını karşıladığı mekândır. İnsanoğlu yaşadığı evi inşa ederken birçok faktörü göz önünde bulundurmuştur. Türk Evini kültürünün oluşmasında Anadolu'nun zengin kültürünün yanı sıra Orta Asya'dan gelen gelenekler de etkili olmuştur (Yünkül, 2005, s. 9). İslamiyet'in kabulünden sonra Türklerin yaşam tarzında değişimler meydana gelmiştir. Bu gelişmeler neticesinde mahremiyet anlayışının güçlenmesiyle beraber geleneksel evlerde haremlik ve selamlık gibi kavramlar ortaya çıkarmıştır (Bozkurt, Altınçekiç, 2013, s. 76-77). Anadolu'da değişik iklim tiplerinin görülmesiyle birlikte bu iklim tipleri kendi içinde önemli değişiklikler barındırmıştır. Bu durum evlerin biçimlenmesini de önemli derecede etkilemiştir (Küçükerman, 1985, s. 45). Türk Evini biçimlendiren ana unsurlardan biri de odalar olmuştur. Bu sebeple oda tek başına yaşam alanına dönüşmüştür. Aynı zamanda oda çadır ile özdeşleştirilmiştir. Evlerin buldukları arazi şekline göre şekillenen odalar, plan tasarımındaki değişimlere olanak sağlamıştır. Buna ilaveten odaların iç düzenlemesi geleneksel evlerde benzerlikler göstermektedir (Küçükerman, 1985, s. 18-33). Türk Evi Osmanlı Devleti'nin sınırları içinde gelişim göstermiş ve Anadolu'da kimlik kazanmıştır. Osmanlı Devleti'nin sınırları içine giren toplumlar zamanla Türk evinin plan ve tasarım özelliklerini benimsemiştir (Eldem, 1968, s.11). Türk evleri başlangıçta tek katlı inşa edilmiş olsa da gelişen teknik ve ekonomik koşullar sayesinde kat sayısı artmıştır. Yaşam alanının olduğu kat hava, ışık ve manzara gibi faktörler dikkate alınarak yüksek yapıldı (Eyüpgiller, 1999, s. 98). Geleneksel Türk Evi plan tiplerine göre sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma sofasız, dış sofalı, iç sofalı ve orta sofalı şeklindedir (Eldem, 1968, s.11). Evlerin cephe görünümelerini etkileyen önemli mimari öge ise çıkmalar olmuştur (Kuban, 1995, s. 80).

## 3. GELENEKSEL URFA EVLERİNİN ÖZELLİKLERİ

İslam kentinin temel fiziki yapısını oluşturan öğelerin başında içe dönük evler, dar ve gölgeli sokaklar; üstü kapalı pazar yerleri ve çeşmeler gelir (Kuban, 1968, s. 54). Bu bağlamda Anadolu kentlerinde olduğu gibi Urfa'nın tarihi kent dokusu da Ortaçağ Türk-İslam karakterinde mekân organizasyonunu yansıtır. Urfa kenti 15. ve 16'ncı yüzyılda İslam kenti görünümünü kazanmıştır (Işıl Ören, 2008, s. 87).

Geleneksel Urfa evlerinin şekillenmesinde taş malzeme oldukça önemli olmuştur. Bu evler dönemin yapı tekniklerini yansıtmakla birlikte yaşayanların sosyo-ekonomik ve kültürel değerlerinin yanında hayat tarzlarını da yansıtır. Bununla be-

raber, bu evlerin oluşumunda konum ve sahiplerinin estetik anlayışları da etkilidir. Urfa evleri içe dönük karaktere sahip olup avlu etrafında asimetrik plan özelliği göstermektedir. Bu evlerin oluşumuna iklim, güvenlik ve mahremiyet gibi unsurlar etkili olmuştur (Işıl Ören, 2008, s. 87). Urfa evleri haremlik ve selamlık olarak inşa edilmiştir. Bu evler sokak tarafından penceresiz ve yüksek duvarlarla çevrilidir. Bu durum evlerin "Saray"ı andıracak tarzda teşkilatlı yapılmasına olanak sağlamıştır. Dışa kapalı olan bu evlerin taş ve ahşap süslemeleri dikkat çekicidir (Çetiner, 2012, s. 17).

Urfa evleri düzgün bir arazi üzerine konumlanmıştır. Kentin planının geometrik-dairevi yerleşme düzenine sahip olması, bitişik bir mahalle yapısını meydana getirmiştir. Bu mahallelerde sokak genişlikleri 2,5- 3,5 m. boyutlarındadır. Bu sokaklar Arnavut taşlarıyla döşenmekle birlikte sokak duvarlarının yüksek tutulmasının amacı iklimin olumsuz etkilerinin yanı sıra bu evleri dış tehlikelere karşı korumaktır. Anadolu'nun diğer bölgelerinde olduğu gibi alt katta pencere açıklığına yer verilmemiştir. Bunun yanında başodaların (Çardak 2) sokağa taşan kısımları bindirme tekniği ile yapılmış olan çıkmalarla yalın olan sokaklara hareketlilik katılmıştır. Bu çardakları taşıyan taş konsollar sokağın en önemli ögesi olmuştur (Akkoyunlu, 1988, s. 17-19).

#### 4. GELENEKSEL URFA EVLERİNDE ÇIKMA TİPOLOJİSİ

Çıkmalar Türk evinin sokağa bakan cephelerinde bulunan, evin cephesini ve sokağı güzelleştirmesinin yanı sıra Türk toplumunda aile-toplum arasındaki mahremiyet ilişkisini de ortaya koymaktadır (Çetin, 2006, s. 26). Kavrama yönelik başka bir tanımlama yapan Küçükerman, çıkmaların geleneksel evlerin çevreyle olan ilişkisinin sonucu ortaya çıktığını ve buna bağlı olarak daha iyi bir görüş, ışık ve havalandırma sağlamak amacıyla çıkma unsurunun gelişim gösterdiğini belirtmiştir (Küçükerman, 1996, s. 118).

Geleneksel evlerde çıkmaları doğuran birçok faktörün olduğu görülmektedir. Genellikle alt katlar kiler ya da depo olarak kullanılmıştır. Böylelikle üst kat yaşam alanı açısından daha elverişli olmuştur. Üst katta çıkmanın sokağa açılmasıyla daha iyi bir görüşle birlikte yaşam alanı genişletilmiştir. Çıkmalar, geleneksel evlere mimari açıdan olanaklar sunmasının yanı sıra sokak dokusuna da etki etmiştir. Bununla birlikte, cephelere ve sokağa hareketlilik katmış olup sokakta gölge oluşmasını sağlamıştır. Özellikle geleneksel evlerin alt katlarında pencere açıklığına yer verilmemiştir. Böylece çıkma ögesi evin dışa açılan noktası olmuştur. Bu hususlar geleneksel Urfa evlerinin çıkma ögesinin oluşumunu da etkilemiştir.

Daha önce yapılan çalışmalarda çıkma ögesinin tipolojik sınıflandırması geleneksel konutun yerleşme düzeni içerisindeki konumu ve sayıları dikkate alınarak, tek çıkmalı, ikili çıkmalı, kat çıkmalı şeklinde sınıflandırılmıştır (Gürsoy, 2016). Diğer bir çalışmada yapının sokağa açılan giriş kapısına göre sağda olanlar, solda olanlar ve giriş kapısı ile aynı aks üzerinde yer alanlar şeklinde gruplandırılmıştır (Dursun, 2012). Başka bir çalışmada ise düz çıkmalı ve gönye çıkmalı olarak incelenmiştir (Kaçar, 2015). Bununla birlikte, en geniş sınıflandırmada çıkmasız, iki çıkmalı, cephe boyu çıkmalı, gönye çıkmalı, cephe boyu çıkmalı, açık ve kapalı çıkma olarak ele alınmıştır (Kamarlı, 2007).

<sup>2</sup>Bu kavrama yönelik farklı tanımlamalar bulunmaktadır. Bu durum yöresel farklılıklardan kaynaklanmaktadır. Urfa'da buna "çardak" denilmesine karşın çalışmada "çıkma" sözcüğü kullanılmıştır.

Bu çalışmayla ele alınan çıkmalar, cephedeki konumuna göre belirli bir tipoloji dâhilinde sınıflandırılmış ve değerlendirilmiştir. Konu kapsamında incelenen çıkmalar dört temel başlık altında incelenmiştir. Bu sınıflandırma çıkmasız, tek çıkmalı, iki çıkmalı ve cephe boyu çıkmalı şeklindedir. Çalışma kapsamında farklı tipolojik özellikler gösteren 11 adet geleneksel ev ele alınmıştır. Urfa kenti geleneksel ev mimarisini açısından zenginlik göstermesine rağmen çalışmaya farklı mimari özellikler gösteren ve günümüze ulaşan özgün örnekler incelenmiştir.

**Tablo 1. Geleneksel Urfa Evlerinde Çıkma Düzenleri ve Planları**

Çıkmasız Evler	Tek Çıkmalı Evler	İki Çıkmalı Evler	Cephe Boyu Çıkmalı Evler
Camikebir Mahallesi Güllüoğlu Sokak No: 17	Yusufpaşa Mahallesi 886 Sokak No: 27	Yusufpaşa Mahallesi Zincirli Sokak No: 17	Yusufpaşa Mahallesi 58 Meydanı No: 1
Pınarbaşı Mahallesi Köleler Sokak No: 21	Kurtuluş Mahallesi 1009 Sokak No: 4	Yusufpaşa Mahallesi Zincirli Sokak No: 19	Yeni Yol Mahallesi 1306 Sokak No: 6
	Kurtuluş Mahallesi 984 Sokak No: 13		Kadioğlu Mahallesi Vali Fuat Caddesi No:5
	Atatürk Mahallesi 20. Sokak No:11		

#### 4.1. ÇIKMASIZ OLAN EVLER

Sınıflandırmaya dâhil olan örnekler incelendiğinde sokağa bakan cephede çıkmanın oluşmamasının temel nedeni dışa açılan başodanın olmayışındır. Demirkol aile evinin sokağa bakan cephesinde sofanın olmaması itibariyle çıkma ögesine yer verilmemiştir. Bunun yanında Şahap Bakır evinin tek katlı olmasından dolayı çıkma ögesi bulunmamaktadır. Geleneksel evlerin bulunduğu parsel, yapının mimari öğelerinin oluşumunu önemli derecede etkilemiştir.

Çalışma kapsamında incelenen Demirkol Aile Evi ve Şahap Bakır Evi (Meclis Evi) çıkmasız örneklerdir. İklimsel etkiler bitişik bir mahalle yapısını meydana getirmiştir. Bu örneklerde çıkma unsuru olmadığı için süslemelere giriş kapısında yer verilmiştir. (Şekil: 1-2). Böylece yapının sokağa bakan cephesinde vurgu giriş kapılarına yapılmıştır.



Şekil 1: Güllüoğlu Sokak No: 17



Şekil 2: Köleler Sokak No: 21

Yapının sokağa bakan cepheleri oldukça sade ve yalın olmasına karşın avluya bakan cephelerde süsleme ve açıklıklara fazlaca yer verilmiştir. Urfa'nın kent merkezinde bulunan örneklerde de bu sınıflamaya girecek yapılar sayıca fazladır.

#### 4.2. TEK ÇIKMALI EVLER

İncelenen örneklerde cephede esas vurgunun çıkmaya yapıldığı görülmektedir. Bu grupta bulunan evlerde çıkma ögesinde pencere sayısı artmakla birlikte süslemeler çıkmada yoğunlaşmıştır. Bununla beraber çıkmalar cephenin merkezinde ya da yan köşelerinde yer almaktadır. Yusufpaşa Mahallesi, 886 sokak, no:27'de bulunan yapının sokağa bakan cephesinin merkezinde çıkma bulunur. Böylece cephede vurgu çıkmaya yapılmıştır. Bu çıkmanın sokağa bakan cephesinde üst katta üçlü pencere açıklığına yer verilmiştir. Dilimli kemerli olan pencereler demir şebekelidir (Şekil: 3-4). Bu demir şebekeler "S ve C" kıvrımlıdır.



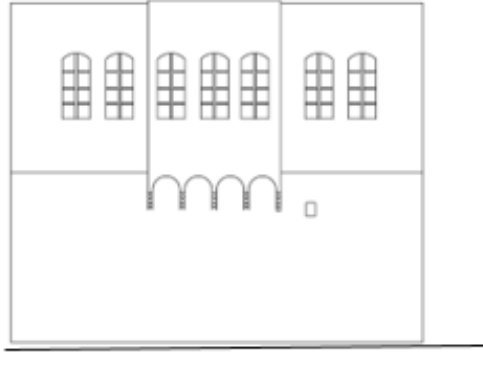
Şekil 3: 886 Sokak No: 27



Şekil 4: 886 Sokak No: 27, Detay

Çıkmanın bingisi üç kademeli olup dört tane yuvarlak kemer şeklinde açıklık oluşturulmuştur. Bu tasarımla sokağa ve evin cephesine hareketlilik katılmıştır (Çizim: 1). Çıkma kütesine geçişi sağlayan bingilerin bitiminde sarmal motifler yer almaktadır. Böylece üst bingiye geçiş yumuşatılmış ve böylece çıkmanın en hareketli noktası taşıyıcı bingiler olmuştur.

Çizim 1: 886 Sokak No: 27



1009 numaralı sokakta bulunan 4 numaralı ev tek çıkmalıdır. Bu geleneksel evin çıkması sokağa doğru dört kademeli bingilerle taşınmaktadır (Şekil: 5-6). Pencere-lerin demir şebekelerinde "S ve C" kıvrımlı bezemeler bulunmaktadır.

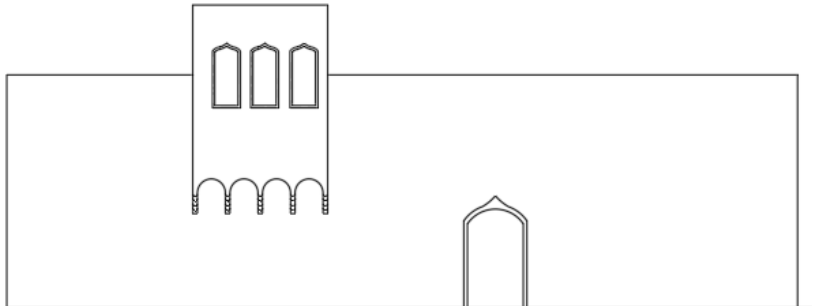
Şekil 5: 1009 Sokak No: 4

Şekil 6: 1009 Sokak No: 4, Detay



Çıkmada üç yönden açıklığa yer verilmekle birlikte ön cephesinde üçlü pencere düzeni görülür. Özellikle pencere kemerlerindeki silmeler ve tepelerinde bulunan bitkisel kabarıklar dikkat çekicidir. Özellikle yapının sokağa bakan cephesinin tamamen kapalı olmasına karşın çıkmada pencere açıklığına yer verilmekle birlikte sokağa ve cepheye hareketlilik katılmıştır (Çizim: 2). Pencere-lerin demir şebekelerinde "S ve C" kıvrımlı bezemeler bulunmaktadır.

Çizim 2: 1009 Sokak No: 4

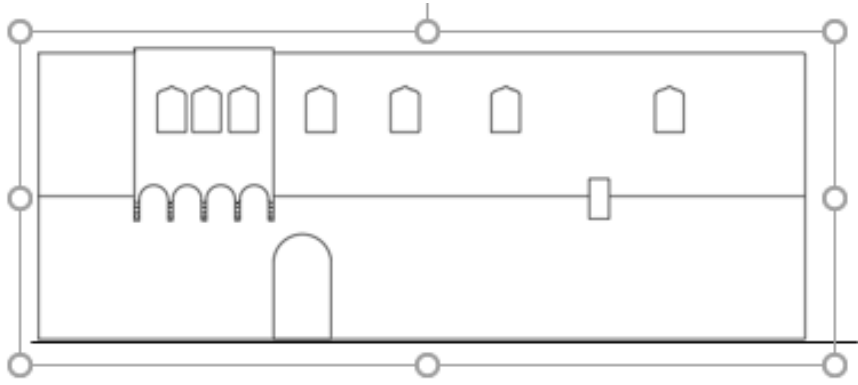


984 nolu sokakta bulunan 13 numaralı ev tek çıkmalıdır. Yapının sokağa bakan bölümünün alt katında açıklığa yer verilmemiş ancak çıkmayla sokağa ve evin cephesine hareketlilik katılmıştır. Bu örneklerde de çıkma dört kademeli bingilerle taşınmaktadır (Şekil: 7-8, Çizim: 3). Demir şebekeli olan pencereler, dilimli kemerli olup silmelerle hareketlendirilmiştir. Ayrıca demir şebekelerinde S ve C kıvrımlı bezemeler bulunmaktadır. Çıkma üç yönden pencere açıklığına yer verilmiştir. Ön cephesinde üçlü pencere düzeni vardır.



Şekil 7: 984 Sokak No: 13

Şekil 8: 984 Sokak No:13



Çizim 3: 984 Sokak No: 13

Urfa evlerinde sokağa bakan cephelerin süsleme açısından yalın olmasına karşın süslemelerin çıkmalar ve giriş kapılarında yoğunlaştığı görülmektedir. Kurtuluş Müzesi'ne çevrilen Kürküzade Nedim Efendi Konağı tek çıkmalı örnektir. Bu yapının sokağa bakan cephesinin merkezinde bulunan balkon çıkma, alttan uzatılan mazgal biçimindeki ahşap karkasla taşınmaktadır (Şekil: 9-10).

Şekil 9: 20. Sokak No:11



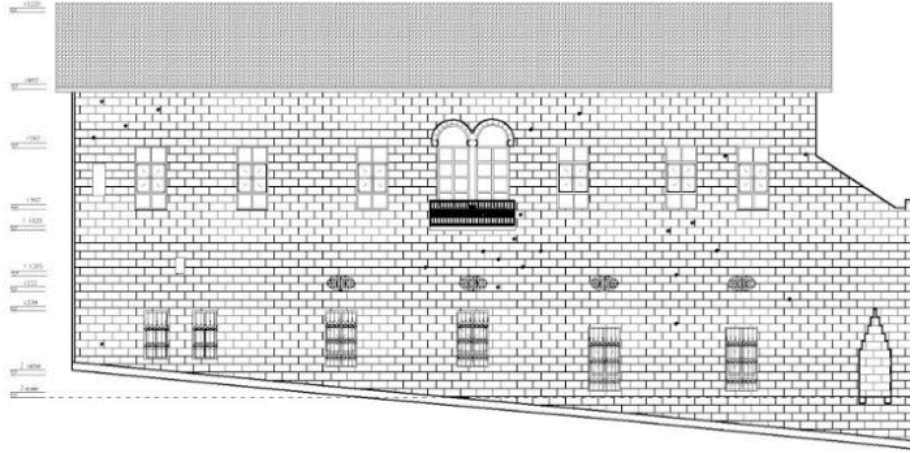
Şekil 10: 20.Sokak No:11, Detay



Çıkmaya geçişi sağlayan ikiz atnalı kemer uygulaması dikkat çekicidir. Geçişi sağlayan atnalı kemer uygulaması bölgedeki kültürel etkileşimi göstermesi açısından da önemli bir örnektir (Şekil: 8). Balkon çıkmanın etrafı 90 cm yüksekliğinde bulunan demir korkuluklarla sınırlandırılmıştır. Özellikle bu örnekte sahibinin sosyal statüsü çıkmanın tasarımına etki etmiştir (Çizim: 4).

Çizim 4: 20. Sokak No:11

Kaynak: K. V. K. B.K. Arşiv



### 4.3. İKİ ÇIKMALI EVLER

İki çıkmalı ev sınıflandırmasına girecek örneklerin sokağa bakan cepheleri güçlü bir şekilde hareketlendirilmiştir. Ele alınan örneklerde cephede vurgu çıkmaya yapılmıştır. Özellikle bu grup içinde incelenen evlerin üzerinde bulunduğu parsel ve cephenin geniş olması, çıkma sayısının artmasına imkân sağlamıştır. Bunun yanı sıra sağ köşede yer alan çıkmada herhangi bir pencere açıklığına yer verilmemiştir. Zincirli sokakta bulunan 17 ve 19 numaralı evler ise iki çıkmasıyla ilgi çekicidir. Bu yapıların bulunduğu sokak, tasarımı açısından diğer mahallelere göre farklılık göstermektedir. Yusufpaşa Mahallesi, Zincirli Sokak, no: 17'de bulunan yapının alt katında herhangi bir pencere açıklığı bulunmamaktadır (Şekil: 11-12).





Şekil 11: Zincirli Sokak No:17

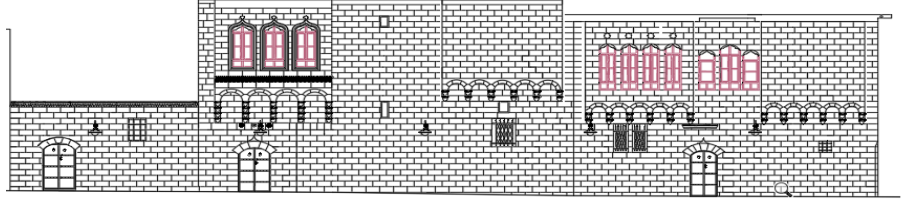


Şekil 12: Zincirli Sokak No:19

İncelenen evlerin çıkmalarının birinde pencere açıklığına yer verilmemiştir. Bunun nedeni karşısında yer alan evin pencere açıklığıyla paralel olmasından kaynaklanmaktadır. Bu oluşuma etki eden temel faktör ise mahremiyet anlayışıdır. Çıkma bulunan pencereler dilimli kemerli olup silmelerle hareketlendirilmiştir (Şekil: 11-12). Detayda görüldüğü gibi pencerelerin alt kısmındaki “palmet” biçimindeki süsleme bordürü ve pencerelerin üstündeki bitkisel kabarlara birçok geleneksel evin çıkmasında rastlanılmaktadır (Şekil: 13). Pencerelerin yan kanatları sarmal motiflerle yer alır.



Ele alınan çıkmalar iki kademeli bingilerle taşınmaktadır. Ancak, 17 numaralı evin çıkması dört kademeli bingilerle hareketlendirilmiştir. Buna karşın 19 numaralı evin çıkmaları süsleme açısından daha yalındır. Yapının sokağa bakan cephesinde esas vurgu çıkmaya yapılmıştır. Özellikle bu evlerin sokağa bakan cepheleri yalın olsa da çıkmada bulunan taş süslemeler belirgindir (Çizim: 5).



#### 4.4. CEPHE BOYU ÇIKMALI EVLER

Belirlenen sınıflandırma içine alınan örneklere bakıldığında çıkmanın oluşmasındaki önemli faktörlerden biri de evin inşa edildiği parseldir. Cephe boyu çıkmalı evler kendi içerisinde farklı özellikler göstermektedir. Bu tipolojik sınıflandırmada görüldüğü gibi çıkmalar, geleneksel evlere birçok olanak sağlamaktadır. Hem üst katta yaşam alanına katkı sağlamış hem de sokağa estetik görünüm kazandırmıştır. Bununla birlikte çıkma cephenin bütününe hâkim olmuştur. Diğer sınıflandırmalar içerisinde incelenen evlerde olduğu gibi cephede esas vurgu çıkmaya yapılmıştır. Böylece çıkmalar süsleme ve açıklık açısından zenginlik göstermiştir.

58 meydanında bulunan 1 numaralı konut Muhtar Ferhan Evi'dir. İki katlı olan yapının sokağa bakan cephesinin alt katında herhangi bir pencere açıklığına yer verilmemiştir. Ancak, cephe boyunca uzanan çıkmada pencere açıklığı bulunur (Şekil: 14-15).

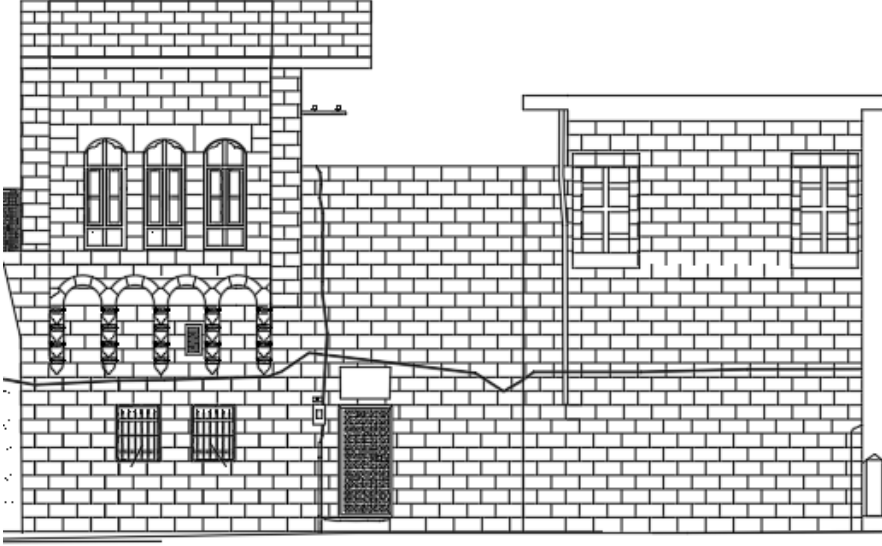
Şekil 14: 58 Meydanı No: 1

Şekil 15: 58 Meydanı No: 1, Detay



58 meydanında bulunan yapının sokağa bakan cephesindeki çıkmada bulunan süslemeler "Neo-klasik3" özellikler göstermektedir. Bu durum Neo-klasik sanat anlayışının geleneksel evlerin cephelerine yansımış olduğunu göstermektedir (Şekil: 13). Sade olan cephenin pencereleri, üçgen tepelik ve kabarıklarla hareketlendirilmiştir. Buna ilaveten esas çıkmada üçlü pencere düzeni görülmektedir. Çıkmada bulunan pencereler dendan motifiyle geniş çerçeve içine alınmıştır. Cephede bulunan pencerelerin taş söveleri dışa taşkın ve belirgindir. Özellikle bu örnekte çıkma dört kademeli bingilerle taşınmıştır. Böylece sahibinin ekonomik durumu yapının cephesinin mimari tasarımına yansımıştır (Çizim: 6).

<sup>3</sup>18. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı Konut Mimarlığı'na Barok etkiler girmeye başlar. Yapıların iç mekân ve cephe tasarımlarında değişimler görülmüştür. Bu etkiler 19. yüzyılın sonlarına doğru yerini Ampir üslubuna bırakır. Böylece cephelerde yarım gömme sütunlar, üçgen alınlıklar ve kabartma kilit taşları ile daire ve düz kemerler görülen bazı özelliklerdir (Sözen, 2001, s. 29-30).



Elçi Konağı ve Hacı Kamilzade Hacı Mustafa Efendi Konağı cephe boyunca uzanan dolgu çıkma örnekleridir. Bu evlerin, çıkmaların oluşumunda sokak-yapı ilişkisi etkili olmuştur. Hacı Kamilzade Küçük Hacı Mustafa Efendi Konağı'nın dolgu çıkması dört kademeli bingilerle desteklenmekle birlikte yuvarlak kemerlerle sokağa ve cepheye hareketlilik katmıştır. Bu örneklerin oluşumunda yerleşme planının sokak dokusu üzerindeki etkisi belirleyici faktöre sahip olmuştur. Böylece sokaklara daha işlevsel ve estetik bir tasarım kazandırılmıştır (Şekil: 16-17).



Sokak yapısı yerleşme ve ev mimarisini de etkilemiştir. Özellikle evlerin sokak ve yol dokusuna göre şekillenmesi, dolgu ve gönyeli çıkmalı örneklerin sayısını artırmıştır. Bu örnek, çıkmayı tam olarak tanımlamasa da dolgu ve gönyeli oluşumun sokak dokusu ile ilişkisini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bu tasarımla çıkma malar cephe ve sokaklara hareketlilik katmıştır.

## 5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Urfa kenti tarihi süreç boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bununla birlikte Urfa kenti birçok inanç ve etnik kimliğin birlikte hayatını devam ettirdiği bir mekân olmuştur. Bu durum kentin öneminin günümüze kadar devam etmesini sağlamıştır. Bu çalışmada kentin geleneksel dokusunun korunduğu noktalarda seçilen örnek evlere ait Çıkmalara yönelik tipolojik bir sınıflandırma yapılmıştır. Geleneksel Urfa evleri sayıca fazla olmasına rağmen Camikebir Mahallesi, Yusufpaşa Mahallesi, Pınarbaşı Mahallesi ve Kurtuluş Mahallesi geleneksel kent dokusunun daha belirgin olduğu noktalardır.

Urfa evlerinin tasarımında da bu faktörlerin etkisi güçlüdür. Bu durum evlerin plan ve mekân anlayışının yanı sıra cephe elemanlarının oluşumunu önemli derecede etkilemiştir. Urfa kentinde geleneksel dokunun olduğu noktalarda bölgenin yerleşme ve iklimsel yapısından kaynaklı bitişik bir mahalle yapısını ortaya çıkarmıştır. Böylelikle sade olan evlerin çıkmaları kente estetik bir görünüm kazandırmış ve üst kat evin dışı açılan noktası olmuştur.

Çalışma kapsamında incelenen örnekler çıkmasız, tek çıkmalı, iki çıkmalı ve cephe boyunca çıkmalı şeklinde sınıflandırılmıştır. Camikebir Mahallesi Güllüoğlu Sokak'ta bulunan 17 numaralı ev ile Pınarbaşı Mahallesi Köleler Sokak'ta yer alan 21 numaralı evler çıkmasız örneklerdir. Diğer bir sınıflama içine giren Kurtuluş Mahallesi'nde bulunan 4 ve 13 numaralı evlerde çıkma yapının sokağa bakan cephenin merkezinde bulunmaktadır. Bu örneklerdeki çıkmalar, sokağa hareketlilik katmanın yanı sıra taş süslemeleri ile de dikkat çekicidir.

Yusufpaşa Mahallesi Zincirli Sokak'ta bulunan 17 ve 19 numaralı evler, iki çıkmalı evlere örnektir. Özellikle bu evlerin sokağa bakan çıkmaların birinde açıklığa yer verilmemiştir. Bu durum sahiplerinin mahremiyet anlayışlarını belirgin şekilde ortaya koymaktadır. Bunun sebebi sokağın diğer yakasında bulunan hanenin çıkmasında pencere açıklığı olmasıdır. Kademeli bingilerle taşınan bu çıkmalar sokağa ve cephelere hareketlilik katmıştır. Zincirli sokakta bulunan 19 numaralı evin çıkmasında bulunan pencerelerin üstünde kuş takaları bulunmaktadır.

Yapılan başka bir sınıflandırma ise cephe boyunca çıkmalı gruptur. Bu sınıflandırma içine girecek evlerin çıkması cepheye hâkimdir. Hacı Kamilzade Küçük Hacı Mustafa Efendi Konağı<sup>4</sup> ve Elçi Konağı bu sınıflamaya dahil edilmiştir. Ayrıca kentte bu sınıflama içerisine girebilecek birçok yapı bulunmaktadır. Özellikle bu sınıflama içerisine girecek yapıların fazlalığının temel nedeni, kentin sokak dokusudur. Bu durum sokaklarda dolgu ve gönyeli çıkmaların oluşumunu da zorunlu kılmıştır.

Yukarıdaki sınıflamalarla beraber geleneksel Urfa evlerinin tasarımında etkili olan faktörlerin çıkma ögesinin oluşumuna da etki ettiği görülmektedir. Bu örneklerden hareketle özellikle evin şekillenmesinde yaşam tarzı, ekonomik durum ve sosyal statü belirgin olmuştur. Buna ilaveten dönem içinde sanat alanındaki gelişmelerin mimari yapıları da etkilediği görülmüştür. Bu etkileşim İstanbul dışındaki kentlerde de görülmektedir. Çalışmada ele alınan Muhtar Ferhan Evi'nin çıkmalarındaki taş süslemeler ve pencere alınlıklarında bulunan süslemelerde Neo-klasik etkiler daha güçlüdür. Bu durum dönem sanat anlayışlarının sivil mimarlık eserlerini de

<sup>4</sup>Geleneksel Urfa evlerinin bazıları günümüzde turizm amaçlı konukeverine dönüştürülmüştür. Böylece bu konutlara yeniden işlev kazandırılarak, tarihi dokusuna uygun restorasyonlarla sürdürülebilir turizme önemli bir katkı sağlanmıştır.

etkilediğini ortaya koymaktadır.

Bu araştırmada ortaya konulduğu gibi cephe elemanlarından olan çıkmalar, Anadolu'da geleneksel kent dokusunun olduğu bölgelerde görülmektedir. Akşehir, Maraş, Antep ve Diyarbakır evlerinde çıkmalar bulunmakla birlikte malzeme ya da mimari açıdan farklar olabilmektedir (Şekil: 18-21). Anadolu'da bulunan geleneksel evlerin birçoğunda çıkma ögesine yer verilmiştir. Benzer şekilde Urfa kent merkezinde bulunan evlerde çıkmaya geçişi sağlayan bingiler diğer bölgelere göre malzeme ve işçilik açısından da ayrılmaktadır. Özellikle bu evlerin inşasında bulunduğu bölgenin malzemesi çıkmaların tasarımına yansımıştır. Bu durum Urfa'nın kent merkezi ve ilçelerine göre de farklılıklar meydana getirmiştir.



**Şekil 18: Geleneksel Nizip Evlerinden Çıkma**

**Şekil 19: Geleneksel Diyarbakır Evlerinde Çıkma**

*Kaynak: Anıl İnal*



**Şekil 20: Isparta Evlerinde Çıkma**

*Kaynak: Emine Kaçar*

**Şekil 21: Kütahya Evlerinde Çıkma**

*Kaynak: Eshabil Yıldız*

Urfa ilçelerinde bulunan örnekler incelendiğinde, Siverek ilçesindeki geleneksel evlerin çıkmaları Diyarbakır bölgesiyle, Birecik ilçesinde bulunan evlerin çıkmaları ise geleneksel Antep evleriyle benzer mimari özelliklere sahiptir (Şekil: 20-21). Bu durum coğrafi yakınlığın geleneksel evlerin mimari tasarımına etkisini göstermektedir.

## Şekil 22: Siverek Terziler Konağı

### Çıkma

Kaynak: Metin Çetiner



## Şekil 23: Geleneksel Antep

### Evlerinde Çıkma



Geleneksel Urfa evlerinde bulunan çıkma ögesi Anadolu'nun diğer bölgelerinde bulunan çıkmalardan benzer ve farklı özellikler göstermektedir. Geleneksel evlerde olduğu gibi Urfa evlerinde de çıkma hem evin cephesine hem de sokağa hareketlilik katmıştır. Bunun yanında evin dışa açılan noktası olmakla birlikte evin içerisinde de özel bir konuma sahip olmuştur. Konu kapsamında ele alınan örneklerde görüldüğü gibi Urfa evlerinde bulunan çıkmalar malzeme, işçilik ve süsleme açısından özgün özelliklere sahiptir. Bu çıkmalarda yer alan süslemeler dönemin sanat anlayışlarından ve yerel üslubundan etkilenmiştir. Urfa kent merkezinde inşa edilen evlerin temel yapı malzemesi taş olmuştur. Böylece çıkmaların tasarımında da taş malzeme kullanılmıştır. Anadolu'nun diğer bölgelerindeki geleneksel konutlarda yer alan çıkmalar taş, metal ve ahşap konsollarla geçilen örnekler görülmekle birlikte Urfa evlerinde ise temel taşıyıcı malzeme taş olmuştur. Bununla birlikte, Urfa evleri plan tasarımı açısından da yakın bölgelerdeki geleneksel evlerden farklı özellikler göstermektedir. Bu evlerin sokağa bakan cepheleri oldukça yalın yapılmıştır. Buna rağmen sokağa bakan cephelere, çıkma ögesiyle zenginlik katılmıştır. Benzer şekilde karşılaştırma yaptığımız örnekler bakıldığında, bu çıkmalarda bulunan süslemelerin de özgün karaktere sahip olduğu görülmektedir. Çıkmaların kademeli biçimde olması, bingilerin geçişlerinde sarmal motiflerin yer alması ve süsleme kuşaklarının bulunması bu çıkmaların özgün olduğuna işaret etmektedir. Geleneksel Urfa evlerinin çıkmalarına ait diğer önemli karakteristik özellik ise ahşap hatılardır. Böylelikle taş malzemeden inşa edilen çıkmalara teknik çözüm üretilmeye çalışılmıştır. Bu tipolojik sınıflamada görüldüğü gibi geleneksel evler, insanın temel ihtiyaçlarından olan barınmanın yanında kent tasarımına ve estetiğine bütünlük katarak, sokak dokusuyla olan ilişkisini göstermesi açısından önemlidir.

## KAYNAKÇA

- Akkoyunlu, Z. (1998). Geleneksel Urfa Evlerinin Mimari Özellikleri, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bozkurt, S. G. ve Altınçekiç, H. "Anadolu'da Geleneksel Konut ve Avluların Özellikleri ile Tarihsel Gelişiminin Safranbolu Evleri Örneği İrdelenmesi", *Journal of the Faculty of Forestry*,63,1, 69-91.
- Çetin, Y. (2006). "Geleneksel Türk Evinde Cumba", *Sanat Tarihi Dergisi*, 15/2, 17-27.
- Çetiner, M. (2012). Şanlıurfa ve İlçelerinde Bulunan Tarihi Konaklar, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Divleli, A. A. (2008). Geleneksel Türk Evinin Cephe Analizi: İstanbul-Zeyrek Sementi Haydar Mahallesi Örneği, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. Konya.
- Dursun, N. (2012). "Akseki İltat Köyleri ve Çevresindeki Geleneksel Türk Evlerinden Örnekler", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 27, 119-140.
- Ekinci, A. ve PAYDAŞ, K. (2008), *Taş Devrinden Osmanlıya Urfa Tarihi*, Şanlıurfa: Valilik Yayınları.
- Eldem, S. H. (1968). *Türk Evi Plan Tipleri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi.
- Eyüpgiller, K.K. (1999). *Bir Kent Tarihi Kastamonu*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Güler, S. E. (2002). *Eskiçağdan Kurtuluş Savaşı'na (1920) Kadar Urfa Tarihi*, Şanlıurfa: ŞURKAV Yayınları.
- Gürsoy, E. (2016). "Uşak'taki Tarihi Evlerde Çıkmalar", *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 2, 6, 349-361.
- Kaçar, E. (2015). Akşehir Eski Evlerinde Cephe Düzenlemesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kamarlı, E. (2008). Kastamonu Tarihi Dokusunda Yer Alan Geleneksel Konut Yapılarının Cephe Mimarisi Üzerine Tipolojik Bir Araştırma, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Karaçizmeli, M. (2011). Urfa İli Geleneksel Konut Yapılarının Malzeme ve Plan Tipi Farklılıklarının İklimsel Performans Açısından Değerlendirilmesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karpuz, H. (1984). *Erzurum Evleri*, Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kuban, D. (1968). "Anadolu-Türk Şehri Tarihi Gelişmesi, Sosyal ve Fiziki Özellikleri Üzerinde Bazı Gelişmeler", *Vakıflar Dergisi*, 7, 53-73.
- Kuban, D. (1995). *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Küçükerman, Ö. (1996). *Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi*, İstanbul: Türkiye

Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları.

Kürkçüoğlu, A. C. (2002). *Şanlıurfa Mimari Eserlerine Genel Bir Bakış*, Şanlıurfa: ŞURKAV Yayınları.

Ören, S. I. (2008). "Geleneksel Urfa Evleri ve Eski Kent Dokusu Üzerine Bir İnceleme", *Mimarlık İç Mimarlık ve Görsel Sanatlar Dergisi*, 74, 86-95.

Sözen, M. (2001). *Türklerde Ev Kültürü*, İstanbul: Türk Hava Yolları Yayınları.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yünkül, A. (2005). Elazığ Evleri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.



# Görüntüdeki O “An”

## ÖZ

“An”, zaman dizgesi içerisindeki en kısa aralıktır. Var olan zaman akışının dondurulmuş halidir. Fotoğraf ise zamanın dondurulmuş halini yüzeye hapseden görünümdür. Akış halindeki zamanın bütününden koparılmış olan “an’lar”, fotoğrafın yüzeyinde kendisine yer bulmaktadır. Bu noktadan baktığımızda Nicéphore Niepce (1765 – 1833), Etienne-Jules Marey (1830–1904) ile Charles Fremont (1855–1930), Anton Giulio Bragaglia, Nir Arieli (1986 - ), Wolfgang Tillmans (1968 - ) gibi bazı fotoğraf sanatçıları zamanın akışını belirli bir “an’da” dondurmışlardır. Özellikle Nicéphore Niepce, Etienne-Jules Marey - Charles Fremont ve Anton Giulio Bragaglia’nın zaman ve hareket kavramlarını ön plana çıkarması, Yves Klein, Nir Arieli ve Wolfgang Tillmans’ın ise akış halindeki zaman kavramına gerilim ve tekrar katmaları nedeniyle makalede yer verilmiştir. Ayrıca söz konusu sanatçılar fotoğraflarında uzatılmış zamanlar yaratarak imgenin hareket olgusunu yansıtmışlardır.

Bu çalışma akan zamanın süreçsel kaydı ile “an’ın” kaydını ortaya koyması nedeniyle önemlidir. Bu nedenle söz konusu sanatçıların görüntüdeki o “an’ları” çözümlenmiştir. Bu çözümlenmeler akış halindeki zamanın belirli bir aralığı üzerine yapılmıştır. Ayrıca görüntüdeki o “an’a” ilişkin sanatsal ve felsefi noktalardan değerlendirmeler yapılmıştır. Konuyu desteklemesi açısından hem geçmişten hem de günümüzden örnekler verilerek yazıya tarihsel bir zenginlik katılmıştır. Tüm bunları ışığında bakıldığında söz konusu sanatçıların fotoğraflarında akan zamanın kaydı içerisindeki “an” kavramı ön plana çıkmakta ve makaledeki temel tartışmayı oluşturmaktadır. Bu temel tartışma imgenin hareketi içerisindeki o “an’ın” özünü inmeye imkân sağlamış, bunun yanı sıra imgeyi biçimsel bir olguya indirmek mümkün hale gelmiştir. Bu biçimsellik görüntüdeki o “an’ın” hikâyesini oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Fotoğraf, An, Görüntü, Hareket, Zaman.

## **Semsi ALTAŞ**

Dr. Öğretim Üyesi,  
Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi,  
semsialtas@hotmail.com,  
<https://orcid.org/0000-0001-9986-8915>,

## **ISSN**

1307 - 9700

## **Araştırma Makalesi**

## **Akdeniz Sanat Dergisi**

Cilt: 14, Sayı: 26

## **Makale Gönderim**

22.03.2020

## **Makale Kabul**

16.07.2020

# **That “Instant” In The Image**

**Şemsi ALTAŞ**

Ass. Prof. Dr.,

Niğde Ömer Halisdemir University,

semsialtas@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9986->

8915

**ISSN**

1307 - 9700

**Research Article**

**Journal of Akdeniz Sanat**

Vol: 14, No: 26

**Received**

22.03.2020

**Accepted**

16.07.2020

## **ABSTRACT**

“Instant” is the shortest interval in a time string. It’s a frozen version of the existing time flow. The photo is the look that imprisons the frozen version of time on the surface. The “instant”, detached from the whole of the flowing time, find their place on the surface of the photograph. Looking from this point, some photographers such as Nicéphore Niepce (1765 - 1833), Etienne-Jules Marey (1830–1904) and Charles Fremont (1855–1930), Anton Giulio Bragaglia, Nir Arieli (1986 -), Wolfgang Tillmans (1968 -) they freeze the flow of time at a certain “instant”. Especially Nicéphore Niepce, Etienne-Jules Marey - Charles Fremont and Anton Giulio Bragaglia featured the concepts of time and motion, and Yves Klein, Nir Arieli and Wolfgang Tillmans add tension and repetition to the concept of flowing time. In addition, the artists in question reflected the movement phenomenon of the image by creating extended times in their photographs.

This study is important because it shows the process record of the flowing time and the “instant”. Therefore, those “instant” of the artists in the image were resolved. These analyzes were made on a certain interval of time in flow. In addition, evaluations were made from artistic and philosophical points related to the “instant” in the image. In terms of supporting the subject, historical richness was added to the article by giving examples from both the past and the present. In the light of all this, the concept of the “instant” in the recording of the time flowing in the photographs of these artists comes to the fore and constitutes the main discussion in the article. This fundamental discussion has allowed to descend to the essence of that “instant” within the movement of the image, and besides, it has become possible to reduce the image to a formal phenomenon. This formality constitutes the story of that “instant” in the image.

**Keywords:** Photography, Instant, Image, Motion, Time.

## GİRİŞ

Fotoğraftan önce yüzey üzerindeki her yaratıcı eylem, zihinde dondurulmuş olan “an’ların” yansıması sonucu meydana gelmekteydi. Hatta mağara döneminden beridir yaratıcı kişiliğe sahip insanlar zihinlerinde saklamış oldukları “an’ları” imgeleştirmişlerdir. Sanatçıların zihinlerinde yer alan imgeler farklı zaman aralıklarının kalıntısıdır. Bu noktada Sartre’in da bahsettiği gibi zihin, üretilen imgeleri zaman içerisinde birer birer toplamaktadır (2009, s.52). Toplanmış olan imgeler yaratıcı sürecin sonunda yüzeyde görünür hale gelmektedir. Aslında bu durum zihnin fotoğrafik yönünü vurgulamaktadır. Fakat buna karşın sanatçı, zihninde dış gerçekliğin belirli bir “an’ını” olduğu gibi sabitleyebilmesi mümkün değildir. Kaldı ki Bergson da değişimin içimizde sürekli ve kesintisiz olarak var olduğunu, bu nedenle “ben” denilen şeyin durmadan değiştiğinden bahsetmiştir (1992, 146). Bu nedenden dolayı zihnin tamamen fotoğrafik görüntü kaydedemez. İşte bu noktada fotoğraf denilen kavramın ortaya çıkmasından sonra “an” kavramı farklı bir boyuta taşınmış ve belirli bir “an’ı” yüzeyde olduğu gibi yakalayabilmek mümkün hale gelmiştir. Bunun en büyük nedeni, fotoğrafın “an’ı” o zaman dilimi içerisinde zapt etmesi ve görüntüyü kalıcı olarak görünür hale getirmesidir. Böylece fotoğraf, görüntüdeki o “an’a” yeni bir zaman aralığı açmış hatta bu sayede onu yeni bir boyuta taşımıştır.

Fotoğrafın keşfi bilinen birçok tekniğin zaman içerisinde birleşmesi sonucu meydana gelmiştir. “Karanlık kutu” (camera obscura) adıyla anılan fotoğraf tekniği, çok eski tarihlerden beridir bilinen bir yöntemdir. Özellikle Rönesans sanatçıları dış gerçekliği daha iyi çözümleyebilmek adına bu yöntemi kullanmışlardır. Bu anlayışa bazı teknik gelişmelerin eklenmesi sonucu Nicéphore Niepce (1765 – 1833) yüzey üzerinde görüntü yakalamayı başarmıştır. “İlk fotoğraf makinesi ise Niepce’in çalışma arkadaşı Louis Daguerre (1787-1851) tarafından 1837’de icat edildi. Tıpkı arkadaşları gibi Daguerre de tezgâhını sanat, bilim ve teknolojinin kesiştiği bir alanda kurmuştu. Yöntemi, gümüş nitrat sürerek ışığa duyarlı hale getirilmiş bakır levhaların, karanlık kum içinde 15-20 dakika kadar pozlandırıldıktan sonra cıva buharına tabi tutulmasına dayanıyordu” (Yılmaz, 2013, s. 40). Louis Daguerre’nin bu yöntemi kullanarak Dagerreyotipi icat etmesi görüntüyü yakalamada büyük bir kolaylık sağlamıştır. Daguerre’nin görüntüsü pozitif bir görüntüydü ve seri bir şekilde fotoğraf çekebilmesi mümkün değildi. İngiliz Henry Fox Talbot (1800-77) ve Frederick Scott Archer (1813-57) seri bir şekilde fotoğraf çekeilmeye imkân tanıyan teknikler geliştirmişlerdir. Tüm bunların yanı sıra Eadweard Muybridge (1830-1904) ise diğer sanatçılar gibi fotoğraf üzerine denemeler yapmıştır. Bu denemelerden en dikkat çeken hayvanların ve insanların hareketli görüntüsünü yakaladığı fotoğraflardır. Söz konusu devinim fotoğraflarının sanatçı tarafından çekilmesi ise tamamen tesadüf eseri gerçekleşmiştir. “1872’de Kaliforniya valisi ile bir dostu arasında, atın koşarken dört ayağının da toprakla temasının kesilip kesilmediği konusunda bir tartışma çıkmıştı. Meraklarını gidermek için fotoğraf alanındaki araştırmalarıyla tanınan Muybridge’i yardıma çağırdılar. Sanatçı, bir hipodromda atın koşacağı yol boyunca 12 fotoğraf makinesi dizdi ve hareketin her “an” değişen seri görüntülerini çekmeyi başardı” (Yılmaz, 2013, s. 51). Aynı yıllarda Etienne Jules Marey de (1830-1904) hareketli fotoğraflar çekmiş ve kronofotoğraf (ardışık fotoğraf) yöntemini geliştirmiştir. Bu yöntem kendisinden sonra gelen birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur.

Fotoğraf alanındaki söz konusu gelişmeler özellikle resim sanatındaki büyük anlatı geleneğinin sorgulanmasına, aynı zamanda fotoğrafın sanat olup olmadığı konusunu tartışmaya açmıştır. Bu tartışmanın temel noktası ise fotoğrafın yaratıcı olan kısmının nerede olduğuydu. Walter Benjamin bu konuya ilişkin şöyle demiştir; “Fotoğraf kendini bir Sander’in, bir Germaine Krull’un, bir Blossfeldt’in sağladığı bağların dışına çıkardığında, kendini fizyognomik, siyasal, bilimsel çıkarlardan soyutladığında -işte o zaman ‘yaratıcı’ hale gelir. Nesnel olanı yakalama kaygısı basitçe bir yana durmaya dönüşür; devreye fotoğraf sanatçısının rolü çıkar. Mekanik olanı fetheden ruh, hayattaki benzerliğe yeni bir yorum katar” (2013, s.34). Dolayısıyla fotoğraf, gerçekliğe yeni bir yorum kattığı “an” yaratıcılık kazanmakta ve sanat haline gelmektedir.

Nicéphore Niepce, Etienne-Jules Marey (1830–1904) ile Charles Fremont (1855–1930), Anton Giulio Bragaglia, Yves Klein (1928 – 1962), Nir Arieli (1986 - ) ve Wolfgang Tillmans (1968 - ) gibi sanatçılar zamanın akışını fotoğrafları sayesinde dondurmışlardır. Özellikle Nicéphore Niepce’in yüzey üzerinde “an’ı” yakalayan ilk sanatçılardan biri olması, Etienne-Jules Marey ile Charles Fremont ve Anton Giulio Bragaglia’nın fotoğraflarında özellikle zaman ve “an” kavramlarını ön plana çıkarması, Yves Klein’in fotoğraftaki hareket olgusuna gerilim katması, Nir Arieli ve Wolfgang Tillmans’ın ise kendini tekrar eden “an’ın” ritmini yakalaması nedeniyle makalede yer verilmiştir. Söz konusu sanatçıların çalışmalarında zamanın akışı belirli bir “an” içerisinde sabit kalmıştır. İmgelerin hareketleri fotoğrafın yüzeyine yayılmıştır. Fotoğraf yüzeyi ise “an’ın” öncesi ve sonrasına ilişkin bilinmezlikleri barındırmaktadır.

### **ÇALIŞMANIN ÖNEMİ**

Bu çalışma, akış halindeki zamanın süreçsel kaydı ile “an’ın” kaydını ortaya koyması nedeniyle önemlidir. Ayrıca söz konusu bu durumu literatüre kazandırması nedeniyle de ayrı bir öneme sahiptir. Bu önem doğrultusunda Nicéphore Niepce, Etienne-Jules Marey ile Charles Fremont, Anton Giulio Bragaglia, Yves Klein, Nir Arieli ve Wolfgang Tillmans gibi sanatçıların fotoğrafları sanatsal ve felsefi bağlamlarda incelenerek literatüre zenginlik katılmıştır. Sanatçıların görüntüdeki o “an’ları” üzerinden zaman ve hareket kavramları çözümlenmiştir.

### **ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ**

Bu çalışma nitel araştırma modelinde betimsel biçimde tespitlerin yapıldığı bir çalışmadır. Çalışmada belirlenmiş olan konu kapsamındaki kaynaklara ulaşılmış ve konuyu destekleyen farklı sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. Ayrıca değinilen sanatçılarla ilgili ilişkiler de ortaya koyularak gerekli görsel içerikler ile zenginleştirilmiştir. Tüm bunlara ek olarak kaynak incelemelerinin doğrultusunda konu ile ilgili tespitlerde bulunulmuştur.

### **BULGULAR VE TARTIŞMA**

Görüntüdeki o “an”, yakalanmış olan zamanın kaydıdır. Akış halindeki zaman diliminin dondurulmasıdır. Zamanın süreçsel kaydı esnasında oluşan “uzatılmış” zamanlar ise imgenin hareket olgusunu ortaya koymaktadır. Özellikle bu noktadan baktığımızda Etienne-Jules Marey ile Charles Fremont, Anton Giulio Bragaglia, Nir Arieli ve Wolfgang Tillmans gibi sanatçılar fotoğraflarında uzatılmış zamanlar yaratarak hareket duygusunu ön plana çıkarmışlardır. Dolayısıyla söz konusu sanat-

çuların fotoğraflarında zaman ve hareket kavramları ön plana çıkmakta ve temel tartışmayı oluşturmaktadır. Çalışmanın diğer alt başlığında ise bu temel tartışmaya ilişkin farklı bulgular ve yorumlar ortaya koyulacaktır.

## GÖRÜNTÜDEKİ HAREKETİN “AN’I”

Tarih boyunca resim sanatı farklı “an’ların” sahnelenmesiyle doludur. Birbirinden farklı konulara sahip olan resimler kendi döneminin “an’ını” gösteren yüzeylerdir. Goya’nın 3 Mayıs 1808 ya da Delacroix’nın Halka Yol Gösteren Özgürlük resimleri sanatçıların kendi dönemlerindeki “an’ı” gösteren örneklerdendir. Kuşkusuz resim sanatında “an’ı” gösteren sayısız örnek vardır. Fakat özellikle Goya’nın 3 Mayıs 1808 eseri tarihsel açıdan sancılı bir geçiş döneminin tanığıdır. “Resim, Goya’nın konuya yoğun duyarlılığını ve sanatçının yaşadığı ortamdan kişisel etkilenimini de yansıtır. Her sanatçı gibi Goya da bu yapıt aracılığıyla çağına tanıklık etmiştir. Bu tanıklığa sanatçının bireysel duygularının da katılımıyla şiddet olgusunun daha dramatik bir şekilde yapıta yansıdığı görülmektedir” (Ötgün, 2008, s. 93). Goya, böyle bir “an’ın” kaydını gerçekleştirmiş, bizi o zaman aralığının tanığı haline getirmiştir. Üstelik sanatçı, bu durumu fotoğraf kavramının ortaya çıkmasından önce gerçekleştirmiştir. Fakat fotografik görüntünün ortaya çıkmasıyla birlikte “an” kavramı daha farklı yorumlanır hale gelmiştir. “An’ın” kendisine ait bir hikâyesi ortaya çıkmıştır. Dondurulmuş olan o “an”, imgeyi hareketiyle birlikte yüzeye sabitlemiştir. Yüzeyde sabitlenmiş olan imge, kendisine yeni bir nesnel alan açmıştır. Çünkü fotoğraf, aynı zaman dilimi içerisinde aynı görüntüyü asla tekrarlayamayacaktır. “Fotoğraf’ın neyin artık olmadığını söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler” (Barthes, 1996, s. 81). Dolayısıyla fotoğraf görüntüsü geçmiş olan “an’dan” geriye kalandır. Geçmişin kırıntısı, belirli bir enstantanenin kalıntısıdır. Bu durum fotoğrafın ontolojik varlığını yani orada olmasa da bir zamanlar orada olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Özellikle bu noktada fotoğrafın ontolojisine ilişkin tekrar Barthes’ten alıntılacak olursak; “Fotoğraf’ın sonsuza dek kopyaladığı şey aslında yalnız bir kez olmuştur. Var oluş açısından asla yinelenemeyecek olanı, mekanik olarak yineler fotoğraf. Onda olay hiçbir şey uğruna aşılmaz: gereksinme duyduğum bütünü görmekte olduğum bedene geri götürür o her zaman...” (Barthes, 1996, s.18). Dolayısıyla fotoğraf, zamanın belirli bir bölümünü zapt etmekte ve tekrarlanamayacak olanı anımsatmaktadır. Bu durum Herakleitos’un güneş sadece her gün yeni olmakla kalmaz, aynı zamanda daima sürekli olarak yenidir cümlesini de hatırlatmaktadır (2016, s.133). Hem Barthes hem de Herakleitos akış halindeki zamanın geri gelemeyecek olan kısmına atıfta bulunmaktadır. Geri gelemeyecek olan zamanın tutulabilir tek kısmı ise görüntüdeki o “an’dır”.

Fotoğraf, görüntüdeki hareketin “an’ına” sahip olmak, onu ele geçirmektir. Zaman diziliminden onu koparıp almaktır. Zaman her ne kadar ardışık ve akış halindeki bir süreç olsa da fotoğraf sayesinde onu çekip çıkarmak bu anlamda mümkündür. Hatta Deleuze’un da bahsettiği gibi, dış dünyaya özgü olan zaman “homojen zaman”dır, bu nedenle eşit aralıklara bölmek mümkündür. Buna göre, zamandaki her “an”, düz bir çizgi üzerindeki homojen noktalara indirgenebilir ve zaman birbiriyile bağlantısız noktaların toplamı olarak düşünülebilir (2006, s. 26). Belki de bu nedenle zamanın bütününden koparılmış olan “an’lar”, tek bir gerçeklik alanı sunmaktadır. Bu noktada fotoğrafın söz konusu gerçeklik alanı ile ilgili olarak Berger ise, fotoğrafın zamanı enlemesine kestirdiğinden ve o “an’da” gelişmekte olan olayların kesitini açığa çıkardığından bahsetmiştir. Aynı zamanda zamanın enlemesi-

ne kesilmesi sonucu görüntüdeki anlamın belirsiz hale geldiğinden ve izleyicinin donmuş görünümlere tahmini bir geçmiş ve gelecek atfettiğini söylemiştir (Berger, 2011, s.113,114). Yani fotoğraf, zamanı enlemesine keserek görüntüdeki anlamı başkalaştırmaktadır. Nicéphore Niepce, “Pencereden Görünüş” isimli fotoğrafıyla ilk kez bu durumu gerçekleştirmiştir. “Pencereden Görünüş”, zamanın yüzey üzerinde kesintiye uğramasıdır. Hatta öncesi ve sonrası olmayan donmuş bir görüntüdür. Görüntüdeki donmuşluk dış gerçekliğin belirli bir düzlem üzerinde sabitlenmesine neden olmuştur. Asla yinelenemeyecek olan görüntüdeki o “an”, yüzeyin silinmez parçası haline gelmiştir.

Tarihin farklı dönemlerinde doğal görüntüyü yakalamak adına Camera Obscura (Karanlık Oda) tekniği kullanılmıştır. Hatta Camera Obscura tekniği Rönesans döneminde daha fazla geliştirilerek tercih edilmiştir. Fakat Nicéphore Niepce, tüm bunların dışında ilk kez doğal bir görüntüyü yüzeye kopyalamıştır. O “an’ı” temsil eden yeni bir temsiliyet alanı açmıştır. Bu temsiliyet tıpkı Sayın’ın da bahsettiği gibi, geçmişle geleceği o “an’da” buluşturan bir zamana açılırken, aynı zamanda düşlerin zamansızlığına götürmektedir. Artık gönderme yapılacak bir kaynaktan fışkırmaz imgeler, kaynağın etkisi sürse bile kendisi ırakta kalmıştır. (2013, s. 112). Louis Daguerre ise *Dagerreyotipi* isimli yöntemi geliştirerek görüntü kalitesini daha ileri seviyeye çıkarmıştır. Daha sonra gelişen tekniklerle birlikte Henry Fox Talbot seri bir şekilde fotoğraf çekmeye başlamış, Eadweard Muybridge ise 1878 yılında hareketli görüntüyü yakalamayı başarmıştır. Tüm bunlar sayesinde fotoğraf, seri bir şekilde görüntü üreten makine haline gelmiştir. Tabi bu noktada Etienne Jules Marey saniyede 12 fotoğraf çeken bir makine yapması önemlidir. Marey, kro-fotoğraf diye bilinen yöntemi geliştirmiştir.<sup>1</sup>

**Şekil 1. Nicéphore Niepce (1765 – 1833), Pencereden Görünüş, 1826, Kalay Plaka Üzerine, Gernsheim Koleksiyonu**

Kaynak: <http://bit.do/FEXvE>  
(Erişim Tarihi: 22.02.2020)



Doğal görüntüdeki hareket silsilesini yakalayarak zamanı daha fazla dilimlere ayırma düşüncesi Etienne Jules Marey’in sıklıkla kullandığı bir yöntemdi.

<sup>1</sup>“Sanatçı, bir hipodromda atın koşacağı yol boyunca 12 fotoğraf makinası dizdi; hareketin her an değişen seri görüntülerini çekmeyi başardı. Sonuçtan çok etkilendiği için, Muybridge bu deneyi insan devinimlerinde uyguladı. Aynı yıllarda Fransız fizyolog Etienne Jules Marey de insan ve hayvan bedeninin devinimlerini inceliyor, fotoğraflar çekiyordu. Marey, Muybridge’in basında çıkan imgelerini gördükten sonra, 1882 yılında saniyede 12 fotoğraf çeken ve kamera takılmış bir tüfek geliştirdi” (Yılmaz, 2013, s.32).

Bu bağlamda bakıldığında Etienne Jules Marey ile Charles Fremont'un 1894 yılında çekmiş oldukları kronofotoğraf görüntüsünde hareket halindeki iki figür görünmektedir. Fotoğraftaki demirciler tek bir fotoğraf plakasında hareketli pozlarıyla sabitlenmişlerdir. Figürlerin kendi içerisindeki mücadelesi, birbirini takip eden zaman sırasının birleşmesiyle meydana gelmiştir. "Bu ufanışın zamansal atom diyebileceğimiz birimi an olacaktır ve an, kendi formu içinde öncelik ya da sonralık taşımaksızın, belirli bazı anlardan önce ve daha başka anlardan da sonra gelecektir. An bölünemez olan ve zamana bağlı olmayandır, çünkü zamansallık ardışıklıktır; ama dünya sonsuz bir anlar tozunu halinde çöker ..." (Sartre, 2011, s. 201). Dolayısıyla zaman belirli bir sıraya bağlı olarak zincirleme hareket ederken, "an" ise belirli bir önceliğe ya da sonralığa bağlı olmayan zamanın belirli bir bölümünden çekip çıkarılmış olan parçacıdır. "An'ın" kendi formu içerisindeki uzunluğu pozlama süresinin uzamasıyla alakalıdır. Zamansal bir yavaşlama ya da uzatma söz konusu değildir. "Buradaki uzunluğun ölçütü zaman değil, anlamın yaygınlaşmasıdır. Böyle bir yaygınlaşma fotoğrafın süreksizliğini avantaj haline getirerek elde edilir. Anlatı kesilir. Yine de aynı süreksizlik, bir dizi anlık görünümü koruyarak, bizim bunları baştan sona okuyabilmemize ve eşzamanlı bir tutarlılık bulabilmemize fırsat tanır" (Berger, 2015, s.115). Bu durum bir dizi "an'lık" görünümlere ortak olmamızı sağlamaktadır. Çünkü "an" zamansal bir parçadır ve belirli bir hız içerisinde akmaktadır. Bu bağlamda tıpkı Hart Crane'nın dediği gibi; "Her şeyin kökünde hız vardır; saliselik bir görüntü (fotoğraf makinesiyle) öyle kesin bir şekilde yakalanır ki, fotoğraftaki hareket sonsuza değin kalıcılaşır ve o an ebedileşir" (Aktaran Sontag, 2008, s.79). Hareketli görüntünün yakalanması esnasında ise birbirini takip eden "an'lar" yüzeyde kalıcı hale gelmekte ve pozlama süresinin uzunluğuyla alakalı olarak ardışık görüntüler oluşturmaktadır. Söz konusu bu ardışık görüntüler yumağı aynı zamanda bir muğlaklık yaratmaktadır. Muğlaklık, hareketin yaratmış olduğu akışın bir sonucudur. Akış kavramı ise zamansal bir harekettir. Bu durumu Bergson'un bakış açısından yola çıkarak farklı bir şekilde dile getiren Sütçü, zaman kavramı ile ele aldığımız "süre"nin özü bağlamında sonsuz bir akış olduğunu, gerçek olanın bize görünen enstantane fotoğraflar ya da kesik kesik algı durumları değil, sonsuz akış ve değişimin kendisi olduğunu söylemiştir (Sütçü, 2005, s. 26). Fakat Etienne Jules Marey akışkanlığı ve değişimi bir süreliğine yüzeye hapsederek görüntünün özüne ilişkin bir takım ihtimalleri ortaya koymuştur. Her ne kadar zamansal olarak baktığımızda akış kavramı bölünmez olsa da akmakta olan doğal gerçekliği yüzeye sabitleyerek parçalara ayırmak o "an'ın" özüne inmeye imkân sağlamaktadır.

**Şekil 2. Etienne-Jules Marey (1830-1904), Charles Fremont (1855-1930) Chronophotograph, 1894, Cam negatifinden jelatin gümüş baskı, 16.3 x 20.2 cm, Jedermann Koleksiyonu.**

Kaynak: <http://bit.do/fEXC7>  
(Erişim Tarihi: 15.03.2020).



**Şekil 3. Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), Pozisyon Değişikliği, 1911, Jelatin Gümüş Baskı, 12,8x17,9 cm, Gilman Koleksiyonu.**

Kaynak: <http://bit.do/fEYqK>  
(Erişim Tarihi: 15.03.2020).

Doğal gerçekliğe ait hareketli görüntüyü belirli bir akış halinde yakalama düşüncesi Fütürist sanatçılara da ilham kaynağı olmuştur. Fütüristler, kameranın mekanik gözünü kullanarak, doğal görüntüyü çok farklı bir şekillerde yakalamışlardır. Bu noktada Fütürist fotoğraf sanatçısı Anton Giulio Bragaglia'nın "Pozisyon Değişikliği" isimli fotoğrafı önemlidir. Sanatçı, fotoğrafında mekânsal anlamda dış gerçekliği, zamansal anlamda ise akmakta olan zamanı bize yansıtmıştır. Peki, zamansal bağlamda baktığımızda şimdiki "an" tam olarak nerede başlamakta ve bitmektedir? Söz konusu bu sorunsalı Bergson da şu şekilde sormakta ve cevaplamaktadır; "Şimdiki anı düşündüğümde ideal olarak belirlediğim matematik noktanın ötesinde midir, berisinde midir? Hem ötesinde hem berisinde olduğu çok açıktır ve benim 'şimdiki zamanım' diye adlandıracağım şey, hem geçmişimin hem de geleceğimin sınırlarını ihlal eder. Öncelikle geçmişimi ihlal eder, çünkü 'konuştuğum an, daha konuşurken benden uzaklaşmıştır'; sonra da geleceğimi ihlal eder, çünkü bu an geleceğe yöneliktir ..." (2015, s. 103,104). Bu açıdan baktığımızda da Anton Giulio Bragaglia'nın "Pozisyon Değişikliği" isimli fotoğrafı hem geçmişin hem de geleceğin arasında kalmış olan bir şimdiki zamanın görüntüsüdür. Burada bahsedilen şimdiki zamanın görüntüsünden kastedilen nedir? "Şimdiki zamanım, özü gereği, duyusal-devimseldir. Algının akışkan bir kütlede gerçekleştirdiği bir 'kesittir'. Bu kesit 'maddi dünya'nın ta kendisidir. Geçmişimden kopuk, kesinlikle belirlenmiş bir şeydir" (Sartre, 2009, s. 54). Bu nedenle fotoğraf, bize dayattığı görüntü itibarıyla hala devingen bir şekilde hareket etmekte ve şimdiki zamana ait olduğunu göstermektedir. Çünkü bulunduğu mekân içerisinde zaman hala akmakta ve söz konusu "an'ını" delmektedir. Benzer anlayış, Umberto Boccione ve Arturo Bragaglia'nın çekmiş olduğu fotoğraflarda da görmek mümkündür.

Fütürist sanatçıların fotoğrafları akmakta olan bir enstantane durumudur. Bu enstantaneye ilişkin olarak Dixon, fütürist sanatçıların, tam bir insan hareketinin hareketsiz başlangıç ve bitiş konumlarını net bir şekilde yakaladıklarından, ancak aradaki hareketi bulanıklaştırmak için negatifi birkaç saniye pozlandıklarından bahsetmiştir. Böylece zamansal hareket, fotoğrafın alanı boyunca yakalanmış, izlenmiş ve bedenler sıvılaşmış gibi görünmüştür (Dixon, 2003). Dolayısıyla fotoğraftaki dinamizm, sıvılaşmış figürlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Anton Giulio Bragaglia'nın "Pozisyon Değişikliği" isimli fotoğrafı tam olarak bu durumu bize göstermektedir. Fotoğraftaki figürün hareketi, başlangıç ve bitiş pozisyonları arasında erimiş gibidir. Hatta bu durum yüzey üzerinde ışığın yazısını oluşturmaktadır. "Photos" ve "graphes" kelimeleri yani ışığın yazısı dediğimiz şey tam olarak budur zaten.



Doğal görüntüyü yakalamak her dönem ve her sanatçı için farklılık göstermiştir. Her ne kadar çoğu fotoğraf sanatçısı için “an” kavramı temel sorunsallardan biri olsa da bazı sanatçılar için çok daha fazla önemlidir. Özellikle Henri Cartier-Bresson, fotoğraflarında “an” kavramına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Etienne Jules Marey, Anton Giulio Bragaglia gibi fotoğraf sanatçılarından farklı olarak, durağan doğal görüntü içerisindeki “an’ın” peşinden gitmiştir, Henri Cartier-Bresson. Başka bir açıdan bakacak olursak Bresson, söz konusu “an’ının” iz sürücüsüdür. “Cartier-Bresson için fotoğraflanan an, ansaldır, saniyenin binde biridir ve Bresson, o anın peşinden sanki bir hayvanın izini sürüyormuşçasına koşar” (Berger, 2011, s.61). Aslında sanatçı için tüm mesele doğal görüntüdeki belirleyici “an’ı” yakalamaktır. “An’ın” ne öncesi ne de sonrası, tam olarak belirleyici “an’da” görüntüyü yakalamak. Belirleyici “an”, zamansal bir olgu değil biçimsel bir olgudur. Sanatçının bilinçli bir şekilde “an’ı” yakalama becerisidir. James Estrin ise “belirleyici an” kavramı ile ilgili olarak, bir durumun daha büyük gerçeğini ortaya çıkaran bir saniye olduğundan bahsetmiştir (Estrin, 2016). Tabi burada önemli olan o saniyeyi en uygun halde sabitlemektir. Dolayısıyla söz konusu durum doğal görüntüdeki en önemli noktadır. Yaşanmakta olanın başlangıç ve bitiş “an’ıdır”. Tekrar yakalanması mümkün olmayan bir zaman aralığıdır. Lincoln Kirstein ve Beaumont Newhall’a göre ise Cartier Bresson böyle bir zaman aralığını, çoğunlukla içgüdüsel reaksiyon göstererek yakalamıştır. (1947, s.14). Sanatçının 1932 tarihinde çekmiş olduğu “Fransa” isimli fotoğrafı tam olarak bu durumu göstermektedir. Durağan sahne içerisinde gitmekte olan bisiklet, kendi akışını yaratmıştır. Fotoğraftaki belirleyici “an” ise bisikletin orada, o saniyede, o şekilde yakalanmış olmasıdır.



**Şekil 4. Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Fransa, 1932, Jelatin Gümüş Baskı, 19,6x29,1 cm**  
Kaynak: <http://bit.do/fEYxY>  
(Erişim Tarihi: 20.03.2020).

Cartier-Bresson, görüntüdeki o “an’ın” ne öncesine ne de sonrasına ihtiyaç duymamış ve sahneyi tam olarak o noktada dondurmuştur. Tıpkı Yves Klein’in “Boşluğa Doğru Atlamak” isimli performans fotoğrafında yaptığı gibi. Fakat Klein, Cartier-Bresson’dan farklı olarak hem fotomontajı devreye sokmuş hem de görüntüdeki o “an’da” kendisini boşluğa doğru bırakmıştır. Kuşkusuz her iki sanatçı için “an’ı” yakalamak çok farklı amaçlar taşımaktaydı. Fakat her iki sanatçı açısından hangi amaç ve yöntemler söz konusu olursa olsun görünmekte olan görüntü izleyicisine yeni ihtimaller ortaya çıkarmıştır. Örneğin; bu bağlamda baktığımızda, Yves Klein’in “Boşluğa Doğru Atlamak” isimli performans fotoğrafıyla izleyicisine büyük bir gerilim yaratmıştır. Fotoğraftaki gerilim, görüntüdeki o “an’ın” sonrasında yaşanacak olana ilişkindir. Benzer durumu Nir Arieli’nin “Gerilim” serisi içerisinde

çekmiş olduğu fotoğraflarında da hissetmek mümkündür. Yves Klein'den farklı olarak Nir Arieli, "an'ın" içerisindeki figürün gerilimini yüzeye sabitlemiştir. Nir Arieli, figürün "an" içerisindeki söz konusu gerilimini farklı fotoğraf katmanlarını bir araya getirerek oluşturmuştur. Bu durum uzatılmış bir zaman aralığını ortaya çıkarmıştır.

**Şekil 5. Nir Arieli (1986 - ), Gerilim Serisi / Austin Goodwin, 2011, Fotoğraf, 40x50 cm**

*Kaynak: <http://bit.do/FEYA9>  
(Erişim Tarihi: 20.03.2020)*

**Şekil 6. Yves Klein (1928 - 1962), Boşluğa Doğru Atlamak, 1960, Performans Fotoğrafı, 35,2 x 27,6 cm, Fotoğraf: Harry Shunk ve Janos Kender**

*Kaynak: <http://bit.do/FEYD9> (Erişim Tarihi: 20.03.2020)*



Nir Arieli'nin Gerilim serisi fotoğrafları seçilmiş bir mekândaki, belirli "an'ların" görüntüsüdür. Figürlerin içinde bulunduğu gerilim, kendi hareket yelpazesini oluşturmaktadır. Hareket yelpazesinin meydana getirdiği görüntüdeki o "an'lar", bir bulunuş halidir. "Pek çok insana göre 'bulunuş' bilincin ('bilinen'in) bir taşrasıdır. Nasıl ki geçmişte neler olup bittiğinden emin olamıyorsak, gelecekte neler olacağından ve şimdi başka yerde neler olup bittiğinden de emin olamayız; ama "bulunuş"a ilişkin bilgimizden kesinliğinden burada ve şimdi emin olabiliriz –bu anlamda, 'bulunuş' o an deneyimlediğimiz algısal dünyanın ta kendisidir" (Sarup, 2017, s.55). Arieli, farklı fotoğraf katmanları kullanarak figürde o "an" deneyimlediği 'bulunuş' hallerini yakalamıştır. Üst üste yerleştirilmiş olan görüntüler, farklı rastlantıları ortaya çıkarmıştır. Görüntüdeki o "an", tesadüflerin kombinasyonu. Fakat buradaki tesadüfler, bilinçli bir eylemin yarattığı hareketin sonucudur. Fotoğraftaki figürün bilinçli eylemi belirli bir sistematığın tekrarıdır. Zaten Arieli'nin amacı da tam olarak sistematik tekrar içerisindeki edimi yakalamaktır. Batur'un da bahsettiği gibi, "Deleuze haklıdır: Fark ve tekrar her edimin vazgeçilmez iki kutbudur" (2016, s.127). Arieli, bu iki kutbu görüntüde maddeleştirmektedir. Arieli'nin fark ve tekrar diyalektiği Wolfgang Tillmans'ın "Yeni Aile" fotoğrafını hatırlatmaktadır. Benzer şekilde izleyici kendini tekrar edimi içerisinde bulmaktadır.

**Şekil 7. Wolfgang Tillmans (1968- ), Yeni Aile, 2001, Kromojenik Baskı / Fotoğraf, 51x61 cm**

*Kaynak: <http://bit.do/FEYFP>  
(Erişim Tarihi: 20.03.2020).*



“Yeni Aile” fotoğrafı, araç sileceğinin kendi içerisindeki tekrarı esnasında yakalanmış “an’lardan” birisidir. Burada gerçekleşen “an’ın” değil, hareketin tekrarıdır. Silecek kendi hareket aralığında gidip gelmektedir. Tekrarlanan hareket sonsuzdur fakat tekrar içerisindeki “an” tekildir. “Süredeki her ‘an’, diğerlerinden ve kendi kendinden doğası bakımından farklıdır ve bu yüzden asla öngörülemez. Her an yenidir; her tekil deneyim yalnızca geçmişin bütününe belirlenmez, bu bütünü belirler, dönüştürür, onu ‘kendi rengine boyar” (Deleuze, 2006, s.30). Öncesini ve sonrasını bilemediğimiz yeni bir gerçeklik alanıdır söz konusu olan. Tıpkı diğer fotoğraf sanatçılarının yarattığı gerçeklik alanı gibi. Bu gerçeklik alanı birçok yeni ihtimale gebe. Dolayısıyla birçok ihtimali barındıran fakat bir o kadar da öngörülemez bir durumdur görüntüdeki o “an”.

## SONUÇ

Fotoğraf, belirli bir enstantanenin görüntüsüdür. Gerçeklikten koparılmış olan zaman ve mekândır. Bu nedenle fotoğraf, belirli gerçekliğe ait kalıntıdır. Gerçekliğin özünü barındıran, fazlalıkların atıldığı bir kalıntı. Hatta öncesini ve sonrasını bilemediğimiz fakat kendine ait ihtimalleri her zaman barındıran canlı bir kalıntı. Yani aslında yeni bir gerçeklik alanı. Böyle bir gerçeklik alanını görüntüdeki o “an’da” yakalamak en büyük sorunsallardan biri olmuştur. Nicéphore Niepce’in “Pencereden Görünüş” isimli fotoğrafı her ne kadar pozlama süresi uzun olsa da görüntüdeki o “an’ın” kopyasıdır. Akış halindeki zaman ve hareket içerisindeki imgeler görüntüdeki o “an’da” sabitlenmişlerdir. Özellikle görüntüyü yakalama tekniklerinin gelişmesiyle birlikte söz konusu durum daha hızlı bir şekilde gerçekleşmiş ve Etienne Jules Marey, Anton Giulio Bragaglia, Cartier-Bresson, Nir Arieli gibi bazı fotoğraf sanatçılarının fotoğraflarına yansımıştır. Söz konusu sanatçıların değişen dönemler içerisinde kuşkusuz birbirinden farklı amaçları vardı fakat en büyük arzuları hareket halindeki “an’ı” görünür kılmak, “an’ın” hikâyesini yaratmaktır. Bu amaç doğrultusunda, hareket halindeki görünen gerçekliği tek bir “an’a” sığdırmak için sanatçılar pozlama süresini uzatmışlardır. Uzun pozlama, görüntüdeki o “an’ı” sürdürmeye imkân tanımıştır. Sünmüş olan görüntü, belirli bir zaman aralığında uzayan görüntüdür. Ayrıca pozlama süresinin uzaması sıvılaşmış görüntüleri ortaya çıkarmıştır. Aynı zamanda görüntüdeki sınırların silikleşmesi hareket yanılması nedeniyle olmuştur. Hareket yanılması görüntüyü muğlaklaştırmakta, muğlaklaşan görüntü ise imgenin içinde bulunduğu zamanı uzatmaktadır.

Etienne Jules Marey, Anton Giulio Bragaglia, Cartier-Bresson, Nir Arieli, Yves Klein fotoğraflarında uzatılmış zamanlar yaratarak imgenin hareketini ortaya koymuşlardır. Bunun yanı sıra akış halindeki zamanı enlemesine keserek imgeyi biçimsel bir olguya indirgemişlerdir. Biçimsel olgu, içeriğin yani özün yansımasıdır. Görüntüdeki salt biçimsellik varlığın oradaki kanıtıdır. Uzatılmış zaman içerisindeki imgenin hareketi o “an’ın” özüne inmeye olanak sağlamaktadır. Ayrıca zamanın akışını kesen söz konusu fotoğrafçılar, belirli bir sürecin kaydını ortaya koymaktadır. Belirli bir zaman aralığına ilişkin “an’ın” gerçekliği fotoğrafın görünen yüzeyindedir. Görünen yüzey, zamanın geri gelmeyecek olan kesitidir. Görüntüdeki o “an”, akış halindeki zamandan koparılmış olan “an’ın” hikâyesidir.

## KAYNAKÇA

- Barthes, R. (1996). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (Reha Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Batur, E. (2016). *Başkalaşımın XXI-XXX*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi – Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. (Osman Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Berger, J. (2011). *O Ana Adanmış*. (Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2015). *Bir Fotoğrafı Anlamak*. (Beril Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, H. (1992). *Creative Mind, An Introduction To Metaphysics*. New York: Carol Publishing
- Bergson, H. (2015). *Madde ve Bellek*. (Işık Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi.
- Deleuze, G. (2006). *Bergsonculuk*. (Hakan Yücefer, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Dixon, S. (2003). Futurism e-visited. *Body, Space & Technology*, 3(2). <http://bit.do/ftEw4> adresine 13.02.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Estrin, J. (2016, Eylül). Not Forgotten. *New York Times*, <http://bit.do/fwe9k> adresine 22.02.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Herakleitos. (2016). *Tanıklıklar Fragmanlar Taktikler*. (Erdal Yıldız, Güvenç Şar, Çev.). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kirstein, L., Newhall, B. (1947). *The photographs of Henri CartierBresson*. New York: The Museum of Modern Art. <http://bit.do/fwfxE> adresine 22.02.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Ötügen, C. (2008). Sanatın Şiddeti ve Sınırları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. 1(1). 90-103. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20666/220459> adresine 13.02.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Sarup, M. (2017). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Abdülbaki Güçlü, Çev.). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Sartre, J., P. (2009). İmgelem. (Alp Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sartre, J.,P. (2011). *Varlık ve Hiçlik*. (Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sayın, Z. (2013). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (Osman Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es

Yılmaz, M. (2013). *Fotoğraf Resimdir*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.



# Kandinsky'nin Resimlerindeki Daire Formu Üzerine Bir Araştırma

## ÖZ

Wassily Kandinsky, çocukluk yıllarından itibaren sanatla iç içe yaşamıştır. Sanatının erken dönemlerinde, Rus Sembolizmi, Empresyonizm, Post-empresyonizm ve Fovizm akımlarının etkisinde arayışını sürdürmüştür. Yirminci yüzyılın başında ise, Kandinsky'nin çalışmalarında, Art Nouveau akımının etkisindeki süslemeli desenlerin yerini rengin gücü almıştır. Renkle birlikte biçimin de önem kazandığı, ancak bu biçimin reel formdan uzaklaşarak soyut anlatıma yöneldiği görülmektedir. 1909'dan itibaren, artık Kandinsky'nin sanat görüşü, biçim ve rengin dışsal ifadesinden çok, onun içsel yanı olmuştur. Bu araştırma, sanatçının bu yönelişinin ürünleri olan soyut anlatımlardaki "daire" formu üzerinedir. Daire formunun, araştırma konusu olarak seçilmesinin nedeni, bu formun Kandinsky'nin soyutlamalarının ve soyut çalışmalarının irdelenmesinde büyük önem oluşturmasıdır. Sanatçı, soyut anlatımda, en az köşeye sahip geometrik şekil olan üçgen ile en çok köşeye sahip geometrik şekil olan daire arasındaki zıtlık ilişkisini, kompozisyonlarında sıklıkla kullanmıştır. Kandinsky, 1909'dan itibaren, resimsel anlatımında figür ve nesne kullanımından uzaklaşmaya başlamıştır. Sanatçı, bu dönemden itibaren çalışmalarını "izlenimler", "doğaçlamalar" ve "kompozisyonlar" olarak üç ana başlıkta adlandırmıştır. Daire formu, sanatçının özellikle doğaçlama ve kompozisyonlarında, daha sonra da biyomorfalarında belirgin bir şekilde yer almaktadır. Kandinsky'nin resimlerindeki daire formunu hem plastik hem de sanatçının deyimi ile içsel açıdan değerlendirmeye çalıştığımız bu çalışmada, kronolojik bir sıra ile örnekler sunulmuştur. Bu yöntemle, Kandinsky'nin çalışmalarında dairenin ve daire ile ilişkili diğer formların birbirleri ile olan ilgilerinin değişim ve gelişim evreleri gözlemlenerek ele alınmıştır. Yapılan analizler sonucunda, Kandinsky'nin Bauhaus dönemine kadar el ile çizilen ve kendisinin "kusurlu daire" olarak ifade ettiği daire formları dikkat çekmektedir. Bauhaus döneminden itibaren ise, son çalışmalarına kadar kompozisyonlarında yine kendisinin ifade ettiği "kusursuz daire" formları ile karşılaşırız.

**Anahtar Kelimeler:** Daire, Form, Soyutlama, Soyut, Kompozisyon.

**Ayşe SEZER**

Dr. Öğr. Üyesi,

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

Resim Bölümü,

ayse.sezer@bilecik.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-4766>

9476

**ISSN**

1307 - 9700

**Araştırma Makalesi**

**Akdeniz Sanat Dergisi**

Cilt: 14, Sayı: 26

**Makale Gönderim**

29.05.2020

**Makale Kabul**

15.07.2020

# **A Research On The Circle Form In Kandinsky's Paintings**

**Ayşe SEZER**

Assist Prof.,

Bilecik Şeyh Edebali University,  
Faculty of Fine Arts and Design,

Department of Painting,

ayse.sezer@bilecik.edu.tr,

<https://orcid.org/0000-0003-4766>

9476

**ISSN**

1307 - 9700

**Research Article**

**Journal of Akdeniz Sanat**

Vol: 14, No: 26

**Received**

29.05.2020

**Accepted**

15.07.2020

## **ABSTRACT**

For Wassily Kandinsky, art was always at the centre of his life since childhood in the early stages of his art. He studied under the influence of Russian symbolism, impressionism, postimpressionism and fauvism movements. At the beginning of the 20th century, the strength of the colour replaced his experiments with Art Nouveau with ornaments. It is seen that the form gains importance together with colour, but this form moves away from the real form and tends to abstract expression. From 1909 onwards, Kandinsky's view of art became his inner side rather than the external expression of form and colour. This research aims to look at the "circle" form in abstract narratives that are the products of this orientation of the artist. The reason for choosing the circle form as the subject of research is that this form is of great importance in the analysis of Kandinsky's abstraction and abstract works. In his compositions, he often used the contrast relationship in abstract expression between the triangle with the least corner and the circle with the most corner. Kandinsky started to move away from the figure and object in his pictorial narration beginning from 1909. Starting from this period, the artist has named his works under three main titles as "impressions", "improvisations" and "compositions". The circle form is particularly prominent in its improvisations and compositions, and later in its biomorphs. In this research, we try to evaluate the form of the circle in Kandinsky's paintings both in plastic and with the artist's expression, and present examples in chronological order. With this method, we observe the change and development stages of the relationship between the circle and other forms associated with the circle in the works of Kandinsky. As a result of the analysis, the circle forms drawn by Kandinsky until the Bauhaus period and which he expresses as 'flawed circle' draw attention. From the Bauhaus period, until the last works, we encounter the 'flawless circle' forms that he expresses himself in his compositions.

**Keywords:** Circle, Form, Abstraction, Abstract, Composition.



## 1. GİRİŞ

Wassily Kandinsky Moskova hukuk fakültesinde hukuk eğitimi alırken 1889 yılının Temmuz ayında Rusya'nın kuzeyinde, Vologna bölgesinde bir araştırma yolculuğuna çıkar. Bu yolculuğunda Finlandiya asıllı komi yerlilerinin canlı ve rengarenk halk sanatıyla, giysileriyle ve iç dekorasyonlarıyla karşılaşır. Karşılaştığı renk ve biçimler Kandinsky'yi çok etkiler. Bu deneyim Kandinsky'nin Fovist akımının saf renklerinden etkilenmesinin temelini oluşturur. Sanatçının Claude Monet'nin "Balyalar" resmini görmesi de resim sanatına olan tutkusunu üst düzeye çıkar ve hukuk eğitimine son verir. Kandinsky'nin sanatının oluşmasında diğer önemli bir tecrübeye Moskova'da Bolşov Tiyatrosu'nda Wagner'in "Lohengrin" eserini dinlemesidir. Bu opera O'nda müziğin anlatım yoğunluğuna ulaşmak için renklerden yararlanma düşüncesini oluşturur. Kandinsky'nin sanatında renk, nesnenin görünen rengi değildir. Müzik, izlenimleri taklitçi olmayan soyut bir anlatımla gerçekleştirir. Kandinsky de resimlerinde taklitçi olmayan form ve renklerini soyut nitelikleriyle anlatır. Kandinsky'nin sanatsal yaşantı, deneyim ve düşünceleri, O'nu biçim ve renklerinde İzlenimcilik'ten ve Fovizm'den ayrı anlatımlara götürür. Turani; "O'nun 1922 ile 1933 arasındaki resimlerinde üçgen, dörtgen ve çember biçimleri vardır. Kandinsky çemberlerin kozmik bir dünyayı ifade etmeyip, bunların her şeyden önce çember olarak görülmelerini istediğini belirtir (Turani, 1983, s.519).

Çalışma konumuz olan Kandinsky'nin resimlerindeki daire formları, sanatçının 1909'dan sonra yaptığı resimlerden, daire formunu özellikle vurguladığı 16 resim incelenerek analiz edilmiştir. Yapılan literatür araştırmalarında, sanatçının resimlerindeki formların hem dışsal hem de içsel açıdan ele alındığı birkaç örnek ancak Kandinsky'nin özellikle anlam yüklediği daire formunun özel bir değerlendirme analizinin başka bir çalışmada ele alınmadığı görülmüştür. Bu boşluğu tamamlamak amacı ile Kandinsky'nin daire formları üzerine bir araştırma yapılmıştır. Kandinsky'nin 1909'dan önceki çalışmalarında geometrik formların yer almadığı, değinilen tarihten itibaren sanatçının geometrik formlar üzerine yoğunlaştığı ve daire formunun dikkat çektiği görülmektedir. Sezer'in bu çalışmadan önce yayınlanan "Kandinsky'nin Biyomorfik Soyutlamaları" konulu farklı bir çalışmasının sonucunda Kandinsky'nin daire formları dikkatini çekmiş ve Kandinsky'nin resimlerinde daire formu üzerine yapılan araştırmalar irdelenirken önemli bir temel oluşturmuştur.

Kandinsky'nin resimlerindeki daire formlarını daha doğru anlayabilmemiz ve anlamlandırabilmemiz açısından, sanatçıyı böyle bir çalışmaya yönlendiren itki-lerin neler olduğunu da bilmemiz kaçınılmaz bir durumdur. Bu nedenle, makale Kandinsky'nin sanatsal deneyimleri, düşünceleri, duyguları ve sanatsal kavramlara nasıl yaklaştığı da araştırılmıştır. Sanatçının müzikle ilgilenen bir ailede dünyaya gelmesi ile başlayan müzik-resim ilişkisi macerası, onun resim sanatında ayrı bir yere ulaşmasında temel olmuştur. Yaşadığı dünyanın reel nesnelere ifade, görüneni değil de nesnenin ötesindeki özü betimleme arzusu, sanatçıyı nesnel olmayan, nesnenin özsel formunu aramaya itmiştir. Renkleri ise, nesnenin betimlediği reel gerçekliğinden uzaklaştırarak, ayrı bir ifadeye, ayrı bir algılamaya yönlendirerek, resmin taşıyıcı unsuru olarak yorumlamıştır. Sanat yaşamının özellikle 1910 ve sonrası eserleriyle kendinden sonraki sanatçılara dünyaya, nesnelere ve özellikle sanata bakışta yeni ufuklar açan Kandinsky, sanatta soyut anlatım düşüncesini

gösterdiği, makalenin konusu olan daire formları ile dikkat çekici bir unsur olmuştur.

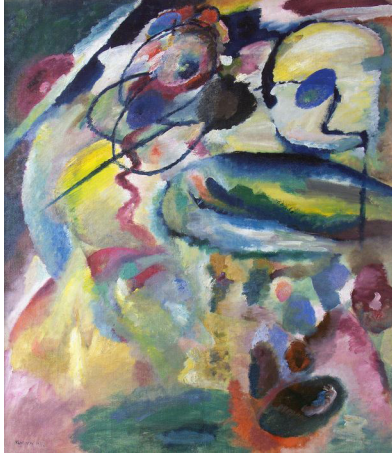
1866 yılında Moskova'da dünyaya gelen Wassily Kandinsky, ailesindeki bilgi ve görgünün de bir sonucu olarak erken yaşta sanatsal bir yaşantının içinde olmuştur. Kandinsky onbeşli yaşlarına geldiğinde, Fransa'da Empresyonizm, İtalya'da Realizm ve Britanya adasında ise Arts and Crafts akımlarında somut ürünler vermiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonunda, tüm bu sanatsal değişimlerin yaşandığı dönemde, Kandinsky, yaşamını resim sanatına adayacak kararı vermesine neden olan deneyimler zincirini yaşamıştır. Rapelli'ye göre, bu deneyimlerden birincisi geçici bir Empresyonist sergidir. "Monet'nin 'Saman Yığını' tablosundaki objesizlik Kandinsky'yi çok etkiler. İkincisi, Wagner'in 'Lohengrin' dramının Bolşov'daki temsilidir. Kandinsky yapıtı izlerken bestecinin ulaştığı renk ve ses sentezini keşfeder ve yapmak istediğinin de bu olduğunu anlar. Üçüncü olay ise, atomun parçalara ayrılmasıdır. Çünkü bu keşif, gerçek olanın kesin ve mutlak somutluğunu yıkmıştır" (Rapelli, 2001, s. 16). Değınilen, Kandinsky'nin bu deneyimleri, onun sanatsal anlatımında soyuta yönelmesinin temellerini atmıştır. 1909 yılından başlayarak figüratif unsurları en aza indirgeyen sanatçı, daha sonraki yıllarda tamamen soyutlama ve soyut anlatımlara yönelmiştir. İpşiroğlu'na göre Kandinsky; "Resimlerindeki renk ve çizgi kargaşasının, biçim patlamalarının yerini konstruktivist eğilimler almaya başlamış, bir planimetrik biçim sistemi arayışına girmişti" (İpşiroğlu, 1998, s. 193) diye ifade ederek sanatçının kullanmış olduğu formlara bir gönderme yapmaktadır.

## **2. KANDINSKY'NİN DAİRE FORMLARI**

Kandinsky'nin resimlerindeki daire formlarını Bauhaus öncesi, Bauhaus ve Bauhaus sonrası olarak 3 döneme ayırarak inceleyebiliriz.

### **2.1. Kandinsky'nin Bauhaus Öncesi Dönemindeki Daire Formları**

Kandinsky bu dönemde yapmış olduğu çalışmalarını üç ana başlık altında toplar; Öneş'in ifadesiyle, bunlar müzik diline ait sınıflandırmalara göre bölünür: "1. Dış doğanın, grafik-resim şeklindeki izlenimleri. Bu tablolara 'izlenim' diyorum. 2. Zihinsel olayların özellikle bilinçsiz olan ani anlatımları, dolayısıyla da iç doğanın izlenimleri. Bu tablolara 'doğaçlama' diyorum. 3. İlk eskizlerden sonra uzun uzadıya inceleyip neredeyse ukalalık derecesine kadar işlediğim anlatımlar. Bu tablolara 'kompozisyon' diyorum" (Öneş, 2007, s. 13). Kandinsky'nin 'doğaçlama'larında, özellikle de 'kompozisyon'larında ve son yıllarındaki biyomorf çalışmalarında daire formu özel bir yer almaktadır.



**Şekil 1. W. Kandinsky, Daire İçeren Resim (Bild mit Kreis), 1911, 100x150 cm., Tuval Üzerine Yağlı boya, Gürcistan Ulusal Müzesi, Tiflis.**

*Kaynak: <https://www.wassilykandinsky.net/work-432.php>*

*(Erişim Tarihi: 26.06.2020)*

Şekil 1'de, Kandinsky'nin "Daire İçeren Resim" adlı çalışması yer almaktadır ve bu çalışma sanatçının ilk soyut resimlerindedir. Kompozisyonda hiçbir nesnel form bulunmamaktadır. Resimde, geometrik biçimlerin ve lekelerin birbirleri içerisinde kaynaşması, kompozisyonu oluşturmuştur. Çalışmada farklı büyüklüklerdeki daireler yüzeye yayılmışken, ağırlık kompozisyonun üst kısmındadır. Üst kısımdaki dairelerin siyah konturla çevrili olması, onların daha dikkat çekici olmasına neden olmuştur.

Sağ üst taraftaki şekil, bir hayvan gözbebeğine benzeyen, ortasında badem biçimli lacivert bir noktanın bulunduğu sarı bir şekildir ki gözden kaçması olanaksızdır. Resmin sol alt tarafındaki pembe ve sağ alt tarafındaki koyu gülkurusu, sol yanda kırmızı bir zikzağın kestiği büyük küre taslağı veya sağ yanda siyah armatürlü, koyu mavi kabarcık da aynı ölçüde dikkat çekicidir (Everdell, 2007, s. 490).



**Şekil 2. W. Kandinsky, Doğaçlama 26, (Kürek Çekme), 1912, 97x107,5 cm., Tuval Üzerine Yağlı boya, Lenbachhaus Belediye Galerisi, Münih.**

*Kaynak: <https://www.wassilykandinsky.net/work-29.php>*

*(Erişim Tarihi: 11.05.2020)*

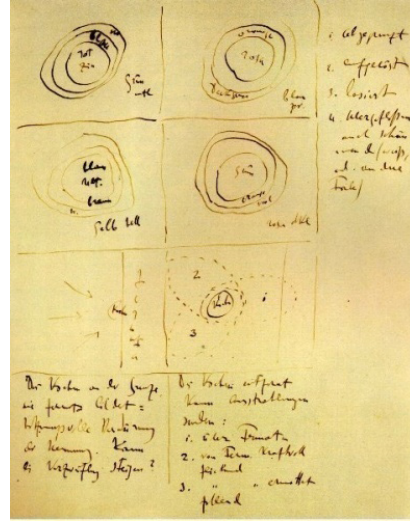
Şekil 2'deki doğaçlama çalışmasında Kandinsky, kompozisyonun tam merkezine, kırmızı bir eğri ile başlayan ve gözümüzle tamamladığımız, düzgün olmayan bir daire yerleştirmiştir. Kürek çeken iki insan figürünü de içine alan bu form, sanatçının daha sonraki çalışmalarında da sıklıkla göreceğimiz dinamik bir unsur olacaktır. Kandinsky, formu renk yüzeylerini birbirinden ayıran çizgi olarak yorumlar ve bunu formun dışsal anlamı olarak ifade eder. Formun bu dışsal anlamı izleyicinin ruhunda bir titreşime neden olduğunda, formun içsel anlamı ortaya çıkar. Kandinsky bunu, "form bu içsel anlamın dışsal ifadesidir" şeklinde açıklar

Formun iki yönü, onun iki amacını belirlemektedir. İçsel anlam tam ifade edilirse, yüzeyleri sınırlama görevi (dışsal yön) iyi bir şekilde yerine getirilmiş olur. "Tam ifade" sözü açıkça anlaşılmalı. Çoğu kez form, en az derecede mantıklı olduğunda, en anlamlı bir hal alır. Dışsal olarak kusurlu olduğunda en anlamlıdır (Kandinsky, 2001, s. 87).

Dışsal olarak kusurlu olan form, daha insanın iç dünyasına yönelik bir durumdur. Pergelle çizilmiş bir daire ile elle çizilmiş bir daire arasında içsel bakımdan, uyanırdığı duygu bakımından bir ayrım vardır. Dışsal olarak kusurlu daire, Kandinsky'nin resimlerinde sıklıkla karşılaştığımız bir formdur.

**Şekil 3. W. Kandinsky'nin Goethe Teorisinden etkilenen renk teorisi üzerine notlar, 1913.**

Kaynak: <https://infographicnow.com/psychology-infographics/psychology-kandinskys-notes-on-color-theory-influenced-by-goethes-theory/> (Erişim Tarihi: 09.05.2020)



**Şekil 4. W. Kandinsky, Kareler İçinde Tek Merkezli Daireler, Renk Çalışması, 1913, 23,8x31,4 cm., Kağıt Üzerine Suluboya ve Guaj boya, Stadtische Galerie Im Lenbachhaus, Münih.**

Kaynak: <https://www.wassilykandinsky.net/work-370.php> (Erişim Tarihi: 10.05.2020)



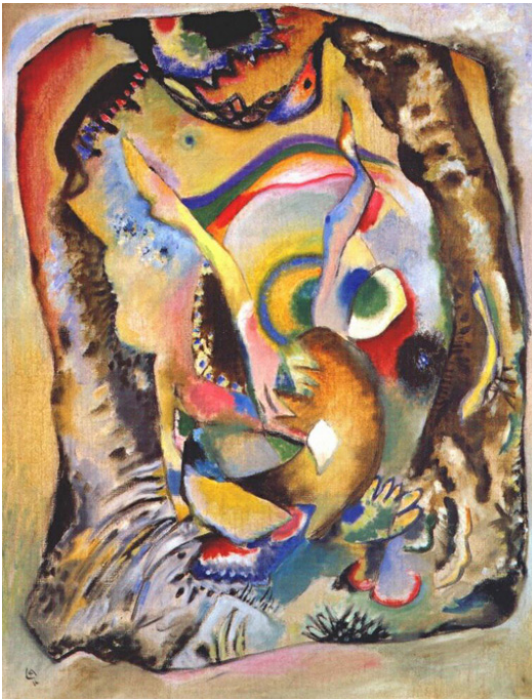
Aynı zamanda bir teorisyen olan Kandinsky, Goethe'nin renk teorisi üzerine notlar almış (Şekil 3) ve bu notların renkli uygulamalarını da yaparak işler üretmiştir. Şekil 4'te düzgün olmayan kareler içerisine yerleştirdiği, tek merkezli ve yine düzgün olmayan, kusurlu renkli dairelerle denemeler yapmıştır. Bu çizimler ayrı renk düzenlemelerinden oluşmaktadır ve sanatçının daha sonraki resimlerinde yinelenmektedir.



**Şekil 5. W. Kandinsky, Kırmızı Noktalı Resim, 1914, 130x130cm., Tuval Üzerine Yağlı boya, Pompidou, Paris.**

*Kaynak: <https://www.arthipo.com/tr-tr/kirmizi-noktali-resim-vasily-kandinsky.html> (Erişim Tarihi: 11.05.2020)*

Şekil 5'te, kompozisyonun sağ alt köşesinde, yukarıda değindiğimiz iç içe renkli daireleri görebiliriz. Ancak, Kandinsky'nin asıl vurgu yaptığı daire, resme de adını veren sol üstteki kırmızı dairedir. Kandinsky bunu şöyle açıklar: "Kırmızı, düşünüldüğü üzere, sınır tanımayan, tipik sıcak renktir, içsel olarak çok canlı, hareketli, huzursuz bir etki yapar; bununla birlikte, varlığını her yöne dağıtan sarının uçarılığı yoktur onda, bütün enerjisine ve yoğunluğuna rağmen, neredeyse amacını biliyor denebilecek büyük bir gücü olduğunu duyurur (Kandinsky, 1993, s. 74). Kandinsky, Şekil 5'te yer alan "Kırmızı Noktalı Resim" adlı çalışmasında, kompozisyonun sol üst köşesine yerleştirdiği kroması yüksek kırmızı daireyle, kırmızının büyük gücünü bize duyurmaktadır. Bu kırmızı daire, soğukluğuyla kontrast oluşturan mavinin içinden, gücünü arttırarak izleyiciye yönelir. Birçok ayrı form ve rengin yan yana, iç içe gelmesiyle oluşturulmuş kompozisyonda, ilk bakışta bir karmaşa varmış gibi gelmesine rağmen, her formun ve rengin belirli bir düzen içerisinde olduğu açıktır. Sanatçının içsel bir enerjiyle tuvaline yansıttığı duygu dalgası, izleyiciyi de tuvalin içerisine dahil etmektedir.



**Şekil 6. W. Kandinsky, Beyaz Zemin Üzerine, 1916, 100x78 cm., Tuval Üzerine Yağlı boya, Georges Pompidou Merkezi, Paris.**

*Kaynak: <https://www.wassilykandinsky.net/work-301.php> (Erişim Tarihi: 11.05.2020)*

Şekil 6'da yer alan "Beyaz Zemin Üzerine" isimli çalışması, "sanatçının Rusya dönemine denk gelen birkaç resminden birisidir. Tabloda nötr zemin üzerine bir renk bombardımanı yağmış gibidir. Derinlik hissi veren hareket, izleyiciyi resmin merkezine çeker" (Rapelli, 2001, s. 66). Bu merkezde de, geometrik kurgusu düzgün olmayan büyük bir dairenin içinde, iç içe geçmiş, tek merkezli renkli kusurlu daireler bulunmaktadır.

Thompson'a göre, "Kandinsky'e göre sanatçının görevi önce 'iç sesi' ile iletişim kurmak ve sonra bu iletişimi sürdürmek, ardından bu sesin görsel eşdeğerini araştırıp form ve renk halinde tuvale aktarmaktır" (Thompson, 2014, s. 130). Kandinsky'nin Şekil 6'da görülen "Beyaz Zemin Üzerine" isimli eserinde, iç sesinin eşdeğeri olan form ve renklerle oluşturduğu düzenlemesi ile izleyiciye ulaşmaktadır. Hiçbir düz çizginin bulunmadığı resimde, eğrisel formların çevrelediği daireler, merkezdeki güçleri ile bizi içine çekmektedir.

Soyut sanat kesinlikle karmakarışık değildir. Aksine, akademik ve natüralist kurallara meydan okuyan, son derece tutarlı bir düzeni vardır. Kandinsky, duygu dalgasının götürdüğü yere gidebilmemiz için, bizi renk magmasının içinde kaybolmaya çağırır. Bu tür yapıtları kontrollü doğaçlama olarak nitelemesinin nedeni, bunların içsel enerjiyle yüklü oluşudur" (Rapelli, 2001, s. 59).

**Şekil 7. W. Kandinsky, Griliğin İçinde, 1919, 129x176 cm., Tuval Üzerine Yağlı boya, Georges Pompidou Merkezi, Paris.**

Kaynak: <https://www.wassilykandinsky.net/work-39.php>  
(Erişim Tarihi: 12.05.2020)



Şekil 7'de, biçimlerin karşılıklı ilişkisi, özellikle kompozisyonun geometrik kurgusundaki, tepe noktası resmin üst bölümünde yer alan büyük üçgen üzerine kurulmuştur. Bu üçgenin dışında kalan alanın sağ alt köşesinde büyük kırmızı bir kusurlu daire, sol üst köşesinde ise küçük kırmızı bir kusurlu daire yer almaktadır. Tıpkı fiziksel dengede olduğu gibi merkeze yakın büyük kütle, merkezden uzak küçük kütle ilgisi ile görsel denge sağlanmıştır. "Kandinsky bu tabloyu 'hareketli dönemimin sona erişini belirleyen' çalışma, diğer bir deyişle, biçimlerin karşılıklı ilişkilerini irdelediği son tablo olarak görür" (Rapelli, 2001, s. 72). Ayrıca, resmin fonunu oluşturan ve kompozisyonda büyük bir alan kaplayan gri, Kandinsky'nin de değindiği gibi, ruhsal bakımdan hareketsiz bir biçimde varlığını sürdürmektedir. Ancak bu durağanlığa karşıt olarak, kırmızı ve mavi renkler dinamik etkilerini göstermektedir.

Siyah ve beyazın karışımı, hareketsiz olan ve ruhsal bakımdan yeşile çok benzeyen griyi meydana getirir. Gride bir hareket olanağı yoktur. Çünkü gri, biri hareketsiz bir uyumsuzluk içinde, diğeryse sonsuz bir duvar ya da dipsiz bir kuyu gibi, hareketsiz bir yokluk içinde -uyumsuzluktan bile yoksun- bulunan ve hiçbir faal güce sahip olmayan iki renkten oluşur (Kandinsky, 2001, s. 101).



**Şekil 8. W. Kandinsky, Kırmızı Nokta II, 1921, 131x181 cm., Tuval Üzerine Yağlı boya, Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Münih.**

Kaynak: <https://www.wassilykandinsky.net/year-1921.php>

(Erişim Tarihi: 26.06.2020)

Düchting'e göre, "Çember, temel analitik kelime dağarcığında Kandinsky'nin önemli bir sembolü olmuştur" (Düchting, 1993, s. 92). Şekil 8'de, kompozisyonun sağ tarafında yer alan ve resme adını veren büyük kırmızı kusurlu daire dikkat çekicidir. Büyüklü küçükü diğer daireler ise kusursuz formları ile kompozisyonda yerlerini almışlardır. Kırmızı dairenin hemen üst kısmında yer alan, merkezinde koyu tonlu küçük dairenin yer aldığı, küçük fırça vuruşları ile tamamlanan daire ise etrafında oluşan hale ile uzaydaki kara delik izlenimini çağrıştırmaktadır. Kandinsky, resminde dairelerin büyüklüğünü ve konumunu değiştirerek uzayın ve zamanın belirgin özelliklerini simgeler gibi bir etki yaratarak, belirlenemeyen bir mekansal yapı yaratmaktadır.

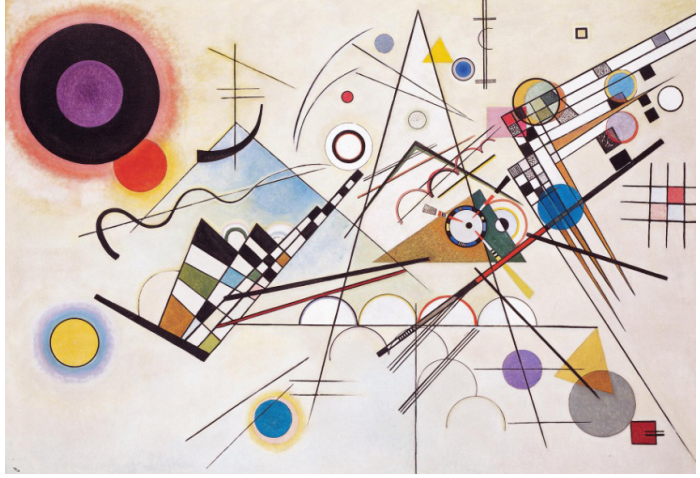
## 2.2. Kandinsky'nin Bauhaus Dönemindeki Daire Formları

1919 yılında, Almanya'da Bauhaus Arts and Crafts okulu kurulur ve Kandinsky, 1921 yılından itibaren bu okulda dersler vermeye başlar. Sanatçının bu dönemi, sanatsal anlatımında da değişimlerin yaşandığı bir dönem olur. Formlar salt geometrik biçimlere dönüşür. Buna paralel olarak, sanatçının resimlerindeki daire formları da kusursuzlaşır.

Öneş'e göre; "Araştırmalarını kompozisyonun ana unsurları olan, sanatın da grafik temellerini oluşturan nokta, çizgi ve düzlem üzerinde yoğunlaştırır. Bu dönemde Kandinsky'nin sanatsal üretiminin içerisinde, hesaba ve kompozisyona git gide artan bir derecede eğilim görülür" (Öneş, 2007, s. 19). Bu eğilim, sanatçının resimlerindeki daire formunun kusursuza yaklaşmasına ve daha fazla önem kazanmasına neden olur. Resimlerindeki dairelerin büyüklükleri, kompozisyonlarındaki yerleri ve sayıları özenle hesaplanmaktadır. "Kandinsky'nin tezleri, geometrik formlar özellikle üçgen, daire ve piramit üstünde yoğunlaşmaktadır ve bu, sanki 1920 ve 1930'lardaki eserlerinde, formun renk üstündeki hakimiyetinin artacağına habercisidir" (Kandinsky, 2001, s. 15).

**Şekil 9. W. Kandinsky,**  
**Kompozisyon 8, 1923, 140x201 cm.,**  
**Tuval Üzerine Yağlı boya, Solomon**  
**R. Guggenheim Müzesi, New York.**

Kaynak: <https://www.wassilykandinsky.net/work-50.php>  
 (Erişim Tarihi: 10.05.2020)

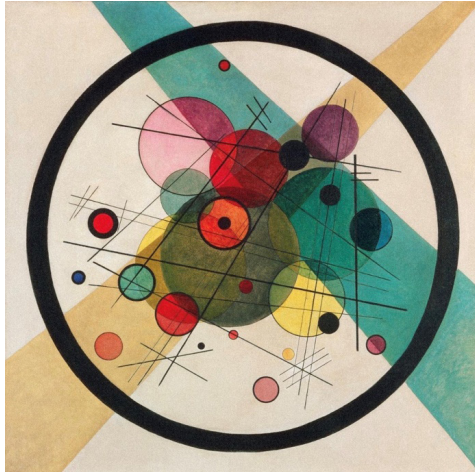


Kandinsky'nin, Şekil 9'daki 1923 yılında yapmış olduğu "Kompozisyon 8" isimli çalışmasında, form açısından üçgen ve dairelerin zıtlığı ile oluşturulmuş bir denge ile karşılaşırız. Neredeyse atmosfersiz bir boşlukta, açık zemin üzerinde, birbirlerinin güçlerini sınar gibi, bazen dairelerin bazen de üçgenlerin öne çıktığı ve gözümüzü bir merkezde odaklayamadığımız bir gezintiye çıkarırız. Bu gezinti resmin sol üst köşesindeki baskın kusursuz daire ile duraklar. Merkezdeki mor daire ise bir kara delikte sıkışmış gibidir. Neredeyse siyah denebilecek koyuluktaki büyük kusursuz daire, etrafını çevreleyen, dış sınırları eriyerek sonlanan kırmızı bir başka daire ile gözümüzü yine kompozisyonun ötelere taşır. Kandinsky'e göre; "Kırmızının insanın yakınına doğru çekilmesiyle nasıl turuncu oluşuyorsa, mavi katılarak geriye çekilmesiyle de mor oluşur; mor insandan uzağa kaçma eğilimindedir. Ama temeldeki kırmızı soğuk olmak zorundadır, çünkü kırmızının sıcaklığı mavinin soğuğuyla karıştırılamaz" (Kandinsky, 1993, s. 77).

Kandinsky'nin "Sanatta Zihinsellik Üstüne" adlı kitabında belirttiği ve yukarıda değindiğimiz savı, Şekil 9 görsel olarak ispatlar gibidir. Renk bakımından yakına doğru çekilmeler veya geriye itilmeler, biçimsel olarak da resimde kendini hissettirmektedir. İpşiroğlu'nun da ifade ettiği gibi; "Ona göre biçim sadece bir araç, amaca ulaşmak için, ruhsal titreşimleri olanca çokselsliliği içinde duyabilmek için bir araçtır" (İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M., 1991, s. 53). Net sınırlarla belirginleştirilen yatay, dikey ya da eğik düz çizgiler, ince hesaplamalarla kompozisyona yerleştirilmiş küçüklü büyüklü, sıcak ve soğuk dairelerle çokselsli bir uyum içerisinde izleyicinin iç dünyasına seslenmektedir.

**Şekil 10. W. Kandinsky, Çemberdeki**  
**Çemberler, 1923, 98,7x95,6**  
**cm., Tuval Üzerine Yağlı boya,**  
**Philadelphia Sanat Müzesi,**  
**Philadelphia.**

Kaynak: <https://bauhaus-movement.tumblr.com/post/180547664359/circles-in-a-circle-1923-is-a-compact-and> (Erişim Tarihi: 10.05.2020)





Kandinsky'nin 1923 yılında tamamladığı Şekil 10'da, "Çemberdeki Çemberler" adlı kompozisyonu, kusursuz daire formunu ön plana çıkardığı bir çalışmadır. Neredeyse kare biçimindeki tuvalin büyüklüğü kadar siyah bir çember, resimdeki tüm daireleri içine hapsedmiştir. Bu hapsediş bakışımızı tuvalin merkezine doğru çekmekte ve ilgimizi diğer ayrı büyüklük ve renklerdeki dairelere yönlendirmektedir. Sıcak ve soğuk renklerin bir armonisini oluşturan dairelerin birbirleri ile olan ilgileri dağınık bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu dairelerin üzerlerinden geçen, farklı yönlerde savrulmuş düz çizgiler, daireleri bir arada tutmak ister gibidir. Büyük siyah çemberin arkasında kalan iki çapraz şerit, kompozisyonun yukarısına doğru daralarak bir derinlik etkisi oluşturmaktadır. Ayrıca bu şeritler, kesişmelerinden dolayı bir üçgen etkisi de yaratmakta ve bu etki dairelere karşıtlık oluşturmaktadır. Şeritlerin kesişim noktasının, dairelerin yoğunlaştığı yerde olması da, üçgen ile dairelerin ilgisinden doğan etkiyi arttırmaktadır.

Kandinsky 1931'de şöyle yazar: "Günümüz resim sanatında bir nokta, bir insan figüründen daha fazla şey ifade edebilir. Yatay bir çizgiye eşlik eden dikey bir çizgi neredeyse dramatik bir ses yaratır. Bir üçgenin dar açısının bir daire ile temas etmesi, Mikelanj'ın eserinde Tanrı'nın işaret parmağının Adem'ininkiyle temas etmesinden daha az etkileyici değildir" (Öneş, 2007, s. 5).



Şekil 11, Kandinsky'nin daire formunu ön plana çıkardığı diğer bir çalışmasıdır. "Kandinsky'nin Bauhaus dönemine ait yapıtlarında, en önemli motifi daireler oluşturur. Sanatçı burada, daireyi oluşturmak için bir değil pek çok çizgi kullanmış, böylece gizemli bir hale etkisi yaratmıştır" (Rapelli, 2001, s.91). Ayrıca bu hale etkisi, içerisine hapsedtiği büyük sarı kusursuz dairenin yayılımını da sınırlamıştır. "Kompozisyonda hakim olan bu kocaman, ışık saçan daire tablonun üst kısmında yer aldığı için ruhsal bir yükseliş olarak yorumlanabilir" (Rapelli, 2001, s. 90). Rapelli'nin ruhsal yükseliş yorumunu, kompozisyonun sağ alt kısmında yer alan yatay siyah dörtgen destekler gibidir.

**Şekil 11. W. Kandinsky, Temel Etki, 1924, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Pompidou Centre, Paris.**

Kaynak: [https://www.repro-tableaux.com/a/recherche-couleurs-resultats/?sfl=1&INCLUDE=COLOR\\_SEARCH&VS\\_COLOR\\_ID=136&Farbe1=136](https://www.repro-tableaux.com/a/recherche-couleurs-resultats/?sfl=1&INCLUDE=COLOR_SEARCH&VS_COLOR_ID=136&Farbe1=136) (Erişim Tarihi: 10.05.2020)

**Şekil 12. W. Kandinsky, Birkaç Daire, 1926, 140x140 cm., Tuval Üzerine Yağlı Boya, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.**

Kaynak: <https://www.anothermag.com/art-photography/7591/lessons-we-can-learn-from-kandinsky>  
(Erişim Tarihi: 10.05.2020)



Şekil 12, Kandinsky'nin sadece daireleri konu edindiği birkaç resimden biridir. Kare bir tuval üzerinde ve siyah denebilecek kadar koyu bir fonda, ayrı büyüklükte kusursuz daireler, birbirleri ile bazen temas halinde bazen de yalnız olarak yer almışlardır. Kompozisyonun sağ üst köşesindeki küçük kırmızı daireden, sol alt köşedeki güneş tutulmasını anımsatan küçük daireye kadar olan ve gözümüzün tamamladığı çizgi, kompozisyonda bir köşegen oluşturmaktadır. Bu köşegenin her iki tarafındaki daireler, ebatları ve konumları ile lekesel dengeyi kurmuşlardır. Sanatçının daireler için belirlemiş olduğu renkler de bir yandan resimdeki açık koyu ilişkisini dengelerken, diğer yandan sıcak soğuk zıtlığını da oluşturmaktadır. Turgut'un ifadesine göre; "Kandinsky, biri sarı ve biri maviye boyanmış iki daireyi inceleme konusu olarak ele almıştır. Sarı dairenin etrafa yayıldığı, dışa dönük bir hareket aldığı ve aşağı yukarı belirgin bir biçimde seyirciyi yaklaştığı görülür. Aksine mavi, içe dönük bir hareketle yönelir, seyirciden uzaklaşır" (Turgut, 1993, s.128). "Birkaç Daire" isimli resimdeki, en büyük mavi daire, içine de almış olduğu siyah daire ile geri planlara çekilmekte, gözümüzden uzaklaşmaktadır. Diğer küçük dairelerden sarı renkte olanlar ise yayılımları ve dışa dönük hareketleriyle, koyu zemin üzerinde ön plana gelmektedir. Ayrıca, Kandinsky'ye göre, pozitif bir gücü ifade eden daire, diğer nesnel ya da soyut formlara göre daha fazla içsel etki yaratmaktadır. Konuyla ilgili olarak Kandinsky'nin bu döneme ait şu sözü açıklayıcı olabilir: "Bugün daireleri, eskiden atları sevdiğim kadar, hatta daha çok seviyorum çünkü bence, dairenin içsel olasılıkları çok daha fazla." (Rapelli, 2001, s. 102).

**Şekil 13. W. Kandinsky, Yalın, 1927, Tuval Üzerine Yağlı boya, Özel Koleksiyon, Basel.**

Kaynak: <https://xgfkmc.wordpress.com/2010/01/25/m5/>  
(Erişim Tarihi:10.05.2020)



Şekil 13'de yer alan "Yalın" adlı çalışma, Kandinsky'nin yalnızca üç temel geometrik formu kullandığı bir resim olarak karşımıza çıkar. "Bu resimde daire, ağır ve itici görünen iki biçimin üzerinde yükselmiştir" (Rapelli, 2001, s.91). Sıcak, koyu bir fon üzerinde mavi daire kompozisyonun üst bölümünde yerini alırken aynı zamanda uzaklara doğru bir yönelim duygusu uyandırmaktadır. Resmin sağ alt köşesindeki durağan bir etki yaratan kare formu, üçgenin keskin ve sert baskısını taşımaktadır.

"Bazı renklerin etkisinin bazı formlarla engellendiği, hatta geçersizleştirildiği açıktır. Genellikle keskin renkler sivri uçlu şekillere (örneğin, sarı bir üçgen), yumuşak ve derin renklere yuvarlak şekillere (örneğin, mavi bir daire) uygundur" (Kandinsky, 2001, s.84). Kandinsky'nin bu savı, "Yalın" adlı resminde görsel yerini bulmaktadır ve form-renk ilişkisindeki bu uygunluk aynı zamanda biçimin içsel tınısını da etkilemektedir.

Kendi başına biçim, bütünüyle soyut da olsa ve geometrik bir biçime de benzese, kendi içsel tınısını taşır, bu biçimle özdeş olan niteliklere sahip, zihinsel bir varlıktır. Bir üçgen sadece kendine özgü zihinsel parfümü olan böyle bir varlıktır. Başka biçimlerle bağlantıya girince bu parfüm ayrımlaşır, tını veren ince farklar kazanır, ama temelde değişmeden kalır, nasıl ki gülün kokusu hiçbir zaman menekşeninkiyle karıştırılmazsa. Daire, kare ve bütün öbür mümkün biçimler de aynı böyledir (Kandinsky, 1993, s. 55).



**Şekil 14. W. Kandinsky, Sabit Uçuş, 1932, 49x70 cm., Özel Koleksiyon.**

Kaynak: <https://www.wassilykandinsky.net/work-261.php>  
(Erişim Tarihi: 12.05.2020)

Barrett'e göre "Kandinsky için bir resimdeki ışığın, rengin ve desenlerin biçimsel özellikleri o resmin temsil ettiği konudan çok daha önemliydi" (Barrett, 2015, s. 193). Şekil 14'de, çalışmanın adından yola çıkarak resmin konusuna yönelmek, kompozisyonlardaki biçimlerin görsel şölenini ikinci plana atar. Sanatçının sanat anlayışında da bu durum böyledir. Resimde, geniş mavi bir zeminde, boşlukta hareketsiz gibi duran daireler ve dörtgenler, birbirlerinden bağımsız bir ilgi içerisindedir. Bu biçimlerin sıcak kırmızılar ve soğuk yeşillerle renklendirilmiş olması, onların büyük mavi boşlukla kontrast oluşturmasına ve izleyiciye doğru yönelmesine neden olmaktadır. Böylece bakışımız, her bir form için ayrı duraklamalar yaparak resmin yüzeyinde gezinmektedir.

### 2.3. Kandinsky'nin Bauhaus Sonrası Dönemindeki Daire Formu

Kandinsky, Bauhaus döneminden sonra, "Biyomorfik Soyutlamalar" olarak adlandırılan çalışmalara yönelir. Bu çalışmalar mikroskobik canlıların reel formlarının soyut bir yorumu olarak nitelendirilir. Sanatçı biyomorfik çalışmalarında, daha önceki net kare ve üçgen formlarından oldukça uzaklaşır ancak kusursuz daire formu yerini korumaktadır.

**Şekil 15. W. Kandinsky, Renkli Topluluk, 1938, 116x89 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya ve Parlak Boya, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.**

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/117586240240356559/> (Erişim Tarihi: 26.02.2020)



Şekil 15 Kandinsky'nin bu dönem işlerine bir örnektir. "Renkli Topluluk" adlı bu resimde, "Sanatçının kullandığı geometrik şekiller çoğu kez komplekstirler, bölmelere ayrılmışlardır ve enerjile doludurlar. Çok zengin ve yapma bir görünüş ifade eden renklere bürünen bu geometrik şekiller, hiçbir şeyin tayin etmediği, sınırsız görünen bir mekan içinde dalgalanırlar" (Muller, 1972, s. 176). Mikroskobik canlıları anımsatan, net bir geometrik forma sahip olmayan biçimler, birbirlerinden bağımsız olarak hareket etmekte, ayrı yönlerde dağılmaktadır. Bu biçimlerin arasına serpiştirilmiş farklı büyüklükte çok sayıda daireler ise kompozisyonun hareketliliğini arttırmaktadır.

**Şekil 16. W. Kandinsky, Dairenin Etrafında, 1940, 96,8x146 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya ve Emaye, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.**

Kaynak: <https://www.wassilykandinsky.net/work-63.php> (Erişim Tarihi: 26.05.2020)



Şekil 16'da; koyu yeşil, düz bir fon üzerinde, çarpıcı bir bakışla izleyiciye yönelen büyük kırmızı kusursuz daire, tüm diğer formları egemenliğine almış gibi baskındır. Resmin nirengi noktasını oluşturan bu daire, sahip olduğu yüksek kroması ile de ön plana çıkmaktadır. Düchting'e göre; "Dairenin etrafında, akşam ışığında

Moskova'nın kubbeleri gibi siyah bir gölet parıltısı içindeki sınırlı renklerin tuhaf şekilleridir. Kırmızı dairenin etrafındaki kompozisyon, sanki Kandinsky, vatandaşı Stravinsky'nin müziğini, renk tonlarıyla yapmak istiyormuş gibi büyüleyici, fantastik, yarı müzikal bir etkiye sahiptir" (Düchting, 1993, s.88).

Yılmaz'a göre; "Sanatçı, zamanın öğretisi ve arzularına karşı sağır olacağı gibi, bilinen veya bilinmeyen şekil karşısında da kör olmalıdır. Göz kendi iç dünyasına bakmalı, kulağı daima iç gerekliliğin sesine dönük olmalıdır." Denge ve oran sanatçının dışında değil içindeydi ona göre. Kompozisyon, 'çağa has', 'sanatçıya has' ve 'sanata has' değerlerden oluşan 'iç gereklilik prensibi'ne göre meydana gelmeliydi (Yılmaz, 2005, s. 64).

"Sanatsal salt ilgiler: ışığın, rengin gölge ve ışığa, rengin renge, uzunun kısaya, genişin daraya, belirlinin belirsiz, solun sağa, yukarının aşağıya, arkanın öne, dairenin kareye ve üçgene ilgisi" (Tunalı, 1983, s.144) olarak belirten Tunalı'nın değindiği bu ilgiler, birbirlerinin karşısı olarak tıpkı dış dünyadaki ya da insanın iç dünyasındaki karşıtlıkların oluşturduğu bir uyumdur. Kandinsky'de hem biçimsel hem de renksel karşıtlıklarla, kendi iç gerekliliğinin sesini tuvaline aktarmıştır. Sanatçı çalışmalarını tamamen bireysel ve ruhsal bir anlatım ile kendi ilkelerini belirlemiştir.

## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bu araştırmada, Kandinsky'nin resimlerindeki daire formu inceleme konusu olmuştur. Kandinsky'nin resimlerindeki daire formu konusu ele alınırken konu ile ilgili farkındalık oluşturmak amacı ile sanat alanında ki bu boşluğu doldurmak adına 16 adet resim ele alınarak analizler yapılmıştır.

Çalışmada, sanatçının 1909 tarihinden sonra ürettiği resimlerinde, biçimin dışsal anlatımından çok içsel yanının ön plana çıkarıldığı bulguları görülmektedir. Kandinsky için formun renk yüzeylerini birbirinden ayıran dışsal bir anlamı vardır. Bu dışsal anlam, izleyicinin ruhunda bir titreşime neden olduğunda ise formun içsel anlamı ortaya çıkmaktadır. Daire ise, diğer formlara göre içsel olasılıkları daha fazla olan bir formdur. Daire formundaki içsel olasılık onun pozitif bir güce sahip olmasındandır ve bu güç izleyicide diğer biçimlere oranla daha çok içsel etki yaratmaktadır. Bu nedenlerle Kandinsky, daire formunu "doğaçlamalar"ından itibaren, "kompozisyonlar"ında ve "biyomorf soyutlamalar"ında sıklıkla yinelemiştir. Sanatçının daire formunu kullanım şeklini üç döneme ayırmak olasıdır; "Bauhaus öncesi", "Bauhaus" ve "Bauhaus sonrası". Bauhaus öncesinde, Kandinsky'nin çalışmalarında "kusurlu daire" formu ile karşılaşmaktayız. Yani el ile çizilmiş, düzgün olmayan daireler. O dönemde sanatçı kusurlu formun insanın iç dünyasına daha fazla yönelik olduğunu da belirtmektedir. Ancak literatür araştırmaları ve sanatçının yapmış olduğu resimler göstermektedir ki, Bauhaus yıllarından itibaren Kandinsky'nin resimlerinde "kusurlu daire" yerini Bauhaus döneminden itibaren "kusursuz daire"ye bırakmıştır. Sanatçının resimlerinde, "biyomorf soyutlamalar"ına değin, daire formuna karşıtlık oluşturan üçgen veya kareler kontrast denge için sıklıkla birlikte kullanılmıştır. Ancak "biyomorf soyutlamalar" ile beraber bu biçimsel karşıtlığın ortadan kalktığı ve daire formunun, sanatçının anlatımlarında özel yerini koruduğu görülmüştür.

Kandinsky'nin çalışmalarındaki daire formlarının önemi, diğer çalışmalarına bir köprü oluşturması ve bu anlamda çalışmalarında soyutlamalara doğru yönelmesi

yolunda ilerleyip bir önceki ulaştığı sonucun daha yüksek bir uygulama düzeyine çıkmasına öncülük etmiştir. Yapılan bu araştırma Kandinsky'nin resimlerinde kul- landığı daire formları ile sınırlı olup, bundan sonraki çalışmalarda sanatçının di- ğer uygulamaları incelenerek literatüre farklı bir bakış açısı getirilebilir. Niteliksel araştırma yöntemi ile yapılan çalışmanın bu anlamda alan yazına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Sonuç olarak Kandinsky'nin resimlerinde ele almış olduğu daire formları, sanatçı- nın bireysel ve ruhsal yönüyle yansıttığı melodik unsurların rol oynadığı senfonik kompozisyon ve renkler ile ifade edilen kendine özgü oluşturduğu sanat yapıtları olarak tuvallerine yansımıştır.

### KAYNAKÇA

Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, Çev. Esra Ermert.

Düchting, H. (1993). *Kandinsky*. Köln: Taschen.

Everdell, W. R. (2007). *İlk Modernler*. İstanbul: YKY.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M., (1991). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İpşiroğlu, N. (1998). *Sanattan Güncel Yaşama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kandinsky, W. (1993). *Sanatta Zihinsellik Üstüne*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Çev. Tevfik Turan.

Kandinsky, W. (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları. Çev. Gülin Ekinci.

Muller, J-E. (1972). *Modern Sanat*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları. Çev. Mehmet Toprak.

Öneş, M. (Ed.), (2007). *Wassily Kandinsky*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

Rapelli, P. (2001). *Art Book Kandinsky Soyut Sanatın Öncüsü*. Ankara: Dost Kita- bevi. Çev. Özge Özbek.

Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur. Modern Ustaları Anlamak*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi. Çev. Firdevs Candil Çulcu.

Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları.

Turani, A. (1983). *Dünya Sanat Tarihi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara.

Turgut, İ. (1993). *Sanat Felsefesi*. İzmir: Üniversite Kitabevi.

Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayın- ları.

# Guyot Marchant'ın "Ölüm Dansı"

## Kitabındaki Ağaç Baskılarda Canlılar ve Ölüler Arasındaki Karşıtlık

### ÖZ

Toplumun en yüksek mertebesinde en düşüğüne, çeşitli sosyal statü ve meslekten insanların kendi ölü karşılıklarıyla yüzleştiği Ölüm Dansı teması, Ortaçağın popüler temalarından biri olmuştur. İlk kez Paris'teki Masumlar Mezarlığı'nın galeri duvarına resmedilen Ölüm Dansı, Parisli matbaacı Guyot Marchant'ın edisyonuyla birlikte toplumun her kesimine ulaşmış, temanın popülerleşmesi ve yayılmasına katkı sağlamıştır. Guyot Marchant'ın edisyonu aynı zamanda Ölüm Dansı'nın günümüze ulaşabilmiş en önemli görsel ve yazınsal temsillerinden biridir.

Bu araştırma makalesinde "Ölüm Dansı" kitabında canlılar ile ölümler arasındaki karşıtlıkların ele alınması amaçlanmaktadır. Makale aynı zamanda ayna metaforunun söz konusu karşıtlıklarda oynadığı rol ve yaptığı katkılara değinmeyi ve ölüm dansı temasının Ortaçağda ölümün algılanma biçimine etkilerini anlamayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda, makalede ilk olarak ilkel toplumlardan Geç Ortaçağ'a kadar ölüm imgesinin geçirdiği dönüşüme ve Ölüm Dansı temasının ortaya çıkışına değinilecek, ardından söz konusu karşıtlıklar ele alınıp kitaptaki ayna metaforundan bahsedilecektir.

Araştırma doğrultusunda, kitapta yer alan şiirlerdeki didaktik tona karşılık, ağaç baskılarda daha alaycı ve karikatür bir hava hâkim olduğu, ayrıca canlılar ile ölümlerin temsil biçimlerinde de dikkat çekici karşıtlıklar söz konusu olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Kitaptaki ağaç baskılarda ölümlerin canlı karşılıklarının karşısına ayna imgesi olarak çıktığı görülmüş ve Ölüm Dansı'nda didaktik bir unsur olarak kullanılan ayna metaforunun Geç Ortaçağ'da ortaya çıkan kişinin kendi ölümü kavramıyla tutarlılık içinde olduğu bulgulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Ölüm Dansı, Danse Macabre, Guyot Marchant, Ağaç Baskı, Baskiresim.

**Burçak BALAMBER**

Dr. Öğretim Üyesi,

Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar

Fakültesi Baskı Sanatları Bölümü,

bbalamber@hotmail.com,

[https://orcid.org/0000-0003-1098-](https://orcid.org/0000-0003-1098-6128)

6128

**ISSN**

1307 - 9700

**Araştırma Makalesi**

**Akdeniz Sanat Dergisi**

Cilt: 14, Sayı: 26

**Makale Gönderim**

15.05.2020

**Makale Kabul**

15.07.2020

# **Contrasts Between The Living And The Dead In Woodcuts Of Guyot Marchant's Danse Macabre**

**Burçak BALAMBER**

Assistant Professor,

Printmaking Department, Faculty  
of Fine Arts Balıkesir University

bbalamber@hotmail.com,

<https://orcid.org/0000-0003-1098->

6128

**ISSN**

1307 - 9700

**Research Article**

**Journal of Akdeniz Sanat**

Vol: 14, No: 26

**Received**

15.05.2020

**Accepted**

15.07.2020

## **ABSTRACT**

Danse Macabre depicting confrontation of all people of all social estates, from the highest to the lowest of the social ranks, with their dead counterparts was one of the popular medieval themes. First painted on a charnel wall of Cimetière des Innocents in Paris, Danse Macabre became popular and available to people from all walks of life thanks to Guyot Marchant's printed edition. His edition is also one of the most important visual and textual representations of Danse Macabre today.

The purpose of the research paper is to discuss these contrasts in "Danse Macabre". It also aims to talk about the role and contribution of the metaphor of mirror to these contrasts and to find out impacts of Danse Macabre theme to the way of perceiving death in the Late Middle Ages. For this purpose, the paper will firstly talk about transformation of the image of death starting from the primitive societies until the Late Medieval period and the origins of Danse Macabre theme. Later it will discuss the contrasts mentioned above and explore the metaphor of mirror.

As a result of the paper, it's been found that unlike the didactic tone of the poems lying beneath the woodcuts, the images are dominated by mockery and caricature features. In addition to the contrast between the textual and graphic representations, it has also been found that there are striking contrasts in the way of depictions of the living and the dead. Furthermore, the dead appear as a mirror image to their living counterparts in the woodcuts of the book. It's been concluded that the metaphor of mirror used as a didactic element in Marchant's book is consistent with the idea of one's own death in the Late Medieval period.

**Keywords:** Dance of Death, Danse Macabre, Guyot Marchant, Woodcut, Printmaking.



## GİRİŞ

Kişinin ölümle tanışıklığının giderek daha dramatik ve bireysel bir hal aldığı, kişinin kendi ölümü döneminin başladığı Geç Ortaçağ'da kilise tarafından toplumun her kesiminden insanı içine alan, herkes için geçerli bir ölüm imgesi yaratılmıştır. Hayatın her anında ölümü hatırlatan memento mori çağrısı hissedilmiş, ölüm herkese kendi biçiminde, kendi ayna imgesi olarak görünmüştür. Ölüm herkesin kendi kocaması ve çürüyüşü olarak tezahür eder (Illich, 2004, s.108).

14. yüzyılda ortaya çıkmış bir sözcük olan macabre (ölümsel, ölüme ilişkin), Ortaçağın sonuncu yüzyıllarındaki ölüme bakışı niteleyen, bütün bu dönemin düşüncesinin ifadesi haline gelmiş bir sözcüktür (Huizinga, 1997, s.208-209). Macabre, Kilise tarafından ahlakileştirilmiş, memento mori'ye dönüştürülmüş, ahlaka davet olarak kullanılmaya başlamıştır. Makalenin odağı olan Danse Macabre (Ölüm Dansı) teması da her yaştan ve her mertebeden insanı peşinden sürükleyen eşitlikçi ölüm temsiliyle insanlara kendi sonunu hayal ettiren bir ahlak dersi olarak, Ortaçağın en popüler temalarından biri olmuştur. İlk kez 1424'te Paris'teki Masumlar Mezarlığı'nın duvarına resmedilen Ölüm Dansı, mezarlığa giden binlerce insanın resim ve şiirler aracılığıyla ölümün eşitlikçiliği karşısında teselli bulmasını sağlamıştır.

Masumlar Mezarlığı duvarındaki Ölüm Dansı temsili 17. yüzyılda tahrip edilmiştir. Ancak Parisli matbaacı Guyot Marchant'ın ilk defa 1485'te bastığı Ölüm Dansı kitabı, mezarlıktaki duvar resmini referans alması ve aslına (kitap formatının el verdiği ölçüde) sadık kalması sayesinde temanın ilk temsilinin günümüze dek gelebilmesine katkı sağlamıştır. Kitaptaki resimler ağaç baskı tekniğiyle basılmış, ağaç baskıların altında onlara eşlik eden vaaz niteliğindeki şiirlere yer verilmiştir. Mezarlık duvarındaki Ölüm Dansı'nın kitap formatında çoğaltılmasıyla ölümün dolaysız, anlaşılır ve basit temsili kitlelere yayılmıştır.

Kitaptaki ağaç baskılarda ölümler ve canlılar arasındaki karşılıklar, kimi durumlarda ayna imgesi kullanılarak vurgulanmıştır. Ölüm Dansı kitabındaki bu karşılıkları ele almayı hedefleyen bu makalede, didaktik bir unsur olarak kullanılan ayna metaforunun canlılar ile ölümler arasındaki karşılıkları nasıl pekiştirdiği incelenecektir. Makale aynı zamanda kitaptaki tasvirlerin Ariés'in "kişinin kendi ölümü" olarak tanımladığı Ortaçağdaki ölüm anlayışıyla tutarlılığını incelemeyi amaçlamaktadır. Literatür tarama yönteminin kullanıldığı makale, Ortaçağın popüler bir teması olan Ölüm Dansı'nın Guyot Marchant tarafından basılan kitabıyla sınırlandırılmıştır. Makale, baskıresim literatürüne Ortaçağda basılan ve okur-yazar olmayan dönem insanına görsel okuryazarlık kazandıran Ölüm Dansı ve benzeri kitaplarla ilgili katkı sağlaması bakımından önemlidir.

Makalenin odağı olan Ölüm Dansı'ndaki canlılar ve ölümler arasındaki karşılıklardan bahsetmeden evvel, temanın popüler olduğu Geç Ortaçağda ölüm imgesine bakış açısını anlayabilmek ve ölüm imgesinin bu döneme kadar nasıl bir dönüşüm geçirdiğini kavrayabilmek gerekir. Ölüm Dansı'nın Ortaçağ insanı için anlamını daha iyi kavrayabilmek için, ölümün ilkel toplumlardan başlayarak nasıl farklılaştığını ve Kilise'nin nasıl bir ölüm imgesi yarattığını anlamak önemlidir.

### GEÇ ORTAÇAĞDA ÖLÜM İMGESİ VE ÖLÜM DANSI TEMASI

Ölüm, her canlı varlık için geçerli evrensel bir kanun, hayatın ayrılmaz bir parçasıdır. Bu özelliği onu “canlı varlıklardaki yaşamsal fonksiyonların geri döndürülemez biçimde sona ermesi” şeklinde tanımlanan basit bir fiziksel olay olmanın ötesine taşımış ve insanın dünya üzerinde mevcudiyeti boyunca kendini ve çevresini algılayışını etkilemiştir. Ölüm, ölümlü varoluşunun bilincinde olan insan için her zaman özel bir anlama sahip olmuştur. Aynı kanunun geçerli olduğu diğer tüm canlı varlıklardan farklı olarak, insan, varoluşundan itibaren ölümün anlamı üzerine düşünmüş, kültürlerini yaşam ve ölüm üzerinden inşa etmiştir.

Geçmişten günümüze insanların ölüme dair kavrayışları ve ölüme karşı geliştirdikleri tavırlar, tarihin farklı dönemlerinde gerçekleşen kırılmalara paralel olarak sürekli değişim geçirmiştir. İnsanlık tarihinin en önemli kırılma noktalarından biri olan tarım toplumuna geçiş, ölüm imgesinde de dramatik bir değişimi beraberinde getirmiştir. Modern öncesi dönemde doğayı sürekli bir oluş ve değişim içindeki tüm bir canlı varlık olarak gören ilkel insan, kendini de doğadan ayrı bir yerde konumlandırmamış, bu yapının bir parçası olarak bu sürekli oluşa tabi olmuştur (Önuçak, 2009, s.119-120). İnsanın doğa ile arasındaki bu iç içe geçmişlikte yaşam ve ölüm de iç içe geçmiştir. Ancak tarım toplumunun başlamasıyla şekillenen uygarlıklarla birlikte mülkiyet ve benlik kavramları ortaya çıkmış, insan ile doğanın birbirinden ayrılmasıyla ölüm de yaşamın dışına itilmiş; Baudrillard’ın ifadesiyle ölüm ve yaşam arasındaki simgesel değiş-tokuş yok edilmiştir.

İlkel düzende biyolojik anlamda bir ölüm kavramı olmadığını söyleyen Baudrillard’a göre, ölüm bugün anladığımız biçimde bir yok oluş veya bir son anlamına gelmez. Yaşamın, sürekli oluşun ayrılmaz bir parçasıdır. İlkeller için ölüm simgesel bir değiş-tokuşa tabidir. Yaşam ve ölümün bu simgesel değiş-tokuş edilebilirliği sayesinde ölümler canlılar aracılığıyla, canlılar da ölümler aracılığıyla varlıklarını sürdürebilirler. İlkel düzende ölüm toplumsal bir ilişki biçimi haline gelmiş ve toplumsal bir tanım kazanmıştır; ölü beden toplumsala yeniden dâhil edilerek kolektif bir bilinç oluşturulur. Dolayısıyla ölüm tersine çevrilmesi imkânsız bir olgu olmaktan çıkar ve doğum-ölüm karşıtlığı ortadan kalkar (Baudrillard, 2016, s.229-233). Bu iki karşıt kavramın birlikteliği ve birbirine dönüşümü, yaşamın bir başlangıç, ölümün ise bir son olarak görülmediği bir evren tasarısı içinde kusursuz bir dengeyi ifade eder (Önuçak, 2009, s.14). Bu evren tasarısında ölümsüz ve kalıcı olma düşüncesi ise bu kusursuz dengeye, sürekliliğe zarar verecek bir hâldir.

İnsanın kendini doğadan ayırması, ölümü yaşamın dışına itip farklı bir yerde konumlandırması, dolayısıyla yabancılaştığı bu olguyu anlamlandırma ve tanımlama gayreti içine girmesi tarım toplumuna geçişle başlamıştır (Önuçak, 2009, s.119). Üretimin başlaması ve uygarlıkların yapılanmasıyla birlikte benlik ve mülkiyet kavramları ortaya çıkmıştır. Artık toprağa hükmedebilen insanın doğayla ilişkisi, ilkel toplumlardaki gibi birbirine dönüşebilen sürekli bir değiş-tokuş ilişkisi olmaktan çıkmış, böylece sonsuz-sürekli döngü bozulmuştur. İnsan ve doğa arasındaki kopuşla birlikte yaşam ve ölüm de birbirinin karşıtı iki farklı güç haline gelmiştir. Ölümler toplumsal bir ayrıma tabi tutulmuş, ölümsüzlük, öte dünya, sonsuz yaşam gibi kavramlar ortaya çıkmış ve tüm bunlar iktidarın doğuşunu beraberinde getirmiştir.

Ölüm sonrası yaşam düşüncesinin ortaya çıkışı, iktidarın doğmasına yol açan asal olaydır. Çünkü bu düzenek yalnızca bu dünyada zahmete katlanma zorunluluğu ve bunun karşılığında öteki dünyada ödüllendirilme gibi bir şantaja yol açmakla kalmayıp aynı zamanda bilinçaltına yerleştirilmeye çalışılan bir ölme yasağıyla birlikte bir de bu ölüm yasağını denetleyen bir iktidar süreci de oluşturmuştur. Ölümler ve canlılar arasındaki birliğin parçalandığı, ölüm ve yaşam arasındaki değiş-tokuşun yok edildiği, yaşamda bir yeri ve anlamı olan ölümün bu konumuna son verildiği, ölüm ve ölümlere yasak konulduğu gün, ilk toplumsal denetim biçimi de ortaya çıkmıştır (Baudrillard, 2016, s.227).

Kilise de sözü edilen bu toplumsal denetim biçimlerinden biri olmuştur. Daha başlangıcından itibaren dine dayalı iktidarını ölüm tekeli ve ölümlerle olan ilişkileri denetleme ayrıcalığına sahiplik üzerine kurmuş olan Kilise, gücünü yaşam ve öteki dünya, bu dünya ve Gökyüzü Krallığı gibi bölümlemelerden almıştır. İktidarını bu bölümlemeler üzerine oturtan Kilise ruh-beden, erkek-kadın, iyi-kötü gibi ayrımlardan beslenmiş, bu ayrımlarına ölüm-yaşamı da eklemiştir. "Mutlak otorite kurmayı amaçladığı topluma ilişkin kurallarını güvence altına almak için ölümü hayattan daha değerli hale getirmiş, 'ölümlü beden' 'ölümsüz ruh'tan aşağıda görülmüştür (Nazlı, 2006, s.4)". Ölümsüz ruhun yüceltilmesi, ölüm sonrası kurtuluş saplantısını radikal bir uca götürmüş, dünyevilikten elini eteğini çekmeyi ve öteki dünya için yaşamayı zorunlu kılmış, böylece günah ve korku körüklenerek ebedi hayat rüyası kışkırtılmıştır (Bauman, 2000, s.248-249).

Kilise öteki dünyaya geçişin gereklerini ve koşullarını belirleyen, toplumun bireyleri arasında eşitliği sağlayan, bir taraftan da ölüm korkusunu körükleyen misyona sahip bir kurum olmuştur. Ancak bu düzeni kurabilmesi kolay olmamış, önce ilkel toplumu darmadağın etmesi gerekmiştir (Baudrillard, 2016, s.256). Çünkü ilkel toplum sahip olduğu kolektif bilinç ve yaşam ile ölüm arasındaki simgesel değiş-tokuş sayesinde kendi kendini kurtaran, Kilise gibi bir aracıya ihtiyaç duymayan bir toplumdur. Bu sebeple Kilise, mutlak otoritesini kurup ayakta kalabilmek için, arkaik toplumların kolektif bilinç dayalı gelenek ve ritüellerine savaş açmıştır. İnsanların mezarlıklarda, ellerinde kılıçlarla ya da çıplak bir halde, kendilerinden geçerek dans etme ritüeli de Kilisenin karşı çıktığı pagan geleneklerden biri olmuştur (Illich, 2004, s.108).

Rouen Ruhani Meclisi 1231'de mezarlıklar ve kiliselerin içinde dans edilmesini yasaklamış, uymayanları aforoz edeceğini bildirmiştir. 1405'te toplanan başka bir ruhani meclis de mezarlıklarda dans edilmesini, herhangi bir biçimde kumar oynanmasını yasaklamış ve pantomimcilerin, hokkabazların, tiyatro topluluklarının, müzisyenlerin ve şarlatanların kuşku uyandırıcı zanaatlarını buraya taşımalarını menetmiştir (Ariés, 1991, s.21).

Pagan gelenekte insanlar mezarların üzerinde ölümlerle dans ederek ölümü yaşamın tazelenmesi için bir fırsat olarak görmüş, canlılığın coşkusunu hissetmiştir. Dolayısıyla ölüm ve yaşam iç içedir. Ortaçağ Avrupa'sında da ölüm ve ölümlerle içli dışlı olma durumu devam etmiş olsa da bu dönemde insanların ölümü kavrayış biçimi kademeli olarak değişime uğramış, Ariés'in ifadesiyle 'kişinin kendi ölümü' sürecine girilmiştir. Kişinin ölümle tanışıklığı giderek dramatik ve kişisel hale gelmiş, kişi kendi ölümünün aynasında kendi bireysel var oluşunu keşfetmiştir (Dekkers, 1996, s.11). Bu dönemde insanlar, Illich'in ifadesiyle, artık ölen atalarıyla mezarları-

nın üstünde dans etmeyi bir yana bırakıp yaşam boyu kendi ölümlülükleriyle dans etmiştir. Mezarlıktaki dans canlılarla ölülerin buluşması amacından sıyrılarak düşünmeye ve iç gözleme dayalı bir deneyime dönüşmüş, yoksullara teselli, varlıklı ve güçlü kimselere ise uyarı niteliğindeki Ölüm Dansı (Danse Macabre) ortaya çıkmıştır.

İnsanların mezarlıklarda kendi ölümlülükleriyle dans etmeye başladığı, kişinin kendi ölümünün hüküm sürdüğü bu dönemin Ölüm Dansı'ndaki tezahürü, insanın kendi bedeni biçimindeki ölümüyle dans etmesi şeklinde olmuştur. Kral, Papa ya da hizmetçi, toplumun her kesiminden insan kendi çehresine bürünmüş bir cesetle dans eder; dans partneri olan ölü, herkese toplumsal statüsünün simgesiyle görünür. Kişinin ayna imgesidir. "Ölüm insan biçimli bir figür olmaktan çıkar, korkunç bir öz bilince, açık duran mezarın sürekli farkındalığına dönüşür (Illich, 2004, s.108)". Ölüm, ayna imgesine dönüşmesinin yanı sıra, Ortaçağ toplumunda kesin çizgilerle çizilmiş toplumsal sınıfların da üzerinde, eşitlikçi bir imge haline gelmiştir.

Ortaçağda eşitlik kavramı hiçbir şekilde bir başkaldırı ruhuyla tezahür etmemiştir. Papa I. Gregorius, Ortaçağın başlarında söylediği "omnes namque homines natura aequales sumus" sözleriyle her insanın yaratılış itibarıyla eşit olduğunu hatırlatmış olsa da bu sözler ahlaki bir cümle olmanın ötesine geçmemiş, gerçek bir toplumsal anlama bürünmemiştir (Huizinga, 1997, s.93). Ortaçağ insanı için buradaki eşitlik fikri, bu dünya üzerinde aldatıcı bir eşitlik beklentisi içinde olmaktan ziyade, yaklaşmakta olan ölümün eşitliği anlamına gelmiştir. Dolayısıyla Ortaçağda eşitlik, sadece ölümün eşitliğinde söz konusudur; bu dünyadaki adaletsizlikler, ölüm dansının temsilleriyle telafi edilir.

Geçtiğimiz beş yüz yıl içinde ölüm imgesinin beş farklı aşamadan<sup>1</sup> geçtiğini belirten Illich'e göre, bu aşamaların ilki 14. yüzyılda "Ölüm Dansı" ile başlar. Ölüm Dansı ilk kez 1424 yılında Paris'teki Masumlar Mezarlığı'nın duvarına resmedilmiştir. Masumlar Mezarlığı 15.yüzyıl Paris'inde charnier (toplu mezar niteliğindeki ceset evleri) adı verilen, içine ölülerin yığıldığı evlerden oluşan, geniş bir alana yayılmış büyük bir mezarlıktır. Dikdörtgen biçimindeki mezarlığın bir tarafında kilise yer almakta, diğer üç tarafı ise kemerler ve "ceset evleri" ile süslenmektedir. Mezarlara gömülen cesetler bir süre sonra mezardan çıkarılıp kemikleri ve kafatasları bu ceset evlerine sanatkârane bir şekilde yerleştirilerek sergilenmiştir (Ariés, 1991, s.18). Masumlar Mezarlığı'nın geniş bir görünümünün yer aldığı Şekil 1'de, mezarlık bahçesinin her iki yanında uzanmış kemerli ceset evlerini görmek mümkündür. Ölüm Dansı resmi de bu ceset evlerinden birinin (Şekil 1'de görünmeyen, sağ taraftaki ceset evlerinden birinin) dış duvarına resmedilmiştir.

<sup>1</sup>Illich ileri bir yaşta, tıbbi gözetim altında öleceğimize yönelik beklenti olarak tanımladığı "doğal ölüm" imgesinin çok yakın bir dönemde ortaya çıkmış bir ideal olduğunu ifade eder. Doğal ölüme gelene kadar son beş yüz yılda ölüm imgesinin geçirdiği aşamaları sıralayan Illich'e göre her bir aşamanın ikonografik bir ifadesi vardır. Bu aşamalar şu şekildedir: (1) 14. yüzyılın "ölüm dansı"; (2) iskeletin başı çektiği Rönesans dansı; (3) Ancien Regime altında, kocamış şehvet düşkününün yatak odası sahnesi; (4) tükenmenin ve hastalığın hayaletleriyle savaştan 19. yüzyıl doktoru; (5) 20. yüzyıl ortalarında hastayla ölüm arasında duran doktor. Illich'e göre, ölüm imgesi bugün 6. aşamaya geçmek üzeredir: Hastanede yoğun bakım altında ölüm (Illich, I. (2004). Ölüme karşı ölüm, s.107).



**Şekil 1. Kilise ve mezarlık bahçesiyle birlikte resmedilmiş Masumlar Mezarlığı, sanatçısı bilinmiyor, 1570 dolayları, Paris, Musée Carnavalet**

Kaynak: <https://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/le-cimetiere-et-l-eglise-des-saints-innocents>  
(Erisim Tarihi: 15.07.2020)

Mezarlık duvarındaki Ölüm Dansı resmi, canlılar ile ölümlerin karşılaşmasının tasvir edildiği panellerden oluşmaktadır; farklı rütbelerdeki dinî ve seküler figürler, hiyerarşik sırayla resmedilmiştir. Önce Papa ve İmparator'la başlayıp köylü ve yeni doğmuş bir bebekle sonlanır. Resimlere, canlılarla ölümler arasındaki diyalogları temsil eden şiirler eşlik eder. Masumlar Mezarlığı 17. yüzyılda yıkıldığı için orijinal Ölüm Dansı resmi de yok olmuş ve hiçbir kalıntısı günümüze ulaşmamıştır. Ancak yapıldığı dönemde el yazması ve baskı formatında nitelikli ve büyük ölçüde aslına sadık kopyaları üretilmiştir. Bu makalenin odağı olan ve temanın geniş kitlelere yayılmasına katkı sağlayan Guyot Marchant'ın kitabı da bu kopyalar arasında yer almaktadır. Mezarlığın ünlü Ölüm Dansı'nın resim ve şiirleri günümüze büyük ölçüde Marchant'ın kitabı aracılığıyla ulaşmıştır.

### **GUYOT MARCHANT'IN ÖLÜM DANSI KİTABINDA KARŞITLIKLAR VE AYNA İMGESİ**

Guyot Marchant'ın geçmişine dair pek fazla bilgi olmamakla birlikte 1482 yılında Paris'e taşınmış olabileceği tahmin edilmektedir (Oosterwijk, 2009, s.72). Sorbonne'da bağımsız bir matbaa atölyesi işletmiştir. Akademik ve dini çevrelere Latince hümanist ve teolojik kitap basımında uzmanlaşmış olan Marchant, ölüm temalı ahlaki ders niteliğindeki kitaplar da basmıştır. İlk Ölüm Dansı baskısını 1485 yılında yayımlamıştır. Marchant'ın kitabı kısa zamanda büyük bir başarı ve popülerlik kazanmış, hatta Paris, Lyon ve Troyes'deki matbaacılara ilham olmuştur. İlk edisyonun çabucak tükenmesi üzerine Marchant ertesi yıl daha kapsamlı başka bir edisyon basmış, orijinal versiyonunda olmayan 10 yeni karakter daha eklemiştir. Yine 1486 yılında kadınları da dâhil eden Danse Macabre des Femmes'i yayımlamıştır. Marchant'ın ilk baskısının yakaladığı başarı sonrasında, başka matbaacılar temanın duvar resmi versiyonunu değil, Marchant'ın edisyonunu referans almışlardır. 1485-1491 yılları arasında yalnızca Marchant tarafından basılmış en az yedi farklı Ölüm Dansı edisyonunun olmasından yola çıkarak, 15. yüzyıl sonlarında temanın ne denli popüler olduğunu söylemek mümkündür.

Ölüm Dansı duvar resmi yüzyıllar önce yok olmuş olsa da duvardaki resimler Guyot Marchant'ın 1485 yılında bastığı kitaptaki ağaç baskılarla günümüze dek gelebilmiştir. Marchant'ın duvar resmindeki şiirlere ve resimlemelere oldukça sadık kal-

dığı, bu nedenle kitabın duvar resminin oldukça güvenilir bir kopyası olduğu düşünülmektedir (Oosterwijk, 2009, s.64). Bununla birlikte, onun edisyonunu duvar resminden ayıran birtakım farklar da dikkat çeker. Örneğin, Marchant bazı karakterlerin görünüşünü ve kıyafetlerini yaşadığı döneme uyarlamıştır. Bunun dışında, duvar resminde uzun bir sıra boyunca yan yana dizilmiş olan dansçıların kitap formatına uyarlanırken daha küçük gruplar halinde kompoze edilmesi zorunluluğundan ötürü, Marchant karakterleri iki canlı ve iki ölü olmak üzere dörderli gruplar halinde tasvir etmiştir.

Marchant'ın Ölüm Dansı'nda her sayfada iki canlı ve iki ölünün tasvir edildiği bir ağaç baskı ve onun altında karakterlerin seslerini temsil eden şiirler yer alır. Kitaptaki ağaç baskıların sanatçısı hakkında bilgi bulunmamaktadır. Görsellere eşlik eden şiirlerin kim tarafından yazıldığı kesin olarak bilinmemekle birlikte didaktik bir üslupla yazılmış olmalarından ötürü ilk tarihlerde Paris Üniversitesi Şansölyesi Jean Gerson'un bu şiirlerin yazarı olabileceği düşünülmüştür. Fakat Gerson olmasa bile yazarın teolog camiasından biri olması muhtemeldir (Oosterwijk, 2009, s.64). Vasat denebilecek bir edebi niteliğe sahip şiirler, ağır ölçüde didaktik tonla yazılmıştır. Yazarın şiirsel inceliklerden çok ölüm dansı temasının ahlaki ve dini anlamlarıyla ilgilendiği açık şekilde görülmektedir. Şiirler sekiz mısralık kıtalar şeklinde yazılmıştır ve tüm kıtalar aforizma niteliği taşıyan bir mısrayla biter. Şiirlerin son mısraları önceki mısralarla pek bağlantılı, uyumlu değildir.

Ağaç baskıların altında her biri sekiz mısralık kıtalardan oluşan şiirler, yukarıda tasvir edilen karakterlerin sözlerini temsil etmektedir. Önce ölü, ardından onun canlı karşılığı konuşur. Papa ve imparatorun başlayarak hiyerarşik düzende sıralanmış olan figürlerin ölü karşılıkları, dünyadaki sosyal statüleri ve meslekleri üzerinden ölümü anlatır. Ölülerin şiirlerinde genel vurgu, ölümün tüm Âdemoğulları için geçerli olduğu, bu dünyadaki servetin, şöhretin, tahtın, asanın, gücün, saltanatın hiçbirinin onlara bırakılmayacağı, ölüm karşısındaki şaşkınlığın ve korkunun anlamsızlığı üzerinedir. Diğer taraftan canlılarda ise bu dünyada sahip oldukları sosyal statüleri, zenginlikleri ve şöhreti bırakacak olmanın verdiği hüznle birlikte ölümü kabul ediş söz konusudur. Aşağıda örnek olarak verilen şiirler, Papa ve İmparator'un tasvir edildiği ağaç baskıdaki (Şekil 2) şiirlerdir:

### Ölüm

Siz yaşayanlar: ne kadar gecikse de,  
Bir gün dans edeceğiniz kesin  
Ama ne zaman, bunu sadece Tanrı bilir!  
O zaman ne yapacağınızı düşünün  
Papa hazretleri, siz ilk giden olacaksınız  
Buna göre onurlandırılacaksınız.

### Ölüm

Prens, Senyör, Büyük İmparator,  
Siz ki dünyada benzeriniz yok  
Artık toparlak altın elmayı bırakmalısınız;  
Silahları, asayı, tahtı, flamayı  
Size bunların hiçbirini bırakmayacağım  
Artık saltanat süremezsiniz  
Her şeyi alıp götürme âdetim var  
Âdemoğullarının hepsi ölmek zorundadır.

<sup>2</sup>Çev. Betil Önuçak (Önuçak, A. [2009]. Tarihöncesi Dönemden Ortaçağa Farklaşan Ölüm İmgesi, Yüksek Lisans Tezi).

## Papa

Ne yazık!

Ben ki Tanrının cisimlendirilmiş haliyim,

Benim de dans etmem,

İlk giden olmam mı gerek?

Kilisede St. Pierre gibi en yüksek mevkie ulaştım.

Ama diğerleri gibi ölüm beni de almaya geliyor.

Henüz ölümü tasa etmiyorum,

Ama ölüm herkese savaş açmış

Böylesine çabuk geçip giden

onura pek değmezmiş.

## İmparator

Beni hâkimiyetine alan ölüme karşı

Kimden yardım istemeliyim bilmiyorum

Kazma, kürek ve kefenle savaşmak için

Bir silah gerekli bana

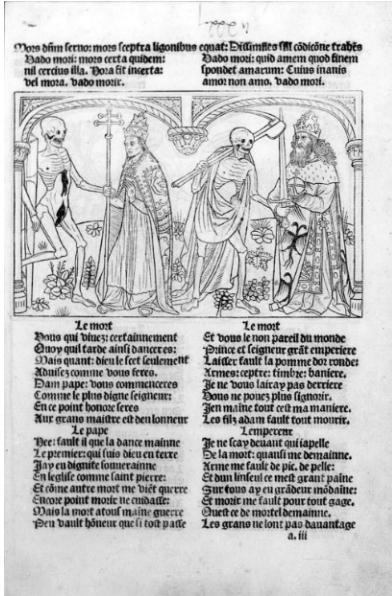
Buna çok ihtiyacım var

Dünyanın en büyük soylu kişisi oldum

Ödül olarak ölmem mi gerekir!

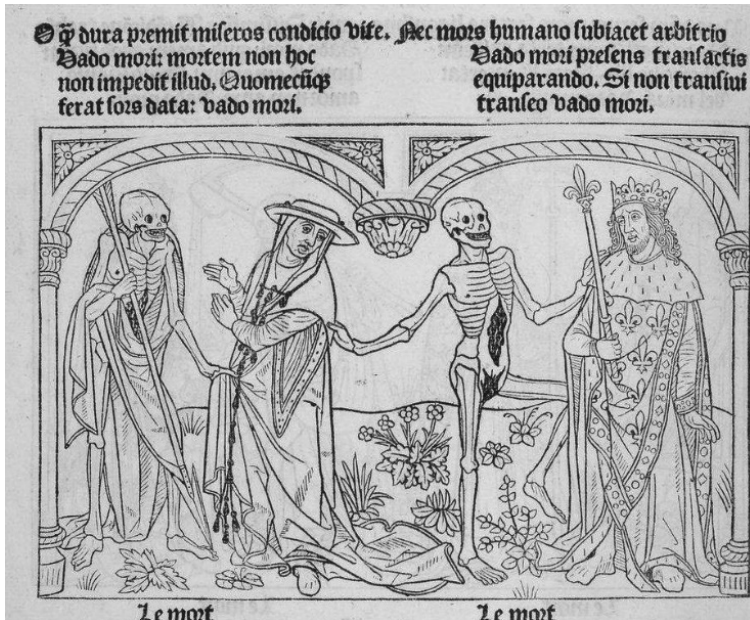
Ölümlülerin iktidarı (gücü) nedir?

En yüceleri bile buna sahip değiller.



Şekil 2. Papa ve İmparator, Guyot Marchant, Ölüm Dansı kitabı, 1486, Paris

Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Danse\\_Macabre\\_-\\_Guyot\\_Marchand3\\_\(Pope\\_and\\_Emperor\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Danse_Macabre_-_Guyot_Marchand3_(Pope_and_Emperor).jpg) (Erişim Tarihi: 15.07.2020)



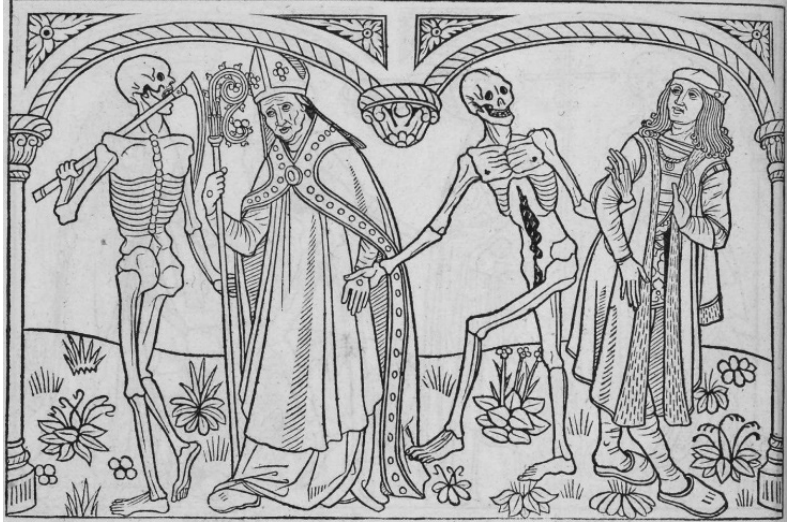
Şekil 3. Kardinal ve Kral, Guyot Marchant, Ölüm Dansı kitabı, 1486, Paris

Kaynak: <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f12> (Erişim Tarihi: 15.07.2020)

Ölüm Dansı kitabında dikkat çekici karşıtlıklar söz konusudur. Canlılar ile ölümler arasındaki karşıtlıklar bunların başında gelir. Bu karşıtlık, Ölüm Dansı'nın ağaç baskılarında temsil edildiği şekliyle, farklı şekillerde karşımıza çıkar. Muhtemelen en belirgin karşıtlık yaşayanların kıyafetleri ve ölümlerin fiili çıplaklığı ile ilişkilidir. Yaşayanlar her zaman tamamen örtünmüşken, ölümler genellikle tamamen çıplaktır. Giyinik olduklarında bile sadece üstünkörü sarılmış bir örtü giyerler. Yaşayanların sosyal hiyerarşideki konumları giydikleri kıyafetlerden ve zaman zaman taşıdıkları sembolik nesnelere anlaşırlarken, ölümlerin etleri ve kemikleri görünür; yaşayanlara, insanları birbirinden ayıran maddi ve toplumsal ayrımların yapaylığını ve anlamsızlığını hatırlatırlar. Canlılarla ölümler arasındaki karşıtlığın bir başka tezahürü, bu iki grubun dış görünüşlerindeki farklılıklarda değil, duruş ve tavırları arasındaki farkta karşımıza çıkar. Örneğin, kitabın ilk sayfalarında kardinal ile kralı görürüz (Şekil 3). Her iki yaşayan figür de pek hareket etmeden sabit durmaktadır; kardinal ölünün elbisesinden tutan eline korkuyla bakmakta, kral ise asasını tutarken kaskatı durmaktadır. Aralarında duran ölü ise çok daha rahat bir duruş sergiler; isteksiz partnerlerini dansa kaldırmaya hazırlanıyormuş gibi bir bacağına havaya kaldırmıştır.

**Şekil 4. Piskopos ve Asilzade, Guyot Marchant, Ölüm Dansı kitabı, 1486, Paris**

Kaynak: <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f16>  
(Erişim Tarihi: 15.07.2020)



**Şekil 5. Rahip ve Tefeci, Guyot Marchant, Ölüm Dansı kitabı, 1486, Paris**

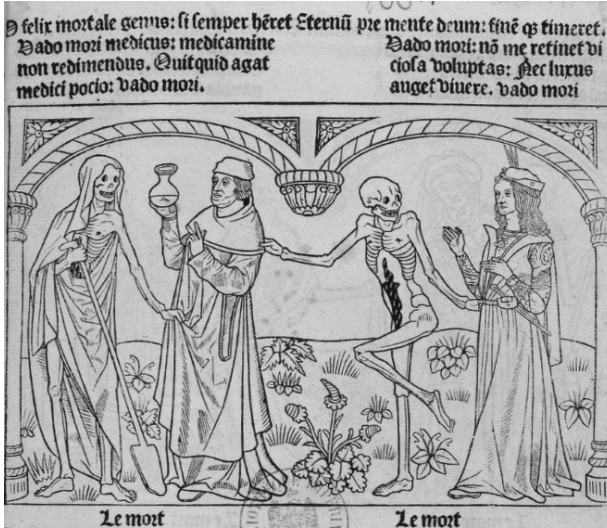
Kaynak: <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f22> (Erişim Tarihi: 15.07.2020)





Aynı karşıtlığı piskopos ile asilzadenin tasvir edildiği ağaç baskıda da görürüz (Şekil 4). Burada da iki cesetin duruşları hareketin doğallığını ve akıcılığını bize yansıtırken, piskoposla asilzadenin duruşları hareketsizliği, hatta bir nevi direniş tavrını işaret eder. Asilzadenin bir elini reddeden bir jestle kaldırmasıyla, ayaklarını ölünün ayaklarının tersine doğru konumlandırmasıyla ve “partnerinden” kaçarcasına hafifçe sağa doğru eğilmesiyle, beden dili nafile bir kaçma çabası içinde olduğunu göstermektedir. Benzer bir direniş hali astrolog ile burjuvanın resmedildiği sahne de söz konusudur. Asilzade gibi rahip (Şekil 5) de el hareketleriyle kolundan tutan ölüye karşı koymaktadır.

Yaşayanlarla ölümler arasındaki karşıtlık yalnızca beden dilinde değil mimiklerde de karşımıza çıkar. Yaşayanların yüz ifadelerinde dehşet, panik, korku ve inkâr duygularının farklı dışavurumları okunurken, ölümlerin yüzleri neşeyle, alaycılıkla ve keyifle doludur. Bazı tasvirlerde canlılar dünyevi değerlere o denli tutunmuşlardır ki ölümün varlığını ya fark etmez ya da fark etmiyormuş gibi davranırlar. Örneğin, para alışverişine kendini kaptırmış olan tefeci (Şekil 5), onu kolundan tutup çeken ölümün farkında bile değildir. Öyle ki ölü, adamın dikkatini çekmek için kolundan sıkıca tutmuş ve güç almak üzere kendini geriye doğru atmıştır.

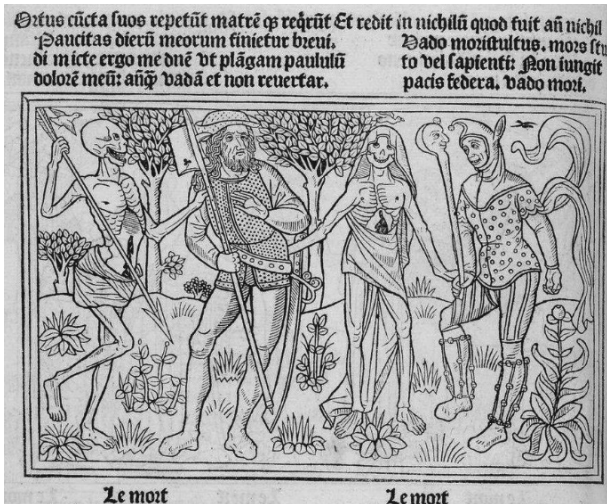


**Şekil 6. Doktor ve Aşığı, Guyot Marchant, Ölüm Dansı kitabı, 1486, Paris**

Kaynak: <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f23> (Erişim Tarihi: 15.07.2020)

[www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f23](http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f23)

(Erişim Tarihi: 15.07.2020)



**Şekil 7. Baltalı Piyade ve Soyтары, Guyot Marchant, Ölüm Dansı kitabı, 1486, Paris**

Kaynak: <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f30> (Erişim Tarihi: 15.07.2020)

[www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f30](http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f30)

(Erişim Tarihi: 15.07.2020)

(Erişim Tarihi: 15.07.2020)

Yaşayanların eli kulağındaki ölümleri karşısında saygınlıklarını sürdürmeye dair her türlü girişimi, coşku dolu cesetlerin alaycı tutumuyla kesintiye uğramıştır. Örneğin doktor ve âşığının resmedildiği ağaç baskıda (Şekil 6), doktor elinde tuttuğu şişedeki idrar örneğini incelemeye çalışırken, elinde kürek tutan ölü doktorun cübbesini dalga geçercesine kasık bölgesinden tutmaktadır. Aynı alaycılığı baltalı piyade ve soytarı ağaç baskısında da (Şekil 7) görmek mümkündür. Baltasına sıkıca sarılmış adamın sergilediği güçlü ve kendinden emin duruş, yanı başında ağzı kulaklarında bir sırtışıla duran ölü için alay konusudur. Elindeki mızrak, adamın kahramanlıklarına tanıklık etmiş baltasının dik duruşuyla eğlenircesine toprağı işaret etmektedir. İki adamın ortasında duran ölü ise soytarının yüzündeki ahmakça gülümsemeyi dalga geçerek taklit etmekte, izleyiciye poz vermektedir.

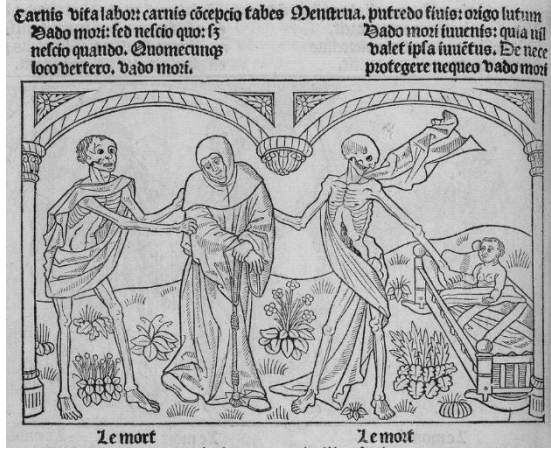
**Şekil 8. Öğretmen ve Asker, Guyot Marchant, Ölüm Dansı kitabı, 1486, Paris**

Kaynak: <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f20> (Erişim Tarihi: 15.07.2020)



**Şekil 9. Fransisken Papazı ve Çocuk, Guyot Marchant, Ölüm Dansı kitabı, 1486, Paris**

Kaynak: <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f28> (Erişim Tarihi: 15.07.2020)



Canlılarla ölümler arasındaki en vurucu karşıtlık, aralarındaki ilişkinin paradoksal yapısıdır. Nafle bir karşı koyuşla hareketsiz, kaskatı kesilmiş halde duran canlılar cesetlere benzer özellikler sergilerler. Durumlarının şaşkınlığı ve korkusuyla yalnızca düşünmeden, anlık birtakım tepkiler verirler. Bazen öğretmen (Şekil 8) gibi ölümlerin pervasız tavırlarından rahatsız olur, bazen boşuna bir karşı koyuş sergiler, bazen de görmezden gelirler. Fakat canlıların tüm bu eylemlerinde durağanlık söz konusudur. Oysa ölümler partnerleri yaşam dolu hareketlerle coşku içinde tasvir edilmiştir. Duruşlarında ritim, eğlence ve canlılık vardır. Ölümlerin bu canlılığı, ölüm dansı müziğinin arka planda çalmakta olduğu izlenimini verir. Ölümler, dansın coşkusunu canlı karşılıklarıyla paylaşmak istiyor gibidir. Yerinde duramayan sabırsız ölümlerin coşkusu, Fransisken papazı ve çocuğun tasvir edildiği ağaç baskıda (Şekil 9) ölümlerin rüzgârda uçuşun örtüsüyle aktarılmıştır. Bu paradoksal karşıtlık ölümlerin bir anlamda canlılardan daha hayat dolu olduğunu izleyiciye yansıtmaktadır.

Guyot Marchant'ın Ölüm Dansı'ndaki karşıtlıklar, kitaptaki görsellerle şiirler arasında da söz konusudur. Dönemin komedi tiyatrosuyla uzaktan da olsa ilişki içindeki ağaç baskılarda alaycılık, karikatür ve komedi unsurları ön plandayken, şiirler çok farklı bir tınıya sahiptir. Son derece didaktik ve vaizlere özgü bir tonda yazılmıştır. Kitapta sahneler, kaba güldürüyü akla getiren bir üslupla yaratılmıştır. Sosyal statülerine göre giyinmiş, ölümlerle ani karşılaşmaları sonucu kaskatı kesilmiş, sahip oldukları güce, bilgiye ve yeteneğe karşın içinde buldukları durum karşısında çaresiz kalmış canlılar, alaycılığın hedefidir. Ortaçağın en güçlü figürlerini temsil eden canlılar, sahip olduğu tek şey çürümüş çıplak bir beden olan ölümler karşısındaki gülünç bir çaresizlik içindedir. Oysa şiirlerde, rahiplere özgü bir vaaz ve nasihat tonu vardır.

Maddi ve manevi zenginlik arasındaki karşıtlığa vurgu olarak, paranın sahibini ölümden koruma konusundaki faydasızlığı şüphesiz Geç Ortaçağdaki vaazlarda ve didaktik şiirlerde tanıdık bir vurgudur. Ancak burada vurucu olan, şiirin nasihat tonunda olmasından ziyade, şiirle görsel arasındaki uyumsuzluktur. Burjuvaya bu sözleri söyleyen ceset saygınlıktan yoksun bir duruşla resmedilmiştir; bir eliyle burjuvayı samimi şekilde kolundan tutarken diğer eliyle astroloğun kolunu çekiştiren, bir bacağına yukarı kaldıran, omuzlarını kamburlaştıran ölümler, komik bir duruş sergilemektedir. Bu sahneyle birlikte kitaptaki pek çok sahne, Ölüm Dansı'na dair kafa karıştırıcı bir soruyu doğurur. Bir tarafta, ağaç baskılar ve onlara eşlik eden şiirler arasında yüzeysel de olsa bir benzerlik söz konusudur. Toplumsal hiyerarşideki veya kilise hiyerarşisindeki rütbe veya konumlarını gösteren kıyafetleriyle ve bazen de taşıdıkları nesnelere kolayca tanımlanabilen figürler, her kıtayı seslendiren kişiyi belirten başlıklara karşılık gelmektedir. Dolayısıyla belli ki ya şiirler ağaç baskılardan sonra yazılmış ya da ağaç baskılar şiirlerden ilham alınarak resmedilmiştir. Ancak şurası kesin ki şiirlerin yazarı ile resimleri üreten sanatçı birbirinden farklı ve kendine has geleneklere sahiptir (Fein, 2014, s.228). Ağır didaktik tonuyla şiirler açık bir şekilde kilisenin bakış açısını temsil ederken, güldürü tiyatrosuyla bağlantılı belli geleneklerle yakınlık içindedir.

Bununla birlikte, Ölüm Dansı kitabında görsellerin şiirlerle yakın ilişki içinde olduğu zamanlar da vardır. Kitabın ilk ağaç baskısında profesör kürsüsüne oturmuş, önündeki kitabı okuyan anlatıcıyı (Şekil 10) görürüz. Tamamen akademik cübbesi içindeki anlatıcının arkasında, mecazi anlamda, Paris Üniversitesi'nin maddi ve manevi gücü vardır. Harrison'a göre, anlatıcı üstü kapalı olarak Ortaçağ Paris'inin

en etkili iki kurumu olan üniversite ve kilise tarafından desteklenmektedir (Harrison, 1994, s.9-10). Anlatıcı figürü kitabın yalnızca ilk ve son sayfalarında (Şekil 11) karşımıza çıkar. Görevi bir nevi Ölüm Dansı'nı sunmak ve sonlandırmaktır. Ağaç baskının hemen altında anlatıcının sözlerini aktaran şiirin tonu, kitabın diğer sayfalarında konuşan ölülerinki gibi, vaaz niteliğindedir. Dolayısıyla cesetlerin verdiği nasihatler, bir nevi anlatıcı figürünün (kilisenin) sözel uzantısı haline gelmektedir.

**Şekil 10. 'Anlatıcı', Guyot Marchant, Ölüm Dansı kitabı, 1486, Paris**

Kaynak: <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f09> (Erişim Tarihi: 15.07.2020)

[dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f09](http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f09) (Erişim Tarihi: 15.07.2020)

<http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f09> (Erişim Tarihi: 15.07.2020)

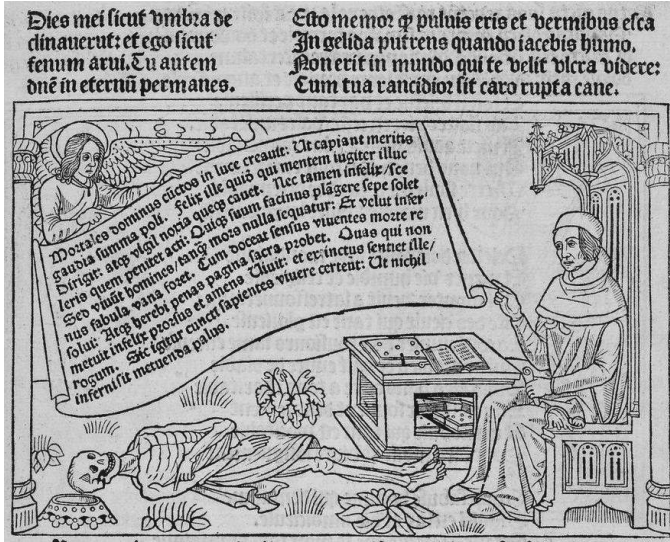
Tarihi: 15.07.2020)



**Şekil 11. 'Anlatıcı ve Ölü Kral', Guyot Marchant, Ölüm Dansı kitabı, 1486, Paris**

Kaynak: <http://www.dodedans.com/Exhibit/Image.php?lang=e&navn=f31>

(Erişim Tarihi: 15.07.2020)



Kitapta sıkça karşılaşılan ayna metaforu ilk olarak Guyot Marchant tarafından yazıldığı tahmin edilen önsöz notunda karşımıza çıkar. Marchant, danstan “herkes için, her sınıftan insan için kurtuluş aynası” olarak bahsetmiştir. Ayna imgesi, ardından, anlatıcının şiirinde tekrar ortaya çıkar. Kadın erkek herkesin ölümle dansı öğreneceğine, ölümün ne küçüğü ne de büyüğü bağışlayacağına vurgu yapan anlatıcının şiirinde şu mısra dikkat çeker: “Herkes görebilir bu aynada, böyle dans edeceğini”. Buradaki ayna, Ölüm Dansı kitabının kendisidir. Kitabın ağaç baskılarındaki figürler nasıl karşılarında kendi ölümlerini görüyorlarsa, okur/izleyici de kitapta kendi ölümlülüğünü görmektedir. Nitekim anlatıcının tasvir edildiği ağaç baskıda da bu ima yapılmaktadır. Tasvirde, anlatıcının bir eliyle kitabı tutarken di-

ger eliyle dikkatimizi aşağıya (ağaç baskının altındaki şiire) çektiği görülmektedir. Aşağıdaki şiirin resimde açık duran kitaptaki yazıyı temsil ettiğini varsaydığımızda, okur/izleyici ile anlatıcı arasında da bir ayna ilişkisi olduğu çıkarımında bulunmak mümkündür.

Kitaptaki şiirlerde sık sık karşılaşılan; ölülerin canlı karşılıklarına kendi ayna imgeleri olarak görünmesi, canlıların cesetlere özgü, ölülerin de canlılara özgü jest ve duruşlar sergilemesi, eserdeki ayna metaforunu güçlendiren unsurlardır. Bunun yanı sıra, her biri 8 mısradan oluşan şiirlerin sayfaya simetrik olarak yerleştirilmiş olması ve ağaç baskıdaki kompozisyonların yine birbirine simetrik kemer ve sütunlarla çerçeveslenmesi de ayna metaforunu güçlendiren kurgusal niteliklerdir. Ayna vurgusu Baudrillard'ın (2016, s. 249) şu ifadesini akla getirir: "Ölü canlının yansımasıdır, suret ise ölümün yaşayan ve tanıdık görüntüsüdür".

## SONUÇ

Ölüm Dansı'nı Geç Ortaçağ'da bu denli popüler ve farklı kılan, Memento Mori ya da Ars Moriendi gibi diğer ölüm temalı eserlerle karşılaştırdığımızda, ahlaki bir temanın toplumsal bir hiciv uyarlamasına dönüştürülmüş olmasıdır. Bu hiciv uyarlaması ilk olarak, 15. yüzyıl Paris'inde ölü gömme işlevinin yanında insanların toplaşıp bir araya geldiği bir kamusal alan işlevine de sahip olan kilise mezarlığının duvarına muazzam boyutlarda resmedilmiş, ardından el yazmalarıyla ve baskılarla halka yayılmıştır. Guyot Marchant'ın ilk olarak 1485'te bastığı Ölüm Dansı edisyonunu da temanın günümüze ulaşmayı başaran önemli temsillerinden biridir.

Guyot Marchant'ın kitabındaki karşıtlıkların ve ayna imgesinin incelendiği makalede, Ölüm Dansı temasını ve Ortaçağ insanının ölüme yaklaşımını daha iyi anlayabilmek adına ölüm imgesinin tarihsel süreçteki dönüşümü ele alınmıştır.

Kitaptaki ağaç baskıların ve şiirlerin, birbirinden son derece farklı üsluplara, anlatım biçimine ve tona sahip olduğu dikkat çeker. Görsel ve sözel anlatım arasındaki bu karşıtların kasıtlı mı yoksa tesadüf eseri mi olduğu bilinmemekle birlikte, Ölüm Dansı anlatısını güçlendirdiği açıktır. Söz konusu karşıtlıkların, kitabın güçlü vurgularından biri olan ayna metaforunu da güçlendirdiği görülmektedir. Ağaç baskılarda ve şiirlerde farklı şekillerde tezahür eden ayna metaforu, yalnızca kurgusal bir süs işlevi görmez, aynı zamanda Ölüm Dansı'nda canlılarla ölümler arasındaki gerilimi ve karşıtlığı da vurgulayan en etkili tamamlayıcı unsurlardan biridir. Ölü figürler, canlı figürlerin gülünç yansımalarıdır. Ancak Marchant'ın vurgulamak istediği belki de en temel ve en güçlü ayna imgesi, kitabın ilk ve son sayfalarında yer alan anlatıcı figürüyle aktarılmaktadır. İlk sayfadaki anlatıcı, önünde açık duran kitapla okur/izleyicinin bir aynası konumundadır. Ölüm Dansı, Ariés'in "kişinin kendi ölümü" olarak tanımladığı dönemdeki ölüm anlayışının, Ortaçağ insanının ölümü kavrayış biçiminin etkili bir yansımasıdır.

Ölüm Dansı'nın 1424'te mezarlık duvarına resmedilişinden sonraki yıllarda tüm Batı Avrupa'ya yayılmasında Marchant'ın kitabının ne denli katkısı olduğu kesin şekilde kestirilemeye de duvar resminin taşınabilir ve çoğaltılabilir bir formata dönüştürülmesi kuşkusuz Ölüm Dansı resimlerinin ve şiirlerinin kitlelere yayılmasına katkı sağlamıştır. Kültürel bir eser, temanın yayılmasını kolaylaştıran bir araç ve Geç Ortaçağın insanın ölümlülüğüne dair endişesinin güçlü bir ifadesi olarak sahip olduğu öneme karşın, Marchant'ın kitabı bugün pek bilinmemektedir.

## KAYNAKÇA

Ariés, P. (1991). *Batılının ölüm karşısındaki tavırları* (çev. M. Ali Kılıçbay), Ankara: Gece Yayınları.

Baudrillard, J. (2016). *Simgesel değiş-tokuş ve ölüm* (çev. Ömer Adanır), 4. Basım, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Bauman, Z. (2000). *Postmodernlik ve hoşnutsuzlukları* (çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dekkers W. (1996). "Neye "Ölüm" Deriz? Batı Kültüründe Yaşamın Sonu Hakkında Bazı Düşünceler" (çev. Yasemin Oğuz). *Psikiyatri Psikoloji Psikofarmakoloji (3P) Dergisi*, Sayı: 4, s.8-16.

Fein, D. A. (2014). Text and image mirror play in Guyot Marchant's 1485 danse macabre. *Neophilologus*, Sayı: 98, s.225-239.

Harrison, A. T. (1994). *The danse macabre of women*, Kent, Ohio: Kent State University Press.

Huizinga, J. (1997). *Ortaçağın günbatımı* (çev. M. Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Illich, I. (2004). Ölüme karşı ölüm, *Cogito* (çev. E. Efe Çakmak), Sayı: 40, s.107-120, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Nazlı, A. (2006). Bedenin ölümü: modern öncesinden postmoderne beden ve ölüm. *Sosyoloji Dergisi*, Sayı:16, s.1-15.

Oosterwijk, S. (2009). "Fro Paris to Inglond'? The danse macabre in text and image in late-Medieval england", Leiden Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Doktora Tezi.

Önuçak, A. (2009). "Tarihöncesi dönemden Ortaçağa farklılaşan ölüm imgesi", Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

# Moda-Giyim Tasarımında Trompe

## L'oeil

### ÖZ

Etkileyici bir aldatma sanatı olan trompe l'oeil, aktarılmak istenen şeyin iki boyutlu bir düzlemde, üç boyutlu olarak algılanmasını sağlayan tekniktir. Kişiyi boyalı bir tasvirde ziyade, gerçek nesnelere bakıldığı düşüncesine sevk etmektedir. İzleyicide yanılsamaya sebep olan trompe l'oeil resimlerinin en önemli özelliği, sanatçının el ve fırça darbelerinin anlaşılabilir oluşudur. İlk örneklerini resim sanatında veren trompe l'oeil zamanla yanılsama izlenimi veren her tür desenleme tekniğine dâhil olmuş, zengin ve yaratıcı fikirlerle giysi tasarımlarında kullanılmaya başlanmıştır. Dokuma, örme, baskı ve çeşitli el sanatları ile desenlendirme yapılabilen tekstillerde trompe l'oeil örnekleri, Sürrealizm ile birlikte, giyim modasında da görülmeye başlamış ve ilk örneklerini moda tasarımcısı Elsa Schiaparelli ile vermiştir. Günümüze değin pek çok moda tasarımcıları farklı tekstil teknikleriyle yaratıcı trompe l'oeil örnekleri sergilemişlerdir. Araştırmada Schiaparelli ile başlayan trompe l'oeil giysi tasarımları incelenerek, güzel sanatlarda göz aldatan bir yöntem olan bu tekniğin yaratıcı görselleştirme ile giysinin yanılsama etkisi oluşturmaya uygun bir plastik yaratı alanına sahip olduğu görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Giysi Tasarım, Trompe L'oeil, Sanat-Tasarım, Sanatçı-Tasarımcı.

### Tutku Ceren RUŞAN

Arş. Gör.,

İstanbul Arel Üniversitesi Güzel  
Sanatlar Fakültesi Moda ve Tekstil

Tasarımı Bölümü,

tutkucerenrusan@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003->

0360-2480

### Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR

Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel  
Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda

Tasarımı Bölümü,

skozbekci@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1031->

9667

### ISSN

1307 - 9700

### Araştırma Makalesi

### Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 14, Sayı: 26

### Makale Gönderim

14.05.2020

### Makale Kabul

17.07.2020

# **Trompe L'oeil In Fashion-Clothing Design**

## **Tutku Ceren RUŞAN**

Res. Asst., Istanbul Arel University  
Faculty of Fine Arts Department of  
Fashion and Textile Design,  
tutkucerenrusan@gmail.com,  
<https://orcid.org/0000-0003-0360-2480>

## **Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR**

Assoc. Prof.,  
Dokuz Eylül University Faculty of  
Fine Arts Department of Textile and  
Fashion Design,  
skozbekci@gmail.com,  
<https://orcid.org/0000-0003-1031-9667>

## **ISSN**

1307 - 9700

## **Research Article**

## **Journal of Akdeniz Sanat**

Vol: 14, No: 26

## **Received**

14.05.2020

## **Accepted**

17.07.2020

## **ABSTRACT**

Trompe l'oeil, an impressive art of deception, is the technique that enables the perception of what is intended to be transmitted in a two-dimensional plane, in three dimensions. It leads the person to the idea that real objects are looked at rather than a painted description. The most important feature of trompe l'oeil paintings that cause illusion in the audience is that the artist's hand and brush strokes are incomprehensible. Trompe l'oeil, which gives its first examples in the art of painting, has been included in all kinds of patterning techniques that give the impression of illusion over time and started to be used in clothing designs with rich and creative ideas. Along with Surrealism trompe l'oeil samples in textiles that can be patterned with weaving, knitting, printing and various handicrafts started to appear in clothing fashion and gave its first examples with fashion designer Elsa Schiaparelli. To date, many fashion designers have exhibited creative trompe l'oeil examples with different textile techniques. In the research, trompe l'oeil clothing designs that started with Schaparelli are examined and this technique, which is an eye-catching method in fine arts, is observed to have a plastic creation space suitable for creating the illusion effect of the clothing with creative visualization.

**Keywords:** Clothing Design, Trompe L'oeil, Art-Design, Artist-Designer.



## 1. GİRİŞ

Sanatın ifade teknikleri arasında yaratıcı fikirlerin etkili bir şekilde gerçekleştirilmesi amacıyla stratejik olarak tasarlanan trompe l'oeil tekniği, güzel sanatların gelişmesinde itici güç olmuştur (Shon ve Cho, 2002, s. 155-171). Bu teknikle birlikte iki boyutlu bir resimin üç boyutlu bir nesne veya görünüm olduğuna inandırmak adına ışık kaynağının yönüne dikkat edilerek perspektif doğru kullanılmalıdır. Cassandra Gero' nun "Trompe L'oeil in Fashion" adlı yazısına göre; sanatta trompe l'oeil terimi, görsel illüzyon tekniğine atıfta bulunur ve bu sayede, izleyicinin gözü, bir resmin aslında sadece iki boyutlu bir temsil değil, üç boyutlu bir nesne olduğunu düşünerek aldatılır. Çoğu trompe l'oeil eğilimi, bir dizi gerçekçi canlı görüntüler ve doğrusal perspektif kurallarının yanıltıcı uygulanmasından kaynaklanan karışıklığa dayanır. Terimin kendisi, "göz aldanması" anlamına gelen bir Fransızca ifadedir ve ilk kez 17. yüzyıl Barok sanat döneminde ortaya çıkmıştır (Gero, 2013).

Özel bir tasvir biçimini tanımlamak için kullanılan terim, seyircinin ilk bakışta imgeyi temsil ettiği şeyin kendisi olarak algılamasına yol açacak kadar üst düzey bir gerçekçiliği tarif etmektedir (Leppert, 2017, s. 37-38). İki boyutlu düzlemde üç boyut algılaması sağlayan bir teknik olan trompe l'oeil göz aldatımı, göz aldatan eser ya da yanılsamacılık olarak da bilinmektedir (Farthing, 2013). Trompe l'oeil'deki gerçekçilik ve yanılsama boyutunun tarifine dair Leppert (2017) onu "bilfiil temsil edilen şeyden ziyade ikiz temsil ve bakış fenomeni" olarak açıklamıştır (Leppert, 2017, s. 42).

Trompe l'oeil'ün hedefi temsilde yanılsamadır ve bu yanılsamayı, temel olarak, taklit ederek gerçekleştirmektedir. Sanatın temeli kabul edilen bir kavram olan "taklit etme" (mimesis) izleyicide görme ve görsel repertuarına dayanarak temsili tanıma aşamalarından geçerek görsel bir deneyim yaşatır (Gombrich, 2015, s. 11- 29). Bu görsel deneyimlerden birisi olan tablolaradaki imgeler "görülürken" izleyici deneyiminin tamamını onun bir resim olduğunun farkına vararak yaşar. Fakat trompe l'oeil'deki imgeler "şeylere dair olma" (taklidi olma) değil "o şey olma numarası yapma" iddiası taşıyacak derece taklitte ustalık içermekte olduğundan izleyicinin görsel deneyimini kandırma, yanılsama ve nihayet kuşku noktasına taşımaktadır (Leppert, 2017, s. 41-47).

Kullanıldığı her alanda esere daha dikkat çekici bir özellik katan ve izleyicinin defalarca bakmasını sağlayan görsel illüzyon tekniği trompe l'oeil'in amacı izleyiciye farklı bir bakış açısı sağlamaktır. Yüzyıllardır birçok sanat alanında kullanılan bu teknik moda ile birleşince giysi tasarımında yeni bir kapı aralanmıştır. Geçmişten günümüze moda birçok farklı konudan etkilenmiştir. Sürekli kendini yenileyen bu alanda sanat dallarının modaya etkileri tartışılmaz derece büyüktür. Uzun zamandır kullanılan ve önde gelen güzel sanatlar tekniklerinden biri olan trompe l'oeil 20. yüzyılın başlarında gerçeküstücülüğün ortaya çıkmasıyla birlikte 1900' lerin başında sanatçı tasarımcı işbirliklerinin de etkisiyle moda tarihinde de yer edinmeye başlamıştır. Bu çalışmada geçmişten günümüze trompe l'oeil tekniği, kullanıldığı alanlar ve giysi tasarımındaki etkileri araştırılmış, görsel örneklerle desteklenmiştir. Moda ve trompe l'oeil arasındaki ilişki incelenerek modanın gelişimine, özgün ve yaratıcı tasarımlar için yeni bir bakış açısı sağlamak amaçlanmıştır.

## 2. TROMPE L'OEIL

Trompe l'oeil Rönesans'ta resmedilen objenin canlı ya da gerçekmiş gibi gösterilmesi çabasının sonucu olarak ortaya çıkmışsa da esasen güzel sanatlarda "yanılsama" Helenistik Dönem'den itibaren Yunan Sanatında görülmeye başlanmıştır. Romalı yazar yaşlı Plinius (MS 23-79) Yunan heykeltıraş Myron'un "İnek Heykeli"nin hayvan sürülerinin dikkatini çekecek kadar canlı sanıldığını ve ressam Zeuxis' in resmettiği üzümli kuşların yemeye çalıştığını anlatmıştır (Rona, 1997, s. 701). Yunan Sanatının ardından Roma Sanat'ında da yanılsamanın kullanıldığı görülmektedir. Özellikle Roma İkinci Üslup akımında yanılsama, iç mekânlarda, bir resim tekniği olarak kullanılmıştır. Bunun amacı penceresiz ve karanlık Roma iç mekânlarını aydınlatmak, geniştir gibi göstermektir (Farthing, 2013, s. 65).

Trompe l'oeil Rönesans Sanatında çoğunlukla mimari mekânda yanılsama yaratma amacıyla yapılan duvar ve tavan resimlerinde yer almaktadır. Bu aşırı gerçekçi duvar ve tavan resimleri, içerisinde bulunduğu gerçek mekânın bir parçasıymış gibi durmakta ve izleyicide ileri düzey bir yanılsama yaratmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2017, s. 320). Bu gibi trompe l'oeil etkilerinin sağlanabilmesinin kaynağı ise kuşkusuz perspektiftir. Perspektif üç boyutu iki boyutlu düzleme taşıyarak, iki boyutta üç boyut algısı yaratmaya dair bir çizim tekniği olarak Rönesans öncesinde var olsa da günümüz anlamındaki perspektif 15. Yüzyılda Rönesans ile başlamıştır (Sözen ve Tanyeli, 2017, s. 243). Parma Katedrali'nin kubbesinde yer alan ve Correggio tarafından uygulanan "Meryem'in Göğe Yükselişi" adlı tavan resminde, kilisenin tavanında bulutlar ve aşağıya sallanırken havada asılı kalmış gibi duran figürler kubbede bir yanılsama etkisi göstermektedir (Şekil 1) (Gombrich, 2013, s. 338-339). Mimari iç alanlarda perspektifi başarıyla kullanan sanatçılar ustaca işledikleri ışık ve gölgeyle yapının tavanında sonsuz bir yanılsama yaratarak kubbeleri gökyüzüne, hayali pencereleri olmayan manzaralara açmışlar ve daha büyük ölçekli mekânlar elde etmişlerdir.



**Şekil 1: Correggio, Meryem'in Göğe Yükselişi, Parma Katedrali Kubbesi**

*Kaynak: Gombrich, 2013; s.338*

Plastik sanatlarda trompe l'oeil, göz aldatımı tekniklerinin aşırı kullanımı ile yanılsamanın ileri düzeyini tarif etmekte ve Rönesans'tan başlayarak Avrupa resim sanatına kadar uzanmaktadır. Turani (2010), trompe l'oeil' ün bu aşırı yanılsamacılığını kısaca Raffael olarak bilinen İtalyan Rönesans ressamı Raffaello Sanzio hakkındaki bir hikâye ile örneklemiştir. Bu hikâyeye göre, ressam Raffael bir lokantanın garsonunu tabak üzerine yaptığı para resmi ile aldatmıştır. Trompe l'oeil resim imgesinin aslı ile karıştırılacak denli yanılsamaya yol açacak başarı kaynağını hiçbir ayrıntının gözden kaçırılmamasından almaktadır. Örneğin: tasvir edilen nesne ebadı eserle doğru ölçekli olmalı, ışık kaynakları ve gölgeler doğru verilmeli,

renk ve dokular nesnenin kendisi ile uyuşmalı, fırça izi olmamalıdır (Leppert, 2017, s. 39). Trompe l'oeil'de tasvir edilen imgenin ebadı yapılan şeyinki ile aynı olmalıdır. Eğer bir kapı yapılacaksa kapı orijinalinden farklılık göstermemelidir. Beyinde oluşturulmuş olmak istenen aldatmaca için çok önemlidir (Akçay, 2015, s. 34).

Yanılsamacı resimler İtalya'dan Hollanda'ya yayılıp en bilinen eserleri vermiştir. Ressam Jan van Eyck'in çalışmaları trompe l'oeil resminin en önemli örnekleri olarak bilinmektedir (Topal, 2014, s. 10). Jan Van Eyck'ın trompe l'oeil tekniği kullanılarak resmettiği "The Annunciation Diptych" adlı eseri, tuval üzerine yağlı boya resimde heykel yanılsaması yaratmaktadır (Şekil 2).



**Şekil 2: Jan Van Eyck, The Annunciation Diptych**

Kaynak: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/eyck-jan-van/annunciation-diptych> (Erişim tarihi: 14.11.2019)

Trompe l'oeil resminin asıl ile temsil arasında yarattığı kuşkuyla dair bilinen örneklerden biri de Sürrealizm akımının önemli temsilcilerinden birisi olarak tanınan Belçikalı ressam Rene Magritte'in "La Condition Humaine" adlı eseridir (Şekil 3). Ressam, izleyicinin "pencere mi, tuval mi" arasında kesin karara varamadığı, yanıltıcı, ironik bir imge yaratmıştır. (Leppert, 2017, s. 42).



**Şekil 3: Rene Magritte, La Condition Humaine**

Kaynak: Atkinson, 2013, s. 340.

Ressam Pere Borrell Del Caso'nun, en ünlü çalışmalarından biri olan "Escaping Criticism" (Şekil 4) adlı yapıtı yanılsama, kandırmaca, temsili öğelerin etrafında şekillenen trompe l'oeil tekniğinin en önemli örneklerinden biridir. Çoğu trompe l'oeil eğilimli eserde olduğu gibi bu çalışmada da sanatçı, izleyiciyi gerçekçi canlı görüntülerle birlikte perspektif, renk, ışık ve gölgenin etkileyici birleşimiyle yanıltı-

cı bir karışıklığa sürüklemektedir.

**Şekil 4: Pere Borrell Del Caso,  
Escaping Criticism**

Kaynak: Wade, 2016, s.55.



Genellikle iki boyutlu düzlemler üzerinde çalışılan, etkileyici bir yanılsama yaratmak için, ışığın geliş ve izleyicinin bakış açısının önemli olduğu, perspektifin kusursuz kullanıldığı bu teknik, sadece resim alanıyla kalmayıp, duvar resmi, iç dekorasyon, sokak sanatı, anaformik çalışmalar ve vücut boyama gibi birçok farklı alanda da kullanılmıştır. Üç boyutlu aldatıcı görüntüler sunarak kent görselini yeniden şekillendirmede önemli rol oynayan bu sanatsal teknik, Bilir' in de dediği gibi "sanatçı beklenmedik mekânlarda, ortamlarda insanı çevreleyen doğal dünyanın olgularıyla izleyiciyi karşılaştırarak şaşırtmakta ve gerçek ile kurgu algısında yanılsamalar yaratmaktadırlar" (Bilir, 2015, s. 113).

21. yüzyıla dair trompe l'oeil örneklerinden biri 3D Street Art olarak bilinen 2. boyutta 3. boyut algısı yaratarak algı yanılsamasını ileri derecede bir başka boyuta taşıyan üç boyutlu sokak sanatıdır. Edgar Müller'in çalışmaları (Şekil 5) kaldırım, şehir meydanı gibi kamusal alanlara resmedilen sokak sanatı izleyiciye belli bir açıdan 3D optik illüzyon deneyimi yaşatmayı amaçlayan resimlerdir (Way ve Hsieh 2019). Sanatçı Leon Keer'in çalışmasında da mekânda boyut yanılsaması yaratılmıştır ve böylece izleyicinin mekânsal bir yanılsamaya düşmesi amaçlanmıştır (Şekil 6).

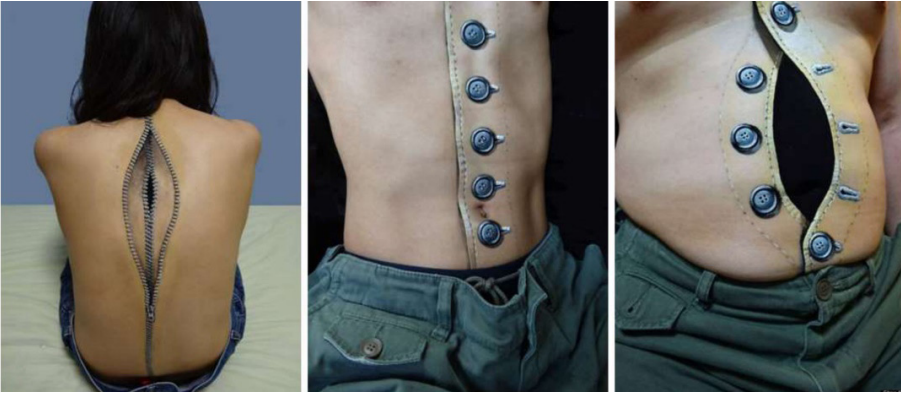




**Şekil 6: Leon Keer, Dubai 3D Sokak Resmi, 2011**

Kaynak: <https://www.leonkeer.com/3d-streetart-abu-dhabi/>  
(Erişim Tarihi: 22.11.2019)

Sanatçılar yaratıcılığını kullanarak, insan bedeni üzerinde de yanılsamalar yaratmışlardır. Vücut boyama, resmin doğrudan insan cildine boyandığı bir sanattır ve dövmelerin aksine geçicidir. Trompe l'oeil'ün günümüz popüler kültüründe dikkat çeken örneği "3D Body Painting", "3D Body Make-up" olarak bilinen beden üzerine yapılan illüzyonist vücut resimleridir. En iyi örneklerinden olan ve Japon Choo-San tarafından akrilik boya ile yapılan vücut resimleri gerçekçiliği ile yanılsamalar yaratmaktadır (Şekil 7) (Realistic Body Art by Choo-San, 2020). Çalışmalar beden üzerinde gerçekleşen bir göz yanılsaması üzerine kurgulanmıştır. Böylece izleyicinin görsel deneyimi kandırma ve yanılsama -trompe l'oeil- çerçevesinde gerçekleşmektedir.



**Şekil 7: Choo-San Vücut Boyama Çalışmaları**

Kaynak: <https://momentsjournal.com/japanese-artist-hikaru-choo-and-hyperreal-body-paintings/choo-san-makeup-artist-3/> (Erişim Tarihi: 22.11.2019)

Yıllardır birçok alanda 2 boyutu 3 boyutmuş illüzyonu yaratan trompe l'oeil, Alexa Meade ile farklı bir yanılsamayla karşımıza çıkmaktadır (Şekil 8). Meade, insan bedenini çıplak ya da giysili, içinde bulunduğu mekânla birlikte boyayarak 3 boyutlu nesnelere 2 boyutlu resimlermiş gibi göstererek optik bir yanılsama yaratmaktadır (Şekil 9).

**Şekil 8: Jaimie ve Alexa, 2010**

Kaynak: <https://alexameade.com/classics-portfolio> (Erişim Tarihi: 22.11.2019)



**Şekil 9: We Cross the Street, 2016**

Kaynak: <https://alexameade.com/classics-portfolio> (Erişim Tarihi: 22.11.2019)



### 3. TROMPE L'OEİL TEKNİĞİNİN GİYSİ TASARIMINDAKİ YERİ

Moda ve tekstilde günümüzde neler olup bittiğine bakmak önemlidir. Artık günümüzde gündemdekine benzer bir şey yapmak, mevcut eğilimi izlemek ve modaya uymak değil de tam aksine güncel fikirlere karşı çıkmak ve deneysel bir çalışmayla yeni bir akım ve moda oluşturmak, hem moda tasarımcıları hem de moda tüketicileri için daha tercih edilebilir bir yaklaşım olmuştur (Çileroğlu, Balcı, 2018, s. 17).

Moda tasarımcıları da podyumlarda farklılık yaratan koleksiyonlar sunmak için görsel aldatmaca ya da yanılsama sunan trompe l'oeil kullanarak sanatın etkisinden yararlanmışlardır. İlk örneklerini resim sanatında vermiş olan trompe l'oeil, göz aldanması temeline dayanan bir teknik olarak mimari, sokak sanatı, beden makyajı gibi çağdaş sanatsal üretimlerde kullanılmakla birlikte moda tasarımı alanında da sürrealist yaklaşımlarla görülmeye başlamıştır. Objeye ve görselleri alışılmadık bir biçimde konumlandırma sürrealist sanatın temel eğilimlerinden birisidir. Aslı olmayan fakat görsel bir hile ile var olduğu yanılsama yaratan trompe l'oeil, sürrealizmin gerçekdışı, alışılmadık görselleri için uygun bir teknik olmuştur. Sürrealist Elsa Schiaparelli, bu tekniği plastik yaratı alanı olarak kullandığı giysilere uyarlayan ilk moda tasarımcısı olmuştur (Mackenzie, 2017, s. 78-81). Schiaparelli, Salvador Dali, Jean Cocteau ve Jean Dunand gibi dönemin önde gelen sanatçılarıyla birleşip, trompe l'oeil tekniğini kullanarak modada iz bırakan tasarımlara imza atmıştır. Sanata ilgisi ve sanatçılara olan yakınlığı ile tasarımlarında kullandığı farklı teknikler onu moda tarihinde önemli bir konuma getirmiştir. Sanat ve moda işbirliği ile Elsa Schiaparelli tarafından 1927 yılında yapılan triko kazak koleksiyonu, trompe l'oeil tekniğinin moda tasarımında görülen ilk örneğidir. Kazak boyun kısmında yaka ve fiyonk gibi, kolunda kıvrılmış manşet gibi duran örgü de-

senler bulunmaktadır (Şekil 10). 'Gibi durmak', temsil ettiği şey sanılmak trompe l'oeil'ün temel amacıdır. Söz konusu tasarımda, gerçekte olmayan öğelerin -yaka, fiyonk, manşet- desenlendirme ile var olduğu yanılsaması yaratılmış olup bu sayede trompe l'oeil giysi tasarımı olma özelliği taşımaktadır (Fogg, 2014, s. 264-265). Elsa Schiaparelli bu yaklaşımla, sanatın etkisinin moda ürünleri üzerinde de yorumlanabileceğini kanıtlamıştır.



**Şekil 10: Schiaparelli'nin trompe l'oeil kazağı,1927**

*Kaynak: Fogg, M. (2014). Modanın Tüm Öyküsü (Çev.: E. Gözgül). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, s. 264.*

Schiaparelli'nin, 1938 yılına ait "Circus Collection" defilesinden "Tears Dress" isimli elbisesi Victoria & Albert Müze Koleksiyonunda yer almaktadır. Elbisede dekoratif bir unsur olarak yırtıklar ve gözyaşlarına benzeyen kumaş parçaları kullanılmıştır. Elbise üzerindeki baskı desenler sürrealist sanatçı Salvador Dali tarafından tasarlanmış trompe l'oeil uygulamalarıdır (Şekil 11).



**Şekil 11: Schiaparelli, 'Circus Collection', The Tears Dress**

*Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-evening-ensemble-dress-elsa-schiaparelli/> (Erişim Tarihi: 22.11.2019)*

Trompe l'oeil tekniğini giysi tasarımına uygulayan bir diğer moda tasarımcısı Roberta di Camerino olmuştur. Tasarımcı, Schiaparelli ile başlayan yanılsamacı yaklaşım kullanımını ileriki evreye taşımış ve moda tasarımında trompe l'oeil kullanımının önemli isimlerinden biri olmuştur. Camerino'nun 1976 yılına ait polyester jarse elbise tasarımında yer alan döküm ve kıvrımlar esasen baskı tekniği ile oluşturulmuş birer "döküm ve kıvrım deseni"dir (Resim 12).

**Şekil 12: Camerino'nun trompe l'oeil elbisesi**

Kaynak: <https://www.noblevintageclothier.com/shop/1970s-roberta-di-camerino-trompe-loeil-jersey-dress> (Erişim Tarihi: 20.03.2020)



Yine Camerino'ya ait etek-cekete takımın tüm ayrıntılarının desenlendirildiği, ceketlere dair kapama, yaka, klapa, cep, ilik, düğme, manşet; eteklere dair kemer ve döküm, aksesuara dair kravat ve fuların tek bir triko üzerine örüldüğü tasarımlar, Leppert'in (2017), "bilfiil temsil edilen şeyden ziyade ikiz temsil fenomeni" olarak açıkladığı trompe l'oeil'ün moda tasarımındaki önemli örneklerindendir (Şekil 13) (Leppert, 2017, s. 42).

**Şekil 13: Roberta di Camerino, Triko Tasarımları**

Kaynak: <http://designcatwalk.com/roberta-in-the-scarpa/> (Erişim Tarihi: 22.11.2019)



Schiaparelli ve Camerino ile birlikte giysi tasarımında trompe l'oeil tekniği kullanımının öncü örneklerinden biri olarak Hermes'in 1952 yılında hazırlamış olduğu koleksiyon gösterilebilir. Koleksiyondaki tüm giysiler temel beden kalıbındaki giysiler üzerine resmedilmiş yaka, cep, kemer, kapama, düğme desenleriyle oluşturulmuştur (Şekil 14). Aslında köprüsü, deliği, tokası olan bir kemer yoktur; sadece tüm bunların resmi, dolayısıyla yanılsaması mevcuttur.

**Şekil 14: Hermes, 1952**

Kaynak: <https://www.et-caetera.com/hermes-trompe-loeil-dress/> (Erişim Tarihi: 22.11.2019)





Triko ve baskı deseni olarak kurgulanmış moda tasarımında trompe l'oeil kullanımına dair farklı bir teknik 1983 yılında tasarımcı Karl Lagerfeld tarafından düşünülmüştür. Lagerfeld'in Chanel markası için tasarladığı gece elbisesinde, boncuk işleme tekniği trompe l'oeil yanılsamasıyla oluşturulmuştur (Şekil 15). Siyah elbisenin üzerine kolye, kemer ve bilezik takılmış gibi durmaktadır. Aslında mücevherler birer takı değil işleme ile elbisenin üzerine işlenmiş boncuklardır. Temsil ettiği şeyin neredeyse kendisi olma iddiası taşıyan trompe l'oeil tekniğine uygun boncuk işlemler, aksesuar gibi durmakta, izleyicide ileri düzey bir yanılsama oluşturulmaktadır.



**Şekil 15: Karl Lagerfeld'in Chanel için tasarladığı elbise**

Kaynak: <http://fashionmuseum.fitnyc.edu/> (Erişim Tarihi: 22.11.2019)

Giysi tasarımında trompe l'oeil kullanımının 2000 sonrasında önem kazandığı görülmektedir. 2000'ler giysi modasında en çok görünen trompe l'oeil kategorisi gerçekçi ifadedir. Özellikle yaka, cepler, kurdeleler, ön kapamalar, düğmeler, dekoratif dikişler ve fırfırlar gibi ayrıntılar çizim ya da baskı yöntemiyle verilmektedir. Çok katmanlı kıyafetleri tek katmanla vererek görsel illüzyon yaratılır (Park, 2010, s. 117).

Tasarımcı Rei Kawakubo'nun, markası Comme des Garçons'da, 2009 yılı Sonbahar-Kış hazır giyim koleksiyonunda yanılsama kurgusu üzerine odaklanmış tasarımlar mevcuttur. Tasarımlarda Kawakubo'nun dekonstrüksiyonist tasarım stili üzerine trompe l'oeil resimlemeler yapılmıştır (Şekil 16). Konstrüksiyon anlamında ceket formunda olmayan giysiler üzerine, dikili şeritler ile yaka, klapa, ön kapama, arka orta çizgisi, pens, kup, cep, cep kapağı resimsel olarak yerleştirilmiştir. Söz konusu öğeler özgül varlıkları ile orada değildir; ancak resimsel düzeyde orada olduklarına dair iddia taşımakta, temsil edilmektedir. Temsil edilen şey ile ilgili yanılsamacı bir bakış fenomeni olan trompe l'oeil'e dair örnekteki giysi tasarımları temsil ve yanılsama açısından model alınabilir.



**Şekil 16: Comme des Garçons'ta 2009 Sonbahar-Kış koleksiyonu**

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2009-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#24> (Erişim Tarihi: 22.11.2019)

Gucci'nin 2016 İlkbahar hazır giyim koleksiyonu pek çok trompe l'oeil örneği içermektedir (Şekil 17). Tasarımlarda fırfırlı yaka, ön kapama, ilik-düğme, apolet, fiyonk, kurdele, kumaş dökümü, kemer, kenar fırfırı, etekte oluşan godeler gibi öğelerin hepsi resimsel desenlerdir. Koleksiyondaki giyim detaylarındaki desenlerin tamamı izleyicide ögenin kendisiymiş gibi yanılsama uyandırmakta ve böylece giysi tasarımında trompe l'oeil örneklerinden biri olma özelliği taşımaktadır.

**Şekil 17: Gucci, Bahar, 2016**

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-ready-to-wear/gucci/slideshow/collection>  
(Erişim Tarihi: 07.12.2019)



Trompe l'oeil çerçevesinde bir görsel uygulama da Moschino markasının yaratıcı konsept koleksiyonunda işlenmiştir. Tasarımcı Jeremy Scott tarafından Moschino markası için tasarlanmış olan 2017 İlkbahar-Yaz Hazır Giyim Koleksiyonu, iki boyutlu kâğıt bebekler teması ile hazırlanmıştır. Tasarımcı, kâğıt bebek teması doğrultusunda, üç boyutlu giysileri iki boyutlu düzleme çekebilmek için koleksiyonun tamamında trompe l'oeil tekniğini kullanmıştır (Moschino Spring 2017 Ready-to-Wear, 2020).

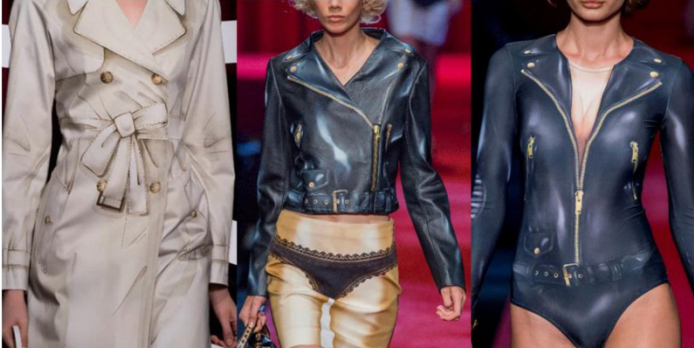
Vücut boyama sanatçısı Alexa Meade'in çalışmalarında görülen 3 boyutlu objeyi 2 boyutlu resimlermiş gibi gösterdiği optik yanılsama Moschino'nun bu koleksiyonunda da aynı etkiyle karşımıza çıkmaktadır (Şekil 18). Giysiler büzgülü ve drapepli görüntüsünü dikiş ve kalıp özelliklerinden almamaktadır. Tasarımların her bir parçası baskı desenlendirme ile göz yanılsaması yaratan öğelerdir. Boyut yanılsaması ve gerçekte var olmayan giyim öğelerinin baskı desenleri ile var olduğu yanılsamasını yaratması açısından koleksiyon özelliklerini trompe l'oeil tekniğinden almaktadır.

**Şekil 18: Moschino 2017 İlkbahar-Yaz**

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/moschino/slideshow/collection>  
(Erişim Tarihi: 07.12.2019).



Trompe l'oeil tekniğini çok sık kullanan İtalyan tasarımcı Franco Moschino yapmış olduğu trompe l'oeil detaylarının giysi tasarımında yeniliğe gitmenin bir yolu olduğunu düşünmekteydi (Petican, 2013, s. 145) (Şekil 19).



**Şekil 19: Trompe L'oeil Kadın Giysi Tasarımı, Moschino, SS/2017**

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/moschino/slideshow/collection> (Erişim Tarihi: 07.12.2019)

Haute couture tasarımlarında görülen trompe l'oeil uygulamalar, günümüzde hazır giyim koleksiyonlarında da yer almaya başlamıştır. Burberry markasının 2019 yılında satışta olan çocuk hazır giyimi ürünlerinde, firmanın “trompe l'oeil giysiler” olarak satışa sunduğu koleksiyon çeşitli tekniklerle oluşturulmuş örneklerdir (Şekil 20). Burberry markasına ait çocuk yağmurluğunda dikiş, ilik, düğme deseni basılmışken çocuk kazağında ise bir başka trompe l'oeil uygulaması mevcuttur. Koleksiyonun önemli bir parçası olan kazakta hırka, bir örgü deseni olarak örülmüştür. Böylelikle yağmurluk örneğinde baskı, kazak örneğinde örme tekniği ile trompe l'oeil etkisi oluşturulmuş, desenler aracılığıyla temsili yanılısma yaratılmıştır.



**Şekil 20: Burberry Çocuk Koleksiyonu**

Kaynak: <https://kr.burberry.com/girl/> (Erişim Tarihi: 07.12.2019)

Trompe l'oeil tekniğini son yıllarda hemen her koleksiyonunda kullanan Amerikalı tasarımcı Thom Browne, cinsiyet normlarını yok edecek çalışmalara imza atmıştır. Tasarımcı 2017 yılı ilkbahar/yaz kadın koleksiyonuyla gerçek ve sahte arasındaki sınırı yıkarak, soft renklerle sıra dışı bir görünüm sunmuştur (Şekil 21).



**Şekil 21- Trompe L'oeil Giysi Tasarımı-Thom Browne, SS/2017**

Kaynak: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/thom-browne/slideshow/details> (Erişim Tarihi: 10.02.2020)

Çağdaş modadaki ifade türlerinden biri olan trompe l'oeil tekniğine 2019 sonbahar/kış koleksiyonunda da yer veren tasarımcı siyah, beyaz ve gri ağırlıklı tek parça giysilerle Paris podyumlarında izleyicinin karşısına çıkmıştır (Şekil 22). Bu koleksiyondaki tasarımlar iki ya da üç parçalı kombinden oluşuyormuş gibi görünse de

asında bu bir yanılsamadır. Çünkü trompe l'oeil tekniğinin etkisiyle elbise-cekete ya da etek-bluz-cekete gibi görünen tasarımlar bu detaylarla renklendirilmiş tek parça elbiselerdir. Browne aynı teknik ve mantıkla yepyeni detaylar yarattığı 2020 sonbahar/kış erkek giyim koleksiyonuyla yine dikkatleri üzerine çekmeyi başarmış, tasarımlarında bir kez daha sanat-tasarım birlikteliğine imza atmıştır (Şekil 23).

**Şekil 22: Thom Browne, 2019**

**Sonbahar/ Kış Kadın Koleksiyonu,  
Paris**

*Kaynak: <https://www.thombrowne.com/tr> (Erişim Tarihi: 03.03.2020)*



**Şekil 23: Thom Browne, 2020**

**Sonbahar/ Kış Erkek Koleksiyonu,  
Paris**

*Kaynak: <https://www.thombrowne.com/tr> (Erişim Tarihi: 03.03.2020)*



Araştırma kapsamında incelenen giysi tasarımı örneklerinde örme, baskı, nakış, işleme gibi farklı tekniklerle yaratıcı trompe l'oeil etkileri oluşturulmuştur. Tasarımlar, temel olarak, söz konusu tekniklerle desenlendirilmiş yanılsama yaratma prensibindedir. Bu yanılsamalar, desenlendirme ile giyim öğelerinin bir ya da bir kaçının “varmış gibi” görülmesi ile yaşanmaktadır. Trompe l'oeil, moda tasarımında kullanılarak yaratıcı görselleştirme adına, “-mış gibi” ifadeyle özgün imajların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

#### 4. SONUÇ

Tarihsel süreçte moda ve sanatın paralel olan yollarının, tam anlamıyla kesiştiği pek çok örnek çalışma olduğu bilinmektedir. Söz konusu çalışmalar, modanın tarihsel belleğinde biçimsel değer en yüksek olduğu uygulamalar olarak yer edinmiştir. Araştırmaya konu olan trompe l'oeil'in giysi tasarımındaki uygulamaları da bu iki evrenin kesiştiği örneklerden birisidir.

Göz aldanması temeline dayanan bir plastik sanat tekniği olan trompe l'oeil, moda tasarımı alanında sürrealist yaklaşımlarla görülmeye başlanmış, giysiler aracılığıyla

çeşitli görsel deneyimler yaşatmıştır. Söz konusu durum giysinin yanılsama yaratmaya dair uygun plastik bir yaratı alanı olduğunu göstermenin yanı sıra meşru bir alan olma tartışmalarının sürdüğü moda tasarımının, güzel sanatlardaki konumunun da altını çizmektedir. İlk örneklerini resim sanatından veren bir güzel sanatlar tekniğinin giysi tasarımındaki kullanımı, ürün örneklerine fazladan bir artı değer katmanın ötesinde, sanat ve tasarım arasındaki bağın organik olduğunu ve yaratıcılık ekseninde birbirlerinden beslenmelerinin önemini göstermektedir.

Moda tasarımı alanındaki trompe l'oeil örneğinde ortaya çıkan yaratıcı görsel imajlar, giysi tasarlama pratiğinin, sanatsal üretim pratikleriyle paralel olduğunda, modanın temel sanat alanları kadar yaratıcı görselleştirme olanaklarına sahip olduğunu göstermektedir. Giysilerin, alana dair çeşitli tekniklerle oluşturulmuş boyutlar arası yanılsamaları, görsel tasarımın öge ve teknikleri açısından değerlendirildiğinde resim sanatındaki örnekleri kadar yaratıcıdır. İlgili durum moda tasarımının, bir güzel sanatlar tekniğinin görsel üzerinde yaratmak istediği etkinin tamamını karşılama kabiliyetine sahip olduğunu, üstelik bunu giyilebilirlik işlev sahasını ihlal etmeden, karmaşık bir üretim süreciyle de gerçekleştirebildiğini göstermektedir. Öte yandan araştırma, moda tasarımının temel sanat alanlarını aratmayacak görsel ifade olanaklarının ancak -trompe l'oeil tekniğini kullanmak gibi- sanat evreninden ödünç alınmış fikirlerle mümkün olabildiğini de hatırlatmaktadır. Sonuç olarak moda tasarımında trompe l'oeil uygulamalar, giysi tasarımının yaratıcı imkânlarının genişliğini, ortaya çıkan görsel imajların diğer sanat alanları kadar değerli olduğunu ve moda evreninde yüksek biçimsel değer yaratmada sanat ile tasarım uygulamalarının birlikteliğinin önemini göstermiştir.

## KAYNAKÇA

- Akçay, A. A. (2015). "Resimde Gerçeklik ve Aldatma, Trompo L'oeil ve Fotogerçekçilik", *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Uluslararası Sanat Sempozyumu*, 8-9 Ekim,ss; 29-39
- Bilir, A. (2015). "Sanat ve Gerçeklik İlişkisinde Değişen Anlam Arayışı", *Uluslararası Sanat Sempozyumu* , *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi MatbaasıMuğla, Eylül*, 107-116
- Çileroğlu, B. ve Balcı, M. (2018). *Dekonstrüksiyon Kavramsalında Moda Tasarımı*, *Uluslararası Kültür ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 4, Sayı 1, Haziran 2018, ss.13-28.
- Farthing, S. (2013). *Sanatın Tüm Öyküsü* (Çev.: F. C. Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü* (Çev.: E. Gözğü). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gero, C. (2013). Trompe L'Oeil in Fashion. Trending Now: New Developments in Fashion Studies Page Count: 143–153 DOI: [https://doi.org/10.1163/9781848882119\\_015](https://doi.org/10.1163/9781848882119_015). Erişim Adresi: <https://brill.com/view/book/edcoll/9781848882119/BP000015.xml>.
- Gombrich, E. H. (2013). *Sanatın Öyküsü* (Çev.: E. Erduran ve Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gombrich, E.H. (2015). *İmge ve Göz: Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler* (Çev.: K. Atalay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (Çev.: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mackenzie, M. (2017). *İzmler Modayı Anlamak* (Çev.: M. Tuna). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Park, E. K. (2010). *A study of fake design in the fashion of the 2000s*, Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles, No: 3-60, March, ss. 110-122.

Petican, L., Essegheier, M., Nurse, A. ve Eluwawalage, D. (2013). *Trending Now: New Developments in Fashion Studies*, Inter-Disciplinary Press, İngiltere

Rona, Z. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayın.

Shon Youngmi ve ChoYoungah (2002). "A Study on Trompe-loeil Expressed in Modern Fashion", Korean Society of Costume", Doubles Volume 52, Issue 4, July, 155-171 (17 pages), Erişim <http://www.dbpia.co.kr/Journal/articleDetail?nodeId=-NODE06674760>.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2017). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Topal, V. (2014). *20. Yı. Resim Sanatında Natürmort'un Kavramsal Kullanımı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.

Turani, A. (2010). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Way, D.-L., & Hsieh, C.-H. (2019). "3D Street Art Illusions: Embedding Chalk Stylized Rendering of 3D Objects into a Pavement Photo." *Computer Animation and Virtual Worlds* 26 (6): 563–75. Accessed November 22.

Moschino Spring 2017 Ready-to-Wear. (2020, 17 Temmuz). Erişim Adresi: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/moschino>

Realistic Body Art by Chochoo-San. (2020, 17 Temmuz). Erişim Adresi: <https://www.boredpanda.com/realistic-body-art>

# Giyilebilir Sanat Akımı ve Kadın

## Sanatçıların Etkileri

### ÖZ

Giyilebilir sanat akımı, kadın hareketinin ivme kazandığı ve sanat dünyasında varlık göstermeye başladıkları bir dönem olan 1960'ların sonu ve 1970'lerde gelişmiştir. Merkezinde giysi olan akımda kadın sanatçıların önemli bir bölümü sanata hâkim erkek egemen yapının yarattığı sanatsal normlara meydan okumuştur. Hedefleri, “kadın işi” ya da “düşük sanat” olarak kabul edilen yaratıların değerini yükseltmektir. Sanatın tual ile sınırlandırıldığı genel inanca karşı çıkarak bedeni ve giysiyi görsel imgelemi sergilemek ve canlandırmak için bir mecra olarak kullanmışlardır. Bu çalışmanın amacı, 1970'lerden günümüze dek süregelen giyilebilir sanat akımının gelişimini incelemek, akımdaki kadın egemenliğinin nedenelliğini ortaya koymak ve uygulanan yöntemleri sınıflandırarak akımın karakteristik özelliklerinin altını çizmektir. Harekette erkek sanatçılar da yer almış olsa da sayıca kadınların belirgin bir üstünlüğü vardır ve bu makalede özellikle kadın sanatçıların işlerine odaklanılmıştır. Çalışma, yöntem olarak literatür taramasına dayanmaktadır ve dönemin önemli sanatçılarının eserleri incelenmiştir. Çalışmanın ortaya koyduğu bulgulara göre kadın sanatçıların 1960'lı yılların sonundan beri sorguladığı sanat eserinin işlevi, içeriği ve ötekileştirme gibi kavramlar hala güncelliğini korumaktadır ve giysiyi merkezine alan sanat yaratımı süreci devam etmektedir. Akım, günümüzde sanatçı, zanaatkar ve tasarımcı ekseninde devam etmektedir. Kadınların mücadelelerine giysi, tekstil ürünlerini mecra olarak seçmeye devam etmeleri Marshall McLuhan'ın “araç mesajdır” mottosuna hala bağlı olduklarını göstermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Giyilebilir Sanat, Lif Sanatı, Tekstil Sanatı, Sanat Giysisi, Kadın Sanatçılar.

### Duygu ATALAY ONUR

Dr. Öğr. Üyesi,

Beykent Üniversitesi, Tekstil ve

Moda Tasarımı Bölümü,

atalayduygu@gmail.com,

[https://orcid.org/0000-0002-](https://orcid.org/0000-0002-0536-0908)

0536-0908

### ISSN

1307 - 9700

### Araştırma Makalesi

### Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 14, Sayı: 26

### Makale Gönderim

13.11.2019

### Makale Kabul

27.02.2020

# **Wearable Art Movement and The Impact of Woman Artists**

**Duygu ATALAY ONUR**

Asst. Prof.,

Beykent University, Textile and

Fashion Design Department,

atalayduygu@gmail.com,

<https://orcid.org/0000-0002->

0536-0908

**ISSN**

1307 - 9700

**Research Article**

**Journal of Akdeniz Sanat**

Vol: 14, No: 26

**Received**

13.11.2019

**Accepted**

27.02.2020

## **ABSTRACT**

Wearable art movement emerged at the end of the 1960s and 1970s, in a period when women's movement had accelerated and women's presence was felt in the art world. At the centre of this movement, there were clothes and a great number of woman artists have challenged patriarchal artistic norms that have been dominating the art scene. Their aim was to elevate the creations described as 'women's work' or 'low art' to a higher status. By rejecting the common belief that limits art with a canvas, they used the body and clothing as a medium to exhibit and revive visual imagery. The purpose of this study is to analyse the development of wearable art movement which has been effective since the 1970s. It aims to put forth the casualty of women's dominance within the movement and underline the characteristics of the movement by classifying its practices. Even though there have been male artists within the movement, women artists outnumber them and this paper focuses specifically on women's work. The method of the study is based on a literature review and works of important artists of the era are analysed. The findings of the study put forth that questioning the function and content of artworks and the notion of alienation have still been on the agenda of women artists since the 1960's and the process of artistic creation that's been shaped around wearable objects still continues. Today artists, crafters and designers carry out the practice of the movement. The fact that woman artist continue choosing clothing and textiles as a medium of their art shows that they are still committed to with the motto "medium is the message" of philosopher Marshall McLuhan.

**Keywords:** Wearable Art, Fibre Art, Textile Art, Art Wear, Woman Artists



## Giriş

Sanat anlayışı tarih boyunca dönemden döneme değişmiştir. Berger'e göre 1400'lerden başlayan ve 1900'lere kadar devam eden standartlaşmış normlar sanatı ve sanat eserine bakışımızı şekillendirmiştir (2016). Ancak 20. yüzyıla gelindiğinde önceki yüzyıllara göre daha farklı içerikler ve uygulama yöntemlerinin ortaya çıkışı söz konusu olmuştur. Bu yeni alanlardan biri de life ve giysiye dayanan sanat anlayışıdır. Aslında, lifsel malzemelerin sanat objesi yaratımında kullanımı yeni değildir. Dokuma, örme, baskı ve diğer tüm manipülatif teknikler insanlık tarihi boyunca kullanılmıştır (Hanning, 1977'den aktaran Lunin, 1990, s. 697). Fakat bu malzemelerle daha çok fonksiyonellik özdeşleşmiştir. Geleneksel olarak işlevsellikle ilintili tekstile dayalı sanatlar ise özellikle 1960'lardan itibaren güçlenmeye başlamıştır.

1970'lerden başlayarak tekstile dayalı sanatlara giyilebilir sanat kavramı da eklenmiştir. Giyilebilir sanat akımı geleneksel sanat anlayışı, kadın yaratıcılar ve işlev gibi konuların sorgulandığı bir akım olmuştur. Tarihsel gelişimine bakıldığında giyilebilir sanat akımının sanat dünyasında benimsenmesinin zorlu olduğu ortadadır; çünkü bu akımdaki sanatçıların büyük bir bölümü yüzyıllardır itibar gören pratiklere meydan okumuşlardır. Sanatı duvardan indirip müzeden çıkarak gündelik hayatın içine dâhil etmeye çalışmışlardır.

Rönesans'tan beri sanat dünyasına hâkim olmuş el sanatı-güzel sanatlar, yüksek sanat-düşük-sanat, kadın-erkek dikotomilerine eleştiri getiren pek çok kadın sanatçı akımı sahiplenmiştir. Akımda önemli erkek sanatçılar da yer almıştır; ancak sanatçıların büyük çoğunluğunu kadınlar oluşturmaktadır. Hem malzeme seçimi hem de sergileme yöntemlerinde ötekileştirilme fikrine meydan okuyan uygulamalar söz konusu olmuştur. Bu makalede özellikle kadın sanatçıların işlerine odaklanılmıştır. Çalışmanın amacı, 1970'lerden günümüze dek süregelen giyilebilir sanat akımının gelişimini incelemek, akımdaki kadın varlığının nedenselliğini ortaya koymak ve uygulanan yöntemleri sınıflandırarak akımın karakteristik özelliklerinin altını çizmektir. Böylece sanat tarihinde kadınların kendilerine ait bir dil yaratma mücadelesinin kaydı tutulmuştur.

## 1. TEKSTİL MALZEMESİNİN SANAT ESERİNE DÖNÜŞÜM SÜRECİ

Lif sanatı ya da sanat kumaşı diye tanımlanan kavram 2. Dünya Savaşı sonrası tanımlanmış ve tekstil sanatında yeni gelişmeleri işaret etmiştir (Lunin, 1990). 1920'lerden beri lifle yapılan işleri tanımlamak konusunda yaşanan boşluk sanat kumaşı teriminin bulunmasıyla son bulmuştur. Dokuma tezgâhlarının, fonksiyonel olmayan üretim için de kullanılabilmesi keşfedilmiş, onlara verilen değer artmış ve sanat üretiminin merkezinde olmuşlardır (Nordness, 1970, s. 10'dan aktaran Lunin, 1990, s. 698). Dokuma sanatının gelişiminde en büyük rolü Bauhaus Okulu oynamış ve Anni Albers, Otto Berger, Gunta Stozl gibi isimler bu sanatın öncüleri olmuşlardır (Sakalauskaite, 2012, s. 38).

Tekstil sanatının filizlendiği 20. yüzyıl aslında sanat alanında anlam, önem ve amaç gibi kavramların sorgulanıp değiştirildiği bir dönemdir. Avant-garde hareket bu değişimle birlikte bütün sanat dünyasını etkilemiştir (Orban, 2013, s. 258). 1925'te Art Deco, Art Nouveau, DeStijl etkisini taşıyan pek çok tapestry (duvar halısı) Paris'te Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi'nde sergilenmiştir (Orban, 2013, s. 258). Bu yıllarda, tekstil sanatı resim ya da heykel kadar önem taşıyan bir sanat türü olmasa da Picasso, Miro, Matisse, Dufy, Chagall, Leger, Calder, Sonia Delaunay, Le

Corbusier, Lurçat gibi büyük sanatçılar baskı ve tapestry alanında işler üretmiştir (Orban, 2013, s. 258). Savaşlardan etkilenmeyen Amerika'da ise Roy Lichtenstein, Frank Stella, Romare Bearden gibi sanatçılar tapestryler üretmiştir. Ve yine Amerika'da Fluxus akımı, feminist sanat, süreç ve performans sanatlarının yanı sıra lif sanatı da çağdaş sanat kategorisine girmiştir (Orban, 2013, s. 258-259).

1960'lar kavramsal sanatın doğduğu yıllardır ve sanata dair pek çok olgu tartışmaya açılmıştır. Neodada, Minimalist Sanat ve Fluxus gibi akımlar Amerika ve Avrupa'nın ardından tüm dünyaya yayılırken modern sanat paradigmasının yapı söküme uğrama süreci başlamış ve sanattaki formalizmle mücadele edilirken tekstil sanatının lif sanatına evrilmesi süreci gerçekleşmiştir (Orban, 2013, s. 258-259). Lif sanatının başlangıcı olan 1960 yılında Lozan Bienali'nde tekstil sanatçıları; Olga de Amaral, Magdalena Abakanowicz, J. Owdzka, W. Sandley, Jean Lurcat, M. Cuttoli yarattıkları lif sanatı örnekleri ile tekstil sanatına farklı bir bakış açısı kazandırmışlardır (Demirkan, 2001, s. 25- 52'den aktaran Sakalauskaitė, 2012, s. 38).

Bundan önce 1950'lerdeyse Lenore Tawney tekstil sanatına 3 boyutlu formlar üreterek katkıda bulunmuştur (Lunin, 1990). İsviçre'de iki yılda bir gerçekleşen Biennales Internationales de la Tapisserie adlı bienalinin tarihsel kaydını tutan Taylor, birinciden onuncuya dek yaptığı incelemede öncelikle iki boyutlu tapestrylerle başlayan tekstil sanatının zamanla 2 boyuttan 3 boyuta evrildiğini kaydetmiştir (Lunin, 1990, s. 699). Bu süreç içinde başlangıçta sanatçıların çizimlerini zanaatkârlar uygularken zamanla sanatçıların kendi işlerinin icracısı oldukları bir değişim süreci gözlenmiştir. Zamanla estetik vurgu arayışından uzaklaşarak strüktürel ve dokulu yapılarla yönelindiği kaydedilmiştir (Lunin, 1990, s. 699).

Lif sanatı alanındaki yapıtlarda önceleri yün, pamuk, keten kullanılırken sentetiklerin bulunmasıyla sanatçıların önündeki malzeme seçenekleri de artmıştır (DeGraw 1972'den aktaran Lunin 1990, s. 699). Günümüzdeki sanatçılar yalnızca elyaflarla kısıtlı kalmamaktadır. İplik, kil, kağıt, tahta hatta metal bile sanatçının paletinde yer almaktadır (Lunin, 1990, s. 699). Yani sanatçının isteği dâhilinde herhangi bir malzeme de lif sanatı ile özdeşleştirilip kullanılabilir. Kullanılan tekniklerde ise tarih öncesi devirlerden beri kullanılan dokuma gibi yöntemlerin yanı sıra düğümleme, sarmalama, dikiş, keçe, nakış gibi farklı yöntemler de bulunmaktadır (Lunin, 1990, s. 699).

## **2. LİF SANATI VE GİYİLEBİLİR SANATTA KADIN EGEMENLİĞİNİN NEDENSELLİĞİ**

Giyilebilir Sanat Akımı ise kadın hareketlerinin ivme kazandığı ve sanat dünyasında varlık göstermeye başladıkları bir dönem olan 1960'ların sonu ve 1970'lerde gelişmiştir. Kadınların sanat camiasında yer edinmeleri tarih boyunca çeşitli mücadelelerin yaşanmasına sebep olmuştur. Ağırlıkla, Batılı beyaz erkeğin domine ettiği bu dünyada kadınlar ne galerilerde ne de sergilerde yeterli oranda yer bulamamışlardır (Gouma-Peterson ve Mathews, 2016). Rönesans'tan bu yana güzel sanatlar ve el sanatları arasında yaratılmış bir ayırım söz konusudur ve erkekler güzel sanat icracısı olurken kadın pratiği el sanatları ile özdeşleştirilmiştir. "Kadın deneyimini içeren geleneksel kadın yaratıcılığı ürünlerinin büyük bölümü sanat eseri sayılmamış ve niteliksel olarak 'yüksek' ve 'düşük' sanat ayırımına dayalı bir estetik hiyerarşisi oluşturularak söz konusu eserler 'zanaat' kategorisine havale edilmiştir" (Gouma-Peterson ve Mathews, 2016, s. 28).

Kadın sanatçıların önemli bir bölümünün mücadelesinde erkek egemen yapının yarattığı bu hiyerarşiye bir meydan okuma söz konusudur. Bunu yapan sanatçıların çoğu “kadın işi” ya da “düşük sanat” olarak kabul edilen yaratıları yüksek sanat kategorisine yükseltmeyi yöntem edinmişlerdir (Gouma-Peterson ve Mathews, 2016, s. 28). İşte bu nedenle giyilebilir sanatta da tekstil sanatında da kadın egemenliği daha belirgindir. Çünkü tekstil malzemeleri, lif ve giysiler öteden beri kadın varoluşu ve yaratımıyla özdeş olmuştur. Endüstri öncesi toplumlarda zaten kadın tüm ev ahalisinin giysilerinin üretiminde sorumlu bir dokumacı gibidir. Kadının yaratıcı deneyimi ev içinde devam ederken erkek ev dışında stüdyoda üretim yapmıştır (Prieto, 2001). Rebecca Twist’e göreyse 1970’lerde lif sanatında gerçekleşen devrim aslında feminist sanatla bağlantılı olmuştur. Kadınlar heykelde de resimde de erkek meslektaşları kadar eşit bir muamele görmemişlerdir. Bu nedenle sanat alanında bir devrime ihtiyaç duymuşlardır. Lif, zaten sanatta gelenek dışı bir mecra olduğu için bir devrim etkisi yaratmıştır. Feminist kadın sanatçılar elyafı bir sanat malzemesi olarak seçerek yalnızca zanaat ve yüksek sanat arasındaki bölünmeyi sorgulamamış aynı zamanda sanat ve malzeme arasındaki sınırlandırmalara da meydan okumuştur (Twist, 2012, s. 14 ).

### **3. GIYİLEBİLİR SANAT AKIMININ GELİŞİMİ VE ESERLERİN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ**

Giyilebilir sanat, üretim nesnesi giysi olan bir akımdır. Ancak bu akım içerisinde giysi kavramına modada olduğundan farklı şekilde yaklaşmıştır. Orban’a göre, ortaya çıkışı lif sanatının doğduğu yıllar olan 1960’lara denk gelmekteyken (2012, s. 265), Julie Schalefer Dale’e göre gerçek sesini ve kimliğini 1970’lerin başlarında ortaya koymuştur (1996, s. 79). Giyilebilir sanat; giysi ve heykel, fonksiyonel olan ve olmayan, performans ve statik sanat arasındaki sınırlamaları eriten bir akım olmuştur. Sanatsal form arayışında dokunsallık ve görsellik temalarını öne çıkarmaktadır. Konsept ve özne üzerinden estetiğe dair olguları vurgulama amacını taşırken işlevselliği bir bakıma arka plana atmaktadır. Erica Spitzer Rassmussen, Ann Clarke, Földi Kinga, Rie Hosokai, FazekasValéria, Park Jeung-Hwa ve diğer pek çok sanatçı giyilebilir sanat çerçevesinde artistik form arayışı içine girmişlerdir (Orban, 2012, s. 265).

Giyilebilir sanat çerçevesinde yaratılan ürünlerin büyük çoğunluğu geleneksel uygulamalar sonucu el emeğine dayalı bir biçimde üretilmiştir. Ancak eseri ortaya koyan tekstil sanatçısının yorumunu içeren biricik ürünlerdir. Modadan ayrılıp stüdyo sanatları kategorisine girmeye çalışmasında ise bir takım faktörler rol oynamıştır. Öncelikle çok yoğun biçimde el emeğine dayalı tekstil yüzeyi oluşturma süreci vardır. Yani, hemen her sanatçı önce çalışacağı kumaşı oluşturmuştur. Genellikle etnik giysi formlarından faydalanılmıştır. Sanatçının kendi el emeği ile ya da kimi zaman birden fazla sanatçının işbirliği ile yapılan bir üretim söz konusudur. Böylece tasarımcının tasarlayıp üretimi zanaatkârlara yaptırdığı yapıdan uzaklaşmıştır (Leventon, 2005, s. 8).

Kimi eserler gündelik yaşamda giyilebilir olabilecek şekilde üretilmişken kimisi performans ya da kavramsal sanat kategorisine girecek şekilde giyilemez eserlerden oluşmuştur. Bu giysileri normal giyilebilirlerden ayıran ise her birinin tıpkı diğer sanat eserlerinde olduğu gibi birer isme, başlığa ya da konuya sahip olmasıdır. Eserlerin fotoğraflanmasında ise sanatçılar olabildiğince moda fotoğrafçılığından

uzaklaşmak ve müzelerin ya da sanat galerilerin görselleştirme yöntemlerine yakınlaşmak istemişlerdir (Leventon, 2005).

Giyilebilir sanat, hem sanat ve zanaat arasında bir ayrımın olduğu Batı'da hem de böyle bir ayrımın olmadığı Asya'da etkin olmuştur. Bu akımdaki sanat eserlerinin büyük çoğunluğu incelendiğinde ortaya çıkan belli başlı ortak noktalar mevcuttur ve bu noktalar akımın karakteristiğini oluşturmuştur. Bu bölümde akımın kendi dinamiklerini ne şekilde oluşturduğuna bakılmıştır. Bunu yaparken de özellikle kadın sanatçılar tarafından benimsenen karakteristik özellikler incelenmiştir.

### 3.1. KİMONO FORMUNUN KULLANIMI

Tasarımda biçim ve işlev ön planda olan kavramlarken sanatta biçim, içerik ve öz kavramları ön plandadır. İçerik ya da öz dönemin sosyokültürel olgularına göre şekillenirken biçim doğada da olduğu gibi kendiliğinden var olan bir kavramdır. Ancak Hegel'ci felsefeye göre sanat yapıtında biçim içeriğe bağlı bir yapıdır (Şölenay, 1997, s. 138-140). Yani sanat yapıtındaki biçim doğadaki nesnelere gibi kendiliğinden oluşmaz. Sanatçı bilerek ve isteyerek içeriği ve özü yansıtacak bir biçim yaratır. Giyilebilir sanat akımı eserlerinin karakteristiğinin temelinde Asya ve özellikle de Japonya'ya özgü biçimlerin ve kimonoların kullanımı söz konusudur. Bunun nedenini ortaya koymak için öncelikle akımın ortaya çıktığı dönemde Amerika ve Avrupa'ya hâkim politik ve sosyokültürel atmosfere bakmak faydalı olacaktır.

1960'ların sonu ve 1970'lerin başları Amerika'da gençlik hareketlerinin yaygın olduğu ve sanatçıların yerleşik gelenekleri sorguladıkları, bariyerleri yıktıkları, algılara meydan okuyup yeni alanlar yarattıkları bir dönemdir. Gençlik hareketleri ile ortaya çıkan başkaldırı Eisenhower dönemi hükümeti, iş çevreleri ve kitlesel iletişimin eğitim, edebiyat, çevre ve kültür üzerindeki baskılarına karşı ortaya çıkmıştır (Schwartz ve Ortenber, 1990'dan aktaran Dale, 1996, s. 76). Aile, otorite, hükümet gibi yapılar protesto edilirken müzik, kişisel görünüm, cinsel kimlik, spirüalim ve çevresel duyarlılık konularında yeni eğilimler ortaya çıkmıştır (Dale, 1996). Özgürlük söylemi ve kadınların özgürleşmesi döneme damga vurmuştur.

Başkaldırının en görünür ve renkli dışavurum şekli ise şüphesiz ki kişisel görünümdür. Politik söylemlerin, ideolojik farklılıkların ve bireysel ifadenin dışavurum yöntemlerinden biri olarak Batılı olmayan, alternatif giyiniş biçimlerine yönelmiştir (Dale, 1996, s. 80). Moda karşıtı olan bu alternatif giyiniş şekli 1960'larda çok geniş bir genç kitleyi bir araya toplayan Woodstock gibi etkinlikler sayesinde popülerleşmiştir. Çiçek çocukların, sanata ve kişisel süslenme biçimlerine getirdikleri yorum 1970'lerde gelişim gösteren giyilebilir sanat akımı üzerinde doğrudan etkili olmuştur. Giyilebilir sanat akımına dâhil tüm sanatçıların bilinçli bir şekilde hippie kültürünü yansıtmak gibi bir amacı olmamıştır. Ancak içine doğdukları bu dönemin yarattığı ruhtan şüphesiz ki çok etkilenmişlerdir (Dale, 1996).

Bu yönlerden bakıldığında 1960'lar ve 1970'lerdeki bu karşı çıkış hareketleri ile kendine bir zemin bulan giyilebilir sanat akımı "öteki"nin kendi varoluşunu yaratma sürecine dönüşmüştür. Fransız filozof Simone de Beauvoir'e göre kadınlık sosyal olarak kurgulanmış bir yapıdır ve bu yapıda erkek özne ya da mutlak olanı simgelerken kadın ötekini temsil etmektedir. Yani erkek hem pozitif hem de nötr olanı temsil ederken kadın negatifi ve erkeğin olmak istemediğini temsil etmektedir (Beauvoir, 1993). Sanat tarihi boyunca erkek bakışının domine edip yönlendir-

diği estetik çizgi, malzeme hazinesi, kadını dışlayan ya da sanatın öznesi olmasını engelleyerek yalnızca nesneleştiren yapı bu akım içinde çokça sorgulanmıştır. Hem malzeme seçimi, hem biçim olarak ötekini temsil eden mecra olarak Japon kimonolarının seçilmesi aslında sanat tarihi boyunca dayatılan Batılı nosyonların reddini simgelemektedir.



**Resim 1. Judith Content, Bunaltıcı Gökyüzü, 1992, Şibori, parçalı, kapitone, aplike, 152.4 x 132.1 x 2.5 cm**

*Kaynak: <https://art.famsf.org/judith-content/kimono-sweltering-sky-2001130> Erişim Tarihi: 10.10.2019)*

Kimono tercihinin bir diğer sebebi ise Leventon'a göre bir tualî andırmasından ileri gelmiştir. Giyen kişinin ellerini açmasıyla duvara asılı bir tabloymuş izlenimi veren kimonolar kimi zaman duvara da asılabilmektedir (2005). Bir diğer sebepten kimononun üretilişi gereği basit bir kalıp sistemine sahip olmasıdır. Tekstil ya da moda alanında eğitim almamış sanatçılar bile bu basit formu kolayca oluşturabilmektedir. Ancak bu akım tarafından tek benimsenen form kimono değildir. Avrupa'ya ait kültürlerin geleneksel giysilerinin yanı sıra Avrupalı olmayan kültürlerin giysi formları da kullanılmıştır (Leventon, 2005).

### 3.2. MALZEME KULLANIMINDA DENEYSELLİK VURGUSU

Giyilebilir sanat akımında geleneksel olarak kabul görmüş sanat malzemelerinin ve üretim biçimlerinin eleştirisi söz konusudur. Kadın sanatçılar, sanat dünyasındaki erkek egemen kurguya ve Minimalizm gibi akımlara büyük oranda karşı çıkmışlardır. Çok az bir kitle dışında büyük çoğunluk kadına ait bir üretim şekli yaratmak istemiştir. Geçmişte onları tekstil zanaatları ile tanıştıran ailevi kadın figürlerini anarak onurlandırmaya çalışmışlardır. Aslında, asıl çabaları sanat dünyasında yalnızca kendilerine bir yer edinmektir. Böylece "kadın işinin" hak ettiği yeri bulmasını istemişlerdir (Leventon, 2005, s. 8).

Akımdaki sanatçıların hemen hepsinde renk, tasarım, boyutlarla ilgili sanat prensiplerinin tekstile dayalı bir kompozisyon yaratmada kullanıldığı gözlemlenmektedir. Sanatçıların çoğu, boyalar ve liflerle heykeltıraşlık ya da resim yapma deneyimini birleştirmiştir. Önce düz tekstil yüzeylerinde renk ve şekil yaratma süreci girmiş, ardından beden üzerinde hacim ve form vererek düz zeminlerin grafik varlığını değiştirmişlerdir. Böylelikle deneysel dokunuşlarla hacim, imgelem ve doku gibi dinamiklerle oynamışlardır (Dale, 1996, s. 82).

**Resim 2. Yvonne Porcella, Pasha on the 10:04, 1984, yama, boyama, kapitone**

Kaynak: <http://thequiltershalloffame.blogspot.com/2011/12/yvonne-porcella-retrospective.html> (Erişim Tarihi: 09. 10.2019)



Deneysellik konusunu yalnızca görsellikle ilgili olmaktan daha öteye götüren sanatçılar da olmuştur. Örneğin Marian Clayden bir kumaş üzerinde desen elde etmek için tost makinasını kullanmıştır. Kumaşa silahla ateş eden sanatçılar bile olmuştur (Leventon, 2005). Genel olarak kullanılan teknikler örme, dokuma, dantel iken çok farklı malzemelerle farklı teknikler de kullanılmıştır. Kimi sanatçılar belli teknik ve malzemeleri kendileriyle özdeşleştirmiştir ve bu sayede kendilerine estetik alan belirlemişlerdir. Örneğin Linda Mendelson örmeyle, Ina Kozel resimle, Dina Knapp dantel ile özdeşleşmiş ve tekniklerini geliştirmek için tüm sınırları zorlamışlardır. Kimi sanatçılar yalnızca doğal malzemeleri tercih ederken bazıları sentetikleri tercih etmiştir. Örneğin Cacicedo ve Jorie Johnson yünü tercih ederken Jane Kozminsky yalnızca hayvan derileri ile çalışmıştır. Ellen Hauptly sentetikleri şekil verirken boyama yapanlar görünüşünden dolayı ipeği tercih etmiştir (Leventon, 2005, s. 67).

### 3.3. ALIŞILMIŞIN DIŞINDA SERGİLEME YÖNTEMLERİNİN SEÇİMİ VE İŞLEV OLGUSU

Sanatın ne olduğu ya da iyi sanatın ne olduğu dönemden döneme ve tanımlamayı yapan akıma göre değişmiştir. Hiçbir sanat eseri yaratıldığı tarihsel bağlamdan kopararak değerlendirilemez. Klasik dönemde estetik kaygı ön plandayken çağdaş sanatta sanatçının vermek istediği mesaj daha önemli hale gelmiştir. 20. yüzyılın başında Kübizmle birlikte sanata hâkim olan tekil bakış açısı kırılmış ve sanatta ilk kez alışılmışın dışına malzemeler kullanılmaya başlanmıştır. Günlük yaşamda kullanılan sıradan malzemeler, birer sanat nesnesine dönüşmüşse de bu durumun en ileri noktaya gitmesi Dada hareketiyle gerçekleşmiştir (Sürmeli, 2012). Kavramsal sanatın öncülerinden Marcel Duchamp gündelik sıradan nesnelerin bile sanat eserine dönüşebileceğini göstermiştir. Tek şart ile; gündelik nesnelerin gündelik işlevlerini yitirmesi sayesinde. “Duchamp’a göre Fountain’ı sanat eseri kılan, üzerine imza atılması ve müze duvarına tutturularak, işlevinin dışında kullanılmasıdır. Bu durumda pisuar bir sanat yapıtına dönüşmüştür” (Sürmeli, 2012, s. 339).

Bu durum giyilebilir sanat akımını diğer pek çok akımdan ayıran en önemli olgulardan biridir. “Sanatın işlevi nedir? Sanat eserinin işlevi var mıdır? Sanat eseri yalnızca sergilenmek için midir yoksa kullanım nesnesine dönüşebilir mi?” gibi sorular akım boyunca izleyicinin aklına getirdiği konulardır. Eserlere bakıldığında iki

görüşün hâkim olduğu gözlemlenmektedir. Yapıtların pek azı tümüyle sergilenmek için işlevsizleştirilmişken büyük çoğunluğu işlevsizleşmeye karşı çıkmıştır. Böylece Duchamp'ın sıradan nesneyi imza ve müze aracılığı ile sanatsallaştırdığı radikal düşüncenin bir adım ötesine geçerek müzeden çıkan eserin bile hala sanatsal değerini koruduğunu iddia etmişlerdir.

Akım içinde sergileme yöntemi ve sanatın hayatın neresinde yer aldığı çokça sorgulanmıştır. Sanatın tuale hapsedildiği genel inanca karşı çıkarak bedeni, görsel imgelemi sergilemek ve canlandırmak için bir mecra olarak kullanmışlardır. Böylece sanatı duvardan indirip müzeden çıkarak gündelik hayatın içine entegre etmişlerdir (K. Lee, 1976'dan aktaran Dale, 1996, s. 82). Bu açıdan bakıldığında oldukça deneysel ve provakatif bir yaklaşım geliştirmişlerdir. Böylece sanat eseri sadece seyirlik olmaktan çıkmış aynı zamanda deneyimlenen bir objeye de dönüşmüştür ve izleyicisi eserle tam bir özdeşleşme içerisine girebilmektedir. Hatta eserin bir parçası olabilmektedir.

#### **4. AKIM'IN DÖNÜŞÜMÜ VE 21. YÜZYILDA GELDİĞİ SON DURUM**

En yaygın biçimde kabul görmüş tanımına göre sanat; doğada bulunmayan, insan üretimine dayalı olan yapay üretime işaret eden bir olgudur (Mayo, 2012). Arthur Danto'ya göre bir nesneyi diğer nesnelere ayırıp sanat yapan şey onun göndergesel olmasıdır. Yani bir olguyu işaret etmesi ve doğal bağlamından çıkarılarak sanatçının tasarladığı bağlama yerleştirilmesidir. Danto sanatta iletilmesi gereken bir mesaj ve anlam ararken düşünür Marshall McLuhan ise çok provakatif bir biçimde "araç (medium) mesajdır" demiştir (Mayo, 2012, s. 360). Yani eseri üretmekte kullandığımız bir sanat medyası ya da yöntem mesajı ileten bir araç değildir, aracın kendisi mesajdır. Giyilebilir sanat akımı incelendiğinde karşımıza çıkan da tam olarak bu yapıdır. Eserlere baktığımızda bir tual yerine giysi ile karşılaşmaktayız. Bireysel olarak tek tek her sanatçının ne yaptığından çok yalnızca giysinin kullanılması aslında mesajı vermektedir. Geleneksel sanat çevrelerinin dışladığı ya da düşük sanat olarak nitelendiği ne varsa hepsi tual yerine giysi kullanan kadın sanatçının işlerinde değer kazandırılmak suretiyle yükseltilmiştir.

Ancak akım, Minimalizm'in hâkim olduğu 1990'lara gelindiğinde bir değişimden geçmiştir. Amerika'da giyilebilir sanatla uğraşan pek çok sanatçı atölyelerini kapatmak zorunda kalmıştır (Leventon, 2005). İlerleyen dönemlerde ise sanatçılar farklı yöntemler izlemişlerdir. Bir kısmı için sanatsal çalışmalarında sadece giysi kullanımı sorun olmuştur. Yalnızca kadınlığın dışavurumu ve sanattan dışlanan bir kitlenin varlığını simgeleyecek şekilde deneysellik odaklı anlayıştan uzaklaşan bu sanatçılar daha sonraları giyilebilir sanattan vazgeçerek eserlerin müzelerde ve duvarlarda asılarak sergilendiği lif sanatına geçiş yapmışlardır. Örneğin Norma Mirkovicz 1970'ler ve 1980'lerde giyilebilir sanat alanında örme ve danteller ile eserler üretirken sonradan heykeller, portreler, duvar askıları gibi farklı eserler üretmiştir. Yarattığı dantelimsi yapılar kafesi andıran dokular ortaya koyarken, bir sığnağın aynı zamanda nasıl bir hapishaneye dönüşebileceğine de vurgu yapmıştır (Minkowitz, 2019). Sanatsal kaygıları hala taşıyor olsa da mecra olarak giysi yerine lif sanatını tercih etmiştir.

**Resim 3. Norma Mirkovicz, Formal Gardens, 1985**

Kaynak: <http://www.normaminkowitz.com/wearable.html>

(Erişim Tarihi: 12.09.2019)



**Resim 4. Norma Mirkovicz, Dryades on the Woodlands, 2012**

Kaynak: <http://www.normaminkowitz.com/figurative-sculpture2.html>

(Erişim Tarihi: 12.09.2019)



Kimisi içinse giysi bir metafora dönüşmüştür. Cinsiyet ve güç gibi olguları araştırmak ve sanatlarına yansıtmak için giysiyi bir metafor olarak ele almışlardır (Leventon, 2005: 140). Bu giysiler giyilemeyen giyilebilirler olarak nitelendirilmiştir. Kimi zaman giyilemeyecek kadar büyük, kimi zamansa giyilemeyecek kadar küçük boyutlarda üretilmişlerdir. Böylece giysi üzerinden güç ve cinsiyet sorgusuna devam edilmiş ancak 1970'lerdeki gibi onu hayatın içine sokma fikrinden geri durulmuştur. Yvonne Porcella, Judith Content, Tim Harding gibi sanatçılar bu türden üretim yapmışlardır (Leventon, 2005).

Ancak günümüzde bile hala aynı şekilde üretimine devam eden sanatçılar da vardır. 1970'lerden başlayarak hala giyilebilir sanat alanında üretim yapan sanatçılara örnek olarak Mascha Mioni, gibi sanatçılar verilebilir. İsviçreli sanatçı Mascha Mioni, İngiltere, Fransa, İsviçre ve İtalya'da eğitim almış, tekstil ve yağlıboya ile çalışmış bir sanatçıdır. Özellikle 1980'lerde tekstil ve giyilebilir sanata olan ilgisi artmış ve o tarihten beri bu akıma bağlılığını sürdürmüştür. İsviçre'de yerleşik Art to Wear Team'in (Giyilebilir Sanat Grubu) kurucularındandır ve günümüzde de pek çok Avrupa ve Asya ülkesinde giyilebilir sanat alanındaki çalışmalarını sergilere katılmaktadır (Mioni, 2019).





**Resim 5. Mascha Mioni, Sanat Giysisi, 2011**

*Kaynak: <https://maschamioni.ch/en/art/art-to-wear#a568> (Erişim Tarihi: 10.10.2019)*

Amerikalı sanatçı Judith Content ise geçmişte giyilebilir kimonolar yaparken, 2010'lu yıllarda kimono formunu andıran ancak yalnızca iki boyutlu duvara asılabilen eserler üretmektedir. Eserler ilk bakışta kimonoyu andırsa da dikkatli bakıldığında aslında yalnızca T şeklinde oldukları gözlenmemektedir. Bu açıdan ne tamamıyla lif sanatına yönelmiş ne de giyilebilir sanatı tümüyle bırakmıştır. İkisinin arasında bir yönelim yaratmıştır.



**Resim 6. Judith Content, Labirent, 2015, Şibori, parçalı, dikilmiş ipek, 163cm x 206cm**

*Kaynak: <https://www.judithcontent.com/collections-gallery> (Erişim Tarihi: 10.10.2019)*

Son dönem sanatçılar arasından bazıları ise kendilerini yalnızca sanatçı olarak tanımlamamış yaptıkları işleri sanat, zanaat, tasarım ve moda arasında konumlandırmışlardır. Örneğin Galya Rosenfeld, geleneksel tekniklerle kendi geliştirdiği yöntemleri harmanlamaktadır. Yaratığı yapbozu andıran keçeden yapılmış yüzeyleri hem giyilebilir sanat, hem tekstil sanatı hem de tasarım ürünleri alanına yaymıştır. Eserleri Metropolitan Sanat Müzesi ve Modern Sanat Müzesi gibi dünyanın önde gelen müzelerinde sergilenmektedir (Rosenfeld, 2019).

**Resim 7. Galya Rosenfeld'in giyilebilir sanat, tasarım ve tekstil sanatı alanında ürettiği eserlerden örnekler**

Kaynak: <https://makezine.com/2011/03/14/math-monday-modular-clothing/image-3-galya-rosenfeld-jpg-for-post-89190/> ve

<http://www.galyarosenfeld.com/modular-felt-bags.html>

(Erişim Tarihi: 12.09.2019)



1990'lara gelindiğinde görsel ve sosyal atmosfere hâkim olan Minimalizm akımına yenik düşen giyilebilir sanat akımı 2000'lerde sanat, zanaat, tasarım ve modayı aynı potada eriten fikir akımlarının ortaya çıkmasıyla boyut değiştirmiştir. Hüseyin Çağlayan, Martin Margiela, Rei Kawakubo ve İssey Miyake gibi tasarımcılar modayı ve giysiyi kavramsal sanatla birleştirmişlerdir (Leventon, 2005: 149). Bu sayede giysi yine yaratıcısının mesajını ileten bir sanat nesnesine dönüşmüştür. Ancak bu giyilebilir sanat akımından daha farklı olarak tasarıma ve modağa daha yakın bir çizgide devam etmektedir. Bu tasarımcılar giysiler üzerinden içinde yer aldıkları toplumun sosyal ve kültürel değerlerini sorgulamaya devam etmektedir. Sanat ve tasarımda emek, egemenlik, cinsiyet gibi kavramları sorgulamaktadırlar.

### SONUÇ

Giyilebilir sanat akımı etkinliğinin daha belirgin olduğu 20. yüzyıl sonunda sanat alanında egemen pek çok görüşü sorgulamıştır. Batılı, erkek egemen sanat dünyasına 1970'ler ve 1980'lerde yarattıkları provakatif üslupla ve mecra olarak seçtikleri giysilerle meydan okuyan ve çoğunlukla kadınların egemen olduğu bu akım, sanat eserinin işlevi, içeriği ve ötekileştirme gibi kavramları gündeme taşımıştır. Ancak çok zorlu süreçlerden geçmiştir. Amerika'da ve Avrupa'daki galeriler ve müzelerde kendine çok zor yer bulabilmiştir. Avrupa, Amerika ve Asya'da pek çok sanatçı tarafından uygulanmış olsa da özellikle Amerika'da daha çok zanaat çevreleri tarafından kabul görmüş ve akademik ve zanaat işlerini sergileyen müzeler girebilmiştir. Leventon'a göre zamanla giyilebilir sanat yerine işlevselliğin yer almadığı lif sanatı daha çok tercih edilmiştir (2005, s. 12). Bu durum, aslında sanata hala eserin estetik bir yönü olması gerektiğini vurgulayan ve onu işlevsel olmaktan uzaklaştıran bir bakış açısının hakim olduğunu göstermektedir. Muhtemelen bu nedenledir ki en çok direnç gösteren sanatçılardan bazıları bile giysi formundan yola çıksalar da sonunda yalnızca giysiyi andıran ancak işlevini içermeyen eser üretimine yönelmiştir.

Ancak kadın sanatçıların sorduğu sorular hala güncelliğini korumaktadır ve günümüzde de giysiyi merkezine alan sanat yaratımı süreci hala devam etmektedir. 1970'lerdeki üslubu değiştirerek kendini yalnızca sanatçı olarak değil, tasarımcı, zanaatkâr ve sanatçı olarak tanımlayan kişilerce devam ettirilmektedir. Kimi tasarımcılar ise kendilerini sanat ve tasarım arasında bir yerde konumlandırarak kavramsal sanata yakın bir üretim yöntemi benimsemektedir. Son on yıllık dönemde Avrupa ve Amerika'da (Craftivism) "Zanaativizm" adı altında pek çok yaratıcı kadın grubu ortaya çıkmıştır. Kadına ait üretimi sorgulayan bu yeni akım kendini büyük oranda tekstilden ve giysiden beslemektedir. Gelecek çalışmalar Avrupa'dan başlayarak yine kadınların ve kadına ait üretimin egemen olduğu bu akımı incelemelidir. Bu gibi hareketler, kadınların Marshall McLuhan'ın "araç mesajdır" mottosuna

hala bağılı olduklarını vurgularken kendilerine sanat dünyasında yer edinme müca-  
delelerinin günümüzde de devam ettiğini göstermektedir.

## KAYNAKÇA

Beauvoir, S. (1993). *Kadın: İkinci Cins I: Genç Kızlık Çağı* (Çeviren: B. Onaran). İstan-  
bul: Payel Yayınları.

Berger, J. (2016). *Görme Biçimleri*. (Çeviren: Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

Dale, J. S. (1996). The Kimono in the Art-to-Wear Movement. (Editörler: R. A. T. Stevens ve Y. İ. Wada). *The Kimono Inspiration*. Kaliforniya: Pomegranate Artbooks, 79-128.

Gouma-Peterson, T. ve Mathews, P. (2016). *Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi*. (Editör: A. Entmen). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. Beşinci Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 13-118.

Lunin, F. L. (1990). The Descriptive Challenges of Fibre Art. *Library Trends*, 38(4), 697-716.

Leventon, M. (2005). *Artwear: Fashion and Anti-fashion*. New York: Thames&Hudson.

Mayo, S. T. (2012). *Aesthetics: What is Art?*. (Editör: M. S. Russo). *The Problems of Philosophy*. New York: SophiaOmni Press, 359-363.

Minkowitz, N. (2019). *Wearable Art*. Erişim adresi: <http://www.normaminkowitz.com/wearable.html>

Mioni, M. (2019). *Artist*. Erişim adresi: <https://maschamioni.ch/en/artist>

Orban, A., M. (2013). *Amprente culturale în arta fibrelor (Fiber Art)*. Bükreş: Editura Muzeului National al Literaturii Române.

Prieto, L. R. (2001). *At Home in the Studio: The Professionalization of Women Artists in America*. ABD: Harvard University Press.

Rosenfeld, G. (2019). *Biography*. Erişim adresi: <http://www.galyarosenfeld.com/bio.html>

Şölenay, E. (1997). *Sanatta Biçim-İçerik Sorunu*. *Anadolu Sanat*, 7, 138-144.

Sakalauskaite, J. (2012, Kasım). *Lif Sanatının Kavramsal Sanatla İlişkisi*. Akdeniz Üniversitesi, "1. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu", 36-39.

Sürmeli, K. (2012). *Dada Hareketinden Kavramsal Sanata*. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2(6), 337-345.

Twist, R. (2012). *Fiber Arts Now: Exhibition Catalog*. Forest Grove: Pacific University Library.



# Johannes Vermeer'in İçinde Batı

## Anadolu Halılarının Olduğu İki Resmi

### Üzerine Bir İnceleme

#### ÖZ

Resim sanatı tarihinin en büyük ustalarından biri olan XVII. yüzyıl sanatçısı Vermeer, yirmi yıl gibi kısa süren kariyerinde yaklaşık altmışa yakın resim yapmıştır. Eserlerinden bugüne kadar gelen otuz altı tanesi kayıtlardadır ve uzmanlara göre, tuvallerinde dönemin popüler nesnesi olan çok çeşit ve tarzlardaki Batı Anadolu halılarından iki farklı stildeki halıyı boyamıştır.

Bu çalışmanın amacı, Hollanda'nın Altın Çağ dönemine ve Osmanlı İmparatorluğu ile ilişkilerine değinip Vermeer'in eserlerinde boyadığı Batı Anadolu halılarına odaklanarak Batı Anadolu kökenli halıların Altın Çağ resim sanatındaki yerinin araştırılmasıdır. Bu çalışma, Batı Anadolu'dan Kuzey Avrupa'ya uzanan ve çok çeşitli tipleri olan bu halıların yolculuklarını, XVII. yüzyıl Hollanda iç mekânlarındaki yerini, resim sanatına ve Vermeer resimleri üzerine etkilerini tespit edip sanatçının yapıtlarındaki plastik çözümlere yer vermiştir.

Çalışmada sonuç olarak, Vermeer'in Batı Anadolu halılarına yer verdiği tablolarındaki sıradışı plastik kalitenin; sanatçının özel mekânlara verdiği önemden, sınıf ayrımı yapmaksızın betimlediği genç kadınların içinde buldukları atmosferi fotografik bir gerçeklikle yansıtmışından ve bu kalın estetik dokumaları üretimlerindeki duyarlılıkla boyamasından kaynaklandığı gerçeğine ulaşılmıştır.

Vermeer, Hollanda Altın Çağı'nın bu büyük ustası, yapıtlarının kahramanları olan genç kadınları ve Batı Anadolu halılarını dengeli ve ayrıcalık yaratan şiirsel bir yapı içinde zamanı aşarak okuyucusu ile paylaşmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Altın Çağ, Hollanda, Vermeer, Resim Sanatı, Batı Anadolu Halıları.

**Nurcan PERDAHCI**

Prof. Dr.,

Altınbaş Üniversitesi,

Plastik Sanatlar Bölümü,

nurcan.perdahci@altinbas.edu.tr,

[https://orcid.org/0000-0001-8872-](https://orcid.org/0000-0001-8872-6399)

6399

**ISSN**

1307 - 9700

**Araştırma Makalesi**

**Akdeniz Sanat Dergisi**

Cilt: 14, Sayı: 26

**Makale Gönderim**

13.05.2020

**Makale Kabul**

28.07.2020

# A Research On Johannes Vermeer's Two Paintings With West Anatolian Carpets

**Nurcan PERDAHCI**

Prof. Dr.,

AltınbaşUniversity,

Department of Plastic Arts,

nurcan.perdahci@altinbas.edu.tr,

[https://orcid.org/0000-0001-8872-](https://orcid.org/0000-0001-8872-6399)

6399

**ISSN**

1307 - 9700

**Research Article**

**Journal of Akdeniz Sanat**

Vol: 14, No: 26

**Received**

13.05.2020

**Accepted**

28.07.2020

## **ABSTRACT**

Vermeer, an artist of the XVII. century, who is considered as one of the greatest masters of the painting history, made nearly sixty paintings in his short twenty-year career. Today, thirty-six of these few paintings that he made are in the records and according to the experts, he painted two different styles of Western Anatolian carpets, which was one of the most popular objects of the period.

This study deals with the Dutch Golden Age and its relationship with the Ottoman Empire with a focus on the Western Anatolian carpets that Vermeer depicted in his paintings. It studies the significance of these geography-based carpets in the Golden Age painting and it traces the journey of these carpets from Western Anatolia to Northern Europe. While exploring the place of these carpets in the seventeenth century Dutch interiors, the study focuses on their effects on Vermeer's paintings and the art of painting. Finally, it includes the plastic analysis in Vermeer's works. The result of the study concludes that the superior quality of plastic applied in Vermeer's depictions of Western Anatolian carpets arises from the importance he attached to the private spaces, his representation of the young women regardless of class along with the atmosphere they were in with a photographic reality, and his application of a carpet weaver's precision to the depiction of the carpets he painted on canvas.

Vermeer, the greatest painter in Dutch Golden Age painting, displays young women, who are the main characters in his works, and the Western Anatolian carpets to the audience in a balanced and distinctively poetic structure that transcends its time.

**Keywords:** Golden Age, Netherlands, Vermeer, Painting Art, West Anatolian Carpets.

## GİRİŞ

XVII. yüzyılda Hollanda, XV. ve XVI. yüzyıllarda İspanya ve Portekiz'in sahip olduğu deniz egemen konuma gelip her alanda hızla gelişmiştir. Ülke, ticareti ve denizlerdeki üstünlüğü ile gerçekleşen coğrafi keşifler sonucu dönüşen yeni dünyayı gösterir haritalar, bilimsel objeler gibi dönem kültürünü yansıtan çok sayıda küre, harita, atlas ve kartografik üretim alanında da önde gelen ülkelerdendir. Tarihe "Hollanda Altın Çağı" olarak geçen bu dönemde, ülke; bilime, sanata verdiği önem ve destekle kendi gelişimini ve dünya üzerindeki hakimiyetini de pekiştirmiştir. "Sanat alanında dünyanın geçiciliğini anlatan ve kökleri orta çağa kadar uzanan 'vanitas' objeleri, bilimde ise dünyayı ve gökyüzünü gösterir üç boyutlu küreler popülerdir" (Hawley, 2008, s. 14). Dönemin ressamları ülkelerinin coğrafi keşiflerle zenginleşen durumuna vurgu yaparcasına dekoratif öğeler olarak masalarda bu kürelere ve duvarda haritalara resimlerinde yer vermişlerdir.

Altın Çağ'ın popüler nesnelere bir başka önemli örnek ise, Avrupa ülkeleri tarafından zenginlik ve statü sembolü olarak görülen ve topluca "Oryantal" olarak adlandırılan Doğu halılarıdır. Bu halıların arasında Batı Anadolu'da üretilen, Osmanlı İmparatorluğu zamanında hem nicelik hem de nitelik bağlamında zirveye ulaşmış halılar da hatırı sayılır oranda bulunmaktadır. "Anadolu halılarının batı coğrafyasında tanınıp bilinmesi XIII. yüzyıla kadar uzanır. 1271-72 yıllarında Anadolu'dan geçtiği bilinen Marko Polo'nun seyahatnamesine göre, 'dünyanın en güzel halıları' Anadolu'da dokunmaktaydı" (Aslanapa ve Durul, 1973, s. 58).

Anadolu Selçukluları dönemine ait deniz yolu ile başlanan uluslararası ticaret belgeleri bulunmaktadır. "O zaman büyük ticaret yolları Anadolu'dan geçiyordu. 1220'de Venedikliler için alanya limanından ticaret hakkı tanınmış, Venedik ve Cenovalılar'a kolaylık sağlanmıştır" (Aslanapa, 2005, s. 58). Yüzyıllardır siyasi, coğrafi, ticari ve kültürel alanlarda devam eden Doğu-Batı ilişkileri, Altın Çağ'da Hollanda ve Osmanlı İmparatorluğu arasında da devam etmiştir. İkili ilişkilerde hediye olarak sunulmaları ve ticari ilişkilerin dışında sanatsal bağlamda da önemli bir varlık durumu söz konusu olan Batı Anadolu halılarının serüveni, Güney'de Rönesans resminin büyük ustalarından Kuzey resim sanatının büyük ustalarının tuvallerine değin ulaşmıştır.

## 1. HOLLANDA'NIN ALTIN ÇAĞI

XVI. yüzyılda Avrupa ülkeleri arasındaki deniz yolları üstünlüğü, İspanya ve Portekiz'in elindedir. XVII. yüzyılda ise deniz ticaret yollarının egemeni, coğrafi keşifler ve elde ettiği sömürgelerle olağanüstü zenginleşen Hollanda'dır. "Hollanda tarihinde, dış ticarete bağlı hammadde bolluğundan kaynaklanan 1609-1713 yılları arasındaki zengin dönem, Arnold Houbraken'in 1721 yılında yayımladığı ve sanatçıların yaşam öykülerini anlattığı Groote Schouburgh adlı eserinden kaynaklanarak 'Altın Çağ' olarak adlandırılır" (Yılmaz, 2009, s. 17).

Dinde yapılan reformun da desteklediği özgürlükçü ve hoşgörülü birey anlayışı, toplum yapısının ekonomik ve siyasi gereksinimleri ile örtüşür. Şehirlerin entelektüel ortamında çabucak gelişen hümanist bakış geniş bir toplumsal tabana yayılırken ülkede yeni bir kültürel ve sanatsal dil ortaya çıkarır. "XVII. yüzyılda Hollanda her şeyin 'en' sözcüğüyle tanımlandığı bir ülkeydi: yılda 70.000 resim yapılıyor, 110.000 parça kumaş dokunuyordu, gayri safi millî gelir 200 milyon guldendi" (North, 2014, s. 11).

Bu dönemde Kalvinci dinsel öğreti kiliselerde görselliği yasakladığından sanatsal üretimin tek alıcısı ticaretten zenginleşmiş şehirli burjuva sınıfı olmuştur. Bu burjuvalar kendi toplumsal statülerinin birer göstergesi olarak sanatsal ürünler ve resim sanatına büyük yatırım yapmaya başlamışlardır. Avrupa'nın diğer ülkelerinde tablo alımı yalnız kilise ve aristokrasi ile yapılırken Kuzey'de güçlenen tüccar sınıfı tablo alım satımına daha çok önem verip daha çok yatırım yapar olmuştur. "1660 yılında Hollanda'da bulunan evlerde 3 milyon civarında tablo bulunduğu kayıtlardan bilinmektedir" (Vries, 1999, s. 83). Böylesi büyük bir pazarın oluşması, resim konularının da çeşitlenmesini ve belli konularda uzmanlaşmayı gerektirir. 'Janr' resimleri olarak tanımlanan yalnızca peyzaj, natürmort ve günlük hayatı anlatan çalışmaların yanında portre üzerinde de uzmanlaşan ressamlar ortaya çıkmıştır. Resimler artık sekülerleşen toplumsal yapıdan, kentlilik ve ulus bilincinin geliştiği tüccar sınıfının kentlerdeki kamusal yaşamını ve aile yaşantısını içtenlikle anlatan günlük kesitler sunmaktadır. "Portreler ve grup portreleri, talep sıralamasında ilk sırada olup listenin en popüler bölümünü oluşturmuşlardır. Loncaların ve milislerin hiyerarşik düzendeki grup portreleri Frans Hals ve Rembrandt başta olmak üzere bu alanda uzmanlaşmış ressamlar tarafından boyanmışlardır" (Brown, 1993, s. 7-9).

Genç ülke burjuva toplumu, henüz kamusal ve kişisel alanlardaki ayrımın kesin olmadığı bir yapı göstermiştir. Ekonominin getirdiği rahatlıkla kişisel alanlar ihtiyaç olarak önem kazanmış, kamusal mekân yaşamından farklı olarak 'mahrem aile yaşam biçimi'nin oluşmaya başladığı yeni bir anlayış ve dünya düzeni ortaya çıkmıştır.

Dönem sanatçılarının esin kaynağı, üst ve orta sınıfın artan servetleri sonucu oluşan özel yaşam alanları ve evlerin iç mekânlarıdır. Günlük yaşamın sıradanlığını anlatan çok sayıda tablo; dönemin kültürünü, aile ve sosyal yaşamını, özel alanlarını, konforlu, lüks mekân ve insanların ve güncel kavramları belgesel bir nitelikte yansıtır. Kapı aralarından görülen gizemli anlar, kapı önünde duran insanlar, özel alan ve kamusal alan arasındaki geçişkenliği ve sınırı işaret eden simgeler olarak XVII. yüzyıl Hollanda resimlerinin ana konularından birini oluşturur.

## 2. ALTIN ÇAĞ'DA HOLLANDA VE OSMANLI DEVLETİ ARASINDAKİ İLİŞKİLER

XVI. yüzyıl başlarında Avrupa'da en büyük güç, Avusturya-Almanya, İspanya, Hollanda ve Belçika topraklarında hüküm sürdüğü Kutsal Roma Germen İmparatorluğu'ydu. İmparatorluğun sınırları arasına İspanya ve ona bağlı sömürgeleri ile Avusturya-Almanya topraklarının hepsi dahildir. "Habsburg hanedanından V. Karl (1500-1558), 1557'de İmparatorluk ünvanını kardeşi Ferdinand'a bırakırken, Hollanda topraklarını da Hollanda topraklarını da İspanya ile beraber oğlu II. Philippe'e vermişti" (Uzunçarşılı, 1999, s. 235).

Avrupa Tarihi'nin en uzun savaşlarından biri Orange dukası William'ın İspanyollara karşı 1567 tarihinde başlattığı mücadeledir. "80 Yıl Savaşları'nın ardından 1648 yılında Münster Barış Antlaşması'yla Hollanda, Zeeland, Utrecht, Friesland, Groningen, Overijssel ve Gelderland'dan oluşan Birleşik Eyaletler Cumhuriyeti, bağımsız bir devlet olarak tanınmış oldu" (Öztuna, 1996, s. 736).

İspanya Engizisyonu'ndan kaçan zengin Protestan tüccarlar ve aydınlar Kuzey'e göç



ederek Avrupa'nın en büyük liman kentlerinden birine sahip olan bu ülkeye toplanmaya başlamıştır. Böylece bilim, zanaat ve sanatın hızla gelişip ticaretin yön verdiği toplumsal yapı, diğer Avrupa ülkelerinden farklı, zengin bir tüccar sınıfı oluşturmuştur.

Gelişen teknoloji, bilim ve sanatın beraberinde deniz üstünlüğüne de sahip olan ülke; yalnız Avrupa'nın değil, dünyanın da en zengin ülkeleri arasına girmiştir.

"Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret" adlı kitabında Michael North (2014, s. 37-64), Güneydoğu Asya ile deniz yoluyla yapılan alım satımı sağlıklı bir biçimde düzenlemek amacıyla tarihteki çok uluslu şirketlerin ilk örneklerinden olan VOC=Verenigde Oost-Indische Compagnie'nin (Doğu Hint Şirketi) 1602 yılında kurulmuş olduğundan söz eder. Kitabın "Hollanda Ekonomisi" bölümünde; deniz yollarına verilen önem ve yapılan yatırımları sayesinde yapılan coğrafi keşifler ile kolonileşmenin ülkeye artarak büyüyen bir zenginlik getirdiğinden bahseder. Hemen hemen tüm Afrika ve Asya kıyılarında etkin olan ve birçok şubeye sahip VOC sayesinde doğu coğrafyasının egzotik yapısını yansıtan her türden hayvan, bitki, başta karabiber olmak üzere çeşitli baharatlar; ipek, büyük bir beğeniyle kullanılan Doğu'nun el sanatı halılar gibi çok değerli tekstil ürünleri ve Uzak Doğu'nun ünlü Çin porselenlerinin Asya'dan Avrupa'ya geldiğini anlatır. Doğu ile olduğu kadar Batı ile deniz ticaretini de göz ardı etmemek adına çok geçmeden WIC=West-Indische Compagnie'nin (Batı Hint Şirketi) kurulduğunu, bu çok önemli şirketlerin kurulmasının, deniz ticaretindeki üstünlüğün ele geçirilmesini, sınırlı kaynaklara sahip ülkedeki yerel üretimleri de olumlu yönde etkilediğini ve zenginleştiğini belirtir. Buna en iyi örneklerden biri çok beğenilen Çin porselenlerinin hızla sayıları artan yerel atölyeler tarafından benzer üretimlerinin yapılmış olmasıdır. Akdeniz'de hakimiyet sağlamış olan Osmanlı İmparatorluğu ile de ilişkilerini geliştiren ülke, kendisine sağlanan ayrıcalıklar sayesinde de oldukça iyi bir ticaret ağı kurmuş ve anlaşmalar yapmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu ve Hollanda arasında kurulan ilişkilerin başlangıcı, XVII. yüzyılın ilk yarısına tarihlenir. "1612 yılında, o tarihe kadar sadece ticari ahitnameleri yenilemek amacıyla gidip gelenlerin yanı sıra ilk kez siyasi amaçlarla bir Hollanda elçisi İstanbul'a geldi" (Slot ve Abelman 1990, s. 8). Hollanda'nın Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk sürekli büyükelçisi olan Cornelis Haga, sadrazam Halil Paşa'nın koruması ve desteği altında ülkesine çok büyük ekonomik kazançlar sağlamasının yanında iki ülke arasındaki kültürel gelişime de katkıda bulunmuştur. Doğu ülkeleri ile ticaretin yoğunlaştığı XVII. yüzyıl Hollandası üniversitelerinde Arapça ve Türkçe derslerin okutulduğu "Şarkiyat" bölümleri kurulmuştur. "25 Haziran 1625 tarihinde Hollanda'nın Akdeniz ticaretini organize edecek olan resmi bir kurum oluşturuldu" (Anonim, 1974, s. 6 ve Kampman, 1959, s. 516).

Deniz yolları egemeni bu ülkeye özel haklar tanınmak üzere Osmanlı padişahının emriyle yenilenen ahitnameler, kuzeyin denizci ülkesinin yurttaşlarına, Osmanlı ülkesinde kendi ticari organizasyonlarını oluşturmaları için olanak sağlamıştır. "İstanbul ile yapılan ticaretin önemli isimlerinden Leiden'lı tüccar Bartholomeus van Panhuysen'in, 1673 yılında yaptırdığı evinin cephe alınlığına yerleştiği kavuklu Türk büstü ve "IN DEN VERGULDEN TURK" (altın yaldızlı Türk) yazısı bir minnet ifadesi olmalıdır. Alınlık, heykeltıraş Pieter Xavery'nin (1647- 1674) eseridir. Kavuklu Türk büstünün iki yanında yer alan deniz tanrı Poseidon ile tüccarların

koruyucusu Hermes, deniz ticaretini sembolize etmektedir (Yılmaz, 2019).

Doğuda büyük bir güç haline gelmiş olan Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa siyasetinin Genç Cumhuriyeti arasında yakın ilişkiler kurulmuştur. 1650 yıllarında Osmanlı Devleti ile ticari ilişkilerini İstanbul'dan sonra İzmir Limanı çevresine de yönlendiren ülke, kentteki nüfus yoğunluğu hızla artan yurttaşları için İzmir'e bir de konsolos göndermiştir.

Resim sanatı, sembollerle anlatırken tarihsel işlevi de üstlenerek, tanıklık ettiği doğu ve batı coğrafyasına ait iki toplum arasında yeni başlayan ilişkileri açığa vurur, doğu kökenli halıların çözümlenmesine kaynak teşkil eder.

### 3. ALTIN ÇAĞ HOLLANDA RESİM SANATINDA BATI ANADOLU HALILARI

Deniz yolları sayesinde dünyanın her bölgesine yaptığı ihracat ve ithalat ile zenginleşen Altın Çağ Hollandası'nda, doğudan getirilen baharat, ipek, tekstil ve her türden kara ve deniz hayvanlarına, bitki ve tarım ürününe ek olarak, Batı'da hayranlık uyandıran masa ve sandık üzerlerinde dekoratif eleman olarak kullanılan Doğu'nun en önemli el sanatları halılar da vardır.

"Anadolu halılarının Batı ile tanışma serüveni Yetkin'e göre, XIII. yüzyılda Selçuklular ile başlar" (Yetkin, 1974, s. 16). Hem deniz hem de karayolu ile gelişen siyasi, kültürel ve ticari ilişkilerle beraber kuzey ülkesi Hollanda'ya kadar bütün Avrupa'ya yayılır. Osmanlı, İran ve Hindistan'dan getirilen bu ağır dokumalara genel bir söylemle "Oryantal" halılar denilir ve "Altın Çağ" olarak adlandırılan bu dönem çok sayıda günlük yaşam resimlerinde görülür.

Her türden alım satımın yapıldığı bu dönemde ülke, ucuza aldığı hammaddeleri kendi yaptığı dönemin en iyi ve yeni makinaları ile işlemiştir. Bu sayede ortaya çıkardığı kaliteli ürünlerin satışı ile büyük gelir elde eden burjuva toplumunun yaşamsal koşulları da değişmiştir. Sivil mimari giderek daha geniş mekânlar düşünülerek yapılırken kişiye özel mekânlara da daha çok önem verilmiştir. Avrupa'nın monarşi ile yönetilen ülkelerinde kilise, kral ve soylular sipariş vererek büyük ustalara tablolar yaptırırken; kuzey coğrafyasının bu yeni zengin ülkesinin devlet yöneticilerinden güvenlik güçlerine, esnaf loncalarından zengin tüccarlara değin hemen hemen herkes sahip oldukları geniş mekânların duvarlarında sergilemek üzere gelecek kuşaklara hem belge hem de miras bırakacakları kişisel portrelerini yaptırmışlardır.

Protestan kilisesinde yalnız Azize Meryem'in ve halı üzerinde ayakta gösterilen birkaç ayrıcalıklı üst düzey yöneticinin resmi dışında, Hollanda ressamlarının tablolarında resmedilen halılar yere serili olarak neredeyse hiç betimlenmemiştir. Çok para harcanarak sahip olunan bir halının üzerinde yürümenin, israf olduğu düşüncesi yaygın bir görüştür (Galafassi, 2013).

Kişisel mekânların masa ve sandık üstlerinde statü ve varsıllık göstergesi dekoratif bir nesne olarak halı kullanımının popüler olmasının hemen ardından; Giotto, Ghirlandaio ve Lotto gibi Rönesans sanatının büyük ustalarından Holbein, Van Eyck, ve Vermeer gibi Kuzey'in büyük ustalarına kadar uzanan bir modanın varlığı görülmektedir. Asker ya da sivil, iktidar ve güç sahibi insan veya zengin tüccarların portrelerinde, Doğu halılarına ve bu başlık altında sınıflandırılan Batı Anadolu halılarının betimlenmelerine sıkça rastlanmaktadır. Bu moda birkaç mitolojik ve

dinsel konulu yapıt da dahil olmak üzere çağın resimlerini etkisi altına almıştır.

Osmanlı'nın büyük bir imparatorluk haline geldiği bu yüzyılda, "Klasik Osmanlı Devri Halıları" adıyla tanınan Anadolu-Türk halıları altın çağına ulaşmıştır. Osmanlı İmparatorluğu doğuda ve batıda parlak zaferler kazandığı bu dönemde, ekonomik açıdan da zenginliğe erişmiştir. XVI. yüzyılda hem kişisel ibadet amacıyla üretilen seccade tipi küçük boyutlu, hem de dinsel yapılar ve saray için siparişle üretilen büyük boyutlu Türk düğüm tekniği ve yün ipliği ile üretilen Batı Anadolu/Uşak halıları çok gelişmiştir.

Dönemin iç mekânlarını konu alan tablolarında bu kadar çok halı görülmesi, bu tekstil ürününün kuzey insanının özel yaşamının bir parçası olduğunu kanıtlar gibidir.

Batı Anadolu'dan çeşitli yollar ve Holbein, Van Eyck, Lotto ve Vermeer bu dekoratif nesneyi boyayan sanatçılar arasında öncelikli olarak sayılabilirler. Döşemelik amaçla üretilmesine karşın Avrupa'da masa üzerlerine örtülen doğu coğrafyasının eşsiz güzellikteki kalın yün dokumaları ve büyük ustaların bu kalın yün dokumalara yer verdikleri eserleri uluslararası değerlerinin birer kanıtı olarak müzelerde yerlerini almışlardır.

Kuzey Avrupa ressamaları, eserlerinde Anadolu'nun çok çeşitli tip ve renk armonilerine sahip dokumalarına Avrupa'nın diğer sanatçılarından daha çok yer vermişlerdir. Alanın uzmanlarınca "Lotto tipi" halı olarak gruplandırılan Batı Anadolu kökenli halıların Hollanda resim sanatındaki sayıları ikiyüze yakındır. Ticarileşmenin ekonomik ve toplumsal yapıyı dönüştürdüğü bu dönemde, sanata talebin de hızla arttığı görülmektedir. "Hollandalılar Avrupa'nın en kentleşmiş toplumuydu ve ülke en yüksek okuryazar oranına sahipti, evinde sanat eseri bulunan kişi sayısı ortalamanın çok üstündeydi, toplumsal altyapı sağlamdı ve farklı dinî inançlara tolerans gösterilirdi. Bunlar, Hollanda'yı XVII. yüzyılda eşsiz kılan özelliklerden yalnızca bazılarıydı" (North, 2014: 11).

Kişiler ve resmi kuruluşların sanat eserlerine sahip olma furyası toplumda özel ve kamusal sanat koleksiyonlarını oluşturma merakını ortaya çıkarmıştır. Diğer Avrupa ülkelerinde aristokrasi ile var olan sanat, artık yeni yeni filizlenen fakat hızla gelişen orta sınıf tüccarların arzuları doğrultusunda değiş tokuş, alım satım için üretilir olmuştur. Talepler popüleritesi yüksek ve varsıllık sembolü olan Doğu'nun sanatı bu yün dokumalara yönelince ressamların eserlerinde de dekoratif birer obje olarak boyanmaları yaygınlaşmıştır.

Galafassi'ye göre (2013), Altın Çağ süresince bu ağır tekstil ürünleri, bir ressamın atölyesinde sahip olabilmesi için çok lüks nesnelere. Genellikle siparişi veren kişi tarafından temin edilen bu halılara sahip olacak kadar varlıklı kişi ya da kişilerin, masa ve sandık üstlerini süsledikleri bu son derece nadide tekstil ürünüyle portrelerini yaptırmış olmaları mümkündür. Bu çok pahalı nesnenin aynı dönem ustalarının eserlerinde görülmesi, "Aziz Luke Ressamlar Derneği"nin sahip olduğu birkaç halıyı dernek üyelerine kiraladığını da düşündürmektedir. Bugün Amsterdam Rijkmuseum'da bulunan J. De Bray tarafından 1675'te boyanan bir tabloda Harleem Aziz Luke Ressamlar Derneği'nin yöneticileri halı örtülü bir masanın çevresinde gösterilmektedir. Dönemin çoğu sanatçısının resimlerinde görülen aynı halının mülkiyetine bu resim bir kanıt olarak gösterilebilir.

XVII. yüzyıl Hollanda resim ustası Johannes Vermeer'in yaşam, çalışma ve sanatsal ortamına analitik bakış açısı sunan "Essential Vermeer" internet sitesi çağdaşlarına oranla yaşamının büyük bölümünü maddi sıkıntı çekmeden geçirip çalışmalarını için yüksek fiyat koyan dönemin ünlü ressamlarından Vermeer'in envanterinde bile aynı mekânda kurgulayarak boyadığı halılar, gümüş tepsiler ve müzik aletleri gibi lüks nesnelere yer almadığından söz ederken Martin Bailey aynı ortamda bulunmakta olan bir oryantal halıdan söz etmektedir.

Çok çeşitleri bulunan Batı Anadolu kalın yün dokumalarından Avrupa resim sanatında yer alanları, bu tip halıların bilimsel sınıflandırılmalarında temel bir kaynak oluşturmuştur. "XV-XVI. yüzyıl Erken Osmanlı Devri halıları, XV. yüzyıl Anadolu halıları gibi Avrupalı ressamın tablolarından tanınmaktadır" (Ellis, 1969, s. 4-22).

Sanat, halâ önemli desteği saray ve kiliselerden alan çoğu Avrupa ülkelerinin aksine, hızla zenginleşen ülkenin burjuva sınıfı için yapılıp sürekli artış gösteren tüccarların siparişleri ve desteği ile oluşan sanat piyasasının yeni sanat koruyucuları da artık tablo alım satımı ile bunu bir iş kolu olarak yapan sanat tacirleri olmuşlardır. Yeni toplumsal yapıya ait çoğunlukla iç ve dış mekân tasvirlerinde görülen; Thomas de Keyser (1627) "Constantin Huygens ve Sekreterinin Portresi", Jan Breghele ve Peter Paul Rubens (1568-1625) "Akhilleus'un Bayramı", C. de Vos. (1620) "Abraham Grapheus'un Portresi", Gerrit Van Honhorst (1623) "Neşeli Kemancı", P. J. Codde (1630-45) "Saçına Şekil Veren Kadın", Nicolaes Maes (1655) "Elmaları Soyan Genç Bir Kız", Gabriel Metsu (1661) "Yuvaya Ziyaret", P. De Hooch (1663-1665) "Mutlu Ortaklık", C. Netscher (1664) "Papağanlı Lady", Gerard Ter Borch (1667-68) "İki Erkeğe Theorbo Çalan Kadın", J. Verkolje (1675) "Anne ve Bebek", E. de Witte (1678) "İç Mekânda Aile" resimleri bu ağır fakat estetik büyüleyici yün dokumaların dekoratif nesne olarak kullanımına en güzel örneklerdendir (Ydema, 1991, s. 27-53-129-195).

#### 4. VERMEER RESİMLERİNDE BATI ANADOLU HALILARI

Vermeer, az sayıda boyamış olduğu resimlerinin dokuzunda dekoratif öge olarak dönemin modasına uymak isteyen hemen hemen her varlıklı evde bulunan bu *şık* kalın dokumayı betimlemiştir. Büyük olasılıkla aynı halıyı birden fazla kompozisyonunda farklı duruş, kıvrım ve ışık içinde büyük bir duyarlılıkla boyamıştır. Kalın yün dokumanın kıvrımları, gölgeyi yaratma ve ışığı yansıtmada eşsiz olanaklar sağlamıştır. Vermeer'in; (1656) "Satıcı", (1659) "Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız", (1664) "Müzik Dersi" ve (1664) "Konser" yapıtlarında bu nadide tekstil ürünü, tuval yüzeyinin önemli bir bölümünü kaplar. Sınırlı pigmentler ile birkaç renkten fazlasına yer vermeyen dönemin resim sanatının üstün nitelikli tekniği, Vermeer hassasiyetiyle birleşince ortaya muhteşem atmosfere sahip kompozisyonlar ve bu kalın tekstil ürününün görkemli betimlemeleri çıkar. Her resmini neredeyse bilimsel bir titizlikle perspektife oturtan Vermeer'in en çok tercih ettiği pigmentlerden biri lapis lazuli taşından elde edilen koyu mavidir. Tüm gölgelerin temel rengini oluşturan bu renk, ressamın her tablosunda yoğunlukla görülmektedir. Vermeer burada doğrudan tuval yüzeyini boyamak yerine birkaç katmandan oluşan ve Kuzey sanatçılarının kullandıkları 'imprimatura' tekniğini uygulamıştır. Birinci kat, desenin çizimi ile oluşturulurken; boyama ile çizimi destekleyen ikinci kat ise gri ya da toprak tonlarıyla elde edilmiştir. Yoğun kıvamda oluşturulan renklerle ise ayrıntıların boyandığı üçüncü kat oluşturulmuştur. Atmosferi yumuşatan, geçişleri sağlayan "glaze" gibi teknikler yoluyla da resmin ve kalın yün dokumaların hayran-

lık uyandıracak düzeyde boyanması sağlanmıştır. "Sözü edilen yapıtlardaki halılarda kullanılmış olan renk paleti; kiremit kırmızısı ve koyu kobalt mavisi içerirken, sanatçı; konturlarda siyah ya da koyu mor, ayrıntılarda da sarı rengi kullanmıştır" (Ydema, 1991, s. 44). Bunların yanı sıra azurit, glokonitin, vermilyon, beyaz kurşun ve alizarin de kullanmış olduğu sınırlı renkler arasındadır.

Ydema'ya göre (1991, s. 142-145) Vermeer'in "Martha ve Mary'nin Evinde İsa" (1654-55) ve "Uyuyan Kız" (1657) tablolarında "Lotto tipi" halı; "Muhabbet Tellalı" (1656), "Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız" (1659), "Müzik Dersi" ve "Konser" (1664) tablolarında ise "Madalyonlu Uşak halısı" görülür.

#### 4.1. UYUYAN HİZMETÇİ YA DA UYUYAN KIZ

Dünyanın en önemli ve en büyük müzelerinden New York Metropolitan Sanat Müzesi'nde "Uyuyan Hizmetçi" (Şekil 1) ismiyle yer alan yapıt, yapım yılı olarak 1656-57 yıllarına tarihlenir. Vermeer'in "Diana ve Eşlikçileri", "Martha ve Mary'nin Evinde İsa" ve "Satıcı" adlı eserlerinin hemen ardından boyadığı, "Uyuyan Kız" olarak da bilinen bu resmi sanatçının ilk tür çalışmalarındandır.

Bu yapıt okuyucusunu çözümlenmesi güç sorulara yöneltir. Betimlenen genç kız bir hizmetli mi yoksa bulunduğu mekânın hanımı mıdır? Sanatçı, yapıtın müzedeki sergileme adından da anlaşıldığı gibi sınıfsal ayırım yapmaksızın genç kadınları boyadığı düşüncesini mi vermek istemiştir?



**Şekil 1: Vermeer: Uyuyan Hizmetçi, 1657, T.ü.y.b., 88x76cm. Metropolitan Sanat Müzesi**  
Kaynak: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/437878/1478816/main-image>  
Erişim Tarihi: 15.04.2020

Sanatçı; genç kızın giysisi, varıl kadınların takmış olduğu başlığı ve pahalı küpesinin eserin resmi adı ile oluşturduğu çelişkili durum ile gizemli olan atmosferi daha da gerilimli mi kılmak istemiştir? Ayrıca gerçekten uyumakta mıdır? Yoksa depresyonda melankolik bir genç kız mıdır?

Yapıtın hemen solunda, sanatçının "Müzik Dersi" ile "Kadın ve İki Adam" yapıtında da boyadığı sürahi, açık rengi ve tonu ile izleyiciyi resmin içine davet eder gibidir. Kimliği pek seçilemeyen resmin tek figürü olan genç kadının hemen önünde, yarısı beyaz şarapla dolu olması muhtemel bir kadeh durur. Yapıt, melankolik durumu üzerine çeşitli görüşler olan bu genç kızın hafif uyku durumundaki anını ele alır. Başını sağ elinin üzerine koyarak hafifçe yana eğilir pozisyonda, gözleri kapalı

görülen genç kız masanın başında oturur durumdadır. Masa, piramidal bir kurguyla düzensizce yerleştirilmiş dönemin popüler nesnesi büyük bir Batı Anadolu halısı ile örtülüdür.

Uyumakta olan genç kızın zarif giysileri ve başlığı, onun bir hizmetçiden daha çok ev halkından biri ya da yine doğrudan evin hanımı olabileceğini düşündürür. Vermeer eserlerindeki kostümleri incelemiş olan kostüm uzmanı Marieke de Winkel'e göre; resimdeki kız, hepsi yüksek sosyal sınıfa ait ipek ceket, "til" denilen sivri uçlu siyah bir başlık ve bir çift inci küpe takmıştır. İçtiği şarabın etkisiyle uyur halde ya da hayal kırıklığı yaşayan insanın ruh hali içinde gözlerini kapamış ve masaya eğilmiş gibi duran kızın elini koyduğu kalın dokumanın üzerinde birkaç fındık kabuğu ve yarıya kadar beyaz şarapla doldurulmuş belli belirsiz görülen bir kadeh bulunmaktadır. Genç kız bazı uzmanlara göre Vermeer'in eşi Catharina Bolnes'tir. Daha sonra yapmış olduğu eserlerinde de bu genç kıza benzer portreleri tekrarladığı görülmektedir. Vermeer'in çağdaşı Jan Steen'in 'Ölçüsüzlüğün Sonuçları' yapıtında resmin odak noktasında başını koluna dayamakta olan genç bir kadın figürü bulunur. Çevresinde dağılmış yiyecek ve devrilmiş boş bir içki sürahisini alan genç kadının kıyafetinden evin hanımefendisi olduğu anlaşılmaktadır. Steen; kediye turta veren çocuklardan, papağana alkol içiren hizmetçiye, hanımın arkasından muzipçe çıkan çocuktan geri planda yakınlaşan bir çift aşığın görülmesine kadar uzanan sahnelerle uyumakta olan evin genç hanımının işlerini nasıl aksattığını ayrıntısal ve neşeli bir atmosfer içinde göstermiştir. Jan Steen'in çok figürlü ve gürültülü resimlerinin aksine; Vermeer, sessizliğin içinde kişisel mekanlarında derin anlamlar yükleyerek resmettiği kadın figürlerine birkaç dekoratif ögenin eşlik ettiği yalın kurgular boyamıştır.

Çağdaş sanatçılardan Nicolaes Maes de "Uyuyan Hizmetçi" (Şekil 2) adlı yapıtını, Vermeer'in 'Uyuyan Hizmetçi' eserini boyamasından kısa bir süre önce tamamlamıştır. Maes, iki figürlü kompozisyonun sağ bölümünde, başını sol eline dayarken uyumakta olduğu görülen genç bir kadın hizmetçiye eşlik eden bir grup insanı kurgulamıştır.

**Şekil 2: Nicolaes Maes, Tembel Hizmetçi, 1655, A.ü.y.b., 70 x 53 cm. Ulusal Galerî, Londra**

Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolaes\\_Maes\\_-\\_The\\_Idle\\_Servant\\_-\\_WGA13818.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolaes_Maes_-_The_Idle_Servant_-_WGA13818.jpg)

Erişim Tarihi: 15.04.2020



Oturma biçimi ayaklarına kadar betimlenen bu figürün pozisyonu, Vermeer'in adı geçen yapıtındaki genç kızın duruş yönü dışında oldukça benzerlik göstermektedir.

Vermeer'in betimlediği genç kızın yüzünün çok belirgin olmaması, kızın melankolik durumuna vurgu yapar gibidir. Sanatçı bir şarap sürahisinin bulunduğu masanın çevresinde dolanan genç bir hizmetçiyi mi, yoksa sıradan genç bir kıyı mı betimlemiştir? Ressam sıradan günlük bir sahneyi ışık, renk ve doku araştırmasına dönüştürmüş gibidir. Akla gelen sorulardan bir diğeri de eserin ön planındaki masa üzerinde madde dokusu ve deseni ayrıntılı bir biçimde betimlenen görkemli dokuma üzerine devrilmiş kadehin yeni ayrıldığı hissedilen bir ziyaretçiye işaret edip etmediğidir. Sanatçının resmin başlangıç aşamasında aralık kapıda betimlediği erkek figürünü, resmin gizemli yapısına vurgu yapmak adına sonraki aşamalarda kompozisyonundan çıkarmayı tercih ettiği düşünülebilir. Bailey'e göre (1995: 42) ise, Vermeer bu eserindeki erkek figürünü, çağdaşı Nicholas Maes'in (1634-1693) "Uyuyan Hizmetçi" tablosunda ayakta bir figür resmetmesi nedeniyle silmiştir.

Metropolitan Sanat Müzesi'nin internet sitesinde Walter Liedtke'nin "Metropolitan Sanat Müzesi'nde Hollanda Resimleri" adlı iki ciltlik kitabından bu resimle ilgili görüşlerine yer verilmiştir. Liedtke'ye göre; resmin sonraki aşamalarında eklenen ayna ile çakışan röntgen filminin ortaya koyduğu silinmiş bir erkek figür başı, Vermeer'in eser üzerinde birkaç değişiklik yaptığını göstermektedir. Yüzü profilden resmedilen erkek figürünün başında iki farklı şapka denendiği görülmektedir. Önden betimlenen daha büyük şapka ile figürün izleyiciye doğru olduğunu gösterilmektedir. Bu erkek açık oda kapısının yanından ziyaretçiye bakar durumdadır.

Genç kızın hemen arkasındaki duvarda asılı olan resmin köşesinde sanatçının diğer eserlerinde de görülen aşk tanrısı Cupid'in bacağı ve tiyatral bir mask görülür. Cupid'in varlığı resmin konusunun aşkla ilişkili olduğuna ya da metaforik olarak aşkın bu resimde maskesinin kaldırıldığına işaret ediyor olabilir.

Ressam bu yapıtında iç mekân kompozisyonlarında sıklıkla boyadığı sandalyelerden iki farklı sandalye tipini kullanır. Kompozisyonun orijinal konseptine daha sonra eklenen öndeki sandalye, sadece fiziksel bir destek ve estetik bir nesne değil aynı zamanda dekoratif aslan başı topuzlarıyla bir sosyal statü göstergesidir. İsimlerini muhtemelen İspanya'da yaygın bir uygulama olan kumaş yerine deri kullanımından almış olan "İspanyol sandalyeleri" dönemin iç mekân kurgularının vazgeçilmez öğelerindedir.

Kariyeri boyunca dönemin hem gereksinim hem de moda olan özel alanlarının atmosferini gizemli kılan Vermeer; yaşadığı çevreyi, iç mekânları, yarı aralık duran kapılardan başka iç mekânları ve günlük olayları göstermiştir. Dönem sanatçıları Pieter De Hooek ve Nicholaes Maes gibi çok sayıda ressam kompozisyonlarında henüz özel ve kamusal alan sınırlarının belirsiz olduğu iç içe mekânları boyamışlardır. Hem antropolojik görüş hem de mimari ve dekoratif açıdan Vermeer'in eserleri, okuyucusuna, yaşamını geçirdiği Delft kentinin ve ülkesinin günlük yaşamından kesitler sunduğu gibi dönemin kadınları ve halıları üzerine de belgeler sunar.

Vermeer'in resimlerindeki kadınlar, çoğu sanat eleştirmenine göre, "güzel" kelimesinin karşılığı olarak görülmez. Onların izleyici üzerinde yaratmış olduğu güzellik, eserlerdeki üstün nitelikli plastik değerler ve her kadın figürünün içinde bulunduğu resmin yüzeyi ile içinde yaşadığı atmosfer arasında kurduğu armonik ilişkiler-

den kaynaklanır.

"Yapılan pigment analizlerinde, sanatçının kullanmış olduğu renk paletinin kahve- rengi, koyu sarı, doğal ultramarin, lapis lazuli, kurşun beyaz, umber, vermilyon ve kök boyalardan oluştuğu görülür" (Howard, 2013).

#### 4.1.2. 'UYUYAN HİZMETÇİ' VE ERKEN DÖNEM UŞAK/BATI ANADOLU HALISI

Yüksek Rönesans ya da Erken Maniyerist dönem Venedik okulunun sanatçılarından Sebastiano del Piombo; göz alıcı kırmızı zemin rengi üzerine, Ydema'nın (1991: 27) bahsetmiş olduğu gibi, "sarı renkli arabesk" olarak da adlandırılan, alanı stilize desen ile doldurulmuş bilinen en erken tarihli (1516) resmini betimlemiştir.

Vermeer'in (1654-55) "Martha ve Mary'nin evinde İsa" adlı yapıtında görülen halı ile birkaç yıl sonra boyadığı (1656-57) "Uyuyan Hizmetçi" adlı eserinde yer alan kalın yün dokuma neredeyse aynıdır. Diagonal bir biçimde konumlanıp merkezdeki figüre doğru uzanan görkemli dokuma; Hollanda resimlerindeki sınıflandırılmasında "Lotto tipi" halılar altında, zemin tasarımı bakımından "kilim" tarzı gruplamasında gösterilmektedir ve arabesk testere dışının anahatları açıkça görülebilmektedir (Ydema, 1991: 31-142). Walter Denny, Metropolitan Sanat Müzesi'nin İslam Sanatları Bölümü için ele aldığı "Avrupa Resminde İslam Halıları" başlıklı yazısında; "Uyuyan Hizmetçi" yapıtında XVII. yüzyıla ait iki farklı tip Anadolu halısının varlığından söz etmiştir.

Yapıtta sol alt köşeden diagonal bir biçimde giren görkemli "Lotto tipi" halı, kompozisyonun derinliklerine doğru kalın kıvrımlarının yönlendirmesiyle adeta okuyucuyu resme bu açıdan girmeye davet eder gibidir. Sanatçı, okuyucusuna; diğer kompozisyonlarında da kullandığı gümüş kapaklı beyaz porselen şarap sürahisinin basit ama açık tonunu, parlak yüzeyin albenisi ve çağrıştırdığı anlamları beğenmiş olduğunu düşündürür. Ağır yün dokumanın kıvrımları arasında sürahinin hemen önünde sanki biraz önce biri tarafından içindeki şarap bitirilmiş ve devrik bırakılmış izlenimi veren boş bir kadeh görülür. Şarap kadehinin biraz sağında kaşık gibi görünen bir nesne ve gümüş bir bıçak fark edilmektedir.

Onno Ydema, "Hollanda Resimlerinde Halılar ve Tarihleri" adlı kitabında "Lotto tipi" "kilim" tarzı halıların Hollanda Resim sanatındaki varlığının en erken 1544'e tarihlendiğinden söz etmektedir. "Anadolu", "Kilim" ve "Süslü" olarak farklı gruplara ayrılmış olan "Lotto tipi" halıların resimlendiği 190 adet resmin kayıtlarda olduğunu yazmaktadır. Kuzey'in büyük ustalarından Johannes Vermeer'in de Lorenzo Lotto'nun resimlerinde görülen halı tiplerini betimlediği iki resmi günümüze kadar ulaşmıştır. "Lotto tipi" halıların kenarları 'kufi', 'çin bulutlu', 'kartuşlu' gibi çok çeşitli tasarımlarla çevrelenmiştir. Kufiden gelişen bordürler yanında klasik Uşak halılarını hatırlatan bulut motifi ayrıca kartuşlu ve kıvrık dallı olarak çok zengin ve değişik bordürler görülür" (Aslanapa, 2005, s. 126).





**Şekil 3: Lotto Tablolarında Görülen 'Uşak Halısı', İlk Yarı XVII. Yüzyıl, Uşak, Batı Anadolu, 111x158cm. Kara Kilise, Braşov.**

*Kaynak: [http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/Lotto/brasov\\_black\\_chuch\\_XVIIc\\_Lotto\\_rug\\_inv167.html](http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/Lotto/brasov_black_chuch_XVIIc_Lotto_rug_inv167.html)  
Erişim Tarihi: 15.04.2020*

Bir Rönesans sanatçısı olan Lorenzo Lotto (1480-1556) tarafından boyanan birkaç yağlıboya tabloda görüldüğü için "Lotto Halıları" (Resim 3) ismiyle literatüre geçen bu tip halılar, "Turkish Arabesque" adı ile de bilinen Erken Dönem Uşak/Batı Anadolu halılarıdır. Tasarım ve renk kullanımında "Holbein" olarak adlandırılan halıların tasarımlarından oldukça farklı görünen bu tip dokumalar, karakter yapısı ile küçük örnekli "Holbein" halısına benzer bir yapı gösterirler. Konturları belirsiz düğümlü sekizgenler ile kaydırılmış eksenlerde alternatif sıralanmış rumi ve palmetlerden meydana gelen baklavalarla oluşturulan "Holbein" halılarının en karakteristik tasarımları en eski olanlarıdır. "XV. yüzyıl ortasından başlayarak değişik eksenler üzerinde sıralanmış sekizgen ve baklava kompozisyonlu halılar, Avrupa resminde gittikçe artarak resmedilmiştir" (Aslanapa, 2005, s. 112).

"Lotto tipi" halılar, "Holbein tipi" halıların çeşitlemeleri olabilir. Aynı şemanın kullanıldığı bu tip yünlü döşemelik dokumalarda tasarım; bitki motiflerinin rûmiler ile palmetlerin ince saplarla gevşek ve simetrik şekilde birbirine bağlanması ile oluşturulur. Meydana gelen motiflerden dişli alt ve üstteki üçgen yapraklar, desen tasarımının "Holbein" halısından farklı olan yeni görünümünde önemli rol oynar. Halının tasarımı, çoğunlukla kırmızı renkli zemin üzerine zaman zaman da koyu mavi renk üzerine sarı renkli rumi palmetlerle oluşturulan kompozisyonlara sahiptir. Ana zeminde görülen genelde kırmızı ve az sayıda görülen mavi renk üzerine sarı renkli Selçuklu ve Osmanlı Rumi geçme palmetlerle ince sapların gevşek ve simetrik olarak bağlanmasından oluşturulan kompozisyona sahip bu dokumalar, XV. ve XVI. yüzyıllarda Avrupa ressamlarınca çok sevilmiş olup birçok kez bu büyük ustaların eserlerinde tasvir edilmiştir. "XVII. yüzyılın ilk yarısından sonra dönem ressamlarının eserlerinde çok iyi betimlenmiş birçok örnek gösterilebilir. Ter Brugghen, van Linschoten, van Balen, Brueghel, van der Burgh, Coques, Duyster, Fabritius, Gallis, Gheeraedts, van der Meer, Steen, Terbourch ve kuzey coğrafyasının daha birçok önemli ressamı "Lotto tipi" halılara yapıtlarında dekoratif bir nesne olarak yer vermişlerdir" (Ydema, 1991, s. 27-39).

#### **4.1.3. AÇIK PENCERE ÖNÜNDE MEKTUP OKUYAN KIZ**

Dönemin Kuzey Avrupa moda resim konularından biri; genç kız ve hanımefendilerin varsılıklarını, kültürel düzeylerini, okur yazar olma durumlarını kişisel mekân-

larında gösteren eserlerdir.

Gemäldegalerie Alte Meister of Dresden'de bulunan Vermeer'in "Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız" (Şekil 4) adlı resmi okuyucusuna, açık bir pencerenin önünde ayakta mektup okurken gösterilen genç bir kızın gergin psikolojik durumunu betimler. Dağınık biçimde ensesinde toplanmış topuzu ile çekici bir görünüm içinde olan genç kız; dünyayı, odasını ve hatta kendinin bile farkında değilmişçesine yalnız iki eliyle sıkı sıkı tuttuğu bir mektubu okumaya odaklanmıştır. Ön plandaki masa üzerine örtülen büyük yün dokumanın kalın kıvrımları arasında yatan mavi ve beyaz renklerdeki meyve kasesinden dışarı yuvarlanmış meyveler, evlilik dışı ilişkilere ve kutsal Havva'nın günahkâr elmasına bir gönderme yapar gibidir. Buldukları mekânların ekonomik refah göstergelerinden Osmanlı, İran ve Hint halıları ve mavi beyaz Çin porseleni, doğudan gelen değerli mallardan olup bu yüzyılda sanatı etkileyen oldukça kıymetli nesnelere aittir.

Figürün üzerindeki ressamın birçok defa boyadığı parlak sarı ceket, pencereden sarkan kırmızı perde ve ön düzlemde yer alan masa üzerindeki halı gibi tekstil ürünlerinin renkleri ve madde yanılışmasının çarpıcı etkisi sanatçının ustalıkta en üst düzeye ulaştığının birer kanıtıdır.

**Şekil 4: Vermeer, Açık Pencere**

**Önünde Mektup Okuyan Kız,  
1657-59, T.ü.y.b., 83x64,5cm.**

**Gemäldegalerie Alte Meister,  
Dresden**

*Kaynak: [http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl\\_reading\\_a\\_letter\\_by\\_an\\_open\\_window.html](http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl_reading_a_letter_by_an_open_window.html)*

*Erişim Tarihi: 15.04.2020*



"Bu resim, Vermeer'in mektubu okumak veya yazmakla uğraşan genç kız resimlerinin ilkidir" (Bailey, 1995, s. 44). Büyük kıvrımlı kalın bir Batı Anadolu halısı ile örtülü büyük masa, her iki yönden de resmi sınırlayan pencereye asılı kırmızı ve resmi boydan boya kesen yeşil ağır saten perdelerle, genç kız odasında sıkışmış gibi görünür. Soldan parlak gün ışığının alabildiğine girdiği açık pencere ve genç kızın tüm dikkati ile izleyici için özellikle belirsiz bırakılmış gibi belki umutla belki de umutsuzca okumak için eğildiği bu mektup, dış dünya ile kurduğu tek ilişki gibi gözükmektedir. "Onu profilden görürüz, fakat yüzü kurşun pencerenin açık düzensiz cam panellerine ışıklı renklerle, belli bir açıyla yansırken "Asker ve Gülen Kız" resmi ile aynı özelliği ortaya koyar" (Schneider, 2010, s. 49).

Benzer bir biçimde, sanatçı yapımı 1662-64 yılları arasına tarihlenen "Müzik Dersi" adlı yapıtında, odak noktasına yerleştirdiği ve izleyiciye sırtı dönük olarak virginal çalan genç kadının portresini duvarda asılı aynaya yansıtırken resimlerini betimle-

diği mekânların da gizemini arttırır.

"Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız" okuyucusuna, kiremit kırmızısı bir perdenin sarmaladığı açık pencereden odanın içine dolan ve genç kızın yüzü ile odayı aydınlatan yumuşak ve sıcak ışığı göstermektedir. Işık aynı zamanda genç kızın içinde yaşadığı toplumsal yapıdan dolayı kadının duvarlarla izole edilen dünyasını ve sosyal dünya ile ilişkilere olan özlemini açık pencerenin önünde duran beden dili ile açığa vurur gibidir. Yapımı 1657-59 yılları arasına tarihlenen resmin kahramanı, yalnız olduğu mekânda önündeki açık pencereden görebileceği fakat okuyucuya hiçbir ipucu verilmeyen bu dış dünyaya aldırmaksızın sessizce belki de uzun bir süredir beklediği bir aşk mektubunun ona neler söylediğine odaklanmıştır. Okuyucunun da bu sessiz gerginliğe ortak olması için resmin odak noktasına alınan genç kız, arkasında uzanan duvarla tam bir kontrast içindedir. "Işığın ressamı" olarak da bilinen Vermeer, pencereden duvara akan gün ışığını, gölgelerin en yoğunlaştığı bölgeden genç kızın arkasındaki ışıklı bölümün parlaklığına kadar değişen tonları kullanarak gerçekçi bir şekilde yakalar' (Bailey, 1995, s. 44). Figürü saran geri plandaki boş duvara yansımış bu ışık ve onun altındaki mektup genç kızın kesin silüeti ile kontrast oluşturur.

Tablolarına konu ettiği modellerin kimlikleri tespit edilemiyor olsa da bu eserdeki genç kızın, sanatçının "Mektup Okuyan Mavili Kadın" resminde boyadığı genç kadına benzerliği dikkat çekmektedir. Vermeer'in eşi olduğuna dair uzman görüşlerinin bulunduğu birkaç kompozisyonunda yer alan model, iddia edildiği üzere, sanatçının kendisine ondan fazla çocuk dünyaya getirmiş olan eşi olabilir.

Yapılan araştırmalar ve çekilen röntgen filmi, genç kızın hemen sağ üstünde bulunan ve daha sonra silinmiş olduğu anlaşılakta olan abanoz çerçeveli büyük boyutlu bir Kupid resminin varlığını göstermektedir. Bu bulgu, içinde bulunduğu anı, yalnızca elinde okuduğu mektup ve onun içeriği ile doldurmuş dalgın genç kızın belki de bir aşk mektubu okuduğuna kanıt olabilir.

Vermeer'in seçtiği ve görsel bir dille anlattığı kadınların yer aldıkları iç mekânlar, resmi cazip hale getirip zenginleşen burjuva toplum yapısının ilgisini çeken hem maddi hem de manevi dünyaya ait her türden araç ve gereci içermektedir. Ressam, "Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız" ve "Su Sürahisi ile Genç Kadın" eserlerinde ışığın pencereden süzülerek sardığı genç kadınları, nesnelere ve mekânları özenle boyamıştır.

Dönemin burjuva modasını yansıtan kadın giysisi ve aksesuarlarının ancak Vermeer'in isteklerine göre çeşitlendikleri, kullanılan dekoratif öğelerin sanatçı tarafından bizzat seçildikleri görüşü yaygındır. "Belki sanatçı modellerine 'Lütfen böyle bir elbise giyin' ya da 'Bugün o inci küpeleri takın' demiştir. Belki de onlar zaten bu iş için giyinmiş olarak gelmişlerdir. Acaba onlar Vermeer için mi giyinirler?" (Bailey, 2001, s. 121-123).

Resmin merkezinde yarı açık duran kapının üzerinde görülen anahtar, dönem sanatçılarından Nicolaes Maes, Samuel von Hoogstraten ve Jan Steen tarafından da özel mekânların kutsallığını gösteren bir metafor olarak sıkça kullanılmıştır.

#### 4.1.4. "AÇIK PENCERE ÖNÜNDE MEKTUP OKUYAN KIZ" VE "MADALYONLU UŞAK" HALISI

XVI. yüzyıl Türk halı sanatı yeni bir desen zenginleşmesinin başladığı devirdir. XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıktığını ve gelişmesini takip ettiğimiz geometrik örnekli halılar varlıklarını XVI. Yüzyılda da sürdürmüşlerdir. Türk halı sanatının en parlak devri olan XVI. ve XVII. yüzyıl halıları, teknik ve desen bakımından farklı fakat öz bakımından aynı olan iki esas grupta toplanabilen yeni halı çeşitleri ortaya koymuştur. Bunlardan I. Grup: Uşak Halıları, II. Grup: Osmanlı Saray halıları adını almaktadır (Yetkin, 1974, s. 74).

Batı Anadolu'da küçük bir kasaba olan Uşak, çok çeşitli desen, tasarım ve büyüklüğe sahip olan bu kalın yün dokumaların beğeni görüp Avrupa'da tanınması ile bir halı üretim merkezi olmaya başlamıştır. Varsıllık ve statü göstergesi olarak kabul görmesi siparişlerin artmasını sağlamıştır. Avrupa soylularının malikanelerinde aile armalı Uşak halılarının (Şekil 5) varlığı, bu büyük iç mekân tekstil ürünlerinin sipariş üzerine de dokunduklarını göstermektedir. Uşak halıları "Madalyonlu" ve "Yıldızlı" gibi iki ana grup altında toplanır. On metreye kadar olan "Madalyonlu"-halılardan günümüze kadar gelebilenler, bugün İstanbul'da İslam Eserleri Müzesi, Vakıflar Halı Müzesi, Konya Mevlâna Müzesi ve çeşitli ülkelerin New York Metropolitan Museum of Art, Hamburg Für Kunst und Gewerbe, Berlin Staatliche Museen gibi büyük müze ve özel koleksiyonlarında bulunmaktadır.

Ortasında her zaman tam bir madalyon yer alan bu tip büyük yünlü dokumalarda ana motif, ortada büyük bir madalyon ile kenarlarda parça madalyonlardan ya da madalyonların çeşitli biçimde sıralanmasından oluşur. "Kenarlardaki köşenin nakışları ortada tam olarak bulunan nakışların aynı olup dörtte biri kadardır. Renklere gelince, dört renkten ibarettir. En çok kullanılan ve göze çarpan renkler koyu mavi ve koyu kırmızıdır. Beyaz ve sarı renk pek az kullanılmıştır" (Atalay, 1967, s. 23).

Temel olarak kiremit kırmızısı, koyu mavi ve parlak sarı renkler görülürken ikinci derecede de yeşil ve açık mavi renkler, bazen de siyah konturlar göze çarpmaktadır. Bunların kırmızı zemin üzerine koyu mavi madalyon desenli olanları en bilinen çeşitleridir. Madalyonlu Uşak halılarında ortada örnek büyük bir madalyonla kenarlarda parça madalyonlardan veya madalyonların çeşitli şekilde sıralanmasından meydana gelir. "Tam ortadaki madalyon halının ortasını belirtir. Yan eksenlerde ise dört madalyon vardır. Bunlarda bordür tarafından ya tam ortadan ya da farklı büyüklükte kesilirler. Böylece madalyonların halı zemini boyunca sonsuz sıralanması görülür" (Yetkin, 1974, s. 79).



Şekil 5: XVI. Yüzyıl, Uşak

Madalyonlu Halı, Ayrıntı, İstanbul

Vakıflar Müzesi, No: A142

Kaynak: <http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/ushak-medallion/>

[vakiflar\\_museum\\_ushak\\_medallion\\_carpet.html](http://www.vakiflar_museum_ushak_medallion_carpet.html)

Ydema, Vermeer'in "Açık Pencerede Mektup Okuyan Kız", "Konser" ve "Müzik Dersi" adlı üç resminde de yer alan halı, sınırlı bir renk paleti, tasarım ve dokuma yapısıyla Vermeer'in stüdyosunda sahip olabileceği bir tek otantik modele işaret etmektedir. Kalın kıvrımlarının okuyucu üzerinde bıraktığı büyük boyut izleniminin yanı sıra koyu gölgelerin arasında belli belirsiz gösterilen renk, tasarım ve dokuma yapısının yine aynı yünlü kalın dokumaya işaret ettiği söylenebilir.

Hollanda resim sanatında yer alan bu ağır dokumalar, halı uzmanları tarafından kabaca iki grup altında toplanmaktadır. Birinci grup, halıların yün dokumasının ve zengin desenlerinin açık bir biçimde görüldüğü; ikincisi ise desenlerin sert konturlarının, yapıtın kompozisyonuna ve renk armonisine uygun geçişlerle eritilerek gösterildiği gruptur (Ydema, 1991, s. 43).

Vermeer'in "Müzik Dersi" yapıtındaki büyük boyutlu Madalyonlu Uşak halısı, Madalyonlu halıların bilinen en iyi betimlemelerinden biridir. Onno Ydema, halı tasarımının sanatçı tarafından şüphesiz iyi kopyalandığını, bununla birlikte günümüze gelebilen otantik örneğinden biraz farklı boyandığını belirtmektedir. Örneğin merkezde yer alan ana madalyon genelde olduğundan daha büyük bir motife sahiptir. Köşe madalyonlar da orijinal halıdan daha küçüktür.

Bu büyük ve kalın Madalyonlu Uşak olarak sınıflandırılan yünlü dokumaların Avrupa resim sanatındaki varlıkları, diğer Batı Anadolu kökenli halıların Avrupalı sanatçıların kayıtlara geçen yapıtlarındaki varlıklarına oranla sayıca daha azdır. Diğer çağdaşları gibi Vermeer de boyadığı Madalyonlu Uşak halısını birden farklı mekân, farklı duruş, ışık ve açılarda boyamış görülmektedir. Vermeer'in "Açık Pencerede Mektup Okuyan Kız" yapıtında da yer verdiği düşünülen bu büyük boyutlu dokuma, iyi bilinen büyük boyutlu madalyonlu Uşak halıları grubu içindeki güzel betimlemelerden biridir. Sanatçının bu eserindeki bu kalın dokumanın orijinal tasarımına sadık kalıp kalmadığı belirsizdir. Kendi imgeleminde oluşturduğu ve ustalığından da çok şey kattığını düşündüren tasarımın bazı yerlerinde dokumanın deseni yer yer koyu gölgelerin arasında kaybolur. İmprimatura tekniği ve toprak renklerine sahip paleti ile gerilimli anlık bir görüntünün betimlemesini yapmıştır. Okuyucuyu, sol taraftaki yarı açık pencereden düşen yumuşak ışığın eşliğinde resme girmesi için yönlendirir. Gün ışığının altında kiremit kırmızı, koyu kobalt mavi ve sarı renkleri belirginleşen ve kat kat yığın haline getirilerek düzenlenmiş Madalyonlu Uşak halısını boyamıştır. Siyah ve koyu mor renkleri konturlarda kullanıp ağır dokumanın ayrıntılarında sarı rengi kullanmıştır. "Sanatçı, halı betiminin yanında, meyve kasesinden haliya yayılan meyvelerin, açık tonda görülen ve okuyucuya büyük bir merakla okunduğu hissettirilen mektubun ve kızın kıvrık saçları gibi ayrıntıların üzerine düşen ışıkta da çok başarılıdır" (Bailey, 1995, s. 44).

Washington D.C. Ulusal Galerî Kuzey Barok resim sanatı küratörü Arthur K. Wheelock (1995), Vermeer'in gerçekliği simüle edip, anlamı yalınlaştırırken vurguladığını, zaman ve kalıcılık duygusu oluşturduğunu; fırça, renk ve kompozisyondaki yaratıcılığı ve uygulamasıyla yaratmak istediği ruh halini okuyucuya yansıttığından söz etmiştir.

XX. yüzyıl çağdaş sanatçılarından David Hockney, 2006 yılında yayınlanan "Secret Knowledge" (Gizli Bilgi) kitabında sanat tarihinin son derece ayrıntılı ve gerçekçi resimlerinde ayna ve merceklerin kullanıldığı görüşüne yer verip okuyucusunu büyük ustaların yapıtları üzerine ilginç bir keşif yolculuğuna çıkarır. "Sanatçı, büyü-

leyici atmosferleri iki boyutlu yüzey üzerinde fotografik bir gerçeklikle yaratabilen Vermeer'in olası içbükey bir ayna kullanmasının perspektif açıdan sorun yarattığına dikkat çeker" (Riefe, 2014).

Penn Jillette ve yönetmen Teller'ın 2013 yılında yapmış olduğu "Tim's Vermeer" (Tim'in Vermeer'i) adlı belgesel film de David Hockney'in görüşünü destekler niteliktedir. Grafik sanatları, televizyon ve video üzerine büyük bir şirket sahibi olan mucit Tim Jenison, anlık fotoğraf çekimine henüz yüzyıllar varken ressam Vermeer'in eserlerinde kullanmış olduğu gerçekçi tekniklere dikkat çekmiştir. Johannes Vermeer'in tablolarının peşine düşen Tim Jenison'un bu konuda kafasını kurcalayan pek çok nokta vardır. Bu konu üzerindeki merakını ve araştırmaları sonucunda oluşturduğu iddiasını kendi deneyimleyerek izleyicisine sunar.

David Hockney, Tim'in belgesel filmi üzerine görüşleri sorulduğunda Tim'in çalışmasının Vermeer'e duyulan hayranlığı azaltmayacağını belirtmiştir. Tim Jenison da sanatçının sanatında teknolojiyi kullanması ihtimalini "Bu durum, çağının getirilerini sanatı üzerinde kullanma dehasına sahip bir kaşifle karşı karşıya olduğumuzu gösterir" diyerek açıklamış, büyük ustanın yaratıcı dehasına vurgu yapmıştır.

## SONUÇ

İnsan, yaşadığı çevrenin ve kültürel alanın hem yaratıcısı hem de simgeler ve imgelerden oluşmuş bu alanın metaforik kavram aralığında yorumlayıcısıdır. Toplumun yüzyıllarca damıtılmış bilgilerinden oluşturduğu göstergeler ve semboller, kuşaklar boyunca paylaşılan bir kültürel ağ dokusu oluşturur. XVII. yüzyıla gelindiğinde de çağın toplumsal yapısı ve kültürel dokusunu ismiyle niteleyen "Altın Çağ" üslubu ortaya çıkar. Bu yeni üslup dönemin Hollanda toplumunun düşünsel ve iç dünyasının ipuçlarını sunmaktadır.

'Panofsky, imgelerin tüm bir kültürün parçası olduğunu ve söz konusu kültürün bilinmeden resmin de anlaşılamayacağı konusunda ısrarlıdır' (Burke, 2003, s. 39). Bir sanat yapıtının okuyucusuna iletmiş mesajı anlamak için dönemin toplumsal ve kültürel kodlarını bilmek zorunludur. Toplumsal ve kültürel kodların bilinmesi, sanatsal üslubun kullanıldığı toplumsal yaşamın kapılarını açar.

XIX. yüzyıl boyunca etkisini sürdüren Hegel düşüncüsü "Zeitgeist" her toplumun etik değer ve yasaları, sanat, din, bilim ve teknolojisinin ortak bir özde birleşerek yaşanan dönemin egemen ruhunu ifade etmiştir. "Belli bir dönemin hâkim dünya görüşü bireyi, toplumu, devleti de şekillendirir ve kendini onlarda yansıtır" (Bozoğlu, 2017, s. 70).

Yüzyıllar boyunca Avrupa ile ilişkilerini birçok alanda güçlendirmek isteyen yükselme dönemindeki Osmanlı İmparatorluğu, zengin Genç Cumhuriyet ile de ilişkiler kurmuştur. Siyasi, ticari ve daha pek çok bağlamda kurulan ilişkilerin yanı sıra, iki ülke arasında gerçekleşen sanat ve kültürel etkileşimler dönemin ruhunu yansıtmaktadır. XVII. yüzyılda kurulan çeşitli ilişkiler ağı, farklı coğrafyalarda ve değişik kültürlerle sahip toplumlar arasında ortaya çıkan uygun koşullarda oluşmuştur.

Doğu coğrafyasının egemen gücü, Osmanlı İmparatorluğu'nun dönemin ruhunu yansıtan Avrupa'daki etkisi, birçok alanda olduğu gibi, Avrupa resim sanatı ve Hollanda resim sanatının büyük ustası Vermeer resimlerinde de Batı Anadolu halılarının varlığı ile hissedilir.

Avrupa'da çok beğenilen Batı Anadolu halılarının taklitleri için kurulan fabrikaların en önemli merkezlerinden biri de Hollanda'nın Deventer şehridir. 'İlk taban halısı fabrikaları Amersfoort'ta ve kraliyete bağlı olarak 1797 yılında Deventer kentinde kurulmuş, buradaki üretim de XVII. yüzyıldan beri süregelen halı ticaretiyle özdeşleşmiş ve İzmir Limanı'nın ismi yaşamaya devam etmiştir' (Bennett, 2000: 262).

Çok farklı coğrafyalarda yer alan karmaşık siyasal ilişki, kültürel etkileşim ve düşüncelere sahip toplumlar olarak Osmanlı İmparatorluğu ve Altın Çağ Hollanda Cumhuriyeti'nin ilişkileri de çok katmanlı bir yapıya sahipti. Vermeer resimleri ve bu resimlerde yer alan Batı Anadolu halıları ait oldukları toplumsal yapı ve çağların birer yansımaları olarak günümüzde de dünyanın önemli müzelerinde, uluslararası bilimsel yayınlar ve uluslararası sergilerde yaşamaya devam ederler.

## KAYNAKÇA

- Aslanapa, O. (2005). *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Aslanapa, O. ve Durul, Y. (1973). Selçuklu Halıları Başlangıcından On altıncı Yüzyıl Ortalarına Kadar Türk Halı Sanatı, *Türk Süsleme Sanatları Serisi: 2*, İstanbul: Ak Yayınları.
- Atalay, B. (1967). *Türk Halıçılığı ve Uşak Halıları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bailey, M. (1995). *Vermeer*, London & New York: Phaidon Press Limited.
- Bennett, I. (2000). *Rugs and Carpets of The World*, Londra: Ferndale Editions.
- Bozoğlu, T. (2017). Hegel'in Zeitgeist'i ve Otoriter Popülist Siyasal Söylemi: Trump Üzerine Bir Okuma, *Ekonomi, Politika & Finans Araştırmaları Dergisi*, 2(1), s. 67-82
- Brown, C. (1993). *Dutch Painting*, New York: Phaidon Press Limited.
- Burke, P. (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları*, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul: İstanbul Kitap Yayınevi.
- Ellis, Ch. G. (1969). The Ottoman Prayer Rugs, *The Textile Museum Journal*, XI (4), December, s. 4-22.
- Hawley, J. (2008). Spreekt, Schilderij Swijgt, Schilderij some Thoughts on Thomas de Keyser's 1627 Portrait of Constantijn Huygens and His Clerk, *Undergraduate Honors Theses*, College of William and Mary.
- Kampman, A. A. (1959). XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğunda Hollandalılar, TTK, *Bellekten*, XXIII (91), s. 516.
- North, M. (2014). *Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret*, çev. Taciser Ulaş Belge, İletişim Yayınları
- Öztuna, Y. (1996). *Devletler ve Hanedanlar: Avrupa Devletleri IV*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Schneider, N. (2010). *Jan Vermeer 1632-1675 Veiled Emotions*, Taschen.

- Slot, B. J. Abelman, A. (1990). *Osmanlılar ve Hollandalılar: Osmanlılar ve Hollandalılar Arasındaki 400 Yıllık İlişkiler*, İstanbul: Cem Ofset.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1999). *Osmanlı Tarihi IV*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Vries, J. D. (1999). Luxury and Calvinism/Luxury and Capitalism: Supply and Demand for Luxury Goods in the Seventeenth-Century Dutch Republic, *The Journal of the Walters Art Gallery*, sayı 57, s. 83.
- Winkel, M. (1998). The Interpretation of Dress in Vermeer's Paintings, *Studies in the History of Art*, National Gallery of Art, s. 326-339.
- ed. I. Gaskell ve M. Jonker, *Vermeer Studies*, New Haven ve London: Yale University Press.
- Wheelock, A. K. (1995). *Vermeer and the Art of Painting*, Yale University Press.
- Ydema, O. (1991). *Carpets in Netherlandish Paintings 1540-1700*, Leiden: Antique Collector's Club Ltd, Zuthpen: Walburg Pers.
- Yetkin, Ş. (1974). *Türk Halı Sanatı*, İş Bankası Yayınları.
- Yılmaz, G. (2009). *Tezgahtan Tuvale Onyedinci Yüzyıl Hollanda ve Flaman Resminde Osmanlı Halıları*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yılmaz, G. (2019). Doğu'dan Batı'ya Bir Öykünme Örneği: 'Smyrna' Halıları, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt: 13, Özel Sayı, s. 428
- Galafassi, P. (2013). 13.05.2020 tarihinde [http://www.turkotek.com/old\\_masters/salon\\_5.html](http://www.turkotek.com/old_masters/salon_5.html) adresinden alındı.
- Howard, H. (2013). 09.05.2020 tarihinde <https://www.nationalgallery.org.uk/research/about-research/the-meaning-of-making/vermeer-and-technique/vermeers-palette> adresinden alındı.
- Janson, J. 09.05.2020 tarihinde *Inventory of movable goods of Vermeer's home at Oude Langendijk, Delft* <http://www.essentialvermeer.com/inventory.html> adresinden alındı.
- Janson, J. 09.05.2020 tarihinde [http://www.essentialvermeer.com/palette/palette\\_ultramarine.html](http://www.essentialvermeer.com/palette/palette_ultramarine.html) adresinden alındı.
- Johnson, R. (2017). *2.2 X-Rays And Vermeer*, 09.05.2020 tarihinde <http://countingvermeer.rkdmonographs.nl/chapter-2-the-use-of-x-radiographs-in-the-study-of-paintings/x-rays-and-vermeer> adresinden alındı.
- Liedtke, W. (2007). 11.05.2020 tarihinde <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437878> adresinden alındı.
- National Gallery, (2020). *Vermeer's Palette: Natural Ultramarine*, 08.05.2020 tarihinde [http://www.essentialvermeer.com/palette/palette\\_ultramarine.html](http://www.essentialvermeer.com/palette/palette_ultramarine.html) adresinden alındı.
- 30.04.2020 tarihinde <https://filmakinesi.net/tims-vermeer-720p-izle.html> adresinden alındı.



Riefe, J. (2014). 01.05.2020 tarihinde <https://www.hollywoodreporter.com/news/david-hockney-hy-tims-vermeer-676214> adresinden alındı.

07.05.2020 tarihinde [https://www.360tr.com/turk-islam-eserleri-halilar-2-sanal-tur-dee4898e26\\_tr.html](https://www.360tr.com/turk-islam-eserleri-halilar-2-sanal-tur-dee4898e26_tr.html) adresinden alındı.

06.05.2020 tarihinde <https://istanbul.ktb.gov.tr/TR-165620/hali-muzesi.html> adresinden alındı.

07.05.2020 tarihinde <https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=%C4%B0slamic%20>

[pet&perPage=20&searchField=All&sortBy=Relevance&offset=0&pageSize=0](https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=%C4%B0slamic%20&perPage=20&searchField=All&sortBy=Relevance&offset=0&pageSize=0) adresinden alındı.

07.05.2020 tarihinde [http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/historical\\_lotto\\_carpets.htm](http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/historical_lotto_carpets.htm) adresinden alındı.

08.05.2020 tarihinde <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/63247.html> adresinden alındı.

09.05.2020 tarihinde [http://turkote.com/mini\\_salon\\_00011/ms11\\_t6.htm?download=3558](http://turkote.com/mini_salon_00011/ms11_t6.htm?download=3558) adresinden alındı.

10.05.2020 tarihinde <http://collections.vam.ac.uk/item/O85243/the-ushak-carpet-carpet-unknown/> adresinden alındı.



# Vekam Ankara Bağ Evi Örneğinde

## Tarihi Müze Evler

### ÖZ

Dünyada gelişen ve değişen müze olgusu, koleksiyonerleri ve ziyaretçileri farklı arayışlara yönlendirmiştir. Toplum tarafından önemli olan kişiler ki aralarında siyasilere, soylu aileler, askeri zaferler kazanmış bireylerin bulunduğu evler zamanla insanların merak ettiği ve görmek istediği mekanlar haline dönüşmüştür. Dünyada bu akımın bir çatı altında toplanıp faaliyet göstermeye başlaması 20.yüzyılın ortalarına denk gelmektedir.

Türkiye’de müze ev olgusu genellikle buldukları yörede söz sahibi, varlıklı ailelerin sahip olduğu konaklar şeklindedir. Bu anlamda neredeyse her ilde böyle bir konağa rastlamak mümkündür. Ankara’da ise müze ev olgusunda değerlendirilen “Gedikolu Bağı” olarak da bilinen VEKAM Ankara Bağ Evi’dir. Araştırmada müze ev kapsamında ele alınan VEKAM Ankara Bağ Evi mimari yapısı, tarihi, yaşanmışlığı ve içinde barındırdığı koleksiyonları ile yöneticilerinden elde edilen bilgiler ve alanda yapılan gözlemler ile değerlendirilmiştir. Ayrıca Vekam Ankara Bağ Evi’nin müze ev kapsamında değerlendirilmesi konusunda Londra ve Boston’da bulunan dört müze ev örneği incelenmiştir. Bu örnekler de tıpkı Ankara Bağ Evi’nde olduğu gibi, önceden aile fertlerinin yaşadığı evlerdir. Yapılan incelemeler ile örneklem grubu arasındaki benzerlik ve farklılıkların görülebilmesi amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müze, Tarihi Müze Evler, VEKAM, Ankara Bağ Evi, Gedikolu Bağı.

### Gözde UZGİDİM

Arş. Gör. Dr.,

Ankara Hacı Bayram Veli  
Üniversitesi Sanat ve Tasarım  
Fakültesi, Geleneksel  
Türk Sanatları Bölümü,  
gozdeuzunca@gmail.com,  
<https://orcid.org/0000-0003-3872-0700>

### Hatice TOZUN

Doç. Dr.,

Ankara Hacı Bayram Veli  
Üniversitesi, Güzel Sanatlar  
Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma  
ve Onarım Bölümü, Öğretim Üyesi,  
tozun.hatice@gmail.com,  
<https://orcid.org/0000-0003-3172-1401>

### ISSN

1307 - 9700

### Araştırma Makalesi

### Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 14, Sayı: 26

### Makale Gönderim

30.05.2020

### Makale Kabul

28.07.2020

# **Historical Museum Houses**

## **Within The Example of Vekam**

### **Ankara House**

#### **Gözde UZGİDİM**

Res. Assist. Dr.,

Ankara Hacı Bayram Veli University,

Faculty of Art and Design,

Department of Traditional

Turkish Arts,

gozdeuzunca@gmail.com

[https://orcid.org/0000-0003-3872-](https://orcid.org/0000-0003-3872-0700)

0700

#### **Hatice TOZUN**

Assoc. Prof.,

Ankara Hacı Bayram Veli University,

Faculty of Fine Arts Department

of Conservation & Restoration of

Cultural Properties,

tozun.hatice@gmail.com.

[https://orcid.org/0000-0003-3172-](https://orcid.org/0000-0003-3172-1401)

1401,

#### **ISSN**

1307 - 9700

#### **Research Article**

#### **Journal of Akdeniz Sanat**

Vol: 14, No: 26

#### **Received**

30.05.2020

#### **Accepted**

28.07.2020

#### **ABSTRACT**

The developing and changing museum perception in the world has directed collectors and visitors to different quests. The Houses, where there are politicians, aristocratic families, individuals who have won military victories that are important by the society, have turned into places that people wonder and want to see over time. In the world, this current gathered under one roof and began to operate with the mid-20th century.

In our country, the museum house perception is generally in the form of mansions owned by wealthy families in the region. In this sense, it is possible to find such a mansion in almost every city. In Ankara, VEKAM Ankara Bağ Evi, also known as 'Gedikoğlu Bağ Evi', is considered as a museum house. The VEKAM Ankara Bağ Evi, which is considered within the scope of the museum house, has been evaluated with its history, experience and its collections, as well as the information obtained from its managers and observations made in the field. In addition, 5 examples of museum houses in London and Boston were examined for the evaluation of Vekam Ankara Bağ Evi within the field of Museum House. These examples are the houses where family members used to live, just like the Ankara Bağ Evi. It is aimed to see the similarities and differences between the sample group.

**Keywords:** Museum, Historical Museum Houses, VEKAM, Ankara Bağ Evi, Gedikoğlu Bağı.

## 1. GİRİŞ

Müzeler, tarihsel ve estetik değere sahip ürünleri, imgeleri, eşyaları toplamak, korumak, belgelemek ve sergilemek gibi görevleri yerine getirmek amacıyla kurulmuşlardır. Günümüzde müzecilik anlayışı, alışılmış geleneksel anlamlarının dışına çıkarak sadece geçmişi yansıtmakla kalmamış, farklı şekillere bürünerek insan hayatını yansıtan mekânlar hâline gelmiştir. Sergilenmek istenen eser, işlevi göz ardı edilmeden, yaşam biçiminin bütünlüğü içinde verilebildiğinde, onu üreten, kullanan insan etkenine de yer verilmiş olacaktır. Bu kapsamda incelendiğinde adından da anlaşılacağı gibi, müze evler müzeye dönüştürülmüş bir yerleşim alanlarıdır. Tarihi müze evler, tarihi anımsatır ve ziyaretçileri direkt içine alır. Bir ev müzesini olağanüstü kılan, geleneği ve değerleri olan hayatı yeniden canlandırması ya da temsil etme özelliğine sahip olmasıdır.

24 Ağustos 2007 tarihinde Viyana'da düzenlenen 22. Genel Kurul tarafından kabul edilen Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) Tüzüklerine göre, mevcut müze tanımı: "Müze, eğitim, çalışma ve eğlence amacıyla insanlığın ve çevresinin maddi ve maddi olmayan mirasını edinen, koruyan, araştıran, iletişim kuran ve sergileyen, topluma açık, toplumun hizmetinde ve gelişiminde kar amacı gütmeyen, kalıcı bir kurumdur" (Web 1) şeklinde iken 21-22 Temmuz 2019 tarihlerinde Paris'te gerçekleşen 139. ICOM Yönetim Kurulu oturumunda ise müze kavramı şu şekilde güncellenmiştir:

Müzeler, geçmiş ve gelecek hakkında kritik diyaloglar için demokratikleştirici, kapsayıcı ve çok sesli alanlardır. Günümüzün çatışmalarını ve zorluklarını kabul edip ele alarak, topluma olan güvende eserler ve örnekler tutar, gelecek nesiller için farklı hatıraları güvence altına alır ve eşit haklar sağlar ve tüm insanlar için mirasa eşit erişim sağlar. Müzeler kâr amaçlı değildir. Katılımcıdır, saydamdır ve insan onuruna ve sosyal adalete, küresel eşitlik ve küresel refah düzeyine katkıda bulunmayı amaçlayan, dünyadaki anlayışları toplamak, muhafaza etmek, araştırmak, yorumlamak, sergilemek ve geliştirmek için aktif ortaklıklar ile çalışırlar (Web 2).

Ancak müze ev tanımlamaları belirtilen müze kavramından farklı olarak değerlendirilmektedir. Bu araştırmada; geleneksel özellikleri yönünün önemli bir parçasını oluşturan tarihi müze evlerinin tarihsel gelişimi, kapsamı, müzecilik kavramı açısından önemi örnekler ile açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda sahip olduğu değerleri ile Ankara'nın kolektif belleğinin bir parçası olan VEKAM Ankara Bağ Evi'nin özellikle korunma şekli, içinde barındırdığı koleksiyonları, yapılan çalışmaları ve etkinlikleri yönü ile tanıtılması amaçlanmıştır. Ankara Bağ Evi bünyesinde gerek Koç ailesine ait gerekse çeşitli bölgelerden toplanıp koleksiyona dâhil edilen, teknik ve niteliği bakımından farklı gruplara sahip koleksiyonlar bulunmaktadır. Söz konusu koleksiyonlar uzmanlar tarafından yeniden günümüz şartlarında değerlendirilmektedir. Çalışmanın alt amaçları ise koleksiyonlar içerisinde Semahat Arsel Tekstil Koleksiyonunun1 kısaca tanıtılması ve Ankara Bağ Evi'nin geleneksel yaşam bakımından özgünlüğünün gösterilmesi olarak belirlenmiştir. Dolayısıyla çalışma, Bağ Evi'nin sivil mimari açısından ziyade içinde barındırdıkları ve 'müze ev' kapsamında nasıl değerlendirilebileceği bakımından ele alınmıştır. Nitekim, sahip olduğu koleksiyonlar tek bir alana hitap etmeyip geleneksel sanatlar sınıflandırılmasında baz alınan temel hammaddelerden taş, seramik, metal, tekstil

<sup>1</sup>Tekstil eser koleksiyonu ile ilgili tarafımızca çalışma yapılmaktadır.

kategorilerinin her birinden eser sunmaktadır. Bu bağlamda koleksiyonlar değerli bulunmakta, tarihi, kültürel ve geleneksel değerlere sahip olduğundan dolayı önem arz etmektedir. Ayrıca bu eserler aile tarafından kullanılmış ve Anadolu'dan da toplandığı için kültür zenginliğini temsil edecek nitelikte olup, korunması gerekli eserlerdir.

Araştırmada veri toplama tekniği olarak doküman analizi yapılarak, konuyla ilgili yazılı kaynaklar taranmıştır. Belirlenen kaynaklar ışığında veriler konulara göre derlenerek alıntılar yapılmış, yorumlanmış ve konular arasında bağlantılar kurulmuştur. Ayrıca "Gedikoğlu Bağı" olarak da anılan VEKAM Ankara Bağ Evi yöneticilerinden edinilen bilgiler ve alanda yapılan gözlemler belgelenecek mekanın misyon ve vizyonu tanıtılmıştır.

Araştırmada elde edilen veriler ışığında, tarihi müze evlerinin hedefleri doğrultusunda çağdaş müzecilik düzeyine ulaşmada ve müzenin topluma kattığı değerler açısından önemi vurgulanmıştır.

## 2. MÜZE EV KAVRAMI

ICOM bünyesinde faaliyet gösteren DEMHIST, sadece müze evler ile ilgili karar alan ve uygulamalara koyulan bir platformdur. DEMHIST, müze evlerin yönetimi ve korunması konusundaki çözümlerin ve problemlerin tartışıldığı uluslararası bir forumdur. Komite, müze evlerin daha iyi anlaşılması konusunda profesyonellere yol göstermeyi amaçlamıştır. Ayrıca dünya genelinde, toplumların içinde bulunduğu kültürel yapılardan dolayı çok fazla sayıda müze ev olduğu için uygun sınıflandırma sistemi oluşturmayı ve böylece müze evlerde daha etkin koruma, restorasyon ve güvenlik seçenekleri oluşturmayı hedeflemektedir (Uz, 2007, s.268).

Dünya'da müze ev kavramının yaygınlaşması ile birlikte bir uluslararası kuruluşun oluşmasına ihtiyaç duyulmuştur. 1997 yılında Cenova Palazzo Spinola'da gerçekleşen "Yaşayan Tarih: Tarihi Ev Müze" konferansı düzenlenmiş ve konferansta özel müze kategorisine ayrılmış bir ICOM komitesinin gerekli olması dile getirilmiştir. Bu bağlamda 1998 yılında "Uluslararası Tarihi Ev Müzeler Komitesi" (DEMHIST-International Committee for Historic House Museums) kurulmuştur. DEMHIST, Fransızca bir terim olan "Demeures historiques-musées"ın kısaltılmasıdır. Müze evlerin korunması ve yönetimi ile ilgilenen, ICOM'a bağlı bir kuruluştur. Komite ilk olarak 1999 yılının Temmuz ayında ilk kurulun seçildiği ve komite yönetmeliklerinin onaylandığı St Petersburg'da toplanmıştır (Web 3).

DEMHIST müze ev tanımlamasını şu şekilde yapmaktadır: "Günümüzde halka açılmış, geçmişte mesken olan tarihsel yapıların, orijinal mobilyaları (eşyaları) ile tarihî, kültürel koleksiyonlarını gösteren, ünlü yaratıcıların ruhunu yansıtan ve güçlü bir şekilde bir topluluğun tarihsel anılarına bağlı, özel bir müze çeşididir" (Web 4).

Uluslararası Komitenin Tarihi müze evler için amacı ise şu şekilde belirtilmiştir:

- ICOM'un amaç ve hedeflerini desteklemesi,
- ICOM programının geliştirilmesine ve uygulanmasına katkıda bulunmak,
- Tarihi Saray Müzeleri ile ilgili bir faaliyet programı formüle etmek ve yürütmek;

- Müzeler, profesyonel müze çalışanları ve Tarihi Ev Müzeleri ile ilgili diğer kişiler arasında bir iletişim, işbirliği ve bilgi alışveriş forumu sağlamak;
- Tarihi Ev Müzeleri ile ilgili ICOM'a tavsiyelerde bulunmak ve ICOM programının uygulanmasına yardımcı olacak profesyonel bir uzmanlık kaynağı oluşturmak,
- ICOM bünyesinde Tarihi Ev Müzeleri'nin çıkarlarını gözetmek,
- Komitenin özel görev ve ICOM'un daha geniş çıkarları ile ilgili konularda Ulusal Komiteler ve ICOM Bölgesel Organizasyonları ve diğer Uluslararası Komite ve Bağlı Kuruluşlarla işbirliği yapmak;
- Komite amaçları ve konu ile ilgili maddelere ilişkin yayınlar oluşturmak ve yaymak,
- Tarihi Ev Müzeleri ile bağlantılı olan eşyalar ile ilgili araştırmalara katkıda bulunup, sonuçları tüm yollarla yaymak (Web 5).

Müzeler, barındırdığı koleksiyon türüne, işlevlerine göre farklı gruplarda değerlendirilmektedir. Ancak müze ev grubu oluşum sürecinden dolayı ayrı bir kategoride ele alınmaktadır. Ayrıca müze evler, binaların amaçlarına göre tanımlanmıştır. Müze evler beş kategoride değerlendirilmektedir;

- 1.Önemli şahsiyetlere ait evler (sanatçı, devlet adamı gibi): (Dante'nin müze evi, Pierre Loti'nin müze evi, Charles Dickens'ın müze evi, William Shakespeare'in doğduğu ev vb.)
- 2.Yöresel özellikleri bünyesinde barındırması nedeniyle müzeleştirilmiş evler (Kuzey Kıbrıs'ta Derviş Paşa Konağı, Tower Grove Evi, Breamore müze evi vb.)
3. Bir bölgede öne çıkan kişilerin evleri (Riccardi Medici Evi, Noah Webster Evi. Vb.)
4. Saraylar (Versailles Sarayı, Louvre Sarayı, Buckingham Sarayı vs.)
5. Önemli olayların geçtiği mekânlar (İrlanda Belfast Kalesi, Rumine Sarayı vb.) (Uz, 2007, s.274).

Türkiye'de bulunan müze evlerden bazıları yukarıda belirtilen gruplara göre örnekendirilebilir. Önemli şahıslara ait evler kategorisinde Sait Faik Abasıyanık Müzesi, Aşyan Müzesi, Hüseyin Rahmi Gürpınar evi, Heybeliada İsmet İnönü Evi; yöresel özellikleri bünyesinde barındırması nedeniyle müzeleştirilmiş evler kategorisinde Geleneksel Adana Evi Müzesi, Safranbolu Evleri; bir bölgede öne çıkan kişilerin evleri kategorisinde Birgi Çakırağa Konağı, Kayseri Güpgüpoğlu Konağı; saraylar kategorisinde Dolmabahçe Sarayı Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi, Beylerbeyi Sarayı; önemli tarihsel olayların gerçekleştiği mekânlar kategorisinde Mudanya Mütareke Evi Müzesi, I. TBMM Binası değerlendirilebilir. Ayrıca neredeyse her ilde bulunan Atatürk Evleri de ayrı bir grupta ele alınabilir (Uz, 2007, s. 274; Şakrak, 2017, s.124). Çalışma kapsamında incelenen Ankara Bağ Evi ise önemli şahsiyetlere ait evler kategorisinde değerlendirilebilir. Nitekim öncelikli olarak Mareşal Fevzi Çakmak'a ev sahipliği yapması ve sonrasında Koç ailesi tarafından uzun yıllar kullanılması bu kategoride ele alınması gerektiğinin nedenleridir. Ayrıca söz konusu yerin, bir bölgede öne çıkan kişilerin evleri ve yöresel özellikleri bünyesinde barındırması nedeniyle müzeleştirilmiş evler kategorilerinde de değerlendirilmesi yanlış bir tutum olmayacaktır. Çünkü Ankara Bağ Evi belirtilen iki seçeneğin de özelliklerini

taşımaktadır.

Tarihi müze evlerin karşılaması gereken koşulları kurumun kar amacı gütmeyen bir yapısı, bir eğitim bileşeni olması, resmi görev bildirisi, tam zamanlı olarak müze ortamında çalışan tecrübeli, ücretli, profesyonel olan en az bir personelinin olması, kamuya yönelik koleksiyon ve sergilerinin bulunması, koleksiyonlarına özel bakım ve belgeleme yönteminin uygulanması şeklinde ele almak mümkündür.

Müze ev olgusunun tarihsel sürecinin Avrupa'da başlamasının yanı sıra, Amerika Birleşik Devletleri'de müze ev çalışmalarını oldukça önemsemektedir. Amerikan Devlet ve Yerel Tarih Derneği (AASLH) 1940 yılında kurulmuş olup, AASLH'nin Tarihi Ev Müzesi Komitesinin misyonu, ABD'deki tarihi ev müzelerine yarar sağlayan program ve hizmetlerin geliştirilmesi için tavsiye ve yön sağlamaktır. Tarihi ev müzesi profesyonellerinin ihtiyaçlarını karşılamak için sürekli olarak hizmet geliştirmekte olup, tarihi ev müzeleri için çok sayıda kaynak bulundurmaktadır. AASLH'nin amacı bu kuruluşlara yönelik program ve hizmetlerinin yüksek kalitede olmasını, üyeliğin belirlenen ihtiyaçların karşılanmasını, güncel konuları ve alandaki düşünceleri yansıtmasını sağlamaktır (Web 6).

Ülkemizde ise tarihi evlerin korunması ve yaşatılması gerekliliği düşüncesinden hareketle Türkiye Tarihi Evleri Koruma Derneği (TÜRKEV), Türk kültür mirasına hizmet ve sivil mimarisinin korunması amacı ile 17 Mayıs 1976 yılında kurulmuştur. Dernek, Anadolu'nun ve Türk tarihi coğrafyasının geleneksel evler esas olmak üzere yerleşim alanlarının, doğal alanların, kültür varlıklarının, tarihsel, bilimsel, sanatsal, sosyal ve ekonomik değerlerinin araştırılması, korunması, yaşatılarak geliştirilmesi ve gelecek kuşaklara iletilmesini amaç edinmiştir (Web 7). Türkiye Tarihî Evleri Koruma Derneği Başkanı Perihan Balcı, 29 Mayıs 1983 tarihi Milliyet Aktüalite Dergisinde derneğin kuruluşunu şu şekilde anlatmaktadır;

Geçmişî yaşatmanın mutlak gerekliliğine inandım ve bu düşünceden hareketle eski İstanbul evlerini fotoğrafla tespite başladım. 1975 yılı, Avrupa Konseyi'nce Mimarî Miras Yılı kabul edilmişti. Turizm ve Tanıtma Bakanlığı 1975 Aralık ayında "Eski İstanbul Evleri Boğaziçi Yalıları" konulu siyah - beyaz fotoğraf sergimin Paris'e gönderilmesini uygun gördü. Sergi büyük ilgiyle karşılandı. Orada 57 yıllık bir kuruluş olan Fransız Evlerini Koruma Demeği üyeleriyle tanıştım. Bana fotoğraflarda izledikleri değerlerin nasıl korunduğunu sordular. Yazık ki, onlara doğru dürüst bir cevap veremedim, ülkeme dönerken onların dernek statülerini aldım ve 1976 Nisan'ında Türkiye Tarihî Evleri Koruma Demeği'ni kurdum. Önce Bakanlar Kurulu kararıyla Türkiye kelimesini adımıza ekledik. Sonra Europa Nostra'ya (Avrupa Tarihi ve Kültürel Kalıtımı Koruma Dernekleri Uluslararası Federasyonu) üye olduk. Sonra gene Bakanlar Kurulu kararıyla 'kamu yararına dernek' niteliğine kavuştuk. Amacımız Türk evi imajını yaratmak, empoze etmek, eski Türk mirasının yaşatılıp sevdirilmesi için çalışmalar yapmak. Bugüne dek dernek bünyesinde sergiler açtık, konferanslar yaptık, Türk evlerinin korunup yaşatılması için pek çok dergide yazılar yazdık, radyo konuşmaları düzenledik<sup>2</sup>. (İsmier, 1983, s.3)

Yapılan literatür taramaları sonucu Dünya'da çeşitli müze ev örneklerine rastlanmaktadır. Her müze ev'in ayrı bir hikâyesi, yaşanmışlığı ve anıları bulunmaktadır.

<sup>2</sup>Milliyet aktüalite, 29.05.1983, Evler Yaşamalı. (<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/4795/001581830010.pdf?isAllowed=y&sequence=3>)



Ev'in içinde bulunan eşyalar ile tarihe yolculuk etmek, orada yaşayan insanların yaşantısını hissedebilmek ziyaretçiye farklı bir deneyim sağlamaktadır. Özellikle tarihi değeri ve içinde bulundurduğu objeleri ile zaman yolculuğu yapılabilecek, topluma katkısı bulunan önemli kişilerin müze evleri örnekler ile değerlendirilecektir. Bu bağlamda Avrupa'dan üç, Amerika Birleşik Devletleri'nden ise bir müze ev incelenmiştir. Avrupa ve Amerika'dan örnek olarak incelenen dört adet müze ev, Vekam Ankara Bağ Evi ile ortak paydada birleşip önemli şahsiyetlere ait müze ev kategorisi kapsamında olan tarihi mekanlardır. Bu bağlamda Dennis Severs Müze evi, Freud Müzesi, Leighton Evi Müzesi ve Nichols House Müzesi kısaca tanıtılmıştır.

Dennis Severs Müze evi, 1724-1924 yılına kadar nesiller boyunca Londra'da yaşamış olan ipek dokumacısı "Huguenot" ailesine ait bir evdir. Dennis Severs 1970'lerde bu on odalı evi satın alarak yıkılmaktan kurtarmış ve restore etmiştir. Ailenin yaşam tarzını gösteren ev, özellikle 18.yüzyıl dönemine ait şekliyle müze ev olarak açılmıştır. Evin her odası ve bölümü ziyaretçiye farklı duygular yaşatan, derinlik ve anlam kurmasına neden olan, belirtilen dönemlere ait tablo, sanat eseri ve objeler görebileceği şekilde düzenlenmiştir. Kreatör Dennis Severs'in amacı ziyaretçide belirsizlik, yaşam dengesi, geçmiş ile gelecek arasında bağ kurulmasını sağlamaktır (Web 8).



Freud Müzesi, psikanalizin kurucusu Sigmund Freud ve çocuk psikanalisti kızı Anna Freud'un 1938 yılında Avusturya Naziler tarafından ele geçirildiğinde mülteci olarak Londra'ya gelip oturdukları evdir. Aile, tüm eşyalarını getirebilmiş ve evi dekore etmiştir. Sigmund Freud'un çalışma odası, yemek odası, merdiven dairesi, Anna Freud'un odası, bahçe gibi alanları olmakla birlikte her alanda çeşitli eserler bulunmaktadır. Özellikle Freud'un çalışma odası çalıştığı biçimde bırakılarak korunmuştur. Odada, Freud'un hastalarını yatırıp aklına geldiğini anlatmalarına fırsat verdiği *psikanalitik kanepesi* bulunmaktadır. Ayrıca, yaklaşık 2000 adet çok değerli antik eser koleksiyonu ve 1.600'den fazla kitabının olduğu kişisel kütüphanesi de burada yer almaktadır. Ev, günümüzde raflardaki kitaplardan, masasının üzerinde titizlikle düzenlenmiş antikalara ve hastaların oturduğu kanepeye kadar olduğu gibi bırakılmıştır (Web 9).



#### Şekil 1a. Müze Dış görünüm

Kaynak: <https://www.dennissevershouse.co.uk/news/>

Erişim Tarihi: 16.03.2020

#### Şekil 1b. 'The French Connection: Life in 18th Century Spitalfields' sergisinden görünüm

Kaynak: <https://www.dennissevershouse.co.uk/news/>

Erişim Tarihi: 16.03.2020

#### Şekil 2a. Freud Müzesi bahçesi

Kaynak: <https://www.freud.org.uk/about-us/the-house/>

Erişim Tarihi: 12.03.2020

#### Şekil 2b. Freud'un çalışma odası

Kaynak: <https://www.freud.org.uk/about-us/the-house/>

Erişim Tarihi: 12.03.2020

Leighton Evi Müzesi, Neoklasik ressam Lord Frederic Leighton'un eski evidir. Sanatçı, Orta Doğu'nun sanatlarına hayran kalmış ve evini dünyanın dört bir yanına yaptığı seyahatlerinden getirdiği mobilya ve nesnelere dekore etmiştir. Leighton'ın stüdyosunu da içeren binanın ikinci katı, aynı zamanda bir dizi sanat eserini de sergilemektedir. Leighton'un gereksinimlerine göre inşa edilen ev, içinde yaşadığı 30 yıl boyunca genişletilerek süslenmiştir. Mütevazı bir biçimde dekor edilen ev, zamanla altın kubbe, mozaikler ve İslami çinilerle kaplı duvarları ile Arap Salonuna benzer "özel bir sanat sarayı" haline gelmiştir. Kraliçe Victoria da dâhil olmak üzere Victoria döneminin önemli isimlerinden çoğu bu odada ağırlanmıştır (Web 10).

### Şekil 3a. Leighton House Müzesi Salonu

Kaynak: <https://www.rbkc.gov.uk/subsites/museums/leightonhousemuseum/aboutthehouse.aspx>  
Erişim Tarihi: 12.03.2020



### Şekil 3b. Koleksiyonda Bulunan 'Brunelleschi'nin Ölümü Tablosu'

Kaynak: <https://www.rbkc.gov.uk/subsites/museums/leightonhousemuseum/aboutthehouse.aspx>  
Erişim Tarihi: 12.03.2020

Nichols House Müzesi, en eski Beacon Hill yapılarından biri olan dört katlı bir şehir evidir ve 1804 yılında Boston'da inşa edilmiştir. Dr. Arthur Nichols bu evi 1885 yılında satın almış ve ailesiyle birlikte burada yaşamaya başlamıştır. Dr. Nichols'un kızlarından biri ölene kadar (1960) ev ile ilgilenmiş ve bakımını yaptırmıştır. Ancak 1961'den bu yana Nichols House Müzesi, Beacon Hill'deki tipik bir ailenin ev hayatını yansıtan tarihi bir ev müzesi olarak halka açılmıştır. Ev, birkaç kuşak boyunca biriken paha biçilmez eşyalarla döşenmiştir. Koleksiyonda, 17.-19. yüzyıllarına ait Avrupa ve Amerikan ahşap mobilyaları, atalarını anlatan portreler, tapetriler, oryantal halılar, Avrupa ve Asya sanatını anlatan objeler yer almaktadır (Web 11).

### Şekil 4a. Müzenin dış görünümü

Kaynak: [www.nicholshousemuseum.org/about\\_us.php](http://www.nicholshousemuseum.org/about_us.php)  
Erişim Tarihi: 16.03.2020



### Şekil 4b. Kütüphane

Kaynak: [www.nicholshousemuseum.org/about\\_us.php](http://www.nicholshousemuseum.org/about_us.php)  
Erişim Tarihi: 16.03.2020

## 3. KOÇ ÜNİVERSİTESİ VEHBI KOÇ ANKARA ARAŞTIRMALARI UYGULAMA VE ARAŞTIRMA MERKEZİ (VEKAM)

Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Merkezi, Keçiören'de, Vehbi Koç'a ait bağ evinde faaliyet göstermektedir. 1923 yılında Mareşal Fevzi Çakmak'tan satın alınan Şehit Hakan Turan caddesinde bulunan 9 numaralı bağ evini, Koç Ailesi uzun yıllar yazlık konut olarak kullanmıştır. Vehbi Koç'un Ankara'daki hayatının büyük bir bölümünü geçirdiği ve çocuklarının doğduğu ev, II. Derecede Korunması Gerekli Kültür Varlığı statüsündedir. 1992 -1993 yıllarında restore edilmiş, 1994 yılında ise Vehbi Koç Vakfı'na bağlanarak Ankara'ya dair her türlü bilgi ve belgenin derlenip akademik çalışmalar vasıtası ile araştırmacılara sunulması amacıyla hizmete açılmıştır. Günümüzde Vekam idari merkezi, kütüphanesi ve arşivi bu binada bulunmaktadır. 2014 yılında Koç Üniversitesi'ne bağlanmış, ulusal ve uluslararası kurumlar ile ça-



İnsanlar yzyıllar boyu evler yaptılar, irili ufaklı, birbirinden farklı,

Ahşap evler, kâgir evler yaptılar.

Doğup ölenleri oldu, gelip gidenleri oldu.

Evlerin içi devir devir değişti.

Evlerin dışı pencere duvar.

(Behçet Necatigil, «Evler»<sup>3</sup>)

Ali Rıza Kardüz tarafından 26.09.1994 tarihinde kaleme alınan 'Hasköy'de Rahmi Koç Sanayi Müzesi' adlı gazete söyleşisinde Merkez'e dair şu bilgiler yer almaktadır:

Cumartesi günü Ankara'da Keçiören'de Vehbi Koç'un yaşadığı, çocuklarının doğduğu bağ evi restore edilerek 'Vehbi Koç ve Ankara Araştırmaları Merkezi' olarak açıldığını duydum. Bu ev de bir süre Milli Mücadele Kahramanı Mareşal Fevzi Çakmak da oturmuş.

Bağ evinde açılan Araştırma Merkezi'nde araştırmacılar Vehbi Koç'un hayatı ve Ankara'nın gelişimi ile ilgili incelemeleri yapabilecek kitap, belge ve dokümanlar ile, görsel malzemeleri bulabileceklermiş. Binada ayrıca Vehbi Koç'un yaşam öyküsünü anlatan bir daimi sergi de açılıyormuş. Kültür merkezinde ayrıca düzenli konferanslar, toplantılar, sergiler düzenlenecek ve böylece Ankara'da kültürel faaliyetlere katkı sağlanacaktı (Kardüz, 1994, s.9).

Ankara'da ki yerel yaşantıyı göstermeyi hedefleyen kurumun misyonu ve vizyonu şu şekilde açıklanmaktadır:

Misyonu; Ankara'nın kentsel gelişimi, Ankara ve çevresinin toplumsal ve ekonomik tarihi, kültürü ve kültürel mirası ile ilgili disiplinler arası araştırma ve akademik çalışmalar yapmak ve bu tür çalışmaları desteklemek; ilgili ulusal ve uluslararası birimlerle eşgüdüm sağlamak ve işbirliği içinde bulunmak; Ankara ve çevresi ile ilgili araştırma yapan akademisyen ve araştırmacılara kaynak ve ortam yaratmak; Ankara ve çevresi konusunda ulusal ve uluslararası akademik diyaloğun gelişmesine katkıda bulunmak; Ankara ve çevresi konulu çalışmaların, araştırmaların ve uygulama projelerinin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktır. Vizyonu; İlk çağlardan bu yana farklı medeniyetlere başkentlik yapan Ankara ile ilgili araştırmalarda atılacak

<sup>3</sup>Milliyet aktüalite, 29.05.1983, Evler Yaşamalı. (<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/4795/001581830010.pdf?isAllowed=y&sequence=3>)

adımların ilk hareket noktası olmak ve kent çalışmaları alanında yürüttüğü ve desteklediği araştırmalar ve projelerle, dünyadaki saygın araştırma merkezleri arasında yer almaktır (Web 13).

#### Şekil 6: Kütüphane

Kaynak: VEKAM Tanıtım Broşürü,  
2007, Koç Üniversitesi VEKAM  
Yayınları, s. 10.



Vekam, çeşitli sergilere ev sahipliği yapmakla birlikte akademik çalışmaları da desteklemektedir. Bünyesinde kurslar, programlar düzenleyerek farklı disiplinlerden uzmanların bir arada olmasını sağlamaktadır. Bu sayede disiplinler arası işbirliği ve çalışmaların da teşvik edildiği önemli faaliyetlere imza atmaktadır. "Galatlar ve Anadolu Eski Çağ Tarihinde Oynadıkları Rol", "Ankara'nın Sırlı Duvarları" ve "Ankara'da İz Bırakan Mimarlar: Doğan Tekeli - Sami Sisa" araştırma merkezinin yakın zamanda düzenlediği bazı konferanslardır (Web 14).

### 3.1. GEDİKOĞLU BAĞ EVİ

Ankara Bağ Evi; mimari özellikleri, yaşam tarzı ve sahip olduğu değerleri ile Ankara kültürünün sürdürülebilirliğini sağlamayı ve bu kültürü gelecek nesillere özünü kaybetmeden aktarabilmeyi hedeflemektedir. Şehit Hakan Turan caddesinde bulunan 18 numaralı Keçiören'in son bağ evlerinden biri olan Ankara Bağ Evi, "Gedikoğlu Bağı" olarak da anılır. Bağ evi, Vehbi Koç'un eniştesi Ankara eşrafından Ali Gedikoğlu tarafından 1900'lerin başında yaptırılmış ve sonrasında Vehbi Koç tarafından satın alınmıştır. Ev, uzun yıllar sonra aslına uygun olarak restore edilebilmesi için, Semahat Arsel tarafından Vehbi Koç Vakfı'na bağışlanmıştır. Restorasyon sonrası Sadberk Hanım Müzesi uzmanlarınca ev dekore edilmiş ve 2007 yılında hizmete açılmıştır. Mimari açıdan geleneksel Türk Ev planı tipinde olan yapı zemin üstüne bir ara kat ve ana yaşama alanı olan üst kattan oluşur. Orta sofalı ev tipine giren yapının zemin ve ara katları "Ankara Taşı" olarak da bilinen andezit taşından inşa edilmiştir. dış duvarlar, araları tuğla dolgulı ahşap karkastır. Zemin katın tabanı taş, diğer iki katın tabanları ve üst katın tavan göbekleri ile bezemeli tavanlar ahşaptır. Üst kat ise ahşap dikmeler arasına yerleştiren tuğla yığma duvarları ile bölgede inşa edilen diğer evlerle benzerlik göstermektedir.

Evin katları orta sofa planlıdır. Zemin katta mutfak ve depo, birinci katta 2 oda ve sofa, ikinci katta ise 3 oda ve sofa bulunmaktadır. Zemin katta yer alan mutfağın bir bölümünün özgün yapısı korunmuş, diğer bölümü ise ziyaretçilere hizmet amacıyla işlevsel hale getirilmiştir. Üst kat Osmanlı döneminden Cumhuriyet'e geçiş döneminin bağ evi hayatını yansıtan tarzda döşenmiştir. Üst katın, çıtalı ahşap kaplama tavanları yüksek, sofası geniş, odaları büyüktür. Sofanın pencere önlerinde boydan boya sedirler bulunmaktadır. Oldukça soğuk geçen kış aylarında odaların sıcak kalabilmesi için "Kış katı" olarak anılan ara katın ahşap tavanları alçaktır

(Web 15).

Şekil 7a'da görülen oda, gündelik hayatta aile fertlerinin toplanıp vakit geçirdikleri oturma odasıdır. Aynı zamanda geleneksel müziğin icra edildiği ve taş plakların dinlendiği odadır. Komidin üzerinde gramafon olup, yetişkinlerin oturması için sedir, çocuklar için ise sandalyeler dizilidir. 7b'de görülen fotoğraf ise yatak odasıdır. Burada pirinç karyola, ahşap havluluk, beşik ve tuvalet masası bulunmaktadır.



**Şekil 7a. Semahat & Dr. Nusret Arsel Koleksiyonuna ait örneklerle oluşturulmuş oturma odası**

*Kaynak: VEKAM Tanıtım Broşürü, 2007, Koç Üniversitesi VEKAM Yayınları, s. 30-34.*

**Şekil 7b. Semahat & Dr. Nusret Arsel Koleksiyonuna ait örneklerle oluşturulmuş yatak odası**

*Kaynak: VEKAM Tanıtım Broşürü, 2007, Koç Üniversitesi VEKAM Yayınları, s. 30-34.*

Ankara Bağ Evi'nde çeşitli etkinlikler düzenlenmiş ve düzenlenmeye devam etmektedir. Moğol çadırı içinde Moğol yaşantısını anlatan "Engin Ülke Moğolistan'dan Anısal Bir Eser Koleksiyonu" yaklaşık 5 yıldır sergilenmektedir. "Orta Çağ'da Anadolu'da Kültürel Karşılaşmalar: Anadolu'da İlhanlılar" ve "Ev Müzeler - Tarihi Evler 1. Sempozyumu" etkinlikler kapsamında düzenlenen önemli sempozyumlardır. Ayrıca kadınlar ve çocuklara yönelik çeşitli faaliyetler gerçekleştirilmiştir.

Ankara Bağ Evi koleksiyonu, 19. yy. ve 20. yy. başı Ankara'sının mekânsal ve sosyal niteliklerini, dönemin yaşam kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak "bağ evinde yaşam" geleneğini yansıtan günlük hayatta kullanılan etnografik eserler oluşturmaktadır. Bağ evinin onarımı ve iç mekânın hazırlanması aşamalarında uzmanlara bizzat yardımcı olan Vehbi Koç Vakfı (VKV) Başkanı Semahat Arsel ve eşi merhum Doktor Nusret Arsel'in bakır koleksiyonunun nadide parçaları, ipek para kesesi koleksiyonları, bakır koleksiyonu, Osmanlı Çanakkale seramikleri, halı ve kilim koleksiyonlarından özel parçalar teşhir edilmektedir (Web 16).



**Şekil 8. Bakır ve para kesesi koleksiyonundan örnekler**

*Kaynak: VEKAM Tanıtım Broşürü, 2007, Koç Üniversitesi VEKAM Yayınları, s. 21.*

Bağ Evi'nde, Bakır koleksiyonu, Çanakkale Seramikleri ve Para Keselerinden oluşan üç temel koleksiyon göze çarpmaktadır. Bakır koleksiyonu gündelik yaşantıda kullanılan bakır sahan, tas, lenger, kâse, ibrik, cezve, hamam tasları, kıldan gibi eşyalardır. Çanakkale seramikleri özellikle vazolardan oluşan dekoratif eserler olarak görülmektedir. Para keseleri ise örme veya dokuma teknikleri ile oluşmuş, bitkisel, geometrik ve hayvansal motifler ile süslenmiştir. Ayrıca pul, boncuk gibi süsleme malzemelerinin de kullanıldığı eserler mevcuttur. Ancak, ayrı bir kate-

goride değerlendirilmeyen oldukça fazla sayıda tekstil eserler de bulunmaktadır. Günlük yaşamda kullanılan yatak ve yastık örtüleri, oturma grupları, perde gibi çeşitli eserler bu grupta yer almaktadır. Çeşitli işleme teknikleri (hesap işi, dival işi) ile desenlendirilen çok sayıda örnek mevcuttur. Genel anlamda birim raporda tekrar edip tüm yüzeyi kaplayan veya merkezde ön plana çıkan ve etrafına küçük motiflerin serpiştirildiği kompozisyonlar hâkimdir. Koleksiyonlarda görülen ortak özellik, farklı kullanım amacına sahip eserlerin olması ve bunların renk, desen ve kompozisyonlarının da ayrı olmasıdır.

**Şekil 9. Semahat & Dr. Nusret Arsel  
Çanakkale Seramik, Bakır ve Para  
kesesi Koleksiyonu örnekleri**

Kaynak: <https://libdigitalcollections.ku.edu.tr/digital/collection/ABE/id/426/rec/7>, <https://libdigitalcollections.ku.edu.tr/digital/collection/AEFA/id/1183/rec/102>, <https://libdigitalcollections.ku.edu.tr/digital/collection/AEFA/id/797/rec/7> Erişim Tarihi: 05.05.2020



Ankara Bağ Evi'nde Koç Ailesinin farklı yerlerden aldıkları, koleksiyon olarak topladıkları eşyalar da bulunmaktadır. Etnografik eser olarak nitelendirilen bu eşyalar özenle korunarak günümüze kadar gelebilmiştir. Bünyesinde farklı koleksiyonları barındıran Bağ Evi'nde özellikle Semahat Arsel Koleksiyonu eser içeriği ile ön planda bulunmaktadır. Söz konusu koleksiyonda bazı eserler Sadberk Hanım Müzesinden getirilmiştir. Yapılan incelemeler sonucu koleksiyona yönelik envanter bilgilerinin revize edilmesi gerektiği tespit edilmiştir. Özellikle 20. yüzyıldan kaldığı bilinen bu eserlerin günümüz çağdaş ölçütlerinde belgeleme işleminin yapılması önem arz etmektedir. Bakır, seramik ve önemli tekstil eserlerinin bulunduğu koleksiyon parçaları, dönem özelliklerini ve niteliklerini ortaya çıkaracak şekilde belgelenip gelecek kuşaklara aktarılmalıdır. Bu bağlamda koleksiyona ait tekstil eserler için tarafımızdan yapılan bir envanter oluşturma çalışması bulunmaktadır. Eserlerin niteliklerinin göz önünde bulundurulması ve çağdaş ölçütlerin dikkate alınması ile kapsamlı bir katalog hazırlanmış ve envanter güncellenmiştir. Sanat alanında ki başka disiplin kolları ile ortak çalışma yürütülerek hazırlanan proje sonucu, eserler bağ evi ile birlikte uzun yıllar yaşamaya devam edecektir.

#### 4. SONUÇ

Müze, bir hafıza ve bir güç yeridir. Müze, ölümlü olmanın koşullarını yenebilmek için ölümsüzleştirilen bazı fanilerin objelerini koruyan "hafıza evi"dir. Hafızanın gücü ile her zaman hatırlanacaklardır.

Tarihi ev müzesi, bir alanın sakinlerinin başkaları ile yerel miraslarını sergiledikleri ve paylaştıkları araçlardır. Bu nedenle müzenin devam eden evrimini teşvik etmek için toplumda ilgi ve destek yaratırlar. Özellikle Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde farklı şekilde ele alınan ve ön plana çıkan bu oluşum, zamanla diğer dünya ülkelerinde de yerini almıştır. Toplumlar, yerel miraslarını sergilemek için çeşitli çabalarda bulunmuşlardır. Genellikle koleksiyonerlerin ilgisini çeken bu olgu, zamanla yaptıkları gezilerden getirdikleri değerli objeleri evlerinde sergileyerek burayı bir sanat evi haline dönüştürmüşlerine neden olmuştur.

Yerel mirasın sergilendiği Ankara Bağ Evi, sahip olduğu mimari ve tarihi özellikleri ile korunması gereken kültür varlıkları kategorisinde değerlendirilmektedir. Her

ne kadar müze olarak yer almasa da bir müzenin sahip olması gereken misyon ve vizyonu bulunan Bağ Evi, tarihi müze evlerin koşullarını da sağlamaktadır. Kurum kendini müze ev olarak değerlendirmektedir. Ancak hukuki anlamda müze ev kapsamında görülmemektedir ki bina tipinin tüm kitleye hitap edilecek şekilde düzenlenmesi gibi yasal prosedürlerin yerine getirilmesi zorunluluğu vardır. Bir yandan da korunması gereken kültür varlığı statüsünde olduğu için bina ile ilgili çok fazla değişiklik yapılamama söz konusudur. Kurum, bu anlamda resmi olarak 'müze ev' şeklinde değerlendirilmesi için çalışmalar yapmaktadır. Mevzuatta yer alan koşullar sağlanmaya çalışılmakta; ancak yapı, korunması gereken kültür varlığı statüsünde olduğu için de belli bir noktaya kadar müdahale olabileceği için süreç uzamaktadır.

Bağ Evi'nin, Ankara Keçiören'de dönemine uygun şekilde korunmuş ve ziyarete açık son bağ evi olması sebebiyle ayrı bir önemi vardır. Süregelen kültürel değişimde geçmiş yaşantıyı merak eden toplum, sadece söz konusu mekânı ziyaret ederek bu konu hakkında bilgi edinebilecektir. Dolayısıyla mekânın iç ve dış görünümünün, iç dekorasyonunun, koleksiyonlarının aslına uygun bir şekilde korunması gerekmektedir. Bu konuya Bağ Evi yöneticileri hassasiyetle yaklaşmakta ve bünyesinde bir konservatör çalıştırmaktadır.

Ankara Bağ Evi'nin mimarının kim olduğu bilinmemektedir. Dış cephesinde süslemeleri bulunmamaktadır. Yapının içinde de duvar süslemeleri olmayıp, tavanda süslemeler mevcuttur. Restore edilmeden önce binanın bir bölümünde yangın çıkmış ve ahşap tavan yanmıştır. Yatak odasında yanan ahşap tavan yerine restorasyon sırasında aile fertleri tarafından İstanbul'dan getirtilen bir tavan süslemesi eklenmiştir. Öte yandan restorasyon esnasında kapılar değişmemiş olup, halen orijinal kapılar kullanılmaktadır.

Ankara Bağ Evi bünyesinde bulunan koleksiyonları ile geçmişi yaşatan bir mekan olma özelliği taşımaktadır. Nadide parçaların bulunduğu bu etnografik eserlerin gereken envanter işlemlerinin tamamlanması ile eserler kayıt altına alınacak ve daimi olarak yaşayacaktır. Ayrıca Ankara yerel kültürünü tanıtmak ve yaşatmaya çalışmaktadır. Sahip olduğumuz değerlerin gün geçtikçe değiştiği veya yok olduğu bir dönemde, Ankara Bağ Evi hafızaların güçlü kalması ve geçmişin unutulmaması adına önem taşımaktadır.

## KAYNAKÇA

Anonim (2007). VEKAM Tanıtım Broşürü, Koç Üniversitesi VEKAM Yayınları: Ankara.

İsmier, L. (1983, 05 29). Evler Yaşamalı. *Milliyet Aktüalite Dergisi*. 17.04.2018 tarihinde <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/4795/001581830010.pdf?isAllowed=y&sequence=3/> adresinden erişildi.

Kardüz, A. R. (1994). Hasköy'de Rahmi Koç Sanayi Müzesi. *Taha Toros Arşivi*. s.9.

Şakrak, G., S. (2017). Bir Kamusal Alan Olarak Müzenin Sürdürülebilirlik Kavramı Açısından Değerlendirilmesi, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uz, S. (2007). Müze Evler, 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışma-

ları Kongresi), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, s.267-283. 06.03.2020 tarihinde <https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/UZ-Seeden-M%c3%9cZE-EVLER.pdf?cv=1> adresinden erişildi.

Web 1. (2020, 03 05). ICOM: <https://icom.museum/en/standards-guidelines/museum-definition/> adresinden alındı.

Web 2. (2020, 07 22) ICOM: <http://mmkd.org.tr/icom-alternatif-muze-tanimini-acicladi/> - <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> adresinden alındı.

Web 3. (2020, 03 05). Icom Demhist: <https://icom-demhist.org/what-is-demhist/#ICOM> adresinden alındı.

Web 4. (2020 03 15). Demhist: <https://icom.museum> adresinden alındı.

Web 5. (2020 03 15). Icom: <http://network.icom.museum/demhist/about-us/demhist-icom/L/12/> adresinden alındı.

Web 6. (2020 03 15) Aaslh: <http://about.aaslh.org/conference/> adresinden alındı.

Web 7. (2020 03 12). Turkev: <https://www.turkev.org.tr/tarihce/> adresinden alındı.

Web 8. (2020 03 16). Dennis Severs House: [dennissevershouse.co.uk](http://dennissevershouse.co.uk) adresinden alındı.

Web 9. (2020 03 12). Freud House: <https://www.freud.org.uk/about-us/the-house/> adresinden alındı.

Web 10. (2020 03 12). Leighton House: <https://www.rbkc.gov.uk/subsites/museums/leightonhousemuseum/aboutthehouse.aspx> adresinden alındı.

Web 11. (2020 03 16). Nichols House: [www.nicholshousemuseum.org/about\\_us.php](http://www.nicholshousemuseum.org/about_us.php) adresinden alındı.

Web 12. (2020 04 27). Vekam: <https://vekam.ku.edu.tr/tr/content/vehbi-koc-ve-ankara-arastirmalari-merkezi-1?cv=1> adresinden alındı.

Web 13. (2020 04 27). Vekam: <https://vekam.ku.edu.tr/tr/content/vehbi-koc-ve-ankara-arastirmalari-merkezi-1?cv=1> adresinden alındı.

Web 14. (2020 04 27). Vekam: Erişim adresi: <https://vekam.ku.edu.tr/tr/content/josephine-ve-ayrintilar> adresinden alındı.

Web 15. (2018 04 17). Ankara Bağ Evi: <https://vekam.ku.edu.tr/tr/content/ankara-bag-evi-0> adresinden alındı.

Web 16. (2020 04 27). Ankara Bağ Evi: <https://vekam.ku.edu.tr/tr/content/ankara-bag-evi-0> adresinden alındı.



## AKDENİZ SANAT BİLİMSEL ETİK SÖZLEŞMESİ

Bilim etiği; bilimsel araştırma üretme, araştırma sonuçlarını yayma ve bilimsel değerlendirme süreçlerini kapsar.

### I. Yazarlar için:

Akdeniz Sanat Dergisine gönderilecek makalelerin yazarları, aşağıdaki maddeleri kabul ettiklerini, bu ilke ve süreçlere uyacaklarını makaleyi göndermekle beyan etmiş sayılırlar.

1. Bilimsel araştırmanın yapılmasında yeterli birikim ve donanıma sahip yazarların açık, dürüstlük, şeffaflık ilkelerine bağlı, ilgili alanda (konuda) araştırma yapmış ya da yapmakta olanlara saygılı olmaları beklenir.

2. Tüm makaleler, özgün bir konu (sorun) ile ilgili; bilimsel bir metodolojiye dayalı ve araştırma etiğine uygun olmalıdır. Bu bağlamda;

- Yanlış (ya da yalan) veri beyanında bulunmak veya üretmekten,
- Başkasına ait veri ve bilgileri açık / kesin kaynak belirtmeden kullanmaktan,
- Kasıtlı olarak eksik ya da yanlış bilgi sunmaktan
- Plagiarizm / aşırı macılıktan (farklı kelimeler kullanarak veya cümleler kurarak değiştirip sunmak, bilgi ve düşünceleri, uygulamaları kendi fikriymiş gibi sunmak, bilinçaltı yanılsama aşırma biçimleridir) kesinlikle kaçınılmalıdır.

3. Yayının içeriğinin yansız olması, kişisel çıkarlar, kaygılar, politik görüşler ve inançların yayını etkilememesi, yayında yararlanılan bütün kaynakların atıf yapılarak belirtilmesi, yayındaki bilginin üretilmesinde, derlenmesinde, ölçülmesinde ve yayına hazırlanmasında payı olanların teşekkür edilerek anılmalıdır.

4. Ulusal / uluslararası indekslere girebilmenin ya da düzeyli bir araştırma makalesinin temel şartlarından biri de makale kaynak(ça)larında (bibliyografyalarda) atıf(lar) almış, etki faktörleri olan (yahut en azından google scholar'da bulunan) yayınlara öncelik vermektir. Akdeniz Sanat Dergisi'ne makale kabulünde bu durum öncelikli onay sebeplerindedir.

5. Bir kongre veya toplantıda yayınlanan bir yayının özeti, yayının basılmak üzere sunulmasını engellemez. Ancak bu yayının toplantı veya kongrelerde sunulmuş olduğu o yayının basılmak üzere yapıldığı başvuruda mutlaka belirtilmelidir.

### II. Yayıncı / editör / hakemler için:

1. Bağımsız ve tarafsız davranır,
2. Dürüst davranmak, doğruyu söylemek, gizlilik ilkesine riayet etmede hassasiyet gösterir,
3. Eşitlik ilkesine uygun hareket eder,
4. Ön yargılı davranmaz, tutarlı hareket eder, bilimsel değerlendirmelerde tanımlayıcı, net ve açık olur,

5. Kendine verilen değerlendirme süresine uyar; değerlendirme süreçlerinde sadece eleştiri yapmaz, yapıcı geri bildirim ve önerilerde bulunur,
6. Hakemlik görevlerini esinlenmeler, fikir hırsızlıkları yaparak kötüye kullanmaz; haksız çıkar sağlamaz,
7. Bilimsel gereklilikler dışında bir makalenin yayınıni engellemez ya da geciktirmez,
8. Hakem belirlemelerinde bilimsel gereklerin dışına çıkmaz, alanla ilgili çalışanların hakem olarak belirlenmesine özen gösterir,
9. Alanı dışındaki değerlendirme taleplerini reddeder.

Gün/Ay/Yıl tarihinde göndermiş olduğum “.....” başlıklı makalemin daha önce herhangi bir yerde yayınlanmadığını veya başka bir dergide yayınlanmak için değerlendirme aşamasında olmadığını bildirir, yukarıda yazılan etik ilke ve kurallarını kabul ederim.

Unvan, Ad-Soyad:

İmza:

## AKDENİZ SANAT ÇEVİRİ ESERLER İÇİN BİLİMSEL ETİK SÖZLEŞMESİ

Bilim etiği; bilimsel araştırma üretme, araştırma sonuçlarını yayma ve bilimsel değerlendirme süreçlerini kapsar.

### I. Yazarlar için:

Akdeniz Sanat Dergisine gönderilecek çeviri metinlerin yazarları, aşağıdaki maddeleri kabul ettiklerini, bu ilke ve süreçlere uyacaklarını çeviri metnini göndermekle beyan etmiş sayılırlar.

1. Çeviri metin alanında önemli katkı yapmış veya yapma potansiyeli bulunan, özgün, bilimsel ve sanatsal araştırma yöntemlerini doğru bir biçimde uygulayan bir yayımın çeviri için esas alınan diline ve metnine sadık kalınarak yapılmıştır.
2. Yayınlanması için gönderilen çeviri metin çevirisi yapılan orijinal yayım ile Akdeniz Sanat Dergisi editörleri veya görevlendirilecek bir çeviri hakemi ve/veya redaktör tarafından konunun uygunluğu ve çevirinin doğruluğu ve akıcılığı ölçütleri esas alınarak değerlendirilir. Yapılacak değerlendirme sonucuna göre çeviri kabul edilebilir, düzeltme istenebilir veya reddedilebilir.

3. Çevirmen gerek orijinal metnin çevirisinde, gerek çeviri metne düştüğü çevirmenin notlarında gerekse çeviri metin ile ilgili verdiği her türlü bilgiye ilişkin olarak,

- Yanlış (ya da yalan) veri beyanında bulunmak veya üretmekten,
- Başkasına ait veri ve bilgileri açık / kesin kaynak belirtmeden kullanmaktan,
- Kasıtlı olarak eksik ya da yanlış bilgi sunmaktan
- Plagiarizm / aşırı macılıktan (farklı kelimeler kullanarak veya cümleler kurarak değiştirip sunmak, bilgi ve düşünceleri, uygulamaları kendi fikriymiş gibi sunmak vb.) kesinlikle kaçınır.

### II. Yayıncı / editör / redaktör / hakemler için:

1. Bağımsız ve tarafsız davranır,
2. Dürüst davranmak, doğruyu söylemek, gizlilik ilkesine riayet etmede hassasiyet gösterir,
3. Eşitlik ilkesine uygun hareket eder,
4. Ön yargılı davranmaz, tutarlı hareket eder, bilimsel değerlendirmelerde tanımlayıcı, net ve açık olur,
5. Kendine verilen değerlendirme süresine uyar; değerlendirme süreçlerinde sadece eleştiri yapmaz, yapıcı geri bildirim ve önerilerde bulunur,
6. Hakemlik görevlerini esinlenmeler, fikir hırsızlıkları yaparak kötüye kullanmaz; haksız çıkar sağlamaz,
7. Bilimsel gereklilikler dışında bir makalenin yayımını engellemez ya da geciktirmez

8. Hakem belirlemelerinde bilimsel gereklerin dışına çıkılmaz, alanla ilgili çalışanların hakem olarak belirlenmesine zen gösterir,

9. Alanı dışındaki değerlendirme taleplerini reddeder.

..... tarihinde göndermiş olduğum “.....” başlıklı eviri metnimin yazardan gerekli izin alınarak yapıldığını, daha önce herhangi bir yerde yayınlanmadığını veya başka bir dergide yayınlanmak için değerlendirme aşamasında olmadığını bildirir, yukarıda yazılan etik ilke ve kurallarını kabul ederim.

Unvan, Ad-Soyad:

Kurum:

İmza:

## AKDENİZ SANAT KİTAP ÖZETLERİ (BOOK REVIEW) İÇİN BİLİMSEL ETİK SÖZLEŞMESİ

Bilim etiği; bilimsel araştırma üretme, araştırma sonuçlarını yayma ve bilimsel değerlendirme süreçlerini kapsar.

### I. Yazarlar için:

Akdeniz Sanat Dergisine gönderilecek kitap özetlerinin yazarları, aşağıdaki maddeleri kabul ettiklerini, bu ilke ve süreçlere uyacaklarını kitap özetlerini göndermekle beyan etmiş sayılırlar.

1. Özeti yapılan yayım alanında önemli katkı yapmış veya yapma potansiyeli bulunan, özgün, bilimsel ve sanatsal araştırma yöntemlerini doğru bir biçimde uygulayan eser olmalıdır.

2. Yayınlanması için gönderilen özet metin Akdeniz Sanat Dergisi editörleri veya görevlendirilecek bir hakem tarafından konunun uygunluğu ve özet metnin doğruluğu ve akıcılığı ölçütleri esas alınarak değerlendirilir. Yapılacak değerlendirme sonucuna göre özet kabul edilebilir, düzeltme istenebilir veya reddedilebilir.

3. Yazar özet metin ile ilgili verdiği her türlü bilgiye ilişkin olarak,

- Yanlış (ya da yalan) veri beyanında bulunmak veya üretmekten,
- Başkasına ait veri ve bilgileri açık / kesin kaynak belirtmeden kullanmaktan,
- Kasıtlı olarak eksik ya da yanlış bilgi sunmaktan
- Plagiarizm / aşırı macılıktan (farklı kelimeler kullanarak veya cümleler kurarak değiştirip sunmak, bilgi ve düşünceleri, uygulamaları kendi fikriymiş gibi sunmak vb.) kesinlikle kaçınır.

### II. Yayıncı / editör / redaktör / hakemler için:

1. Bağımsız ve tarafsız davranır,

2. Dürüst davranmak, doğruyu söylemek, gizlilik ilkesine riayet etmede hassasiyet gösterir,

3. Eşitlik ilkesine uygun hareket eder,

4. Ön yargılı davranmaz, tutarlı hareket eder, bilimsel değerlendirmelerde tanımlayıcı, net ve açık olur,

5. Kendine verilen değerlendirme süresine uyar; değerlendirme süreçlerinde sadece eleştiri yapmaz, yapıcı geri bildirim ve önerilerde bulunur,

6. Hakemlik görevlerini esinlenmeler, fikir hırsızlıkları yaparak kötüye kullanmaz; haksız çıkar sağlamaz,

7. Bilimsel gereklilikler dışında bir makalenin yayını engelleyemez ya da geciktirmez

8. Hakem belirlemelerinde bilimsel gereklerin dışına çıkmaz, alanla ilgili çalışanla-

rın hakem olarak belirlenmesine özen gösterir,

9. Alanı dışındaki değerlendirme taleplerini reddeder.

..... tarihinde göndermiş olduğum “.....” başlıklı kitap özetimin, bilimsel etik ilkelere uygun olarak hazırlandığını, daha önce herhangi bir yerde yayınlanmadığını veya başka bir dergide yayınlanmak için değerlendirme aşamasında olmadığını bildirir, yukarıda yazılan etik ilke ve kurallarını kabul ederim.

Unvan, Ad-Soyad:

Kurum:

İmza:

## AKDENİZ SANAT YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### Amaç, Kapsam, İçerik ve Tanımlar

##### Tanımlar

Dergi: Akdeniz Üniversitesi Akdeniz Sanat Dergisi'ni,

İmtiyaz Sahibi: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi adına Fakülte Dekanını,

Yayın Kurulu: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı tarafından belirlenen, güzel sanatlar alanında görev yapan, alanında bilimsel çalışmalarıyla öne çıkan ve dergide görev alan öğretim üyelerini ve tüm bölümler tarafından görevlendirilmiş öğretim üyelerini,

Danışma Kurulu: Alanında uzmanlaşmış, yayın kurulu tarafından en az beş farklı üniversiteden seçilmiş öğretim üyelerini,

Hakem Kurulu: Alanında uzmanlaşmış, dr. ve sanatta yeterlilik unvanına sahip öğretim elemanları,

Editör: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı tarafından görevlendirecek öğretim üyesi ve/veya öğretim üyelerini,

Editör Yardımcısı: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı tarafından görevlendirecek öğretim üyesi ve/veya öğretim elemanlarını,

Sekretarya: Editör tarafından belirlenen öğretim elemanlarını ifade etmektedir.

##### Amaç ve Kapsam:

1. Amaç, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yer alacak olan Akdeniz Sanat Dergisi'nin yayınına ilişkin esasları düzenlemektir.
2. Derginin amacı güzel sanatlar bünyesindeki farklı disiplinlerden ortak bir akademik platform oluşturmaktır.
3. Dergide, sanat konusu ile bağlantılı sosyal ve beşeri, bilim ve sanat araştırmaları alanındaki bilimsel yazılar yayımlanır.
4. Dergi, yılda iki kez (Ocak ve Temmuz aylarında) yayımlanır. (2018 yılından itibaren)
5. Dergi ulusal hakemli bir dergidir. EBSCO HOST tarafından taranmaktadır. Ulakbim TR-Dizin için süreç devam etmektedir.

##### İçerik:

1. Dergiye gönderilen yazılar; alana özgü araştırma, kuram, yöntem ve modeller kullanılarak hazırlanmış, alana katkı sağlayabilme niteliğine sahip olmalıdır.
2. Dergide, bir kavramın ya da teoremin tartışıldığı, eleştirildiği ya da açıklandığı türden orijinal araştırma ve derleme makalelere yer verilebilir.

3. Makale, derginin yayım esaslarına uygun yazım ilkeleri ve formatında olmalıdır.
4. Dergiye makale gönderen yazar, derginin etik ilkelerini kabul etmiş sayılmaktadır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### Görevler

Derginin işleyişini sağlayan kurullar:

#### 1. Yayın Kurulu'nun Görevleri:

- Olağandışı durumlar hariç yılda iki kere toplanır.
- Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları, biçim ve alana uygunluğu açısından inceler.
- Hakem değerlendirmelerine göre, makalenin yayınlanıp yayımlanmayacağına karar verir.
- Özel sayı çıkarılmasına salt çoğunlukla karar verir.

#### 2. Hakem Kurulu'nun Görevleri:

- Hakemler, gönderilen yazıların derginin yayım ve yayım ilkelerine uygunluğuna bakar; yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek, yayına uygun olup olmadığına karar verir.
- Dergi ekibi tarafından gönderilen Makale Değerlendirme Formu'nu doldurmakla mükelleftir.
- Makalelerin konusuna göre hakem kurulu her sayıda değişiklik gösterebilir.

#### 3. Editör ve Editör Yardımcısı'nın Görevleri:

- Editör, Yayın Kurulu üyeleri arasındaki koordinasyonu sağlar.
- Editör, dergiye gelen yazıların ön değerlendirmesini yapabilmek için özel dönemler hariç Yayın Kurulu'nu yılda iki kez toplantıya çağırır.
- Akademik camiada yazının uzmanlarını (tezler, yayınlar ve uzmanlık sahasını esas alarak) tespit eder.
- Editör, dergiye gelen makalelerin alanına uygun hakemlere gönderilmesini sağlar.
- Hakemden kabul alan makalelerin yayım sıralamasını yapar.
- Editör, göreviyle ilgili editör yardımcısı ile koordineli çalışır.

#### 4. Sekreteryası:

- Teknik konularda ve yazıların takibinde editöre yardımcı olur.
- Dergiye gönderilen yazıların biçimsel düzeltmelerini yapar ve dergiyi basıma hazır hale getirir.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### Yayın Politikası - Değerlendirme

1. Dergi Yayın Kurulu veya editör tarafından biçim ve alanlar açısından uygun bulunan yazılar değerlendirme yapılması için konunun uzmanı iki hakeme gönderilir. Hakem değerlendirmelerin ikisi de olumlu ise çalışma yayına kabul edilir. Biri olumlu, diğeri olumsuz ise makale alandan başka bir hakeme gönderilir. Yayınlanması için düzeltilmesine karar verilen yazıların, yazarları tarafından en geç (e-posta ve sair yollarla) 15 gün içerisinde teslim edilmesi gereklidir. Düzeltilmiş metin, Dergi Yayın Kurulu'nun veya Editör'ün gerek gördüğü durumlarda, değişiklikleri isteyen hakemlere tekrar gönderilir. Reddedilmeyen ancak yayın değerlendirme süreci sonuçlanmayan yazılar editör ve yazar onayıyla bir sonraki sayı için değerlendirmeye alınabilir.

2. Gönderilen yazılar ilgili alanlardan iki uzmanının yazının yayınlanabileceğine dair onayından sonra, Yayın Kurulu'nun son kararı ile yayımlanır. Yazarlar, hakem, Yayın Kurulu ve editörün eleştirisi, değerlendirme ve düzeltmelerini dikkate almak durumundadırlar. Katılmadığı hususlar olması durumunda, yazar bunları gerekçeleri ile ayrı bir sayfada bildirme hakkına sahiptir.

3. Hakem oluru alan makaleler, Editör tarafından derginin konu içeriği esas olmak üzere, sıraya konularak yayınlanır.

4. Kabul edilmeyen makalelerin yazarlarına e-posta ve sair yollarla bilgi verilir.

5. Dergiye gönderilen yazılar editör değerlendirme sürecinden önce sekreteryaya tarafından yazım kuralları, içerik açısından uygunluk ve intihal programlarından (iThenticate vb.) alınan raporlar temel alınarak değerlendirilir. Referanslar hariç %15'in üzerinde benzerlik oranı çıkan makaleler değerlendirme aşamasına geçmeden doğrudan reddedilir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### Yazım ve Yayın Kuralları

1. Dergi, "Ulusal Hakemli Dergi" statüsüne uygun, Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanmaktadır. Gerekli hallerde Yayın Kurulu'nun salt çoğunluğuyla Özel Sayı olarak da yayınlanabilir.

2. Dergiye gönderilen makaleler daha önce başka bir yerde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.

3. Dergiye yayınlanmak için gönderilen yazılar makaleler ve makale dışı yazılar olarak ikiye ayrılır:

#### 3.1. Makaleler:

a. Orijinal çalışma: Bilim ve sanatsal araştırmalara katkıda bulunan, daha önceki tezleri çürüten veya yeni bir bakış açısı getiren, yeni belgeler ortaya koyan çalışma,

b. Derleme: Tartışmalı veya muğlak halde olan bir konuda, ilgili literatürü gözden geçirerek bir sonuca bağlayan çalışma,

### 3.2. Makale-dışı Yazılar:

- a. Editöre Mektup: Akdeniz Sanat Dergisi'nde daha önce yayınlanmış yazılara ilişkin yorum, eleştiri ve düzeltmeleri içeren çalışma,
  - b. Değerlendirme Yazıları: Sergi, proje tanıtım yazıları, film eleştirileri, toplantı/festival değerlendirmeleri ve ilgili alanlarda yayınlanan kitaplara ait bilimsel formatta hazırlanmış değerlendirme yazıları,
  - c. Çeviri Makaleleri: İlgili alanlara önemli katkısı olduğu düşünülen Editör'ün ya da Yayın Kurulu'nun belirlediği ya da seçtiği özgün makalelerin Türkçe çevirileri,
  - d. Söyleşi Yazıları: Alanlarında akademik ve sanatsal açıdan öne çıkmış kişilerle gerçekleştirilecek söyleşiler de derginin yayın kapsamı içerisindedir.
4. Dergide yayınlanan yazıların, telif hakkı dergiye aittir. Yazar, dergide yayımlanmasına onay verilen yazısının her türlü telif hakkını Akdeniz Sanat Dergisi'ne devretmiş olduğunu kabul eder.
  5. Yazardan düzeltme istenmesi durumunda, düzeltinin en geç 15 gün içinde yapılarak, dergiye DergiPark (dergipark.gov.tr) üzerinden ulaştırılması gerekmektedir. Editör gerekli gördüğü durumlarda bu süreyi kısıtlı olarak uzatabilir.
  6. Yazarlar unvanlarını, görev yaptıkları kurumları, haberleşme adresleri ile telefon numaralarını ve elektronik posta adreslerini mutlaka bildirmelidir. Bu bilgiler, hakeme gönderilmeyecektir.
  7. Yayınlanacak makalelerde esasa ilişkin olmayan düzeltmeler sekreteryaya tarafından yapılabilir.

### Yazım Kurallarına İlişkin Esaslar:

Dergide yer alacak makaleler, aşağıdaki maddelerde yer alan kuralları taşıyor olmalıdır:

1. Dergide, derginin içeriğiyle ilgili özgün ve bilimsel nitelik taşıyan tüm makalelere, hakem kurulunun değerlendirmeleri neticesinde yer verilmektedir. Çalışma, Yazım Kuralları'na uymadığı takdirde, düzeltilmek üzere yazara geri gönderilecektir. Makaleler yazar tarafından düzeltildikten sonra hakem değerlendirme sürecine girecektir. Dilbilgisi ve anlatım yönünden yüksek oranda hata içeren makaleler değerlendirilmeye alınmayacaktır.
2. Yazım dili Türkçe ve İngilizcedir. Yazım ve noktalamasında ve kısaltmalarda Türk Dil Kurumu İmla Kılavuzu'nun en son baskısı esas alınır. Gönderilen yazılar dil ve anlatım açısından bilimsel ölçütlere uygun, açık ve anlaşılır olmalıdır.
3. Yazılar; Word programında A4 boyutunda, Times New Roman yazı karakteriyle 12 punto, 1,5 satır aralıklı olarak ve iki yana yaslanmış biçimde (blok) yazılmalıdır. Sayfa kenar boşlukları; sağ kenar 2.5, sol kenar 2.5, üst kenar 4, alt kenar 3 cm olacak şekilde ayarlanmalıdır. Sayfa numaraları sağ alt köşeye 10 punto olarak yazılmalıdır. Her paragraf, soldan 1 cm içeriden (satır başından) başlamalıdır. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar, öz ve kaynakça hariç yaklaşık 8.000 kelimedenden fazla olmamalıdır.
4. Başlığın tamamı büyük harflerle Times New Roman yazı karakteri ile 12 punto

olmalıdır. Makalenin ana bölümlerinde yazı karakteri; Öz/Abstract Times New Roman (11 punto), ana metin Times New Roman (12 punto) yazılmalıdır.

5. Belgenin ilk sayfasında başlık, yazar adı (sağ köşeye, italik koyu, 11 punto), yazarın unvanı, görev yeri ve elektronik posta adresi (dipnotta (\*) işareti ile 10 punto), metnin Türkçe özeti (max. 250 kelime) ve anahtar kelimeler (5 adet) bulunmalıdır. Eklenecek her anahtar sözcüğün ilk harfi büyük yazılmalıdır. Özet yerine Öz ifadesi kullanılmalıdır. Özde, denklem, atıf, standart dışı kısaltmalar, vb. yer almamalıdır. Makalenin İngilizce özetinde (abstract) başlık, anahtar kelime ve yazarın künyesi mutlaka bulunmalıdır. Ayrıca ilk sayfada, varsa çalışmayı destekleyen kurum/kuruluşlar, yazı başka herhangi bir yerde (konferans, sempozyum vb.) özet bildiri olarak sunulmuş ise bu bilgi ilk sayfada dipnot (\*\*) verilerek belirtilmelidir. Diğer açıklamalar için yapılan dipnotlar metin içinde verilmelidir.

6. Belgenin ikinci sayfasında ilk sayfada yer alan tüm bilgilerin İngilizce çevirileri olmalıdır.

7. Makaleler, bilgisayar ortamında "Word for Windows"un değişik sürümlerinde (.doc uzantısı olarak) Dergi Park'tan gönderilmelidir.

### **Metin İçinde Referans ve Göndermelerin Yazımına İlişkin Esaslar:**

1. Dergiye gönderilen tüm yazılan metin içi referansları APA (American Psychological Association) sistemine uygun olarak düzenlenmelidir. Makalelerde metin içi atıflarda ve metin sonunda kaynakça gösteriminde APA-6 Publication Manuel yayın ilkelerine göre yapılır.

Yazım kuralları için bakınız:

1. <https://www.tk.org.tr/APA/apc2.pdf>
2. <https://www.apastyle.org>

2. Doğrudan yapılan uzun alıntılar (3 satırdan fazla); ayrı bir paragraf şeklinde ana metinden koparılarak, 11 punto ile soldan 2 cm içeride verilmelidir.

### **Kaynakça Yazımında Uyulacak Esaslar:**

1. Metinde yer verilen her kaynağın (ilgili mevzuat dışında) mutlaka "Kaynakça"da yer alması gerekir. "Kaynakça"da yer verilen bir kaynağın da metin içinde gönderme bağlantılarının bulunması gerekir. Kaynağın metin içindeki bilgileri ile "Kaynakça"da yer alan bilgileri tutarlı olmalıdır. Verilen bilgilerin doğruluğundan yazar sorumludur. Atıfta bulunulan kaynağın tam kimliği verilecektir. Atıfta bulunulmuş eserler kaynakçada gösterilemez.

2. Kaynakça başlığı yeni bir sayfada, büyük harfle, ortalı, kalın şekilde yazılmalıdır. Kaynaklar yazım alanının sol kenarından başlayarak yazılmalıdır. Kaynakça alfabetik sıraya göre düzenlenmelidir.

### **Belge, Tablo, Şekil ve Grafiklerin Kullanımında Uyulacak Esaslar:**

1. Ekler (belgeler), yazının sonunda verilecek ve altında belgenin içeriği hakkında kısa bir bilgi ile bilimsel kaynak gösterme ölçütlerine uygun bir şekilde kaynak yer alacaktır.

2. Diğer ekler (Tablo ve Şekil) normal yazı dışındaki göstergelerin çok olması durumunda tablo, şekil ve grafik için başlıklar; Ek Tablo: ve Ek Şekil: 7 gibi yazılmalı; ekler, kaynaklardan sonra verilmelidir.

3. Bu eklere metin içerisinde yapılan atıfların mutlaka Ek Tablo: 1 veya Ek Şekil: 7 şeklinde yapılmalıdır. Tablo ve şekil alıntı yapılmışsa, mutlaka kaynak belirtilmelidir.