

yedi

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

DOKUZ EYLÜL
ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR
FAKÜLTESİ
YAYINIDIR

KIŞ 2019 SAYI 21
ISSN 1307-9840





DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

yedi

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

ISSN 1307-9840

KIŞ WINTER 2019 • SAYI ISSUE 21

TÜBİTAK – ULAKBİM

DergiPark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems



© Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

© Dokuz Eylül Üniversitesi Faculty of Fine Arts

YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

YEDİ: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

KIŞ 2019 • SAYI 21

WINTER 2019 • ISSUE 21

Yayın No: 09.1200.0000.000 / BY.018.051.975

İMTİYAZ SAHİBİ OWNER

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi adına *On behalf of DEU Faculty of Fine Arts*

Prof. Dr. Hacı Yakup ÖZTUNA • Dekan V.

EDİTÖR EDITOR

Doç. Dr. Özlem BELKİS

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL • Doç. Dr. Özlem BELKİS,

Doç. Dr. Elif TEKİN GÜRGEN • Doç. Dr. Sadık TUMAY,

Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK • Öğr. Gör. Ömer DURMAZ

Araş. Gör. Talha ALTINKAYA

İNGİLİZCE EDİTÖRÜ ENGLISH EDITOR

H. Efe TÜRKMEN

SORUMLU MÜDÜR MANAGING DIRECTOR

Doç. Dr. Özlem BELKİS

GRAFİK TASARIM VE BASKI SORUMLUSU GRAPHIC DESIGN & PRINTING

Öğr. Gör. Emre DUYGU

SAYFA TASARIMI LAYOUT DESIGN

Arş. Gör. Ahmet ÖZCAN • Arş. Gör. Selma KOZAK

KAPAK TASARIMI COVER DESIGN

Arş. Gör. Ahmet ÖZCAN

Yönetim Merkezi Management Centre

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Güldeste Sok. No:4

35320 Balçova – İZMİR

Tel: (0232) 412 90 08

Faks: (0232) 239 05 94

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

Basım Yeri Place of Publication

Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası *Dokuz Eylul University Press*

Dokuz Eylül Üniversitesi

Tınaztepe Yerleşkesi

35395 Buca – İZMİR

Telefon: +90 (232) 301 93 00

Faks: +90 (232) 301 93 13

Basım Tarihi Date of Publication

Ocak 2019 January 2019

Yayın Türü Type of Publication

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

Baskı Adedi Print Run

500

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIR

PUBLICATION OF DOKUZ EYLUL UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

Oğuz ADANIR,

F. Dilek ALPAN

Günay ATALAYER

Ertuğrul BAYRAKTARKATAL

Ali M. BAYRAKTAROĞLU

Süleyman A. BELEN

Kaan CANDURAN

Semih ÇELENK

Bekir DENİZ

Lale DİLBAŞ

Ayhan EROL

R. Hakan ERTEP

Veysel GÜNAY

Şefik GÜNGÖR

Binnur GÜRLER

Kerem KARABOĞA

Recep KARADAĞ

Songül KARAHASANOĞLU

Müjgan B. KARATOSUN

Fırat KUTLUK

Zafer ÖZDEN

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR

Fakiye ÖZSOYSAL

M. Sacit PEKAK

Mümtaz SAĞLAM

Fikri SALMAN

N. Kemal SARIKAVAK

Yüksel ŞAHİN

Nurhan TEKEREK

Ayşe UYGUR

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof., Marmara Üniversitesi

Prof. Dr., Başkent Üniversitesi

Prof. Dr., Trakya Üniversitesi

Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof., Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi

Prof., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi

Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi

Prof. Dr., Marmara Üniversitesi

Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Ege Üniversitesi

Prof., İzmir Ekonomi Üniversitesi

Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi

Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi

Prof., Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç., Katip Çelebi Üniversitesi

Prof., Hacettepe Üniversitesi

Doç., Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr., Uludağ Üniversitesi

Prof. Dr., Marmara Üniversitesi

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

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

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

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

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

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

İNDEKS BİLGİLERİ

- TÜBİTAK-ULAKBİM Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (SBVT)
- EBSCO Humanities International Complete (HIC)
- UDLedge, i-FOCUS özet, patent ve atıf dizini
- UDLedge, i-JOURNALS ulusal ve uluslararası bilimsel dergiler veritabanı

INDEX INFORMATIONS

- TÜBİTAK-ULAKBİM Social Sciences and Humanities Database (SBVT)
- EBSCO Humanities International Complete (HIC)
- UDLedge, i-FOCUS abstract, patent and citation database
- UDLedge, i-JOURNALS national and international scientific publications

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

(ISSN 1307-9840)

KIŞ WINTER 2019 • SAYI ISSUE 21

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Sunuş vii
Preface

MAKALELER ARTICLES

Elif AYDINALP
Shakespeare'in Teatrallığı: Hamlet, Macbeth ve Othello 1-9
Shakespeare's Theatricality: Hamlet, Macbeth and Othello

Fırat BARANAYDIN
Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı 2017 Yılı Çalışmaları Işığında Taş Eser Restorasyon ve Konservasyon Uygulamaları 11-20
In the Light of 2017 Works, Ayasuluk Hill and St. Jean Monument Stone Work Restoration and Conservation Applications

Meryem UZUNOĞLU
Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri 21-31
Deconstructive Contemporary Art Practices

Aylin BEYOĞLU
Sanatta Mekân Kurgusu Bağlamında Joseph Beuys Yapıtları 33-41
Works Of Joseph Beuys Within The Context Of Locale In Art

Ayşe KURŞUNCU
Seramik Sanatında Sergileme Sorunları 43-51
Exhibition Problems in Ceramic Art

Lilian Maria TONELLA TÜZÜN
Breaking of Chiquinha Gonzaga In The History Of Music: Inclusion Of The Female Creative Power 53-59
Müzik Tarihinde Chiquinha Gonzaga Kırılması: Kadının Yaratıcı Gücü

Çağhan ADAR
İlk ve Ortaöğretim Müzik Derslerinde Türk Müziği Kullanımına Yönelik Öğretmen Görüşleri Üzerine Bir Araştırma 61-75
An Investigation Of Teachers' Ideas On The Use Of Turkish Music In Primary and Secondary Education School Music Lessons

M. Semih ŞİŞMAN, M. Dicle YILDIRIM
Otomobil Reklamlarının Gelişiminde Kadın İmgesinin Rolü 77-84
The Role of Female Image in the Development of Automobile Ads

Canan ARSLAN

Searching the Traces of Dialogical Aesthetics in Digital Art

85-92

Diyalojik Estetik Kavramının Dijital Sanatlar Bağlamında İncelenmesi

Elif KURTULDU, Leyla YILDIRIM

Farklı Kültürlerdeki Rezerve Boya/Baskı Teknikleri Üzerine Kavram ve Terimler

93-103

Concepts And Terms The Techniques Dyeing And Printing On Different Culture

Yayın İlkeleri

104-111

SUNUŞ

Değerli Okurlar,

Yaşamın ritmine içinde bulunduğumuz zaman diliminde yetişmekte güçlükler çekmekteyiz. Gelişen teknolojilere uyum sağlamakta zorlanmaktayız. Dünyanın küçücük bir köye dönüşeceği söylenildiği zaman diliminden, iletişimimizin tamamen sosyal medya organları ile yapıldığı zaman dilimine çok kısa zamanda ulaştık. İnsanların birbirlerine duyarsız, küçük akıllı telefonlarına son derece duyarlı oldukları ve burada kaybolup gittikleri yeni bir çağ yaşanmaktadır. Gerçekle, hayali sanal sosyal ortamlarda birarada deneyimlemekteyiz. Teknolojik akıllı araçlarla gerçekleştirilen bağlantılar dönüşümün yeni karakteristiği gibi durmaktadır.

Sanat ve tasarım fakülteleri, kendi öğretim planlarını bu noktada çağın gerekliliklerine uygun olarak değiştirmektedirler. Söz konusu fakültelerin vizyonları; yenilikçi, çevresine duyarlı tasarımcılar yetiştirmeyi hedeflemek olmalıdır. Sanat eğitiminin şekillenmesinde, tasarım endüstrisinin ihtiyaçları belirleyicidir. Yaşanan bütün bu gelişmeler eğitim programlarımızı yeniden gözden geçirmeyi zorunlu hale getirmektedir.

Yanı sıra, fakültemiz dergisi de gerçekleşen gelişmelere duyarsız kalmamalıdır. Uluslararasılaşma konusu dönüşümün ritmine ayak uydurma anlamında gerçekleştirilebilir bir hedef olmalıdır. Bu anlamda editöryal anlayışla yaptığımız değerlendirmeler, gelecek sayımızdan itibaren sürdürülebilir bir şekilde danışma kuruluna farklı ülkelerden üyeler eklemeyi, yabancı dilde makaleler kabul etmeyi tasarlamak yönünde olacaktır.

2019 yılının verimli ve başarılı geçmesi dileğiyle...

Prof. Dr. Hacı Yakup Öztuna

Dekan Vekili

Shakespeare'in Teatrallığı: Hamlet, Macbeth ve Othello*

Elif AYDINALP**

Aydinalp, E. (2019). Shakespeare'in Teatrallığı: Hamlet, Macbeth ve Othello. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış 2019 (21), s. 1-9.

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Bu çalışmada tiyatronun temel unsuru olan fakat gündelik yaşamda ve diğer sanat dallarında kendine genişçe yer bulan teatrallik kavramı ana hatlarıyla tartışılmaya çalışılmış, buradan hareketle Shakespeare'in en bilinen tragedyalari *Hamlet*, *Macbeth*, ve *Othello* üzerinden teatral örnekler somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Öncelikle teatrallik kavramının temel kuramsal çerçevesi oluşturularak metafor, bakış, ten, rol ve kendilik kavramları ile ilişkisi ortaya konmuş; fenomenolojik bir çerçeveye çizilmiştir. Bu bağlamda oyunlarda ironi, parodi, bilmecemsi ve çift anlamlı sözcük kullanımı gibi dilde teatral unsurlarla karşılaşılmış; karakter, oyuncu, oyun ve gerçeklik üzerine düşünülerek, temelde teatrallığın kendini gösterme biçimine odaklanılmıştır. Sonuç olarak "bütün Dünya bir sahne" olabileceği gibi bütün sahnenin de bir Dünya olabileceği fikriyle teatrallığın tiyatro ve gündelik yaşamda yaratıcı ve dönüştürücü gücü vurgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: tiyatro, teatrallik, Shakespeare, metafor, ironi.

Shakespeare's Theatricality: Hamlet, Macbeth and Othello

Abstract

This article attempts to discuss the concept of theatricality, the main component of theatre which is commonly used in daily life and other branches of art as well, and to examine the examples of theatricality in Shakespeare's most famous tragedies: *Hamlet*, *Macbeth* and *Othello*. Firstly, the theoretical framework of theatricality and phenomenological attitude are drawn, and the relationship between theatricality and the concepts of "metaphor", "gaze", "flesh and body", "role and self" is introduced. Within this context, the linguistic elements creating theatricality such as irony, parody, riddling, puns are pointed out; playing, reality, character and actor are considered from a theatrical perspective with reference to the issue of theatricality. Consequently, it is emphasized that (presenting the -self within the representation) like "The World [can be] a stage", the stage can be a World and that theatricality has a creative and transformative power in both theatre and daily life.

Keywords: theatre, theatricality, Shakespeare, metaphor, irony.

*Bu çalışma Prof. Dr. Beliz Güçbilmez'in yönettiği aynı başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

**Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Kuramları, Dramaturgi ve Eleştirmenlik Bölümü Yüksek Lisans. elifin_alp@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-4014-3896

Giriş

Peter Brook 1994 yılında “Shakespeare’i ancak unuttuğumuzda yeniden bulmaya başlayabiliriz” (Brook, 2010, s. 43) demişti. Shakespeare üzerine yazmak, hâli hazırda yazılmış ve onu “bulan” binlerce kaynak arasında kolay bir işmiş gibi görünmekle beraber, tıpkı çeviride olduğu gibi belli bir zorluğu da beraberinde getirmekte, Shakespeare üzerine bilineni tekrarlamak, onun elden kaçan yanlarının görülmesinden alıkoymaz ve ifadenin hep bir biçimde eksik dile getirilmesinin verdiği hazla, kişi onun belli bir unutuş ve hatırlayışla bulunmayı talep ettiğini gözetmek durumunda kalır. Bu çalışmada Shakespeare’in tekrar anılmasının bir sebebi kişisel olarak bu hazzı deneyimlemekse, diğer önemli bir sebebi onun tiyatroya en çok benzeyen yazar olarak teatrallik kavramıyla birlikte ilk akla gelen kişi olmasıdır: Hiçbir zaman belli bir kalıba yerleştirilemeyen –bu nedenle birçok kalıba girebilen- sahne ve dünyanın bir metafor gibi işlediği, karakter ve oyuncunun yüzlerinin iç içe geçtiği, gündelik hayatın şiirsel bir biçimde deneyimlenebildiği oyun dünyasına Shakespeare’le birçok farklı kapılardan girilebilmektedir. Bu çalışmada Shakespeare’in oyunlarında sunduğu olanaklardan yola çıkılarak teatrallik kavramı fenomenolojik bir bakış açısıyla okunmaya çalışılmış, tiyatronun kendi araçlarının vurgulanmasına ve kendisine işaret ettiği noktaların bir arada ifade edilmesine çalışılmıştır. Tiyatronun günümüzde daha çok performatif uygulamalara yönelerek beden, mekân, an gibi mefhumlar üzerine yoğunlaşması, tiyatronun araçlarını üretici ve yaratıcı bir gözle yeniden düşünmeyi gerektirmiş, Shakespeare metinleri de bu bağlamda ele alınmaya çalışılmıştır.

Teatreal Oyuk ve Metafor

Tiyatronun temelde seyircinin ve gündeliğin mekânını paylaşıyor olması, kendisini *anın içinde ve bir şeyle* (seyirciyle) var ediyor olması, dolayısıyla kendisini bakışa açması minimalist ve yoz sanatın emareleri olarak görülmüştür (Fried, 2003, s. 829, 830, 832). Sanatların tiyatroya yaklaştıkça yozlaştığı iddiası, onun *ne o ne o, hem o hem o* olmasından; örneğin oyuncunun hem oyun kişisi hem oyuncu olarak aynı anda sahnede kendini görünür ve var kılmasından ileri gelmektedir. Dolayısıyla pejoratif anlamda işaret edilen bu özellikler tam da tiyatronun temel doğasını açığa çıkarmasıyla bizi ilgilendirmektedir.

Zamanın süremsel olması teatraldir. Tiyatroda ne kadar önceden planlanılmış olsa da en basit hâliyle bir sürece or-

tak oluş söz konusudur. Sahnede görünen, duyulan her şey kendini an’ın içinde var etmek durumundadır. Var olan şey, planlanmanın dışına çıkabildiği gibi kendini bütünlüklü ve bitmiş ya da tam olarak tarif etme imkânını hep kaçıır. Fried, tükenmişliğin eşliğinde olan resim sanatının özelliklerini ortaya koyarken referans aldığı noktada bir anlamda teatrallığın tanımını yapmaktadır. Fried, modern sanatla minimal sanatı karşılaştırırken önemli iki kavram üzerinde durur: “presence” ve “presentness”. “Tiyatro, sanatın olumsuzlanmasıdır... Çünkü bir sahne presence’ı açar,” (Fried, 2003, s. 826) der. Modern sanata atfettiği “presentness” ansal, kendinden –yani kendiyi dopdolu, olmak için başkasına ihtiyaç duymayan-, bir tür an’ın kendini genişletmesi olarak düşünülebilir. Olmak için nesnesine ihtiyaç duymaz ve yüce bir noktaya işaret eder. Ancak “presence”, varlık *gösterme*’dir, görülmeye ihtiyaç duyar. İzleyicinin zaman ve mekânını paylaşır, gündelik olanı da içerir, tekillikle değil çoğulluğuyla sonsuzdur (Carlson, 2013, s. 193). Kabaca bir görünüş, kendini sunma ve bir dış kabukla ifade edebileceğimiz oyunsu alan, Fried’a göre modern sanatın sahip olması gereken doluluktan, azamet ve kendine yeterlilikten yoksun ve eksiklidir. Tiyatronun da kendini bir görünüş ve bir kabukla var ettiğini, bunu yaparken kendini bakışa ve sürece açtığını söyleyebiliriz.

Teatrallik, buradan yola çıkılarak ilişkisellekle birlikte okunur; sahne ve seyir yeri arasındaki dönüştürücü bakış bu ilişkisellekte devreye girer. Anne-Britt Gran’a göre izleyici ve sahnedeki performans arasındaki ilişki, gerçek ve kurgusal alan arasındaki ilişki, oyuncunun gündelik dünya ile sahneye düşen seçilmiş, karnavalesk dünya arasında kurduğu ilişki teatrallığı oluşturmaktadır (Tronstad, 2002, s. 216, 217). Yani teatrallik, sahne ve seyir yeri arasındaki o oyukta tanımlanmakta; tiyatrosal anlamda üretici bir güç potansiyeli taşımakla birlikte oyuncu veya izleyici için -tam da oyukta yer alınması sebebiyle- gerçek hayatı da dönüştürebilmektedir.

Teatral oyun, eşzamanlı olarak hem özdeşleşme hem bir özdeşleşmeme durumu içermesiyle, böylelikle iki farklı yüzeye dokunarak yeni bir anlam taşınmasıyla tıpkı bir metafor gibi işlediği söylenebilir. Teatral görüngüleri iç içe geçmiş metaforik bir yapıyla birlikte okuyan ve farklı bir açıdan yorumlayan Ragnhild Tronstad, “Dünya bir Sahne Olabilir mi?” adlı makalesinde teatrallığı metaforla ilişkilendirerek bizi Shakespeare’in dünyasına yaklaştırır. Tronstad’a göre teatrallik, sık sık kendini tiyatro ve dünya arasındaki ilişki üzerinden tarif etmiştir (Tronstad, 2002, s. 218). “Theatrum mundi” (bir

sahne olarak dünya) ve Shakespeare'in "All the World is a stage" (bütün dünya bir sahnedir) metaforu, bir anlamda bu ilişkinin tarifidir. Teatrallikle gerçek hayat ilişkisi, metaforla bir sözcüğün sözlük anlamı arasındaki ilişki gibidir. Bu bağlamda bakıldığında metaforik anlam, meydana getirdiği bir tür "çöküşle" –iki farklı sözcük olan dünya'nın ve sahne'nin kelimesel ve içerik olarak çöküşüyle- iki alana da değebilen bir farkındalık ve belirsizliklerin giderilebildiği bir "vâkıf olma" alanı tanır (Ricoeur, 1978, s. 146). Carlson'ın (2013, s. 79) özetlediği gibi, teatral çerçeve içindeki malzemenin kendine özgü "aradalık" niteliği "belli bir gerçeklik türü" olarak adlandırılır. Böylelikle iki farklı düzlemi birleştirerek farklı bir çerçeveden dünyaya/sahneye bakmamızı sağlayan tiyatro, sadece sahneyi değil dünyayı da teatral kılmakta; böylelikle iki alan arasındaki ayrım silinmektedir.

Teatrallığın özgönderimsel formu, temsilin sınırları karşısında bir antagonist gibi işler: Bir şeyi temsil etmekle mükellef tiyatronun, teatrallığı daha fazla açığa çıkardığı ve araçsallığı bir süre iptal ederek kendine gönderme yaptığı durumlarda kendini Dünyaya dönüştürerek temsilin bir tür başarısızlığını işaret ettiği gözlenir. *Venedik Taciri*'nin başında Antonio bunu şöyle ifade eder: "Benim için dünya neyse odur, Gratiano / Bir sahne yani; herkesin de bir rolü var / Benimkine dertli adam düştü" (2000, s. 35). Bu kez sahne, dünya metaforuyla işlemektedir. Ancak orası bir sahnedir ve sahne olarak "dünya" daima bir şeyin temsili, kendinden başkasının göstereni olmak durumundadır. Burada oyuncu rolüne bağlıdır ve Antonio'nun sıkıntısının sebebi bilinmez, ona çizilen rol budur sadece. Dolayısıyla oyuncunun da "kader"inden bahsedilebilir; Dünya ve oyuncu, göründüklerinin ne fazlası ne de azıysa; kendileriyle eşit veya özdeş de olamazlar. Diğer bir deyişle bütün Dünya bir sahne olabileceği gibi bütün sahne de bir Dünya olarak görülebilir fikri, özdeşlik ve farklılık ihtimalleri üzerinde, öz benlik ve öz varlık üzerinde aşındırıcı bir etkiye sahiptir (Baldo, 1985, s. 116).

Bakış ve Ten, Rol ve Kendilik

Tiyatro bir anlamda "seyirlik yer" demektir. Bugün Türkçede kullandığımız "manzara" kelimesi ise seyredilen yer anlamında, Osmanlıca'da manzar kelimesinden gelmektedir ve manzar, "nazar" yani "bakış", "görünüş" gibi anlamları da içerir (Güçbilmez, ders notu, 2011). Kelimenin tarihsel kullanımında seyir yeri, görünüş bir tür görme biçimiyle beraber düşünülür. Görme ve görülme üzerine kurulu tiyatrodaki ve teatrallığın

icrasında; kişinin ancak bir başkası yoluyla kendini bir bütün olarak ortaya koyabildiği, öteki tarafından görülebileceğini bilmenin benliği tanımladığı, öznenin ancak özneler arası bir ilişki biçiminde var olabildiği fenomenolojik kavramlar özellikle önem kazanır. Çünkü bahsedileceği üzere fenomenal bakış, seyredilen ve seyreden aynı anda gören ve görülen olarak dâhil olduğu metaforik bir anlam üretecektir.

Tiyatronun teatrallikten kaçamamasının bir nedeni, kendini sürekli bakışa açmasından ileri gelir. "Teatral olan, göze çarpan değil kendini bilinçli bir biçimde bakışa açan şeydir ve kendini seyir nesnesi hâline getirmekten kaçınmaz" (Güçbilmez, ders notu, 2011). Bakışım ilkesi, öznenin bir süreç içinde -sonradan- yaratılmasına olanak tanınmasıyla günümüz performans çalışmalarını doğrudan etkileyecektir. Ten ve oyuncu, kendini var edebilmek için dünyayı veya sahneyi karşısına alan değil, dünyaya ve sahneye karışmış bir beden kabuğu gibidirler. Böylelikle kişi kendi varlığını bir ten gibi inşa ederken oyuncu da bu sürecin bir parçası olarak kendini gören ve kendi üstüne düşünen teatral bir özellik kazanır. Dünya ve sahne bize *karşıdan* görünür. Ancak dünyanın ve sahnenin *içinde* de olduğumuz su götürmez bir gerçektir. Ponty'nin (2006, s. 33,47) tarif ettiği "ten", metaforun ve aynı zamanda teatrallığın oyuğunu işaret eder; nesnenin, ona benzemek koşuluyla kurduğu imgenin gücünü açığa çıkarır. Teatrallık, temsil ettiği varsayılan benzediği şey ile arasına mesafe koyarak bunu gösterir.

Buradan hareketle benlik ve rol kavramları üzerine tekrar düşünmek gerekir. Özdeşleşme ve rollerin saflığını doğası itibariyle reddeden tiyatronun bu özelliğinden yola çıkılarak gündelik hayata atfedilen kendiliğin bir yanılsamadan ibaret olduğu, kendisini sahne üzerinde var eden oyuncunun kendini dünya içinde var eden kişiden çok farklı olmadığını iddia eder Erving Goffman (Goffman, 2014, s. 236, 237). Kendiliğin, tıpkı bir oyuncu gibi kişinin tüm eylemlerinin –yani günlük hayatta sergilediği performanslarının– toplamından ve etkileşim hâlindeki seyirci tarafından yorumlanmasıyla ortaya çıkan bir ürün, bir süreç olduğu belirtilmektedir (Goffman, 2014, s. 234). "İnsanın bir içi yoktur, insan dünyanın içindedir ve ancak dünyanın içinde kendini bilebilir" (Ponty, 2010, s. xi). Diderot'nun tarif ettiği oyuncu da sürekli kendisini duyabilir, kendisini görebilir, kendisini tartabilir ve uyandıracığı izlenimleri kollayarak sahne üstünde duygusunu tekrar edilebilir ve her istendiğinde ortaya çıkarılabilir kılmak durumundadır (Karaboğa, 2011, s. 21).

Kendini ancak bu biçimde var edebilen oyuncu, gündelik yaşamda da kendini tekrarlarla inşa eden kendilik mefhumundan uzak değildir. Bir temsil icracısı olan oyuncu için kendilik veya benlik gibi kavramlar, gündelik yaşamdaki gibi eylem ve ilişkisellik içinde kendine farklı adlar bulur; kişi veya oyuncu, kendini bütünlüklü ve değişmez olarak sunan an'ın toplamından ziyade tiyatroya çok benzer bir biçimde heterojen süreçleri içermektedir. Bu bağlamda Macbeth, kendi hikâyesini yaşarken ve yazarın insana dair kurduğu çerçeveyi genişletirken, herhangi bir oyuncunun bu doğasını da açık etmektedir. Bu nedenle Shakespeare'in karakterleri kurgu uzamında kendilerini var ederken sürekli oyun ve oyuncuya atıfta bulunmakta; oyuncunun sahne üzerinde kendini var etme süreci, Hamlet'in kendini var etme sürecine yapışık gibi görünmektedir. Böylelikle sahnenin dünyayla kurduğu metaforik ilişki gibi, Shakespeare karakterleri rol ve kendilik üzerinden oyuncuyla paradoksal bir bağ kurarak teatral oyunun oluşmasına olanak tanımaktadır.

İroninin gücü: Dilsel Teatrallık ve Teatral Söylem

Tüm bu açılardan bakıldığında Shakespeare oyunlarında dramatik kırılmaların yaşandığı ve sahnede ironi, parodi, alaya alma, gülünç öğeler, komediye özgü olan bedensel komiklikler ve zıtlıkların kurulma yöntemiyle teatrallığın hatırlatıldığı yerlerde belli bir mesafe ortaya çıkar. Bu mesafe sayesinde ki seyirci ve oyuncunun bakışı teatral ve dönüştürücü bir güce sahip olur. Diğer yandan, paradoksal bir biçimde, mesafe sayesinde rol ve kendilik, oyuncu ve seyirci, gündelik yaşam ve kurgu arasındaki geçişler artar; kimlikler Macbeth'in gördüğü gibi yüzen, içi boş gösterenlere dönüşür. *Hamlet*'te dönemin intikam konusu ve tragedya formu oyunun yapısı itibarıyla parodize edilir. Parodinin ve ironinin işleme, oyun içinde absürd diyebileceğimiz komikliklerin yer alması; ağırbaşlı bir tür olan tragedya ve beklentide bulunulan trajik kahramanda genel olarak bir yarılmaya yol açar, teatral mesafe devreye girer, oyunculuk kendini sık sık hatırlatır.

Hamlet saray içinde deli taklidi yaparken kimseye açık vermeyen ancak apar ve monologlarla "içini" defalarca seyirciye açan bir roller geçidi sunmaktadır: "Kalbimi kahpeler gibi lafla ortaya seriyorum!" (2005, s. 109). Kendi içini sürekli açan Hamlet, ironik bir biçimde sahnede içine dair kimseye en ufak bir açık vermez, onu teatral bir örtüyle kapatır, oyunsu yanı sıra kafa karıştırır. Oyuncunun hünerini ve yapaylığını en çok gösterdiği bu sahnelerde Hamlet, en sahici anlarını seyir-

ciyle görülme üzerinden kurar. Diğer yandan, alaya alma ve çift anlamlı sözcüklerle kurduğu ironik dil; tiyatronun materyallerinin sürekli hatırlanmasında, dramatik bağın ve özdeşliğin kopmasında önemlidir.

Oyunculukla yoğrulmuş Hamlet'in sürekli ve kusursuz kimlikler geçişi her daim "karşıdan" görülen bir dünyanın tahayyül edilmesini şart koşar. Karakterin kendini gerçekleştirebilmesi için talep ettiği uzaklık, tiyatronun kendini gerçekleştirmesinde yazarın kurduğu uzaklığa benzer. Beliz Güçbilmez İroni ve Dram Sanatı'nda Shakespeare'in oyun yazarı olarak tiyatronun kendini gerçekleştirebilmesi için bir tür "estetik uzaklık" yaratması gerektiği gerçeğinin farkında olmasının, onun yazma biçimini büyük ölçüde etkilediğinden, ona ironist sıfatını kazandırdığından bahseder:

Shakespeare, söz konusu estetik uzaklığı, oyun içinde oyun, oyun içinde yönetmen, oyun içinde yazar, oyun içinde oyuncu gibi tiyatroya özgü araçları son derece başarıyla harmanlayarak yaratır... Bir oyunu, içine başka bir oyun yerleştirerek "ters yüz etme"nin, "içini dışına çıkarma"nın yarattığı ironik etki, yanılsama/gerçeklik ilişkisini yeniden kurar. İzleyici açısından içerideki oyun, "bir oyun" olma özelliğiyle algılanır algılanmaz onu çevreleyen asıl oyun, yanılsama olan'dan gerçek olan'a dönüşür. Ancak bu durum, izleyiciyi, içerideki oyunla ilişkisinde bir "estetik uzaklık"a itince, izleyici açısından aynı mekanizma, dışarıdaki, yanılsamadan gerçeğe, oyundan yaşama dönüşmüş oyun için de çalıştırır kendisini. Oyun içinde oyun bittiğinde, izleyici itildiği mesafeyi koruyarak; bu bilinci saklı tutarak, izleyecektir ana oyunu da (Güçbilmez, 2005, s. 66, 67).

Oyun içinde hem yaşayan ve temsil eden olarak hem de tanıklık eden olarak karakterin ve oyuncunun varlık inşasında bulunulduğu görülmektedir. Hamlet, kendini sürekli denetleyen, yorumlayan bir göz olarak kendi gülünçlüğüne ve acısına dışarıdan bakabilmekte; diğer yandan sarayın ve seyircinin gözlerinin üzerinde olduğunu bilerek hareket etmektedir. Oyunun tamamına yansıyan ironik tutum, şeyleri ters yüz ederek oyunun temel ironisine tekabül etmekte, temsil edilen içerik boşa çıkartılarak Hamlet'in gerçekliği ve kendi varlığı temelde "oyunayan" bir oyuncunun kabuğuna dönüşmektedir.

Bu kabuğun oluşmasında, oyun bütünlüğüne ve yanılsamaya hizmet eden dramatik söylem yerine bağlamla kendisi arasına mesafe koyan, kendine yeterlilik iddiası taşıyan veya yersiz *-non sequitur-* sözcüklerle odak değiştiren teatral söy-

lemlere fazlaca yer verilir. Teatral proje, özünde konuşmacı ve onun söylemi arasındaki ilişkinin *bozulmasının* farkındalığı üzerine kuruludur. Bu bozulmadan dolayı, dramının şartlarının, dilin kurallarının ve misyonunun tam anlamıyla işleme-sine izin verilmez. Her zaman içinde bulunduğu söylemle bir biçimde ayrı olduğunun farkında olan teatral konuşmacı ya kendini tamamen söyleminden uzaklaştırmaya, ayrıştırmaya (her ikisi de başkalarının dili üzerinden, öznenin ifade ettiği hayalî unsurlarla kendisi arasına mesafe koymasıyla işler; -mış gibi yapılarak oyuncuyla söylemle arasındaki mesafe, esasen oyuncunun yerini sağlamaştırır) ya da bu ayrılığı abartılı veya savurgan/fazlaca konuşmalarla azaltmaya çalışır. Dolayısıyla abartılı, yapmacık gibi pejoratif anlamlara sahip teatral sözcüğü, alışılmadık biçimde ne yaptığını bilmeyi ve kendi üstüne düşünebilmeyi çağırılmaktadır (Baldo, 1985, s.113). “Teatral konuşmacı, söyleminin alıntısallığına dikkat çekmek isterken dramatik söylem –ki gerçekte o da alıntısaldır- bu alıntısallığını ve tırnak içlerini temelde maskeleyemeye çalışır” (Baldo, 1985, s. 114).

Hamlet'te iç oyunda Oyuncu Hecuba'nın acısını paylaşır gibi görünmeye çalışmakta; dış oyunda ise Claudius kardeşinin ölümünden sonra acılı bir kardeş rolü oynamaya çalışmaktadır. Bu iki “rol” ve söylem arasında farklılıklar bulunur, kendi bağlamları içinde farklı çalışırlar. İç oyundaki Oyuncu konvansiyonel bir biçimde kendisini Hecuba'nın acısına tamamen kaptırması -rolünü yaşamasıyla- oldukça teatraldır. Seyirci, oyun içinde ve aynı anda bu yapaylığa tanık olarak, aslında kendisi de bir oyuncu olan ancak oyun içinde –iç oyuna nazaran- bir derece gerçeklik taşıması gereken Claudius'un acılı kardeş rolüne de mesafeli bakar; güç ve çıkarı uğruna kardeşini öldüren *gerçek* Claudius'a ancak böyle bir mesafeyle yaklaşabilmektedir. Dolayısıyla teatral söylemdeki güç, iki alanın görülmesiyle işleyen farkındalık ve gerçekliğin dönüş-türülebilme özelliğiyle burada devreye girer; seyirci için rol ve gerçeklik birbirinin içine sızar. Böylelikle iç oyunda yer alan Oyuncu, *Hamlet* oyununun “gerçekliğini” ve geçerliliğini sarsan teatral bir unsur konumundayken; Claudius oyunun bütününe ve intikam temasının ilerlemesine hizmet eden dramatik bir unsur konumundadır.

Bu bağlamda *Hamlet*'in ikinci monoloğu önemlidir, burada tamamıyla oyuncu ve oyun üzerine gerçekleşen bir iç konuşma yer almaktadır:

Hamlet: Akıl almaz şey değil mi şu oyuncunun yaptığı

Yalnızca bir masalda, bir tutkular rüyasında
Hayal gücüyle zihnine ve bedenine böyle hâkim olması
Yüzünün rengini soldurup, gözlerini yaşartması
Sesini kısarak, kaptırıp gitmesi kendini
Hayalin buyruğuna bedeninin tüm ifade gücüyle uyması
Ne müthiş! Ve hepsi bir hiç için
Hekuba için!

Hekuba'dan ona ne, ya da ondan Hekuba'ya (2005, s. 108).

Hamlet, bu sözlerle oyuncunun gerçeğini açık bir dille ortaya koymuş, rolüne bitişik oyun kişisinin imkânsızlığıyla tabiri caizse alay etmiştir. Bir üçüncü çerçevede *Hamlet*'i oynayan oyuncu için de aynı durum söz konusudur fakat bunu yine onun ağzından duyarız. Bu ayrımın görülmesini, seyircinin *Hamlet*'i izlerken onu canlandıran oyuncuyu da görmesini sağlayan şey, dış oyunun içinde birçok iç içe geçmiş oyunlar ve oyunsu alanlar keşfetmesidir. “Benim gibilerinin yerle gök arasında sürünüp durmalarının ne anlamı var?” (2005, s. 116) sorusu, aidiyetsizlik hissini ortaya koyduğu gibi, nesirle şiir arasında kalmış oyuncunun sahnesini de belirsiz kılmaktadır.

Hayaletin görünüp kaybolduğu sahnede ise Hamlet, seyirci gibi ağır bir gerçeği öğrenmiş ve kahramansı bir tavırla öcünü almaya yemin etmiştir. Ne var ki akabinde düşüncelerini hemen bir kâğıda yazma gereksinim duyar. Böylesi bir sahneden sonra oğul olmanın getirdiği duygusal özdeşlikten çıkarak sanki ilginç bir olayı dışarıdan gözlemlemiş gibi, kuşku bir kimlikle cebinden kâğıt çıkarıp not alması sahnenin gerçekliğini hem seyirciye hem oyuncuya uzaklaştırır. Kılıç üzerine yemin etme sahnesinde ise tamamen farklı bir ruh haline bürünür, arkadaşlarına espri yapar. Özellikle üç kişinin hayalete göre sürekli dönerek elleri kılıcın üstünde yemin etmeye çalışmaları ve bu devrimin uzaması komik bir sahneye neden olur.

Katilin Claudius olduğunun anlaşılmasından sonra da *Hamlet*'in esprilerinin devam etmesi, Horatio'nun *Hamlet*'e dönerek “Kafiyeyi tuttursaydınız bari” (2005, s. 132) cevabı, odağı yine dilsel olana çekerek dağıtmaya yardımcı olur: Babasının katilini öğrenen *Hamlet*'ten ziyade, babasının katilini öğrenmiş bir oğulu oynuyormuş gibi yapan oyuncuya söylenen bir sözdür bu daha çok. Ne var ki *Hamlet*'e söylenmiştir. *Hamlet*'in dili, kimi zaman, karaktere

rin iç'ini doldurmaktan çok onu oynayan oyuncunun kurmaya çalıştığı dile hizmet eder gibidir. Sonunda ise Hamlet karakteri kurulmaya çalışan bu dilin ve görünüşün ötesinde pek bir şey iddia etmeyecek, karakterin içinin, oyun alanının kabuğuna ayrılmaz bir biçimde yapıştığı görülecektir. "Kafiyeyi tutturmak" zorunda olan bir dönem oyuncusu olduğunu unutturmazken, oyuncunun oynadığı Hamlet'in de oyun gerçekliğinde daha fazlası olduğunu işaret etmeye çalışmaz. Veyahut saraya gelen oyunculara bir oyun yönetmeni edasıyla "Hareketi söze, sözü harekete uydurun" (2005, s. 120) direktifinde bulunurken yine karakter Hamlet'in oyun gerçekliğinde yapmaya çalıştığından fazlasını söylemez.

Dolayısıyla Hamlet'in bir iç'i yoktur ve Ponty'den benzer bir biçimde alıntılandığı üzere, dünyanın olduğu kadar sahnenin de içinde olduğumuz gerçeğinden yola çıkılarak Hamlet, kendisini *oyun içinde* var etmek durumundadır. Onun kararsızlığı ve monologlarındaki "iç dökmeleri" bir öz üzerinden okunabilirken aynı anda ve aynı yolla kavranan teatral oluş hep kendini hatırlatır. Kararsızlık, daha fazla teatral edimlere yol açarken, örneğin intihar üzerine konuşmaları teatral bir jest olarak kalır. Ne var ki seyirci aynı anda onun kararsızlığını *içerden* hissedebilir ve "intihar" konusunda esaslı bir tanıma çarpar. "Hiçbir şeyin gösterisi" olarak, şeylerin nasıl şey olduklarını, dünyanın ve sahnenin nasıl olduğunu göstermek için "şeylerin derisini" delmesi onun karakterin söze, bedene, oyuncuya ve oyuna karıştığı çoklu bir varlık alanı açmasıyla gerçekleşir. Seyirci de bu nedenden ötürü oyunu izlerken sadece kurgusal veya gerçek alana kendini tam anlamıyla yerleştiremeyecek; birine dâhil olabilecek gibi olduğu her anda oyuncu ve oyun yönetmeni Hamlet'in kullandığı dil ve kurduğu teatral mesafe ile rahatsız edilerek bakışını sürekli değiştirmek durumunda kalacaktır.

Teatrallığın aynı oyun içerisinde Ophelia karakteri üzerinden de kurulabileceği görülmektedir. Ophelia'nın iki boyutlu görünüşü bir tür yoğunluk içermekten ziyade kendini işaret eden, seyirciyi birden fazla noktaya odaklanmaya çağırarak dağınıklığıdır ve söylemden ziyade tamamen bedensel bir deneyime tanık olmayı çağırır. Aile bağılılığı ve Hamlet'e olan ilgisinin bilinç düzeyinde kaybolduğu bir noktada Ophelia'nın varlığı kucağında taşıyamadığı kurumuş otlarla birlikte dağıtılmış bir görünüşte sığdırılır; "tanınmış" olmaktan ziyade tüm "Ophelia'lara" ve Ophelia gösterimlerine dair yapaylığın inşa ettiği bir tür yakınlıkta "aşinalık" duygusu talep eder (Bloom, 2013, s. 171). Ophelia'nın şarkı

söylediği sahnede de büründüğü görünüşünün tek bir ifadeyle tanımlanmaya ve tüketilmeye direndiğini, tavırlarının geçmişte ve gelecekte yankılanabildiğini görürüz. Kraliçe, Ophelia'ya "Ne demek bu şarkı?" (2005, s. 165) diye sorması bu nedenle boşunadır. Kraliçe Ophelia'yı dinlemiştir ancak esasen –seyircinin de– dinlediği şey Ophelia'dan ziyade bir çeşit gürültünün kendisidir; kendi sesinin yabancılaştığı, anonim baladların, halk türkülerin içinden geçtiği, gittikçe daha fazla sese bürünen bu yüzden de şarkıcı, karakter ve seyirci ilişkisini belirsizleştiren çok katmanlı bir şarkıdır. Şarkının taşıdığı "şey" tıpkı yukarıda bahsedilen alıntılama yöntemi gibi ithaldir; tek bir anlamda toplamlayacak biçimde başka yerlerden sürüklenip ehlileştirilmemiş biçimde sahnede durmaktadır. Yine karşılaştırmak gerekirse, Hayalet'in *ne dediğine* odaklanırken Ophelia'nın *ne yaptığına* odaklanılır. Hayalet'in sesi, dilsel anlama ve dramatik içeriğe hizmet ederken Ophelia'nın kırık sesi yaratıcı bir teatral oluşuma dönüşmektedir (Bloom, 2013, s. 171).

Sonuç olarak Hamlet oyunu, temelde "oynamak" üzerine kurulu meselesi, iç içe geçmiş oyun alanlarının aynı anda görülebildiği yapısı itibarıyla geniş bir teatral çerçeve sunmaktadır. Oyunun hikâyesi ve olayların ilerleyişi yine bir oyun gerçekliği üzerinden ilerlerken, karakterlerin kendilerini gerçekleştirdikleri ve seyirciye sundukları kritik anlar, "oynamak" ve "rol" kavramının teatrallikle birlikte düşünülmesini yardımcı olur. Bu anlamda, özellikle Hamlet'in iç oyundaki Oyuncular'la paralellik gösterdiği sahneler, Hamlet'in monolog ve aparlarla kendini seyirciye açtığı sahnelerle üst üste katlanarak oyunun teatral derinliğini artırmaktadır. Benzer bir biçimde, oyun karakterlerinin birbirlerine sürekli "oynadıkları" mekânlar -sarayın odaları ve avlusu- bir yandan gündelik hayatın gerçek mekânlarını illüzyon olarak işlerken, diğer yandan oyunun iç oyunu barındıran yapısı ve diyaloglardaki teatral göndermelerle kaçınılmaz olarak "sahne" gerçekliğine çarparak teatrallığın metafor olarak okunabilmesini sağlamaktadır.

Macbeth'in Cadıları ve Gerçekdışı Alan

Macbeth oyununda ise teatral gücü temsil eden Cadılar, iki yolla bunu oyuna dâhil ederler: Zaman, mekân ve toplumsal olandan sıyrılmış akışkan varlıkları ve kurdukları bilmecemsi dille Macbeth'i tekinsiz bir kuyuya çağırılmaktadırlar. Diğer yandan, Cadılar'ın gerçeklikten uzak bir görüntü çizmeleri, tıpkı doğa gibi aşkın ve gizemli özelliklere sahip olmaları,

oyun içinde bilinçdışının yıkıcı unsuru olarak işlemlerine sebep olmaktadır.

Doğa gibi herhangi bir etik ve sosyal bağın dışında kendi iç yasasıyla var olan Cadılar, Kant'ın *yüce* kavramına tekabül ederek özneyi ve onun algısını aşan bir görüntü çizer; yapının sınırlarında süzülen, kendine has bir hakikat türüne sahip olan anlam dışının ve şiirsel oyunun âlemine işaret ederler. Kant, gerçekliğin/yücenin hazzına algılanabilir ve tanımlanabilir bütünden ziyade insanın içine dolan ve içiyle sınırlarını yıkan yoğun bir deneyimlemeyle ortak olunabileceğini ima eder. Yüce ilk başta, özneyi özne yapan etkinliği alt üst etmesiyle yıkıcı bir niteliğe sahip olmasıyla birlikte; diyalektik bir biçimde insanın kamusal ve modern yaşama dair kurduklarının, kontrol edici ego'sunun dışında kalarak esasında bireyin unuttuğu yaşamsal kodları hatırlatır (Adorno, 2005, s. 74; Sayın, 2000, s. 39-41). Doğanın bu parçalı, ansal, dolayimsız ve yıkıcı görünümü; diğer yandan tiyatrodaki üretici güç teatrallikle de birlikte okunmaya oldukça uygundur. Doğa'nın ve gerçekdışılığın içerik olarak Macbeth'in üzerindeki dönüştürücü etkisi üzerinde durulabileceği gibi; oyunun sahneye konmasında gerçekdışılıktan birçok açıdan da teatral anlamda faydalanılabileceği açıktır.

Denilebilir ki, oyun içindeki teatral alan, oyunun gerçekliğini belirleyebilme potansiyeli taşır. Benzer bir durum *Hamlet*'teki oyun içinde oyunun ve Hamlet'in oyunsuluğunun gerçek katili ortaya çıkarmasında, Hamlet'in kaderini tayin etmesinde de ya da bütün oyunun içinde belki de en geniş teatral alana sahip olmasında görülebilir. Cadıların kehanetleriyle başlayan gerçekdışılık, sahnede gerçeklik olarak geri dönmeye devam eder. Macbeth'e söyledikleri sözler onun içindeki ötekilik ve arzu bölgesini harekete geçirerek sağlama alınmış kimliğini paramparça eder. Onu bir kere çağırın bu sesi dönüştürerek kendi sesi yapan Macbeth'in dönüşümü yine teatral geçişlerle seyirciye sunulur.

Dramatik anlamda anlamsız, bağlantısız gibi duran araçlar "dünya ile aralarına koydukları etkin mesafe"den ötürü dönüştürücü ve etkileyici teatral bir güç kazanır. Bu bağlamda, Cadıların akışkan varlıkları ve akışkan dilleri bu gücün kullanılabilabileceği uygun zemini yaratmaktadır: Oyunun başında üçü birden şöyle der: "Ha iyi, ha kötü; ha kötü, ha iyi." (2005, s. 20) (Fair is foul, and foul is fair) Cümledeki ilk *foul* sıfat görevinde ve *wicked*-kötü anlamında, ikinci *foul* isim görevinde ve yasalara karşı eylem anlamındadır. Cadıların konuşmalarının

çoğu bu tarz ikilem ve kelime oyunları doludur. Daha sonra ise Macbeth şöyle der: "Hayatımda bu kadar güzel ve kötü bir gün görmedim." (2005, s. 26) (So foul and fair a day I have not seen) Savaşta zaferden dönen Macbeth'in ilk sözünün biraz karanlık ve ikilemli olması, bu açıdan cadıların dilini anımsatması ilginçtir. Kurulan bu cümleler, kullanılan sıfatlar oyunun bütünü düşünüldüğünde aslında hiçbir şey ifade etmemekte, dramatik örgüye hizmet etmemekte ancak seyirciyi belli bir durumun içine çekmeye direnerek ve dikkatleri dilsel malzemeye çekerek belli bir mesafe öngörmektedir.

Maddi dünyadan koparılmış göstergeler olarak kısıtlı-yıcalıktan uzaklaşmış ve anlamsızlaşmış varlıklarıyla dünya ile aralarına etkin bir mesafe koyan Cadılar, bu hiçlik, zeminizlik ve tözsüzlükle bir oyun alanı gibi hareket ederler. Kendi içinde bir amaç haline gelmiş ve belirli bir bağlamdan uzak, *görünüşle* var olan bu göstergeler, Eagleton'ın da belirttiği gibi ironik biçimde, maddi olarak en güçlü olan göstergelerdir (Eagleton, 1998, s. 10). Ve tam da bu nedenle tiyatronun, oyunsu alanın kalbini tarif etmekte, şeyleri dilediğince eğip bükebilmektedirler. Dolayısıyla krallık gibi peşinden koşulan kimlik arayışı ve bununla birlikte içeriğe dair anlam ezgisi çöker veya oyunun sonunda tamamen anlamsızlaşır: Tıpkı Ophelia'nın şarkısının dış oyunun ezgisine uymayıp teatral bir balad olarak konumlanması gibi, geriye yalnızca oyunsu malzeme kalmaktadır. Sonuç olarak temsil edilen tüm gerçeklik ve içerik, kaçık bir Tanrı'nın veya yazarın anlattığı hikâyede birleşir. Macbeth'in oyunun sonunda attığı tiratta bilgece tarif ettiği şey, bir tür bilginin yokluğu hâlidir: İnsan, son tahlilde bir oyuncu gibi bir süre rolünü oynayacak, bildiklerinden çok akıllarda sahnede kurarak var ettiği bir imge olarak *görünüşü* kalacaktır.

Othello'nun Gerçekliği

Kıskançlığın ve aşkın hikâyesini anlatan *Othello*, esasında oyun içindeki kötü karakterin yazıp yönettiği başka bir oyunsu alan barındırır. Bu alan öylesine güçlüdür ki, diğer karakterler -başta Othello- oyun boyunca Iago'nun seyircisi konumundadırlar. Onun izin verdiği kadarını bilen ve duyan Othello, Diderot'un bahsettiği soğukkanlı oyunculuktan oldukça uzaktır. Iago ise tıpkı Hamlet gibi oyunu istediği ölçüde manipüle edebilmekte, seyirciyle monolog aracılığıyla kurduğu teatral bağda ifade ettiği birçok "yalan"ı gerçek kılabilmektedir. Iago, intikam eylemine doğaçlama hazırlanan bir oyuncu gibi sürekli duruma göre tavır alır.

Örneğin eşini Cassio ile aldattığından güçlü bir biçimde kuşkulandırmaya başladığında Cassio ve Iago'nun konuşmalarına kulak misafir olur. Cassio, sevgilisi Bianca'dan bahsetmektedir ve Shakespeare'in seyircisi onun kimden bahsettiğini bilmektedir; ancak konuşmaya kulak misafiri olan Othello, oyun boyunca olduğu gibi Iago'nun seyircisidir ve konuşmayı onun oluşturduğu işaretler üzerinden okumaktadır. Iago, müthiş ikna ve retorisi kullanma yeteneğiyle açtığı teatral yarıktan dilediğini gerçeklik olarak geçirebilmiş, sonrasında ise herhangi bir kanıtı gerek duymadan rahatça Desdemona'nın ve Casio'nun öldürülmesi gerekliliğinden bahsedebilmiştir (Beier, 2014, s. 44).

Cadılar'ın doğayı temsil etmesinde ortaya koydukları teatralite gibi, Iago da Kötü'nün teatral bir sunumunu gerçekleştirebilir. Ve aynı biçimde Kötü, salt kendini gösterir biçimde sahnedir. Bu açıdan denilebilir ki Iago, oyunun teatral yüzeyini oluşturur, tüm gerçekliği kaplayacak denli içi boş bir görüntüden ibarettir. Benlik, kendilik gibi kavramları temsil etmekten ziyade, tam tersi bir biçimde görüntülerden oluşan alternatif bir gerçeklik yaratır. Shakespeare, *Othello* oyunuyla Cadılar'a ve Hamlet'e verdiği teatral dönüştürücü gücü bu kez Iago'ya vererek bir yandan dış gerçekliği sorunlu hâle getirmiş diğer yandan oyun'un kendi gerçekliğini ortaya koyabilmeyi başarabilmiştir. Iago, saf bir gerçeklik ve kendilik dışında konumlanan, aldatan ve dönüştüren üretici güçtür. "Görünüşleri gerçeklik zannetmek ile görünüşlerin gerçekliğini tanımak nasıl birbirinden ayrıştırılabilir?" diye sordumuzda Iago ve Othello'daki yarığı net bir şekilde görebiliriz. Görünüşleri gerçeklik zannetmek Othello'nun tek yönlü ve masum dünyasına işaret ederken; kendini bu görünüşe yapıştıran tüm yanılsamacı eylem biçimlerini de işaret ediyordur. Diğer yandan, görünüşlerin gerçekliğini tanımak, özdeşlik ilkesini reddeden teatral bir tutumdur; "görünüş" ve "gerçeklik" bilgisini aynı anda işleme koyabilmeyi, bunun için de o şeyden uzaklaşabilmeyi gerektirir. "Çünkü görüldüğüm gibi değilim ben" (2007, s. 27) der Iago. Tıpkı Rosencrantz ile Guildenstern'in Hamlet'in gizemini çözmek için geldiklerinde ortada yüreği sökülecek bir gizemin olmaması gibi, Iago da Othello'ya ve etrafındakilere teatral bir kabuktan fazlasını göstermez. Oyunun sonuna gelindiğinde ise Othello, Iago'nun kurduğu görünüş ve retorinin içinde kendilik düşüncesini tamamen ve acı bir bedelle yitirir: "Artık işi bitti Othello'nun" (2007, s. 119); "Bir zamanlar Othello denirdi ona, buradayım." (2007, s. 212).

Othello, baştan sona bütün hayatını "olduğu gibi anlatan" (2007, s. 46) olduğu gibi görünen bir adamdır. Bu nedenle Desdemona: "Othello'nun yüzünü ruhunda gördüm" (2007, s. 50) der ve ona âşık olmasını açıklar (I saw Othello's visage in his mind). Yani onun görünüşünü içinde gördüm demek istemiştir. Othello, Iago'dan farklı olarak iç'i olan, her şeyi olduğu gibi anlatan bir karakterdir. Ne var ki kalbini "Kahpeler gibi lafla ortaya seren" Hamlet'ten durumu farklıdır. Othello, Hamlet'in çelişkisini derinleştiren teatral alandan yoksundur. Benjamin V. Beier'e göre de Shakespeare, genel anlamda *Othello* oyununda ve oyunun içine yerleştirdiği sofistike kötü karakteri ile ikna yolunda etik olmayan eylemlerin etik olanlardan daha güçlü ve inandırıcı olduğunu göstermiştir: *Othello*, "yaptıkları bir türlü söylediklerini tutmayan" (2007, s. 170) Iago karakteri ile insan bilgisi denilen şeyin ve elbette gerçeklik bilgisinin yanıltıcı ve kara yanını gösterirken yetkin bir retorinin ve esaslı bir görünüşün gücünü öne çıkarmıştır (Beier, 2014, s. 45).

Sonuç

Theodoros Angelopoulos'un yönettiği *Zamanın Tozu* filminde iki yaşlı insanın bir evde sahneleri görülmektedir. Yıllar önce yaşan(ma)mış bir olayın provasının alındığı bu sahnede kadın, adamı kapıda defalarca karşılayarak geçmişte söylenmemiş o sözleri sarf eder. Sinemada görülen teatral bir provadır; ancak seyirci geçmişin telif edilemezliğine dış dünyaya gönderimden uzak bir provayla yaklaşırken işaretler temsil ettiği şeyle arasına mesafe koyarak gerçekliğe tekabül etmekte, böylece gerçekle kurulan bağda gündeliğin ve materyalin estetik dili değer kazanmaktadır.. Hamlet, Macbeth ve Othello'nun oyun içinde yalnızca karakter olarak değil aynı anda oyuncunun bedeni ve dili üzerinden oyunun dramatik bağına direkt hizmet etmeyecek biçimde konumlanışları; bu bağlamda özellikle parodi, ironi ve çift anlamlı sözcüklerden, bedensel komikliklerden ve abartıdan yararlanması; diğer yandan özellikle *Hamlet* oyununda net bir biçimde görülen, ama bir yöntem olarak diğer oyunlarda da karşımıza çıkan iç içe geçmiş oyun alanlarıyla sahnenin dünya olarak bir metafor gibi derinlikli işleyiş biçimi klasik bir metni "bir şeyin temsili" olarak okumaktan ziyade kendini çokluğuyla işaret eden teatral bir metin olarak okunmasını sağlamaktadır. İç içe geçmiş iki evrenin kabulüyle, yaşamsal olanın içinde kurgusal aralıkların veya kurguya ait olanda yaşamsal aralıkların fark edilmesini sağlayan teatral konumlanış, tiyatro sanatının kendini işaret etmesinde ve yeniliğinde; benzer bir biçimde yaşama değme-

de oldukça önem arz etmektedir. Bu nedenle Shakespeare'in ele aldığı tüm oyunsu malzemeyle söylemek istediği şeyleri söylerken temelde bir tür roller ve provalar geçidi sunması; "asıl iş oyunda bitiyor" diyerek oyunun gerçekliğini dile getirmiş, gündelik yaşam ve sahnede her zaman yeni yollar açma potansiyeli taşıyacaktı.

Kaynakça

- ADORNO, T. W. (2005). Aşkınısalık Kavramı Üzerine. *Cogito*. İstanbul: Yapı Kredi.
- BALDO, J. (1985). Theatricality, Generality, Drama: Variations on the Theme of Context in *Hamlet*. *A Quarterly for Literature and the Arts*. Spring.
- BLOOM, G. (2013). Ophelia's Intertheatricality, or, How Performance is History. *Theatre Journal*. Vol.65, n.2, May.
- BEIER, V. B. (2014). The Art of Persuasion and Shakespeare's Two Iagos. *Studies in Philosophy*, Vol.111, No.1.
- BROOK, P. (2010). *Evoking and Forgetting Shakespeare*. İstanbul: Hayalbaz.
- CARLSON, M. (2013). *Performans: Eleştirel Bir Giriş*. Ankara: Dost.
- EAGLETON, T. (1998) *William Shakespeare*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- FRIED, M. (2003) *Art and Objecthood. Art in Theory 1900-1990*. Oxford: Blackwell Publishing.
- GOFFMAN, E. (2014) *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. İstanbul: Metis.
- GÜÇBİLMEZ, B. (2005) *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*. Ankara: Deniz.
- KARABOĞA, K. (2011) *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus.
- PONTY, M. (2010) *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge.
- PONTY, M. (2006) *Göz ve Tin*. İstanbul: Metis.
- RICOEUR, P. (1978). The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling. *Critical Inquiry*, Vol.5 No.1.
- SAYIN, Z. (2000). *Beden Yazısı II*. İstanbul: Kaknüs.
- TRONSTAD, R. (2002). Could the World Become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures. *Substance*, Vol.31, No.2.
- SHAKESPEARE, W. (2005). *Hamlet*, Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi.
- SHAKESPEARE, W. (1982). *Hamlet*, London: Penguin.
- SHAKESPEARE, W. (2005). *Macbeth*, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi.
- SHAKESPEARE, W. (2000). *Merchant of Venice*, Wordsworth.
- SHAKESPEARE, W. (2007). *Othello*, Çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Remzi.

Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı 2017 Yılı Çalışmaları Işığında Taş Eser Restorasyon ve Konservasyon Uygulamaları*

Fırat BARANAYDIN**

Baranaydın, F. (2019). Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı 2017 yılı çalışmaları ışığında taş eser restorasyon ve konservasyon uygulamaları. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış 2019 (21), s. 11-20.

Araştırma Makale / Research Article

Özet

İzmir ili Selçuk ilçesindeki Ayasuluk Tepesi, Ephesos'un ilk ve son yerleşim alanını oluşturmuştur. Tunç çağlarından Erken Osmanlı Dönemine kadar yapılaşmanın izlendiği Ayasuluk Tepesi yapı grubunda kullanılan malzemeler Helenistik ve Roma Çağı Ephesos'undan imar faaliyetleri için getirilmiş ve işlevlerinin dışında devşirme olarak kullanılmışlardır. 2017 yılında çalışmaların yapılacağı bir grup mimari öğelerin yüzeylerinde kireç harcı kullanımı, cephelerde bulunan kısımlarda ise dış etkilerden kaynaklı yüzey bozulmaları görülmektedir. Ayrıca bu öğeler moloz dolgu ya da cephe yüzeyinde işlevi haricinde kullanılmak içinde tahrip edilmiş parçalara bölünmüşlerdir. Bu öğelerin bazı parçaları restorasyon ve kazı çalışmaları sırasında hala bulunabilmektedir.

Ayasuluk Tepesinde oldukça uzun süredir, birbirinden bağımsız ekipler tarafından çalışmalar olmuştur. 100. yılına yaklaşan Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazı ve Onarım çalışmaları sırasında bulunan devşirme öğelerin çoğu sergileme ve depolama alanlarında tasnif edilmiştir. Bu eserlerden belirlenen bir grup mimari öğe üzerinde 2017 yılında Restorasyon ve Konservasyon çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışmalar ışığı altında ise taş eser Restorasyon ve Konservasyon aşamaları, uygulamaları anlatılması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Ephesos, Ayasuluk, Arkeoloji, Mimari, Restorasyon, Konservasyon

In the Light of 2017 Works, Ayasuluk Hill and St. Jean Monument Stone Work Restoration and Conservation Applications

Abstract

Ayasuluk Hill in Selçuk district of Izmir province encompassed the first and last settlement site of Ephesos. The Materials used in the Ayasuluk Hill building group where settlement activities can be traced back from the Bronze Age to the Early Ottoman Period, were brought from Hellenistic and Roman Ephesos for zoning activities yet used as spolia materiathier functions. The use of lime mortar on the surfaces of a group of architectural elements to be worked on and surface deterioration due to external influences were observed in the parts of the façade in 2017. In addition, these elements were divided into demolished pieces for use other than their rubble fill or facade surface functions. Some of these items can still be found during restoration and excavation works.

The works on the Ayasuluk Hill have been carried out by independent teams for a long time. Approaching its 100th anniversary, most of the spolia items found during the Ayasuluk Hill and St. Jean Monument excavation and repair work have been classified in the exhibition and storage areas. Restoration and conservation studies were carried out on a group of architectural elements determined out of these artifacts in 2017. Under the light of these works, it was aimed to explain the stone work restoration and conservation steps as well as their applications.

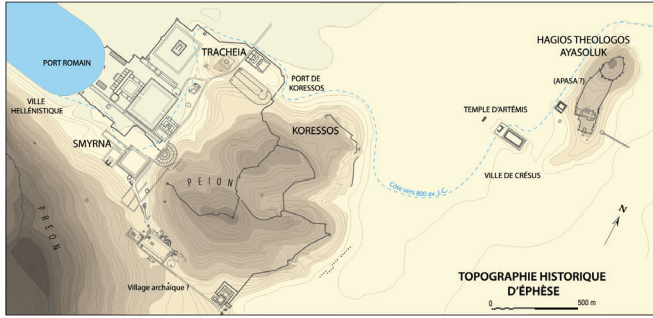
Keywords: Ephesos, Ayasuluk, Archeology Architecture, Restoration, Conservation.

* Bu çalışma 4. Uluslararası Asos Kongresinde sunulan, "Ayasuluk Tepesi Ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Bir Grup Devşirme Mermer Mimari Öğe'nin 2017 Yılı Restorasyon ve Konservasyon Uygulamaları" adlı çalışmadan yararlanılarak yapılmıştır.

** Araştırma Görevlisi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Uygulamalı Bilimler Yüksekokulu, Restorasyon ve Konservasyon Bölümü. fbaranaydin@gelisim.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0514-5893

Giriş

İzmir İli Selçuk ilçesinde bulunan Ephesos farklı dönemlerin yerleşim alanlarının bulunduğu, UNESCO tarafından kültür mirası listesine alınırken Efes ve Bileşenleri olarak adlandırılmış, geniş bir tarihi alandır (Efes Unesco Tescil Kataloğu 2015). İçerisinde Kalkolitik Dönemleri kapsayan Çukuriçi Höyük, Arkaik ve Klasik Dönemleri kapsayan Artemision yakınındaki eski kent, Helenistik ve Roma Dönemlerini kapsayan Pion ve Koressos dağları arasında kurulan düzenli kent, Hitit yazıtlarında Apasas olarak adı geçen Tunç Çağı merkezi, St. Jean Bazilikası - çevre yerleşimi, Ayasuluk Kalesi ve Beylikler Dönemi İç kale yapıları ile İsa Bey Cami'nin bulunduğu alanı kapsayan Ayasuluk Tepesini barındırır (Baranaydin, 2016, s.2, 9, 10).



Resim 1. Ephesos ve Bileşenleri (Scherrer 2000)

Ephesos'da erken yerleşim Geç Kalkolitik Döneme kadar inen Çukuriçi Höyük ile izlenmektedir (Scherrer, 2000, s. 14). Ayasuluk Tepesinde ise Ayasuluk kalesinin güney yamacında yapılan çalışmalar ile Orta Tunç Çağı ve Geç Tunç Çağı Dönemlerine (Çukuriçi Höyükte de benzerlerine rastlanan seramik buluntuları, Troia I-II, Emporio VII, Limantepe ve Baklatepe de bulunmuştur: Büyükkolancı, 2008a, ss. 41–55) tarihlenen izlere rastlanmıştır (Büyükkolancı, 2005, ss. 65-77). Orta Tunç Çağı tabakasında ön yüzü kaba 3 m. genişliğinde bir sur duvarı bulunmuştur. Tabakanın üstünde bulunan küllü kayma tabakası M.Ö. 1550 yılında Thera volkan patlaması ile ilgili olduğu düşünülmüştür. Takip kapısı önünde bulunan Myken Dönemi mezarları bu alanda bir kalenin olabileceğine işaret etmiştir. Küllü tabakanın sur duvarının üstünden çıkması ile burada bir Myken Kalesi ve yerleşimi olabileceği düşünülmüştür (Büyükkolancı, 2005, ss. 65-77). Tüm bu veriler ve Hitit yazılı kaynaklarında adı geçen Apasas'ın da içerisinde bulunan Arzawa-Mira Krallığının hakimiyet alanını Batı Anadolu'yu eklemesinin ardından M.Ö. 1500 – 1000 yılları

arasında Ayasuluk Tepesinde kurulan yerleşimin Apasas olduğunu düşündürmektedir (Büyükkolancı, 2005, ss. 65-77). Seramikler, sur duvarları, mezarlar ve bölgeye özgü bir mühür buluntusu Ayasuluk Tepesi'nin Hitit İmparatorluk Dönemi Arzawa-Mira Krallığının başkenti olduğunu göstermektedir (Büyükkolancı, 2008a, ss. 41–55). Ephesos'un adı Apasas'tan türediği düşünülmektedir. Apa(a)sa "akarsu kenti" üzerinden türediği kabul edilmektedir (Büyükkolancı, 2005, ss. 65-77). Ephesos M.Ö. 6.yy da Lydia egemenliğine girmiştir. Sonrasında Helenistik düşünce ile yeni, büyük ve planlı bir kent kurmak için Ephesos Lysimakhos tarafından Pion ve Koressos dağları arasında taşınmış ve günümüzde yaygın olarak bilinen Efes Antik Kenti alanına kurulmuştur (Scherrer, 2000, s. 18). Helenistik Krallıklar arasında bir dönem el değiştiren Ephesos kenti, M.Ö. 133 yılında Roma'nın Asya Eyaleti başkenti konumuna gelmiştir (Sevin, 2008, s. 95). Roma İmparatorluk ve barış döneminde zenginleşen ve gelişen Ephesos'tan Strabon; "Apemeia Asya'nın bir ticaret merkezidir ve bu kent Ephesos'tan sonra ikinci gelir" diye bahseder. Bu anlatım la Ephesos'un Roma İmparatorluk Çağında önemli bir kent ve ticaret merkezi olduğu anlaşılmaktadır. Hıristiyanlığın yaygınlaşması ile zaten Batı Anadolu'nun önemli kentlerinden biri olan Ephesos'a Asya Eyaletinin 7 Kilisesinden biri kurulmuştur. Ephesos kenti en son parlak dönemini Iustianus Devrinde yaşamış ve İmparator Ayasuluk Tepesine St. Jean Bazilikasını yaptırmıştır (Büyükkolancı, 2001). Selçukluların Anadolu'ya girmesi ile birçok Bizans kenti işgal edilmiş, Ephesos'ta 1090 – 1096 yılları arasında işgal edilmiştir. 24 Ekim 1304 yılında Ephesos Aydınoluğu Beyliği desteği ile Sasa Bey tarafından ele geçirilmiştir. Ayasuluk Tepesi ve yapılar bu dönemde yoğun tahribata uğramıştır.

Ayasuluk Tepesi Ephesos'un bazı dönemler merkezi konumunda, bazı dönemler ise karakolu konumunda olmuştur. Roma Döneminde 3 gözlü anıtsal bir giriş ve St. Jean'ın mezarı bulunduğu alanda bir yapı bulunmaktadır. Sonrasında Iustinianus'un yaptırdığı Bazilika ile önemi artan Ayasuluk Tepesi'nde imar faaliyetlerinin arttığı görülmektedir (Baranaydin, 2016, s. 2-3). Bazilikanın yanında Takip Kapısı, Sur Duvarları, Manastır ve Büyük Sarnıç, ayrıca İç Kale, İç Kalede bir Bazilika ve Sütunlu Sarnıç yapıları bu dönemde yapılmıştır (Büyükkolancı, 2014). Ardından Beylikler Dönemi inşaa faaliyetleri sırasında Konutlar, İsa Bey Cami, İç Kale (Büyükkolancı, 2008b, ss. 219-232); (Büyükkolancı, 2011, ss. 566-569), Sarnıçlar, Kale Köşkü – Hamamı (Büyükkolancı, 2009, ss. 135-136) ve Kale Cami yapılmıştır.



Resim 2. Ayasuluk Tepesi, sırasıyla Takip kapısı, St. Jean Kilisesi ve Ayasuluk Kalesi 2017 yılı hava fotoğrafı.

Ayasuluk Tepesinde tüm bu inşa faaliyetleri için malzeme temini gerekmektedir. Yeni Hıristiyanlık yerleşimi olarak temelde pagan mabetleri ve yerleşimlerinin reddi bu yapıların malzemelerinin devşirme olarak kullanımını birlikte getiriyordu. Bu uygulama hem geçmiş din dışı unsurları uzaklaştırıyor hem de malzeme temini konusunda oldukça kolaylık sağlıyordu. Malzemelerin temini inşa faaliyetinin gerçekleştiği yapılara yakınlığı ile ilişkiliydi. En yakın mesafedeki yapılardan getirilen malzemeler daha yoğun olarak görülmesi ile bu durum kendini göstermektedir. Artemision'a ait olan mimari unsurlar, Ephesos Nekropolü'ne ait mezar taşları, lahit parçaları, yoğunluğu daha azalan Stadium ve Tiyatro'nun malzemeleri bu görüşü doğrular niteliktedir (Baranaydın, 2016, s. 4). Tabii ki mimari öğelerin boyutları kullanıldıkları yapıya göre değişmektedir. Sur duvarları, kuleler ve Bazilikanın taşıyıcı sistemlerinde yapının sağlamlığı için Stadium blokları kullanılmış, Kuleler ve Sur Duvarlarında sütunlar ise atkı olarak düşey kullanılmıştır. Tüm bu olaylar Beylikler döneminde Hıristiyan yapıları ile aynı doğrultuda olmuştur. Yine Beylikler Dönemi yapılarında zaten devşirme olarak kullanılan bu öğeler tekrar kullanılmıştır. Böylece bazı mimari öğeler ikinci ya da üçüncü kullanım görmüşlerdir. İşlevleri dışında kullanılan bu mimari öğeler, duvar örgüsünde yüz yaratmak amacı ile tahrip edilmiş, moloz dolguda yoğun kireç harcına maruz kalmış veya yapının yıkılmasından kaynaklı tahrip olmuşlardır. Yunanlı Arkeolog Sotirio'nun 1921- 22 yıllarında ilk defa yaptığı kazılar başlangıç olarak sayıldığında 100. yılına yaklaşmış olan Ayasuluk Tepesi çalışmaları sırasında belirli alanlara birçok mimari öğe bulunmuş, kataloglanmış, tarihlenmiş, belgelendirilmiş ve tasnif edilmiştir (süre gelen çalışmalar sırasında bu işlemler halen devam ettirilmektedir Büyükkolancı, 2010, ss. 82-95). Çalışmamızın konusu olan "Ayasuluk Tepesi

ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Bir Grup Devşirme Mermer Mimari Öğeler" de bu aşamalardan geçmiş veya geçmekte olan örnekleri içermektedir.

Tarihi öğelerin Restorasyon ve Konservasyonu disiplinler arası uzmanlık isteyen bir çalışmadır. Taş eser restorasyon ve konservasyonu, malzeme bilgisi, malzeme davranışları, bozunma ve bozulmalar vb. konular hakkında detaylı bilgilere sahip olmayı kapsayan ayrı bir uzmanlık alanıdır. Tüm bu yetkinlikler haricinde tedavi ve müdahaleler için yönetmeliklere hakim, uygun malzeme ve teknikleri bilmek de gerekmektedir. Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı 2017 yılı Kazı ve Restorasyon çalışmaları kapsamında yapılan mermer mimari öğeler Restorasyon ve Konservasyon çalışmaları çalışılacak öğelerin belirlenmesi ile başlamıştır. Çalışmalar, belirlenen öğelerin belgelendirilmesi, öğelerin malzeme karakteristiği, bozulma nedenleri, parçalı olanların parçalarının taranması – numaralandırılması, kullanılacak malzeme ve koruma yöntemlerinin belirlenmesi ile öğelerin bozulmalarını uzaklaştırarak birleştirilmeleri ve stabilize edilmeleri amaçlanmıştır. Bu amaçlar doğrultusunda çalışmalar 1 Attik-İon kaide, 1 Kompozit sütun başlığı, 1 yassı sütun gövdesi, 1 lento, 1 pithos kapağı ve üzerinde antik dönem dokuztaş oyunu (Berger, 2004, s. 11-19); (Heiman ve Schadler, 2014, s. 53-54) bulunan 1 sütun başlığını kapsamıştır. Belirlenen grup mimari öğelere öncelikle teşhis işlemleri yapılmalıdır. Ersen'in belirttiği gibi özellikle taş eserlere minimum müdahale ve yerinde koruma prensip edilmelidir. Belirlenen yüzey bozulmalarına mekanik temizlik yapılmalıdır. Gerekli görülen lokal alanlarda ise kimyasal temizlik yöntemlerine başvurulmalıdır (Ersen, 2011, s. 3, 6, 7). Ardından fiziksel bozulmalar incelenip varsa ayrılan parçalar tarihi taş eserlerin restorasyonunda önerilen epoksiler ile birleştirmelidir (Doehne ve Clifford, 2010, s. 41; Ersen, 2011, s. 10). Son olarak ise eserlerin dış ortamla temaslarını konsolide uygulamaları ile kesilmesi gerekmektedir (Doehne ve Clifford, 2010, s. 35-36).

Belgelendirme İşlemleri

Restorasyon ve Konservasyon uygulamalarının öncesinde yapılacak en önemli işlem eserin doğru bir şekilde belgelendirilmesidir (Ersen, Güleç, Alkan ve Kudde, 2009, s. 5). Belgeleme amacıyla öncelikle eserlerin ölçekli cephelerden fotoğraflarının alınması, gerekli ise uygulamanın yapılacağı bölümün detay çekiminin yapılması gerekmektedir. Uygulama öncesi fotoğrafın çekilmesi belgelemenin ilk ve en önemli adımıdır,

çünkü esere yapılan müdahalenin ardından bir daha öncesi durumuna ulaşamaz. Bu işlemin ardından ise ölçülerinin alınması gerekmektedir. Ölçülerinin alınmasının ardından eser incelenerek eser üzerinde izlenen bozulmalar ve eksiklikler yazılmalıdır. Eserin çizimi yapılarak tüm bozulma ve eksiklikleri bu çizimde belirtilmelidir. Eserlerin tüm bu verileri belirli bir sistematik üzerinde kataloglanmalıdır. Bu çalışma belgeleme ile mevcut durumun belirlenmesi ve müdahalelerin tespitini içermelidir (Ersen vd., 2009, s. 3). Belgelendirme işlemleri tüm işlemlerin sonunda (yapılan işlemlerin belirtilmesi ile) eserin son halini gösteren bir aşama oluşturularak tamamlanmalıdır.

Tanım ve Dönem Özellikleri

Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Bir Grup Devşirme Mermer Mimari Öğelerin belgelendirme işlemlerinin ardından öğelerin tanımlanması yapılmıştır. Tanımlama, öğelerin mevcut durumu, malzeme özellikleri, stil özellikleri, kendi içerisindeki öğelerin tanımı ve benzer örnekler ile ilişkisi üzerine kurulmaktadır. Dönem özellikleri (tarihleme) ise tanımlama verilerinin analizi sonucu stil kritik, dönem inşaa faaliyetleri, üzerinde yazıtı olan yapıların öğelerinden yararlanılması, in-situ buluntulardan yararlanılması gibi ve farklı yöntemleri içerisinde bulunduran çalışmalar ile yapılmaktadır. Tüm bu tanımlama ve dönem özelliklerinin belirlenmesi ile elde edilen veriler, belgeleme verileri ile birleştirilmektedir.

Malzeme Bozulma Durumu

Tarihi yapı ve malzemelerin Restorasyon ve Konservasyon çalışmalarından önce eserlerin bozulma durumları, nedenleri ve etkenlerinin belirlenmesi gerekmektedir. Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Bir Grup Devşirme Mermer Mimari Öğeye de uygulanacak Restorasyon ve Konservasyon uygulamaları öncesi bozulma neden ve etkileri belirlenmelidir (Zakar ve Eyüpgiller, 2015, s. 47). Bu teşhis bozulma durumları, yüzey bozulmaları ve eserlerdeki eksik bölümleri kapsamaktadır. Malzeme bozulmaları yüzeyde izlenebilen geniş ve kılcal çatlaklar (Öcal ve Dal, 2012, s. 74-75), bitki oluşumu (Öcal ve Dal, 2012, s. 40-41-50), iklimsel etkiler (Zakar ve Eyüpgiller, 2015, ss. 48-50; Öcal ve Dal, 2012, s. 44-46; Siegesmund, Snethlage ve Ruedrich, 2008, ss. 451-553), yapım sırasındaki hatalar (Öcal ve Dal, 2012, s. 55), biyolojik etkiler (Zakar ve Eyüpgiller, 2015, s. 50; Öcal ve Dal, 2012, s. 47), Vandalizm (Öcal ve Dal, 2012, s. 58), hatalı restorasyonlar (Öcal ve Dal, 2012, s. 56) vb. gibi çok çeşitli durumlardan oluşabilir. Taş eserlerde görülen ciddi bozulmalar, ufa-

lanma (*crumbling*: ICOMOS-ISCS, 2008, s. 21.), kabuklanma (*exfoliation*: ICOMOS-ISCS, 2008, s. 19), şekerlenme (*sugaring*: ICOMOS-ISCS, 2008, s. 21), yüzey sertliğinin azalması ve yoğun kılcal çatlaklar gibi durumlardan oluşmaktadır. Bu durumlara karşılaşıldığında malzeme davranışlarının anlaşılması, bakım ve uzun vadede uygun müdahalenin yapılması için laboratuvar ortamında karakterizasyon yapılması gerekmektedir (Doehne ve Clifford, 2010, s. 1-2). Bu gibi işlemler mikroskopik dokümanlar ile bozulma türlerini ve uzaklaştırma yöntemlerinin belirlenmesinde önemlidir (Gulotta, Saviello, Gherardi, Toniolo, Anzani, Rabbolini ve Goidanich, 2014, s. 4-6).

Ayasuluk Tepesinde bulunan farklı yapı ve malzemelerde benzeri ciddi sorunlar görülmek ile beraber, çalışmanın yapıldığı bir grup devşirme mermer mimari öğede bu gibi ciddi durumlar bulunmamaktadır. Ancak bazı bozulma türü başlangıçları taş eserlerin yüzeylerinde gözle görülemeyeceği unutulmamalıdır. Taş eser yüzeyinde oluşan gözle görülemeyecek durumdaki tuz kristalleri, sert taş yüzeyinde zararsız olarak görülsede buharlaşma ile iç boşluklarda birikerek taşın çürütmesine neden olabilmektedir (Zakar ve Eyüpgiller, 2015, s. 109-112). Bu gibi etkiler göz önüne alındığında, yüzeyde gözle izlenebilecek bozulma miktarları üzerinden yoğun olanlar, ünik eserler ve eser durumunun kötüye gittiği belirlenen eserler için SEM - EDXA kontrolüne gidilmesi ile birlikte analiz sonuçları ile gerekli uygulamalar yapılmalıdır (Doehne ve Clifford, 2010, s. 3-4).

Tüm bu bozulma tiplerinin yanında yeni yapılan araştırmalar ile farklı bozulma tipleri de keşfedilmiştir. Bunlardan *diferansiyel stres* adı verilen çürüme tipi, taşların yaşadıkları iklimsel değişiklikler sonucu ortaya çıkan bir bozulma türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum genellikle eserlerin köşelerinde meydana gelmektedir. Bu durum aynı taş eser yüzeyindeki farklı noktaların aşırı kuru veya nemli olması ile oluşur. Bu etki gerilme, genişleme gibi taş yüzeyinde farklı tepkilerin oluşmasına ve çatlakların oluşmasına neden olmaktadır (Doehne ve Clifford, 2010, s. 24). Yine hava kirliliği, atmosfer, yağmur, kar yağışları ve rüzgar da yüzeyde aşınmaya neden olmaktadır (Küçükkaya, 2004). Ayasuluk Tepesinde çalıştığımız bazı taş eserlerde de bu durumlardan kaynaklı bozulmalar da olabileceği düşünülmektedir.

Ayasuluk Tepesi çalışmalarımızı aktarırken; bozulma durumlarını, taş eserlerin malzeme kayıplarını ve tedavi yöntemlerini daha net aktarmak amacıyla, görseller ile desteklenmiş olan ve ortak bir terminoloji oluşturan ICOMOS-ISCS'nin

(Uluslar Arası Bilimsel Taş Komitesi) tarafından hazırlanmış kitapçıktan yararlandık (ICOMOS-ISCS, 2008).

Uygulamalar

Uygulama öncesi en önemli unsurlardan biri teşhisin düzgün yapılmasıdır. Teşhis bazen rahatlıkla görülebilecek malzeme eksiklikleri veya yüzey bozulmalarından oluşabilir bazen farklı sebeplerin komplike sonuçlarından kaynaklı mikro detaylardan oluşabilir (Doehne ve Clifford, 2010, s. 9). Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında Bulunan Bir Grup Devşirme Mermer Mimari Ögede görülen bozulmalar ve tahribat gözle görülebilen yüzeysel sıkıntılardan oluşmaktadır. Öncelikle eserler sudan (nemden) uzaklaştırılmalı, mümkün ise zemin ile bağlantısı kesilmelidir (Doehne ve Clifford, 2010, s. 28). Çünkü taşın bünyesinde bulunan kalsiyum klorür, sodyum klorür ve potasyum klorür gibi kimyasallar su ile tepkimeye girdiğinde taş içerisinde boşluklar yaratıp hacim genişlemesi ile taşları patlatabilmektedir (Küçükaya, 2004). Yine eserlerin yüzeylerinde görülen yosunlanma, moloz dolguda kullanımdan kaynaklı harç parçaları ve kirlenme mekanik temizlik ile uzaklaştırılmalıdır. Kirlenmelerin olduğu bazı noktalar ise düşük yüzdeli kimyasallar yardımı ile temizlenmelidir (Ersen, 2011, s. 7). Tüm bu aşamaların ardından Venedik Tüzüğü ile de uygun görülen mevcut ancak birbirinden ayrılmış parçaların bir araya getirilmesi işine başlanabilir (Zakar ve Eyüpgiller, 2015, s. 38; Venice Charter, 1964). Öncelik ile birleştirilecek taşlar tespit edilmeli, taşların birleştiği noktalar detaylı bir şekilde incelenmelidir. Varsa profilin devamı, doku detayı, damar ve çatlak detaylar tam olarak birbirini tutmalıdır. Uygulama uygun epoksiler (tarihi taş eserlerin birleştirilmesinde kullanılan) ile parçaların son demolarının yapılması ardından birleştirilmelidir (Doehne ve Clifford, 2010, s. 41-42). Ancak Epoksi ile yapılacak birleştirme işlemlerine çok dikkat edilmelidir, çünkü bu uygulamanın geri dönüşü olmamaktadır. Son olarak ise uzaklaştırılan bozulmalar stabilize edilerek, konsolidanlar ile dış etkilerden korunmalıdır (Pinto ve Delgado, 2008, s. 38-53). Yüzey temizliği ve parça birleştirmek için kullanılan yeni malzemeler, konsolidanlar içinde geçerlidir. Son yıllarda yapılan birçok çalışmanın amacı sürdürülebilir ve geri dönüştürülebilir malzemeler üzerinde olmuştur, bunlardan bazıları sürdürülebilir temizlik uygulamalarında başarılı sonuçlar elde etmişlerdir (Gulotta, vd., 2014, ss. 1-13). Yeni malzemelerin kullanımında dikkat edilmesi ile birlikte bu konuda yapılan çalışmalar birçok malzemenin tepkilerini bize vermekte ve işimizi kolaylaştırmaktadır (Miliani, Velo-Simpson, Scherer, 2007, ss. 1-6), teknolojinin gelişmesi ile

eserlere, sonuçları bilimsel veriler ile belirlenmiş ve başarı sağlanmış malzemelerin kullanımı yaygınlaştırılmalıdır.

Attik-İon Kaide; Tanım ve Dönem; İon düzenine ait bir kaide tipi olan Attik-İon Kaide İon, Korinth, Kompozit üsluplu yapılar veya karışık üsluptaki yapılarda kullanılmaktadır. Attik kaideler torus trokhilos ve torus'tan oluşmaktadır Plinthe bölümü kaideye eklendiğinde kaide tipi değişir ve Attik-İon olarak adlandırılır. Uygulamalarımızın yapılacağı kaide kullanım dönemleri, boyutu, torus, trokhilos stilleri ile Roma İmparatorluk çağına tarihlenebilir. **Bozulmalar;** Attik-İon kaidenin torus ve trokhihos bölümlerinde yoğun tahribat izlenmektedir. Üst torus tan iki adet büyük parça kopmuş durumdadır. Kaide dübel deliğinin tam ortasına denk gelen kısımda iki parçaya bölünmüş durumdadır. Yüzeyde malzeme dayanımını etkileyecek kabuklanma, sert doku kaybı ve yosunlanma görülmektedir.

Uygulamalar; Kaide üzerinde yüzey bozulmalarının görülmemesi ve tahribatın fiziksel olmasından kaynaklı mekanik temizlik yeterli görülmüştür. Kaidenin üzerinden toprak tabakasının uzaklaştırılmasının ardından parça birleştirme işlemleri başlatılmıştır. Tam ortasından iki parçaya bölünmüş olan kaide birleştirileceği noktalardan demo ile işaretlenmiş, ardından yüzeylendirilmiştir. Yüzeylendirme çalışmasının ardından tarihi taş eserlerde kullanılan epoksiler belirlenen alanlara sürülmüştür. İkinci defa epoksinin ulaşmadığı noktaların test edildiği demo yapılmış ardından eser birleştirilip sabitlenmiştir.



Resim 3. Attik-İon kaide çalışmalar sonrasında.

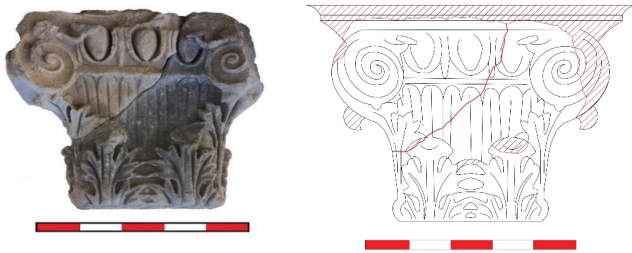
Kompozit Başlık; Tanım ve Dönem; Tek sıra akanthus yapraklarının sardığı kompozit başlığın, kalathos gövdesi dil motifli bezem ve Ephesos atölyesi etkilerini göstermektedir. Başlığın akanthus dikenlerinin aralarında oluşturdukları boşluklar, genel kompozisyon, volüt ve kymation stilleri Roma İmparatorluk Çağı Geç Antoninler Dönemi özelliklerini gös-

termektedir. **Bozulmalar;** Başlığın dış etkilere maruz kalan kısmında az miktarda yosunlanma ve kirlenme görülmektedir. Duvar içinde kalan küçük kısımda sadece harç kalıntıları bulunmaktadır. Başlık volüt uçları haricinde iyi durumdadır. Dört yüzlü olan başlığın bir köşe volütü ve iki kymationu kapsayan bölümü başlıktan kopmuş durumdadır.



Resim 4. Kompozit başlık restorasyon ve konservasyon çalışmaları sırasında.

Uygulamalar; Başlık üzerinde yüzey bozulmalarının yoğun görülmemesi kaynaklı mekanik ve kısmi kimyasal temizlik yeterli görülmüştür. Başlığın yüzey temizliğinin tamamlanmasının ardından parça birleştirme işlemleri başlatılmıştır. Köşe volüt ve kymationlu bölümü kopmuş olan başlık birleştirileceği noktalardan demo ile işaretlenmiş, ardından yüzeleştirilmiştir. Yüzeleştirme çalışmasının ardından tarihi taş eserlerde kullanılan epoksiler belirlenen alanlara sürülmüştür. İkinci defa epoksinin ulaşmadığı noktaların test edildiği demo yapılmış, ardından eser birleştirilip sabitlenmiştir.



Resim 5. Kompozit başlık çalışmalar sonrasında.

Yassı Sütun Gövdesi; Tanım ve Dönem; Yassı formlu ön cephesinde dışa taşkın şerit kabartmalı olan sütun, genellikle mermer parapet babası ya da metal parapet babası olarak kullanılmaktadır. Sütunun yan taraflarında metal aksanların monte edilebileceği dübel deliklerinin bulunması metal parapet babası olma olasılığını güçlendirmektedir. Bizans mimari-

si korkuluklarında sıkça kullanılan bu mimari öğenin St. Jean Kilisesi için özel yaptırılmış olduğu düşünülmektedir. **Bozulmalar;** Sütun yüzeyinde lokal alanlarda kirlenme ve yosunlanma görülmekte, kabuklanma ve sert doku kaybı gibi ciddi sorunlar bulunmamaktadır. Sütun üst kısmından ikiye ayrılmış durumdadır. Üst yarı alt yarıya göre daha küçük boyutludur.

Uygulamalar; Sütun üzerinde kısmi yüzey bozulmaları için mekanik ve kimyasal temizlik (lokal alanlarda) yeterli görülmüştür. Sütunun genel temizliğinin ardından parça birleştirme işlemleri başlatılmıştır. Daha küçük boyutlu üst kısmından iki parçaya bölünmüş olan sütun birleştirileceği noktalardan demo ile işaretlenmiş, ardından yüzeleştirilmiştir. Yüzeleştirme çalışmasının ardından tarihi taş eserlerde kullanılan epoksiler belirlenen alanlara sürülmüştür. İkinci defa epoksinin ulaşmadığı noktaların test edildiği demo yapılmış, ardından eser birleştirilip sabitlenmiştir.

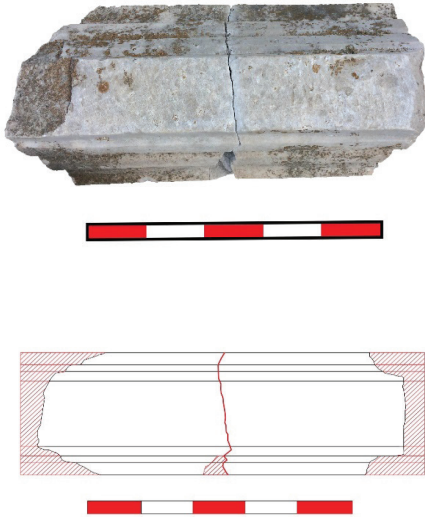


Resim 6. Yassı sütun gövdesi (Parapet Babası) çalışmalar sonrasında.

Lento; Tanım ve Dönem; St. Jean Kilisesi ve çevre yapı gruplarında kapı söveleri ve lentoları için mermer malzeme kullanılmıştır. Devşirme malzemelerin kullanılmış olabileceği örnekler bulunabilse de genelde bu mimari öğeler kilise veya çevre yapı grubu için özel yapılmış olabilirler. Lentonun iki yüzünde de üç kademeli profil görülmektedir. Lento genel kompozisyonu, profil üslup özellikleri ile Bizans Dönemi içerisinde tarihlenebilir. **Bozulmalar;** Lentonun üzerinde (nemli toprak yüzeye direkt maruz kalmasından dolayı) yosunlanma görülmektedir. Lokal alanlar da yine aynı sebepten kirlenmelerde görülmektedir. Ancak malzeme yapısında kabuklanma

ve sert doku kaybı gibi ciddi sorunlar görülmemektedir. Malzeme yapısı olarak günümüze oldukça iyi bir durumda koruna gelmiştir. Ancak parça yoğun fiziksel bozulmalara maruz kalmış, sövelere oturan noktaları tahrip olmuş ve lento iki eşit parçaya bölünmüş durumdadır.

Uygulamalar; Lento da yüzey bozulmalarının yoğun görülmemesi kaynaklı, mekanik temizlik yeterli görülmüştür. Lento'nun yüzey temizliğinin tamamlanmasının ardından parça birleştirme işlemleri başlatılmıştır. Lento ortadan ikiye ayrıldığı noktalardan demo ile işaretlenmiş, ardından yüzeylendirilmiştir. Yüzeleştirme çalışmasının ardından tarihi taş eserlerde kullanılan epoksiler belirlenen alanlara sürülmüştür. İkinci defa epoksinin ulaşmadığı noktaların test edildiği demo yapılmış ardından eser birleştirilip sabitlenmiştir.



Resim 7. Lento çalışmaları sonrasında.

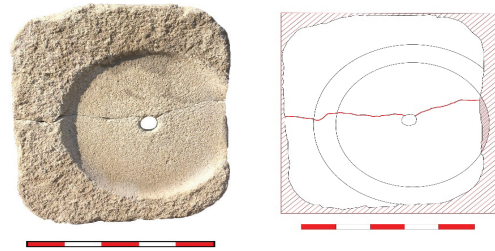
Pithos Kapağı; Tanım ve Dönem; Katı ya da sıvı gıda maddelerinin korunması için kullanılan geniş gövdeli, büyük boyutlu, pişmiş toprak kap tipi olan pithoslar antik dünyanın en çok kullanılan gündelik kaplarından. Ayasuluk Tepesinde bulunanların çoğu ise zemin altı saklama işlevi için kullanılmış Bizans Dönemi Pithoslarıdır. Genellikle mekanların içlerinde bulunmaktadırlar. Bu pithosların ağızlarına ise kimi zaman havalandırma delikli, kimi zaman ise düz bloklar yerleştirilmektedir. Çalışmaların yapıldığı Pithos kapağı, gözenekli traverten malzemeli, yuvarlak formlu ve ortasında havalandırma deliği bulunan bir örnektir. **Bozulmalar;** Yumuşak dokulu traverten malzemesinden yapılan kapak üzerinde,

aşınmalardan oluşan gözenekler görülmektedir. Yosunlanma ve kirlenme ise lokal alanlarda izlenmektedir. Pithos kapağının maruz kaldığı fiziki bozulmalar, kapağın orta kısmından ikiye parçaya ayrılması haricinde yüzeyseldir.



Resim 8. Pithos kapağı çalışmaları sırasında.

Uygulamalar; Pithos kapağının yüzeyinde görülen lokal yosunlanma ve kirlilik, mekanik temizlik ile uzaklaştırılmıştır. Pithos kapağı ortadan ikiye ayrıldığı noktalardan demo ile işaretlenmiş, ardından yüzeylendirilmiştir. Yüzeleştirme çalışmasının ardından tarihi taş eserlerde kullanılan epoksiler belirlenen alanlara sürülmüştür. İkinci defa epoksinin ulaşmadığı noktaların test edildiği demo yapılmış ardından eser birleştirilip sabitlenmiştir.

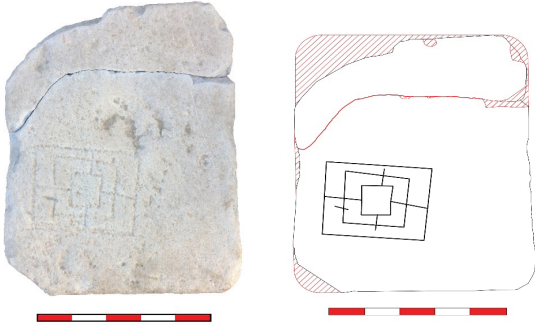


Resim 9. Pithos kapağı çalışmaları sonrasında.

Üzerinde Antik Dönem Oyunu Bulunan Sütun Başlığı; **Tanım ve Dönem;** Geniş bir ekinus bölümünden oluşan sütun başlığının cephe yüzeyleri aşınmış durumdadır. Başlık ilk olarak Ephesos da asıl işlevi için kullanılmış olmalıdır, sonrasında abaküs üst yüzeye kazınan dokuz taş oyunu ile ikinci bir evre görülmektedir. Ardından ise üçüncü evre olarak St. Jean kilisesi duvar örgüsünde devşirme olarak kullanılmıştır. Başlık Roma İmparatorluk Dönemine tarihlenebilir. **Bozulmalar;** Başlığın cephelerinde ve abaküs bölümünde herhangi bir yüzey bozulması görülmemektedir. Fiziksel olarak ise Abaküs üst

bölümünün iki köşeyi kapsayan cephe bölümü, ana gövdeden ayrılmış durumda olduğu görülmektedir.

Uygulamalar; Başlık Yüzeyinde herhangi bir yüzey bozulmasının olmamasından kaynaklı toprakları uzaklaştırmak amaçlı yüzeysel mekanik temizlik yapılmıştır. Başlıktan ayrılmış olan bölümün kopma noktaları demo ile işaretlenmiş, ardından yüzeleştirilmiştir. Yüzeleştirme çalışmasının ardından tarihi taş eserlerde kullanılan epoksiler belirlenen alanlara sürülmüştür. İkinci defa epoksinin ulaşmadığı noktaların test edildiği demo yapılmış, ardından başlık birleştirilip sabitlenmiştir.



Resim 10. Üzerinde antik dönem 9 taş oyunu bulunan sütun başlığı çalışmalar sonrasında.

Sonuç ve Değerlendirme

Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazılarında bulunan mermer mimari öğelere, doğru ve detaylı belgeleme, bozulma analizi ve bilimsel müdahale prensipleri ile yaklaşılmıştır. Bu prensipler doğrultusunda uluslararası restorasyon ve konservasyon teknikleri, uygulama kapsamı ve kullanılacak malzeme gibi konularda Eric Doehne ve Clifford A. Price'ın 2010 yılında yayınladıkları *Stone Conservation an Overview of Current Research* adlı esere başvurulmuştur. Eser, taş eserler üzerinde oluşan bozulmaları, farklı disiplinlerdeki müdahaleleri geleneksel ve modern yaklaşımları tek bir elde toplamıştır. Eserlerin bozulma teşhisleri ve uygulanabilir müdahale kararları için kendi içerisinde birçok çalışmaya yönlendiren çalışma, taş eser çalışmaları için de başvuru kitabı konumundadır. Tüm bu çalışmalar ışığında mimari öğelerin bozulmaları teşhis edilmiş ve bu teşhisler üzerinden uygun tedavi yöntemleri belirlenmiştir. Uygulama karar kriterlerimiz ve sınırlarımız ise 1964 Venedik Tüzüğü'nden, günümüz modern tüzüklerin taranması ile belirlenmiştir (Venice Charter, 1964); (ICOMOS Arkeolojik Mirasın Korunması ve Yönetimi Tüzüğü, 1990).

Çalışmalarda belirlenen yöntemler uzun süredir kullanılan ve birbirinden bağımsız farklı çalışmalarda kullanılmış sonuçları ve reaksiyonları bilinen uygulamaları kapsamalıdır. Ülkemizde Restorasyon ve Konservasyon alanında uzun yıllar bilimsel çalışmalar olmamıştır. Sonrasında gelişen süreçte ise yapılan çalışmaların yeterli bilimsel seviyede olmamasından kaynaklı bazı kötü sonuçlar oluşmuştur. Sonucu öngörülemez uygulamalar geçmişte birçok eserlerde geri dönüşü olmayan sıkıntılara neden olmuştur. Taş eserler için yüzey temizleyici olarak kullanılan asidik kimyasal maddeler, eserlerde yoğun tahribata yol açmıştır. Yine bu eserleri birleştirmek için geçmişte kullanılan polyester esaslı yapıştırıcı kimyasallar, sararma yaparak ya da uygulandıkları yüzeylerde bozulma gibi sıkıntılar yaratmıştır. Özellikle ülkemizde 1930'lu yıllardan sonra yoğunlaşan çimento kullanımı ile çimento bazlı harç (Özbakan, 2007, ss. 38-45) hem duvar örgüsünde hem de tamamlamalarda kullanılmıştır. Bu durum sonraki yıllarda eserlerde tuzlanma, yüzey bozulmaları gibi ciddi tahribatlar ortaya çıkarmıştır. Kullanılan yanlış malzeme sıkıntıları haricinde, eğitimsiz kişiler tarafından yapılan uygulama sıkıntıları da geri dönüşü olmayan etkileri doğurmuştur. Yüzey temizliğinde patinayı kaldıran mekanik temizlik, yoğun kimyasal kullanımı ve ardından eserin nötrlenmemesi ile kimyasalın malzemeyi bozması, eser birleştirilirken özensiz davranılması ile hatalı birleştirmenin olması, kullanılan epoksi malzemesinin eser yüzeyine taşırılması veya büyük blokların statik hesaplar yapılmadan ayaklandırılmasının ardından ciddi tahribatların oluşması gibi durumlar uygulama hatalarını oluşturan birçok örneğin belirli bir kısmıdır (Ashurst ve Dimes, 1990, s. 1). Ayasuluk Tepesinde bulunan bazı taş eserlerde bu durumlardan kaynaklı sıkıntılar olmakla beraber çalışmaların yapıldığı eserler bunlara örnek oluşturmamaktır.

Taş eserlerin fiziki tahribat sonucu parçalara bölünmesi ve sonrasında birçok mermer mimari öğe içerisinde bu parçaların kaybolma tehlikesi yaratması Arkeolojik alanlar için önemli bir sıkıntıdır. Bu yüzden taş eserlerin envantere alınması, numaralandırılması ve belgelendirilmesi bu tarz sorunlar için önemli bir çalışma olsa da eserlerin parçalarının birleştirilmesi bu durumu daha kalıcı şekilde çözmektedir. Attik-İon sütun kaidesi, iki parça halinde bulunmuştur. Esere uygulanan çalışmalar sonucu eserin bozulmaları stabilize edilmiş ve eser bir bütün olarak sürdürülebilir konservasyon çalışmaları için tasnif edilmiştir. İki parça halinde bulunan yassı sütun gövdesi yine çalışmaların ardından yerinde koruma ilkelerine uygun olarak stabilize edilip, parçaları birleştirilmiştir. Lento, Pithos

kapağı ve üzerinde Antik Dönem dokuz taş oyunu bulunan sütun başlığı yüzeylerinde bulunan bozulmaların temizlenmesi ve stabilize edilmesinin ardından parçalarının birleştirilmesi ile sürdürülebilir konservasyon çalışmaları için tasnif edilmişlerdir. Genellikle parçalı durumda bulunan eserlerin parçaları konteks olarak veya parçaları birbirine yakın alanlarda bulunmuştur. Bu durum eserlerin kullanım alanlarına göre değişmektedir. Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı 2017 yılı Kazı ve Restorasyon çalışmaları kapsamında belirlenen mermer mimari öğeler içinde bu durum geçerli olmuştur. Ancak sadece Kompozit başlık bu durum haricinde farklı bir örneği oluşturmaktadır. Yunanlı Arkeolog Sotirio'nun 1921- 22 yıllarında ilk defa yapmış olduğu kazılar başlangıç olarak sayılırsa 100. yılına yaklaşan Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı Kazı ve Restorasyon çalışmaları sırasında St. Jean Kilisesi vaftizhanenin batısında yer alan apsisli yapı içerisinde bir köşe volütü ve iki kymationu kapsayan bölümü kopmuş durumda olan kompozit başlık bulunmuştur. Kilise içerisinde devşirme malzeme olarak kullanılan başlık uzun zaman bu şekilde bulunduğu alanda muhafaza edilmiştir. Kompozit başlık akanthus stili, aralarında yaptıkları boşluk ve genel kompozisyon ile Geç Antoninler Dönemine tarihlenebilir. Böylece Başlığın M.S. 200'lü yıllarda yapıldığı varsayılırsa, başlık bu dönem Ephesos Kent merkezinde bir yapıya ait olmalıydı. M.S. 600'lerde St. Jean Kilisesi yapımı için bu alandan getirilen başlık vaftizhanenin batısında bulunan apsisli yapı veya çevresinde devşirme olarak kullanılmış olmalıdır. Sonrasında M.S. 1300'lü yıllarda Aydınoğlu Beyliği Döneminde yıkık durumdaki St. Jean kilisesinin malzemeleri kullanılarak birçok yapı yapılmıştır. Bu malzemelerden biri ise kompozit başlık parçası (ya Kilisenin tahribatı sırasında kırılmış ya da parça boyutunun büyüklüğü yüzünden parçalanmış olmalıdır) bu dönem toprak harçlı Beylikler Dönemi yapısının duvarında 2. devşirme evresini yaşamıştır. 2017 yılı kazı ve restorasyon çalışmaları kapsamında çıkarılan bu parçanın kompozit başlığın parçası olduğu Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Mezar Anıtı Kazı Başkanı Yrd. Doç. Dr. Mustafa Büyükkolancı tarafından tespit edilmiş ardından uygulanan konservasyon çalışmaları sonrasında parçalar birleştirilmiştir. Böylece Kompozit başlık ve parçası yaklaşık 1800 yıllık bir hikayeyi de bize aktarmıştır.

2017 yılı içinde yapmış olan Restorasyon ve Konservasyon çalışmalarının bir ayağını oluşturan bu çalışmalar sonucu eserlerin bozulmaları stabilize edilmiş ve bütünlüklerini uzun vadede koruyacak duruma getirilmişlerdir. Tüm bu çalışmalar ışığında oluşan taş restorasyon ve konservasyon aşamaları,

doğal mekanik yolların öncelikli tercih edildiği çalışmalardan oluşmalı, bilimsel yöntemlere uygun, uluslararası prensipler çerçevesinde tamamlanmalıdır. Eserlerin son durumları belgelenmeli, kullanılan yöntemler, malzemeler ve oranları envanterlenmelidir. Bu sayede sürdürülebilir konservasyon çalışmaları bu veriler ışığında sistematik olarak uygulanabilecektir. İleride ise bazı ünük mimari öğelerin yerlerin tespiti ile anastylosis (Hasol, 2008, s. 40) uygulamaları yapılabilir. Tüm bu koruma çalışmalarına rağmen Selçuk ilçesinde ve ülkemizde hala yakıt olarak kullanımına devam edilen kömür, taş eserler için belki de en yoğun zararı veren hava kirliliği ve asit yağmurlarına neden olmaktadır. Bu konu hakkında uluslararası birçok çalışma yapılmıştır. Avrupa'da sanayi devrimi zamanında yakıt olarak yoğun kullanılan kömürün hala etkilerinin sürdüğünün gösteren bu çalışmalar ülkemiz için hali hazırda yakıt olarak kullanılan kömürün etkisini bize daha iyi göstermektedir (Brimblecombe ve Grossi, 2007, ss.13-18). Eserlere günümüzde belki de en yoğun tahribatı veren bu dış etkenlerden eser korunmalıdır. Mümkün ise eserlerin yerle irtibatı kesilmeli ve üstü örtülü alanlarda tasnif edilmelidir. Taş eserlerin restorasyon ve konservasyonları, sürdürülebilir uygulamalar, yeni teknikler ve malzemelerin kullanımı ile geliştirilmelidir.

Kaynakça

- Ashurst, J. ve Dimes, F. G. (1990), *Conservation of Building and Decorative Stone*, London: Butterworth-Heinemann.
- Baranaydın, F. (2016), *Ayasuluk Tepesi Korinth Başlıkları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, danışman: Yrd. Doç. Dr. Akın Ersoy, İzmir.
- Berger, F. (2004). From circle and square to the image of the world: a possible interpretation for some petroglyphs of merels boards, *Rock Art Research*. Sayı: 21 (1), ss. 11–25.
- Brimblecombe, P. ve Grossi, C. M. (2007). Damage to buildings from future climate and pollution, *The Journal of Preservation Technology*, Sayı: 38, 2/3, ss. 13-18.
- Büyükkolancı, M. (2001), *St. Jean, hayatı ve anıtı*, İzmir: Efes 2000 Vakfı Yayınları.
- Büyükkolancı, M. (2005). Eski Efes Ayasuluk Tepesi, (Ed. Şahin, M. ve Mert İ. H.), *Ramazan Özdoğan'a Armağan*, İstanbul: Ege Yayınları, ss. 65-77.
- Büyükkolancı, M. (2008a). "Selçuk Ayasuluk Tepesi (Eski Efes) "Apasas" mı?", (Ed. Armağan, E. – Ö., Günel, S. ve Deniz, U.) *Batı Anadolu ve Doğu Akdeniz Geç Tunç Çağı kültürleri üzerine yeni araştırmalar*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, ss. 41-55.

- Büyükkolancı, M. (2008b). Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı 2007 yılı kazıları, *Kazı Sonuçları Toplantısı, Sayı: 30/4*, ss. 219-232.
- Büyükkolancı, M. (2009). 2008 Yılı Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıtı kazı ve onarım çalışmaları, *Kazı Sonuçları Toplantısı, Sayı: 31/3*, ss. 131-144.
- Büyükkolancı, M. (2010). 2009 Yılı Ayasuluk Kalesi Ve St. Jean Kilisesi kazı ve onarım çalışmaları, *Kazı Sonuçları Toplantısı Sayı: 32/2*, ss. 82-95.
- Büyükkolancı, M. (2011). 2010 Yılı Ayasuluk Kalesi Ve St. Jean Kilisesi Kazı Ve Onarım Çalışmaları, *Kazı Sonuçları Toplantısı Sayı: 33/2*, ss. 565-585.
- Büyükkolancı, M. (2014), *Aziz Yuhanna St. Jean (Aziz Yuhanna) Hac Kilisesi ve Ayasuluk Kalesi*, İzmir: Hitit Color.
- Doehne, E. ve Clifford, A. P. (2010), *Stone conservation, an overview of current reseach*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Ersen, A. (2011, Eylül). Taş korumada son 20 yıldaki gelişmeler ve yenilikler, *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi, Sayı: 10*, ss. 3-19.
- Ersen, A., Güleç, A., Alkan, N. ve Kudde, E. (2009, Eylül). Konservasyon raporunun önemi, içeriği ve hazırlama adımları, *Restorasyon Konservasyon Dergisi, Sayı: 2*, ss. 3-16.
- Gulotta D., Saviello D., Gherardi F., Toniolo L., Anzani M., Rabbolini A. ve Goidanich S. (2014), Setup of a sustainable indoor cleaning methodology for the sculpted stone surfeces of the Duomo of Milan, *Heritage Science Journal, Sayı: 2/6*, ss.1-13.
- Hasol, D. (2008). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Heimann, F. U. M. ve Schadler, U. (2014). The Loop Within Circular Three Mens Morris, *Ludus, Sayı: 8*, ss. 53-54.
- ICOMOS-ISCS(2008), *Illustrated glossary on stone deterioration patterns*. Erişim tarihi: 30.03.2018, https://www.icomos.org/publications/monuments_and_sites/15/pdf/Monuments_and_Sites_15_ISCS_Glossary_Stone.pdf
- IInd International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, (1964), *The Venice Charter*. Erişim tarihi: 30.03.2018, https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf
- Küçükkaya, A. (2004), *Taşların Bozulma Nedenleri ve Koruma Yöntemleri*. Birsen Yayınevi, İstanbul.
- Miliani, C., Velo-Simpson ve M. L., Scherer, G. W. (2007). Particle- modified consolidants: A study on the effect of particles on solegel properties and consolidation effectiveness, *Journal of Cultural Heritage, Sayı: 8*, ss. 1-6.
- Öcal, A. D. ve Dal, M. (2012) *Doğal taşlardaki bozunmalar*. İstanbul: Mimarlık Vakfı İktisadi İşletmesi.
- Özkaban, F. (2007), Korumada güncel bir teknolojik sorun: betonarmenin mirası. *Mimarlık Dergisi, Sayı: 338 (1)*, ss. 38-45.
- Pinto, F. ve Delgado, J. D. (2008), Stone consolidation: the role of threatment procedures, *Journal of Cultural Heritage, Sayı:9*, ss. 38 -53.
- Scherrer P. (2000). *Efes Rehberi*, İstanbul: Ege Yayınları.
- Sevin V. (2008), *Anadolu Tarihi Coğrafyası*, Ankara: TTK yayınları.
- Siegesmund, S., R. Snethlage, ve Ruedrich, J. (2008). Monument futures: Climate change, air pollution, decay and conservation; The Wolf-Dieter Grimm-volume. *Environmental Geology, Sayı: 56 (3-4)*, ss. 451-453.
- Strabon (2000), *Geographika Antik Anadolu Coğrafyası Kitap XII-XIII-XIV*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Zakar L. ve Eyüpgiller, K. K. (2015). *Mimari Restorasyon ve Koruma Teknik Yöntemleri*. İstanbul: Ömür Matbaacılık.

Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri*

Meryem UZUNOĞLU**

Uzunoğlu, M. (2019). Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış 2019 (21), s. 21-31.

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Postmodernizmin eleştirel söylemi olan yapıbozum, felsefi bir konum olmaktan ziyade pek çok disiplinin bir araya geldiği ortak bir düşünce düzlemini ifade eder. Postyapısalcı düşünür Jacques Derrida'nın geliştirdiği bu yöntem, ikili karşıtlıklar üzerine kurgulanmış tüm yapılardaki çelişkileri deşifre ederek çökertmeyi hedeflemektedir. Yapıbozum yöntemi, feminist kuramın önünü açmış ve 1960'lardan itibaren erkek egemen sanat tarihine alternatif okuma yöntemleri geliştirilmiştir. Öte yandan bu yöntem, çağdaş sanat pratikleri üzerinde de etkili olmuş ve hem sanat yapıtında dilin kurgulanma süreçlerine odaklanarak gösterge gösteren gösterilen arasındaki ilişkileri tersyüz etmeye, hem de toplumsal yaşamın içindeki ikilemleri ortaya çıkartmaya yönelik yapıbozumcu eserler üretilmiştir.

Bu çalışmada, yapıbozumcu bir tavırla, gerek yaşam gerekse sanat alanındaki ikili karşıtlıkları deşifre etmeye yönelik çok katmanlı eserler üreten Jasper Johns, Kezban Arca Batıbeki, Ardan Özmenoğlu, Şakir Gökçebağ, Judy Chicago ve Gülsün Karamustafa'ya ait birer eserin çözümlemesi yapılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Derrida, Yapıbozum, Çağdaş Sanat, Çoğul Anlam, Feminist Teori.

Deconstructive Contemporary Art Practices

Abstract

Deconstructionism which critical discourse of postmodernism refers to a common platform of thought where many disciplines come together rather than a philosophical position. This method, developed by post-structuralist philosopher Jacques Derrida, aims to destroy contradictions in the whole structure was built on binary oppositions by decrypting. Deconstructionism, being a method of reading and comprehension Has opened the way for feminist theory. And so alternative reading methods to male dominated art history have been developed. On the other hand, the deconstruction method has been influential on contemporary art practices and so deconstructive works, revealing the dilemmas in life and reversing relationship between indicator-indicative-indicated by focusing the construction process of language in artwork, were produced. In this study, some artworks belonging to Jasper Johns, Kezban Arca Batıbeki, Ardan Özmenoğlu, Şakir Gökçebağ, Judy Chicago and Gülsün Karamustafa, who produce multi-layered artworks, dechiphering binary oppositions in the field of art and life by a deconstructive manner, are analysed.

Keywords: : Derrida, Deconstruction, Contemporary Art, Multiple Meaning, Feminist Theory.

* Bu makale, Uludağ Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından desteklenen KUAP (GSF) 2013/70 no'lu "Çağdaş Türk Sanatının Sözlü Tarihi" başlıklı Küçük Ölçekli Uygulamalı Araştırma Projesi kapsamında elde edilen bulgulardan üretilmiştir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, meryemuzunoglu@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3511-2427

Giriş

1960'lardan itibaren modern dünyayı yeniden anlamlandırma çabası olarak ortaya çıkan postmodernizm, modernizmin içinden modernizme yöneltilen eleştirilerin tümünü kapsamaktadır. Postmodern düşünce -aydınlanma felsefesinin yapılandığı- modern anlayışın reddettiği ya da dışarıda bıraktığı klasik yapılarla bağlantı kurmaya çabalar. Ancak bu bir geçmişi yüceltme çabası değildir. Modernizmin kutsallarını yadsıdığı gibi ütopyaya da inancı yoktur. Bu nedenle modern düşüncenin kural ve ilkelerini yıkmak için pastiş, parodi, kolaj, montaj, çift kodlama ve temellük gibi anlatım tekniklerini devreye sokar.

Üst anlatılara bütüncül oldukları için mesafeli duran Postmodern yaklaşım, gerçek ya da doğru olarak dayatılan her türlü bilgiye şüphe ile yaklaşır. Postmodern süreçte total teorilerin reddi bireysel olanın, sıradanın ve gözden kaçan detayların önem kazanması ile sonuçlanır. Quantum fiziği, görecelik ve belirsizlik teorileri ile birlikte modernizmin nasıllığı önceleyen tutumu, yerini nedenselliğe bırakmış ve postmodern devrede bilginin kaynağının akıl olduğu görüşü terkedilmiştir. Böylece modernizmin anlamı sabitlemeye yönelik akılcı yaklaşımı yerini çok anlamlılığa bırakmıştır. Postmodernizmin "hem onu hem de bunu" kucaklayan "ilkesiz" tutumu, anlamı yoruma açık hale getirmiştir.

Postmodern çoğulculuğun temelleri 19. yüzyılın ilk yarısında yapısalıcı düşünürlerin dilin ve iletişimin doğasına yönelik araştırmaları ile atılmıştır. Dilsel yapıdan hareketle toplumsal yapıyı analiz etmeye yönelen yapısalcılar anlamı üretenin birey değil, dil olduğu görüşünü savunmuşlardır. Dilsel yapıyı merkeze alarak özneyi dışlayan bu yaklaşım Postyapısalcılar tarafından da benimsenmiştir. Ancak metnin tekil bir varlık olduğu savını reddeden postyapısalcılar dilin çoğul anlam üretme kapasitesine odaklanarak sanat yapıtını farklı okumalara olanak tanıyan bir yapı olarak ele almışlardır. Postyapısalcı yaklaşıma göre anlamı tayin eden yazar değil okuyucudur. Dolayısıyla metin kendisini okuyan kişi sayısınca anlam üretebilir.

Metni çevresel koşullardan bağımsız bir yapı olarak ele alan yapısalcılar, göndergeyi devre dışı bırakmışlardır. Göstergibilimin kurucusu olan yapısalıcı düşünür Ferdinand de Saussure için dil, bir inceleme nesnesidir. Saussure metni bir göstergeler dizgesi olarak ele almakta, gösterenin kendisi ve diğer göstergelerle ilişkisi üzerinden ke-

sin bir anlama ulaşmaya çalışmaktadır. Postyapısalcıların anlam eleştirisi Saussure'cu yaklaşımın çıkış noktası olan gösteren ile gösterilen arasındaki uyumlu ilişkinin sorgulanması ile başlar (Derrida,1994, s.35). Jacques Derrida, göstergenin salt bir anlama indirgenemeyeceğini savunmaktadır. Derrida'ya göre gösteren ve gösterilen arasında bir tekabülîyet ilişkisi yoktur. Gösterenden gösterilene giderken, gösterge sürekli başka bir göstergeye doğru kayar ve anlam ertelenir. Salt bir anlama indirgenemeyen gösterge, sonul bir gösterilene ulaşamayacağı için anlam, zincirleme devam ederek sonsuza dek çoğalır (Derrida, 1994, s.33-35).

Derrida'nın geliştirdiği yapıbozum yöntemi, yazın kuramı ve yazın eleştirisi ile toplumbilimleri ve kültürel çalışmaların her alanında önemli açılımlar sağlamış, feminist kuramın önünü açarak sanat tarihine yönelik farklı okumalar yapmayı olanaklı hale getirmiştir. Bir metin okuma ve anlama yöntemi olan yapıbozumculuk, sanat üretimi üzerinde de etkili olmuş; 1970'li yıllardan itibaren Batı'da, 1990'lardan bu yana da ülkemizde pek çok sanatçı, yapıbozum yöntemini bir anlatım tekniği olarak benimsemiştir. Yapıbozumcu bir yaklaşımla üretilen çağdaş sanat yapıtları, bazen göstergenin içini boşaltarak bazen de gösterilene gösterene indirgemek suretiyle yerleşik görme biçimlerini ve anlamlandırma süreçlerini sorgular. Bu yapıtlar bazen sanat yapıtının iç dinamiklerine odaklanarak metnin işleyişini deşifre eder; bazen de ikon kırıcı bir yaklaşımla toplumsal cinsiyet rollerine odaklanarak gizli kodları açığa çıkartmaya yönelirler.

Bu makalede bir okuma yöntemi olarak kabul edilen yapıbozumculuk -öncülleri ile ilişkisi kurularak- incelenmekte ve yapıbozumcu anlatım tekniği ile üretilmiş sanat yapıtlarının iç işleyişi irdelenmektedir.

Bir Metin Okuma Yöntemi Olarak Yapısalcılık

Postmodernizm üzerinde etkili olan dilbilimsel dönüşüm yapısalcılıktan etkilenmiştir. Ancak yapısalcılık bir öğretiden ziyade bilimsel bir yöntem olarak kabul görülmüştür. Dil ile bilgi arasındaki ilişkiyi araştıran yapısalcılık anlam, temsil ve kurgu hakkında bir çok soruyu gündeme getirmiştir. Yapısalcılık gerçekliği şeyler ve toplumsal olgular temelinde değil, öğeler arasındaki ilişkilere dayanarak açıklama eğilimindedir. Bir okuma yöntemi olarak yapısalcılık metinlerin ne hakkında oldukları ile değil; nasıl çalıştıkları ile ilgilenir (Ward, 2014, s.136).

Bu nedenle yapısalcılar, sanat yapıtını çevresel etkiler ve tarihsel bağlamından soyutlayarak incelerler (Hançerlioğlu, 2016, s.452). Yapısalcılara göre toplumsal faktörler üzerinde etkili olan kodlar aynı zamanda dilsel göstergeleri de oluşturmaktadır. Saussure bu göstergelerin genellikle karşıtlarıyla birlikte var olduklarını ifade etmektedir (Bircan, 2015, s.59). Onun ikili karşıtlıklar olarak tanımladığı bu olgu, Batı metafiziğinin temelini oluşturmaktadır. Saussure'a göre anlam iyi, doğal, doğru, anlamlı vs. gibi kavramların içinde gizli olan kötü, yapay, yanlış, anlamsız vs. gibi "öteki" kavramlar üzerinden ortaya çıkmaktadır.

Yapısalcı düşüncenin öncülerinden olan Saussure, dili bir göstergeler dizgesi olarak ele almakta ve metni çözümlmek için dili öğelerine ayırmayı önermektedir. Geliştirdiği göstergebilim sistemi kapsamında gösteren (ses, işaret, yazı vs) ile gösterilen arasındaki bağın keyfi olduğu görüşünü ileri sürmektedir (Saussure, 2001, s.106-123). Bu durumda gösteren ile gösterilenin bileşimi olan gösterge de nedensizdir. Sarup (2004, s.11) bu bağın zorunlu değil de uzlaşımaya dayalı oluşunu, gösterenle gösterilen arasında her an değişebilecek güvenilir bir denge ilişkisi olarak yorumlar.

Metni kendi içinde kapalı bir sistem olarak ele alan kendi kendine yeterli olabileceğini savunan yapısalcılar, dili tüm olguların merkezine yerleştirmektedir (Selvi, 2014, s.82). Metnin kendine özgü olduğu ilkesini ortadan kaldıran bu görüş, özneyi dışlamaktadır. Çünkü ne metni üretenin özgün fikri ne de okuyucunun ona yüklediği anlam yapısalcılığın konusu değildir. Yapısalcılar kodlar ve dilsel dizgeler ile ilgilenmektedir. Yapısalcılara göre metin ortadan kalktığı için metni üreten özne de ortadan kalkar. Metin bireyin değil, dilsel yapının bir ürünü olarak kabul edilir.

Postyapısalcılıkta Metnin Çoğul Anlam Üretme Kapasitesi

Postyapısalcılar da anlamın oluşturulmasında kişisel niyetlerin ve bireysel deneyimin önemini reddetmektedir. Gerek yapısalcılar gerekse postyapısalcılar için miras aldığımız dillerin işleyişi, bir amaca hizmet eden ifadeden daha önemlidir. Çünkü söylenmekte olanla bunun nasıl söylendiği arasındaki ilişki sürekli birbirinden koparak yeni birleşimler içinde tekrar bir araya gelmektedir. Temsilin anlamları, bireysel kararları hem aşmakta hem de onları incelemektedir.

Dili kapalı bir sistem olarak gören yapısalcılarının aksine postyapısalcılar, metni açmaya ve anlamları çözmeye çalışır (Ward, 2014, s.150-159). Anlam kurma sürecine odaklanan postyapısalcı yaklaşım, bu sürecin başat faktörü olan dili inceler. Ancak postyapısalcılara göre anlam hiç bir zaman sabitlenemez. Çünkü dil bütün bağlamlarda iletişimin ihtiyaçlarını aşan formel özellikler göstermektedir

Postyapısalcılar bir metnin tek bir anlamı olduğu ve tekil bir varoluşa sahip olduğu fikrini reddederler. Tekrar vurgulamak gerekirse metnin anlamını tayin eden yazar değil, okuyucudur. Çünkü anlam metni okuyan her bir okuyucu tarafından yeniden inşa edilir. Bu nedenle her metnin kendisini okuyan kişi sayısı kadar çok anlam üretebilir. Postyapısalcılık okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşimini üretkenlik olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla postyapısalcı kuramcılar, bir kültür nesnesinin içinde yer aldığı bağlam değiştiğinde ifade edeceği anlamın da değişeceği fikrini savunurlar.

Postyapısalcı metin analizlerinde okuyucu yazarın yerini almaktadır. Yazarın merkezi konumunu alacağı eden bu yer değiştirme, diğer anlam kaynaklarının araştırılmasına olanak sağlar. Böylece farklı okuyucuların, kültürel normların ve diğer metinlerin vs. yeni anlamlar türetilmesinde oynadığı rol açığa çıkartılabilir. Öte yandan postyapısalcılık bu okuma işlemi için herhangi bir yöntem önermez. Anlam üretmek için yöntemin gerekli olmadığını savunur.

Yapıbozum Yöntemi

1960'lı yılların sonunda Jacques Derrida'nın (1930-2004) ortaya attığı "yapıbozumculuk" kavramı, postmodernistlerin dil ve iletişimin doğasına yönelik düşüncelerine ivme kazandırmıştır. Harvey'e göre (Harvey, 1999), yapıbozumculuk felsefi bir konum olmaktan ziyade dil bilimden yazım kuramına, toplumbilimden insanbilime, ruhbilimden göstergebilime pek çok disiplinin bir araya geldiği ortak bir düşünce düzleminin yeni bir söylemini oluşturmaktadır (s.67). Batı felsefesinde ikili karşıtlıklar üzerine kurulan değerler sistemi ilk unsura üstünlük, ikincisine ise zayıflık, eksiklik atfeder. Derrida, ideolojik sistemin bir ürünü olan bu değerler hiyerarşisini yıkmak için öncelik yanılmasını bozarak ikili karşıtlıklar üzerine kurulan tüm yapıları çökertmeye girişir. Öte yandan Derrida, herhangi bir konuda doğruyu bulma çabasında değildir; son kertede doğru

ya da hakikat dediğimiz şeyin göreceli olduğunu düşünmektedir (Selvi, 2014, s.83).

Derrida, *Grammatology* (1967) adlı eserinde, Batı düşüncesini temelden etkilemiş olan konuşma-yazı karşıtlığı üzerinde durur ve bu karşıtlığın temelini çürütmeye girişir. Konuşmanın düşünceden tamamen kopmadığını, dolayısıyla onun yansımaları olduğunu; yazının ise düşüncüyü dolaylı aktardığını, dolayısıyla eksik olduğunu savunan ses-merkezci görüşün aksine metnin dışında hiçbir şey olmadığını iddia eder (Zariç, 2014, s.757). Dolayısıyla O'na göre metnin doğru ya da gerçek anlamı diye bir şey yoktur.

Metnin bir çok anlama gelebileceğini savunan Derrida, geliştirdiği yöntemle mutlak doğru olarak dayatılan her şeyi yapıbozuma uğratarak kendi içindeki çelişkileri deşifre eder. Derrida'ya göre hiç bir sözcüğün anlamını sabitlemek mümkün değildir. Böyle bir çaba karşısında dil, kendi doğası gereği direnecektir. Bu noktada Derrida'nın gündeme getirdiği "difference" terimi, sözel ve yazılı olan arasındaki ayrılığı ortaya koyar. "Difference" ile "difference" kelimeleri arasındaki ayrım ona göre sözel değil, yazınsaldır. Sessel olarak aralarında bir fark bulunmayışı, yazılı olana başvurmayı gerektirir. Latince'deki "differe" sözcüğünden türeyen bu kelimeler, hem "farklı olmak" hem de "ertelemek, başka zamana bırakmak" anlamlarına gelir. Terimlerin anlamı da kullanıldıkları bağlama göre değişir. Derrida'ya göre (2014) "difference", var olan bir şey değildir. "Öteleme" (erteleme) anlamında kullanıldığında burada olanı yokluğunda sunmayı; dolayısıyla ertelenmiş bir mevcudiyeti ima eder (s.218). Ayrıca bu erteleme içinde gösterenin kendisi ile temsili arasında uzaysal bir ayrım oluşur. Dilsel öğeler arasındaki farklar (ayrım) yoluyla oluşan anlam, bir göstergeden başka bir göstergeye sürekli ertelenir. Derrida'nın yapıbozum teorisinde anlamın yerleşik ve merkezi bir temeli bulunmamaktadır. Anlam sabit olmayınca dil de arkeyazı ve difference'ın oyunundan meydana gelen bir yapı olarak karşımıza çıkar (Altuğ, 2001, s.226-227).

Derrida "difference" içerisindeki "öteki/başka" anlamını açıklamak için "iz" kavramını ortaya atmıştır (Hekman, 1999, s.247). "İz", mevcut olmayı ifade eder. Dolayısıyla halihazırda olan/gösteren üzerinde belirir. Derrida'ya göre (2014) gösterge, nihai anlamı sabitleyemez. Çünkü bir gösterge, anlamını aynı zamanda mevcut olmayan, bulunmayan gösterenlere de borçludur. Onla-

rın izini taşır; ancak tam karşılığını veremez (s.70-71). Bu nedenle mevcut olmayanın eksiksiz varlığını bilmek mümkün değildir. Dolayısıyla metin her zaman farklı okumalara açık olacaktır. Bu da sonsuz anlamlar türemesine neden olur. Derrida'ya göre gösterge-gösteren-gösterilen arasında döngüsel bir ilişki bulunmaktadır. Çünkü gösterenin anlamı diğer bütün gösterenlerle bağıntılıdır; ve gösterenin işaret ettiği gösterileni işaret edebilecek daha pek çok gösteren mevcuttur. Dolayısıyla bu gösterenlerin herbirinin işaret ettiği anlamı (gösterilen) çözmek için başka gösterenlere bakmak gerekecektir. Ve bu döngü böyle devam edecektir.

Sanat yapıtını bir gösterge; yapıtın söylemini gösteren; zenginleştirilmiş anlam dünyasını ise gösterilen olarak ele alan yapıbozum yöntemi, sanat yapıtını çözümlenir unsurlarına ayırmak ve yapı mantığını bozmak için gösterileni gösterene indirgemek suretiyle gösterenin içeriğini boşaltmaya yönelir. Bu yöntem Kantarcıoğlu tarafından (2009) özün biçime, kavram-anlamın şekle-harflere dolayısıyla sözcük anlamına –göstergebilimin terimleriyle gösterilenin gösterene indirgenerek gösterenin başka bir bağlamda yeniden tecrübe edilmesi olarak açıklanmaktadır (s.292-294). Bu suretle yapıbozuma uğratılmış metinde içi boşaltılan gösterge yeni bir bağlamda farklı anlamların taşıyıcılığını yapabilir.

Yapıbozum bir analiz yöntemi değildir. Metindeki tutarsızlıklar araştırılırken dışarıda bırakılan söylenmeyen unsurlar geri çağırılır. Önemsiz görünen ayrıntılar anlamlandırılmaya çalışılır. Böylece kastedilen anlam ortaya çıkarılmaya çalışılır (Zariç, 2014, s.764-765). Yapıbozum hem çağdaş hem de klasik metinler üzerinde uygulanabilecek bir eleştiri yöntemidir. Ancak postmodern süreçte üretilen eserler, oluşum süreçleri ve üretim biçimlerindeki paralellikler nedeniyle yapıbozum yöntemine tabi tutulmaya daha elverişli görünmektedirler. Postmodernist eserlerdeki parçalılık, esneklik, çok katmanlılık, anlam kaymaları ve belirsizlikler ve diğer anlatım teknikleri çoklu okumalara zemin oluşturmaktadır.

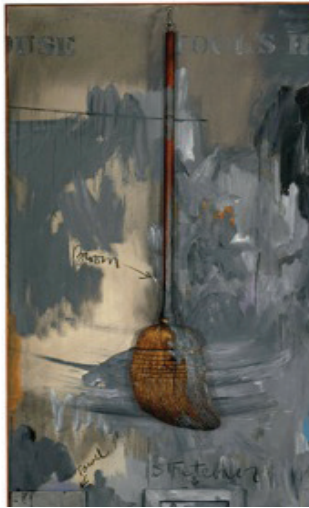
Yapıbozumcu Sanat Yapıtları

Dili kapalı bir sistem olarak gören yapısalcı yaklaşımlara meydan okuyan çağdaş sanat pratikleri, Derrida'nın dilin çoğul anlam üretme potansiyeline yönelik görüşlerinden ivme kazanmıştır. Bu yapıtlarda dilin belirsizleşmesi anlamın muğlak bir zemine kaymasına neden olmaktadır.

Yapıbozumcu bir farkındalıkla dil ve iletişimin doğasına yönelen sorgulamalar, sanat yapıtında gönderge-gösteren-gösterge-gösterilen arasındaki tekabüliyet ilişkisini yıkmaya odaklanmıştır. Bunun sonucu olarak imgenin bir anlama işaret etme zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Nesne ile imgesi arasındaki mesafenin kaybolduğu yapıtlarda, nesnenin yarattığı iklim, anlam üzerinde belirleyici bir unsur olarak önem kazanmıştır (Çalıköğlü, 2008, s.13). Öte yandan çoklu okumalara ve anlamlandırmalara olanak sağlayan yapıbozum yöntemi, çağdaş sanat yapıtlarındaki pastiş, parodi, eğretileme, ironi, parçalılık, esneklik, çok katmanlılık ve diğer anlatım tekniklerinin okunmasını kolaylaştırmıştır.



Resim 1. John Frederick Peto, "Hepimizin Uğruna Yarıştığı Kupa 4" (The Cup We All Race 4), 1900, t.ü.y. 64.8 x 54.6 cm.



Resim 2: Jasper Johns, "Aptalın Evi" (Fool's House), 1962, t.ü.y. ve objeler, 182,9 x 91,4 cm.

Jasper Johns'un *Aptalın Evi* (1962) adlı resmine gündelik yaşama ait sıradan nesnelere monte edilmiştir. Eserin altından sarkan kupa, Amerikalı trompe-l'oeil sanatçısı John Frederick Peto'nun 1900 tarihinde yaptığı *Hepimizin Uğruna Yarıştığı Kupa 4* isimli resme gönderme yapmaktadır. Görsel algıyı yanıltarak gerçek ve görüntü arasındaki ilişkiyi sorgulayan Peto'nun eserinde gerçek bir nesne gibi görünen kupa, *Aptalın Evi*'nde gerçek bir nesne olarak resim yüzeyine bitleştirilmiştir. Sanatçı burada tanıdık ev eşyalarını atölye araçlarına dönüştürerek yanılsamayı başka bir boyuta taşımıştır (Fineberg, 2014, s.202). Johns kupa, süpürge, havlu ve kasnak ibaret olan bu gerçek nesnelere adlarını yüze yazıp oklarla işaretlemek suretiyle gönderge ve gösterge arasındaki ilişkinin dolaysızlığını ima etmektedir. Bu katmanda kupa kupadan başka bir şey değildir; süpürge sadece bir süpürge olarak algılanır; havlu ve kasnak da gerçek yaşamda olduklarından başka bir şeye gönderme yapmazlar. Öte yandan her birine boya ile müdahale edilmiş olan bu nesnelere yüzeyle bütünleşik hale gelmesi ontolojik olarak yeniden sorgulanmalarına neden olur. Gerçek nesne statüsünden koparılan objeler göstergeye dönüşürler. Süpürge, boya fırçasını; havlu, boya çaputunu; kasnak, şaseyi; kupa ise boya kabını imler. Kompozisyonun üst tarafına yazılan "USE FOOL'S HO" ifadesi, resmin başlığının (Aptalın Evi) parçalanmış halidir. Bu ifadenin bir döngü halinde tekrarlandığı izlenimi ise belirsizliği biraz daha arttırmaktadır.



Resim 3: Kezban Arca Batıbeki, Deep Blue, t.ü.y.b. / kolaj, 50 x 50 cm.

1990'lı yıllarda ürettiği *Deep Blue* ve *Flying Game* gibi serilerde dil oyunlarına yönelen Kezban Arca Batıbeki, görsel imge ile yazıyı bir arada kullanmak suretiyle gösterenin ifade ettiği anlamı muğlak bir zemine çekmektedir. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin dolaysızlığı

bu resimlerdeki farklı anlam katmanlarına işaret eder. Bu çalışmalar, izleyiciyi kendi önüne konan şifreleri çözdüğü ölçüde ilerleyebileceği entelektüel bir oyuna davet eder gibidir. Öte yandan zengin dokularla oluşturulmuş pentürel etkiler ve giderek yalınlaşan biçim dili, bu eserlerle sadece görsellik üzerinden ilişki kurmaya da olanak sağlar.

Farklı biçim anlayışlarının eklettik bir tavırla bir araya geldiği *Deep Blue* adlı resimde Batı kültürüne ait hazır imgeler kullanılmıştır. Kompozisyonun ortasında su ile dolu bir küvet içinde betimlenen kadın figürünün yalnızca başı ve bacakları görünmektedir. Küvetin içinden yukarıya doğru bir hamle yapan büyük balığın kuyruğu küvetin altından sarkmaktadır. Kadın, küvet, su ve balık imgeleri arasındaki ilişki gerçeklik algımızı zorlar. Bu üçlününün bir aradalığı ile oluşan göstergeler dizgesi, anlam dünyamızda bir gösterilene tekabül etmez. Gri tonlarında boyanmış olan bu gerçeküstü imgenin arka planında sıcak, soğuk ve nötr mavilerle dokulu bir yüzey oluşturulmuştur. Bu yüzeydeki bazı biçimlerin harf olabileceğini düşünürüz. Öte yandan balık imgesinin hemen üzerinde altın sarısı ve bakır tonları ile boyanmış olan “f-i-s-h” harfleri tanıdık bir kavramı “balık”ı işaret eder. Kompozisyonun sağ alt köşesindeki barkotun üzerinde, aynı renklerle boyanmış olan “y” harfi ise bu dilsel göstergenin balıksı (fishy) da olabileceğini ima ederek bir belirsizlik yaratır. Sağ alt köşede betimlenen barkot üzerindeki -çizgilerin kırılması ve deforme edilmesi ile oluşturulan- balık imgesi ise bu belirsizliği başka bir boyuta taşır. Burada gerek görsel imge olarak balığın kendi içindeki tutarsızlığı, gerekse dilsel imge olarak balığın kendine dair belirsizliği gösteren ile gösterilenin bir aradalığını sorunlu hale getirmiştir. Ancak barkottaki şifrenin görünür olması, gördüğümüz şeyin gördüğümüzden farklı bir şey olmadığını düşündürür.



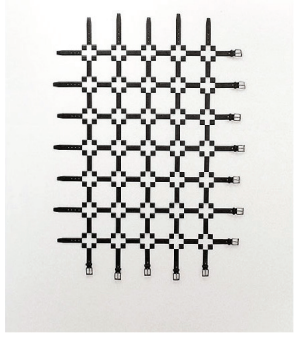
Resim 4: Ardan Özmenoğlu, “Mabel”, post-it kağıtlar üzerine karışık teknik, 60x100 cm. 2012

Ardan Özmenoğlu, özgün baskı tekniklerini farklı materyallere uygulayarak mekana özgü enstalasyonlar, resimler, transparan heykeller ve neon ışıklarla kavramsal işler yapmaktadır. Sanatsal ifadesi için en uygun olan malzemeye yönelen sanatçı, seçtiği malzemenin doğası, biçimsel özellikleri ve günlük yaşam içinde ifade ettiği anlamı da yapıtına katarak içeriğini güçlendirmektedir. Ardan Özmenoğlu'nun yapıtları ile bütünleşmiş görünen post-it malzeme, organik yapısı nedeniyle zamanla şekil değiştirmekte, kıvrılmakta ve bükülmektedir. Dolayısıyla eser, izleyici ile buluştuktan sonra bile canlılığını korumakta, dönüşmeye devam etmektedir. Öte yandan günlük yaşamın içinde bir “hatırlatma” geci olarak var olan bu malzeme, kalabalığın arasında farkedilmeyen, kaybolup giden ancak “değeri olanlara” işaret etmektedir. Ayrıca dayanıksız ve gelip geçici bir malzeme olan post-it kağıt kullanımının, sanat yapıtını her halükarda metaya dönüştürme eğilimde olan sanat piyasasının dinamiklerine yönelik bir eleştiri olduğu da düşünülebilir. Sanatçı eserlerinde taban olarak kullandığı bu malzemeyi görünür hale getirmek suretiyle göndergeyi göstergeye dönüştürmektedir. Böylece post-it malzemenin ima ettiği bütün anlamları eserine katarak konuyu zenginleştirmekte ve anlam katmanlarını çoğaltmaktadır.

Toplumsal bellekte yer etmiş reklam imgeleri, günlük yaşamın içinde karşılaştığımız basmakalıp sözler, sanat piyasasının dinamikleri ve sanatsal üretimin kendine ait sorunlar, sanat ve kültür tarihi ile resmi tarihe mal olmuş kişiler ve daha pek çok mesele Ardan Özmenoğlu'nun sanatsal üretimine konu olmaktadır. Özmenoğlu'nun tüm işlerinde belirgin bir mizah duygusu vardır. Bu duygu zaman zaman sanatın kendi varoluşuna, bazen de sergileme koşullarına yönelik bir ironiye dönüşmektedir.

Özmenoğlu *Mabel* isimli eserinde ortak belleğe kazınmış bir reklam imgesini yeniden imgelemiştir. Baskı resim teknikleri kullanarak gerçekleştirdiği çalışmada Mabel çikolata ambalajının ön ve arka yüzü betimlenmiştir. Sağ tarafta oval bir çerçeve içine yerleştirilmiş genç kadın portresi Mabel markasının logosudur. Oval çerçevenin etrafındaki süslemeler, köşelerde yoğunlaşarak belli belirsiz bir çerçeve daha oluşturmaktadır; bunun altındaki yatay dikdörtgen çerçeve içinde ise büyük harflerle “mabel” yazmaktadır. Resmin sol yarısında ise ambalaj kağıdının arka yüzü betimlenmiştir. Burada Mabel

fırmasının künye bilgileri ile ürün barkodu yer almaktadır. Bu katmanda gösterilenin gösterene indirgenerek gösterenin içinin boşaltıldığını düşünebiliriz. Ancak, kullanılan baskı resim tekniğinin imkanları ve yüzeyde post-it malzemenin kullanılmış olması nedeniyle elde edilen dokusal tatlar ve soyutlamalar gönderge ile gösterge arasındaki nedensellik bağına yeniden güçlendirir.



Resim 5: Şakir Gökçebağ, "Harem I", Duvar enstelasyonu, 170x130 cm, 2010

Şakir Gökçebağ, gündelik yaşamın içinde karşılaştığı sıradan nesnelere kendisinde yaptığı çağrışımlardan yola çıkarak enstelasyonlar üretmektedir. Gökçebağ'ın eserlerinde kendi bağlamlarından uzaklaşan nesnelere sergiledikleri mekanla bütünleşerek yeni anlamlar üretirler. Çoğul bir anlam kapasitesini içinde barındıran bu eserler izleyiciye dünyayı algılamanın başka yollarının da olabileceğini düşündürür. Onları kendi konumları ve etraflarını saran nesnelere ilişkilerini sorgulamaya davet eder.

Yapıbozumcu bir tavırla ürettiği eserlerinde gönderge-gösterge ve gösteren-gösterilen arasındaki ilişkileri belirsizleştiren sanatçı, eksiltme-çoğaltma, boşluk-doluluk gibi karşıtlıkları oyunbaz bir tavırla sistemleştirmektedir. Nesneyi soyutlama ve yalınlaştırma eğilimi Gökçebağ'ın işlerini minimalist estetiğin formalist kanvasına yerleştirir. Öte yandan sıradan nesnelere sıradan ve basit çözümlerle sıradışı bir hale getirirken sürrealizmin alanına giren sanatçı, nesnenin anlamını değiştirip çoğaltmak suretiyle kavramsal sanatla ilişki kurmaktadır. Şakir Gökçebağ'ın formalist ve anti-formalist estetiğin dinamiklerini bir arada barındıran çoğulcu yaklaşımı, Doğu estetiğinin ve felsefesinin de izlerini barındırmaktadır. Zaman zaman kaligrafik unsurlar ve bezemeci yaklaşımın minimalist biçimle sentezlendiği bu işlerin barındırdığı

mizah duygusu Doğu'lu bir bakışın varlığını hissettirmektedir.

Şakir Gökçebağ'ın *Harem I* (2010) adlı duvar enstelasyonunda on iki adet kemer kullanılmıştır. Sözlük anlamı "deriden, kumaştan vb. yapılan, bele dolayarak iki ucu birbirine tokayla tutturulan bel bağı" olan bu nesne, bir yandan da erkek egemen kültürde eril güç, şiddet ve baskıyı imlemektedir. Sanatçı parçalara ayırdığı birimleri kaydırmak suretiyle yatay ve dikey düzlemde kesiştirerek bir araya getirdiği bu nesnelere, geleneksel yapıların pencerelerindeki demir kafesleri çağrıştıran bir imge oluşturmuştur. Bu demir parmaklıkların imlediği tutsaklık kavramı, kemerin yan anlamları ile birleşerek ataerkil sistemde kadın üzerine uygulanan baskı ve şiddete gönderme yapmaktadır. Gökçebağ *Harem I* adlı eserinde bir yandan bağlam değiştirmek suretiyle gösterenin anlamını değiştirmeye yönelmiş, bir yandan da gönderge ve gösterge arasındaki ilişkiyi birkaç katmanda dolaylımlamak suretiyle yapıtı çoğul okumalara açmıştır.



Resim 6: Resim 6: Judy Chicago, Akşam Yemeği Daveti (*The Dinner Party*) 1974-9, Karışık Teknik 17.6 x 12.8 x 0.9 m Brooklyn Museum, Brooklyn, New York

İlk kuşak feminist sanatçılardan biri olan Judy Chicago'nun 1974-1979 tarihleri arasında 400'den fazla gönüllü asistanla birlikte gerçekleştirdiği *Yemek Daveti* isimli enstelasyon, mitoloji ve tarihten 39 ünlü kadın için hazırlanmış bir ziyafet masasıdır. Üçgen masanın birinci kanadında tarih öncesi dönemden Roma İmparatorluğuna, ikinci kanadında Hıristiyanlığın başlangıcından Reformlara, üçüncü kanadında ise Amerikan devriminden feminizme kadar olan süreçte iz bırakmış kadınlara ayrılmış

özel birer yer bulunmaktadır. Her konuğa ait bölümde bir servis örtüsü üzerine seramik bir tabak, peçete, çatal, bıçak, kaşık ve kadeh yerleştirilmiştir. Üçgen oturma alanının ortasındaki zeminin beyaz sırlı seramik karoları üzerine tarihte iz bırakmış 999 kadının ismi altın yaldızla yazılmıştır (Fineberg, 2014, s.373).

Üçgen şeklindeki masanın her bir kanadında 13 oturma alanı bulunmaktadır. Bu rakam *Son Akşam Yemeği* temalı tablolarda betimlenen kişilerin sayısıdır. Ancak Hıristiyan ikonografisine göre bu yemeğe katılanların hepsi erkektir. Üstelik hepsi erkek olan sanatçıların ürettiği bu eserler, yüksek sanat kategorisinde değerlendirilmektedir. Erkeklerin *Son Akşam Yemeği*'ne karşılık bu *Yemek Daveti*, kültürel olarak yemek pişirme, temizlik ve sofrayı kurma gibi işlerden sorumlu olan kadınlar için düzenlenmiştir. Sanatçı burada minör sanatlar olarak nitelendirilen ve kadın üretimi ile özdeşleştirilen dikiş, nakış, dokuma, örgü ve çini boyaması gibi teknik ve yöntemler kullanmıştır. Sürece dahil olan her türlü malzeme, teknik ve yöntem gösterge niteliğine bürünerek anlama katkısında bulunmaktadır.



Resim 7: Judy Chicago, "Akşam Yemeği Daveti", Detay

Ziyafet masasının üçgen biçimi bir yandan kadın cinselliğini, bir yandan eşitliği, bir yandan da hıristiyanlıktaki teslis inancını simgelemektedir. Masa üzerine serilmiş olan her bir servis örtüsüne çeşitli dikiş ve nakış teknikleri kullanılarak konuklardan birinin adı ile birlikte yaşam öyküsü, dramları ve başarılarını simgeleyen bezemeler işlenmiştir. Servis örtüsünün üzerine ise her konuk için özel olarak hazırlanmış seramik bir tabak, altın yaldızlarla işlenmiş peçete, çatal, bıçak, kaşık ve bir kadeh yerleştirilmiştir. Devasa boyutlardaki masada en dikkat çeken objeler canlı renkler kullanılarak boyanmış olan tabaklardır. Her konuk için özel olarak tasarlanmış bu

göz alıcı tabakların vulvamsı formları, işaret ettiği kadın cinselliğini, servis örtüsünde sembolik olarak anlatılan tüm yaşam öyküsünün önüne geçirirken, çini boyama tekniği ile gerçekleştirilen bezemeler anlamı yeniden muğlak bir konuma sürüklemektedir. Çünkü vulvamsı tabaklardaki çiçek ve kelebeği çağrıştıran bezemeler, fiziksel varlığın transformasyonu, yeniden doğuş, gelip geçicilik ve yaşam döngüsü gibi anlamların taşıyıcılığını yapmaktadır. Öte yandan masada oluşturulan kronolojik düzenin başlangıcında, yassı olan tabakların günümüze yaklaştıkça kademeli olarak heykelsi formlara dönüşmesi, kadınların hak ve özgürlük mücadelesinde kat ettikleri yolu simgelemektedir (Fineberg, 2014, s.374). Böylece göstergelerin işaret ettiği anlamlar kadın gerçeği ile ilişkili zıt kavramlar arasında gidip gelir.

Toplumsal cinsiyet rollerine dair her türlü simgenin kadın gerçeği merkeze alınarak yapıbozuma uğratıldığı bu çalışmada gösteren konumundaki her öge, göstergeli oluşturulan kavramı yıkma eylemine odaklanmıştır. Söylemez (2011), Akşam Yemeği Daveti'nde tarihsel süreçte kadınlığı temsil eden her türlü "simge"nin kadın ve dişilik kavramı arasındaki ilişkiyi sorunlu hale getirdiğini ifade etmektedir (s.5). Gösteren ve gösterilen arasında oluşturulan muğlak alan, anlamın kadın gerçekliği ile örtüşmesini engellemektedir.

Üretim süreçlerinin de yapıta dahil olduğu bu çalışmada yer alan her türlü gösterge birden fazla kavrama işaret etmekte; bu kavramların oluşturduğu farklı kombinasyonlar ise çoğul okumalara olanak sağlamaktadır. Davet masasının üçgen biçimi, masanın on üç kişi için hazırlanmış olması, seramik tabakların üzerindeki süslemeler, servis örtülerine işlenmiş olan yaşam öyküleri, işbirliğine dayalı üretim süreçleri, ve bu süreçlerde minör sanatların kullanılmış olması birer gösterge niteliği taşımaktadır. Ancak her bir gösterge bir yandan kadın cinselliğine, bir yandan yaşamın gelip geçiciliğine, bir yandan da erkek egemen toplumda kadının her alanda verdiği varolma mücadelesine işaret etmektedir. İçinde çoğul anlam kapasitesi barındıran kurgu bu haliyle bir matris tablosunu çağrıştırmaktadır. Öte yandan göstergelerin referans verdiği kavram, olgu ve gerçekliklerin kendi aralarında giriştikleri rekabet anlamı belirsizleştirmekte ve yapıtın biçim üzerinden okunmasına yol açmaktadır. Başka bir deyişle gösterilen gösterene indirgenmektedir. Judy Chi-

cago Derrida'nın bir eleştiri yöntemi olarak geliştirdiği yapıbozum tekniğinin dinamiklerini kullanarak bir yandan sanat dünyasının bir yandan da yaşamın içindeki ikilemleri feminist bir duyarlılıkla deşifre etmektedir.



Resim 8: Gülsün Karamustafa, "Fragmanları Fragmanlamak", çeşitli sayıda fragman, herbiri 15x20 cm. / 15x15 cm. enstalasyon görüntüsü, 1999

1980'li yıllarda "yüksek sanat" olarak nitelendirilen pentür geleneğine kitsch unsurlarla müdahale eden Gülsün Karamustafa'nın eserlerinde göç olgusuyla birlikte güçlenen arabesk kültür, sosyolojik bir incelemenin görsel metaforları gibi ele alınmıştır. Sanatçının 1990'larda ürettiği çalışmaları birbirine bağlayan kavram ise oryantlizmdir. Gülsün Karamustafa *Fragmanları Fragmanlamak* (1999) isimli çalışmasında oryantlist resim repertuarına ait eserlerden aldığı kadrajları, bir araya getirerek sergilemektedir. El, ayak, göğüs, kalça ya da portrenin bir bölümü gibi kadın bedenine ait parçalar sunan bu kadrajlar, seramik karolar gibi aralarında boşluklar bırakılmak suretiyle düzenlenmiştir. Duvardan zemine doğru yayılan bu düzenleme, İslam coğrafyasına ait geleneksel yapılarıdaki bezeme mantığını çağırıştırır. Öte yandan karton üzerine lazer baskı yapılarak büyütülen imgelerin çokluğu izleyicide mekanik bir etki yaratmaktadır.

Harem kadınlarının yapay bir gösterimini sunan oryantlist resimler, Karamustafa'ya göre son tahlilde arzu ile ilgilidir. Bu resimlerdeki kadınlık durumunu yapıbozuma uğratan sanatçı, erkek sanatçılar tarafından erkek izleyiciler için üretilmiş olan oryantlist eserlerde bireyselliği yok

edilen kadının mutlak denetim ve emre amadeliğinin nesnesi haline gelmesini deşifre eder. Öte yandan close-up yöntemi ile kadın cinselliğine yapılan vurgu, çağdaş dünyanın herşeyi arzu nesnesine indirgeyen pornografi algısına gönderme yapar (Heinrich, 2007, s.83).

Doğu-Batı, kadın-erkek, parça-bütün, boşluk-doluluk, açık-koyu gibi karşıtlıkların bir araya gelerek anlamları açtığı ve çoğul okumalara olanak sağladığı bu yapıt, kimlik ve beden algısındaki parçalanma ve öznenin yok oluş sürecine dairdir. Karamustafa göstergelerin bağlamını değiştirmek suretiyle başka anlamlara evrilmesinin önünü açmış; gösterge dizgesine eklediği yeni unsurlarla anlam katmanlarını çoğaltmıştır. Bu nedenle *Fragmanları Fragmanlamak* ne sadece kadınla, ne Doğu ile ne de kimlikle ilgili değildir. Hem Doğulu hem de Batılı kadınların kadınlık durumu; öteki üzerinden kendini algılayan Doğu ve Batı; sadece geçmişte değil, çağdaş dünyada da bireysel kimliklerin yok oluşuna dair söylemler içermektedir.

Sonuç

Bir üst yapının dayattığı her türlü doğru ya da hakikatin sorgulandığı, bireyselliklerin ön plana çıktığı ve çoğulluğun hakim olduğu günümüz dünyasında, sanat da her yönüyle çoğulcu bir görünüme bürünmüştür. Çoğulluk kavramı hem çok dilli bir sanat ortamına işaret etmekte, hem de birden çok disiplini ve medyayı kullanarak kendini ifade eden sanatçı türünün yaygınlaşmasını ima etmektedir. Öte yandan bu çoğul görünüm, disiplinlerarasılık ve çoklu estetik kavramları ile zenginleşmekte ve birden fazla medyumun bir arada kullanıldığı video, resim, enstalasyon, heykel vs. arasında salınan melez yapılar giderek popülerlik kazanmaktadır. Sanat yapıtının sabit ve değişmeyen bir anlamı olduğu yönündeki klasik düşünce ise çoktan terkedilmiş; metnin çoğul anlam üretme kapasitesine vurgu yapan postyapısalcılar, sanat yapıtının anlam evrenini çoğulluğa açmıştır.

Sanat yapıtını sonsuz anlam üreten bir organizma olarak ele alan postyapısalcı yaklaşım; yaratıcı özne olarak sanatçının kullandığı biçimsel araçların onun bireysel kararlarını aşarak farklı anlamlar üretebileceği gibi; farklı bireysel arka planlara sahip izleyicilerin; sosyo-kültürel çevre, coğrafya ve zamanla birlikte değişen algıların; ve hatta yapıtın bulunduğu/sergilendiği fiziksel mekanın farklı okumalara olanak tanıyarak anlamı çoğaltacağı görüşünü desteklemektedir.

Postmodernizmin eleştirel söylemi olarak kabul edilen yapıbozumculuk, esasen bir metin okuma ve anlama yöntemi olarak geliştirilmiştir. Ancak bu yöntem, sadece sanat yapıtlarında değil sosyal yaşama dahil olan her türlü yapı içindeki ikilem ve çelişkilere odaklanmaktadır. Derrida, ikili karşıtlıklar üzerine kurulmuş olan Batılı düşünce geleneğinin bir değerler hiyerarşisi oluşturarak, anlamı sabitlediği görüşündedir. Bu nedenle üstü örtülmüş, bastırılmış yada dışarıda bırakılmış olanları açığa çıkartmak için tüm yapıların işleyişini çözmeye yönelmiştir.

Metnin anlamını çözebilmek için metinde olmayanla, söylenmeyenle ilgilenen yapıbozum yöntemi, çağdaş sanat pratikleri üzerinde de etkili olmuş ve hem yaşamın içindeki ikilemleri ortaya çıkartmaya hem de “sanat” yapıtının kurgulanma sürecine odaklanarak gönderge-gösterge ve gösteren-gösterilen arasındaki muğlak alanları deşifre etmeye yönelik yapıbozumcu eserler üretilmiştir. Sonuç olarak Derrida'nın geliştirdiği yapıbozum yöntemi, bize gerçek yada hakikat diye sunulan herşeyin göreceli olduğunu; anlamın sabit olmadığını, bağlam değiştiğinde göstergelerin yeni anlamlar üretebileceğini söylemekte; ne yaratıcı öznenin ne de izleyicinin belirli bir anlamı ikame edemeyeceğini hatırlatmaktadır.

Kaynakça

- Altuğ, T. (2001). *Dile Gelen Felsefe*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Bircan, U. (2015). “Saussure’de Dil, Dilbilim ve Göstergebilim”, *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13 (25) s. 43-66.
- Çalikoğlu, L. (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları-3 90’lı yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları
- Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*, (T. Akşin Çev.). İstanbul: Afa Yayınları
- Derrida, J. (2014). *Gramatoloji*, (2. Baskı). (İ. Birkan Çev.). Ankara: Bilgesu Yayıncılık
- Erdemci, F., Germaner, S., Koçak, O., Germaner, Semra., Öndin, Nilüfer., Öztürk, Rana., Pelvanoğlu, Burcu., Rona, Zeynep., Yayıntaş, Arzu., Yıldız, Esra.(2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000* (Genişletilmiş 2. Baskı). (L. Amado, N. Dikbaş, V. Holbrook Çev.) İstanbul:

İstanbul Bilgi Üniversitesi

- Fineberg, J. (2014). *1940’tan Günümüze Sanat* (S. A. Eskier, G. E. Yılmaz Çev.). İzmir: Karakalem.
- Hançerlioğlu, O. (2016). *Felsefe Sözlüğü* (24. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Harvey, D. (1999). *Postmodernliğin Durumu* (2. Baskı) (S. Savran Çev.). İstanbul: Metis
- Heinrich, B. (2007). *Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim*, İstanbul:YKY
- Hekman, S. (1999) *Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik* (B. Balkız Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (2009). *Edebiyat Akımları Platon’dan Derrida’ya*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık
- Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, (2. Baskı) (A. Güçlü Çev.). Ankara: Bilim Sanat Yayınları
- Saussure, F. de (2001). *Genel Dilbilim Dersleri*, (Çev. B. Vardar). İstanbul: Multilingual.
- Selvi, Y. (2014). “Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum”. *İdil*, 3 (11), s.79-98.
- Söylemez, M. (2011). “Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri”. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (8) s. 1-10
- Ward, G. (2014). *Postmodernizmi Anlamak* (T. Göbekçi Çev.). İstanbul: Optimist
- Zariç, M. (2014). “Göstergebilim ve Yapıbozumdan Postmodernist Yapısal Eleştiriye” *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (9) s. 751-767.

Görsel Kaynaklar

Resim 1: John Frederick Peto, “Hepimizin Uğruna Yarıştığı Kupa 4” (The Cup We All Race 4), 1900, t.ü.y. 64.8 x 54.6 cm. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27The_Cup_We_All_Race_4%27_by_John_Frederick_Peto.JPG

Resim 2: Jasper Johns, “Aptalın Evi” (Fool’s House), 1962, t.ü.y ve objeler, 182,9 x 91,4 cm. http://everypainterpaintshimself.com/article_images_new/JohnsFoolsx1R.jpg

- Resim 3:** Kezban Arca Batıbeki, Deep Blue, t.ü.y.b. / kolaj, 50 x 50 cm. Sanatçının İzniyle
- Resim 4:** Ardan Özmenoğlu, “Mabel”, post-it kağıtlar üzerine karışık teknik, 60x100 cm., 2012. Sanatçının İzniyle
- Resim 5:** Şakir Gökçebağ, “Harem I”, duvar enstalasyonu, 170x130 cm., 2010. Sanatçının İzniyle
- Resim 6:** Judy Chicago, Akşam Yemeği Daveti (The Dinne Party) 1974-9, Karışık Teknik 17.6 x 12.8 x 0.9 m Brooklyn Museum, Brooklyn, NewYork, <https://i.pinimg.com/originals/ea/e5/95eae595b41a29b34414626b535364316c.jpg>
- Resim 7:** Judy Chicago, “Akşam Yemeği Daveti”, Detay <https://i.pinimg.com/originals/29/c5/fd/29c5fdd5d93f69f47602e69412073978.jpg>
- Resim 8:** Gülsün Karamustafa, “Fragmanları Fragmanlamak”, çeşitli sayıda fragman, herbiri 15x20 cm. / 15x15 cm. enstalasyon görüntüsü, 1999. Sanatçının İzniyle

Sanatta Mekân Kurgusu Bağlamında Joseph Beuys Yapıtları*

Aylin BEYOĞLU*

BEYOĞLU, A. (2019). Sanatta mekan kurgusu bağlamında Joseph Beuys yapıtları. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış 2019 (21), s. 33-41.

Araştırma Makale / Research Article

Özet

1921 yılında Almanya'nın Krefeld şehrinde doğan Joseph Beuys; önce Tıp okumaya karar vermiş daha sonra okulu bırakarak; Alman Hava Kuvvetleri'ne katılmıştır. Kırım'da pilot olarak görevliken uçağı düşürülmüş, sanatçığı kurtarmak için vücudunu yağ ve keçe ile sarmışlardır. Bu olay sanatçının yaşamını, yapıtlarını ve düşüncelerini etkilemiştir. Fluxus sanatçıları arasında yer alan Beuys yapıtlarında renkle, nesnelere ya da biçimlerle psikolojik ve sembolik etkiler yaratmak istemiş, bu etkilerle çeşitli mesajlar vermeye çalışmıştır. Sanatçı farklı düzeneklerle oluşturduğu yapıtlarını gerçek mekânlar içerisinde kurgulamıştır. Sanatçı sanatıyla bir eylemci, bir kuramcı, bir oyuncu ve bir şaman olduğunu ortaya koymuştur. Joseph Beuys'un yapıtlarını mekân kurgusuna ilişkin bir örnek olarak incelemek ve mekân kurgusu bağlamında önemini göstermek makalenin temel amacını oluşturmaktadır. Betimsel tarama modeli ile gerçekleştirilen araştırmada, sanatçı Beuys'un sanatı ve yapıtları ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Beuys'un yapıtlarının incelenmesi için öncelikle sanatçının yaşamı ve sanatı hakkında kısaca bilgi verilmiş; yapıtları arasından konuya uygun olan örnekler seçilerek incelenmiştir. Bu araştırma Beuys'un yapıtları ile sınırlandırılmıştır. Araştırmanın sonucunda; sanatçının mekân kurgusu bağlamında yapıtları değerlendirilmiştir. Sanatçının mekânlarını kurgulayarak yapıta mekânı dâhil etmesiyle, yapıtlarını oluşturmak için kullandığı malzemeler ve düzenlemeler sanatın yeniden tanımlanmasına katkı sağlamıştır. Sanatçı, yapıtlarında oluşturduğu düzeneklerin mekân içerisinde bir bütün olarak algılanmasını sağlamaya çalışmıştır.

Anahtar sözcükler: Fluxus, Sanat, Sanatçı, Sandalye, Yapıt.

Works Of Joseph Beuys Within The Context Of Locale In Art

Abstract

Born in 1921 in Krefeld, Germany; Joseph Beuys initially decided to study medicine, then quit school to join the German Air Force. While serving as a pilot in Crimea, his plane was shot down and the artist's body was wrapped in oil and felt to save his life. This incident impacted the artist's life, his works and his thoughts. One of the Fluxus artists, Beuys sought to create psychological and symbolic effects in his works using colors, objects or shapes, giving various messages with such effects. The artist designed his works created with various contrivances in real locations. In his art, the artist demonstrated his identity as a protestor, a theorist, an actor and a shaman. The fundamental purpose of this study is to examine the works of Joseph Beuys as an example of the relation of works to the design of locale. Carried out using descriptive survey model, the study examined the literature on the works of the artist Beuys. To examine Beuys' works, brief information on the artist's life and art is initially provided. Then the works of the artist that are in line with the subject have been selected and examined. This study is limited to the works of Beuys. The study contributes to the re-definition of the art by identifying the locales designed and included in the works by the artist as well as materials and arrangements used to create the works. The artist aimed to ensure that the contrivances in the works are perceived integrally with the locale.

Keywords: Fluxus, art, artist, chair, work.

* Bu araştırma 8-11 Aralık 2016 tarihleri arasında Yunanistan, Selanik'te düzenlenen II. Uluslararası Selanik Sanat ve Sanat Eğitimi Sempozyumu'nda sunulan sözlü bildirinin genişletilmiş halidir.

** Doç. Dr., Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, aylinbeyoglu@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7258-199X

Giriş

Joseph Beuys (1921-1986); çok yönlü bir sanatçı olmasının yanı sıra; politikacı ve akademisyen tanınmaktadır. Beuys yapıtlarını; farklı yaklaşım biçimleriyle de doğadan elde edilen malzemelerle birlikte kurguladığı mekânlar içerisinde oluşturmaktadır. Sanatçının yapıtlarında malzemeler oldukça önem taşımaktadır. Sanatçı bir çalışmada, şekli belli olmayan *amorf* malzemelerle; geometrik, ölçülü biçili nesnelere arasındaki karşıtlığı; sert ve yumuşak malzeme bütünleşmesini kavramsal düzeyde sorgulamıştır (Genç, 2007, s. 169). Sanatçı yapıtlarında kullandığı malzemeleri sembol olarak kullanmış çeşitli mesajlar vermeyi amaçlamıştır. Bu malzemelerden en temel olanları yağ, keçe ve bakırdır. Sanatçı bu malzemelerin biçimlendirilmemiş, kaotik bir durumda bulunmasından yola çıkmıştır. Kullandığı yağın ısı etkisiyle biçiminin değişmesi, keçenin hayvan kılınının sıkıştırma yoluyla oluşması gibi ısı ya da başka bir katalizörle bu belirsiz durumların biçimli, billursu bir duruma taşınabilmesi sanatçının malzemeleri kullanmasında etkili olmuştur (Paust, 2005, s. 17). Sanatçı ayrıca; ısı veya enerjinin sembolü olarak balı, düşünce paylaşma aracı olarak ele aldığı kara tahtayı, odaklanmanın ve yön bulmanın sembolü olarak el fenerini ve kanı, bitki özünü, bitkileri, kemikleri, canlı cansız hayvanları, toprak ve kaya parçaları gibi birçok farklı organik ve inorganik malzemeyi kullanmıştır (Merdaner, 2010, s. 57).

Sanatçı yapıtlarını kullandığı malzemelerle galeri ya da gerçek mekânlar içinde oluşturmuştur. Sanatçının yapıtları mekâna uygun şekilde mekâna birlikte kurgulanmış, mekâna özgü yapıtlar olarak görülmektedir. Sanatçı bazı yapıtlarında mekânın tamamını kurgulamış ve mekânı bağlamından uzaklaştırarak yapıtıyla birlikte oluşturmuştur. Sanatçının sanata yeni bir açılım getirmeyi amaçlayan yaklaşımı, bütünlüğü ve tutarlılığı olan arayışlardan biri olduğu için önemli bir örnek oluşturmaktadır. Beuys'un sanat anlayışı, çağdaş sanatın dayanakları olan modernizm ve avangard kavramlarının incelenmesine olanak tanıyacak bir noktada bulunması sanatın bir düşünme biçimi olarak yeniden kurgulanması sürecinin bir parçası olmuştur (Şen, 2006, s. 1).

Yöntem

Araştırmada; Beuys'un sanatı ve yapıtları ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Özellikle mekân kurgusu bağlamında sanatsal üretimde bulunan Beuys'un yapıtları üzerinde

araştırmalar yapılmıştır. Araştırma nitel araştırma tekniğiyle yürütülerek betimsel tarama modeli ile desenlenmiştir. Bu araştırmanın verileri, araştırmanın modeli gereği basılı kaynakların; konuyla ilgili ulusal ve uluslararası yazınsal ve görsel kaynaklar, ilgili yapıtların incelenmesine dayandırılarak toplanmıştır. Araştırma, Sanatta Mekân Kurgusu konusu ve Beuys'un yapıtları ile sınırlandırılmıştır. Sanatçının yapıtları, mekân kurgusu bağlamında konuya uygun örnekler içermesi bakımından seçilmiştir. Beuys ve, yapıtlarının incelenmesi için öncelikle, sanatta mekân kurgusu, Beuys ve sanatı hakkında kısaca bilgi verilmiş, daha sonra yapıtları ele alınarak incelenmiştir.

Sanatta Mekân Kurgusu

Sanat eseri, üzerinde zaman harcayıp kültürel yorumlar ve fikirlerin biraraya gelmesiyle oluşmaktadır. Sanat eseri, değişen toplum kültürlerinin sanat eserinde yer bulan ifadeci ve yorumcu düşünce anlayışının ortaya çıkmasını sağladığı gibi mekânın kavramsal yapısını da oluşturmaktadır. Sanat imgeleri ve tasarımları mekânla ilişki kurarak kendilerini mekânda var etmektedirler. Her eserin yapısallığı ile değişken bir mekânı bulunmaktadır. Bunlar birbirini tamamlayan ve var eden iki olgudur. Sanatın ifadeci tavrını birlikte oluşturan iki kavramdır.

Sanatın kuramsal yapısını değiştiren ve var eden kültürel yapı aynı zamanda algısal boyutunu da var ettiği estetik kurgusuyla tanımlamaya çalışmaktadır. Sanat nesnesi bu kimliğiyle artık hacim, yüzey, ışık-gölge ve renk gibi öğelerin dışında farklı ifadelerle kendini yaşatmaktadır. Minimalist düşünce artık salt kütleyi değil, ifadeci tavrıyla boşluğa yeni yorumlar katan bir tavır sergilemektedir.

Geçtiğimiz yüzyıllarda etkin olan mekân anlayışları sosyal, kültürel ve ekonomik yapılarıyla değişimlere uğramıştır. Gerek bilimde, gerekse sanatın ortaya koyduğu değerlerle yeni boyutlar kazanmıştır. Toplumsal etkileşimler ve süreklilikteki kalıcılık etkileri mekânı bugüne taşırken kültürel oluşumunu da korumuştur.

İmgelerin yapısı itibarıyla gerek üç boyutu, gerekse soyut anlam veren yorumları ile mekân anlayışı özünde nesneyle kurulan ilişkiyle var edilmektedir. Nesnelere bulunduğu yer itibarıyla mekânı sahiplenirken, mekânda "uzam" anlamı

içerisinde nesneyle kendini ilişkilendirmektedir. Bu yapıda mekân yapıta, yapıt mekâna bir anlam yüklemiş olmaktadır. Mekânsal kurguda yapıt algılanırken biçimler ve boşluk birbirini tamamlayarak bir oluşum sergilemektedirler. Üç boyutlu sanat eserlerinde anlamları değişerek farklı boyutlar sergileyen nesnelere, içinde bulunduğumuz dönemde farklı bir yapısal kimlik oluşturarak ifadeye farklı unsurlar yansıtılmaktadır. Dışarıdan izlenen bakılabilen yapısı değişmiş, alışılmadık dışında bizi farklı bir algıyla bağ kurmaya teşvik etmeye başlamıştır. 1960'lı yıllar Kavramsal Sanatla birlikte, hem yeni düşünce oluşumuyla hem de sanatçıların üretim şekliyle, kendini biçim ve malzemede göstererek fikir veya kavramın sanat eserinin en önemli parçası olduğunu anlatmıştır. Düşünceyi öne çıkaran bu alan her türlü nesnenin sanatın bir malzemesi olabileceğini göstermiştir. Güzel olan ya da estetik değere sahip olabilecek herşey toplumsal kültür yapısı içinde kendisini var edip anlatma imkânı bulabilmektedir.

Mekân; iç mekân, dış mekân ve kentsel mekân gibi çeşitlendirilerek kültürel yapıları içinde imgesel farklılıklara sahip olmaktadır. İmgelerin düzen içerisinde kendilerini ifade şekilleri kültürel farklılıkların da varlığını belirlemiş olmaktadır.

Amerika ve Avrupa'da 1960'larda başlayan sanatta serbest mekân kullanımı ya da mekânın sanat nesnesi olarak kullanımı, sanat yapıtlarının dış görünüşlerinin de değişmesine neden olmuştur. Bu yıllarda Amerika'da ve bazı Avrupa ülkelerinde ortaya çıkan ortak biçimsizlik durumu, farklı disiplinlerden ve anlayışlardan üretim şekillerinin sanat yapıtlarında birlikte veya grift bir şekilde ortaya konmasıyla başlamıştır. Bu eserlerle birlikte görsel sanatlar sözüyle anlaşılan görsel yapı, sadece resim ve heykel olmaktan çıkmış, heykelin mekânla birleştiği, resmin yüzeyinden koparılıp mekânla algılanır olduğu farklı anlayışların birleştiği bir süreç haline gelmiştir (Coşkun Onan, 2017, s. 38).

Joseph Beuys ve Sanatı

1921 yılında Kuzeybatı Almanya'da bulunan Krefeld şehrinde doğan Beuys, daha çok Kleve ve Rindern'de büyümüş ve orta sınıf bir ailenin tek çocuğu olarak yetişmiştir. Önce Tıp okumaya karar veren sanatçı daha sonra okulu bırakarak, 1940 yılında gönüllü olarak Alman Hava Kuvvetleri'ne katılmış, II. Dünya Savaşı'nda Alman Hava Kuvvetleri'nde çarpışmıştır.

1943'te Kırım'da savaş pilotu olarak görevliken uçağı düşürülmüş, yaşamını uçağın düştüğü yerde onu kurtarmaya gelenler kurtarmıştır. Soğuktan donmasını önlemek amacıyla sanatçının vücudu yağ ve keçe ile sarılmıştır (Antmen, 2000, s. 17). Bu olay sanatçının yaşamı, yapıtları ve düşünce dünyasında değişikliklere sebep olmuştur. Ölüm ve yaşam arasındaki o ince çizgide, savaşın ve yayılmacı politikaların içyüzünü kökten kavrayan sanatçı, düşünsel bir eylemci olarak kendi kültürünü sağaltma girişimlerinde bulunacaktır. Yaşamı, çevreyi, politik olayları yorumlayarak kendi özündeki tinsel ve düşünsel değerleri ölküleştiren bu arayışla, insani bir yabancılaşmaya kafa tutmak istemiştir (Şahiner, 2013, s. 60).

Sanatçı, 1945 yılında bir İngiliz esir kampında kalmıştır. 1946-51 yılları arasında Düsseldorf Sanat Akademisi'nde heykel okumuş, 1961 yılında ilk kişisel sergisini açmıştır. Daha sonra profesör unvanıyla Düsseldorf Sanat Akademisi'ne dönmüştür (Sanat Atlası, 2010, s. 558). Sanatçı; enstalasyon çalışmaları, happening'leri ve desen çalışmaları ile hem önde gelen bir siyasi sanatçı hem de eğitim sistemlerine karşı olan tavrıyla bilinen bir hoca olmuştur. Akademi'nin reddettiği öğrencileri kabul ettiği için okuldan kovulmuş, bu yüzden Uluslararası Yaratıcılık ve Disiplinlerarası Araştırma Özgür Üniversitesi'ni kurmuştur. Rudolf Steiner'in öğretilerinden esinlenen sanatçı, doğa ve ruhun yeniden birleşmesinin ve nesnelere ifadeci figüratifliği aracılığıyla yaşamın karmaşasının görselleştirilmesi ifade edilmesinin peşine düşmüştür. Alışılmadık dışında malzeme ve teknikler kullanarak tüm disiplinler sınırlarını aşarak görsel bir dağarcık üretmiştir (Buchholz Buchholz, Bühler, Hille, Kaeppele, Stotland, 2012, s. 498). "Pek çok sanatçı gibi Beuys da, herhangi bir sanat türünde çalışmanın bile gerici bir hareket, eşitlikten yana olmayan toplumları destekleyen bir etkinlik olduğunu anlamıştı." (Lynton, 2004, s. 336). Sanatçı, sanatçının rolü ile nesnelere enerji alan ve nesnelere yeni güçler, yeni anlamlar yükleyen bir şamanın rolü arasında paralellik görmüştür (Beykan, 1997 ed., s. 43).

Sanatçı, 1962 yılında Fluxus hareketine katılmıştır. 1960-70 yılları arasında öne çıkan Fluxus sanatçı kolektifi; toplumsal ve siyasal eylemlilikle bir arada sanatsal deneyler yapmanın hararetli savunuculuğunu üstlenen bir uluslararası avangard grup olmakla birlikte saflarında Joseph Beuys, John Cage, Charlotte Moorman, Yoko Ono ve Nam June Paik gibi isimler yer almıştır. Bu isimlerin birçoğu; teknoloji, performans, müzik ve ses sanatını kendi çalışmalarında birleştirmişlerdir

(Wands, 2006, s. 123). Beuys'un isminin Fluxus sanat hareketi içinde anılması Fluxus sanatçılarının ve Beuys'un sanatsal problematiğinin benzer paydada buluşması ile açıklamak mümkündür. Beuys'a göre de Fluxus için sanat, Duchamp öncesinde bize sunulan anlamda yücelik terimini içinde barındıran bir imayla sunulmaz. Sanat bir insan eylemidir. İnsan yaşam içinde var olur ve ondan her anlamda beslenir, dolayısıyla sanat da yaşamı yansıtmalı, hatta yaşamın kendisi sanat olmalıdır (Kılınc ve Reisoğlu, 2011, s. 223). Bu nedenle Fluxus sanatçıları ve Beuys, "hem gösterilerini içeriğini hem de gerekli becerileri, sanatçıları nesne üretiminden uzaklaştırarak, gerçek olaylara benzeyen ve gerçek zaman içinde yer alan süreç ve eylemlere yöneltmişlerdir" (Atakan, 1998, s. 66). Beuys'un Kavramsal yapıtları oldukça fazla olmasına rağmen genellikle bir Fluxus sanatçısı olarak tanımlanmıştır. Birleştirme yoluyla gerçekleştirdiği kuruluşları dağıtarak yeniden düzenlemeyle bir dizi Oluşum gerçekleştirmiştir. Bunlardan biri, 1965 yılında Wuppertal'da düzenlediği *Eylem*'dir. Bu Oluşumunda bir kutu üzerinde 24 saat süresince dimdik kolları iki yana açık vaziyette ayakta durmuş, kollarıyla devinebildiği uzay parçası içinde çevredeki nesnelere kullanarak çeşitli eylemler sergilemiştir (Kolektif, 1997, s. 232). Toplumsal heykel olarak adlandırdığı sanatının toplumu en iyi yönde şekillendirme gücünün olduğuna inanmıştır. Sanatçı, eğitim reformu, halkın demokrasisi ve Yeşiller Partisi kampanyalarına katılarak siyasete önem vermiş ve siyasette gittikçe daha aktif hale gelmiştir. Beuys, heykellerinde ve enstalasyonlarında kasıtlı olarak uçak kazasından kurtarılan yağ, keçe, toprak, taş, yiyecek maddesi, bakır ve demir plakaları gibi malzemeler kullanmıştır. Oda büyüklüğündeki mekânlarda enstalasyonlar kurgulamıştır. 1982-87 yılları arasında eserleri ağaç dikme eylemi *7000 Meşe*'de olduğu gibi müzelerden taşınan aktivist gösterilere dönüşmüştür. Beuys, sanatçının topluma, sanat eserlerinin yanı sıra performans, halka açık tartışmalar ve siyasi kampanyalar gibi "eylemlerle" de iletişim kurabileceği fikrinin öncüsü olmuştur (Sanat Atlası, 2010, s. 558). Yapıtlarındaki bireyin tinsel ve düşünsel gelişimi ile ilgili iyimser boyut, sanatın iyileştirici, düzeltici bir araç olarak kullanılmasını önermesi, kutuplaşma ve yalıtılmışlığın üstesinden gelmek amacıyla önerdiği çözümler olmuştur. Sanatçı bu alt yapılar üzerine temellendirdiği sanatıyla, bir eylemci, bir kuramcı, bir oyuncu ve şaman olduğunu ortaya koymuştur (Şahiner, 2013, s. 59).

Joseph Beuys Yapıtları

1960'lı yıllar ve sonrasında Beuys'un sanatında sanat nesnesi ve mekân kurgusu farklı bir bağlamda karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı yaşamında büyük önem taşıyan yağ, keçe, toprak, taş, yiyecek maddesi, bakır ve demir plakaları gibi malzemeleri kurguladığı mekânlarla bütünleştirdiği yapıtlarında kullanmış ve yapıtlarında yaşamla bağ oluşturmuştur. Yapıtlarında yer alan malzemeleri, mekân içerisine amacına uygun olarak belli bir düzen içinde yerleştirmiştir. Sanatçı mekânları kurgularken düzenlemeyi, izleyicinin hoşuna gitsin ya da güzel olsun diye yapmamış, çoğunlukla doğrudan kavramsal bir boyuta yönelmiştir. Sanatçı yapıtlarında ağırlıklı olarak galerideki gerçek bir mekânı kurgulamış, izleyiciye günlük yaşamda ki bir mekânı sanatsal bir öge olarak sunmuştur. Kurguladığı mekânlarla birlikte oluşturduğu düzeneklerin bir bütün olarak algılanmasını sağlamaya çalışmıştır.

Sanatçının sanatı, zihinsel bir durumun ya da özel bir eylemin biçimidir. Beuys'un kullandığı malzemeler ve yapıtlarını oluşturduğu düzenlemeler sanatın yeniden tanımlanmasına katkı sağlamıştır. Sanatçı için sanat dil, düşünce, performans, ölüm ve ekoloji konularıyla bağlantılı olmuştur (De Waresquiel, 2004, s. 104).



Resim 1. Beuys, "Kötü Durum", 1958–1985, Anthony d'Offay Galerisi, Londra.

Beuys'un 1958–1985 yılında yaptığı Resim 1'deki "Kötü Durum" adlı yapıtı; büyük bir sanat galerisindeki iki odada; keçe, piyano, karatahta ve termometre ile meydana getirilmiştir. Yapıt, Londra Anthony d'Offay Galerisi'nde sergilenmiştir. Dikdörtgen biçimindeki galeride, iki ayrı mekânın duvarları, küllengi keçe ile rulo şeklinde yan yana

dizilerek kaplanmıştır. Sanatçının kurguladığı mekânda keçe tomarları, duvarların yanlarına, iki sıra halinde odanın şekline uygun olarak sıralanmıştır. Beuys, üzerinde bir karatahtayla, bir termometre bulunan bir piyanoyu da galerinin tam ortasındaki boşluğa yerleştirmiştir. Mekânın tavanı beyaz renk bırakılmış, yerler ise parke kaplanmıştır. Sanatçının yapıtında ilgi odağı piyano olmuştur. Lynton (2004)'te sanatçının yapıtını şu şekilde yorumlamıştır:

Beuys'un düzenlediği (...) Keçe kaplı duvarlar mekâna belli bir ağırlıklılık veriyor, ayrıca sıcaklık, korunmuşluk ve Londra'nın merkezindeki gü-rültüye karşı bir yalıtım kazandırıyor. Kapalı piyano, boş karatahta ve kimin için ne ölçtüğü bilinmeyen termometre de insanların özlemleriyle yeteneklerini (...) dile getiriyordu (ss. 343-344).

Sanatçı yapıtının mekân düzenlemesinde kullandığı keçeleri önceki yapıtlarının tersine dikey olarak yerleştirerek, izleyiciye Kelt topraklarında bulunduğu sıcaklık ve sağaltının sinyallerini vermek istemiştir. Termometreyi ise, Kelt topraklarında bulunduğu sıcaklığı nicelleştirerek somutlaştırmak ve ısıyla ilgili kavramları destekleyici bir eleman olarak sunmuştur. Sanatçı, Kelt toprakları ile anne karnının sıcak, güven veren yönü arasında ilişki kurmuş, fetüs durumuna geçmesiyle kendisini bu topraklarda yeniden yarattığına işaret



Resim 2. Beuys, "Şimşek ve Aydınlığında Geyik", 1958-87, salon enstalasyonu, bronz, demir ve alüminyum, 1988, Zürih.

etmiştir (Delibaş, 2008, s. 110).

Sanatçı Resim 2'deki "Şimşek ve Aydınlığında Geyik" isimli yapıtını; bronz, demir ve alüminyum gibi malzemelerle düzenlediği farklı boyutlardaki nesnelere oluşturmuştur. Mekân içerisinde kurgulanmış yapıtın oluşumunu sağlayan bu nesnelere; solda üç tekerlekli bir el arabası, sağda, üzerinde fotoğraf makinasını andıran bir kutu bulunan tripot ve kutunun üzerinde bir pusula, ortada yerde, geyiği temsil etmesi amacıyla kullanılan alüminyum düzener ve etrafına yerleştirilmiş farklı büyüklükteki şekiller, üst bölümden aşağıya sarkan yıldırım biçimiyle oluşturulmuştur.

Arketipik ve büyüsel-dinsel göndermeler Beuys'un düşüncesinde büyük rol oynamıştır. Şimşek Endüstri Çağı'nda sanatın işlevinin ne olduğunun üzerinde durmaktadır. Doğa ile ruh arasındaki karşılıklı diyalog biçimleri ve malzemeler aracılığıyla simgelenmiştir (Buchholz vd., 2012, s. 499). Sanatçının yapıtında geyik Hıristiyan inancındaki gibi ruhun iletkeni olmuştur. Geyiğin boynuzlarının her yıl yenilenerek tekrar büyümesi yeniden diriliş ve ruhun arınmasının simgeleştirilmesidir. Ayrıca sanatçı erkek geyiği başlangıçta var olan hayvanların koruyucusu olarak kabul etmiştir (Kara, 2004, s. 70).



Resim 3. Beuys, "Yönlendirici Kuvvetler", 1974.

Beuys, Resim 3'teki "Yönlendirici Kuvvetler" isimli çalışmasında toplam 100 adet karatahtayı mekânın zeminine yerleştirilen ahşap bir platform üzerine sermiş ve bunlardan üç tanesini şövaleye koymuştur. Bu şövalenin birinin üzerindeki karatahtaya sanatçı *Gizlerin Üretimi* yazmıştır. Karatahtalardaki diyagramlar ve çizimler yoluyla sanatçı, toplumunun köklü düşüncelerini sarsmak istemiştir. Çalışmanın bir salın

üzerinde gibi görünmesi, uzaktan yönlendirilen didaktik bir yaklaşımın, bilginin gizleriyle heykele dönüşmesidir (Şahiner, 2013, s. 63). Beuys çalışmalarında yazının anlatım aracı olma işlevinden yararlı olsa da onu bir yapıt olarak sunmuş olması yazıyı bir kavram olarak sunduğunu göstermektedir (Atakan, 1998, s. 49). Karatahta ve yazı sanatçının çoğu çalışmasında görülmektedir. Sanatçının mekân içerisinde mekânın bir parçası haline getirdiği karatahtalar üzerindeki yazıları Şahiner (2013)' şu şekilde yorumlamıştır:

Şövalelerdeki üç karatahta, Beuys'un farklı bir entelektüel noktayı işaret ettiği 'eğitsel metinler'dir. Soldaki karatahtada yer alan 'ö-ö', Dadaistler tarafından yaratılan fonetik şiirlere gönderme yapmaktadır (...). Beuys, bu yaklaşımıyla "duygusal tecrübelerimizi, düşüncelerimizle bütünleştirdiğimizde, sıradışı bir önermeye ulaşabiliriz" diyen Rudolf Steiner'e gönderme yapmaktadır (s. 63).

Sanatçı düşünceyi ve seslere bağlı olarak konuşmayı birer form olarak düşünen, içerisinde yer aldığımız dünyayı nasıl şekillendirdiğimizin bir tür *heykel* gibi algılanabileceğini iddia etmiştir. Beuys, *sosyal heykel* kavramını ileri sürerek, "bu bağlamda heykel, sosyal bir yapı olarak bir tür evrimsel süreçtir ve herkes de sanatçıdır." demiştir (Antmen, 2010, s. 207).



Resim 4. Beuys, "Sürü", 1969, Volkswagen minibüs ve her biri keçe, yağ ve el feneri taşıyan 24 adet kızak, Neue Galerie, Staatliche Müzesi, Kassell, Almanya.

Beuys Resim 4'teki *Sürü* isimli yapıtını Volkswagen minibüsün arkasından çıkan ve her biri keçe, yağ ve el feneri taşıyan 24 adet kızak ile birlikte mekân içerisine kurgulamıştır.

Kızaklar minibüsün arkasına yerleştirilmiştir. Sanatçı bir aciliyet duygusuyla yapıtında hem işgali hem de hayatta kalma mücadelesi için kaçışı ima etmek istemiştir. Yapıtta her kızak; sıcaklık için sarılmış külrengi bir keçe, beslenme için yağ ve yolu bulmak için bir fener ile oluşturulmuştur (Fineberg, 2014, s. 222).

Beuys aksiyonlarından geriye kalan nesnelere, *Sürü* çalışması ve onun uzantısı olan kızaklarda olduğu gibi çoğaltmıştır. Sanatçının yapıtında nesnelere tek tek ele alındığında bir anlam ifade etmezler. *Sürü* çalışmasında minibüsten çıkan kızaklar, M.Ö. 270'lerde Çin'de bulunan imparatorun ordusu gibidir. Ordunun birarada oluşu görsel etkiyi güçlendirmektedir. Benzer ilişki *Sürü* çalışmasında da görülmektedir. Beuys'un çoğaltmalarında taşıdığı güç, nesnelere her bir çoğaltmada tekrardan yayılma olasılıklarını güçlendiren bir ağ gibi olmasından kaynaklanır. Sanatçının çalışmasında her uzantının bir kökten doğup gelişip, kendini de kök yaparak yaygınlaşmasıyla yatayına gelişen bir dizge oluşmaktadır (Biçer, 2007, s. 42).

Beuys'un yapıtına başka bir açıdan bakacak olursak, teknolojiyle üretilen Volkswagen minibüsü ile ilkel bir araç olan kızaklar çalışmasında bir araya gelmiştir. Bu çalışmayla bir iç mekânın kullanımı açısından yapıtın büyüklüğü, enstalasyonlarda yeni yaklaşımlara öncü olan bir örnek teşkil etmektedir. Beuys bu çalışmasını şu şekilde yorumlamıştır: (...) Aslında bu nüsha, VW. minibüsle yapılmış olandan daha büyük bir küme ile yapılmıştır. Fakat neden bu küme ebediyen bir arada kalsın ki? Dağılabilir de. Böylece dağılır. Bence bu türlü de bir arada durdukları zaman ki kadar iyi (Aktaran Biçer, 2007, s. 42; Schellman, Klüser, 1991, s. 14).



Resim 5. Beuys, "Yağ Köşesi", 1963.

Beuys'un bir diğer çalışması Resim 5'teki 1963 yılında yaptığı *Yağ Köşesi* isimli çalışması olmuştur. Sanatçı mekânın köşesine yerleştirdiği sıvı biçimli kaotik yağın, bir biçimlendirme etkinliği sonucunda, düzgün geometrik bir biçime kavuşmasını ifade etmiştir. Sanatçı için bu heykelciliğin temel prensibi haline gelmiştir. Heykelciliği daha geniş bir bağlamda ele alan sanatçı için; istenç, duygu ve düşünme kavramları da benzer bir etkileşim içinde olmuştur. İstenç kaotik olana, duygu harekete ve düşünme kavramı da biçime karşılık gelmiştir (Kuoni, 1993, s. 91).

Beuys *Yağ Köşesi* isimli yapıtında olduğu gibi diğer yapıtlarında da malzeme olarak kullandığı yağı kullanma amacını şu şekilde belirtmiştir:

Yağ kullanmaya, tartışma yaratma niyetiyle başladım (...). İstedğim şey, kültür ve heykelin ne anlattığı, dil denen neyin ne olduğu, insan yaratıcılığı ve üreticiliğinin ne anlama geldiği gibi konuları, yani kısaca, kültür ve heykelin gizilgücünü tartışmaya açmaktı (Yılmaz, 2006, s. 276).



Resim 6. Beuys, "Kamptan Ayrılmadan Önce Ben", 1970/80, Münih.

Sanatçının Resim 6'daki *Kamptan Ayrılmadan Önce Ben* isimli çalışmasında sol tarafta duvara asılı bir ilan panosu bir de köşeye kıvrılmış bir şekilde yerleştirilmiş bir pano görülmektedir. Mekânın orta bölümünde büyük pramidal bir şekil, pramidal kutular, mekânın zeminine yerleştirilmiş plakalar ve kamalar kullanılmıştır. Mekânın karşı duvarına dayalı okul yazı tahtasını bir kez daha kurulumun merkezi

olan bir unsur olarak kullanılmıştır. Yazı tahtasının üzerine fikirlerini tebeşir ile çizmiştir. Yazı tahtasının önündeki küçük sehpa üzerinde bir lamba ve bıçak yer almakta, bıçağın ucu pusula gibi yön göstermektedir. Yerde ahşap plakaların üzerinde bir ahşap çekiç yer almaktadır.

Sanatçı günlük yaşamdaki klasik geometrik formları mekânla kurgulayarak yapıtına dönüştürmüştür. Sanatçının çalışmasına hâkim derin kırmızımsı kahverengi tonu çalışmadaki nesnelere görülmektedir. Sanatçı bir kamptan hareket ederek yapıtını kampa uygun olarak düzenlenmiş nesnelere oluşturmuştur. Beuys mekân kurgusu içerisinde çalışmalarında kullandığı nesnelere ilgili şu şekilde yorum yapmıştır:

Benim nesnelere, heykel düşüncesinin ya da genel olarak sanatın dönüştürülmesi için birer uyarıcı olarak görülmelidir. Onlar heykelin ne olabileceğini ve heykel yapma kavramının nasıl herkesin kullandığı görülmez malzemeler kadar yaygınlaştırılabileceği konusunda düşünceleri tahrik etmelidirler (Pektaş, 2006, s. 44).



Resim 7. Beuys, "Yararı Göster", 1974-75, Münih.

Sanatçı Resim 7'deki *Yararı Göster* isimli çalışmasını iki siyah tahta, gazete, iki tarım aleti, iki çift demiryolu parçalarını bastırıp sıkıştırmak için kullanılan çatal uçlu alet, iki morg masası, morg masasının altında yağ ile doldurulmuş iki metal kutu, termometre, kavanoz, gazlı bez ve test tüpü ile

oluşturmuştur. Bu malzemeler sanatçı için bu işin bir parçası haline gelen malzemelerdir. Beuys'a hitap eden gazetenin iki kopyası, tebeşir ile yazılabilir iki okul karatahtası mekânın duvarında yan yana asılmıştır. Beuys, heykeltıraşlık eserlerinin çoğunda olduğu gibi malzemeleri çift olarak sunmuş, bu şekilde toplumun yaşam ve ölüm ikiliği yansıtmak istemiştir.

Beuys, *Yaranı Göster* isimli çalışmasında şamanik terapi unsurunu ele almıştır. Sanatçı mekânı içerisine bir hastane odasının malzemelerini dâhil ederek kurgulamıştır. Çalışma Beuys ve Almanya için psikoterapik bir işleve sahiptir (Merdaner, 2010, s. 82). Sanatçı; hastalık, acı, ölüm, travma, yaşlılık ve geçicilik konularını vurgulamak istemiştir. Burada verdiği mesaj ise gösterilen bir yaranın tedavi edilebilir olduğudur.



Resim 8. Beuys, "Yaranı Göster" (ayrıntı), 1974-75, Münih.

Resim 8'de görüldüğü gibi sanatçı çalışmasında morg masasının altına yağ ile doldurulmuş iki metal kutu yerleştirmiştir. Metal kutunun hemen yanında gazlı bez ile kaplı kavanoz, kavanozun üzerinden test tüpü kutunun içine doğru konumlandırılmıştır. Kutudaki yağın üzerinde de termometre görülmektedir. Kutular aynı bu şekilde birbirine paralel olarak masaların altına yerleştirilmiştir.

Sonuç

Joseph Beuys, 1960'lı yılların öncü sanatçılarından biri olmuştur. Sanatçı bu yıllarda, resim, heykel, performans ve enstalasyonlar yapmıştır. Sanatçının geçmişte yaşadığı uçak kazası sanatçının yaşamı, yapıtları, kullandığı malzemeler ve düşüncelerinde önemli değişiklikler yaratmıştır. Resimden performans sanatına geçiş yapmasında, sanatın toplumda

daha çok etkili olması gerektiğine olan inancı ile hareket etmiştir.

Sanatçının yapıtlarının bir iç mekânın kullanımını açısından kapladığı alan, enstalasyonlarda yeni yaklaşımlara öncü olan bir örnek teşkil etmesi açısından önem taşımaktadır. Sanatçı yapıtlarını oluştururken mekânı da kurgulayarak yapıtlarına dâhil etmeyi amaçlamıştır. Kurgulanan gerçek mekân nesnelerin yerleştirilmeleriyle izleyiciye farklı yaşanmışlıklar sunmaktadır. Sanatçının kurguladığı mekânlar sanatçının yapıtlarıyla anlam kazanmıştır. Sanatçının yapıtları galeri ya da yapıtlarını oluşturduğu gerçek mekâna uygun şekilde mekâna birlikte kurgulandığı için mekâna özgü olan yapıtlar olarakta görülmektedir. Sanatçı bazı yapıtlarında mekânın tamamını kurgulamış ve mekânı bağlamından uzaklaştırarak yapıtlarıyla birlikte oluşturmuştur. Bu şekilde mekânlar içerisine düzenlediği yapıtlarla birlikte mekânı da yapıtlara özel kurgulayarak dâhil etmiştir. Sanatçı içinde bulunduğumuz mekânları, yapıtlarıyla doğrudan bir ilişki içerisinde duyularımıza etki edecek şekilde düzenlemiştir. Ayrıca sanatçı yapıtlarında onun için önem taşıyan birçok malzemeyi sembol olarak kullanarak yapıtlarıyla mesajlar vermek istemiştir.

Kaynaklar

- Antmen, A. (2000). A'dan Z'ye 20. yüzyıl sözlüğü. P Sanat Kültür Antika Dergisi, Kış 2000 (16), 17-30.
- Antmen, A. (2010). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar resimde ve heykelde alternatif akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beykan, M. (Ed.) (1997). *Sanat kitabı: 500 sanatçı 500 sanat eseri* (Çev. Mina Haydaroğlu). İstanbul: Yem Yayın.
- Bıçer, Y. (2007). Plastik bir olgu olarak çoğaltma. *Artist Modern Dergisi*, Aralık 2007, 11(84), Artist Yayın Endüstrisi ve Eğitim Hizmetleri Ltd., İstanbul, 36-43.
- Buchholz, E., L., Bühler, G., Hille, K., Kaeppele, S., Stotland, I. (2012). *Sanat* (Başvuru Kitapları). İstanbul: NTV Yayınları.
- Coşkun Onan, B. (2017). Postmodern Sanatta Nesne ve Mekân Bağlamı: İki Türk Kadın Sanatçı, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı / Number 38, Erzurum, 2017, 37-50
- De Waresquel, E. (2004). *İsyankâr yüzyıl, Yirminci yüzyılın başkaldırı sözlüğü* (Çev. İ. Yerguz). İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Delibaş, L. (2008). Kelt kültürü bağlamında Joseph Beuys ve eserleri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Genç, A. (2007). Köktenci sanatta devrimsel gelgit: kavram- imge diyalektiği. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (1), 153- 175.
- Kara, D. (2004). Bir biyofilik olarak Joseph Beuys ve sanatı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Kılınç, G., M., Reisoğlu, O., O. (2011). Joseph Beuys ve Bir Evrim Katalizörü Olarak Sanat. *1. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu, Dün Bugün Gelecek Bildiri Kitabı*. Denizbank.
- Kolektif (1997). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (Cilt 1.) Tükel, U. Joseph Beuys (s. 232). İstanbul: Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kuoni, C. (1993). *Joseph Beuys in America, energy plan for the western man, writings by and interviews with the artist*. Four Walls Eight Windows, New York.
- Lynton, N. (2004). Modern sanatın öyküsü (Çev. C. Çapan). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Merdaner, E. (2010). Şamanizm bağlamında Joseph Beuys'un sanatı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Paust, B. (2005). *Aslolan çizgidir: Joseph Beuys'un eserlerinde çizimin önemi, Joseph Beuys - aslolan çizgidir, Schloss Moyland Müzesi Koleksiyonundan Bir Seçki*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pektaş, N. (2006). Kaidesiz heykel. *Artist Dergisi*, Haziran 2006, Artist Yayın Endüstrisi ve Eğitim Hizmetleri Ltd., İstanbul, 40-46.
- Sanat Atlası (2010). *Sanat atlası dünyanın en kapsamlı müze kitabı*. Seçkin Selvi (Ed.). İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Schellman, J., Klüser, B. (1991). Joseph Beuys' a sorular (Çev. Sebla Kiraz), *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi* (Joseph Beuys Özel Sayı), Sayı: 133, İstanbul.
- Schmuckli, C. (2004). *Chronology and selected exhibition history*. In Rosenthal, M., with Rainbird, S. and Schmuckli, C. Joseph Beuys actions, vitrines, environment (pp. 150-201). London: Tate Publishing.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta postmodern kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şen, Ö. (2006). Yirminci yüzyılda avangard sanatın etkisinde dönüşüme uğrayan desen anlayışının Joseph Beuys örneğinde incelenmesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çukurova Üniversitesi, Adana.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Wands, B. (2006). *Dijital Çağın Sanatı*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat.

Resimler Listesi

Resim 9: Joseph Beuys, “*Kötü Durum*”, 1958–1985, Anthony d'Offay Galerisi, Londra (<http://natti-noo-noo.blogspot.com.tr/2012/01/joseph-beuys.html>). Erişim Tarihi: 08.10.2016.

Resim 10: Beuys, “*Şimşek ve Aydınlığında Geyik*”, 1958-87, salon enstalasyonu, bronz, demir ve alüminyum, Berlin Sergisi'nden fotoğraf 1988, Zürih (Buchholz, E., L., Bühler, G. vd., 2012, 499).

Resim 11: Beuys, “*Yönlendirici Kuvvetler*”, 1974 (<http://flickrhivemind.net/blackmagic.cgi?id=25478987246&url>). Erişim Tarihi: 18.10.2016.

Resim 12: Beuys, “*Sürü*”, 1969, Volkswagen minibüs ve her biri keçe, yağ ve el feneri taşıyan 24 adet kızak, Neue Galeri, Staatliche Müzesi, Kassel, Almanya (Fineberg, 2014, s. 222).

Resim 13: Beuys, “*Yağ Köşesi*”, 1963 (<http://julianminima.tumblr.com/post/8196498952/joseph-beuys-filter-fat-corner-1963>). Erişim Tarihi: 12.10.2016.

Resim 14: Beuys, “*Kamptan Ayrılmadan Önce Ben*”, 1970/80, Münih. (Foto: Florian Holzherr) (<http://www.lenbachhaus.de/exhibitions/sammlungspraesentation/joseph-beuys/?L=1>). Erişim Tarihi: 05.10.2016.

Resim 15: Beuys, “*Yaram Göster*”, 1974-75, Münih (Schmuckli, 2004).

Resim 16: Beuys, “*Yaram Göster*” (ayrıntı), 1974-75, Münih (Schmuckli, 2004).

Seramik Sanatında Sergileme Sorunları*

Ayşe KURŞUNCU*

Kurşuncu, A. (2019). Seramik Sanatında Sergileme Sorunları. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış 2019 (21), s. 43-51.

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Seramik malzeme hem geçmişinden taşıdığı geleneği hem de teknik imkanlarının çeşitliliği sebepleriyle sanatçıların birbirinden çok farklı sanatsal ifade biçimleri geliştirmesine imkan sağlamaktadır. Ancak seramik sanatı, malzemenin yapısı ve tarihinde barındırdığı tüm avantajlarına karşılık günümüzde sergileme konusunda tam da bu özellikleri sebebiyle çeşitli sorunlar ve engellerle karşılaşmaktadır.

Üretildiği dönemdeki işlevinden ayrı olarak günümüzde çoğu seramik, vitrin ve kaidelerle sergilenmektedir. Bu sergileme, günümüz müzelerinin gerek koruma gerekse de bilgilendirme amaçlı tasarlanması sebebiyle seçilmiştir. Sanatçılar bu sergileme yöntemlerini ve malzemelerini benimseyerek sergilerinin mekanla olan ilişkisini bütünlükten uzak ve kopuk olmasına yol açabilmektedirler.

Mekan ilişkisi ve yardımcı malzemelerin kullanımıyla ilgili sorunlar sanatçının sergileme sırasında yaptığı seçimlerle aşılabılır. Sergileme sırasında kullanılan yardımcı malzemelerin çalışmanın bir parçası olduğunun kabulüyle birlikte, çalışmanın mekan ve nesneyle bütünlüğünü oluşturan ve anlamıyla örtüşen şekilde tasarlanması anlatım birliğinin korunmasını sağlayacaktır. Aynı zamanda mekanla beraber düşünülen, sergi mekanının hem anlamı hem fiziksel yapısı hem de teknik koşulları değerlendirilen bir çalışma yapılmasıyla sergileme sırasında özgünlüğün kaybedilmesinin önüne geçilecektir.

Anahtar Sözcükler: Seramik sanatı, Modern müze, Sanat mekanı, Sergileme bütünlüğü, Sergileme sorunları, Sanatsal ifade, Yardımcı malzeme, Kaide.

Exhibition Problems in Ceramic Art

Abstract

Ceramic material has the possibility of developing unique artistic expressions due to the diversity of both technical and traditional background. Yet ceramic art, despite the structure of the material and the advantages of its history, encounters problems and obstacles at exhibition phase because of these backgrounds.

Despite the original function, most of the ceramic art works are displayed in glass showcases and pedestals. This display is used for protection and information functions of modern museums. Artists may make their exhibition's relation with the space irrelevant and detached by adopting this display techniques and materials.

These problems with the exhibition space and other materials can be prevented by the artist's choices during the installation phase of the exhibition. The unity of the whole exhibition's statement can be restored by the recognition of other materials as a part of the exhibition. At the same time, thinking with the exhibition space- both physical element, technical circumstances and context of the space- and designing through will prevent the loss of genuineness.

Keywords: Ceramic Art, Modern Museums, Art Space, Exhibition Display, Exhibition Wholeness, Exhibition Problems, Artistic Expressions, Auxiliary Materials, Exhibition Pedestal.

Giriş: Sanatçı, Sergi, Müze

“Sanatçının söyleyeceği bir şey olmalı; çünkü amacı, forma hakim olmak değil, onu içsel anlamına uyarlamaktır.”

Wasily Kandinsky (2001, s.135)

“Yeni bir şeyler yapmaya çağırıyoruz, ayak basmamış bir toprakla yüzleşmeye, kimsenin gidip de bize yol göstermek için dönmediği bir ormana dalmaya çağırıyoruz.”

Rollo May (2008, s.40)

Günümüzde sanatın üretilmesi ve sergilenmesi birbirinin devamı ve bütünleyici parçası olsa da tarihsel süreç içinde incelendiğinde aslında özünde çok farklı noktalardan geliştikleri görülmektedir. Sanatın üretilmesi tamamen sanatçının kendi zihninden başlayan yalnız bir yaratım süreciyken, sergilenmesi sanatçıdan bağımsız bir çok kişinin dahil olduğu bir etkinlikler zinciridir. Sanatçının üretimi, eserin sonradan geçeceği yollar yönlendirse bile, kendi seçimleri doğrultusunda yön alır. “Sanat eseri, gizemli ve gizli bir biçimde sanatçıdan doğar. Ondandır yaşamını ve varoluşunu kazanır.” (Kandinsky, 2001, s.133) Bunun yanında sergileme, en az bir mekan ve izleyici olan en az bir başka kişi gerektirir.

Sanatın sanatçının egemenlik alanından çıkıp diğer kişi ve mekanlarla ilişkilenebilmesinin ilk örnekleri Antik Yunan’a dayanır. Antik Yunan mitolojisindeki dokuz ilham perisinin mekanı olduğu düşünülen müzeler, dönemin kutsal mekanlarıdır. Bu kutsallık anlayışı günümüz müzelerinde de ziyaretçilerin gösterdiği tipik davranışlarla (saygı göstermek, sessiz olmak, vb.) devam etmektedir. “Antik Yunan’da, başlarda, müzelere adanmış bahçe, tapınak, kutsal kalıntı odaları gibi birçok yere, hatta kimi festivaller kadar kitaplara da müze denebiliyordu...Ama asıl müze efsanesini yaratan, MÖ 4. yüzyılda kurulan ve en az yedi yüzyıl etkin olan İskenderiye Kütüphanesidir.” (Artun, 2014, s.13) İskenderiye Müzesi olarak da anılan bu mekan, hem dönemine ait tüm bilgiyi hem de üretilmiş tüm sanat eserlerini barındırma, geliştirme ve üretimine ev sahipliği yapma işlevlerine sahiptir.

Müzeler ve içerdikleri “değerli” varlıklar, toplumun değer algısının da değişimiyle beraber, sanatın da içinde var olduğu ilk koleksiyonları oluşturmaya başlamıştır. Koleksiyonların oluşturulması ve sanatın sanatçıdan çıkıp ikinci bir işlev kazanmasına, statü sembolü olmasına yol açar. Bu koleksiyonlar ilk sergilemeleri de içerir. “İlk koleksiyonların adaklardan oluşturulması gibi, ilk sergiler de ganimetlerden ve hazinel-

erden oluşur. Servet, kudreti sergiler.” (Artun, 2014, s.21)

Günümüz müzeleri ve koleksiyonları, sanatla ilişkili diğer işlevleriyle beraber hala statü sembolü ve güç simgesi olarak işlev görmektedir. Bunun yanında sanatçı ve sergileme ilişkisi, Antik Yunan’dan itibaren sanat sahnesine dahil olan koleksiyoner, küratör ve müze sahipleri/yöneticilerle ayrılmayan bir birliktelik içindedir. Sanatı oluşturan tüm parçaların arasında ilk gününden günümüze değeri azalmayan, değişmeyen ve baskınlığı hafiflemeyen tek öğe mekandır. “Bugün geldiğimiz noktada, önce sanatı değil, mekanı gördüğümüz açıktır. Gözlerimizin önünde canlanan o beyaz, ideal mekanın, aslında her görüntüden daha etkili bir biçimde yirminci yüzyıl sanatının arketipik imgesi olduğu iddia edilebilir; genellikle içinde sergilenen sanatla bağlantılı olarak tarihsel süreçte kaçınılmaz bir meşruiyet kazanmıştır.” (O’Doherty, 2010, s.30)

Sanatçının üretiminden sonra gelişen bütün süreçler ve sonunda eserin sergilenme noktasına ulaşması, yani eserin mekanla ilişkilenebilmesi, sergilemeyi oluşturur. Sanatçı, bu sürecin her noktasında, bir üretici olarak değil ama eseriyle ilişkili ikincil bir kimlik edinerek, sergilemede söz hakkına sahip olabilir. Sadece eserlerin tasarlanması değil, bütün sergileme detaylarıyla beraber yapılacak bir tasarım ve mekanla ilişki kuran çalışmalar yapmak, sanatçının istediği sergilemeyi yapabileceğine hakkına sahip çıkmasını sağlar.

Bunun yanında sanatçılar, çalışmalarının sergilenmesini ikinci kişilerden bağımsız gerçekleştirmek için başka yollar da bulabilirler. Bağımsız galeriler, sanatçı inisiyatifiyle kurulmuş sanat mekanları ya da kamusal alanda sanatçı inisiyatifiyle gerçekleştirilen kolektif çalışmalar, sanatçılara alternatif ifade alanları tanıyabilir.

Bu metinde galeri ve müze mekanlarında yapılan sergilerle ilgili sorun ve çözüm önerileri incelenecek olup, bağımsız sanat mekanları ve kamusal alanda yapılan çalışmalar kapsam dışı bırakılmıştır.

Seramiğin Sergilenmesi: Vitrinler, Kaideler

Seramik, zanaatın kattığı ustalık ve teknik bilginin yanında, malzemenin kendi yapısında bulunan çeşitliliğinin kattığı doku, renk, üretim yöntemleriyle beraber sanatçıların farklı kişisel ifade biçimleri geliştirmesine ve özgün çalışmalar yapmasına imkân sağlar. Ancak seramik sanatı, malzemenin yapısı, çeşitliliği ve tüm tarihine karşılık günümüzde sergileme konusunda, mekan kullanımı ve yardımcı malzemelerin seçimiyle ilgili çeşitli sorunlar ve engellerle karşılaşmaktadır.

Bu sorunların temel kaynağı, seramik malzemenin sergilenmesinin günümüzde en yaygın bulunduğu yerlerin müzeler olması ve sanatçıların bu mekanlardaki sergileme anlayışlarını kişisel sergilerinde de devam ettirmeleridir.

Tarihsel süreç içinde müzeler sanatın sergilenmesinde en önemli mekanlardır. Daniel Buren “Müzenin İşlevi” isimli makalesinde müzenin üç temel işlevinden bahseder: estetik, ekonomik ve gizemli. Buren’e göre müze bir yandan estetik bir çerçeve sunar ve çalışmayı tüm öğelerin merkezine koyar, diğer yandan sanata ekonomik bir değer katarak toplumla buluşması, teşhiri ve tüketilmesinin önünü açar. Müze diğer bir yandan da içerdiği tüm üretimleri sanata dönüştürür ve sanat olarak tayin eder. Buren makalesinde “müze” olarak bahsettiği her mekanın aslında günümüz galerilerine de denk gelen bir anlam içerdiğini ekler. (Buren, 1966, s.189)

Müzenin ve galerinin sanatın kaynağı olmasının yanında, bu mekanlar sergileme adına birçok kabullenilmiş yöntemin de başlangıç noktalarıdır. Günümüz müzelerindeki sergileme teknikleri- mekan kullanımı ve yardımcı malzemelerin seçimi- müzelerinin koruma, arşivleme ve gösterme/ teşhir etme görevlerini yerine getirmesi için tercih edilmektedir. Müze sergileri sanatçıların kendilerini ifade alanı olarak kurguladıkları kişisel sergilerinden farklı düşünülmelidir. Sanatçıların sergilerinde öncelik koruma ve arşivleme değil, izleyiciyle bağ kurma, kendini ifade etme ve fikirlerini aktarmaktadır. Dolayısıyla bu iki sergileme alanına farklı bakmak ve farklı kurgulamak gerekmektedir.

Günümüz müzelerinde bulunan seramik koleksiyonlarının çoğu, işlevsel seçimler sebebiyle, birbirine çok benzeyen mekan kullanımları ve sergileme yöntemlerine sahiptir. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi ve Londra Victoria&Albert Müzelerinin genel görünümünde birbirine benzeyen sergileme kimlikleri görülmektedir (Resim 1). Bu sergileme kimliği dünyanın birçok yerinde bulunan müze kimliğinin tipik birer örneğidir. Bu örneklerde cam ve ahşap kullanılarak oluşturulmuş dikdörtgen prizmalar, içerisinde sergilenen nesnelere daha büyük ve baskın karakterlidir. İzleyicilerin dolaşması için mekanın içine eşit aralıklarla yerleştirilen bu kütlelerin hiçbiri bir diğerinden daha öncelikli olmamakla beraber, karmaşık bir atmosfer oluşmasına sebep olur. Bu karmaşık atmosferde bir sanatçının (özel olarak karmaşayı hedeflemediyse) kendini ifade etmesi ve izleyicinin de sergiyi algılayabilmesi çok zordur.



Resim 1. Anadolu Medeniyetleri Müzesi (sol) (Ankara) ve Victoria&Albert Müzesi (sağ) (Londra)

Müzelere ait bu sergileme yöntemleri sanatçıların kişisel sergilerinde ve çağdaş sanat koleksiyonlarında da görülmektedir. Bu yöntemler, müzeler dışındaki mekanlarda çoğu zaman sergileme kimliği olarak değil, sergileme sorunu olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada sanatçının bir ayırım yapması ve müzelere ait sergileme yöntemleri yerine, kendi çalışmalarını bütünleyecek olan yöntemlerle çalışması gerekmektedir.

Sergileme aşamasında gözlemlenen sorunların kaynakları, seramik sanatının malzeme temelli bir sanat alanı olmasından dolayı geleneksel uygulamalara yakınlığıdır. Seramik sanatı alanında yapılan sergilerde karşılaşılan sorunlar, mekanla ilgili sorunlar ve yardımcı malzemelerle ilgili sorunlar olarak iki ana başlıkta toplanabilir.

Bu sorunlar aslında kişisel seçimlerle ilgili değildir. Sanatla ilgili zihinde oluşan “sergi” fikrinin tekrarlanması, bir çeşit “kopyalanması” sonucunda ortaya çıkan sergi arketipine sadık kalınmasıdır. Dolayısıyla bu sorunlara bir taklit sorunu olarak da bakılabilir. “Taklit ya da Mimesis, tarih boyunca sanatın ya da mimarlığın değerlendirilmesinde önemli bir kavram olmuştur. İnsan hiçbir şeyi yoktan var etmediğine ve kendisinden önce yapılanlardan tümüyle soyutlayamadığına

göre ‘taklit’in varlığını kabul etmek durumundadır...Bu durumda toplum hafızasına ve bilinçaltında insanların zihnine de yerleşen şeyler, insanın tasarımlarını etkiliyor, yaratıcılığını yönlendiriyor.” (Yürekli F., Yürekli H. 2004, s.129)

Sanat tarihinden, toplumdan ya da gözlem yaparak edinilen “sergi” fikri, sanatçıların bu alanda yaptıkları seçimlerini sorgulamalarıyla değiştirilebilir. Bu sabit verili sanat, sergi, sanatçı kavramlarını sorgulayan sanatçılar, performans, arazi sanatı, dijital sanat gibi birçok yeni akımı oluşturmuşlardır. “Sanatçılar 1960’lar boyunca ve 70’lerin başlarında, bütün dünyada, sanatın yapısına ilişkin varsayımları eş zamanı olarak sorgulamaya başlamıştır. Bu tür sorgulamalar dinamik, çoğu kez de çekişmeli bir sanat ortamının oluşmasına neden olmuş ve zaman içinde sanat uygulaması ve kuramı içinde kabul edilen ile edilmeyen arasındaki sınırları açmıştır.” (Atakan, 2008, s.20)

Dönemine göre yenilikçi olan sanat akımları zamanla sanatın “normal” sınırları içinde kalmış ve eleştiri niteliğini kaybederek var olan sanat kabullerini desteklemiştir. Zamanında sanat çevrelerince büyük tepkilere yol açan çalışmalar günümüzde yapıldığında sıradanlaşmış ya da içeriğini kaybetmiştir. Sanatçıların tekrara kapılıp yapılmış olanı tekrarlamasının önüne geçebilecek en doğru sözü Brian O’Doherty söylemiştir: “Herkes unutmayı seçmedikçe, bir sanatsal eylem ancak bir kere yapılır.” (O’Doherty, 2010, s.90)

Mekanla İlgili Sorunlar

Mekanla ilgili sorunlar, genellikle çalışmaların sergileme mekanı düşünülmeden üretilmesi ve sonradan herhangi bir mekana yerleştirilmesiyle ortaya çıkar. Dolayısıyla oluşan sergi de herhangi bir sergiye ya da günümüzde sergi denildiğinde zihnimizden canlanan “sergi” arketipine benzer. Mekan düşünülmeden yapılan sergilerde çoğu zaman, çalışma ve mekan birbiriyle uyumlu olmadığı için bütünlük sağlanamaz. Oysa ki bir sergide sadece üretilen nesnenin tek başına anlamı ve form-teknik becerileri yeterli değildir. Sergilenen mekânın rengi, ışığı, mimari kurgusu, dokusu ve boyutları da sergilenen nesnenin- aktarılan fikrin- izleyici tarafından algılanması üzerinde etkilidir. Bunun yanında sergi mekânının anlamı, içeriği ve tarihi de yapılan çalışmaların anlamı için değerli noktalardır.

Çalışma ve mekân ilişkisindeki ilk sorun mekânın boyutları ve sergilenen çalışmaların miktarıdır. Çok genel bir tarif yaparsak, amacı bir fikri ya da durumu diğer kişilere aktarmak olan sanatın bu aktarımı yapabilmesi için sayı-

adet-miktarın ya da boyutun artması gerekmez. Çoğu zaman nitelik yerine nicelik öne çıkmakta -sanatçıların kendi yaptıkları üretime verdikleri değer sebebiyle- ve bir mekanda algılanabilecek miktardan çok daha fazla sayıda çalışma sergilenmektedir. Bu hem izleyicilerin birbirinden bağımsız çalışmaları rahat ve net algılamasına hem de mekân içinde dolaşımına engeldir. Sergilerde dolu alanlar ve boş alanlar arasında denge kurulmalıdır. Hong Kong Pace Galerisi’nde 2016 yılında açılan Alexander Calder sergisi örneğinde (Resim 2) çalışmaların kapladıkları alan ve mekândaki boşluk arasındaki ilişkinin doğru kurulmuş olduğu görülmektedir.



Resim 2. Alexander Calder sergisinden görünüm, 2016, Hong Kong

Çalışma-mekân ilişkisindeki diğer bir sorun ise mekânın kurgusu, dokusu gibi fiziksel özellikleriyle yapılan çalışmaların uyumlu olmamasıdır. Bu sorun da yine serginin tasarım aşamasında mekânla ilişkinin hesaplanmaması sonucunda ortaya çıkar.

Günümüzde çoğu galeri “beyaz küp” anlayışında mekânlardır. O’Doherty beyaz küp terimini kullanırken ideal bir sergileme mekânı tipolojisi tarif etmektedir. “İdeal galeri mekânı, sanat yapıtının ‘sanat’ olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekândır. Yapıt, yapıt olarak değerlendirilme sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekecek her türlü etkenden soyutlanmıştır.” (O’Doherty, 2010, s.30)

Beyaz küp anlayışında galerilerde sergi hazırlamak teknik açıdan birçok kolaylığa sahiptir: yapılan çalışma net bir geometriye sahip, beyaz ve nötr mekânda rahatça görülebilir, başka öğelerin varlığıyla bölünmez, üzerindeki biriciklik etkisi azalmaz. Bu mekânlarda sergilenen her çalışma, mekâna uyum sağlar fakat mekânda herhangi bir geçmişe, varlık

izine rastlanmadığı için yapay bir aidiyete sahip olur. Bir bakıma “orada olmak için sanki önce ölmüş olmak gerekir.” (O’Doherty, 2010, s.31)

Bunun yanında kendine ait dokusu, rengi ve geometrisi olan müze ve galeriler de mevcuttur. Bu mekanlarda çalışma yapmak isteyen sanatçıların, mekanın kendine has özelliklerini, çalışmalarının tasarım aşamasındayken üretimlerine dahil etmeleri, çalışmalarının mekandan kopmasına ya da mekanın içinde kaybolmasına engel olur. Ayrıca kendi karakteri olan mekanlar, sanatçıya, sanat nesnesine ve izleyiciye bağ kurabilecekleri gerçek bir varlık hissi verir. Kendi karakterine sahip mekanlar çalışmaları görsel olarak zorlarken içerik olarak besler.

Sergileme ve mekan ilişkisinde Edmund de Waal’ın çalışmaları örnek gösterilebilecek niteliktedir. Sanatçının sergilerinde hem kişisel ifade dili ve çalışmalarının karakteri bozulmadan okunabilmekte, hem de mekanın renk, doku ve form özellikleriyle birleşmektedir. De Waal, 2017 yılında Cenova’da gerçekleştirdiği sergisinde yer alan *London Letters* çalışmasında, galeri mekanında bulunan kapılar ve odaların iç içe geçmesinden dolayı oluşan katmanlı yapıyı tekrar ederek kullanır. Bu mekan ve çalışma arası tekrar, bir diyalog kurarak bütünlük oluşturulmasını sağlar. (Resim 3)



Resim 3. Edmund de Waal, *London Letters*, 2017, Cenova

Mekan ve çalışmaların arasındaki ilişkide yaşanan sorunların çözülmesi için sanatçılar çeşitli kişisel yollar bulmuşlardır. Modüler sistemde çalışmalar yapmak, mekana özel yerleştirmeler ve düzenlemeler bu sorunların önüne geçebilmek için de geliştirilmiş anlatım yöntemleridir. Bazı

sanatçılar ise galeri-müze mekanlarından çıkmayı, arazi sanatı, kamusal sanat ve sokak sanatı alanlarında, geleneksel sergileme yöntemlerinden uzaklaşabilecekleri alternatif arayışlarda bulunmuşlardır. Bu arayışlar çağdaş seramik sanatına yeni mekan anlayışları ve sergileme olanakları sunmuştur.

Sanatçılar mekan ve çalışmaları arasındaki ilişki sorunlarını, sergilenen çalışmaların sayılarını ve boyutlarını, mekanın dolu-boş ilişkisine göre dengeli olarak hesaplayarak aşabilirler. Ayrıca sanatçılar, mekanın geometrisi ve dokusu gibi somut, mekanın anlamı ve tarihi gibi soyut değerleriyle birlikte tasarlayarak, daha doğru ve etkili sergiler oluşturabilirler.

Seramik çalışmaların mekanla ilişkisinde, hem yoğunluk/hacim ve mekanın fiziksel yapısı hem de mekanın anlamı açısından bakmak gereklidir. Her çalışmanın ve serginin kendi içinde bir anlamı olduğu gibi ilişki kurduğu mekanın da anlamı vardır. Hangi coğrafyada olduğu, tarihçesi, daha önce açılan sergiler, mekanın önceki işlevleri gibi noktalar, mekanın anlamını ve yeni açılacak sergiyi değiştirir. Serginin, mekanla ilgili tüm bu bilgilerle beraber düşünüldüğünde nasıl bir bütün oluşturduğu, kendi içindeki anlamı destekleyen ya da eksiltiren bir noktadır.

Claire Twomey’nin 2016 yılında gerçekleştirdiği *Time Present Time Past* isimli çalışmasında da mekanın anlamı çalışmanın merkezinde yer almaktadır (Resim 4). William Morris Galerisi’nde yapılan ve sergilenen çalışmasında sanatçı katılımcılarla beraber üretim yapılmıştır. Morris’in kimliğinin öğelerinden olan desen, renk ve tekniklerde üretilen çalışmalar, mekanın anlamını içermektedir. Bu sergi, mekanın anlamı üzerinden temellenmiş ve tasarımdan üretime kadar tüm aşamalarda alınan kararlar, anlamla ilişkili olarak verilmiştir



Resim 4. Claire Twomey, *Time Present Time Past*, 2016, William Morris Galerisi, Londra

Bu örnekte de olduğu gibi mekanın anlamıyla beraber üretilen çalışmalar, başka bir mekana taşındığında anlamını kaybeder ya da zayıflar. Buna benzer bir aidiyet sanat alanında kamusal heykellerde ve anıtlarda da görülmektedir. Sadece bir mekan için tasarlanıp üretilen sanat çalışmalarında mekan sadece bir yerleştirme alanı değil, çalışmanın ana unsurlarından birisidir.

Yardımcı Malzemelerle İlgili Sorunlar

Sergilemede görülen başka bir sorun da sergileme için kullanılan yardımcı malzemelerin kullanımıyla ilgilidir. Bu sorun da yine benzer bir noktadan, yardımcı malzemelerin boyutları, formu ve malzemesinin tasarım aşamasında değil, üretim sonrası sergiye dahil edilmesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçıların dışında, müze ve galeri çalışanları/ yöneticilerinin de kararlarıyla ilişkili olarak yapılan bu seçimler, sadece sanatçıların değil sanat alanıyla ilgili diğer kişilerin de bilinçli uygulamalarına bağlıdır. Galeri ya da sergi mekanlarının her organize ettikleri sergide aynı malzemeleri kullanma kolaylığını seçmeleriyle sanatçılar yardımcı malzeme konusunda kısıtlanmaktadır. Aynı sergileme elemanlarının kullanılması mekanda açılan her serginin bir diğerine benzeyerek karakterini kaybetmesine sebebiyet vermektedir. Bu sorunlar tüm serginin ilk andan itibaren, üretilen seramiklerle beraber yardımcı malzemelerin de tasarlanması yöntemiyle çözümlenebilir.

Sergileme elemanlarıyla ilgili en başarılı örnek *Copenhagen Ceramics* galerisinin uygulamalarında görülebilir. Danimarka'da 2012-2014 yılları arasında seramik sanatçılarıyla çalışmış olan *Copenhagen Ceramics* galerisinde açılan her sergide ayrı bir yardımcı malzeme kullanmıştır. Beyaz küp bir galeri olan *Copenhagen Ceramics* galerisi, aynı mekanın farklı sergiler ve sergileme teknikleriyle ne kadar farklılaşabileceğine bir örnektir. Kullanılan birbirinden farklı yardımcı malzemeler, sergilere ayırt edici özellikler katmıştır. Sergiler, sadece seramik formlarla değil, sergilemenin tümüyle ilişkili olarak oluşturulmuştur.

Galeri mekanında bulunan ahşap kiriş ve kolon, mekanı simetrik olarak ikiye böler, bununla ilişkili olarak da açılan 27 sergiden hemen hemen hepsi iki sanatçının bir arada yer aldığı bir ortak sergi olarak düzenlenmiştir. Seçilen çalışmalar birbirine benzese bile sergileme yöntemlerinin doğru kullanılmasıyla, her iki sanatçının da çalışmaları birbirinden rahatlıkla ayrılmaktadır. (Resim 5-6-7)

Galeride 2014 yılında açılan *X-Scapes* sergisi, (Resim

5) Merit Tinglef'in panoları ve Martin Bodilsen Kahldahl'ın formlarından oluşmaktadır. Tinglef'in çalışmaları duvarda yer alırken Kahldahl'ın çalışmaları ahşap kaideler üzerinde ve mekanın ortasında bulunmaktadır. Sergi, çalışmaların renk ve geometrik farklılıklarının yanında, galeri mekanının farklı alanlarında yer almalarıyla da kolaylıkla ikiye ayrılmaktadır. Kahldahl'ın çalışmasında kullanılan ahşap kaideler, seramik çalışmaların renklerinde boyanmıştır. Böylelikle seramik form ve ahşap kaide bir bütün olarak algılanmakta, seramik ve ahşaptan oluşan tek bir çalışma olarak görülmektedir. Artık bir bütünü oluşturan bu ikilide yardımcı malzeme çalışmanın kendisine dönüşmüş ve sergiye özgün bir karakter katmıştır.



Resim 5. Merit Tinglef ve Martin Bodilsen Kahldahl, *X-Scapes*, 2014, Copenhagen Ceramics Galerisi, Kopenhag

Copenhagen Ceramics galerisinde yine 2014 yılında açılan bir başka sergi olan *For miles...&stanton*, (Resim 6) Mikael Jackson ve Sophus Ejler Jepsen'in çalışmalarından oluşmaktadır. Bir önceki örnekte görülen *X-Scapes* sergisinden farklı olarak sanatçılar, mekanı iki eşit bölümde kullanmışlardır. Sergide baskın olarak yer alan çalışmalar, ahşap yardımcı birimlerle beraber kullanılmaktadır. Bu ahşap birimler, her iki sanatçı için de farklı kullanım şekline sahiptir.

Jackson yığma bir strüktür olarak tasarladığı seramik çalışmalarını galeri mekanının bir tekrarı olan ahşap birimlerin üzerinde sergilemiştir. Böylece küçük ölçekte ürettiği mimari birimleri, yine mekanın benzeri mimari yapılarla ve mekanın kendisiyle bütünleştirmiştir. "...Jackson'ın yeni seri çalışmalarının çıkış noktası, galerinin mimari yapısı ve fiziksel dengenin arasındaki ilişkiyi araştırmaktır. Seramik çalışmalar, kesişen geometrik elemanların hem kendi başına ayakta durabilmesinden hem de destekleyici elemanlar

olarak irdelenmesinden oluşmaktadır.” (http://www.copenhagenceramics.com/html/Mikael_Sophus_Statement.html, erişim tarihi: 30.10.2018) Jepsen ise mekana yerleştirdiği ahşap birimleri, mekânın içinde yeni bir mekân oluşturmak için birer düzlem olarak kullanmıştır. Bu yeni düzlemler izleyiciye mekânda görmesi gereken kadrâjları verir. Ahşap birimler bir yandan seramik çalışmalar için birer sergileme yüzeyi oluştururken diğer bir yandan da sanatçının anlatmak istediği noktaları netleştirmesini sağlar. Her iki sanatçının çalışmaları, benzer malzemelerle oluşturulmuş ve mekânla ilişkilene açısından da benzer içeriklere sahip fakat görsel ve anlam açısından birbirinden çok farklıdır.



Resim 6. Mikael Jackson ve Sophus Ejler Jepsen, *For miles... & tanton*, 2014, Copenhagen Ceramics Galerisi, Kopenhag

Galeride 2013 yılında Pernille Pontoppidan Pedersen ve Chritina Schou Christensen'in çalışmalarıyla açılan *Software&Glorified Ingratitude* (Resim 7) sergisi ise “tipik” bir seramik sergisinde görülebilecek birimlerin, yaygın olarak kullanılan işlevlerinden uzaklaştırılmasıyla oluşmuş özgün bir sergi karakterine sahiptir. Mekânın simetrik ayrımı bu sergide de iki sanatçının mekân içinde konumlandırılmasında belirleyici olmuştur. Karşılıklı yerleştirilmiş benzer yoğunlukta ve sayıda kullanılan birimler, iki ayrı grubun arasında bir denge ve diyalog kurulmasını sağlamıştır. Bu gruplar, birbirine benzeyen fakat ayrı karakterlerden oluşan iki ayrı cephe olarak da okunabilir.

Pedersen'in çalışmaları çoğu sergide karşılaşılabileceğimiz dikdörtgen prizma formunda kaidelerin üzerinde sergilenmektedir. Aralarında dolaşılacak bir mekân bırakılmadan yan yana yerleştirilmiş kaideler, büyük ve tek bir kütle oluşturmuştur. Bu kütle, görsel olarak tanıdık bir sergiye ben-

zemekte fakat işlev olarak tamamen kendine özgü bir yapı oluşturmaktadır. Christensen'in çalışmaları ise yine aşına olunabilecek bir yöntemle sergilenmektedir. Ahşap masaların yan yana yerleştirilmesiyle oluşturulan bu kütle, Pedersen'in çalışmalarıyla benzer yoğunluk oluşturmaktadır. Sergi bize tanıdık şeyleri kişisel anlatımlarla göstermekte, bir yandan bir bütünü oluştururken diğer bir yandan da bireysel özgünlükleri korumaktadır.



Resim 7. Pernille Pontoppidan Pedersen ve Chritina Schou Christensen, *Software&Glorified Ingratitude*, 2013, Copenhagen Ceramics Galerisi, Kopenhag

Copenhagen Ceramics galerisi örneklerinde de görüldüğü gibi, sergilemede kullanılan yardımcı elemanların da -mekânla ilgili bahsedilen konularda olduğu gibi- çalışmaları ve mekânla beraber tasarlanması gerekmektedir. Mekânın fiziksel yapısıyla uyumsuz, çalışmanın formu, rengi ve boyutlarıyla ilişkilendirilmemiş yardımcı malzemeler, serginin, sanatçının istediği gibi izlenmesinin ve okunmasının önünde bir engeldir.

Kullanılacak malzemeler çalışmalar bitirildikten sonra değil çalışmaların tasarlanması aşamasında beraber düşünülmelidir. Yardımcı malzemelerin boyutlarının ve formlarının çalışmaya göre hesaplanmamış ya da özellikle tasarlanmamış bir büyüklükte olması ya da çalışmayla ilişkisi olmayan bir formda olması, yardımcı malzemelerin baskın birimler haline gelip çalışmaların önüne geçmesine sebep olabilir. Oysa ki bir sergide fıkırsel ve görsel bir anlatım birliği olmalıdır. Kullanılan her yardımcı malzeme sergiye bir kimlik kazandırır.

Sonuç

Seramiğin korunma, arşiv ve bilgilendirme amaçlı olarak müzelerde sergilenmesinin günümüzde en sık görülen yöntemi, cam vitrinler ve kaideler içinde yer almasıdır. Bu sergileme teknikleri, çağdaş sanat müzeleri ve sergilerine bakıldığında gerekli olmayan bir işleve sahiptir. Çağdaş seramik sanatı da, izleyiciyle buluşmak için bu geleneksel müze sergileme yöntemlerine artık ihtiyaç duymamaktadır. Genel sergileme sorunları olan mekanın ve yardımcı malzemelerin yanlış kullanılması, sanatçıların tasarım sürecinde bazı detaylara yer vermesiyle kolaylıkla aşılabılır.

Sanatçıların sergileme yapacakları mekanı önceden inceleyerek bu mekanla ilgili çeşitli noktaları çalışmalarına dahil etmeleri önemlidir. Mekanın geometrik yapısı, rengi, dokusu ve ışığı sanatçılara kaynak olabilecek en baskın öğelerdendir. Tasarım aşamalarının bu mekan öğeleriyle beraber değerlendirilmesi, serginin bütünlüğünü, karakterini ve çalışmaların okunabilirliğini arttırmaktadır.

Seramik sergilemede sık rastlanan başka bir sorun da mekan ve çalışma arasındaki dolu-boş dengesinin kurulamamasıdır. Sanatçılar bu dengeyi, mekana yerleştirilen çalışma sayısını ve kütesini az ve doğru miktarda tutarak kurabilirler.

Ayrıca serginin yapılacağı mekanın tarihi, anlamı, önceki işlevleri, sanat mekanı olarak kullanılmasından itibaren bu mekanda yer alan diğer sergiler de, açılacak yeni serginin anlamını değiştirmekte ve bu özelliklerin çalışmanın bir parçası olarak düşünülmesi, sanatçıya herhangi bir mekanda yapacağı sergilere kıyasla daha özgün bir çalışma yapma imkanı vermektedir.

Seramik sanatçıları mekanın fiziksel yapısı, anlamı ve sergide bulunan tüm soyut-somut öğeleri bilinçli kullanarak hem özgün hem de yenilikçi sergiler yapabilir, bu yolla kendi ifade biçimlerini ve kişisel dillerini geliştirebilirler.

Günümüz sergileme çeşitliliğine bir bütün olarak bakarsak, artık beyaz küp mekanlar, kaideler ve yapıları mekanlarının dışında bir çok alternatif mekan ve buna bağlı olarak sergi gerçekleştirilebilmektedir. Bu ihtimallerin gelişmesi ve çeşitlenmesi, sanatçıların sanat görüşlerinin de çeşitlenmesine imkan vermektedir. Sanatçı, galeri, küratör, kolleksiyoner ilişkilerinin dışında yürütülen sanat mekanları, sanatın bir çok alanını bir araya getiren sanatçı kolektifleri ve inisiyatifleri, kamusal alanın sanat mekanı olarak değerlendirilmesi, bireysel mekan ve üretimlerin

karşısında sanatçıya özgür ifade alanları sağlamaktadır. Galeri mekanlarının fiziksel ve ilişkisel dinamiklerinin dışına çıkan sanatçı, o dinamiklerin verili sergileme yöntemlerinin de dışına çıkabilir. Her mekan fiziksel yapısı ve ilişkileri açısından başka bir sergileme anlayışının gelişmesine, sergileme anlayışlarının değişimi ise mevcut sorunların çözülmesine imkan verir.

Kaynakça

- Artun, A. (2014). *Müze ve modernlik: tarih sahneleri- sanat müzeleri 1*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta alternatif arayışlar*, İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları
- Buren, D. (1966). Function of the museum, in Thomas Hertz (Ed.) *Theories of contemporary art*, (s. 189), New Jersey: Prentice-Hall.
- Kandinsky, W. (2001). *Sanatta ruhsallık üzerine*, çev: G. Ekinci, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın
- Rollo, M. (2008). *Yaratma cesareti*, çev. Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz küpün içinde: galeri mekanının ideolojisi*, çev. A. Antmen, İstanbul: *Sel Yayıncılık.
- Yürekli F. ve Yürekli H. (2004). *Mimarlık: bir entelektüel enerji alanı*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Resim Kaynakları

- Resim 1.** Anadolu Medeniyetleri Müzesi (Ankara) ve Victoria&Albert Müzesi (Londra), http://www.turkiyedegez.com/49-anadolu_medeniyetleri_muzesi-hakkinda-bilgi.html, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-ceramics-galleries-old-and-new/>, Erişim tarihi 10.10.2018
- Resim 2.** Alexander Calder sergisinden görünüm, 2016, Pace Hong Kong Galerisi, <http://www.hk-aga.org/event/alexander-calder/>, Erişim tarihi: 22.10.2018
- Resim3.** Edmund de Waal, London Letters, 2017, Cenova, <http://www.edmunddewaal.com/making/lettres-de-londres#19>, Erişim tarihi 15.10.2018
- Resim 4.** Clare Twomey, Time Present Time Past, 2016, William Morris Galerisi, Londra, http://www.claretwomey.com/projects_-_time_present_and_time_past.html, Erişim tarihi 15.10.2018

- Resim 5.** Merit Tinglef ve Martin Bodilsen Kahldahl, *X-Scapes*, 2014, Copenhagen Ceramics Galerisi, Kopenhag, <http://www.copenhagenceramics.com/>, Erişim tarihi 15.10.2018
- Resim 6.** Mikael Jackson ve Sophus Ejler Jepsen, *For miles... & tanton*, 2014, Copenhagen Ceramics Galerisi, Kopenhag, <http://www.copenhagenceramics.com/>, Erişim tarihi 15.10.2018
- Resim 7.** Pernille Pontoppidan Pedersen ve Chritina Schou Christensen, *Software&Glorified Ingratitude*, 2013, Copenhagen Ceramics Galerisi, Kopenhag, <http://www.copenhagenceramics.com/>, Erişim tarihi 15.10.2018

Breaking of Chiquinha Gonzaga In The History Of Music: Inclusion Of The Female Creative Power*

Lilian Maria TONELLA TÜZÜN**

Tonella Tüzün, L.M. (2019). Breaking of Chiquinha Gonzaga In The History Of Music: Inclusion Of The Female Creative Power, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış 2019 (21), s. 53-59.

Araştırma Makale / Research Article

Abstract

Until the late nineteenth century, the rarely seen female composers in history of music had musical education supported by their fathers until the age of marriage when the focus had to turn into a new familiar nucleus. However, only the female artist, who had achieved economic freedom, was able to develop her creativity. Chiquinha Gonzaga (1847-1935) is one of those exceptional cases that managed not only to enter the History of Music but also to change the parameters of Brazilian music. The aim of this study is focused on the role of her works within the conservative society of Rio de Janeiro and her influence on contemporary male composers. The study concludes that her artistic creativity broke rules of the conservative society of her time, not allowing herself to be a victim of the system.

Keywords: Chiquinha Gonzaga, Woman composer, Brazilian music, Creative power, Female inclusion

Müzik Tarihinde Chiquinha Gonzaga Kırılması: Kadının Yaratıcı Gücü

Özet

Müzik tarihinde XIX. yüzyıla kadar nadir rastladığımız kadın besteciler evlenene kadar babaları tarafından desteklenen müzik eğitimlerini evlilikle beraber bırakarak ailelerine odaklanmışlardır. Ancak istisnai olarak, ekonomik özgürlüğünü elde etmiş kadın sanatçı yaratıcılığını geliştirebilmiştir. Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Brezilya müziğinin parametrelerini değiştirmeyi başararak, müzik tarihinde yer almış bu nadir kadınlardan biridir. Bu çalışmada, Gonzaga'nın eserleriyle Rio de Janeiro'nun muhafazakar toplumu ve erkek besteciler üzerindeki etkisi incelenmiş, bestecinin sanatsal yaratıcılığının muhafazakar toplum kurallarını hiçe saydığı ve kendini sistem tarafından kurban edilmeye izin vermediği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Chiquinha Gonzaga, Kadın besteci, Brezilya Müziği, Yaratıcı güç, Kadın katılımı

*Bu makale, 4 Ekim 2018 tarihinde, DEKAUM (Dokuz Eylül Üniversitesi Kadın Hakları ve Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi) tarafından düzenlenen "Güçlendirmek Yerine Güçlenmek ve İlerlemek" temalı DEKAUM 2. Uluslararası Kadın Kongresi'nde sunulmuştur.

** State Conservatory of Anadolu University, e-mail: lmtuzun@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8443-6511

Introduction

Thinking about the history of women in music is to consider the history that determinates them in music. The patriarchal and conservative societies excluded women musicians for reasons that the blind tradition imposed for thousands of years. This question covers a social complex inhabited by women and men, their economic roles, their insertion in society as citizens and the inherent interests of their respective classes. Until the late nineteenth century, the rare names of female musicians in history of music had family support till the age of marriage, then they should focus on the new family nucleus formed by husband and children. This is because the music for man could be a profession, however, for woman only a hobby. Exceptions have occurred in cases where the female artist of dominant character had become economically active. Two cases can be examined and taken as referential examples for other women musicians. The musical literature of the nineteenth century investigated the German Mendelssohn and Schumann families and explored the ladies Fanny Mendelssohn (1805-1847) and Clara Wieck Schumann (1819-1896) as sister and wife of the famous composers Felix Mendelssohn (1809-1847) and Robert Schumann (1810-1856) consecutively. Fanny and Clara were disciplinarily educated and encouraged since early years by their father to play piano well and compose high quality music. However, the extensive bibliography of the great composers Felix and Robert puts Fanny and Clara as merely as sister and wife, illustrating how the female creative power was put in the adjuvant situation in name of their male relatives. In Fanny's case, father and brother prevent her from composing advance of her youth. After her engagement with Wilhelm Hensel (1794-1861), she restricted her work to her house. Fanny had no choice but to submit to the male figures of her brother, father and husband. Besides that, many of her compositions were published in name of her brother Felix, exactly because she was woman (Baltonado, 2017).

Already Clara was not led by social submission as Fanny, at least in part. As an exceptional popular artist at age fifteen and encouraged by her father Friedrich Wieck (1785-1873), she earned money giving concerts. In that time, Friedrich was one of the most respectable teachers and music dealer, and used to receive private students from other regions in his home. Falling in love with one of his students and forbidden to relate, Clara runs away from home to marry Robert. After eight consecutive births and with only one piano in the house, which

Robert worked, Clara had to dedicate to her new nucleus familiar, rarely working on the piano. Only after Robert's death Clara began playing the piano again due to financial difficulties and remained on stage until her seventy-two years old (Silva , 2011). Absolutely, this economic experience in early age gave her impulse and confidence to continue her career until the end of her life. Clara demonstrated autonomy and contempt for her father but not for her husband – she surrendered to his geniality. In both cases, it is noted that economic independence made differences in the professional life of the female musicians. While Fanny had to interrupt her activities with music, Clara continued until the end of her life due to her economic emancipation. It is possible to recognize around the world and different epochs thousands of Fannyes and Claras giving up or struggling for their careers.

One of those examples was born in Rio de Janeiro, Brazil, in the same year that Fanny died in Germany. As the focus of this study, Chiquinha Gonzaga (1847-1935) was another case of the rare female musicians who entered in the History of Music.



Figure 1. Chiquinha Gonzaga in 1876 at the age of 29 (Freitag, 1986, p. 23).

She grew up in a society where the religious values and customs were imported from the northern hemisphere. Deserves to be noted that the female education in the New World followed the European mentality: learning was directly related to the insertion and interaction of women with the social environment. Essential factors for a good marriage. In the domestic education were included the cultivation of dance, singing, conversation, etiquette, music and piano classes. These good manners would ensure a suitable husband – choice usually

delegated to the father (Bento, 2018). In Chiquinha's case, her father gave support in the music education until the age of sixteen (1863) when she had to marry to the rich mariner Jacinto Ribeiro do Amaral (1839-?), eight years older than her. Although, she was a gifted musician, who loved to write melodies and play the piano in front of others. The marriage did not last long. Chiquinha diverged with her spouse due to her intransigent personality and her willingness to always be playing the piano. Although, Jacinto did not like music or hear the sound of the piano, and to make matters worse, he considered to be inappropriate for a woman to sit on the piano bench. The mismatch of the couple broke out with the ultimatum from her husband: 'me or the music'. With the answer 'I do not understand life without harmony', Chiquinha started a long history of struggle to keep on in the prejudiced society of Rio de Janeiro (Diniz, 1984, p. 67). She was able to support herself by giving piano lessons, selling her scores and playing piano in public places. With this effort, she gradually approached Rio de Janeiro's popular music circles and gained appreciation. In those musical circles, Chiquinha met the 'father of the choro' Joaquim Antonio da Silva Callado (1848-1880) how gave her a new perspective of musical education and opened new opportunities of work. She started to play and write pieces for the musical group Choro Carioca, which became renowned between the musicians (Tonella Tüzün, 2017). Between the musicians were free slaves exploring a new kind of popular music: European melodies mixing with Afro-Brazilian rhythms.

Deserves to be highlighted that, at this time, many people supported the abolition of slavery as social and political causes. Precisely at the moment when Chiquinha beginning to be part of the city life, the abolitionist issue was a common subject between people. In this context, she acted several times in artistic events to raise funds to the Freedom Confederation for the emancipation of the slaves and it is known that she even sold her scores on the streets to buy the freedom of the gifted slave musician Zé da Flauta (Verzoni, 2011).

Figure 2 shows the ambiance in which the Brazilian popular music was emerging. It exposes the profile of the lower classes of Rio de Janeiro, generally the public that admire her musical ideas and vice versa.



Figure 2. Choro wheel by cartoonist Seth (Chorão, 2011).

In those circles, the composer began to gain financial independence as a musician; the piano lessons are no longer her economic source, and she indulges in more complex compositions focusing on a new audience. On the other hand, the active participation of Chiquinha in artistic circles, bohemians, politicians and even police, in a city that did not exceed four hundred thousand inhabitants, made her a public figure exposed to all kinds of comments – from praise in the press to gossips whispered by families. Defamations had an important moralizing function: her behavior was not example for the other women (Rocha, 2006).



Figure 3. Chiquinha Gonzaga with theatrical authors at the reception of the Portuguese pianist Vianna da Mota in 1926 (Diniz, 1984, p. 258).



Figure 4. Chiquinha Gonzaga in the Brazilian Society of Theatrical Authors in reception to the Portuguese writer Júlio Dantas (Diniz, 1984, p. 258).

Leaving aside the defamations and without fear, she was a pioneer in copyright protection and co-founder of the Brazilian Society of Theatrical Writers. The financial gains brought credibility and leadership in her circle, formed for almost all men. The musician is an example of how the emancipation of women redirected the criterion of national music. In other words, her freedom freed the Brazilian music. And still more, she was able to go much further than other women of her time, becoming the second female orchestra conductor of the world¹ and first in the American continent.

Method

The study took as bibliographic reference the example of Fanny Mendelssohn and Clara Schuman to illuminate how the women composers were excluded or included in the history. From the cited references, the study focused on the case of inclusion of the composer Chiquinha Gonzaga, highlighting works that became immortalized within the History of Music. Despite being found in literary review over two thousand works by the composer, this study opted to have chosen three of them: 'The court in the countryside' (A corte na roça), 'Accursed' (Maldito) and 'Cut-jackfruit' (Corta-jaca). These three examples are intrinsically linked to the city of Rio de Janeiro and out of the moral convention of its society. Therefore, for better understanding of the subject, this study also deals with the local historical feature.

For this purpose, the descriptive analysis was used to summarize and interpret the previously determined theme (Yıldırım & Şimşek, 2011, p. 224). In the analysis, data collection techniques were used to describe literature research. In the documentary screening carried out in the data collection process were reviewed files, articles, books, biographies and internet sites (Karasar, 2017, p. 229).

Findings and Comments

Composers are intrinsically linked to the region in which they live, for this reason, it is imperative to take into consideration the historical and social factors of the native land for better assimilation of the composer Chiquinha Gonzaga. Rio de Janeiro was the capital of Brazil and the heart of significant political and historical events during the composer's life. In the beginning of the nineteenth century, Rio de Janeiro becomes the capital of the kingdom, by the transfer of the Portuguese

¹ Elfrida Andrée (1841-1929) was the first Swedish woman organist and the first woman to conduct a symphony orchestra in the world. She is known equally well in Sweden as a pioneer advocate for the rights of women.

court to Brazil and goes through great artistic transformations: constructions of libraries and museums, artistic missions and aristocratic parties in the European styles. However, the Portuguese aristocracy was fundamentally mixed with the slavery system. In the middle of the nineteenth century, the city of Rio de Janeiro underwent again for major transitions. The inevitable urbanization gained an intermediate social class, formed by free slaves, due to the end of the slave trade. This new layer of the population grew rapidly and mainly boosted the emergence of popular musical theater, rather than the lyrical and dramatic, preferred by elites (Mello, de Camargo Piedade, & da Silva Schneider, 2010). In the period before the abolition of slavery, the high society was defending European values with the sound of African drums. Still, in other words, while waltzes and polkas were played at family gatherings and salons, lundu² wheels were danced on the corner of streets. The miscegenated society, or the lower class was breaking definitely with European values by encouraging the emergence of a national culture.

As for the musical aspect, the eccentric rhythmic music began to be heard gradually in the stages of the theatres and surprisingly, in the aristocratic parties. It was in these places that Chiquinha Gonzaga manage to left her mark and entered forever in the History of Music. With the purpose of verifying this reality, three works are treated in this study: 'The court in the countryside', 'Accursed' and 'Cut-jackfruit'.

'The court in the countryside': The theatre was a need for the elite of that time, which longed for presentations that could compete with those made in Europe, however with national themes and original scenarios. Among the comic genre, the operetta becomes quite popular. Following the French example of the Theatre des Bouffes Parisiens, the operetta style came to the stages of Rio de Janeiro in 1859. The genre was easily adopted in the musical theatres by the local public, especially due to its comedy, joy, tropical scenario and informality which were reflected in the character of the Brazilians. The emergence of the musical theatre brought an aesthetic conception change and a significant attendance increase, with financial benefits for actors, authors and producers (Souza, 2006). The changes in the aesthetic conception occurred for following reasons: for some of the intellectual groups, the true National Theatre should contain genres such as drama and tragedy; for others,

² According to Lima (1972), lundu is a dance of African origin and became song with the time. Usually, lundu has the following characteristics: major tonality, binary compass, punctuated rhythms, besides a literary text, in which there is always a burlesque censure.

the legitimately Brazilian was in the popular taste, in the Afro dances, in the easy laughter and in the joyful melody that was heard in the streets of Rio de Janeiro (Bento, 2018, p. 127). Chiquinha was able to create scores that corresponded with all this popular universe: unique melodies, bouncy rhythms and the inclusion of original instruments of the choro wheels, demonstrations of the sensuality of the Afro-Brazilian dances and texts criticizing society and politics.

At the beginning of the stage career, Chiquinha had to test more than her talent; she had to prove that a woman was also able to create scores for the theatre and, even more daring, conducting an orchestra formed only by men. She became the first woman in the Americas to achieve this feat.



Figure 5. Chiquinha Gonzaga's orchestra (Diniz, 1984).

The operetta 'The court in the countryside' was premiered in 1885 at the Imperial Prince Theatre and defended the end of slavery by adapting the servant characters as no more slaves. It was the anticipation of the abolition that occurred three years after the work's premiere. Besides that, she treated with humour and criticism the aristocracy, which gave her back grievously censure. The aristocracy thought immoral the sensual dances and could not absorb the fact that a woman in a skirt stood on stage to conduct men musicians.

Definitely, the theatre was the vehicle of the consecration of the composer, she effectively made her name dear to the public and respected by critics despite being a woman (Bento, 2018). Her prolific production has more than seventy scores for theatre, reaching an unquestionable success.

'Accursed': In 1889, one year after the abolition and the year of the Proclamation of the Republic of Brazil, Chiquinha

organized another musical event that irritated again the conservative circles. She conducted the original concert of one hundred guitarists and named it with the adjective accursed. It was the way that the instrument was called by the more conservatives at the time. The concert was a tribute to the composer Carlos Gomes (1836-1896) and was performing at the São Pedro de Alcântara Theatre.

In fact, the guitar arrived in Brazil with the Portuguese Jesuits still in the seventeenth century, who used it to catechize the Indians during the evangelization. In two centuries, the instrument became widely popular in all country, especially between free slaves or descendants of slaves. Usually, the music was joyful, of sensual spirit, fast tempo and in played in vocal accompanying and choro wheels. For this reason, the guitar gained a bad reputation by the same that brought it to the country. According to the Catholic church, the guitar was a darned instrument, because women and men used to dance too closed with its sounds, as seen in the Figure 6. Considered an instrument of bohemians, the guitar became a symbol of vagrancy and carried this stigma for many years (Mundo do Violão).



Figure 6. Choro wheel by cartoonist Seth (Chorão, 2011).

This historical case allows to understand why the behavior of Chiquinha was so severely condemned: she was a woman of ill-fame taking part of the Rio de Janeiro Bohemian wheels, writing undeniably bouncy songs and bold titles. Between others, 'Seductive', 'Attractive', 'Accursed'. It was too much of a provocation for a society that still kept its moral codes rigid (Bento, 2018).

The guitar concert was an important step to unmask the religious hypocrisy imposed and accepted by society. Chiquinha honored the instrument by placing it on the stage of one of the most illustrious theatres in the center of Rio de Janeiro. She was one of the precursors of this respectful instrument's inclusion in Brazil. A fearless act that spurred the emergence of the first schools of guitar in Brazil.

'Cut-Jackfruit': Originally, this work was written by Chiquinha with the name 'Tango Gaucho' for the nationalist operetta 'Zizinha Maxixe' by Machado Careca, premiered in 1895 in the Edén Lavrado Theatre. The author of the operetta wrote the verses for the music popularizing it as 'Cut-Jackfruit' and, the piece was one of the most famous and recorded work by the composer. Throughout history, the work was performed in several stages of cafes and choro wheels before got in the diplomatic halls.

At the beginning of the Republic of Brazil, in 1914, the First Lady Nair de Teffé³ had invited a friend Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) to play in the guitar together with her in the farewell dinner of the President of the Republic Hermes da Fonseca (1855-1923). Never before the politic audience heard popular music within its receptions; the tradition recommended only European music or local music without nationalistic characteristics. According to the tradition, the guitar was already an offense in itself – the popular instrument was not accepted by dominant class as seen in the 'Accursed' – besides that, there are verses considered obscene and offensive.

A minha irmã Rosinha
GAÚCHO
O Corta-Jaca de CÁ E LÁ
Tango Brasileiro

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Figure 7. The first bars of the Cut-Jackfruit.

The event became known as 'the night of the cut-jackfruit' and entered singularly in history. A work written by a woman

composer was the reason for political disagreements between the senators and in the newspapers. In the following days, the famous politician and writer Rui Barbosa (1849-1923) made an angry speech in the National Senate, which yielded days of news. Rui Barbosa mentioned cut-jackfruit as 'the lower, coarser and vulgar of all wild dances, the twin sister of the batuque, cateretê and samba' and still 'in the presidential receptions the 'corta-jaca is executed with all the honors of Wagner's music' (Verzoni, 2011)

Incontestably, the inclusion of Chiquinha Gonzaga's music in the high society circle was promoted by another pioneer woman, the First Lady of the Republic. The conscious and audacious, the two Brazilian women marked the history forever: the 'cut-jackfruit style' was giving the first steps of the nationalization of the music. Chiquinha understood perfectly the musical genre and developed wonderfully the rhythm of the new national emblem: the samba. The 'Cut-jackfruit' was a symbol of the female creative power that implied forever the inclusion of a woman composer on the History of Music.

Conclusion

1) The cases cited show the factors of exclusion or inclusion are directly linked to economic independence. The study concluded that the monetary power achieved by Clara Schumann and Chiquinha Gonzaga guaranteed them more time on the scene than Fanny Mendelssohn.

2) The works 'The court in the countryside', 'Accursed' and 'Cut-jackfruit' chosen in this compilation study, synthesize views on how the female creative power won a conservative society, ascended on male composers and signed a new profile of national aesthetic.

3) Due to a conjuncture of factors – talent, wide creative production, and independent financial power – Chiquinha Gonzaga became the second female orchestra conductor in a world when the equality of men and women was not even taken. At the end of the nineteenth century and beginning of the twentieth century, the Brazilian musician was able to reach the apex of musical activity: to rise to the stage as conductor, breaking with all established rules and becoming the symbol of autocratic power, whose authority was recognized and accepted by all.

4) It was identified in the literary review of this work that the single writer bibliographical sources about Chiquinha

Gonzaga were exclusively written by women. According to the Reference section of this study, it was concluded that there is a tendency and greater interest of women to research on the rare names of female composers who entered to the history of music. In conclusion, the inclusion of female creative power in the history of music is gradually carried out by women researchers.

Bibliotheca

- Acervo Digital. (2014). www.chiquinhagonzaga.com. 10 2018 tarihinde Chiquinha Gonzaga: http://www.chiquinha-gonzaga.com/acervo/partituras/gaucho_ca-e-la_piano_cifra.pdf adresinden alındı
- Baltonado, J. (2017, 9 5). Out of the Shadows: Clara Schumann, Fanny Mendelssohn, and the Will to Persist. 9 9, 2018 tarihinde https://academicworks.cuny.edu/hc_sas_etds/160. adresinden alındı
- Bento, M. L. (2018). Chiquinha Gonzaga e o teatro musical brasileiro do século XIX. (UFMS, Ed.) *Revista Eletrônica Trilhas da História*, 7 (14), 120-137.
- Chorão, B. (2011, 01 18). Roda de Choro adegas da Lapa. 09 13, 2018 tarihinde Alvaro Marins - Seth: <http://alvaromarinsseth.blogspot.com/> adresinden alındı
- da Costa Bento, M. (2018). Chiquinha Gonzaga e o teatro musical brasileiro do século XIX. *Revista Trilhas da História*, 7 (14), 120-137.
- Diniz, E. (1984). Chiquinha Gonzaga uma história de vida. Rio de Janeiro: Codecri.
- Freitag, L. V. (1986). *Momentos da Música Brasileira*. São Paulo: Nobel.
- Karasar, N. (2017). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara.
- Lima, R. T. (1972). *Abecê do Folclore*. São Paulo: Ricordi.
- Mello, M. I., de Camargo Piedade, A. T., & da Silva Schneider, A. (2010). Colegio de senhoritas: música original de Chiquinha Gonzaga. In: UDESC (Ed.), *Seminário de Estudos de Gênero*, (pp. 1-11). Santa Catarina.
- Mundo do Violão. (s.d.). Violão no Brasil. Acesso em 10 de 2018, disponível em www.mundodoviolao.com.br: <http://www.mundodoviolao.com.br/historia/historia-do-violao-no-brasil/>
- Rocha, M. (2006). Chiquinha Gonzaga: transgressão, sucesso e memória. A relação entre a compositora e a teoria social do escândalo. IV Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, (pp. 1-14). Porto Alegre.
- Silva, E. M. (2011). *Clara Schumann - Compositora X Mulher de Compositores*. São Paulo, SP, Brazil: Ficcões.
- Souza, S. M. (2006). Um Offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Historia e Perspectivas* (34), 225-259.
- Tonella Tüzün, L. (2017). *Brezilya'da Piyano*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı-Müşam.
- Verzoni, M. (2011). Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas personalidades e dois percursos. *Revista Brasileira de Música*, 24 (1), 155-169.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara, Türkiye: Seçkin.

İlk ve Ortaöğretim Müzik Derslerinde Türk Müziği Kullanımına Yönelik Öğretmen Görüşleri Üzerine Bir Araştırma*

Çağhan ADAR*

Adar, Ç. (2019). İlk ve Ortaöğretim Müzik Derslerinde Türk Müziği Kullanımına Yönelik Görüşleri Üzerine Bir Araştırma. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. Kış 2019 (21), s. 61-75.

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Müzik eğitimi, yaşamın her döneminde farklı gelişmelere açık olan ve kültürel değerlerine önem veren bireylerin ve toplumların yaşantısında önemli bir yere sahip olmuştur. Ülkemizde müzik eğitimi amatör, mesleki ve genel müzik eğitimi olarak üç farklı adlandırma altında fakat birbiriyle doğrudan ilişkili olarak sürdürülmektedir. Müzik eğitimi ile ilk olarak eğitim almaya başlanılan ilkokul, ortaokul ve lise dönemlerinde tanışılır. Burada alınan eğitim flüt ve melodika ağırlıklı bir eğitimidir. Son yıllarda konservatuvar mezunlarına da formasyon eğitimi aldıktan sonra öğretmenlik hakkı verilmesi ile birlikte okullarda Türk müziği çalgıları da derslerde dinletilmeye başlanmıştır.

Bu çalışma, ortaokullarda verilen müzik dersinde Türk müziğini kullanma durumları ve Türk müziğine bakış açısını belirlemek amacıyla yapılmıştır. Çalışmanın sonunda elde edilecek verilere ulaşabilmek için nitel ve nicel araştırma yöntemlerinden görüşme formu ve anket tekniği kullanılmıştır. Çalışmanın müzik eğitimine yönelik alanlarda yapılan çalışmalara katkı sağlayacağı ve alanında özgün bir çalışma olduğu düşünülmektedir

Anahtar Sözcükler: Eğitim, Müzik Eğitimi, Türk Müziği

An Investigation Of Teachers' Ideas On The Use Of Turkish Music In Primary and Secondary Education School Music Lessons

Abstract

Music education has an important place in the life of individuals and societies who give importance to cultural values that are open to different developments in every period. Music education in our country; As amateur, professional and general music education, it is carried out under three different nomenclature but in direct relation with each other. We are first introduced to music education in primary, secondary and high school years. The training which we received here is in the form of flute and melodica. In recent years, The instruments of Turkish music have started to be played to courses with the granting of the right to work as a teacher in the conservatories.

The aim of this study was to determine the teachers' desire to use Turkish music in music lessons given in schools and their perceptions about Turkish music. At the end of the study, interview and questionnaire technique were used to reach the data to be obtained. It is thought that the study will contribute to the studies conducted in the fields of music education and is a unique study in the field.

Keywords: Education, Music Education, Turkish Music

Giriş

Eğitim insanların doğduğu anda başlayan ve ölüncüye kadar devam eden kesintisiz bir süreçtir. Bu süreçte insanlar sağlıktan kültüre, sanattan bilime her alanda farkında olarak ya da farkında olmadan çeşitli eğitim süreçlerinden geçmektedirler. Eğitim kişinin yaşadığı toplum içinde yetenek, tutum ve diğer davranış biçimlerini geliştirdiği, sosyal, politik ve bireysel gelişimlerin yaşandığı süreçlerin tümünü içermektedir. “Eğitim, bireyleri biçimlendiren, yönlendiren ve geliştiren aynı zamanda bireylerin toplum içinde nitelikli bir yer kazanmalarını sağlayan önemli bir süreçtir” (Coşkun, 2007, s.1). Uçan eğitimi şu şekilde tanımlanmaktadır: eğitim bilim, teknik ve sanatın her üçünü de kapsayan bir içerikle düzenlenerek, bireyleri ve toplumları biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme, geliştirme ve yetkinleştirmede en etkili süreç niteliği kazanır. Böyle bir eğitim, bireyi biopsişik, toplumsal ve kültürel boyutlarıyla, bedensel, bilişsel, duyuşsal ve devinışsel yapılarıyla dengeli bir bütün olarak en uygun ve ileri düzeyde yetiştirmeyi amaçlar (1994, s.7-8). “Eğitim, etimolojik olarak, kişiyi bir yere, bir düzeye götürmek, sevk etmek anlamı taşımaktadır. Daha somut bir deyişle eğitim, kişilere, belirli davranışların, bilgi ve becerilerin kazandırılma sürecidir.” (Bilgin, 1984, s.55).

Kişiler yaşamları süresince farklı zamanlarda ve amaçlarla ihtiyaçlarını ve davranışları belli bir kazanıma göre biçimlendirme amacıyla çeşitli eğitim etkinliklerinde bulunmaktadır. “Eğitim özellikle çağımızda toplumsal hayatın her alanında kendisini dayatan vazgeçilmez bir gereksinim haline gelmiştir” (Aykaç, Aydın, Gülbahar, Özdemir, Menteşe, Eronat, Uzunca, 2006, s.2). Eğitim kendi içerisinde farklı branşlara ayrılmakta, bu branşlar bireyin görsel, motor, duyuşsal gibi becerilerini, sayısal ve sözel zekâsını geliştirmektedir. Bu bilim alanlarından fiziksel ve duyuşsal gelişime en çok katkısı olan ise müzik eğitimidir. Her yaşta farklı eğitim materyalleri ve öğretim teknikleri kullanılarak kişinin bu yönde gelişimi sağlanmakta var olan yeteneği açığa çıkarılarak ilgili alanı veya becerisine göre yönlendirilmektedir. Burada da en önemli görev müzik eğitimcilerine düşmektedir.

Müzik Eğitimi

Müzik eğitimi kişilerin kültürel, sanatsal ve sosyal yönlerinin gelişmesine yön veren en önemli etkenlerden birisidir. “Müzik eğitiminin sosyal ve kültürel amaçları vardır. Bunlar kendi kültürünü ve değişik kültürleri tanıma ve müzik tarihinde

yaşanan süreci algılamadır.” (Morgül, 2001, s.10). Somakçı, müzik eğitiminden kısaca şu şekilde bahsetmektedir, Müzik eğitiminde diğer branş eğitimlerinden farklı olarak hem sanat hem de bilim bir arada öğretilmektedir. Bu yönüyle müzik eğitimcisinin görevi diğer dallara nazaran iki kat daha artmaktadır”(1999:s. 53).

Müzik eğitimi her bireyde algılama ve yeteneğine göre farklılık gösterebilir. Kimi insan müzik ile kültürünü, dünyaya bakış açısını ve insanlarla olan ilişkilerini geliştirirken, bir diğeri sadece dinlemekle yetinir.

Genel Müzik Eğitimi

İnsanların doğumu ile başlayan genel müzik eğitimi, hayatın her evresinde devam eder. “Genel müzik eğitimi, aslında her düzeyde, her yaşta herkes için gereklidir, zorunludur ya da zorunlu olmak zorundadır. Çünkü müzik, her düzeyde herkese kazandırılması esas olan “asgari ortak-genel kültür” ün başta gelen ayrılmaz öğelerinden biridir.” (Uçan, 1997, s.31). Tanrıöver çalışmasında genel müzik eğitimi şu şekilde aktarmıştır: Okul öncesi ve İlköğretim genel müzik eğitiminde, bireye temel müzik kültürü kazandırılırken çeşitli müziksel araçlarla yüz yüze gelme ve kendini müziğin belli başlı davranış boyutlarında deneme fırsatı verilir. İlk yıllarda daha çok oyun şeklinde yapılan çalışmalar, sonraki yıllarda giderek belirli etkinliklere ve davranış biçimine dönüştürülür. Ortaokul evresi genel müzik eğitiminde, devinışsel, duyuşsal ve bilişsel davranışlar arasında belirli bir denge kurulmasına özen gösterilirken, lise ve yükseköğretim evresinde, daha çok bilişsel ve duyuşsal yapıya bürünür. Günümüz genel müzik eğitiminde, daha çok müziği bilgili, bilinçli, görgülü duyarlı bir anlayış ve yaklaşımla haz duyup zevk alarak kullanan ya da tüketen kitleler yetiştirmeye yönelik strateji uygulanır (2015, s.558).

Milli Eğitim Müzik Dersi Müfredatı

Genç insanlar için, ileride toplum hayatına katıldıklarında paylaşabilecekleri kültürel içeriğin kazandırılması, estetik algılarının ve iraksak düşünme becerilerinin geliştirilmesi gibi konularda müzik derslerinin de sorumluluğu vardır. Müzik derslerinin amacı müzisyen yetiştirmek değil, gençlere müziği anlayabilme, yorumlayabilme, farklı türleri kendi estetik ölçüleri ile değerlendirip eleştirebilme alışkanlık ve becerisini kazandırmaktır. İlköğretim birinci kademesinden itibaren başlayan ve üniversiteye giriş sınavlarıyla zirveye ulaşan bilgi

yarışında müzik eğitimi yoluyla kazanılacak bilgi ve becerileri değerlendirecek soruların yer almayışı müzik derslerinin amaçsız ve gereksiz bir uğraş olarak kabul edilmesine neden olmaktadır. Oysaki çağımızın gelişmiş toplumları incelendiğinde, müzik eğitiminin öncelikli bir yere sahip olduğu, özellikle ilk ve ortaöğretim kademelerinde önemli bir yere oturtulduğu görülmektedir (Varış ve Cesur, 2012, s. 3190).

İlköğretimden başlayıp ortaöğretim sonuna kadar devam eden müzik eğitimi, milli eğitim müfredatında şu şekilde tanımlanmaktadır;

İlk ve ortaöğretimde müzik dersi öğretim programının amacı öğrencilerin;

- Müzik yoluyla estetik yönünü geliştirmek,
- Duygu, düşünce ve deneyimlerini müzik yoluyla ifade etmelerine imkân sağlamak,
- Yaratıcılığını ve yeteneğini müzik yoluyla geliştirmek,
- Yerel, bölgesel, ulusal ve uluslararası müzik türlerini tanıyarak farklı kültürlere ait öğeleri zenginlik olarak algılamasını sağlamak,
- Müzik aracılığıyla zihinsel becerilerinin gelişimini sağlamak,
- Müzik yoluyla bireysel ve toplumsal ilişkilerini geliştirmek,
- Müzik ile ilgili çalışmalarda bilişim teknolojilerinden yararlanmalarını sağlamak,
- Bireysel ve toplu olarak nitelikli farklı türlerde şarkı dinleme ve söyleme etkinliklerine katılımlarını sağlamak,
- Müziksel algı ve bilgilerini geliştirmek,
- İstiklâl Marşı başta olmak üzere marşlarımızı özüne uygun olarak seslendirmelerini sağlamak,
- Müzik yoluyla sevgi, paylaşım ve sorumluluk duygularını geliştirmek,
- Millî birliğimizi, bütünlüğümüzü pekiştiren ve dünya ile bütünleşmemizi kolaylaştıran müzik kültürü ve birikimine sahip olmalarını sağlamak,
- Atatürk'ün Türk müziğinin gelişmesine ilişkin görüşlerini kavramak amaçlarına ulaşmalarının sağlanmasıdır (2018, s.:8).

Lise dönemi müzik eğitim müfredatını incelediğimizde,

müzik dersi öğretim programının amacı öğrencilerin;

- İstiklâl Marşımızla beraber millî birlik ve bütünlüğümüzü pekiştiren diğer marşlarımızı doğru ve etkili seslendirmeleri,
- Müzik alanında yapılan çalışmaları ve gelişmeleri takip etmeleri,
- Müziğe yönelik olumlu tutum sergileyerek özgüvenini ve yaratıcılığını geliştirmeleri,
- İlgî ve yeteneği doğrultusunda müzik etkinliklerine (şarkı söyleme, yaratıcı çalışmalar, araştırma) yönelmeleri,
- Müziksel bilgi, görgü, ilgi, istek ve yeteneklerini geliştirmeleri,
- Müzik terminolojisini ve dilini doğru kullanmaları,
- Müziksel algı ve bilgilenme ile müziksel temel okuma ve yazma becerisine sahip olmaları,
- Müziğin diğer sanat dallarıyla ilişkisini kurarak estetik duygularını geliştirmeleri,
- Bilinçli bir müzik dinleyicisi olmaları,
- Müzik dağarcığı oluşturmaları,
- Ülkemizdeki müzik türlerini ve önemli sanatçıları tanımaları,
- Evrensel bir müzik kültürüne sahip olmaları amaçlanmaktadır (2018, s.12-13).

İlk ve Orta ve Lise Müzik Dersi Müfredatında Türk Müziği Eğitimi

Genel müzik eğitiminin alındığı bu dönemlerde, müzik derslerinin planlaması yapılırken öğrencilerin hazır bulunurluk durumları, kültürel farklılıklarına göre milli eğitim tarafından bir komisyon kurularak ülkenin her bölgesinde yaşayan çocuklara göre bir müfredat hazırlanması gerekmektedir. Milli eğitim tarafından ilk ve orta öğretim için yapılan müfredat incelendiğinde, ilk olarak sesleri tanıma ile başlayan eğitim sonraki yıllarda çocuk şarkıları öğrenimi, ses ve nefes çalışmaları ile devam etmektedir. İlerleyen sınıflarda ise Türk müzik kültürünü öğrencilere öğretmek için Türk halk müziği, Türk sanat müziği, dinî müzik, mehter müziği ve çok sesli Türk müziklerinden seçkin örnekler (Örneğin Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Tanbûrî Cemil Bey, Çekiç Ali, Zeki Müren gibi önemli müzisyenler tarafından icra edilen eserler) öğrencilerin ses sınırlarına ve sınıf düzeyine uygun olarak verilmektedir.

Lise dönemine gelindiğinde ise ilk yıl piyano eşlikli İstiklal marşının okunması, öğrencilerin çalmayı bildiği flüt, bağlama, ud gibi enstrümanlarla derslere eşlik etmesi, uşşak ve hicaz makamlarında kuramsal ayrıntıya girilmeden makamlarla ilgili dinleme, söyleme ve makamsal etkiyi hissetme çalışmalarının yapılması, Türk müziği usullerinin vuruşlarının tanıtılması gibi çalışmalar yapılmaktadır. Son sınıfa gelindiğinde ise Millî birlik ve beraberliğin önemini vurgulayan marşlardan (İzmir Marşı, Gençlik Marşı ve Mehter marşları vb.) oluşan bir dağarcık oluşturulması, Türk halk müziği ve Türk sanat müziği eserlerinden oluşan ses kayıtları dinletilerek bu müziklerin hangi türe ait olabileceği hakkında öğrencilerin fikir yürütmeleri sağlanması, kürdi, hüseyini ve nihavent makamlarında bestelenmiş seçkin eserlerin dinletilerek eserlerin seslendirilmesine yönelik çalışmalar yapılması sağlanmaktadır. Farklı bölgelere ait eserlere (türkü, şarkı) yer verilmektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bir araştırma, ele alınan bir sorunu her yönüyle incelemeyi, inceleyemez. Bu nedenle ele alınan araştırma konusunun içeriği net bir şekilde tanımlanmalıdır (İslamoğlu ve Alınca, 2016, s. 77). Yapılan tanım doğrultusunda, araştırmamız, Afyonkarahisar ili merkez ilçede ilköğretim okullarında müzik eğitimi veren ve ulaşılabilen öğretmenler ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın Sayıtları

1. Araştırmada, araştırma için seçilen veri toplama yöntemlerinin, araştırmanın amacına, konusuna ve problemin çözümüne uygun olduğu,
2. Araştırma için görüşüne başvurulmuş kişilerin alanında uzman oldukları,
3. Araştırma için hazırlanan anketlerin ve görüşme formunu araştırma konusu için uygun bir veri toplama yöntemi olduğu,
4. Araştırma Müzik dersi veren öğretmenlerin verdiği cevapların, gerçek ve samimi olduğu, sayıtlarından hareket edilmiştir.

Araştırmanın Evren ve Örnekleme

Evren, araştırmanın yapılacağı alanı belirlemek için kullanılan bir terimdir. Evrende yapılan araştırmalar çok geniş

kapsamlı, maliyetli ve çok fazla zaman kaybına neden olmaktadır. Bu nedenle araştırmanın evrenini sınırlamak ve daha minimal bir alanda çalışmak için araştırmanın örnekleme çıkarılır.

Bu tanımdan yola çıkarak, araştırmamızın evrenini Afyonkarahisar ilinde Milli Eğitim Müdürlüğüne bağlı okullarda görev yapan müzik öğretmenleri oluşturmaktadır. Araştırmamızın örneklemini ise, Afyonkarahisar merkez ilçede bulunan okullarda görev yapan ve ulaşılabilen 34 farklı okulda ki müzik öğretmeni oluşturmaktadır.

Araştırmanın Problemi

Araştırma, “İlk ve ortaöğretimde verilen müzik derslerinde, Türk müziğinin kullanılmasına yönelik öğretmen görüşleri nedir?” sorusuna cevap aramaktadır.

Yöntem: Araştırmanın Modeli

Bu çalışma; içeriği, yöntemi ve amacı bakımından tarama modelini esas alan, nicel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı betimsel bir çalışmadır. Betimleme araştırmasıyla konu üzerinde bir durum tespiti yapılmaya çalışılmış, konu var olduğu şekliyle araştırılmıştır. “Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır.” (Karasar,2009, s.77)

Veri Toplama Yöntemleri

Bu araştırma, nicel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı betimsel bir çalışmadır. Araştırmaya veri sağlamak amacıyla hazırlanan anket, ilk ve orta öğretimde görev yapmakta olan öğretmenler (müzik eğitimi, konservatuvar batı müziği bölümü ve Türk müziği bölümünden mezun) ve konservatuvarda Türk ve Batı müziği bölümlerinde alanında uzman hocalar ile birlikte çalışarak hazırlanmıştır. “Sorulacak sorular daha önceden yapılandırılır, araştırmacı sadece bu soruları yüz yüze etkileşim sırasında tek yönlü olarak katılımcıya yöneltilir ve katılımcıdan sadece bu sorulara yanıt vermesini bekler” (Ekiz,s. 2003, s.117).

Veri Analiz Yöntemleri

Eğitimcilere ilişkin demografik bilgilerin sunumunda frekans ve yüzde değerleri kullanılarak elde edilen veriler tablolar

yardımı ile özetlenmiştir. Çalışmada anket verilerinin analizi için, SPSS programında frekans ve crosstab analizleri yapılarak sayısal veriler elde edilerek yorumlanmıştır. Yapılan güvenilirlik testinde Cronbach's Alpha: ,652 olarak hesaplanmıştır. Yapılan geçerlilik testinde Kaiser-Meyer ,666 olarak hesaplanmıştır.

Reliability Statistics		
Cronbach's Alpha	Cronbach's Alpha Based on Standardized Items	N of Items
,652	,652	19

KMO and Bartlett's Test		
Kaiser-Meyer-Olkin Measure of Sampling Adequacy.		,666
Bartlett's Test of Sphericity	Approx. Chi-Square	91,989
	df	45
	Sig.	,000

Bulgular ve Yorum

Araştırmaya veri sağlamak amacıyla anket formu hazırlanarak veri toplanmıştır. Anket sorularına verilen cevaplara göre elde edilen veriler şu şekildedir;

Tablo 1. Katılımcıların cinsiyet % oranları tablosu				
	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Kadın	22	64,7	64,7	64,7
Erkek	12	35,3	35,3	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Yapılan çalışma sonucunda elde edilen verilere göre, çalışmaya katılan bireylerin %64,7'sini kadın katılımcılar oluştururken, %35,3'ünü erkek katılımcıların oluşturduğu görülmektedir.

Tablo 2. Katılımcıların yaş % oranları tablosu				
	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
20-30	15	44,1	44,1	44,1
31-40	15	44,1	44,1	88,2
41-50	4	11,8	11,8	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Tablo 3. Katılımcıların mezuniyet % oranları tablosu					
Yaş Aralığı	20-30	31-40	41-50	Toplam	
Cinsiyet	Kadın	10	9	3	22
	Erkek	5	6	1	12
Toplam		15	15	4	34

Çalışmaya katılan kadınların 10 tanesi 20-30 yaş aralığında iken bu rakam erkeklerde 5 kişi olarak görülmüştür. Kırk yaş üstü katılımcılarda ise bu sayı bayanlarda 3 erkek katılımcılarda ise 1 olarak gözlenmiştir.

Tablo 4. Katılımcıların mezuniyet % oranları tablosu				
	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Konservatuvar	10	29,4	29,4	29,4
Eğitim Fakültesi	24	70,6	70,6	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Tablo 5. Katılımcıların cinsiyete göre lisans mezuniyet oranları tablosu				
		Konservatuvar	Eğitim Fakültesi	Toplam
Cinsiyet	Kadın	5	17	22
	Erkek	5	7	12
Toplam		10	24	34

Çalışmada, anket formu uygulanan bireylerin yaklaşık %70'inin eğitim fakültesi mezunu olduğu ve bu bireylerden 17 tanesinin kadın, 7 tanesinin erkek olduğu tespit edilmiştir. Geriye kalan yaklaşık %30'luk kesimin ise konservatuvar mezunu olduğu ve bu bireylerden 5'inin erkek, 5'inin kadın olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 6. Katılımcıların çalmakta oldukları enstrüman dağılımı % oranları tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Viyolonsel	4	11,8	11,8	11,8
Piyano	7	20,6	20,6	32,4
Bağlama	4	11,8	11,8	44,1
Ud	1	2,9	2,9	47,1
Kanun	2	5,9	5,9	52,9
Klasik Kemançe	2	5,9	5,9	58,8
Gitar	1	2,9	2,9	61,8
Yan Flüt	2	5,9	5,9	67,6
Keman	11	32,4	32,4	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Tablo 7. Katılımcıların cinsiyete göre enstrüman oranları tablosu

	Çello	Piyano	Bağlama	Ud	Kanun	Toplam
Kadın	2	3	0	0	2	7
Erkek	2	4	4	1	0	11
	K. Kemançe	Gitar	Y. Flüt	Keman	Toplam	
Kadın	2	1	2	10	15	
Erkek	0	0	0	1	1	
Toplam						34

Yapılan çalışma sonucunda elde edilen verilere göre, çalışmaya katılan bireylerin yaklaşık %30'unun eğitim fakültelerinde de eğitimi verilen keman enstrümanını çaldığı yine %20'lik bir kesimin de piyano çaldığı görülmüştür. Kadın ve erkekler arasındaki oranlara baktığımızda, kadınlar genel olarak keman çalıyorken erkeklerin piyano ve bağlama çaldığı görülmektedir. Türk müziği enstrümanlarından klasik kemançe, ud ve kanun enstrümanlarını da çalan öğretmenlerin olduğu verilerine ulaşılmıştır.

Tablo 8. Katılımcıların kurumlarına göre % oranları tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Lise	14	41,2	41,2	41,2
Ortaokul	20	58,8	58,8	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Tablo 9. Katılımcıların cinsiyetlerine göre çalıştığı kurum oranları tablosu

		Lise	Ortaokul	Toplam
Cinsiyet	Kadın	12	10	22
	Erkek	2	10	12
Total		14	20	34

Katılımcıların %60'ı ortaokulda çalışırken bu rakam lisede %40 olarak görülmektedir. Çalışmaya katılan kadınların 12'si liselerde çalışırken bu rakam erkeklerde 2 kişi, 10'u ortaokulda çalışırken erkeklerde bu rakam yine 10 olarak belirlenmiştir.

“Şu an uygulanan milli eğitim müzik dersi müfredatının yeterli olduğunu düşünüyorum” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 10. Şu an uygulanan milli eğitim müzik dersi müfredatının yeterli olduğunu düşünüyorum cevabının % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Katılıyorum	1	2,9	2,9	2,9
Kısmen Katılıyorum	12	35,3	35,3	38,2
Katılmıyorum	21	61,8	61,8	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Elde edilen veriler analiz edilmiş ve bu analiz sonucunda ankete katılan bireylerin yarısından fazlasını oluşturan %61,8'lik kesim okullarda işlenmekte olan müfredatın yeterli olmadığı yönünde görüş bildirmişlerdir. Katılımcıların çok az bir kısmı olan %2,9'unun ise müfredatın yeterli olduğu yönünde görüş belirttiği bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 11. Şu an uygulanan milli eğitim müzik dersi müfredatının yeterli olduğunu düşünüyorum sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

		Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Katılmıyorum	Toplam
Cinsiyet	Kadın	0	9	13	22
	Erkek	1	3	8	12
Total		1	12	21	34

Elde edilen veriler incelendiğinde, kadın katılımcıların erkek katılımcılardan daha fazla müfredatın yeterli olmadığını düşündükleri görülmüştür.

“Öğrencilere vermekte olduğum derslerde müfredat dışına çıkmıyorum” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 12. Öğrencilere vermekte olduğum derslerde müfredat dışına çıkmıyorum sorusunun % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Katılıyorum	2	5,9	5,9	5,9
Kısmen Katılıyorum	15	44,1	44,1	50,0
Katılmıyorum	17	50,0	50,0	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Elde edilen veriler analiz edilmiş ve bu analiz sonucunda ankete katılan bireylerin yarısı milli eğitim müfredatının dışına çıktığını, yine yarıya yakın bir kısmı müfredata bazı eklemeler yaptığı ve yaklaşık %6’lık bir kesimin ise müfredata bağlı olarak derslerini işledikleri bulguları elde edilmiştir.

Tablo 13. Öğrencilere vermekte olduğum derslerde müfredat dışına çıkmıyorum sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

		Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Katılmıyorum	Toplam
Cinsiyet	Kadın	1	10	11	22
	Erkek	1	5	6	12
Total		2	15	17	34

Elde edilen verilerin cinsiyete göre analizleri yapıldığında, katılımcıların yaklaşık olarak aynı oranlarda cevap verdiği ve neredeyse tamamına yakınının müfredatın yetersiz olduğu ve müfredat dışına çıktıkları verilerine ulaşılmıştır.

“Müfredat dışında öğrencilerin eğitimine faydalı olacak şarkılar öğretiyorum” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 14. Müfredat dışında öğrencilerin eğitimine faydalı olacak şarkılar öğretiyorum sorusunun % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Katılıyorum	33	97,1	97,1	97,1
Kısmen Katılıyorum	1	2,9	2,9	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Tablo 15. Müfredat dışında öğrencilerin eğitimine faydalı olacak şarkılar öğretiyorum sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

		Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Toplam
Cinsiyet	Kadın	21	1	22
	Erkek	12	0	12
Total		33	1	34

Veriler incelendiğinde, katılımcıların neredeyse tamamına yakını, çocuklara faydalı olacağını düşündüğü müfredat dışı şarkı öğrettiğini belirtmiş. Sadece bir kadın katılımcının müfredat dışına çıkma konusuna kısmen katıldığını belirttiği verilerine ulaşılmıştır.

“Müzik dersi müfredatında Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği eserleri öğretilmesini doğru buluyorum” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 16. Müzik dersi müfredatında Türk müziği Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği eserleri öğretilmesini doğru buluyorum sorusunun % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Katılıyorum	27	79,4	79,4	79,4
Kısmen Katılıyorum	7	20,6	20,6	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Elde edilen veriler incelendiğinde, müzik derslerinde Türk müziği eserlerinin müfredata dahil edilerek öğretilmesini benimseyen hocalarının oranının yaklaşık %80 olduğu görülmekte. Bu sistemin uygulanabilir olduğunu fakat müfredattan da fazla kopmamak gerektiğini söyleyenlerin oranının ise %20 olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 17. Müzik dersi müfredatında Türk müziği Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği eserleri öğretilmesini doğru buluyorum sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

		Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Toplam
Cinsiyet	Kadın	16	6	22
	Erkek	11	1	12
Toplam		27	7	34

Müfredatta Türk müziği eserleri öğretilmesini destekleyen bireylerden 16’sının erkek, 11’inin ise kadın öğretmenler olduğu gözükmemekte. Elde edilen verilerde erkek öğretmenleri kadın

öğretmenlere göre müfredatta biraz daha fazla Türk müziği eğitimi verilebilecek eserlerin olması gerektiği konusunda görüş bildirdikleri tespit edilmiştir.

“Müzik dersi müfredatında Türk müziği Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği eserleri öğretiyor” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 18. Müzik dersi müfredatında Türk müziği (TSM/THM) eserleri öğretiyor sorusunun % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Katılıyorum	22	64,7	64,7	64,7
Kısmen Katılıyorum	12	35,3	35,3	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Veriler incelendiğinde, müzik dersine giren öğretmenlerden yaklaşık %65'i derslerinde Türk müziği eserlerini öğrettiğini belirtmiş, geriye kalan %35'lik kesim ise milli eğitim müfredatına bağlı kaldıklarını ama bazı zamanlarda Türk müziği eserlerini müfredatlarına dâhil ettiklerini belirtmişlerdir.

Tablo 19. Müzik dersi müfredatında Türk müziği Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği eserleri öğretiyor sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

Cinsiyet		Kısmen Katılıyorum		Toplam
		Katılıyorum	Katılıyorum	
Kadın	Kadın	12	10	22
	Erkek	10	2	12
Toplam		22	12	34

Çalışmaya katılan erkeklerin neredeyse tamamı derslerinde Türk Halk müziği ve Türk Sanat müziği alanlarında, öğrencilik yıllarında eğitimi aldıkları alana göre eserler belirlediklerini ve müfredat ile birlikte bu eserleri öğrettiklerini bildirmişlerdir. Bayanların ise yarısına yakını bu şekilde bir eğitim sistemi benimsediklerini söylemişlerdir.

“Müzik derslerinde piyano ile eşlik edilmesini onaylıyorum” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 20. Müzik derslerinde piyano ile eşlik edilmesini onaylıyorum sorusunun % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Katılıyorum	30	88,2	88,2	88,2
Kısmen Katılıyorum	3	8,8	8,8	97,1
Katılmıyorum	1	2,9	2,9	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Elde edilen verilere göre, katılımcıların büyük bir çoğunluğunu oluşturan yaklaşık %88'lik kısım derslerde piyano ile eşlik edilmesini gerektiğini savunurken, %3'lük bir kesim ise piyanonun kullanılmasının gerekmediğini, herkesin eğitimi almış olduğu enstrüman ile eşlik etmesi gerektiğini savunduğu verilere ulaşılmıştır.

Tablo 21. Müzik derslerinde piyano ile eşlik edilmesini onaylıyorum sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

Cinsiyet		Kısmen Katılıyorum			Toplam
		Katılıyorum	Katılıyorum	Katılmıyorum	
Kadın	Kadın	22	0	0	22
	Erkek	8	3	1	12
Toplam		30	3	1	34

Çalışmaya katılan kadın öğretmenlerin hepsi derslerde piyano ile eşlik edilmesini savunurken, erkek öğretmenlerin 3 tanesi kısmen buna katılmakta. Çalışmaya katılan bir erkek öğretmen ise, kesinlikle öğretmenin eğitimi almış olduğu enstrüman ile eşlik etmesi gerektiğini savunduğu verilere ulaşılmıştır.

“Müzik derslerinde Türk müziği enstrümanları ile eşlik edilmesini onaylıyorum” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 22. Müzik derslerinde Türk müziği enstrümanları ile eşlik edilmesini onaylıyorum sorusunun % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Katılıyorum	24	70,6	70,6	70,6
Kısmen Katılıyorum	10	29,4	29,4	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Verilerin analizi yapıldığında, katılımcıların %70'inin derslerde Türk müziği enstrümanı kullanımına sıcak baktığı, kalan %30'luk kısmın ise piyanonun olması gerektiği bununla birlikte farklı Türk müziği enstrümanlarının da derslerde sürekli olmasa da kullanılabileceği düşüncesini benimsedikleri görülmektedir.

Tablo 23. Müzik derslerinde Türk müziği enstrümanları ile eşlik edilmesini onaylıyorum sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

		Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Toplam
Cinsiyet	Kadın	16	6	22
	Erkek	8	4	12
Toplam		24	10	34

Çalışmaya katılan öğretmenlerden bu görüşü savunan erkek öğretmen sayısının 8 olduğu görülürken bu sayı kadın öğretmenlerde 16 olarak tespit edilmiştir.

“Müzik derslerinde öğrencilere blok flüt ya da melodika öğretilmesini faydalı buluyorum” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 24. Müzik derslerinde öğrencilere blok flüt ya da melodika öğretilmesini faydalı buluyorum sorusunun % oranı tablosu

		Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Cinsiyet	Katılıyorum	28	82,4	82,4	82,4
	Kısmen Katılıyorum	6	17,6	17,6	100,0
	Toplam	34	100,0	100,0	

Elde edilen veriler incelendiğinde, müzik derslerinde blok flüt ve melodika öğretimini savunan öğretmenlerin oranının yaklaşık %82 olduğu gözlenmektedir. Çalışmaya katılan bayan öğretmenlerden 19'u erkek öğretmenlerden ise 9'u bu düşüncüyü benimserken, 3 kadın 3 erkek öğretmen zorunlu olmamakla birlikte bu öğretimin yapılması gerektiğini ama başka enstrümanlarda öğretilebileceğini belirtmişlerdir.

Tablo 25. Müzik derslerinde öğrencilere blok flüt ya da melodika öğretilmesini faydalı buluyorum sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

		Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Toplam
Cinsiyet	Kadın	19	3	22
	Erkek	9	3	12
Toplam		28	6	34

“Müzik derslerinde öğrencilere Türk müziği enstrümanları öğretilmesini doğru buluyorum” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 26. Müzik derslerinde öğrencilere Türk müziği enstrümanları öğretilmesini doğru buluyorum sorusunun % oranı tablosu

		Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Cinsiyet	Katılıyorum	15	44,1	44,1	44,1
	Kısmen Katılıyorum	18	52,9	52,9	97,1
	Katılmıyorum	1	2,9	2,9	100,0
Toplam		34	100,0	100,0	

Elde edilen veriler incelendiğinde, derslerde Türk müziği enstrümanı öğretilmesine katılımcıların yaklaşık %45'i olumlu bakarken, yaklaşık %52'si kısmen olumlu baktığını belirtmiştir. %3'lük bir oranda ise katılımcılar bu yaklaşıma karşı çıktıklarını belirtmişlerdir.

Tablo 27. Müzik derslerinde öğrencilere Türk müziği enstrümanları öğretilmesini doğru buluyorum sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

		Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Katılmıyorum	Toplam
Cinsiyet	Kadın	7	14	1	22
	Erkek	8	4	0	12
Toplam		15	18	1	34

Bu eğitim sistemini benimseyen gurupta erkeklerin sayısı 8, kadınların sayısı ise 7 olarak belirlenmiştir. Bu kişiler özellikle kendi eğitimlerini aldıkları Türk müziği enstrümanları ile derslere katılarak, öğrencilere bu enstrümanları tanıtır isteyenlerin derslerde bu enstrümanlar ile eşlik etmesi gerektiği düşüncesini benimsedikleri görülmektedir. Derslerde Türk müziği enstrümanlarının kullanılmasının gereksiz olduğunu düşünen 1 katılımcının kadın olduğu görülmektedir.

“Müzik derslerinde öğrencilere batı müziği ağırlıklı çocuk şarkıları öğretilmesini doğru buluyorum” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 28 Müzik derslerinde öğrencilere batı müziği ağırlıklı çocuk şarkıları öğretilmesini doğru buluyorum sorusunun % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Katılıyorum	12	35,3	35,3	35,3
Kısmen Katılıyorum	16	47,1	47,1	82,4
Katılmıyorum	6	17,6	17,6	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Veriler incelendiğinde, katılımcıların yaklaşık %35'i batı müziği ağırlıklı çocuk şarkıları öğretilmesini doğru bulmaktadırlar. Katılımcıların yaklaşık yarısı ise batı müziği ağırlıklı çocuk şarkıları öğretilmesi gerektiğini, bunun yanında Türk müziğinden de eserler öğretilmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Yaklaşık %18'lik bir kesim ise kesinlikle Türk müziği ağırlıklı eserler öğretilmesi gerektiğini benimseyen görüşlerine ulaşmıştır.

Tablo 29. Müzik derslerinde öğrencilere batı müziği ağırlıklı çocuk şarkıları öğretilmesini doğru buluyorum sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

		Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Katılmıyorum	Toplam
Cinsiyet	Kadın	10	12	0	22
	Erkek	2	4	6	12
Toplam		12	16	6	34

Bu düşünceyi benimseyen sayı erkek öğretmenler arasında çok az bir kesim olan 2 öğretilme ile sınırlı iken, bayan öğretmenlerin neredeyse yarısı bu eğitim türünü benimsemişlerdir. Batı müziği eserlerinden oluşan bir eğitimi desteklemeyen kadın öğretmez tespit edilemezken erkek öğretmenlerin 6 tanesi kesinlikle bu tür bir eğitime karşı olduklarını belirtmişlerdir.

“Müzik derslerinde öğrencilere Türk müziği ağırlıklı çocuk şarkıları öğretilmesini doğru buluyorum” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 30. Müzik derslerinde öğrencilere Türk müziği ağırlıklı çocuk şarkıları öğretilmesini doğru buluyorum sorusunun % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Katılıyorum	10	29,4	29,4	29,4
Kısmen Katılıyorum	21	61,8	61,8	91,2
Katılmıyorum	3	8,8	8,8	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Elde edilen verileri incelediğimizde, katılımcı öğretmenlerin yaklaşık %30'u Türk müziği çocuk şarkılarının öğretilmesini doğru bulurken, %8,8'lik bir katılımcı grubu ise kesinlikle Türk müziği eserlerinin öğretilmemesi gerektiğini savunmuşlardır. Çalışmaya katılan öğretmenlerin yarısından fazlası olan %61'lik bir kesim ise normal müfredatın işlenmesi gerektiğini fakat Türk müziği alanında da bazı şarkıların müfredata dahil edilebileceği düşüncesini benimsedikleri verilerine ulaşmıştır.

Tablo 31. Müzik derslerinde öğrencilere Türk müziği ağırlıklı çocuk şarkıları öğretilmesini doğru buluyorum sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

		Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Katılmıyorum	Toplam
Cinsiyet	Kadın	7	14	1	22
	Erkek	3	7	2	12
Toplam		10	21	3	34

Çalışmaya katılan kadın öğretmenlerden 7'si kesinlikle böyle bir müfredat uygulanması gerektiğini savunurken bu rakam erkeklerde 3 kişi olarak gözlenmektedir. Bayan katılımcılardan 1, erkek katılımcılardan ise 3 kişi mevcut olan müfredatın dışına çıkılmaması ve Türk müziği çocuk şarkıları öğretilmesine karşı olduklarını belirtmişlerdir. İki soru incelendiğinde her iki alandan oluşan bir müfredat oluşturulması gerekenlerin sayısının fazla olduğu verisine ulaşılmıştır.

“Müzik derslerinde sadece piyano ile çocuk şarkısı öğretmeyi doğru buluyorum” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 32. Müzik derslerinde sadece piyano ile çocuk şarkısı öğretmeyi doğru buluyorum sorusunun % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Katılıyorum	7	20,6	20,6	20,6
Kısmen Katılıyorum	11	32,4	32,4	52,9
Katılmıyorum	16	47,1	47,1	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Yapılan veri analizleri sonucu elde edilen veriler yorumlandığında, katılımcıların yaklaşık olarak yarısı sadece piyano ile çocuk şarkısı öğretilmesine karşı çıkıyorken, %20'lik bir kesimin ise sadece piyano ile çocuk şarkısı öğretmenin daha faydalı olacağını düşündüğü verilerine ulaşılmıştır.

Tablo 33. Müzik derslerinde sadece piyano ile çocuk şarkısı öğretmeyi doğru buluyorum sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

		Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Katılmıyorum	Toplam
Cinsiyet	Kadın	4	10	8	22
	Erkek	3	1	8	12
Toplam		7	11	16	34

Derslerde çocuk şarkısı eğitiminde piyano kullanımının önemli olduğunu düşünen öğretmenlerden 4 tanesinin kadın, 7 tanesinin ise erkek öğretmen olduğu görülmüştür. Sadece piyano ile eğitimin yanlış olduğunu ve diğer enstrümanlarında kullanılması gerektiği görüşünü savunan öğretmen sayılarına baktığımızda sekiz erkek ve sekiz bayan öğretmenin bu görüşü savunmadığını görmekteyiz.

“Müzik derslerinde kendi eğitimini aldığım enstrüman ile çocuk şarkısı öğretmeyi doğru buluyorum” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 34. Müzik derslerinde kendi eğitimini aldığım enstrüman ile çocuk şarkısı öğretmeyi doğru buluyorum sorusunun % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Katılıyorum	18	52,9	52,9	52,9
Kısmen Katılıyorum	14	41,2	41,2	94,1
Katılmıyorum	2	5,9	5,9	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Elde edilen veriler incelendiğinde, müzik dersini yürütmekte olan öğretmenlerden yaklaşık %52'si dersleri kendi eğitimini aldıkları enstrüman ile vermenin öğrenci açısından daha faydalı olacağını düşünürken, bu görüşü savunmayan ve sadece piyano ile eğitim verilmesinin daha faydalı ve eğitici olduğunu düşünen öğretmenlerin oranının yaklaşık olarak %6 olduğu görülmektedir. %40'lık bir katılımcı ise yine eğitim alınan enstrümanlar ile eğitim verilmesini ama bir müzik öğretmenin bazı şarkılara da piyano ile eşlik etmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

Tablo 35. Müzik derslerinde kendi eğitimini aldığım enstrüman ile çocuk şarkısı öğretmeyi doğru buluyorum sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

		Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Katılmıyorum	Toplam
Cinsiyet	Kadın	11	10	1	22
	Erkek	7	4	1	12
Toplam		18	14	2	34

Bu şekilde yapılacak bir eğitime karşı olan öğretmenlerin sayısının toplamda 2 öğretmen olduğu, kendini enstrümanları ile eğitim vermek isteyen öğretmenlerin sayısının ise erkek ve kadın öğretmenlerde toplam 18 kişi olduğu verilerine ulaşılmıştır. Yine 10 kadın ve 4 erkek öğretmen ise eğitim alınan enstrümanlar ile eğitim verilmesini ama bir müzik öğretmenin bazı şarkılara da piyano ile eşlik etmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

“Çocuklar piyano ile çalınan şarkıları daha çok seviyorlar” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 36. Çocuklar piyano ile çalınan şarkıları daha çok seviyorlar sorusunun % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Katılıyorum	16	47,1	47,1	47,1
Kısmen Katılıyorum	13	38,2	38,2	85,3
Katılmıyorum	5	14,7	14,7	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Yapılan analizler sonucunda öğretmenlerin %47'si müzik derslerinde piyano ile çalınan çocuk şarkılarının öğrenciler tarafından daha çok sevildiğini savunurken, yaklaşık %15'lik bir grup bu görüşe katılmamış ve sadece piyano değil diğer enstrümanlar ile çalınan çocuk şarkılarının da öğrenciler tarafından beğenilerek dinlendiğini belirtmişlerdir. Yaklaşık %38'lük kesimi oluşturan öğretmenlerin ise hem piyano hem de diğer bireysel enstrümanlar ile yapılan eşliklerin beğenildiği görüşünü beyan ettikleri anlaşılmıştır.

Tablo 37. Çocuklar piyano ile çalınan şarkıları daha çok seviyorlar sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

		Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Katılmıyorum	Toplam
Cinsiyet	Kadın	13	7	2	22
	Erkek	3	6	3	12
Toplam		16	13	5	34

Müzik derslerinde öğrencilerin sadece piyano çalınarak çocuk şarkısı öğrenirken daha mutlu olduklarını savunan öğretmenler kadınlarda 13 öğretmen olarak görülürken bu rakam erkek öğretmenlerde 3 olarak görülmektedir. Bu görüşü savunmayan öğretmenlerin ise toplam öğretmen sayısına bakıldığında 5 kişi olduğu verilerine ulaşılmıştır.

“Çocuklar Türk müziği enstrümanları ile çalınan şarkıları daha çok seviyorlar” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 38. Çocuklar Türk müziği enstrümanları ile çalınan şarkıları daha çok seviyorlar sorusunun % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Katılıyorum	9	26,5	26,5	26,5
Kısmen Katılıyorum	19	55,9	55,9	82,4
Katılmıyorum	6	17,6	17,6	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Veriler incelendiğinde, çalışmaya katılan öğretmenlerden %26,5'i öğrencilerin Türk müziği enstrümanları ile çalınan şarkıları daha çok sevdiğini savunmuşlardır. Yaklaşık %17'lik bir katılımcı grubu ise bu görüşe karşı çıkmış ve eğitimin piyano ile verilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Katılımcıların yaklaşık olarak %56'sını oluşturan öğretmenler ise hem bireysel enstrümanları buna yardımcı olarak da piyano ile eşlik edilen şarkılardan öğrencilerin daha mutlu olduklarını belirtmişlerdir.

Tablo 39. Çocuklar Türk müziği enstrümanları ile çalınan şarkıları daha çok seviyorlar sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

		Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Katılmıyorum	Toplam
Cinsiyet	Kadın	6	13	3	22
	Erkek	3	6	3	12
Toplam		9	19	6	34

“Çocuklar piyano ile çalınan şarkıları daha kolay öğreniyorlar” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 40. Çocuklar piyano ile çalınan şarkıları daha kolay öğreniyorlar sorusunun % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Katılıyorum	22	64,7	64,7	64,7
Kısmen Katılıyorum	9	26,5	26,5	91,2
Katılmıyorum	3	8,8	8,8	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Elde edilen veriler incelendiğinde, öğretmenlerin yaklaşık %65'i çocukların piyano ile eşlik yapılan şarkıları daha kolay öğrendiğini belirttikleri, yaklaşık %9'luk bir kesimin ise buna katılmadığı verilerine ulaşılmıştır. Öğretmenlerin %26'lık bölümü ise hem piyano hem de bireysel enstrümanların kullanılabilirliği, her iki enstrümanda da öğretim şekline göre kolaylıklar ve zorluklar yaşanabileceğini belirtmişlerdir.

Tablo 41. Çocuklar piyano ile çalınan şarkıları daha kolay öğreniyorlar sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

		Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Katılmıyorum	Toplam
Cinsiyet	Kadın	18	3	1	22
	Erkek	4	6	2	12
Toplam		22	9	3	34

Piyano ile eğitimin daha kolay şarkı öğrenimi sağladığını savunan öğretmenlerin 18'inin bayan 4'ünün erkek olduğu belirlenirken, bu görüşü savunmayan ve %8,82lik kesimi oluşturan öğretmenlerden 1 öğretmenin bayan 2 öğretmenin ise erkek olduğu verilerine ulaşılmıştır.

“Çocuklar Türk müziği enstrümanları ile çalınan şarkıları daha kolay öğreniyorlar” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 42. Çocuklar Türk müziği enstrümanları ile çalınan şarkıları daha kolay öğreniyorlar sorusunun % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Katılıyorum	6	17,6	17,6	17,6
Kısmen Katılıyorum	21	61,8	61,8	79,4
Katılmıyorum	7	20,6	20,6	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Bu soruya verilen cevaplar incelendiğinde, çocukların Türk müziği enstrümanları ile çalınan şarkıları daha kolay öğrendiğini savunan öğretmenlerin oranının %17,6 olduğu görülürken, bu soruya katılmayan öğretmenlerin oranının %20,6 olduğu tespit edilmiştir. %61,8'lik katılımcı ise yine bir önceki soruda belirttikleri gibi hem piyano hem de bireysel enstrümanların çocuğun şarkıları öğrenmede olumlu yönde faydası olacağı görüşünü savundukları tespit edilmiştir.

Tablo 43. Çocuklar Türk müziği enstrümanları ile çalınan şarkıları daha kolay öğreniyorlar sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

	Cinsiyet	Katılıyorum	Kısmen Katılıyorum	Katılmıyorum	Toplam
		Kadın	2	15	5
	Erkek	4	6	2	12
Toplam		6	21	7	34

Türk müziği enstrümanları ile şarkılara yapılan eşliklerde öğrencilerin daha kolay şarkıları öğrendiğini savunan öğretmenlerden, 2'sinin kadın, 4'ünün erkek olduğu tespit edilmiştir. Bu görüşü savunmayan öğretmenlerden ise 5'inin kadın, 2'sinin erkek olduğu verilerine ulaşılmıştır.

“Türk Sanat müziği ile ilgili şarkı öğretiyor musunuz?” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 44. Türk Sanat müziği ile ilgili şarkı öğretiyor musunuz? sorusunun % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Evet	21	61,8	61,8	61,8
Hayır	13	38,2	38,2	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Çalışmaya katılan öğretmenlerden yaklaşık %62'si Türk Sanat müziği eserlerini deste öğrencilerine öğretirken, %38'lik bir kesim ise bu türde şarkılar öğretmediğini belirtmişlerdir. Bu öğretmenlerden Türk Sanat müziği eserleri öğretenlerin 15'i kadın, 8'i ise erkek öğretmen olarak belirlenmiştir.

Tablo 45. Türk Sanat müziği ile ilgili şarkı öğretiyor musunuz? Sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

		Kadın	Erkek	Toplam
TSM	Evet	15	6	21
	Hayır	8	5	13
Toplam		23	11	34

“Türk Halk müziği ile ilgili şarkı öğretiyor musunuz?” sorusuna yönelik elde edilen bulgular ve bulguların yorumlanması şöyledir;

Tablo 46 Türk Halk müziği ile ilgili şarkı öğretiyor musunuz? sorusunun % oranı tablosu

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Toplam Yüzde
Evet	29	85,3	85,3	85,3
Hayır	5	14,7	14,7	100,0
Toplam	34	100,0	100,0	

Elde edilen verileriz analizi yapıldığında, çalışmaya katılan öğretmenlerin %85'i Türk Halk müziğinde şarkıları derslerinde öğretirken, yaklaşık %15'inin bunu tercih etmediği gözlenmektedir. Tercih eden öğretmenlerden ise 19'unun kadın öğretmen olduğu, 10'unun ise erkek öğretmen olduğu verilerine ulaşılmıştır.

Tablo 47. Türk Halk müziği ile ilgili şarkı öğretiyor musunuz? sorusunun cinsiyete göre oranları tablosu

		Kadın	Erkek	Toplam
THM	Evet	19	10	29
	Hayır	4	1	5
Toplam		23	11	34

Sonuçlar ve Tartışma

Araştırmaya veri sağlamak amacıyla anket ve görüşme formu hazırlanarak veriler toplanarak yorumlanmış ve şu sonuçlara varılmıştır;

Çalışmaya katılanların büyük bir bölümü müzik eğitimi veren eğitim fakültelerinden mezun olurken yaklaşık üçte birinin konservatuvarda eğitim aldıktan sonra formasyon olarak

öğretmenliğe hak kazandıkları, bu öğretmenlerin büyük bölümünün piyano ve keman çaldığı, az bir kesiminin ise Türk müzik kültürünün en önemli sazlarından olan klasik kemençe, ud ve kanun enstrümanlarını kullandığı görülmüştür.

Elde edilen veriler sonucunda, katılımcıların büyük bir bölümü şu an okutulan müfredatın yeterli olmadığını belirtmişlerdir ve katılımcı öğretmenlerin yarısı müfredatın yetersiz olduğu için müfredat dışına çıktığı belirlenmiştir. Müfredat dışına çıkan öğretmenlerin, öğrencilere müfredat dışı faydalı olacak şarkılar öğrettiği ve bu öğretmenlerin büyük bölümünü kadın öğretmenlerin oluşturduğu belirlenmiştir.

Çalışmaya katılan öğretmenlerin büyük bir bölümü derslerde Türk müziği Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği eserlerin öğretilmesini doğru bulurken bu düşünceye karşı olan bir öğretmene rastlanmamıştır. Müzik derslerinde Türk müziği eserler öğreten öğretmenlerin sayısı da oldukça fazladır. Bu öğretmenler derslerde Türk müziği enstrümanları olan ud, kanun, klâsik kemençe, bağlama vb. enstrümanlar ile derslerde eşlik ettiklerini ve öğrencilerin bu şekilde daha keyifli ders işledikleri, şarkıları daha kolay öğrendikleri ve bu derslerde öğrencilere Türk müziği enstrümanları öğretilmesinin doğru olduğunu savundukları ve bu öğretmenlerin genellikle konservatuvar mezunu oldukları sonuçlarına ulaşılmıştır.

Müzik derslerinde piyano ile eşlik edilmesi gerektiğini savunan öğretmenlerin genellikle eğitim fakültesi mezunu olduğu az bir kısmının ise konservatuvar mezunu olduğu görülmektedir. Bu öğretmenler çocukların şarkıları daha kolay öğrendiğini, melodika ve blok flütün bu şekilde daha kolay öğrenildiğini savunduğu sonucuna ulaşılmıştır. Öğretmenler genel olarak kendi çalmakta olduğu enstrümanlar ile eğitimin daha faydalı olacağını belirtmişlerdir. Öğretmenlerin büyük bir kısmı da kendi enstrümanları ile çocuk şarkıları öğretilbileceğini ancak bunun yanında piyano ile çocuk şarkılarının öğretilmesi gerektiğini savunmuşlardır.

Elde edilen veriler incelendiğinde, öğretmenlerin yarısı çocukların piyano ile çalınan şarkıları daha çok sevdiğini ve bu şekilde şarkıları daha kolay öğrendiğini savunurken, yaklaşık olarak öğretmenlerin dörtte biri Türk müziği ile çalınan enstrümanların daha faydalı olduğunu ve öğrencilerin şarkıları kolaylıkla öğrendiğini savunmuşlardır. Büyük bir grup ise öğretmenlerin hem piyano hem de kendi enstrümanları ile derslere katılmasının faydalı olduğunu ve öğrencilerin bu şe-

kilde ders işlemekten daha fazla keyif aldığı ve şarkıları daha hızlı öğrendiği sonucuna varılmıştır.

Veriler incelendiğinde öğretmenlerin büyük bir bölümü müzik derslerinde Türk müziği eserler öğrettiğini belirtmişlerdir. Az bir kesim ise derste Türk müziği ile ilgili şarkılar öğretilmesinin gereksiz olduğunu düşündükleri sonucuna ulaşılmıştır. Türk müziğinde şarkı öğreten öğretmenlerin sanat müziğinde Gülnihal, Şimdi Uzaklardasın, Nazende Sevgilim, Bak Yeşil Yeşil, Kapat Gözlerini, Duydum Ki Unutmuşsun gibi güncel ve öğretilmesi kolay eserleri öğrettiği, Türk halk müziğinde genellikle Çanakkale Türküsü, Göçmen Kızı, Vardar Ovası, Uzun İnce Bir Yoldayım, İzmir'in Kavakları, Karadeniz Türküleri, okul şarkısı olarak ise marşlar, Kırılara Doğru, Dostluk, Güzel Anadolu, Bir Dünya Bırakın, Emanetine Sahibim Atam, Atatürk Çocukları, Ilgaz Anadolu, Bilmece, Annem, Tohumlar Fidana, Neşeli Ol Ki, Tembel Türküsü, Tekirim Tekir Doğuştan Fakir, Postacı gibi şarkıları öğrettikleri verilerine ulaşılmıştır.

Bu alanda yapılmış diğer yayınlar incelendiğinde Apaydın, özellikle dini eğitim verilen okullarda dini musiki formunda eserlerin ve Türk müziği ritimlerinin öğretilmesinin öğrencilerin derslerinde okulu etki sağladığı ve dinî mûsikî dersinin öğrencilerin istediği dersler arasında geldiği sonucu ortaya konmuştur (2018:242). Özdek ise çalışmasında derslerde bizim kültürümüz olan Türk Halk müziği eserlerinin eksik olmasından şu şekilde bahsetmiştir, ülkemizde ilköğretim müzik ders kitaplarında yer alan halk müziği ezgilerinin oranı %22 olarak tespit edilmiştir. Halk müziği ezgilerinin ilköğretim müzik eğitiminde kullanılmasına yönelik araştırmalarda gelişmiş ülkelerde bu oranların %50'ler civarında olduğu görülmektedir (2012:208). Çevikoğlu ise çalışmasında geleneksel Türk müziğinin okullarda kullanılmasının önemine değinmiş ve okullarda okutulan kitapların bu müzik türlerine uygunluğunu araştırmıştır.

Öneriler

Sonuç olarak, ülkemizin farklı bölgelerinde farklı kültürlerde eğitim öğretim faaliyetleri sürdürülmektedir. Bu bölgelerde eğitim vermekte olan müzik öğretmenleri mezun oldukları fakültede almış oldukları eğitimleri burada öğrencilerine aktarmaya çalışmaktadırlar. Milli eğitim müfredatında yer alan şarkıların öğrencilere öğretilmesi, bununla birlikte o bölge-

nin kültürüne yönelik şarkı ve türkülerinde öğretilmesi önerilmektedir. Trakya bölgesinde bir müzik dersinde akordeon, mandolin çalınırken Egede bağlama eşliğinde bir zeybek, İç Anadolu'da zurna, sipsi, bağlama, Karadeniz'de kemençe, tulum, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da bağlama, zurna yine farklı kültürlerde Türk sanat müziği enstrümanları ile bu kültürlerin şarkıları öğretilerek, küçük yaşlardan itibaren öğrencilerin kültürlerini tanımaları ve gelecek nesillere aktarmaları için bu kültürü öğrenmeleri sağlanmalıdır.

Kaynakça

- Apaydın, Ö. (2018), İmam-Hatip Liselerinde Okutulan Dinî Mûsikî Dersinin Nicelik ve Nitelik Bakımından İncelenmesi, *Journal of Education in Muslim Societies and Communities*. 1, 219–256.
- Aykaç, N., Aydın, H., Gülbahar, Y., Özdemir, O., Menteşe, S., Eronat, A., Uzunca, Ş. (2006). *Öğrenme Ve Öğretme Sürecinde Planlama Ve Uygulama*. (1. Basım), Naturel Yayıncılık, Ankara
- Bilgin, N. (1984). Müzik İletişim Ekolojisi ve Müzik Tüketim Alanının Programlanması. *1.Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu Bildirileri*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Coşkuner, S. (2007). Türkiye`de Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri (Yaylı Çalgılar) Bireysel Çalgı Eğitimi Dersinde Piyano Eşlikli Çalışmalara İlişkin Öğretmen Görüşleri, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü,.
- Çevikoğlu, T. (1999), İlköğretim Kurumları Müzik Dersi Programında Geleneksel Türk Sanat Müziği Müfredatı Üzerine Bir Çalışma, Konya: Selçuk Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü, Tamamlanmış Yüksek lisans Tezi,.
- Ekiz, D. (2003), *Eğitimde Araştırma Yöntem ve Metotlarına Giriş*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- İslamoğlu A.H. ve Almaçık, Ü. (2016), *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*, İstanbul: Beta Yayınları.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi*, Ankara: Nobel Yayınları.
- Morgül, M. (2001). *Müzik nasıl öğretilir*, Ankara: Yurt Renkleri Yayın Evi.
- Özdek, A. (2012), Ulusal Müzik Eğitiminde Halk Müziğinin Yeri: Türkiye-Azerbaycan Örneği, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Tamamlanmış Doktora Tezi.
- Somakçı, P. (1999). *Türk müziği nazariyat ve solfeji*, İstanbul: Be-mol Müzik Yayınları.
- Uçan, A. (1994). *Müzik Eğitiminde Kavramlar- İlkeler-Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayın Evi.
- Uçan, A. (1997), *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler Yaklaşımlar*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Tanrıöver, U.A., Tanrıöver, G.B. (2015), Genel, özengen ve mesleki müzik eğitimi süreci içinde verilen keman eğitiminde karşılaşılabilecek olası güçlükler, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Winter III: (32), p. 555-567,.
- Varış, Y.A. ve Cesur, D. (2012), Ortaöğretim müzik dersine yönelik başarı testinin geliştirilmesi, *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7/4, Fall, p. 3189-3198, Ankara.

Online Kaynaklar

- Müzik Dersi Öğretim Programı, (İlkokul ve Ortaokul 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ve 8. Sınıflar), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2018, Ankara, <http://mufredat.meb.gov.tr/ProgramDetay.aspx?PID=357> (Erişim T. 12.12.2018)
- Müzik Dersi, (9,10,11. Ve 12. Sınıflar), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2018, Ankara, <http://mufredat.meb.gov.tr/ProgramDetay.aspx?PID=359> (Erişim T. 12.12.2018)

Otomobil Reklamlarının Gelişiminde Kadın İmgesinin Rolü

M. Semih ŞİŞMAN*, Dicle YILDIRIM**

Şişman, M.S. ve Yıldırım, D. (2019). Otomobil reklamlarının gelişiminde kadın imgesinin rolü, *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. Kış 2019 (21), s. 77-84.

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Bu makalede kadın imgesinin seyirlik nesneye dönüşümü ile araba imgesinin arzu nesnesine dönüştürülmesi süreci reklam sektörü üzerinden ele alınmıştır. İlk olarak modern kapitalizmin geldiği noktayı imleyen iki önemli endüstri aktarılmıştır. Reklam sektöründe üretilen grafik imgeler ve metinler arzu nesnelere yaratarak pazarlama davranışlarını pozitif yönde etkilemesi ve teknolojik bir ürün olarak tanıtılan otomobilin, reklamlarındaki kadın imgesi ile bu etkiyi artırmak için bir çarpan olarak kullanıldığından söz edilmiştir. Otomobilin afişler üzerinde bir çağrı öğesi veya hem optik hem de metinsel olarak odak noktasındaki dönüşümü gözler önüne serilerek önceleri erkek egemen kimliğe sahip olan arabanın 1920'li ve 30'lu yıllardaki reklamlarının, anlatım dilli ve hikâye anlatıcılığının, kadınlardan otomobil algısının ön plana çıkışına ışık tutulmuştur. Otomobil reklamlarında kadın imgesinin kullanılmasına afiş ve reklam örnekleri ile birlikte hem kültürel ve dönemsel altyapısı irdelenirken hem de tasarım ve estetik ekseninde süreç ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Otomobil İmgesi, Reklam, Kadın İmgesi

The Role of Female Image in The Development of Automobile Advertising

Abstract

In the article; the process of converting the female image into the audiovisual object and the transformation of the car image into the desire object are conveyed through the advertising sector. First, two important industries that have pointed out the point where modern capitalism arrives are reported. It has been mentioned that the automobile, which is introduced as a technological artifact, is used as a multiplier to increase this effect with the female image in the commercials, by creating the desirable objects of the graphic images and texts produced in the advertising sector and influencing the marketing behaviors in the positive direction. Continuation of the article; revealing the transformation of a desire item, or both, optically and textually at the focal point; the car with the dominant male predominance in the 1920s and 1930s, the narrative and storytelling of the car advertising, shed light on the foreground of the feminine automobile perception. When it comes to the last part of the article, the use of female images in automobile advertisements, both editorial and posters, as well as cultural and periodical infrastructures are investigated and the process has been shown on the axis of graphic design and aesthetics.

Keywords: Automobile Image, Advertising, Femaleimage

* Araş. Gör., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü msemihsisman@karatekin.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2790-0709

**Araş. Gör., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, ORCID: 0000-0003-1115-8017

Otomobil ve Reklam Kültürü

Otomobil endüstrisinin ortaya çıkışı, gelişmesi ve bir sektör olarak yer edinmesi ile modern reklamcılık sektörünün doğumu ve kurumsallaşması aynı yıllarda ve benzer süreçlerde gelişmiştir. Başta Amerika olmak üzere Batı ülkelerinde görülen geliştirme çabaları her iki sektörün de büyümesine yardımcı olur. Otomotiv ve reklamcılık endüstrisi, modern medeniyetin sembolleri haline gelerek modernite ve ilerlemede iddia sahibi olmak isteyen bütün ulusların evlerine girer. (Heimann&Patton, 2009, s. 9-15).

Reklamcılık ve grafik tasarım ürünleri bakımından incelendiğinde nitelik ve nicelik olarak en kaliteli ve hacimli işlerin müşterileri dün de olduğu gibi bugün de köklü otomobil firmalarıdır. Dolayısıyla, otomobil mitini, ideolojisini kitlelere benimsetme görevi, diğer modern tüketim metalarında olduğu gibi, reklam endüstrisine aittir (Berger, 2007). Buradan güç alan otomobil “ilerleme, gelişme ve eşitlik” ilkelerini benimseyerek yoluna devam ederken Batı toplumları ve siyasi erkleri kendi ideolojilerini, yönettikleri milletlere aktarmak ve benimsetmek için bir aygıt olarak otomobil ve otomobileşmeyi kullanmaya başlarlar. Otomobil, belirlenen mesajların aktarıldığı bir propaganda aygıtına dönüşür (akt. Zenone, 2002, s. 60).

Otomobil ve otomobil kültürü, teknik disiplinler içerisinde genellikle tasarım ve mühendislik disiplinleri bağlamında ele alınmış bir kavramdır (Ristic, 1988). 19. yüzyılda lokomotiflere karşı kaybedilen bireysel ayrıcalık ve özgürlüğü yeniden burjuva ve beyaz yakalı kent soylulara kazandıran bu araç, Roma'dan 19. yy. monarşilerine kadar geçen süreçte temsil ve ayrıcalık sembolü olarak kendisine yer bulan araba kavramının tarihsel ve teknolojik dönüşümü ile birlikte, atlı araba kavramından bir otomobil yaratılmıştır. Zaman içinde kültüre ve küresel batı medeniyetinin antropolojik ve kültürel dönemlerinin izlerinin sürülebileceği ve gözlenebileceği bir fosile dönüşmüştür(Wolfgang & Reneau, 1992).

Bu bağlamda otomobil, üretildiği toprakların teknik ve estetik bilgisinin ajanı ve hedeflenen pazarların davranışlarını yansıtan bir aynası haline gelmiştir. Bu nedendir ki otomobil, insanın bugüne kadar yaptığı ve kendi bilincine en yakın konumlandığı, neredeyse yarı tanrı mertebesine çıkartıp kendi bedeni ve performansına eklemeyerek bilim-kurgu edebiyatı eserlerinde yer alan siborg veya Yunan Mitolojisinde yer alan sentor haline dönüşmesini keyifle izlediği nadir ürünler-

den birisi olmuştur (Ruppert,1996).

Kadın İmgesi ve Otomobil İmgesinin Cinsiyet Değişimi

Kadın olarak doğmak, erkeğin egemen olduğu bir yerde doğmakla yakından ilişkilidir. Bu süreç, koşullandırılmış bir çevrede yaşayan kadını, hiç durmadan kendisini seyretmek zorunda bırakır. Kadının benliğini kesintiye uğratan bu durum, gözleyen ve gözlenen kişilikleri ortaya çıkarır. Kadının kendi imgesiyle kol kola gezmesi, içindeki gözleyen ve gözlenen yapıyı kimliğin oluşumuyla birlikte kurgulanmasını sağlar (Berger,1999, s.46). Böylece erkeğin ne istediği sorusu, kadını sorgulayan özne konumuna yerleştirir (Yeğenoğlu, 2003, s.75-76).

Herhangi bir nesne pekâlâ potansiyel olarak arzu nesnesi olabilir. Bu durumu Slavoj Žižek'in terimleriyle söyleyecek olursak, bir nesneyle “ilgili bir bakış, arzunun içine nüfuz ettiği ve arzu tarafında çarpıtılmış bakıştır” şeklinde ifade edebiliriz. Ancak, böyle bir bakışı sadece fantezi içinden görmek mümkündür. Jacqueline Rose'a göre ise “Tam ve sağlam bir cinsel kimlik fikri, fantezinin alanına aittir.”Arzunun kadın imajına taşınması ile fantezinin temelleri de kadın aracılığıyla kurulur. Böylece kadın, fantezinin garantörü olarak işlev görecektir. (Yeğenoğlu, 2003, s.62-63).Reklamlarda öykü biçiminde anlatılanlar mesajlar geleneksel bilgilere dayandırılmakta, erkek ve kadın arasındaki biyolojik ayırım temel alınmaktadır.

“Kendi içerisine çekilme, her yana hâkim olma ve denetim kurma duyguları” dürtülerini uyandıran otomobilde bir arzu nesnesidir (Freund& Martin, 1996, s. 130). Fakat otomobil düşünüldüğü gibi tümüyle eril değildir. McLuhan'a göre toplumda yaygın olarak düşünülen rahim simgesi otomobili çağırıştırırken, aynı zamanda bir iktidar simgesidir. Otomobil reklamlarında da bu çift cinsiyetli unsur göz önünde tutulur. Otomobil imgesi hız ve güce gönderme yapıldığında iktidar simgesi iken, konfor ve rahatlığa gönderme yapıldığında ise rahim simgesine dönüşür. Böylece otomobil, cinsiyet değiştirip dişi bir simgeye evrilmiştir (McLuhan, 1969, s. 84).Kadınlığın bir kılık değiştirme olarak temsilinin arkasında, esrarengiz ve aldatici bir görüntü vardır (Yeğenoğlu, 2003, s.69). Kadın imgesindeki değişim, tıpkı otomobilde gözlenen değişim gibidir. Bu bağlamdan hareketle otomobil, başlangıçta ruhu olmayan bir makine iken, giderek insan ile melezlenmiş bir tür canlı gibi kabul görmüştür(Cengiz, 2005, s.79).Bu durum sürecin parçası olan otomobilin, çoğu kez kadın rahmi simgeleyen bir iyelik öznesi olmasının etkisi olduğu söylenebilir. Fakat mağaradan

dışarı çıkıp, önce doğa güçleri ve vahşi hayvanlar ile sonrasında hasımları ile savaşa giren erkek, hayatta kalma ve aile topluluğu için yiyecek sağlama serüveninde kadını yanına almamıştır. Her ne kadar ilk arkeolojik buluntular ve yerleşik düzene geçiş dönemi öncesindeki toplumlarda eşitlikçi bir sosyal rol üstlenmiş de kadın, medeniyet ve yerleşik düzen ile birlikte erkeğin mobilizasyonunu kolaylaştırıcı bir rol üstlenmiştir. Bu anlamda Paul Virillo'ya göre kadın ilk taşıttır. Erkek ile yola çıkarak, erkeğin hareket kabiliyetini kolaylaştıran ve geri destek sağlayan bir araçtır (Croghan, 2000, s. 86-94). Yine benzer şekilde, Hıristiyan teolojisi ve Batı geleneğinde erkek zihin/ beyin, kadın ise makine ve beden olarak tahayyül edilmiştir (Matta, 1 Korintliler 11, 3-15). Beden, tek bir hareketle işgücüne enerji verebilen günümüzün arzu ve ruhsal enerji evidir. Bu nedenle bedenin taşıdığı bu olgular aynı zamanda onu karşıt bir bedene dönüşmesine zemin hazırlamaktadır (Baudrillard, 2011, s.52-53).

Cinsel kimlikler ve makine-insan arası sınırlar kaybolarak doğal hakikat göz ardı edilmiş, bizlere ilahi ve değişmez gelen tüm karşıtlıklar bu sayede sorgulanabilir olmuştur. Dolayısıyla cinsel kimlikler ile makine- insan arasındaki zıtlıklar zaman içerisinde amaç veya ideoloji doğrultusunda değiştirilebilir bir konuma yükselmiştir (Croghan, 2000, s. 86-94).

Otomobil Reklamlarında Kadının Betimlenme Süreci

Otomobil doğumundan itibaren kusursuz bedensel güzellik ve güç göstergesi olarak reklam anlatılarında betimlenmiştir. Otomobil reklamlarında et ve sac alaşımının, dişliler ile nöronların eş uyumunda olduğu gibi araba ve sürücüsünün mükemmel birleşimi yeni bir melez canlı olarak anlatılır. Bu melezin sportifliğine ve engel tanımazlığına yapılan romantik atıflar, Haraway'in manifestosunda bahsettiği ayrıca McLuhan'ın homo-automobilus olarak tanımladığı siborgu bu bağlamda kavramsal ilk üretimler olarak değerlendirilebilir. Üstelik göstergebilimsel anlamda kadın olarak imlenmiş olan araba, sürücüsü olan erkek ile birleşerek, çift cinsiyetli yeni bir canlıya dönüşmüştür. Özetle hem cinsel kimlikler, hem de organizma ile inorganizma (makine) bağlamında makine ile insanın birbirine karışmış olduğu ifade edilebilir (Akt. Cengiz, 2005, s. 58).

Wolfgang Sachs'ın ifadesine göre ise otomobil artık bir iletişim aracıdır (Wolfgang & Reneau, 1992, s. 146). Bu melez çift cinsiyetli canlı, aynı zamanda iletişim yetileri kazanmış, dış dünya ve diğer insanlar ile diyaloga girmiş ve kendi kül-

türünü yaratmıştır. Otomobil reklamları ise bu büyülü aracın kendi iletişiminin yeniden üretilmesini sağlar. Motorlu araç reklamlarında, özellikle otomobil, kişileştirilerek ideal bir modern özne olarak sunulmaktadır. Bu modern özne, reklam görsellerindeki sunumlarında, hem bedensel hem ruhsal olarak kusursuz bir rasyonel yapıya sahiptir (Cengiz, 2005, s. 60-79).

19. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar reklamın biçimsel niteliği genel olarak değişmemiştir. Reklam, satılacak metayı alıcıya alıma yönlendirecek şekilde tarif etmekten ibaret olur. Meta ile ilgili bilgi verme, metayı yazınsal olarak betimlemek, ne olduğunu ortaya koymak reklamın genel yapısını oluşturur. Bu nedenle bu reklamlar genellikle tipografik öğeler ve metinler üzerine inşa edilmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren reklamlar, satılan nesnenin maddi nitelikleri değil, imgesini, arzusunu, zevkini ve verdiği tatmini kopyalamaya başlayıp, bu doğrultuda yeni mitler üretmeye başlamıştır. Reklamın gündelik hayata sunduğu yeni mitler sayesinde birincil olarak, ürünün tüketime sunulma işlemi gerçekleşmiş, ikincil olarak ise tüketimin devamlılığı ve belli bir istikrarda olması sağlanmıştır (Lefebvre, 2013, s. 120).

Fütüristler romantik kültürdeki çokça övülen kadın mitini, modern kültürün makine miti ile değiştirir. İlk Fütüristler tarafından başlayarak, cinsel dürtülerin diğer mekanik "arzu nesnelere" yönlendirilmesi sağlanır. Kısaca fütüristler, otomobilin ilk insan biçimselleştirilmesini gerçekleştirenlerdir (Zenone, 2002, s. 12-14).

Otomobil hassas ve erotik bir yaratık olarak zamanla zihinlerde kendine yer bulmaya başlar. Fütürist algılamaya göre kadın gibi âşık olunması ve seksi olan otomobil, bir de yönetilebilir ve yönlendirilebilir olunca, büyüleyici bir çekiciliğe sahip olur. Makine artık yabancı bir yaratık değildir ve insanların duyularını uyarmaya hazır deneyimler vaat eden çekici bir varlığa dönüşür. Otomobilin değişimi sürücü ile otomobil ilişkisini de etkiler. Araç ile sürücüsünün ilişkisi, karı-koca arasındaki hissi yakınlığı hatırlatan bir ilişki algısına çevrilir. Otomobil, kadınlara özgü dişil nitelikleri kazanarak, erkeğin itibar ve gücüne hizmet eder. Araba ve motor artık yabancı değil, uysal ve itaatkâr olarak tanımlanır ve böylece "erkek kimliğinin tercih edilen referansını" temsil eder. Sonuçta otomobilin dönüşüm süreci açık ve temsiliyetin sunulduğu "cinsiyet değiştirme" şeklindedir. İcat edildiği 1885 yılında erkek olarak yaşamına

başlayan önüne “La” dişil belirteci olarak 1911 yılı itibarı ile kadın kimliğine bürünür. Bu kültürel estetik cerrahi operasyonun tanımlayıcısı Gabriella D’Annunzio’dur. İnsan biçimine bürünen ve özelde kadınlaşan otomobil, erkek egemenliğinin hükümranlık gücü ve ediminin deneme alanı olur (Zenone, 2002, s. 12-14).

Ancak karşımıza şöyle bir gerçek daha çıkar:Otomobil üreticilerinin bir kısmı ulaşım aracı üretmeye bisiklet ile başlamıştır. Dolayısıyla markalar ilk olarak bisiklet markası olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda Peugeot, Opel, Rover, Triumph bu markalara örnek gösterilebilir. Zaman içerisinde bisiklet, motorlu bisiklet, motosiklet ve nihayet otomobil üretimine geçiş yapılır (Lopez, 2014, s. 11). Bu nedenle afişlerdeki genç, güzel, zarif, özgür kadın imgesi ilk önce bisiklete biner, daha sonra otomobile geçtiği gözlemlenir (Resim 1) (Vaknin, 2008, s. 14-15). 1890’lardan itibaren otomobiller giderek daha fazla toplumun ve pek tabii kadınların kişisel ilgisine muhatap olur. Böylece kadın ve otomobil ilişkisi sanatsal bir ifade aracı olarak otomobil reklamları ve afişlerinde de kendisini gösterir (Lopez, 2014, s. 11).

Bu afişler reklamcılıktaki üslupsal geçişi sergiler. (Resim 2) Victoria Dönemi’nin tipografik sokak ilânları ile Art-Nouveau’nun renkli illüstrasyonlu afişleri arasında geçiş medyumu gibi görünürler. Ağırbaşlı ve ciddi reklam içeriği, tipografik satır blokları halinde verilirken, araçlar ise kaputları geleceğe (sağa) bakarken resmedilir (Vaknin, 2008, s. 14-15)



Resim1. Geo Pal ‘Rudge’reklam afişi (https://www.cyclechic.co.uk/sites/default/files/image_uploads/vintage_bike_poster_french_1.jpg).



Resim2. Saturday Evening Post, ‘Detroit Electric İlanı’ (Vaknin, 2008, s17).

Başlarda otomobil reklamları erkek müşterileri hedeflemişken, ilerleyen dönemde kadın müşterilere yönelik otomobillerin piyasaya sürülmesi ile beraber, reklamların hedefinde öncelik sırası kadınlara verilir (Heimann&Patton, 2009, s. 9-15).İlk kadın havacıların toplum üzerinde yaptığı etkinin bir benzeri de karada hüküm sürer. Bu anlamda, Uzés Düşesinin otomobil ehliyeti alan ilk kadın olması kadın-otomobil arasındaki görsel ve imgesel bağları ilk örneklerinin afişlerde görülmesini hızlandırmıştır (Lopez, 2014, s. 11). (Resim 3) 1916 yılına ait Willy’sOverland ilânında geniş planda, arka koltukta üç asker bir kadın sürücün kullandığı araç ile hareket halinde betimlenmiştir. 1918 yılına ait Willy’sOverland reklamında ise üst plandan kadrajlı olarak yine bir kadın sürücü yer alır ve bu kez yolcularını, belki de arkadaşlarını götürürken resmedilir (Resim 4) (Vaknin, 2008, s. 21).



Resim3. Motor Dergisi, ‘Willy’sOverland İlanı’, 1916 (Vaknin, 2008, s20).



Resim4. Saturday Evening Post, 'Willy's Overland İlanı', 1918 (Vaknin, 2008, s21).



Resim 5. Jules Chéret, 'Benzo Moteur', 1900 (Lopez, 2014, s226).

1900'lü yılların ilk çeyreği, aynı zamanda sanatçı ve ressamların otomobil afişleri yapma konusunda oldukça yaratıcı ve üretici oldukları bir dönemdir. Mekanik ve estetik olarak henüz çok yeni olan bu araç için bir üretim alanı bulan sanatçılar, bu boşluktan faydalanarak çok çeşitli estetik ve biçimsel yaklaşımlar sergilerler. Afişçiler ve sanatçılar grafiksel olarak semiyotik bağlamda, sloganlar ile semantik manada yeni anlamlar katıkları bu sürece yaratıcılıkları ve özgünlükleri ile yetişmeye çalışırlar. 19. yy. önde gelen reklam illüstratörleri olan Chéret, Pal, Gaudy, Dudovitch, Mazza, Metlicovitz, Hohlwein, Cappello, Grün, Rochegrosse ve Privat-Livemont gibi isimler, ortaya çıkan bu yeni arzu nesnesi için hayal güçlerini ve bileklerini zorlarlar. Yoğun rekabette bir adım öne geçmek isteyen otomobil firması yöneticileri ise yukarıda bahsedilmiş isimler gibi sanatçılardan yardım almışlardır. Firmalar illüstratörlere karşı genelde iki farklı yaklaşım sergiler. Birincisi çizeri zorlayacak ölçüde imgesel ve metaforik görsel anlatım talebi, diğeri ise üretilen aracın getirdiği estetik ve teknik yeniliği öne çıkaracak gerçekçi betimleme talepleridir. Fakat bu iki ayrı yaklaşımın dışında, otomobilin gerçekçi tasviri ile metaforik anlatımı birleştiren illüstratörler de vardır. Kadın imgesi ise bu bağlamda iki yaklaşım arasında bir köprü görevi görür. Jules Chéret ve GeoPal'ın çalışmaları bu doğrultuda başarılı örnekler arasındadır. (Resim 5)Chéret'in Benzo Moteur firması için yaptığı afişte, kendi özgün tarzını ve "chéretes" kadını aynı aynen koruduğu görülür. Bu kez kadın direksiyon başında o bildik pozunu vermektedir (Lopez, 2014, s. 12).

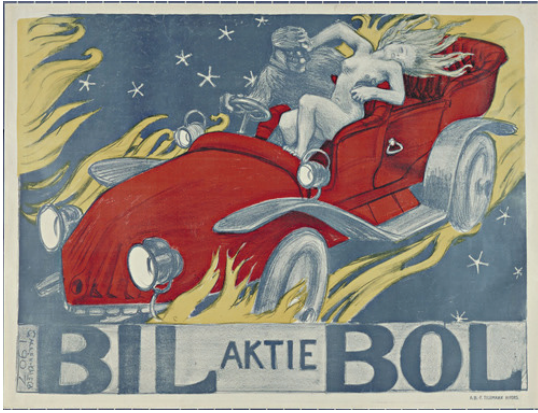
Bu dönemde kadın figürlerinin otomobil afişlerinde kullanımı oldukça yaygındır. Çok az erkek figürü baş aktör olarak kullanılır. Kadınlar bir sembolizm alegorisi olarak güzellik, bağımsızlık, hız, güvenlik ve zaferi imleyen bir şekilde tanrıça veya yarı tanrı biçimlerinde resmedilirler. Kadın imgesi, reklam senaryosu, mizansen ve afiş kompozisyonu içerisinde şık ve modern kıyafetleri ile bir çağrı ögesi veya metinsel olarak odak noktasına dönüşür.

"1900 yılı itibari ile arzunun tutkuların iki simgesi olan makine ile kadın bir medyumda birleşir. Şimdi Art Nouveau, otomobilin ortaya çıkışı ile reklam posterlerinin sembolist yakıcı ateşini yüklenir ve harlar. Bugün olduğu gibi, o günlerin çaylak otomotiv reklamcılığı da hiçbir makul ölçülülük barındırmadan kadın imajını tüketir. Ama bu kez farklı bir tüketim söz konusudur. Bizler şimdi otomobil afişlerine fevkalâde alışkınız. Bizden imge olarak hiçbir şey saklayamazlar. Kadının iftihar ettiği hayali yaratımın, bedeninin formunu bile. Potansiyel müşteriler paraya sahip olma koşulu ile ulaşabileceği iki şeyi de yan yana görmekten mesut hisseder."(Favre, 2007, s. 11)

Jean Marc Combe, yukarıdaki ifadeler ile 1900 yılı itibari ile Art Nouveau tarzı otomobil reklamlarını tanımlar.

Combe'a göre 1900'lü yılların otomobil illüstrasyonları genel olarak zarif bir kadın figürü tarafından domine edilmiştir. Bu kadın ya çıplaktır, ya da üzerinde saydam bir giysi veya duvağı bulunur. Dönemin sembolist yaklaşımı ile sanat eğitimi veren okullarından çıkma sanatçıların imgelemi, Babil ya da Sümer'deki Ortadoğu tanrıçalarını hatırlatır. Bu kadınlar

davetkâr görüldüğü kadar ulaşılmazlardır. Böylece 1900'lerdeki zengin alıcılar bir sanat eseri edinmenin duygusunu hissederken aynı zamanda kadını gizemin özüne de sahip olma yaklaşımını güderler. Bunu yaparken hem gözleri hem de gönüllerinin tatmini derdindedirler. (Resim 6) Henüz 1907'de ilk Fin otomobil markası Bil-Bol reklamında bahsedilen cinsel çekiciliğin açıkça betimlendiği görülür (Cengiz, 2005, s. 90). René Vincent illüstrasyonunda ise yine otomobilin egzotik, köylü kadınları üzerindeki hayret verici etkisi, biraz jakoben biraz da kültür milliyetçiliği sosuna yatırılmış mizahi bir yaklaşım ile sunulur (Favre, 2007, s. 225). (Resim 6)



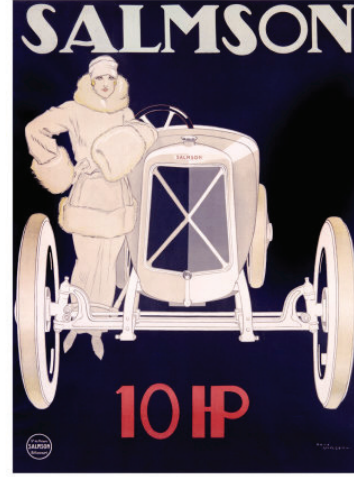
Resim 6. A.B.F. Tilgmann, 'Bil Aktie Bol, Akseli Gallén-Kalella', 1907 (Lopez, 2014, s43).



Resim 7. René Vincent, 'Peugeot Tip 153', 1923 (Favre, 2007, s42-43).

Kadınların dünyası ve kadın imgesi kapitalist dünyanın tüketim değerlerini somutlaştırarak, tüketim kültürünün alegorisi olarak merkeze oturur. Öte tarafta, 20'li ve 30'lu yılların reklam ve afişlerinde kadın, gençlik ve otomobil üçlemesi

hâkimdir. Genç ve gençlik ise yeni olanın alegorisi olmuştur. Bundan dolayıdır ki erken dönem reklam illüstrasyonlarında "genç + kadın" figürü müşterinin satın alma davranışlarını manipüle etmek adına sigara, bisiklet ve pek tabii otomobil reklamlarında kullanılır (Wolfgang & Reneau, 1992, s. 39).



Resim 8. René Vincent, 'Salmson 10hp', 1920 (Lopez, 2014, s64).



Resim 9. René Vincent, 'Georges Irat Cars', 1920 (Favre, 2007, s36).

Öte yandan 1930'lar şıklık ve modanın patladığı yıllardır. Otomobil afişleri ve illüstrasyonları şık ve göz kamaştırıcı bedenleri, lüks elbiseleri sergileyen mankenleri ve genç sürücülerini betimler. (Resim 7-8) İstedığı yere istediği anda şoför-

süz olarak seyahat edebilen film yıldızı yada burjuva kadını alıcısına iletir (Favre, 2007, s. 225). Bütün bu semiyotik ve semantik mesajlar, binlerce kadının rüyalarını yapılandırır. Bu anlamda Vogue Dergisi Haziran 1930 sayısının Georges Lepape imzalı kapağı, Art Deco stiline sahip olmakla birlikte, otomobil ve kadın imgesinin kompozisyondaki kullanımına yer vermesi örneğinde gözlemlenmektedir. 1930'lar boyunca reklamlarda ve afişlerde otomobil ile kadın yan yana görünmeye devam eder. (Resim 10) Araba, burjuva hayatı için bir ihtiyaçtan çok duygusal bir gereklilik olarak sunulmuştur (Wolfgang & Reneau, 1992, s. 38).



Resim 10. Georges Lepape, 'Otomobilli kadın' Vogue dergi kapağı, Haziran 1930, (Sachs, 1992, s39).

Art Nouveau'nun ilk sanatçılarından, 60'lardaki reklam afişlerine kadar, kadınlar araba afişleri ve katalogların her yerindedir. Bu dönemlerdeki afişler kadının özgürleşmesini öngörür ve buna şahitlik eder. Yayılan bu mutluluk, beklenmedik özgürlüklerin keşfinin mutluluğudur. Otomobil vaat edilen refah hayata ulaşmışlığı belgelemede bir kısa yoldur, bir kartvizittir. 50'liler ve 60'lı yıllar küçük hacimli, makul fiyatlı hemen, hemen her kesim alabileceği popüler arabaların ortaya çıkmasına şahit olur. Buna "Amerikan yaşam tarzı" senaryosunun otomobil afişlerinde ve reklamlarında işlenmesi de eşlik eder. Kadın imgesinin betimlenmesi bağlamında otomobil kültürü sınırları içerisinde, bir yandan "baby-boom kuşağı" genç

erkek araba kullanıcıları için "pin-up" kızları ortaya çıkar. Diğer taraftan, işinde çalışıp, erkeklerden ekonomik olarak bağımsızlaşma yolunda olan özgür kadın imgesi, kitle tüketimi bağlamında, feminizm'in ayak seslerini duyurur. (Favre, 2007, s. 225)

Sonuç

Tüm bu gelişmeler, otomobil reklamlarında kullanılan illüstrasyonlarda kadın imgelerinin değişim sürecini, kavramsal ve biçimsel bağlamda ortaya koymuştur. Otomobilin doğumu ve gelişimiyle birlikte reklamlardaki kadın imgesi sıfırdan yaratılmıştır. Bu yaratım görsel, metin ve reklamlar aracılığıyla satın alma davranışını oluşturmak amacıyla yapılır. Satın alma ve sahip olma arzularının tetikleyicisi olarak sunulan otomobil ve kadın birlikteliği, reklam imgelerinde seyirlik bir meta-ya dönüştürülmüştür. Erkek egemen toplumun arzu nesnesine dönüşen kadın, otomobil reklamları için yaratılan hikâyelerin adeta baş kahramanları olmuştur. Reklamlar, hikaye anlatım biçimleri ve içerdiği mesajlarla kadın ile erkeğin biyolojik farklarından, kadının otomobil ile kurduğu ilişkiyi bir arzu çarpanı olarak sunar. Özellikle estetik süreci etkileyen sanat ve tasarım hareketleriyle etkileşime geçen otomobil reklamları, estetik bir unsur olarak kadın figürünü kullanır. Başka bir açıdan bakılacak olunursa mutluluk ya da şiddet gibi unsurlar, reklamlarda iletişim dilini güzelleştiren ya da daha çekici bir hale bürünmesini sağlayan önemli etmenlerin başında gelir. Bu nedenle otomobil reklamlarında kullanılan kadın imgesinin gücü göz ardı edilmeyecek ölçüde, reklamlarla olan yansımaları ise tüketim kültürüne yön verecek potansiyeldedir. Farklı medyumlar için yapılmış güncel otomobil reklamlarını anlamak, 20. yüzyılın başından itibaren iki dünya savaşı arasındaki döneme kadar uzanan periyod ile Avrupa ve Amerika'da otomobil reklamları için çizilmiş olan illüstrasyonları irdelemekten geçmektedir. Bu dönemde otomobil reklamları için çizilen illüstrasyonlarda inşa edilmeye başlayan görsel dil ve bu görsel dilin anlattığı mitler, bugün halen kullanılmaya devam etmektedir. Sonuç olarak çalışma, o günden bugüne otomobil ve kadın imgesinin otomobil reklamlarında kullanım pratiklerinin değişmediğini, günümüzün dergi, web ve TV medyumlarında kullanılan kadın ve otomobil algısını nasıl şekillendirdiğinin temellerini ortaya çıkarmıştır.

Resim / Fotoğraf Listesi

Resim1. “Rudge” reklam afişi, GeoPal, https://www.cyclechic.co.uk/sites/default/files/image_uploads/vintage_bike_poster_french_1.jpg

Resim2. Detroit Electric İlanı, SaturdayEvening Post, 1900, Vaknin, 2008, s17

Resim3. Willy’sOverland İlanı, Motor Dergisi, 1916, Vaknin, 2008, s20

Resim4. Willy’s Overland İlanı, SaturdayEvening Post, 1918, Vaknin, 2008, s21

Resim5. BenzoMoteur, 1900 stilindeki bir kadın otomotiv illüstrasyonunda, Jules Chéret, 1900, DD. , s226

Resim6. Bil Aktie Bol, AkseliGallén-Kalella, 1907, A.B.F. Tilgmann, E. Lopez, 2004, s43

Resim7. Peugeot Tip 153, Rène Vincent,1923, Favre, 2007, s42-43

Resim8. Salmson 10hp, Rène Vincent, 1920, Lopez, 2004, s64

Resim9. Georges Irat Cars, Rène Vincent, 1920, Favre, 2007, s36

Resim10. “Otomobilli kadın” Vogue dergi kapağı, Georges Lepape, Haziran 1930, Wolfgang Sachs, 1992, s39

KAYNAKÇA

Baudrillard, J.(2011) Baştan Çıkarma Üzerine. (A. Sönmezay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Berger, J.(1999) Görme Biçimleri,(Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık

Favre, T. (2007).”L’Auto s’affiche”. Paris: Editions Massin.

Freund, P., & Martin, G. (1996). Otomobilin Ekolojisi. (G. Koca, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Heimann, J., & Patton, P. (2009). 20th Century Car Classics: 100 Years of Automotive Ads. Köln: Taschen GmbH.

Lefebvre, H. (2013).Modern Dünyada Gündelik Hayat. (I. Gürbüz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Lopez, E. (2014).Car Posters. Londra: Antique Collectors’ Club Ltd.

Matta. Korintliler 11, 3-15.Yeni Ahit (s. 3-15). içinde İsa Mesih Yayınları.

McLuhan, M. (1969).The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man. Boston: Beacon Press.

Yeğenoğlu, M.(2003).Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel Ve Cinsel Fark. İstanbul: Metis Yayıncılık

Vaknin, J. (2008).Driving it Home : 100 Years of Car Advertising. Londra: Middlesex University Press.

Wolfgang, S., & Reneau, D. (1992). For Love of the Automobile; Looking Back into the History of Our Desires (42 b.). (D. Reneau, Çev.) California: University of California Press.

Crogan, P. (2000, Güz). Paul Virilio ve Hız Açmazı. Cogito Oto-mobil: Bir Röntgen Denemesi (24), s. 85-94.

Zenone, D. (2002). Das Automobil im italienischen Futurismus und Faschismus: Seine ästhetische . WZB Discussion Paper No. FS II, (s. 02-115).

Ruppert, W. (1996). Otomobil- Uzam ve Zamana Egemen Olma. J. K. Wolfgang Ruppert içinde, Bisiklet, Otomobil, Televizyon Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi (M. Tüzel, Çev., s. 132, 142-146). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Cengiz, S. A. (2005). Modernizm, Otomobil Kültürü Ve Reklam: Otomobil Reklamları İle Kurulan Evren. Doktora Tezi . Ankara, Türkiye: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Anabilim Dalı.

Ristic, V. (1988). The Architecture of Automobile and Building design: Learnig From 100 Years of Parallel Processes. Master Thesis . New Jersey, USA: Master of Arch, New Jersey Institute of Technology.

Searching the Traces of Dialogical Aesthetics in Digital Art

Canan Arslan *

Arslan, C. (2019). Searching the traces of dialogical aesthetics in digital art, *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. Winter 2019 (21), s. 85-92

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Digital Technology has dramatically changed the way human beings communicate. It has made distance communication possible and changed our world into a 'Global Village'. Besides, it has influenced art experiences in a dramatical way. Like other forms of information, art is also able to reach wider audiences in all parts of the world, thus creating effective cross-cultural communication.

Throughout its history, art has always been the basis for a dialogue. While dialogism in art is not exclusive only to digital art, the creation of digital media based art has given rise to the exchange and manipulation of images in real time, thus creating visual dialogues. The aim of this article is to analyze digital arts from a dialogical perspective. Focusing mainly on Martin Buber and Mikhail Bakhtin's dialogic philosophy, the article aims to present how the trajectories of digital art and dialogical aesthetics intersect. The article proposes that although interactive art and dialogical art share many characteristics in common, all interactive digital art is not dialogic; therefore, the focus of this article will be on digital arts which use telecommunication media as a means of dialogic meaning production. Using intersubjectivity, real-time remote interaction, co-production and negotiation of meaning as its assessment criteria, the article discusses the level of dialogic aesthetics in digital arts through two digital art processes.

Anahtar Sözcükler: Digital art, Dialogic art, Dialogic aesthetic, Bakhtin, Buber

Diyalojik Estetik Kavramının Dijital Sanatlar Bağlamında İncelenmesi

Abstract

Dijital teknolojilerdeki gelişmeler, yaşamın her yönünü etkisi altına aldığı gibi, iletişim biçimlerini de önemli ölçüde etkilemişlerdir. Zaman, uzam kavramlarına getirdikleri değişimlerle, mesafeler yok olmuş, dünyamız adeta küresel bir köye dönüşmüştür. Kendisi de bir iletişim biçimi olan sanat, dijital teknolojiler aracılığıyla dünyanın her bölgesinde geniş izleyici kitleleri ile buluşma ve kültürlerarası bir iletişim sağlama olanağına kavuşmuştur.

Sanat, tarihi boyunca diyalogların temeli olma görevini üstlenmiştir. Diyalojik kuram yalnızca dijital sanatlara atfedilmese de, dijital medya teknolojileri kullanılarak oluşturulan sanat yapıtları imgelerin gerçek zamanda değişimini ve dönüşümünü olası kıldığından, görsel diyalog yaratma olanağı sunarlar. Bu bağlamda, görsel sanatları diyalojik kuramlarla inceleme çalışmalarına olanak sağlayan sanat biçimi dijital sanatlardır. Bu makalenin amacı, dijital sanatları diyalojik açıdan incelemektir. Makalede özellikle Martin Buber ve Mikhail Bakhtin'in diyalojik felsefelerine yoğunlaşarak, dijital sanat ve diyalojik sanatın yörüngelerinin hangi yönleriyle örtüştüğü tartışılacaktır. Etkileşimsel dijital sanat ve diyalojik sanat birçok ortak özelliğe sahip olsalar da, tüm etkileşimsel dijital sanatlar diyalojik olarak nitelendirilemez. Bu bağlamda, makale telekomünikasyon araçları aracılığıyla diyalojik anlam yaratan dijital sanat biçimlerine odaklanacaktır. Özneler arası, gerçek zamanlı etkileşim ve anlam yaratma olgularının kriter alınacağı araştırmada örnek sanat süreçlerinin diyalojik estetik dereceleri değerlendirilecektir.

Keywords: Dijital sanat, Diyalojik sanat, Diyalojik estetik, Bakhtin, Buber

Introduction

Dialogue can be defined as a complex process of meaning-making that weaves together and holds a tension between description and ideal definitions in the ongoing co-constructed understanding of meaning. (Maranhao,1990: 6) Dialogism is the creation of a relative meaning as a result of the simultaneous interaction of two or more bodies in different places. These bodies do not always have to be physical; they can be political, ideological or cultural as well. (Holquist, 2002: 20) Likewise, dialogic art may be defined as art brought into being through exchanges between people as they interact with information, objects and each other.

The terms 'Dialogic', 'Dialogism', 'Dialogical' are all derived from the word dialogue and simply they all mean 'related to or having the character of dialogue'. Dialogue has been a subject of interest for many scholars in the fields of communication, education, philosophy, politics, technology, public relations and other areas relating to dialogic principles. However, not much has been done about determining the dialogical aesthetics in the field of art.

In the first part of the article, the theory of dialogue will be discussed from Martin Buber and Mikhail Bakhtin's point of view, since their theories of dialogue shed a light on dialogical digital art. In the second part of the article, digital art will be discussed from a dialogical perspective. The final part of the article will give place to two practices of dialogical art: Selçuk Artut's 'Swap Text for Image' and Paul Serman's 'Telematic Dreaming'. Using process analyses method, the dialogical level of these artworks will be discussed taking inter- subjectivity, real time remote interaction, co- production and negotiation of meaning as its assessment criteria.

Dialogical Aesthetics: Theories of Buber and Bakhtin

When considering the dialogical aesthetics of digital art, two scholars who are considered as the fathers of dialogic principles are of great importance: Martin Buber and Mikhail Bakhtin. In other words, among many scholars who have contributed to philosophy of dialogism, Buber and Bakhtin's theories are the ones which relate to the digital arts.

Martin Buber's Theory of Dialogue

Martin Buber (1878- 1975) based his theory of dialogue on

two types of interactions among human beings; the instrumental 'I- it' and the relational or dialogic 'I- Thou' (Kent, 2017;14) In his famous book 'I and Thou', he focused on the way humans relate to their world and claimed that humans view both objects and people by their functions. According to Buber, this kind of 'I- it' relationship keeps people outside the moment of relationship. Buber notes that it is possible to place ourselves completely into a relationship, 'to be there' without any preconditions. The bond created enlarges each person, and each person responds trying to enhance the other person. (Clu Open University, 2018) For Buber, a dialogue is a process that requires commitment and concentration from both parties; a giving one's self over to the other. In other words, dialogue is interactive: 'The basic word I- You can be spoken only with one's whole being. The concentration and fusion into a whole being can never be accomplished without me. I require a You to become; becoming I, I say you.' (Buber, 2010: 62)

Buber maintains that it is possible to have an 'I- Thou' relationship with the world and the objects in it. I and Thou relate as subjects through reciprocity and mutuality. In other words, the context of the experience is reciprocal and one can take the initiative to interfere and alter the experience. In this sense, digital art is a medium Digital Art in which 'I- Thou' relationships can be developed and true dialogues can take place.

Martin Buber's philosophy of dialogue sheds a light on a number of distinguishing characteristics of digital art. The main theme of Buber's philosophy is that human life finds its meaningfulness in relationships. This is also true for dialogic digital art: the meaning is created through the interactive relations of the participants. Immersion and embodiment are two features of digital art which distinguishes it from conventional art. For example, in virtual reality environments the boundaries between the real and the virtual world are blurred. The viewer goes through a sense of embodiment, which leads to shifts in mental awareness. (Packer, Jordan, 2001: 295) In other words, the participant fuses with the virtual environment, as in the I-Thou relationship put forward by Buber. He is 'there' and shares it without any preconditions.

Mikhail Bakhtin's Dialogical Aesthetics

As stated in the previous section, dialogic philosophy was elaborated by Martin Buber and developed by Mikhail Bakhtin within the limits of literature, especially the genre of the novel. As

a philosopher of language and literacy critic, Bakhtin argued that texts have meaning that can only be understood through an encounter with a text or holding a dialogue with it. (Kent, 2017: 26) According to Bakhtin, the novel preserves imagined interactions on paper. As a result, it can not create the dialogic and unpredictable nature of language as experienced in dialogue. (Kac, 2004: 199-216) Bakhtin contrasts the single-voiced speech of the monologue, where only one person is speaking, with the idea of dialogue, where two or more people engage with each other from different points of view. The monologue is associated with a single voice speaking the only truth that can exist, without any interplay. Dialogic speech, on the other hand, involves multiple speakers and a variety of perspectives; meaning develops along the way. In Bakhtin's own words, 'the thinking human consciousness and the dialogic sphere in which this consciousness exists cannot be reached through a monologic artistic approach: (Bakhtin, 1984: 270)

In his famous work, 'The Dialogic Imagination', Bakhtin's aesthetic approach reveals the possibility of artworks that give less importance to visuality but more importance to dialogical aesthetics. Bakhtin states,

'...Stylistics is concerned with abstract linguistic discourse in the service of an artist's individual creative powers. But these individual overtones of style, cut off from the fundamentally social modes in which discourse lives, inevitably come across as flat and abstract...' (Bakhtin, 1981: 269)

As can be understood from the above quote, artworks which are created by solely an artist, which are only limited to visuality and isolated from the discourse of social reality are monologic. They are not interpersonal and relational, thus they are incapable of interactive meaning-making. To put it differently, they are not dialogic because they are not able to create interpersonal dialogues in which the meaning of artwork arises.

In the next section of the article, the major features of digital art will be discussed in the light of Bakhtin's dialogical aesthetics.

Dialogic Digital Art

'All dialogic art is interactive but not all interactive art is dialogic'

Eduardo Kac

Art has always been a means of communication, reflecting the realities of the period in which it is created. We are living in the Digital Age and digital technology has revolutionized the way human beings communicate by enabling distance communication possible. In parallel with the advances in media and communication technologies, art has also undergone several significant changes. Since we are witnessing the digital era and since conventional art is not capable of reflecting the realities of the digital age, art has also been digitalized.

In his book 'Conversation Pieces: Communication in Modern Art (2004), Kester claims that 'the authentic work of art does not engage in a dialogue with other art forms or even with the viewer. It's meaning is given over to the viewer pure and fully formed through an immaculate perception, rather than constructed in the messy space between the viewer and the art work.' (Kester: 2004, 48) Kester defines dialogical art as art practices emphasizing a connected mode of knowing and meaning-making grounded in the collective interaction. (Kester, 2011: 30)

Considering the distinctive characteristics of digital art, it can be argued that most digital art, especially the ones using telecommunication technologies has features that can be labeled as dialogical. Digital art has changed the relationship between the artist-artwork and the audience. Digital artworks are not based on the concept of individual expression of the artist. In other words, artworks are not the creation of a sole artist anymore but are created as a result of intersubjectivity.

In the object-based artwork which is produced by the artist and offered to the viewer, the viewer's response has no effect on the production of the work. Furthermore, the physical artworks are static whereas dialogical projects gain extensive meaning through a process of performative interaction. (Kester, 2004: 9) In other words, in digital art, the meaning is created through an open process in which intersubjective dialogues take place. In this sense, a dialogue in art is defined as the 'interpersonal and relational, interactive meaning making' (Hammersley, 2015: 39)

Umberto Eco was the first to research the active role played by the viewer in the realization of the artwork. In 'The Open Work' published in 1962, he examined works of literatu-

re, music and the visual arts that gave the viewer a new position in the realization of the work. Eco defines open art works which 'are open to continuous generation of internal relations which the addressee must uncover and select in his act of perceiving the totality of incoming stimuli'. Eco argues that the viewer becomes most involved in works that are not only open but also 'works in movement' characterized by the invitation of the audience to make the work together with the author'. He describes such works as 'works characteristically consisting of unplanned or physically incomplete structural units'. (Eco, 1989: 21) In these open art processes, dialogue becomes part of the work itself. They are 'active', generative processes that can help us speak and imagine beyond the limits of fixed identities and official discourse. (Kester, 2004: 8) Going back to Bakhtin's dialogical philosophy, open works of art are dialogical by nature since they offer a variety of different meanings, interpretations and, points of view. In other words, the work of art itself can be viewed as a kind of dialogue.

Interactive Art Works vs. Dialogical Art Works

Interactivity is the most prominent feature of digital arts which makes it different from contemporary art practices. Digital artworks that require the viewer to engage in some kind of activity that goes beyond purely mental reception are commonly designated as 'interactive art'. In 'Pioneers of Interactive Art' Soke Dinkla defines interactive art as, 'a category-specific designation for computer-supported works in which an interaction takes place between digital computer systems and users'. (Kwastek, 2013:4) A more comprehensive definition is given by the Turkish New Media artist Ozan Türkkan. He defines interactivity as, 'the viewer's participation in the art process, changing and even creating it. (as cited in Akin, 2015: 250) Türkkan states that interactive artworks appeal to six senses, the sixth being the consciousness and claims that these works take their form according to the nature of the viewer.

With the advent of digital interactive art, artworks have undergone radical changes. The art object has transformed into a process or a system. In other words, art is liberated from the boundaries of the object. The artist is not the sole creator of the art process. He informs the viewer with an information, feeling or a reality by providing the necessary data. It is the viewer who creates his own meaning through the art process. In this respect, digital interactive art is polysemic, having multiple meanings. Each viewer has his own unique experience

and the resulting artwork depends on the interaction of the viewer, thus being a unique work as well. The participant of the viewer has turned into an active co-author of the artwork. (Akin, 2015: 263)

The features of digital interactive art which have been mentioned above overlap with the characteristics of dialogical art practices. Dialogical art requires the use of bidirectional or multidirectional media to promote intersubjective experiences. Eduardo Kac asserts that, through telecommunication media and network protocols, artists can create what he calls 'multi-logic interaction'. Kac defines multi-logic interactions as, 'complex, real-time contexts in which the process or dialogue is extended to three or more persons in an ongoing exchange. (Kac, 2004: 7) As a result of this ongoing open exchange, what one says or does directly affects and is affected by what the others say or do. As can be inferred from Kac's definition, multi-logic interactions are dialogical.

Kac states that although all dialogic artworks are interactive, the opposite is not always true. Although some digital artworks seem to be interactive, they are not really so in reality: they are interpassive. Sometimes in interactive artworks, the artist writes the interaction of the viewer while he is producing the work. What the viewer has to do is only to choose from the pre-programmed options. In other words, it is the artist, not the viewer, who has control over the art system. The viewer chooses one option after the other from a pre-established system of choices. (Kac, 2004: 9) This kind of interpassive artworks are not dialogic because they are not intersubjective and it is still the artist who writes the work whereas a true dialogic work of art evolves in its own parameters.

Method

In the next part of this article, two artworks will be analyzed in detail in order to assess the level of their dialogic qualities. Taking content analyses as its milestone, the study develops a new model which is coined as 'process analyses'. Dialogic digital art is open to differentiated levels of indeterminacy and dialogic digital artworks do not exist as independent entities but depend directly on what the interactants bring into the experience. In other words, there is no concrete art object produced by an individual artist, but there is an ongoing process along which the meaning is produced through multidirectional, intersubjective interactions. Thus, what is going to be analyzed

is not an art object or a text but a process. After having a thorough literature review on Dialogic Aesthetics (Bakhtin, 1984; Buber, 2010; Baurriad, 1998), dialogism (Maranhao, 1990; Holquist, 2002) and digital art (Kaster, 2004; Kaster, 2011; Kac, 2004) (Hammersley, 2015) an assessment criteria has been established to evaluate to what extent digital artworks are dialogic.

As mentioned earlier in the article, dialogic art promotes new aesthetic values such as intersubjectivity, real time remote interaction, co- production and negotiation of meaning. To put it differently, real time remote interaction, inter subjectivity and negotiation of meaning are pre-requisites for art to be dialogic. That being the case, real time remote interaction, intersubjectivity and negotiation of meaning will be taken as assessment criteria in evaluating the dialogic level of the two sample cases which will be presented in the following section.

Assessing the Dialogic Level of Two Digital Art Processes: Swap Text For Image, ‘Telematic Dreaming’

‘Swap Text For Image’ (2005) is a multiparticipational, intersubjective, experimental short film Project produced by the Turkish artist and scholar Selçuk Artut. The Project was based on a research idea questioning interrelations between images and texts. (Artut, 2014: 19) In this project, while Artut questions the humiliation of word in a world dominated by images, he also criticises technology. As part of the project, writer Murat Uyrukulak was asked to develop a 27 sentence long short story. Every day, one single sentence of the story was announced to the public sequentially on the project’s website and the participants were asked to upload visuals related to that sentence, reflecting the participants’ feelings about the given sentence. In 27 days, with the participation of 500 volunteers, more than 2000 images were collected. 800 images were selected to create the intended film. After the sequencing of the images were completed, the sentences and the images were overlapped and put into a film structure. The names of the 500 volunteers were listed and projected on the screen when the film ended. In his book ‘A/B’, Artut explains his intention to start this project. In his own words: ‘We want to make a film, and we want for everyone who wants to act in this film to do so. The artistic production of ours should have not one owner, but a large number of shareholders, with each scene belonging to someone else. Like Martin Heidegger states in his article, ‘The Origin Of The Work of Art’, ‘a work of art produced today

cannot be considered the product solely of the artist who has produced it. Artistic production should not be perceived as an interpretation or reflection of reality, but as reflections of the community’s shared understanding. In this respect, this film is therefore our film- the film of a series of disjointed thoughts’. (Artut, 2010: 36)

‘Telematic Dreaming’ (1992) is an art work produced by the British artist and scholar Paul Sermon by using telecommunication media. Sermon defines his work as, ‘...user determined narrative between remote participants who are brought together within a shared telepresent environment.’ (Media Art Net, 2018) ‘Telematic Dreaming’ is a live telematic video installation, linking two remote sites via a telephone line. A video image of a single user/ performer who is lying on a bed in one location is projected to another bed in another location. In other words, they virtually share the bed and their responses are influenced by each other. Sermon creates a half-real, half virtual environment for the participant through immediate, real time interaction. By his work, Sermon wants to raise the cultural themes associated with communication in general. One of the themes he wants to point out through ‘Telematic Dreaming’ is the physical body’s relationship to virtual representations of the human body. (Popper, 2007: 363- 365)

The first prerequisite of a digital artwork to be considered as dialogic is it’s being intersubjective. Dialogical aesthetics is not concerned with sensory cognition or beauty, but with intersubjectivity. (Kac, 2004: 199- 216) In ‘Relational Aesthetics’ (1998), Baurriaud uses the term intersubjective to refer to inter- human encounters and exchanges which contribute to the construction of social phenomena. This inter- human inflection is a move towards a more social constructionist notion of self/ other relations and interpersonal encounters and exchanges that contribute to a co- productive process of meaning- making. In this sense, co- production refers to the collaborative construction of meaning. This brings us back to Martin Buber’s I/ Thou relationships which proposes that I and Thou relate as subjects through reciprocity and mutuality. By reciprocity, Buber means that the context of the experience is reciprocal. In other words, one can take the initiative to interfere and alter the experience. Bakhtin’s dialogic philosophy coincides with the idea of intersubjectivity, as well. As stated earlier in the article, Bakhtin claims that dialogic speech which involves multiple speakers and a variety of perspectives develops me-

aning along the way.

Considering the two artworks, both works have intersubjective characteristics. In Artut's 'Swap Text For Image', each participant reflects his/ her own feelings which the given sentences arouse in them through the images of their own choices. These images go into a dialogue with each other and evolve into a whole containing a meaning. It is a collaboratory work which is based on 'dispersed authorship'. (Ascott, 1991:115) The focus of the aesthetics shifts from the observed object to the participating subject. It's a platform where different perceptions come together. It is an interpretation of society's common understanding.

In 'Telematic Dreaming' participants relate through reciprocity and mutuality. The participants are in a constant dialogue, affecting and changing each other's responses. Sermon does not have any control over the process; it is the participants at distant places brought together in a half virtual environment who are the creators of the artwork. Real time remote interaction is the second distinguishing character of dialogic digital artworks. Visual dialogues imply the exchange and manipulation of images in real time. In other words, the image is transformed as words are transformed in speech. Telecommunication media enables real time remote interaction among numerous participants at different locations. Sermon's 'Telematic Dreaming' is an example of telepresence which requires real time remote interaction. Jonathan Steuer defines telepresence as an experience of being there through a communication medium. (Steuer, 1992: 6) Telematic Dreaming involves a joint virtual presence of recipients who are actually located in different places (Kwastek, 2013: 35). A social interaction is built among the participants through telepresence. As in Buber's concept of reciprocity, the participants can interfere and influence the experience from a distant position, which makes it interactive and dialogic.

On the other hand, Artut's work does not display real time remote interaction. The images which are sent during a given period are brought together to create the art work. Participants interact, but not in real time.

As for negotiation of meaning, the meaning is produced along the way through the process in both works. Dialogical practices shift the focus of meaning making towards a process of encounter, rather than presenting the meaning of art as an

exercise in the distanced judgement of the viewer. (Baurriad, 2002: 14) The dialogical work of art is interpreted as the sum of relations that represent the proposal of living in a shared world. The proposal is that such constructive approaches transform the meaning of art from the sum of historical and aesthetic statements and judgments made by the artist in the process of production, to co-constructed and shared worlds meaning (Baurriad, 2002: 15). The meaning is realized through the reactions of the participants to the artist's doing or making. Kester defines dialogical encounter as 'interpersonal, collaborative practice in which all participants may have their existing conceptions challenged' (Kester, 2004: 49) Dialogical encounter represents the potential for the generation of new insights among collaborative participants. They may permit people to perceive relationships on ideas in new and fresh ways, challenging the embedded meaning.

Sermon's 'Telematic Dreaming' raises a few cultural themes associated with telecommunication in general. The participants experience the physical body's relationship to virtual representations of the human body. This reflects the condition of being connected to anonymous partners through communication technology. To state it differently, Sermon questions the intimacy of human interaction in the age of digital communication. (Popper, 2007: 365) However, each participant has his/ her own unique experience and each makes his own sense out of the dialogic encounter through the art process.

Artut's 'Swap Text For Image' questions the humiliation of word in a world surrounded by images. His work is also an observation of society's conceptions on word- image relationships. Each participant sends an image related to the given sentence. Artut states that some participants just chose a word, searched it on google and chose an image which interested them most from the visual context supplied to them. Others, however, made photos of the feelings the sentence arouse in them. (Akin, 2015: 233) In Artut's view, such behaviors of the participants reveal the extent the society is addicted to technology in expressing themselves. He also puts forward that digital technology excludes our brains, shaping our creativity with their own systems. (Artut, 2014: 20) In 'Swap Text For Image', as in 'Telematic Dreaming', the artist is the one who designs the system and the process. The meaning is created through the reactions of participants to the given sentences. Each participant develops his/ her unique textual- visual rela-

tionship. In other words, the observers are the creators of the work and the meaning is produced through the intersubjective dialogue. Referring back to Bakhtin's philosophy on dialogic speech, multiple speakers and a variety of perspectives meet through the medium of the internet and the meaning arises along the way.

Conclusion

Art has always been a factor of sociability and has always been the basis for a dialogue. However, the type of dialogue it creates has evolved with dramatic changes in digital technologies. With the advent of digital arts, dialogic principles were introduced to the scene of visual arts. The main reason for this is digital art's using media that enables real dialogues.

Dialogic art promotes new aesthetic values such as intersubjectivity, co- production, real time remote interaction and negotiation of meaning. Based on Bakhtin and Buber's dialogic aesthetics, these prerequisite values of dialogic art have been analyzed through two interactive digital artworks. Considering intersubjectivity, both works analyzed show intersubjective characteristics, that coincide with Bakhtin and Buber's dialogic philosophy.

Taking real time remote interaction into account , Sermon's work which uses telecommunication media creates a joint virtual presence of recipients who are located at distant locations. This allows the participants to interfere and influence the experience, supporting Buber's concept of reciprocity. Artut's work, however, lacks real time remote interaction, which diminishes its level of dialogicality.

As for meaning making, in both processes meaning is created through dialogic encounters. In both works, there is no embedded meaning created by the artist. As Bakhtin has stated, dialogic speech, in our case dialogic art, which involves multiple participants and a variety of perspectives develops meaning along the way. To conclude, all digital artworks can not be labeled as dialogic. Interpassive works of art which use digital media do not have dialogic qualities. On the other hand, the level of dialogic relations differ in different forms of digital arts and digital artworks which enable real time interaction through communication media have the highest level of dialogicality. To finish the article with Nicolas Bourriaud's words; 'Contemporary art resembles a period of time that has

to be experienced, or the opening of a dialogue that never ends'. (Bourriaud, 1998: 16)

References

- Akın, C. (2015). *Dijital Sanatlarda Etkileşimsellik: Türkiye'de Etkileşimsel Dijital Sanatın Konumu Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Marmara University.
- Artut, S. (2014) *Teknoloji- İnsan Birlikteliği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Artut, S. (2014b) *Verisel Gerçeklik/ Data Reality. Sergi Kitabı*. İstanbul: Galeri Zilberman
- Ascott, R. (1991) *Connectivity: Art and Interactive Telecommunications*. Leonardo. 24: 115-117
- Bakhtin, M.M.(1981). Discourse in the Novel. In M. Holquist (Ed). *The Dialogic Imagination: Four Essays by Bakhtin*. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M.M. (1984) *Problems of Dostoevsky's Poetics*: University of Minnesota Press
- Bourriaud, N. (2002) *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Reel.
- Buber, M. (2010) *I and Thou*. USA: Martino Publishing CLSU Open University. *Theory of Dialogic Communication*. openuni-clsu.edu.ph/openfiles/.../Theory%20of%20dialogic%20communication.doc. (12/03/2018)
- Eco, U. (1989) *The Open Work*. (Trans.) A. Cancogni, Cambridge: Harvard University Press
- Hammersley, J.M (2015) *Dialogue as Practice and Understanding in Contemporary Art*. Cardiff Metropolitan University.
- Holquist, M. (2012) *Dialogism: Bakhtin and His World*. New York: Routledge.
- Kac, E. (2004) *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture: Meaning in Language, Art and New Media*. New York: Palgrave Macmillan
- Kent, M. (2017) *Principles of Dialogue and the History of Dialogic Theory in Public Relations. Prospect of Public Relations Science*. Beijing: Peking University Press.

Kester, G.H. (2004) *Conversation Pieces: Communication in Modern Art*. Berkely: University of California Press.

Kester, G.H. (2011) *The One and The Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press.

Kwastek, K. (2013) *Aesthetics of Interaction in Digital Art*. London: MIT Press

Maranhao, T (1990) *The Interpretation of Dialogue*. Chicago: University of Chicago Press.

Media Art Net. Paul Sermon's Telematic Dreaming.
(15.03.2018)

Packer, R. Jordan, K. (2001) *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. New York: Norton& Company

Popper, F. (2007) *From Technological to Virtual Art*. USA: MIT Press

Farklı Kültürlerdeki Rezerve Boya/Baskı Teknikleri Üzerine Kavram ve Terimler

Elif KURTULDU*, Leyla YILDIRIM**

Kurtuldu, E. ve Yıldırım, L. (2019). Farklı kültürlerdeki rezerve boya/baskı teknikleri üzerine kavram ve terimler. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. Kış 2019 (21), s. 93-103.

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Tekstil sanatının plastik sanatlarla olan etkileşimi 1960'lı yıllardan itibaren lif sanatı kapsamında yeni açılımları gündeme getirmiştir. Bu yeni yaklaşımlar malzemeden forma, yeni teknolojilerden geleneksel tekniklere kadar geniş bir perspektifi içinde barındırmaktadır. Bu çalışmalar kapsamında rezerve boyama teknikleri ise gittikçe popülerlik kazanmış ve değişik yorumlarla tekstil sanatının gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Ancak bu tekniklerin çok eski dönemlerden itibaren geniş bir coğrafyada uygulanması ve kültürel etkileşimlerin olması nedenleriyle farklı terim ve kavramların ortaya çıkışı gündeme gelmiştir.

Bu çalışmada rezerve teknikleri fiziksel, mekanik ve kimyasal olmak üzere üç ana başlık altında toplanarak, coğrafi bölgeler (Uzak Doğu ve Asya, Afrika, Avrupa, Amerika), rezerve uygulama aşamaları (iplik, kumaş, ürün), boya uygulama teknikleri (fırça, daldırma), kullanılan kumaş türleri, rezerve malzemeleri (iplik, boncuk, boru, şablon, mum, kil vb.) kullanılan araçlar (Tijanting, klamp vb) dikkate alınarak bir sınıflandırma yapılmaya çalışılmış ve bir kavramlar bütünü oluşturulması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Tekstil sanatı, Boyama teknikleri, Rezerve boyama, Rezerve baskı, Terimler

Concepts And Terms The Techniques Dyeing And Printing On Different Cultures

Abstract

The interaction of textile art with plastic arts has brought new expansions to the agenda since the 1960s. These new approaches cover a broad perspective from materials to form and from new technologies to traditional techniques. Within the scope of these studies, resist dyeing techniques have gained popularity and have made important contributions to the development of textile art with different interpretations. However, due to the application of these techniques in a wide geography and cultural interactions since ancient times, different terms and concepts have emerged.

In this study, resist dye techniques were collected under three main headings as physical, mechanical and chemical categories. And it was aimed to create a whole set of concepts considering to geographic regions (Far East and Asia, Africa, Europe, America), resist application stages (yarn, fabric, product), paint application techniques (brush, immerse), types of fabrics used, reserve materials (thread, bead, pipe, stencil, wax, clay, etc.) the tools used (tijanting, clamp, etc.)

Keywords: Textile art, Dyeing techniques, Resist dyeing, Resist printing, Terms

* Araştırma Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, deu.elifkurtuldu@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7118-9574

**Doçent, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, leyla.yildirim@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3582-4408

Giriş

Uygarlığın ilk dönemlerinden itibaren insanlığın içinde, bulunduğu çevreyi farklı amaçlar ile süsleme isteği olmuştur (Wells, 1997, s. 8). Tarih boyunca uygarlıklar yaşadıkları coğrafyanın, inançlarının, iklim şartlarının ve mevcut teknolojilerinin doğrultusunda, liften bitmiş ürüne kadar her aşamada tekstil malzemelerini estetik ve işlevsel amaçlarla renklendirmişlerdir. Ticaret, göç, savaşlar gibi pek çok sebeple iletişim halinde olan, birlikte yaşayan toplumlar her alanda olduğu gibi tekstil tasarım ve üretiminde bilgi alışverişi yapmışlar ve birbirlerini etkilemişlerdir. Tekstildeki renklendirme işlemleri inanç, statü, cinsiyet gibi sebepler ile her toplumda farklı uygulamalar şeklinde gelişmiştir. Bu süreçte bazı toplumlardaki teknikler yeniliğe açık bir şekilde gelişirken bazı toplumlarda geleneksel teknikler yüzyıllar boyunca aynı kalmıştır. Bu gelişim sürecinde ticari bir olgu olarak modada daima etkili olmuştur.

Tekstilde renklendirme işlemleri boyama ve baskı olmak üzere iki ayrı teknik ile yapılmaktadır (Wells, 1997, s. 8). Farklı kültürlerde, ilkel üretimlerden günümüze kadar gelen süreçte pek çok farklı teknikte boya ve baskı tekniklerinin kullanıldığı bilinmektedir. Bu tekniklerden biri de rezerve (resist) tekniğidir. Rezerve tekniğinde rezerve malzemesinin uygulandığı yerler zemin renginde kalmakta, rezerve edilmemiş alanlar ise uygulanan boyarmaddenin rengini alarak deseni oluşturmaktadır (Thompson, 2014, s. 248).

Tekstil malzemelerinin doğal renklendiricilerle veya boyalarla elle süslenmesi, en ilkel kabileler tarafından bilinmekteydi. Nişasta macunu veya sıcak mumun yanı sıra düğümlenme, katlama ve bağlama gibi rezerve teknikleri tarihin kayıtlanan ilk zamanlarında da biliniyordu (Belfer, 1992, s. XI). İlk rezerve boya-baskının ne zaman yapıldığı bilinmemekle beraber, M.Ö. 200-100 yıllarında Peru ve M.S. 700-1500 yıllarında Kolomb-öncesi medeniyetlerin ilk rezerve örnekleri sergilediği ifade edilmektedir (Wells, 1997, s. 10). Uzak Doğu, Japonya, Çin, Endonezya, Hindistan, Malezya, Mısır, İran, Kafkasya, Rusya gibi ülkelerde geleneksel boya-baskı tekniklerinin kullanımı oldukça yaygındır.

Rezerve boyamanın başladığı yer olarak düşünülen Hindistan'da, boyaların ve mordanların reçetelerinde yer alan karmaşık teknoloji benzersiz derecede mükemmellik derecesine hâkimdi (Belfer, 1992, s. 2). Ancak daha da

eskiye gidildiğinde Han Hanedanlığı, T'ang Hanedanlığı, Nara Dönemi, Persler ve Eski Yunan'da da rezerve boya-baskının var olduğu düşünülmektedir. Mısır kazılarında ortaya çıkan 4. yüzyıla ait örnekler de rezerve tekniği ile üretilmiştir. Çin'in Jiangxi bölgesindeki mağaralarda gerçekleştirilen kazılarda bulunan kumaşların iki tahta rakle arasına sıkıştırılarak (jia-xie tekniği) rezerve edilip boyandığı düşünülmektedir. Yine Heian Dönemi'nde Japonya'da kyokechi tekniği ile boyanmış kumaş, rezerve boya baskı tekniklerinin varlığını kanıtlamakla beraber, kültürlerin birbirleri ile etkileşim içerisinde olduğunu da yansıtmaktadır (Erdem İşmal ve Yıldırım, 2012, s. 18-22).

M.S. 2. yüzyılda Arap tüccarlar Kızıldeniz üzerinden Avrupa'ya Hint kumaşları götürerek Hintlilerin baskılı kumaşlarının dünya çapında yayılmasını sağlamış ve zamanla da Batı Afrika'ya kadar ticaret yolları genişlemiştir (Wells, 1997, s. 9). Özellikle Japonya ve Çin'de bu dönemde rezerve boya baskı teknikleri büyük ölçüde kullanılmıştır.

Hindistan'daki tekstil malzemelerinin rezerve edilip renklendirilmesinde iki yöntem kullanılmaktadır. Birincisi bağlama ve boyama, ikincisi ise boya-baskı işlemleridir (Gillow ve Barnard, 1993, s. 38). Rezerve tekniği ile farklı boyama metotlarının Pre-Columbian toplumunda M.S. 700-1500 yıllarında geliştiği bilinmektedir (Wells, 1997, s. 10).

Rezerve tekniği, "kumaşta boya alması istenmeyen yerlerin kimyasal maddeler veya mekanik olarak, mum, kil, bağlama, dikiş, sıkıştırma, katlama, büzme, düğüm vs. gibi farklı şekillerde kapatılarak yapılan boyama tekniğidir" (Erdem İşmal & Yıldırım, 2012, s. 154). Rezerve tekniği, farklı kültürlerde üretim yöntemlerine göre farklı isimler almıştır. Renk alması istenmeyen bölgeleri kapatılarak yapılan rezerve boyama, iplik, kumaş ve bitmiş ürün şeklinde tekstil üretiminin çeşitli aşamalarında uygulanabilmektedir. Kumaş üzerinde doğrudan boyama ile desenlendirme işlemine dair ilk yöntemler, desenin boyarmaddeye karşı fiziksel engel oluşturan bir madde ile kapatılmasına dayanmaktadır. Böylelikle kumaş boyandığında rezerve edilen alanlar boyanmamıştır. Rezerve boyama; nişasta, zambak, kil, mum gibi basit bir rezerve maddesi ile kapatma, dikme veya sıkıştırma, mordan ve kimyasal reçinelerin kullanımına kadar geniş bir uygulama alanından oluşmaktadır (Foulds, 1995, s. 5).

1. Rezerve Boya/Baskı Tekniğinin Sınıflandırılması

Birbirine yakın kültürlerde benzer rezerve boya ve baskı teknikleri farklı isimlerle adlandırılmakta ve uygulamadaki rezerve şekline bağlı olarak bu isimlendirmeler gittikçe dallanmakta ve çeşitlenmektedir. Bu durum ise aynı tekniğin farklı adlandırılmasından dolayı farklı bir teknik gibi algılanmasına neden olmaktadır. Aynı tekniklerin farklı isimlendirilmelerinin bir diğer nedeni de bölgede yetişen lif türüne bağlı olarak kullanılan iplik veya kumaş farklılıklarıdır. İplik ve kumaşların çeşitliliği, kullanılan yardımcı malzemelerin de farklılaşmasına sebep olmuştur. Örneğin; rezerve işleminin bir malzeme yardımıyla gerçekleştirildiği tekstil malzemelerine bakıldığında, Japonya'da ipek kumaşın *şablon (stencil)* kullanılarak desenlendirildiği, Afrika'da pamuklu kumaşın el kalıbı yardımıyla Çin'de ise her iki tekniğin kullanıldığı bilinmektedir.

Rezerve tekniklerinin farklı şekillerde sınıflandırılması mümkündür. Örneğin Belfer, rezerve tekniklerini sıcak rezerveler, bağlama ve düğümlene rezerveler, dikiş ile rezerve, klamp rezerve olarak sınıflandırmaktadır (Belfer, 1992, s. 5-8). Thompson ise rezerve tekniklerini ikat (iplik bağlama), batik (sıcak rezerve) ve bağlama-boyama (kumaş rezerve) olarak üçe ayırmıştır (Thompson, 2014, s. 249). Bunun yanı sıra mekanik rezerve, bağlama boyama, sıkıştırma, dikme rezerve, kimyasal rezerve ve ikat teknikleri olarak yapılan sınıflandırmalar da görülmektedir (Tekler: 2015).

Bu çalışmada rezerve teknikleri; fiziksel, mekanik ve kimyasal olmak üzere üç ana başlık altında;

- Coğrafi bölgeler (Uzak Doğu ve Asya, Afrika, Avrupa, Amerika)
- Rezerve uygulama aşamaları (iplik, kumaş, ürün)
- Boya uygulama teknikleri (fırça, daldırma)
- Kullanılan kumaş türleri
- Rezerve malzemesi (iplik, boncuk, boru, şablon, mum, kil vb.)
- Kullanılan araç ve gereçler (Tijanting, clamp vb) dikkate alınarak incelenmiş ve sınıflandırma yapılarak bir tablo oluşturulmaya çalışılmıştır (Tablo 1).

Tablo 1: Rezerve Tekniklerinin Uygulanmasında Kullanılan Malzeme Ve Araçlar

Rezerve Maddeleri	Balmumu Mum Pirinç unu Mısır unu Gutta Çamur
Araç/Gereçler	Özel metal kepçe (tjanting) Metal kalıp (tjap), Mengeneler Fırçalar Şablonlar Ahşap parçaları Plastik, akrilik şekiller (üçgen, daire, kare vb.) Çakıl taşları, pirinç taneleri, boncuklar Tahta mandallar Lastik İpler

Rezerve boyama teknik açıdan bakıldığında fiziksel, mekanik ve kimyasal olmak üzere üç şekilde gerçekleştirilmektedir (Wells, 1997, s. 125) (Tablo 2). Fiziksel rezerve boyamalar; bağlama, düğümlene, katlama, dikiş gibi malzemenin kendi imkânları ile mekanik ve kimyasal bir işleme gerek kalmadan iplik, kumaş veya ürünlerin bölgesel olarak renk gelişiminin engellenmesi ile gerçekleştirilmektedir. Mekanik rezerve boyamalarda ise; iplik, kumaş veya bitmiş ürünlerin bölgesel olarak renk gelişimlerinin engellenmesi, tahta, ip gibi yardımcı malzemeler tarafından kapatılması ile gerçekleşmektedir. Kimyasal rezerve boyamalarda ise iplik, kumaş veya bitmiş ürünler, bal mumu, nişasta, pirinç macunu, çamur, kil gibi malzemeler ile kapatılarak renk gelişimlerinin engellenmesi ile yapılmaktadır.

Tablo 2: Kullanılan Teknik Açısından Rezerve Tekniklerinin Sınıflandırılması

Fiziksel rezerve boyama	Bağlama (düğümleme), Katlama (klampsız), dikiş
Mekanik rezerve boyama	Klomp, ip yardımı ile (sarma)
Kimyasal rezerve boyama	Bal mumu, nişasta, pirinç macunu, çamur ve kil ile

Rezerve boyama, kullanılan teknik ve malzemeler açısından her coğrafi bölgede farklı isimler almaktadır. Bu çalışmada işlem aşaması açısından rezerve boyama; ipliklere, kumaşlara ve bitmiş ürünlere uygulanan rezerve işlemleri olarak üç gruba ayrılmıştır (Tablo 3). Coğrafi bölgelere göre ise bu malzemelere uygulanan rezerve işlemleri fiziksel, mekanik ve kimyasal rezerve işlemleri başlıkları ile detaylandırılmıştır.

Tablo 3: Rezerve Tekniklerinin Uygulandığı Aşamalara Göre Sınıflandırılması

İplik rezerve boyama	Kumaş rezerve boyama	Ürün rezerve boyama
----------------------	----------------------	---------------------

Rezerve tekniklerine farklı bölgelerde verilen isimler aşağıdaki Tablo 4-11'de gösterilmiştir. Bu terimler kullanılan bölgeye özgü düzenlenmiştir ancak uygulama açısından yöreye özgü bir teknik uygulanıp özel bir ad verilmedikçe tüm rezerve uygulamaları genel olarak bağlama/boyama (tie/dye), batik vb. yaygın olarak kullanılan isimlerle anılmaktadır. Burada yer alan terim ve kavramlar erişilebilen kaynaklar doğrultusunda olup yeni yapılan araştırmalarla genişletilebilme olanağına sahiptir.

Tablo 4: Özbekistan'da Rezerve Boyama Tekniklerine Verilen İsimler

Rezerve Yöntemi	Rezerve Tekniği	Uygulama Alanı	Tekniğe Verilen Ad
Fiziksel Yöntemler	Düğümleme	İplik	Abr-bandi Abra Baghmal
Mekanik Yöntemler	İp yardımı ile rezerve	Kumaş	Shoi Bakasab Podshokhi

Tablo 5: Hindistan'da Rezerve Boyama Tekniklerine Verilen İsimler

Rezerve Yöntemi	Rezerve Tekniği	Uygulama Alanı	Tekniğe Verilen Ad
Fiziksel Yöntemler	Düğümleme	Kumaş, ürün	Bandhani Bandana Banda Odhani Orni Chunari Leharia
Mekanik Yöntemler	İp yardımı ile rezerve	İplik	İkat Patola Mashru Mengikat Chitka Telia-rumal
	Ahşap, şablon, klomp yardımı ile rezerve	Kumaş	İtajime
Kimyasal Yöntemler	Çamur, kil	Kumaş, ürün	Tezekuri
	Balmumu	İplik Kumaş	İkat Batik

Tablo 6: Japonya'da Rezerve Boyama Tekniklerine Verilen İsimler

Rezerve Yöntemi	Rezerve Tekniği	Uygulandığı Yüze	Tekniğe Verilen Ad
Fiziksel Yöntemler	Düğümleme	Kumaş, ürün	Shibori
	Katlama (klampsız)	İplik	Arashi
		Kumaş	Suji Aizome Kokechi
	Dikiş	Kumaş	
Mekanik Yöntemler	İp yardımı ile rezerve	İplik	Kasuri Bing E-gasuri Ne-maki
		Kumaş	Laheria
	Ahşap, şablon, klamp yardımı ile rezerve	Kumaş	Kyokechi İtajime shibori Beni ita Beni itajime Kyo beni Tatsumaki Yuzen
Kimyasal Yöntemler	Balmumu	Kumaş	Rokechi Roketsuzome
	Nişasta, pirinç macunu (Stencil yardımı ile)	İplik	Hogushiori
		Kumaş	Tsugugami Tsutsugaki Katazome Bingatazome Tsutsugakizome Shiborizome Tsujigana Nazome

Tablo 7: Çin'de Rezerve Boyama Tekniklerine Verilen İsimler

Rezerve Yöntemi	Rezerve Tekniği	Uygulandığı Yüze	Tekniğe Verilen Ad
Fiziksel Yöntemler	Düğümleme	İplik	Panban Hainan Qingpan Valerian-dye
		Kumaş	Hua Li Zha-Jiao Zha-Ran
	Katlama (klampsız)	Kumaş	Jia-xie Zha ran
	Dikiş	Kumaş	Feng Jiao
Mekanik Yöntemler	Ahşap, şablon, klamp yardımı ile rezerve	Kumaş	Jiao-xie, Jia-xie
Kimyasal yöntemler	Balmumu	İplik	Huixie (kül ile rezerve)
		Kumaş	Huixie (kül ile rezerve)
		Bitmiş ürün	Huixie (kül ile rezerve)

Tablo 8: Afrika'da Rezerve Boyama Tekniklerine Verilen İsimler

Rezerve Yöntemi	Rezerve Tekniği	Uygulandığı Yüze	Tekniğe Verilen Ad
Fiziksel Yöntemler	Düğümleme	İplik	Jaspe, Salcaja
		Kumaş	Adire Onika
	Dikiş	Kumaş	Adire Alabere, Adire Alabera
Kimyasal yöntemler	Nişasta, pirinç macunu (Stencil yardımı ile)	Kumaş	Adire eleko (cassava unu)

Tablo 9: Amerika'da Rezerve Boyama Tekniklerine Verilen İsimler

Rezerve Yöntemi	Rezerve Tekniği	Uygulandığı Yüzey	Tekniğe Verilen Ad
Fiziksel Yöntemler	Düğümleme	İplik, kumaş, ürün	Stretch dye Knot dyeing
	Katlama (klampsız)	İplik, kumaş, ürün	Wrapped resist
	Dikiş	İplik, kumaş, ürün	Stitch-dyeing
Mekanik Yöntemler	İp yardımı ile rezerve	İplik, kumaş, ürün	Tie-dyeing
	Ahşap, şablon, klamp yardımı ile rezerve	İplik, kumaş, ürün	Clamp resist
Kimyasal yöntemler	Balmumu	İplik	İkat Wax resist
		Kumaş, ürün	Batik
	Nişasta, pirinç macunu (Stencil yardımı ile)	İplik	Jam dyeing Paste resist Starch resist

Tablo 10: Pakistan'da Rezerve Boyama Tekniklerine Verilen İsimler

Rezerve Yöntemi	Rezerve Tekniği	Uygulandığı Yüzey	Tekniğe Verilen Ad
Fiziksel Yöntemler	Düğümleme	Kumaş	Chunri Chundri
Kimyasal yöntemler	Çamur, kil	Kumaş	Ajrak

Tablo 11: Malezya ve Endonezya'da Rezerve Boyama Tekniklerine

Verilen İsimler			
Rezerve Yöntemi	Rezerve Tekniği	Uygulandığı Yüzey	Malezya-Endonezya
Fiziksel Yöntemler	Düğümleme	İplik	Sumba
		Kumaş	Plangi Pelangi
	Dikiş	Kumaş	Tritik
Kimyasal yöntemler	Balmumu	Kumaş	Parang Vorstenlanden batik Pesisir Coastal batik Indramayu batik Pekalongan batik

2.1. Farklı Kültürlerde Fiziksel Rezerve Boya/Baskı Teknikleri

Fiziksel rezerve boya/baskı teknikleri bağlama (düğümleme), klampsız katlama ve dikiş teknikleri gibi basit uygulamaları içermektedir. Bu teknikler ipliğe, kumaşa veya bitmiş ürüne uygulanabilmektedir.

Bağlama (düğümleme) rezerve tekniğine bakıldığında; ipliklerin bağlanması veya düğümlenmesi, ardından boyanması ile gerçekleşen rezerve tekniğinin Özbekistan, Hindistan, Japonya gibi ülkelerde çok eskilere dayanan bir teknik olduğu görülmektedir.

Bağlama rezerve tekniğinin en çok kullanılan örneği olarak ikat tekniğinin genellikle Hindistan'da geliştiği tahmin edilmektedir. Ajanta'daki duvar resimlerinde 7 yüzyıla ait olduğu tespit edilen çizgili ikat kumaşların desenleri, bu kumaşların Hint kültürünün etkileşimde olduğu günümüz Endonezya, Güney Doğu Asya, Yemen ve İpek Yolu boyunca yaygınlaştığını da göstermektedir (Crill, 1998, s. 16-18). Tekniğin farklı noktalarda bağımsız bir şekilde gelişmiş olabileceği de düşünülmektedir (Wang, 2005, s. 105-108).

Özbekistan'da Abr-bandi (Persler'deki abr kelimesinden gelmektedir) adı verilen bağlama rezerve tekniğinde pamuk-ipek iplikler kullanılarak, iplik cinsine uygun boyarmaddelerin kullanılması ile renklendirilen kumaşlara adras adı verilmektedir. Abrbandi (bağlı bulutlar) bir çözgü

ikat tekniğidir ancak bölgede atlas kumaşlar daha fazla bilinmektedir. Dar anlamıyla atlas, saten örgülü çözümlü ikatını ifade eder ancak *ikat* sözcüğü ile dönüşümlü olarak tüm Orta Asya'daki ipek çözümlü-ipek atkı ve ipek çözümlü- pamuk atkı (adras) kombinasyonundan oluşan ikatları ve tüm örgü yapılarını da kapsamaktadır (Dusenbury, s. 2008). *Abr-bandi* tekniği ile Bukhara, Margilan, Namangan, Kokand gibi şehirlerde dokunan kumaşlar Orta Asya'da parlak renkleri, çiçek, meyve, hayvan, ev gereçleri veya resimlerden oluşan motifleri ile bilinen iplik halinde boyanarak sonra dokunan kumaşlardır. Aynı teknik pamuk-ipek ipliklere uygulandığında *abra* veya *adras*, ipek kadife kumaş olarak uygulandığında ise *baghmal* adını almaktadır. Çizgili olarak üretilen bağlama rezerve kumaşlara ise *bakasab* denmektedir. Desenlere göre *shoi*, *khan-atlas*, *atlas*, *podshokhi* gibi isimler de almaktadır. Bu kumaşlar günümüzde sadece giysilerde değil kumaşlardan yapılan küpe, bileklik gibi aksesuarlarda da kullanılmakta ve özellikle düğün gibi özel günlerde hediye edilmektedir.

İpliklere uygulanan bağlama rezerve tekniği Hindistan'da ise *ikat*, *patola* veya *mashru* olarak adlandırılır. *Mashru*, Sanskritçe'de *misru* yani karışık anlamına gelmektedir ve çözümlü yüzlü tekstil olarak bilinmektedirler. *Patola* ise çift katlı ipek ikatlara verilen isimdir (Gillow & Barnard, 1993, s. 94). İkatlar uygulanma yöntemlerine göre çeşitlenmektedir. İkatın en çok bilinen örneklerinden biri olan *meng ikat* Malay dilinde *bind/ tie* yani bağlama sözcüğünden türemiştir. Dokuma eyleminden önce ikat için iplikler tasarıma uygun bir şekilde renklendirilirler, ardından dokunarak kumaşa dönüşürler. İpliklere uygulanan rezerve işlemleri ardından üretilen kumaşlar, *patola*, *chitka*, *telia rumal* gibi isimler almaktadırlar (Gillow ve Barnard, 1993: 38). Kumaş ve bitmiş ürünlere uygulanan bağlama rezerve tekniği ise *banda*, *bandhani*, *bandanna* gibi isimlerle bilinmektedir ve bu şekilde üretilen ürünler, *odhani*, *orni*, *chunari* isimlerini almaktadır (Wada, 2012: 28). Kumaşın kendi etrafında, iplik yardımı ile sıkıca bağlanması ardından boyanması ise *laheria* adını almaktadır. *Laheria* Hintçe'de dalga anlamına gelmektedir.

İpliklere uygulanan bağlama rezerve tekniği, Japonya'da *kasuri* olarak bilinmektedir. Japonya'da, *bing* olarak bilinen çözümlü ikat ise birinci sınıf geleneksel kumaşlar için yaygın bir boyama tekniğidir (Wang, 2005, s. 96).

İkat Çin'deki en eski boyama tekniğidir ve bu özel teknik günümüzde sadece Hainan'daki Li halkı arasında

korunmaktadır. Diğer etnik gruplar da ikat tekniğine sahiptirler ancak bu gruplar genellikle kumaşları boyamadan önce dokurlar. Li halkı ise, kumaşları dokumadan önce, iplikleri rezerve edip boyayarak sadece desen katmanlarını zenginleştirmekle kalmaz, aynı zamanda yüksek sanat değeri gösteren bir bulanıklık etkisi de sunar. *Panban cloth*, *Hainan Qingpan Sheet* ve *Hainan Checkboard Cloth* adı verilen ikat kumaşlar, kraliyet haracı olarak anakaraya satılmıştır. İkat tekniği, günümüzde Çin'de çok nadir kullanılmaktadır. Bu zanaat Hainan'da bile sadece Changjiang Li Özerk Bölgesi ve Dongfang Li Meifu Bölgesi'nde görülebilmektedir. Günümüz Li halkında bu yeteneğe sahip en fazla on kadın vardır. *Stretch dye* Li'liler tarafından 'düğümlü boyama, boyama' (*knot dyeing, dyeing*) olarak adlandırılmaktadır. Bu şekilde üretilen kumaş eşsiz bir işçiliğe sahiptir. Belgeler, Song Hanedanlığı'ndan sonra kaydedilmiştir. Su Dongpo, Danzhou Dönemi'nde, Jun Ling Wan Miaoji (Changjiang Li bölgesinde yer alan Miao Özerk Bölgesi)'nde Li'nin stretch dyeing teknolojisine *Hua Li* adı verildiğini yazmıştır. Çözümlü puslu bir haldedir. Çözümlü atkı iplikleri ile dokunur, böylelikle brokar sanatının hassas bir parçasını oluşturur.

Örneğin, Santiago Atitlán'da giyilen perforalar, elli yıl boyunca sırt kemerli tezgâh (*backstrap loom*) (Acar, 2018) tezgâhta beyaz çizgili indigo pamuk kumaştan, sentetik indigo kumaşa, ardından basit renklerle zenginleştirilmiş basit bir ikata, mor koyu mavi ve beyaz kullanılan basit ikat desenli sentetik kumaşlara kadar evrilmiştir (Stone, 2011: 485).

E-gasuri, Japonya'da rezerve boyamada ikat tekniği ile resimler oluşturma tekniğine verilen isimdir. Genel olarak ikat tekniğine *Kasuri*, resimli ikat tekniğine ise *e-gasuri* denmektedir. 'E' resim anlamına gelmektedir. Dokumadan önce ipliklere, bulanık dış hatlara sahip bir görüntü kazandırılır. Bu bulanık görünüm *e-gasuri* estetiğinin değerli bir yönüdür. *E-gasuri* genellikle (ancak geniş ölçekte değil) günümüz mavi beyaz renkli pamuklu ve sak lifli indigo boyama kumaşları ile ilişkilendirilmektedir. 1909 yılında, Shiraiishi Kai'nin keşfettiği *hogushiori* ise pirinç macunu ile rezerve edilen kumaşın stencil yardımı ile kasuriye benzer şekilde bulanık dış hatlara sahip görüntüler kazandırıldığı bir tekniktir. Ancak bu teknik geleneksel kasuri ve indigo boyamadan farklı olarak daha geniş bir renk paleti ile oluşturulmaktadır. Atkı ve çözümlü iplikleri geçici gevşek iplikler ile tutularak boyama işlemi gerçekleştirilir. Bu şekilde üretilen pamuklu kumaşlar *Niko-niko*, ipek kumaşlar ise *meisen* adını almaktadır (Moeller,

2008).

Bağlama boyama Amerika'da da bilinen bir rezerve boyama tekniğidir. Özellikle 1960 ve 70'lerde bu bağlama boyama tekniği ile renklendirilen parlak renkli tişörtler moda olmuştur (Hume, 2013).

Dikiş ile rezerve tekniğinde; boya alması istenmeyen bölümler belli bir düzene ya da desene göre dikilerek boyama yapılmaktadır. Endonezyaca bir terim olan *tritik*, bir desen oluşturmak üzere çeşitli şekillerde küçük hareketli dikiş sıraları ile yapılan bir rezerve tekniğidir. Dikiş ipliği çok sıkı bir şekilde çekildiğinde, kumaş toplanır ve sıkışır, böylece boyaya karşı bir direnç oluşturulur. Dikişler, düz veya zikzak sıralarla yapılabilir veya belirli bir şekle sahip olabilir. Dikişler kesilip kumaş açıldığında, boyalı bir arka plan ve dikişlerin olduğu kısımlarda küçük, boyanmamış noktalar görülür (Belfer, 1992, s. 7). Endonezya Java'da *kain-kembegnan* olarak adlandırılan kumaş, tritik tekniği ile desenlendirilmektedir. Bunun dışında, tritik tekniğini *plangi* tekniğinin bir çeşidi olarak tanımlayan kaynaklar da vardır (Hann, 2005: 31).

2.2. Farklı Kültürlerde Mekanik Rezerve Boya/Baskı Teknikleri

Mekanik Rezerve boya/baskı teknikleri tahta, klamp, ip gibi yardımcı malzemeler ile iplik, kumaş veya bitmiş ürünlerin bölgesel olarak kapatılması ile gerçekleşmektedir.

İpyardımları ile rezerve tekniğinde; iplik, kumaş veya ürünler rulo, kare, dikdörtgen gibi sert malzemeler üzerine sarılarak iplikler ile sıkıştırmakta ve rezerveye hazırlanmaktadır.

Ahşap, klamp gibi yardımcı malzemeler kullanılan rezerve tekniklerine bakıldığında farklı kültürlerde kumaş ve bitmiş ürünlere uygulanan yaygın bir teknik olduğu görülmektedir. Japon tekstil tarihi boyunca, *kyokechi* veya *itajime shibori*, katlanmış bir bez parçasının, kumaşın belirli alanlarını boyadan korumak için ahşap levhalar arasında sıkıştırılarak boyandığı bir desenlendirme işlemi olarak bilinmektedir. Itajime tekstil malzemeleri, karakteristik biçimde tekrar eden desenlere göre tanımlanmaktadır (Arai & Wada, 2010).

Beni ita, *Beni itajime* veya *Kyo Beni* gibi daha az bilinen itajime tekstil malzemeleri grubu çiçek, kuş gibi resimsel desenler ile oyulmuş tahtalar kullanılarak yapılan desenli, ince, hafif ipeklilerdir. Bu ipekliler Edo Dönemi (1603-1867) Meiji Dönemi (1868-1912) ve Erken Showa Dönemi'nde (1926-89) iç giysi, shitagi, kimono altı giysiler olarak kullanılmıştır ancak yaklaşık 100 yıl önce itajime kaybolmuştur (Arai &

Wada, 2010). Japonca'da 'itajime' kelime anlamı olarak 'levha sıkıştırma' anlamındaki ita (slab) ve kelepçe anlamındaki shimi veya jime birleşiminden meydana gelmektedir. Bu teknik kumaşın iki veya daha fazla yönde katlanması, pano ya da çubuklar arasına sıkıştırılması ile gerçekleşmektedir. En basit haliyle levhalar ve çubuklar düz kalmakta ve desen, boyanın açıldığında kat bezlerine nüfuz etmesi ile oluşmaktadır. Daha gelişmiş biçiminde, aynı desenlerle oyulmuş ince ahşap delikli tahta veya bloklar kullanılır, ancak ahşap blok baskısı ile aynı tarzda değildir. Pozitif görüntü, yükseltilmiş alanların kumaşın yüzeyine doğrudan aktarılan rengi alması ile oluşmaktadır. Bu teknik, katlanmış kumaşın oyulmuş iki pano ya da her bir levhadaki tasarımın birbirine tam olarak uyduğu bloklar arasına yerleştirildiği bir 'negatif' yöntem ile gerçekleşmektedir. Boyama işlemi sırasında çeşitli sıkıştırma teknikleri ile kumaşlara basınç uygulanmakta, böylece yükseltilmiş alanlara boyanın nüfuz etmesi engellenmiş olmaktadır. Boya alt katmanlara sızarak ayna görüntüsü ile desenleri oluşturulmaktadır (Wells, 2013).

Geleneksel *Itajime* ya da daha eski *kyokechi* tekniği, oyma tahtalar ya da bloklar kullanılarak oluşturulmuştur. Bu blokların boyutları değişse de Japonya'da devam eden üç yaygın form vardır; bunlar 27-47 cm uzunluğunda, 22 cm genişliğinde ve 1 cm kalınlığa sahip dikdörtgen plakalardır. Bu plakalar eğriliği olmayan ve ahşaptan boya girmesini önlemek amacı ile cilalanmış sert odundan yapılmaktadırlar. Bazılarının her iki tarafı da oyulurken, bazıları da tek tarafı oyuklu birer çift kalıp olarak oyulmaktadır. Bazı kalıplar ise oyulmadan kullanılmaktadır. Bunun amacı iki kalıp arasında karakteristik düz boyalı bir alan oluşturabilmektir. Diğer kalıplar ise kenarları oyulmuş kalıplardır, ya da ayrı kenar boyama kalıpları kullanılmaktadır (Wells, 2013). Rezervelerin kontrollü bir biçimde yapılabilmesi için kelepçeler kullanılarak şekil ve figürler oluşturulabilmektedir. *Itajime* veya *jam-dyeing* olarak adlandırılan eski bir Japon tekniğinin bu adaptasyonunda, kesilmiş kontrplaklar, kalın plastikler veya bozuk paralar, katlanmış kumaşın her iki yanında eşit olarak sıralanmakta ve birbirine sıkıştırılmaktadır (Belfer, 1992, s. 7).

2.3. Farklı Kültürlerde Kimyasal Rezerve Boya/Baskı Teknikleri

Kimyasal rezerve boyamalarda ise iplik, kumaş veya bitmiş ürünler, bal mumu, nişasta, pirinç macunu, çamur, kil gibi malzemelerin yardımıyla renk gelişimlerinin engellenmesi ile

yapılmaktadır. Bu malzemelerin uygulanması için tahta veya metal kalıplardan, çeşitli şablonlara ya da tijanting denilen metal küçük kepecelere kadar kültürlere göre farklılık gösteren çok çeşitli araçlar kullanılmaktadır.

Japonya'nın etkileyici tekstil geleneklerinde, birkaç yüzyıl boyunca pirinç unundan elde edilmiş macunla yapılan rezerve boya uygulamaları yeni tekniklerle gittikçe mükemmelleşmiştir. En tanıdık teknikler; bir koni veya tüp içine konan bir macun yardımı ile serbest el çizimleri ile rezerve katmanı oluşturulan *tsugugami* tekniği ve ince kesilmiş kağıt şablonlar ile uygulanan *katazome* tekniğidir (Belfer, 1992, s. 6). *Katazome*'nin 16. yüzyılda Heian Dönemi'nde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Kelime kökü olarak bakıldığında *kata*; stencil/pattern, *zome* ise dye sözcüklerinin bir araya gelmesi ile oluşmuştur ve macun ile rezerve boyama anlamına gelmektedir. Kullanılan renklere göre farklı isimler alabilen *katazome*lerin, gelenekselleşmiş en önemlilerinden biri kırmızı boya ile yapılan *bingatazome*dir (Murashima, 1993, s. 11). Bir tüpün içine koyulan rezerve macunu ile resim gibi çizilerek hazırlanan kumaşlar ise *tsutsugakizome* adını almaktadır. *Ironori* adı verilen kendinden renkli bir macun ile boyanan kumaşlar ise *nazome* olarak adlandırılmaktadır (Murashima, 1993, s. 15). Tüm bu teknikler zaman içerisinde birbirleri ile karıştırılarak da kullanılmıştır. Bu tür tekniklerin en önemlileri *katazome* ve *tsutsugaki* birlikteliğinde oluşan *shiborizome*, *katazome*, *tsutsugaki*, *shibori* ve nakış ile oluşan *tsujigana* ve farklı stencillerin birleşimi ile oluşan *oborogata*'dır (Murashima, 1993, s. 15-79).

Çin'de ise macun ile rezerve boyama tekniği, diğer rezerve boyama tekniklerinden daha sonra kullanılmaya başlanmıştır. Bu teknik, balmumu rezerve ve klamp ile rezerve tekniklerinin birleşiminden oluşmaktadır. Tang Hanedanlığı döneminde, sınırlı olan balmumu ihtiyaçları karşılayamadığı için, boyama ustaları alternatif bir rezerve malzemesi arayışına girmişlerdir. O dönemde nişasta kullanılmakta ancak çözünürlüğü nedeni ile iyi sonuç vermemektedir. Araştırmalar sonucunda, bitki külleri ve yanmış istiridye kabuklarından oluşan yapışkan bir rezerve macunu elde edilmiştir. Bir sonraki işlem, farklı desenlerde kesilmiş ahşap şablonlar veya farklı desenlerde oyulmuş kalıplar kullanılarak ipek kumaşın macun ile rezerve edilmesidir. Rezerve edilen kumaş boyandıktan sonra kumaşın boyanan kısımlarının kapatılması ile ikinci bir renklendirme işlemi yapılmaktadır. Bu şekilde üretilen ipekli kumaşlar *huixie* (*kül ile rezerve edilen desenli kumaş*) adını almaktadır.

Balmumu eksikliği karşısında geliştirilen bu yöntemin yakın bir zaman sonra bir dezavantajının olduğu fark edilmiştir. Rezerve malzemesinin içerisine konan külün yüksek alkali içeriği, ipeğin hassas yüzey yapısına zarar vermektedir. Bu nedenle başka teknik arayışları içerisine girilmiş, deneme yanılmalar sonucunda soya fasulyesi unu, sönmüş kireçten oluşan uygun bir rezerve malzemesi elde edilmiştir. Zamanla da kesilmesi kolay olan kâğıt şablonlar, ahşap olanların yerini almıştır (Tsang, 2005: 39).

Çeşitli nişasta ve zamklar, balmumuna alternatif olarak kullanılmıştır. Basit bir un ve arap zamkı macunu blok baskı ve serigrafi tekniklerinde oldukça başarılı performans sergilemektedir. Daha yapışkan olan cassava unu ise geleneksel el boyama ve stencil baskılı kumaşlarda daha fazla kullanılmıştır. Çünkü blok baskı veya serigrafi için fazla yapışkandır. Japonların kullandığı pirinç macunu ise ince bir tahta spatula veya bir tüp yardımı ile çekilerek stencil baskıda kullanılabilir (Hann, 2005, s. 20). Kesilen şablonlar yağlı manila kartı veya plastik gibi sert olmalıdır. Macunlar sert boya fırçaları, kart parçaları veya ince tahtalar kullanılarak uygulanabilmektedir. Kumaş yüzeyinde kırık bir desen oluşturulmak isteniyorsa, sıcak olarak kullanılan dekstrin malzemesi ile blok baskı veya serigrafide pek çok kumaş çeşidi üzerinde başarılı bir sonuç alınmaktadır. Ancak, boyama işlemi tamamlandıktan sonra kumaşı sıcak sabunlu suda kaynatarak nişasta izlerini gidermek gerekmektedir (Hann, 2005, s. 21).

Batik, Avrupa'da modern zanaatkarlar arasında da oldukça yaygındır. Balmumu en çok kullanılan rezerve malzemesidir. Çeşitli uygulamaları yapılmakta ancak ince çizgilere ulaşmak için Cava tarzı bir canting kullanılmaktadır. Balmumu ile çalışılırken balmumu sabit 80°C'de tutularak eriyik halde iken çalışılmalıdır. Balmumu çok sıcak olduğunda hızlı bir şekilde kumaş üzerinde yayılarak kontrol edilememekte, çok soğuk olduğunda ise çok çabuk kurduğu için düzgün bir rezerve yapılamamaktadır. Tek renkli bir tasarım, balmumu ile rezerveden hemen sonra boyanabilmektedir. Çok renkli bir tasarım ise her renk katmanı için birden fazla kapatma ve boyama işlemi gerektirmektedir. Boyamanın soğuk yapılması önemlidir, özellikle pamuk ve ipekli kumaşların boyanmasında soğuk su-reaktif boya uygundur. Boyama esnasında kumaşı mümkün olduğunda düz tutmak önemlidir, aksi takdirde balmumu çatlayarak boyanın penetrasyonuna izin verebilmektedir. Her bir boyama aşamasından sonra

balmumu kumaştan iyice temizlenmelidir. Bu da kumaşın sıcak suda kaynatılması ya da kâğıt katmanları arasında ütülenmesi ile yapılabilmektedir (Hann, 2005, s. 21). Batik yapımının bazı teknikleri, yaklaşık 100 yıl önce Java'da tıjap veya bakır el pulu kullanımıyla değişmiştir (Belfer, 1992, s. 14). Balmumu rezerve tekniği Çin'de ortaya çıkmamıştır. Xie'nin asıl kullanımı, bağlama boyamadır (Gaspa, Michel ve Nosch, 2017, s. 447, 448).

Nijerya'da, *adire eleko* terimi, şablonlar ile uygulanan cassava unu ile hazırlanan, indigo boyalı dekoratif kumaşlara atıfta bulunmaktadır. Diğer varyasyonlar, macunu kumaşın tüm yüzeyine düzgün bir şekilde uygulamanın ardından bir tarak veya benzeri bir aletle kazıma yoluyla tasarım oluşturmayı içermektedir (Belfer, 1992, s. 6).

Japonya'da bal mumu ile yapılan rezerve tekniği *rokechi* olarak bilinmektedir. Rokechi'de, kumaş boyamadan önce mum ile rezerve edilmekte ve boyama sonrası mum uzaklaştırılmaktadır. *Katazome*'de mum benzeri bir macun kullanılır, ancak rokechiden farklı olarak katazomede macun bir stencil yardımı ile uygulanmaktadır. Katazome tekstil malzemelerini, daldırma boyama ile renklendirilmektedir. *Yuzen* tekniğinde ise şablon kullanılarak ya da koni şeklinde bir boru ile rezerve uygulanmakta ve daldırma boyama yerine küçük fırça uygulaması ile renklendirme yapılmaktadır. (Wada, Rice, & Barton, 1999).

Sonuç

Rezerve teknikleri farklı kültürlerde farklı malzeme ve araçlarla uygulamalarının yanı sıra çeşitli dillerden kaynaklanan oldukça zengin kavram ve terimler dağarcığı oluşturmuştur. Coğrafyaya bağlı olanaklar çerçevesinde her kültür belli teknikleri daha severek uzmanlaşmış ve ürettikleri ile tekstil tarihine önemli katkılar yapmıştır.

Rezerve teknikleri alanında gerek teorik araştırma gerekse uygulama yapacakların bu kavram ve terimleri bilmesi önemlidir. Yeni tekniklerin geliştirilmesinde geleneksel uygulamaların avantaj ve dezavantajlarının gözden geçirilmesinde yarar bulunmaktadır.

Genelden özele doğru bunların fiziksel, mekanik ya da kimyasal rezerve tekniği mi olduğunun bilinmesi ve ardından çalışılmak istenen tekniğin farklı kültürlerdeki karşılığının ve uygulama biçimlerinin öğrenilmesinin bir rehber niteliği taşıyabileceği düşünülmektedir.

Yapılan çalışmada kullanılan bölgeye özgü terimler derlenmeye çalışılmış olmakla birlikte yöreye özgü bir teknik uygulanıp özel bir ad verilmedikçe tüm rezerve uygulamaları genel olarak bağlama/boyama (tie/dye), batik vb. yaygın olarak kullanılan isimlerle anılmaktadır.

Devam eden geleneksel teknikler kendine özgü adlarla yaşarken, rezerve tekniklerinin çağdaş yorumlarından dolayı günümüzde uygulanan teknikler ortak adlandırma eğilimi göstermektedir. Bu eğilim de temel olarak mekanik ve fiziksel rezerve tekniğini bir ele alarak bağlama/boyama (tie/dye), kimyasal rezerve tekniğinin en yaygın uygulaması olarak mumla rezerveyi (wax resist) batik olarak adlandırma eğilimi göstermektedir.

Kaynakça

- Acar, S. (2018). *Tekstil Tarihi Ders Notu*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.
- Arai, M. & Wada, Y. (2010). "Beni itajime: carved board clamp resist dyeing in red" *Textile Society of America Symposium*.
- Belfer, N. (1992). *Batik and Tie Dye Techniques*. New York: Dover Publication Inc.
- Crill, R. (1998). *Indian Ikat Textiles*. L.: Victoria and Albert Publications, 1998.
- Dusenbury, M. M. (2008). "atlas today: patterns of production, bazaars and bloomingdales Uzbekistan and Xinjiang, China", *Textile Society of America Symposium Proceedings*
- Erdem İşmal, Ö. & Yıldırım, L. (2012). *Tekstil Baskıcılığının Tarihi*. İzmir : Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın No:1.
- Foulds, J. (1995). *Dyeing and Printing: A Handbook*. Intermediate Technology Publications.
- Gaspa, S., Michel, C. & Nosch, M.-L. (2017). *Textile Terminologies from the Orient to the Mediterranean and Europe, 1000 BC to 1000 AD*, Lincoln: Zea Books.
- Gillow, J. & Barnard, N. (1993). *Traditional Indian Textiles*, Thames & Hudson Ltd; Reprint edition.
- Hann, M. A. (2005). *Patterns of Culture Techniques of Decoration and Coloration*. Leeds: The University of Leeds International Textiles Archive.
- Hume, S. (2013). *University of Kent State*. <https://www.kent.edu/museum/resist-world-resist-dye-techniques>

(13.12.2017)

- Moeller, A.M. (2008). “Prosperity, longevity, and “happily ever-after”: symbolism and the sophistication of implication in japanese e-gasuri(picture ikat) textiles”, *Textile Society of America Symposium Proceedings*
- Murashima, K. (1993). *Katazome*, Usborne: Lark Books.
- Stone, C. (2011). *The Philippines and Guatemala: a Tale of Three Textiles*, Kunstkamera Büyük Peter Antropoloji ve Etnografya Müzesi Elektronik Kütüphanesi, 470-490.
- Tang, J. (2017). “Comparison of patterns in japanese ikat and chinese li ikat” *Boletín Técnico*, Vol.55, Issue 13, 244-250.
- Teker, M. S. (2015). “Kapatma Maddesi ile Rezerve Boyama Teknikleri”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 3, Sayı: 18, Aralık2015, 478 -493.
- Thompson, R. (2014). *Manufacturing Processes For Textile And Fashion Design Professionals*. London: Thames & Hudson.
- Tsang, K. B. (2005). *Touched by Indigo*. Canada: Royal Ontario Museum http://eacharya.inflibnet.ac.in/data-server/eacharya-documents/53e0c6cbe413016f2344_36ed_INFIEP_8/85/ET/unit-4%20Lesson%2010.pdf (24.01.2018)
- Wada, Y. I. (2012). *Memory on Cloth: Shibori Now*, New York: Kodansha International.
- Wang, H. (2005). “Exploratory study of the origin of the ancient ikat dyeing technique and its spread in china”, *Journal of the Textile Institute*, 105-108.
- Wells, K. (1997). *Fabric Dyeing & Printing*. London: Conran Octopus Ltd.
- Wells, K. (2013). “Invent-reinvent itajime’ digital created board clamping”, *The 2nd International Textiles and Costume Congress*

YAYIN İLKELERİ

yedi, tüm bilim insanı ve sanatçıların, sanatta doğrudan ya da dolaylı ilgisi olan bilimsel çalışmalarını ilgili çevrelere duyurmak amacıyla yılda iki sayı (Kış/Ocak ve Yaz/ Temmuz) olarak basılı ve DergiPark üzerinden dijital olarak yayımlanan **ulusal hakemli** bir dergidir.

yedi'de, ağırlıklı olarak Güzel Sanatlar alanındaki bilimsel yazılar yayımlanmakla birlikte, Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji gibi Sosyal ve Beşeri Bilimlerin diğer alanlarından sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen yazılara da yer verilir. Dergiye gönderilecek yazılarda öncelikle alanına katkı sağlayan özgün nitelikte bir 'araştırma makale' olması veya daha önce yayımlanmış çalışmalarını değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşler ortaya koyan bir 'derleme makale' olması şartı aranır. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan bilimsel kitaplara ait makale formatındaki değerlendirme yazıları da derginin yayın kapsamı içindedir. Yayın kurulunun kararı ile alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden özgün makalelerin Türkçe çevirilerine de derginin üçte birini geçmemek kaydı ile yer verilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Makalelerin **yedi**'de yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak *basılmamış* bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir.

Dergi, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurtiçindeki kütüphanelere ve indeks kurumlarına gönderilir.

İNDEKS BİLGİLERİ

yedi, Ocak 2010 sayısından başlayarak ulusal düzeyde **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**) ve **SOBİAD**, uluslararası düzeyde **EBSCO** veritabanları tarafından indekslenmektedir.

MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE YAYIN SÜRECİ

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel nitelik en önemli ölçütlerdir. **yedi**, TÜBİTAK-ULAKBİM Dergi Değerlendirme Kriterleri'ne uygun olarak yayınlanmaktadır. **yedi**'ye gönderilen tüm makaleler, önce Yayın Kurulunca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından ön incelemeye tabi tutulur. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama, gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen

makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulunun eleştiri ve önerilerini dikkate almalıdırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. İki hakemden **yayımlanabilir raporu** alan makale Yayın Kurulu tarafından **uygun görülen bir sayıda** yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır.

Yazarın isteği durumunda, “yayına kabul yazısı” yalnızca hakem değerlendirme sürecini olumlu biçimde tamamlamış ve Yayın Kurulunca “yayımlı uygundur” kararı alınmış makaleler için verilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*’ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının **yedi**’ye devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu “makale sunum formu”nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

yedi’de yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. Yazar, yazısının/makalesinin **yedi**’de yayımlandığını belirtmek kaydı ile gelecekteki kitaplar ve dersler gibi çalışmalarında; yazısının tümünü ya da bir bölümünü ücret ödemeksizin kullanma ve yazıyı satmamak koşulu ile kendi amaçları için çoğaltma hakkına sahiptir.

Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

YAZIM DİLİ

yedi’de yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce’dir.

YAZIM KURALLARI

Makalelerin, aşağıda belirtilen yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yazım kuralları, American Psychological Association (APA)’nın 6. baskısı gözetilerek hazırlanmıştır. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

- 1. Ana Başlık:** İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.
- 2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i:** Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı **koyu**, adresler ise normal ve eğik karakterde harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ve ORCID numaraları ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.
- 3. Özet:** Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “özet” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan

kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract*'ın üstünde gösterilmelidir.

4. Ana Metin: A4 sayfa boyutunda (29.7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, *abstract*, şekil ve tablo yazıları da dahil en az 3.000 (üç bin) en çok 6.000 (sözcük) arasında olmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti+eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

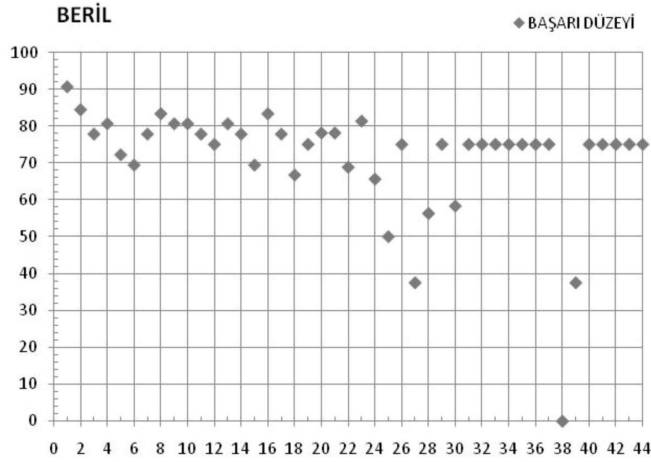
5. Bölüm Başlıkları: Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir. Makaledeki tüm ara ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

6. Tablolar ve Şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sıra sayısı verilerek numaralandırılır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (*italik*) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır. Aşağıda tablo ve şekil örnekleri sunulmuştur.

Tablo 1: *Bergama'da ritüeller için kiralanan çalgı/müzişyen toplulukları*

	KDT TAKIMI	ORGCU / KLAVYECİ	DÜMBEKÇİLER
Müziksel Üretim Araçları	Klarinet (<i>Gırnata</i>) Davul Trompet (Boru)	Org/Klavye MD CD çalar Taşınabilir bilgisayar	Def /Tef Darbuka/Dümbek
Etniklik	Roman	Roman - Roman Olmayan	Roman
Cinsiyet	Erkek	Erkek(ağırlıklı) ve Kadın	Kadın
İcra Biçemi	Çalgısal (ağırlıklı) ve Sözel	Çalgısal ve Sözel	Yalnızca Sözel
İcra Edilen Müzik Tipi	Canlı Müzik	Canlı ve Kaydedilmiş Müzik	Canlı Müzik
Kültürel Temsil	Kırsal - Geleneksel	Kentsel - Modern	Kırsal - Geleneksel
Etkinlik Alanları	Düğün (Evlilik ve Sünnet); Festival/Şenlik; Asker Uğurlama; Halk Danslarına Eşlik; Dinleti/Konser; 'Disko'	Düğün (Evlilik ve sünnet ritüellerinin <i>Nişan</i> ve <i>Kına Gecesi</i> aşamaları ile sınırlı)	Düğün: Evlilik ritüeli sınırlı.



Şekil 4. Beril'in 44 ritim kalıbındaki başarı düzeyleri.

7. Görseller: Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 PPI'da (300 *pixels per inch* kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm-300 PPI kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (*Resim 1.*; *Şekil 1.*), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.



Resim 10. Nikolai M. Suetin, 'Süpermatist kahve takımı' (Rostovsky, 1990, s. 139).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, makalede toplam en çok 12 görsel kullanılmalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

8. Dipnot: Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.

9. Alıntılar: Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklere göre göndermede bulunmalıdır. Doğrudan alıntı yaparken eğer alıntılanan bölüm 40 kelimeyi geçerse 1.5 cm. içeride, blok olarak ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır. 40 kelimedenden az ise bu alıntı metinde çift tırnak içinde verilir. Alıntıya metnin ortasındaki cümlelerde yer verilmişse, alıntı yapılan kısım çift tırnak içinde verildikten hemen sonra parantez içinde kaynağa gönderme yapılır.

Metin iç alıntılarda göndermeler

Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

Tek yazarlı çalışmaya genel göndermelerde;

Tunalı (1996),; Tunalı (1996)'ya göre.....; (Tunalı, 1996).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde;

(Yükselsin, 2010, s.15) .

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde;

(Yükselsin ve Küçükebe, 2010, s.16).

Üç-beş yazarlı göndermelerde;

Yapılan ilk göndermede çalışmadaki tüm yazar soyadları sırasıyla verilir:

(Hargreaves, Marshall, & North, 2003)

Çalışmaya ikinci kez gönderme yapmak gerekiyorsa, sadece ilk yazarın soyadı yazılır; diğerleri için Türkçe'de "vd." ifadesi kullanılır:

(Hargreaves vd. 2003).

Altı ve daha fazla yazarlı göndermelerde yalnızca ilk yazarın soyadı ve "vd." ifadesi kullanılır.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı;

(Seydi)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır.

(Brittanica 8, 2010, s.189)

İkinci kaynaktan yapılan alıntılarda yalnızca ikincil kaynak esas kaynakça listesinde gösterilir. Birincil kaynaktan bahsedildikten sonra, ikincil kaynak “aktaran” şeklinde belirtilir.

Kaemmer (1993, s. 9)’un da ifade ettiği gibi “.....” (aktaran, Yükselsin, 2009, s. 453).

ya da

“.....” (Kaemmer, 1993, s. 9 , aktaran, Yükselsin, 2009, s. 453).

Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

“Gerekirse kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok” (K. Ürün, kişisel görüşme, 15 Temmuz, 1997).

10. Kaynakça: Metnin sonunda, yazarların soyadına göre **abecesel** olarak aşağıdaki örneklerle göre, ancak **gruplandırılmadan** yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlandığı tarihe göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir:

Kitapların gösterilmesi

Özer, Y. (2002). *Müzik etnografisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Foucault, M. (2007). *Cinselliğin tarihi*, (Çev: Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saygun, A. A. (1936). *Türk halk musıkisinde pentatonism*, İstanbul: Numune Matbaası.

_____ (1937). *Rize Artvin ve Kars havalisi türkü, saz ve halk oyunları hakkında bazı malûmat*, İstanbul: Nümune Matbaası.

_____ (1949a). “Le Recueil et la notation de la musique folklorique”, *Journal of the International Folk Music Council*, 1 , 27-33.

_____ (1949b). “Halk türkülerinin derlenmesi”, *Müzik görüşleri*, 1, 3-4.

Editörlü Kitapların Gösterilmesi

Bohlman, P.V. (2008). “Returning to the ethnomusicological past”. In Gregory F. B. – Timothy J. C. (Ed.), *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (p. 246-270), USA: Oxford University Press .

Makalelerin gösterilmesi

McAdams, S., Winsberg, S., Donnadiu, S., De Soete, G., and Krimphoff, J. (1995). Perceptual scaling of synthesized musical timbres: common dimensions, specificities, and latent subject classes”, *Psychological Research*, 58 ,177-192.

Nattiez, J.J. (1983). “some aspects of inuit vocal games”. *Ethnomusicology*, 27(3)457-475.

Tezlerin gösterilmesi

Küçükebe, M. (2008). *Batı ve Türk müziği üsluplarında anlam üretme aracı olarak kemanın sonolojik analizi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

İnternet kaynaklarının gösterilmesi

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakçada erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülediği adres verilmelidir. Bu adres kaynaklarda künyeden bir satır alta gösterilmeli ve MS Word programının otomatik köprü eklemesi durumunda köprü kaldırılmalıdır.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (04.10.2011).

Umunç, H. (2007). “Spenser’in beden alegorileri”, *Yazında ve çeviride beden*, Akşit Göktürk’ü anma toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://www.idea.boun.edu.tr/LINKS/7.pdf> (04.10.2011).

Görüşmelerin gösterilmesi

Ürün, K.(1997, 15 Temmuz). Cümbüş çalıcısı ve şarkıcı Kadir Ürün (dülcü) ile çalgıcı kahvesinde yapılan görüşme, Edirne

YAZILARIN GÖNDERİLMESİ

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, “makale sunum formu” ile birlikte e-posta yoluyla aşağıdaki adreslere gönderilebilir.

Gönderilen yazılarda metin içinde kullanılan tüm görsel (resim, fotoğraf vb.) gereç ayrıca 7’inci maddede belirtilen resim kurallarına göre düzenlenerek JPEG formatıyla gönderilmelidir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgünlerinin ve makale sahibinden (asıl yazar veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Önceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

İletişim Bilgileri:

“YEDİ” Dergisi Yayın Koordinatörlüğü
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Güldeste Sokak No:4, 35320 Narlıdere / İZMİR
Tel: (232) 412 90 08

Web Sayfası

<http://web.deu.edu.tr/gsf/>

E-posta

dergiyadi@deu.edu.tr
yedi.dergisi@gmail.com

