

yedi

SAYI 26
ISSUE

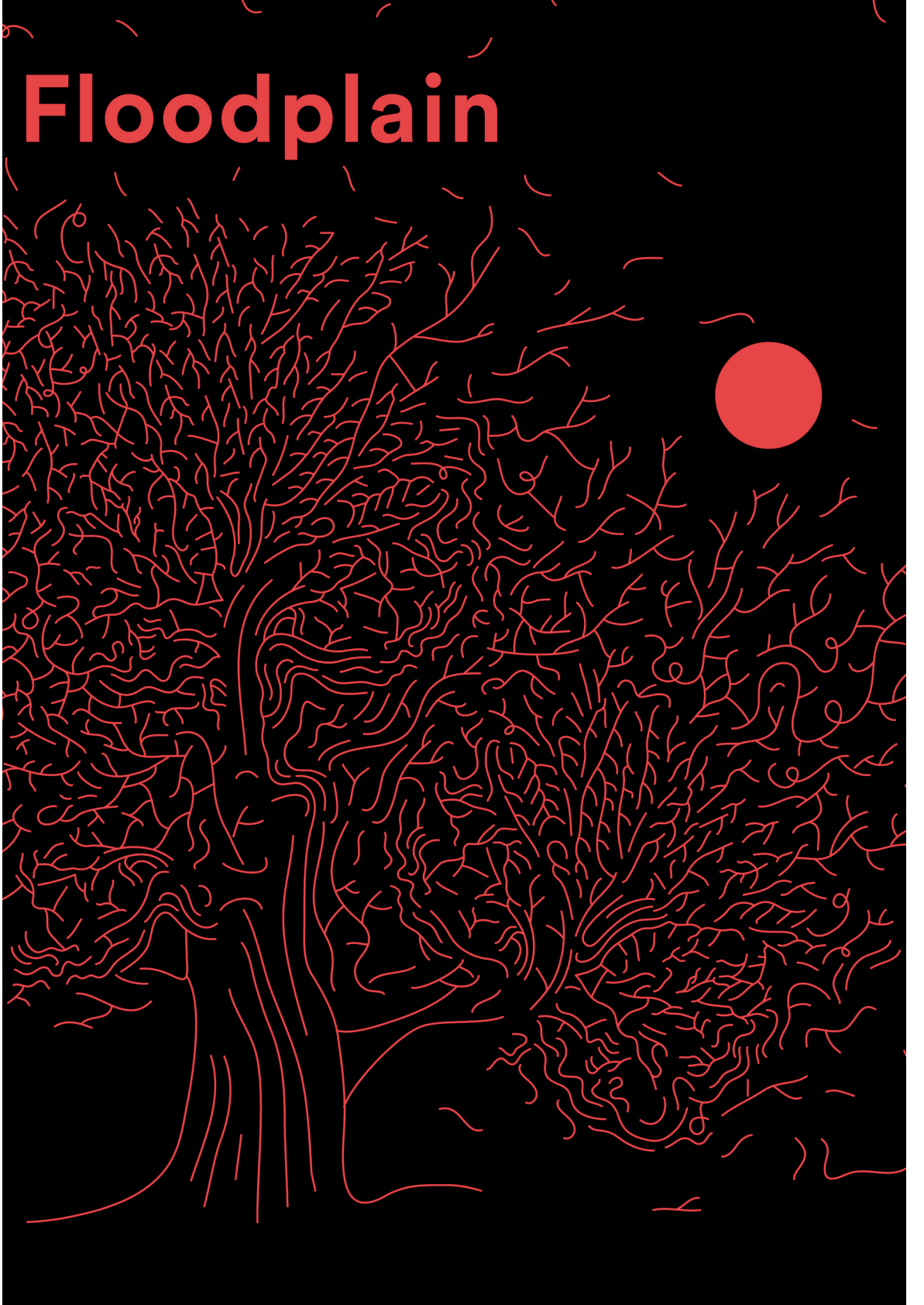
YAZ 2021
SUMMER

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ DOKUZ EYLÜL UNIVERSITY
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ FACULTY OF FINE ARTS
ISSN 1309-9867 e-ISSN 2687-5357

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

Floodplain

DENİZ TORTUM'UN SELYATAĞI FİLM AFIŞI | 2018, DANISKA



EDİTÖR KURULU EDITORIAL BOARD

Baş Editör *Editor-in Chief*

Ali Cenk Gedik, Dokuz Eylül Üniversitesi

Yönetici Editör *Managing Editors*

Levent Ergun, Dokuz Eylül Üniversitesi

Yardımcı Editörler *Assistant Editors*

Engin Ümer, Ordu Üniversitesi

Zehra Cerrahoğlu, Dokuz Eylül Üniversitesi

Işınsu Ersan, Dokuz Eylül Üniversitesi

Gökçen Ergür, Dokuz Eylül Üniversitesi

Aykut B. Çerezcioglu, Dokuz Eylül Üniversitesi

Editör Asistanları *Editorial Assistants*

Cansu Karaman Cengiz, Dokuz Eylül Üniversitesi

Güler Oğuz, Dokuz Eylül Üniversitesi

Mehmet Ali Zeren, Dokuz Eylül Üniversitesi

Nurgül Geçin Aksakal, Dokuz Eylül Üniversitesi

İngilizce Editörler *English Language Editors*

Angela Burns, İzmir Ekonomi Üniversitesi

Hugh David Clarke, İzmir Ekonomi Üniversitesi

YAYIN KURULU ASSOCIATE EDITORS

Endüstriyel Tasarım *Industrial Design*

Gökhan Mura, İzmir Ekonomi Üniversitesi

Film *Cinema*

Levent Yılmazok, Beykoz Üniversitesi

Fotoğraf *Photography*

Emre İkizler, Marmara Üniversitesi

Sadık Tumay, Dokuz Eylül Üniversitesi

Geleneksel Sanatlar *Traditional Arts*

Filiz Adıgüzel Toprak, Dokuz Eylül Üniversitesi

Grafik *Graphics*

Melike Taşçıoğlu, Anadolu Üniversitesi

Heykel *Sculpture*

İlker Yardımcı, Düzce Üniversitesi

Müzik *Music*

Elif Tekin Gürgen, Dokuz Eylül Üniversitesi

Resim *Painting*

Adem Genç, Altınbaş Üniversitesi

Burhan Yılmaz, Düzce Üniversitesi

Sahne Sanatları *Performing Arts*

Emre Yalçın, Kafkas Üniversitesi

Sanat Felsefesi *Philosophy of Art*

Oğuz Haşlakoğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi

Seramik ve Cam Tasarımı *Ceramics and Glass Design*

Efe Türkel, Dokuz Eylül Üniversitesi

Tekstil ve Moda Tasarımı *Textile and Fashion Design*

F. Dilek Himam, İzmir Ekonomi Üniversitesi

Özlenen Erdem İşmal, Dokuz Eylül Üniversitesi

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

Murat Akser

Ulster University, UK

F. Dilek Alpan

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Savaş Arslan

Dokuz Eylül Üniversitesi

Günay Atalayer

Marmara Üniversitesi

Arzu Atıl

Dokuz Eylül Üniversitesi

Eliot Bates

City University of New York

Ertuğrul Bayraktarkatal

Başkent Üniversitesi

Ali M. Bayraktaroğlu

Trakya Üniversitesi

Süleyman A. Belen

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Kaan Canduran

Hacettepe Üniversitesi

Semih Çelenk

Dokuz Eylül Üniversitesi

Bekir Deniz

Ardahan Üniversitesi

Alexander van Eck

İzmir Ekonomi Üniversitesi

Nezih Erdoğan

İstanbul Şehir Üniversitesi

Ayhan Erol

Dokuz Eylül Üniversitesi

R. Hakan Ertep

Yaşar Üniversitesi

Rolando Giovannini

Polytechnic University Milan

Marcus Graf

Yeditepe Üniversitesi

Veysel Günay

İstanbul Aydın Üniversitesi

Şefik Güngör

Yaşar Üniversitesi

Binnur Gürler

Dokuz Eylül Üniversitesi

Burcu Karabey

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Kerem Karaboğa

İstanbul Üniversitesi

Recep Karadağ

Marmara Üniversitesi

Songül Karahasanoğlu

İstanbul Teknik Üniversitesi

Hale Canbaz Karakaş

İstanbul Teknik Üniversitesi

Müjgan B. Karatosun

Dokuz Eylül Üniversitesi

Feyzi Korur

Dokuz Eylül Üniversitesi

Mehmet Koştumoğlu

Dokuz Eylül Üniversitesi

Fırat Kutluk

Dokuz Eylül Üniversitesi

Christina Luke

Koç Üniversitesi

Nesrin Önlü

Dokuz Eylül Üniversitesi

A. Feyza Özgündoğdu

Hacettepe Üniversitesi

Elvan Özkavruk Adanır

İzmir Ekonomi Üniversitesi

Fakiye Özsoysal

İstanbul Üniversitesi

Owain Pedgley

Orta Doğu Teknik Üniversitesi

M. Sacit Pekak

Hacettepe Üniversitesi

Sıdıka Sibel Sevim

Anadolu Üniversitesi

Oya Sipahioğlu

Dokuz Eylül Üniversitesi

Bahar Şener-Pedgley

Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Emre Tandirli

Beykent Üniversitesi

Ragıp Taranç

Dokuz Eylül Üniversitesi

Marian Tutui

Hyperion University of Bucharest

Halil Yoleri

Dokuz Eylül Üniversitesi

yedi

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

YAZ SUMMER 2021 • SAYI ISSUE 26

ISSN 1307-9840 | e-ISSN 2687-5357

TÜBİTAK - ULAKBİM

Dergipark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems



Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınıdır
Publication of Dokuz Eylul University Faculty of Fine Arts

YEDİ: SANAT, TASARIM ve BİLİM DERGİSİ
YEDI: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

E-ISSN 2687-5357
ISSN 1307-9840
YAYIN NO: 09.1200.0000.000/BY.021.056.1074

YAZ 2021 • Sayı 26
SUMMER 2021 • ISSUE 26

İMTİYAZ SAHİBİ OWNER
DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Adına On Behalf of DEU Faculty of Fine Arts
Hacı Yakup Öztuna (Dekan)

SORUMLU MÜDÜR MANAGING EDITOR
Ali Cenk Gedik

GRAFİK TASARIM VE BASKI GRAPHIC DESIGN & PRINTING
Nurgül Geçin Aksakal

KAPAK TASARIMI COVER DESIGN
Ahmet Özcan

YÖNETİM MERKEZİ MANAGEMENT CENTRE
Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi
Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Tınaztepe Yerleşkesi, 35395 Buca/İzmir
Telefon: +90(232) 3016708-09
Faks: +90(232) 3016721

BASIM YERİ PLACE OF PUBLICATION
Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası
Dokuz Eylül Üniversitesi
Tınaztepe Yerleşkesi, 35395 Buca/İzmir
Telefon: +90(232) 3019300
Faks: +90(232) 3019313

BASIM TARİHİ DATE OF PUBLICATION
09 Temmuz 2021 | 09th July 2021

ONLINE YAYINLANMA TARİHİ DATE OF PUBLICATION
09 Temmuz 2021 | 09th July 2021

YAYIN TÜRÜ TYPE OF PUBLICATION
6 aylık, yerel, süreli Bianually, national, periodical

BASKI ADEDİ PRINT RUN
100



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Ali Cenk Gedik V **Editörden** Editorial

ARAŞTIRMA MAKALELERİ RESEARCH ARTICLES

- Berkay Erdoğan 1 **Jean Genet Oyunlarında Törenlilik Bağlamında Kurbanla Faili Aynı Bedende Okumak**
Reading the Victim and the Offender on the Same Body in Jean Genet Plays within the Scope of Ceremonialism Concept
- Nuray Er Bıyıklı
Kenan Saatçioğlu 15 **Bauhaus Dokuma Atölyesi'nden Bir Kesit: Anni Albers, Otti Berger, Gunta Stölzl**
A Section from the Bauhaus Weaving Workshop: Anni Albers, Otti Berger, Gunta Stölzl
- Gökçen Ergür
Sevgi Avcı
Levent Ayata 31 **D.E.Ü. G.S.F. Heykel Bölümü Atık Malzemeyle Heykel Çalıştayları**
Sculpture Workshops with Waste Materials of Department of Sculpture, FFA, DEU
- Buket Genç 51 **Eurovision Şarkı Yarışması'nın Müzik Dışı Boyutları**
Non-Musical Dimensions of the Eurovision Song Contest
- Tülay Gümüşer 61 **A Survey on Interior Textiles at İzmir Atatürk House Museum**
İzmir Atatürk Evi Müzesi'ndeki İç Mekân Tekstiller Üzerine Bir Araştırma
- Elif Çakıroğlu 75 **Biyosanat: Selin Balcı ve Ayşe Gül Süter'in Biyosanat Projelerinin İncelenmesi**
Bioart: Investigation of Selin Balcı and Ayşe Gül Süter's Bioart Projects
- Semih Oduncu 91 **Tasarım Aktivizmi Bağlamında Konu Odaklı Tasarımcılığın Dijital Platformlarının İncelenmesi**
Investigation of Digital Platforms of Subject-Oriented Design in the Context of Design Activism
- Özge Özen
Özlenen Erdem İşmal 109 **Tekstil Tasarımına Ekolojik Bir Yaklaşım: Lyocell Üzerine Doğal Boyama ve Eko Baskı**
An Ecological Approach to Textile Design: Natural Dyeing and Eco Printing on Lyocell
- Deniz Reka 131 **Feminist Aktivizmin Temsil Alanı Olarak Sanat: Guerrilla Girls**
Art as the Representation Field of Feminist Activism: Guerrilla Girls
- İmran Uzun 145 **Fotoğraf Sanatsallığının İnşasında Işık ve Görsel Algı İlişkisi**
The Relationship between Light and Visual Perception in the Construction of Photography Artistic

DERLEME MAKALELER REVIEW ARTICLES

- İbrahim Güngör 161 **Richard Schechner ve Bir Eşiksellik Paradigması: Performans**
Richard Schechner and A Paradigm of Liminality: Performance

KİTAP ELEŞTİRİSİ BOOK REVIEW

- Emre Yalçın 173 **Kurmacanın İnşası**
The Construction of Fiction

GÖRÜŞME INTERVIEW

- Ümmühan Molo 177 **360 Derece VR (Sanal Gerçeklik) Teknolojisi ve Selyatağı Filmi: Yönetmen Deniz Tortum'la Bir Görüşme**
360 Degree VR (Virtual Reality) Technology and the Film Floodplain:
An Interview with the Director Deniz Tortum

EDİTÖRDEN

EDITORIAL

Dergi açısından bu sayı, sanat ve tasarım alanındaki oldukça geniş bir disiplinler yelpazeden makaleler içermesi anlamında özel bir sayı. Dergi kapsamındaki tüm alanlardan olmasa da grafik, fotoğraf, resim, heykel, müzik, tekstil ve moda tasarımı, sinema ve sahne sanatları alanlarının her birinden makaleler içerecek kadar kapsayıcı bir sayıyı yayınlatabilmiş olmanın önemli olduğunu düşünüyoruz. Üstelik bunun nitelikten ödün vermeden gerçekleştiğini de eklemeliyiz.

Bu anlamda, bu sayı sanat, tasarım ve bilim alanındaki belirli örnek olay incelemelerini tarihsel, kuramsal, yöntemsel ve eylemsel bir derinlikte ve en güncel gelişmeleri de içerecek biçimde ele alan makalelerle nitel olarak da önemli bir zenginliğe sahip. Makalelerin kısaltılmış başlıkları bu zenginliğe dair bir fikir verebilir: Fotoğraf Sanatsallığı, Bauhaus Doküman Atölyesi, İzmir Atatürk Evi Müzesi, Eurovision Şarkı Yarışması, Richard Schechner, Jean Genet, Kurmacanın İnşası, Tasarım Aktivizmi, Feminist Aktivizm, Atık Malzemeyle Heykel, Biyosanat, Tekstil Tasarımına Ekolojik Bir Yaklaşım ve 360 Derece VR (Sanal Gerçeklik) Teknolojisi.

Bu sayının başka bir özelliği bir önceki sayıda arttırdığımız makale türü çeşitliliğinin bir yansımasını görmeye başlamamız. Aslında araştırma ve derleme makaleler dışında kalan ama çok değerli makale türleri olan kitap eleştirisi ve görüşme türünde makaleler de bu sayıda yayınlandı. Yönetmen Deniz Tortum'la yapılan görüşme vesilesiyle derginin bu sayısında kapak görseli olarak da yönetmenin bir filminin afişi kullanıldı. Bu nedenle söyleşiye gerçekleştiren Ümmühan Molo'ya ve afişi kullanmamıza izin veren yönetmen Deniz Tortum ve tasarımın sahibi Daniska'ya teşekkür etmek isteriz.

Elbette, tüm bunları mümkün kılan şey dergiye karşı alandaki yazarların giderek artan ilgisi. Basım periyodu olan ayın son günlerine yetiştirebildiğimiz dergiyi bu ilgi sayesinde henüz ayın başında tamamlayabildik ve şimdiden elimizde bazıları basıma hazır bazıları da değerlendirmede olan toplam 13 makale bulunmaktadır. Bu sayı boyunca ise otuza yakın makale reddedildi.

Dergiye dair ilgiyi hem nicel hem de nitel olarak daha fazla arttıracak bazı yenilikler üzerinde çalışmaya devam ediyoruz. Bir sonraki sayıda da bu yenilikleri daha somut olarak paylaşabileceğimizi umuyoruz. Son olarak başta yazarlar olmak üzere hakemlere ve matbaa çalışanlarına çok teşekkür ederiz.

Ali Cenk Gedik

Baş-Editör / Editor-in Chief

This issue is a special one also because it contains articles from a wide range of disciplines in the fields of art and design. We think that it is an important achievement that we have been able to publish an issue that is comprehensive enough to include articles from diverse fields such as graphics, photography, painting, sculpture, music, textile and fashion design, cinema and performing arts, even though these have not exhausted all the fields covered by our journal. It should also be added that this has been realized without lowering expectations concerning scientific quality and academic rigour of the contributions.

In this sense, this issue is also rich in quality with articles that study specific cases in the fields of art, design and science with a certain historical, theoretical, methodological and practical depth, relevant to the most recent developments. The short titles of the articles are representative of such a scientific wealth: Photography Art, Bauhaus Weaving Workshop, İzmir Atatürk House Museum, Eurovision Song Contest, Richard Schechner, Jean Genet, The Construction of Fiction, Design Activism, Feminist Activism, Sculpture Workshops with Waste Materials, Bioart, Ecological Approach to Textile Design and 360 Degree VR (Virtual Reality) Technology.

Another feature of this issue is its ability to reflect the increased diversification of article types that we sought-after in the previous issue. In this issue alongside research and review articles other valuable article types, book criticisms and interviews articles, are also published. On the occasion of the interview with the director Deniz Tortum, a poster of his film was used as the cover image of this issue. For this reason, we would like to thank Ümmühan Molo who conducted the interview and Deniz Tortum, the director, and Daniska, the owner of the design, for allowing us to use the poster.

However, what first and foremost made all this possible is the growing interest of authors in the field of the journal. Thanks to their interest, we have been able to complete the issue at the beginning of July, sooner than the regular publication period of the summer issue. We already have a total of 13 articles, some of which are ready for publication and some are in review. Some thirty articles that had been submitted for this issue had to be rejected unfortunately.

We continue to work on some innovations that will further increase the interest in the journal, both quantitatively and qualitatively. We hope that we can present these innovations more concretely in the next issues. Finally, we would like to thank the referees, the authors, and the staff of the printing house.

Jean Genet Oyunlarında *Törensilik* Bağlamında Kurbanla Faili Aynı Bedende Okumak

Reading the Victim and the Offender on the Same Body in Jean Genet Plays within the Scope of *Ceremonialism* Concept

Berkay Erdoğan

Özet

Bu çalışma Absürd Tiyatro'nun önemli temsilcilerinden Jean Genet'in *Hizmetçiler*, *Balkon* ve *Zenciler* oyunlarında sıkça araştırılan *törensilik* kavramını daha önce bu kavramla ele alınmamış Nietzsche'nin ahlak felsefesi üzerinden incelemektedir. Bu çerçevede Genet'in kurduğu töreni yapının hem ironi ile nasıl tersyüz edildiği hem de köle ahlakına sahip ötekileştirilmiş bireylerin efendi ahlakına nasıl ve ne şekilde dönüştüğü soruları araştırılmaktadır. Genet'in töreni yapıyı kurarken ironi ile erittiği tersyüz etme; gerçek ile oyun, oyuncu ile seyirci, oyuncu ile rol ilişkisi ve oyuncunun oyun içinde rolleri bağlamında ele alınır. Genet'in anarşist sayılan dünya görüşü, iktidar ilişkilerini ezen-ezilen üzerinden oyunlarına yansıtmaktadır. Ritüeli çağrıştıran oyun yapısı, ezilenlerin ezen statüsüne geçmesi için ayna metaforuyla düzenlenen kurgusal bir düzlemdir. Gerçeklik yanılsaması içinde oyun sonunda ezilenler tarafından iktidar sahipleri katledilir. Nietzsche'nin *efendi ve köle ahlakı* içinde düşündüğü iktidar olgusu da bu yapıda birleşir. Soylu ahlak karşısında, güç istenciyle dolu köle ahlakı hınç ile iktidar sahiplerine öykünür. Köle konumundaki oyun kişileri hıncın sonucu olarak intikam alma isteğiyle eyleme geçer ve birer katil olarak varlıklarını kanıtlar. Böylece Genet'in ezilenleri bir başkaldırı olarak ölümle sonuçlanan yazgılarını törensilik bağlamında ele alır ve oyun kişileri efendi köle ahlakını tek bedende buluşturarak sisteme başkaldırır. Sonuçta ötekileştirilmiş ve ezilen statüsündeki oyun kişileri ironi ile töreni yapı içinde Nietzscheci bir bakışla köle ahlakından soylu ahlakına geçerek gerçekleştirdikleri ölüm ile kurbanla faili tek bedende buluşturarak varlıklarını kanıtlarlar.

Anahtar Sözcükler: Genet, töreni, Nietzsche, Hizmetçiler, Balkon, Zenciler.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Sahne sanatları, dramaturgi, felsefe.

Abstract

This study examines the concept of ritual, which is frequently explored in the plays of Jean Genet, in particular in *The Maids*, *The Balcony* and *The Blacks*. Genet was one of the important representatives of the Absurd Theater, but the concept of ritual has not yet been analysed through Nietzsche's moral philosophy. In this context, the questions of how the ceremonial structure established by Genet was reversed through the use of irony and how and in which way marginalized individuals with slave morality turned into master morality are investigated. The eversion Genet has minimized through irony while forming the ceremonial structure, is approached in the context of the relationships between reality and play, performer and audience, performer and act, and the performer's roles within the play. Genet's anarchist worldview is reflected in his plays through the power relations between the oppressor and the oppressed. The play structure, which is reminiscent of a ritual, is a fictional plane organized by the mirror metaphor for the oppressed's transition to the oppressor's position. In the illusion of reality, the power holders are killed by the oppressed at the end of the play. The power phenomenon Nietzsche considered within master-slave morality is also merged in this structure. Against the noble morality, the slave morality claims to rancorously emulate those in power. The characters in the slave's position in the play seek revenge and vindicate their existence as murderers. Thus, Genet handles the destinies of the oppressed as a kind of rebellion which has resulted in death within the context of ceremonialism, and the characters of the play revolt against the system by bringing the master-slave morality in one body. As a result, the marginalized and oppressed actors prove their existence by bringing together the victim, perpetrator and the death in a single body that they perform by shifting from the slave morality to the noble morality with a Nietzschean perspective in a ceremonial structure with irony.

Keywords: Genet, ceremonial, Nietzsche, *The Maids*, *The Balcony*, *The Blacks*.

Academical disciplines/fields: Performing arts, dramaturgy, philosophy.

- **Sorumlu Yazar:** Berkay Erdoğan
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, DEÜ Tınaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğuş Cad. No:209, 35390 Buca, İzmir
- **e-posta:** berkayerdogan93@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0003-0121-5508
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 27.05.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.882830

Geliş tarihi: 18.02.2021/ **Kabul tarihi:** 08.05.2021

1. Giriş

Absürd Tiyatro, çelişki ve karşıtlıklar üzerine kurulu bir dünyanın sahneye taşınmasıdır. Absürd Tiyatro'nun amacı uyumsuz olanı görüp saçmayı yasalaştırmaktır (Şener, 2017, s. 299). Bu eğilimin önemli temsilcilerinden Jean Genet, ilginç yaşam öyküsü ve anarşist olarak nitelenebilecek politik görüşleri ile tüm yazınında olduğu gibi oyunlarında da izlerini sürebileceğimiz 'öteki', 'ezilen', 'topluma yabancılaşmış' insanları gözler önüne serer. "Genet'nin hayatı [...] 'ilginç' bir hayat olmaktan çok, bir 'kimlik' sorununu içerdiği ölçüde politik göndermelerle yüklüdür ve eserlerinin birçoğu aynı şekilde otobiyografik öğeler içerir" (Arısan, 1997, s. 39). O her türlü otorite, hiyerarşi ve burjuva normlarının karşısındadır. Genet Tiyatrosu toplumsal düzene ve kimliğe bir çeşit başkaldırı tiyatrosudur. Oyunları genel itibarıyla bir otorite sorgulamasını temel alır. Her türlü iktidarın karşısında durur. Oyunların temel çatışmaları da ezen-ezilen, iktidar-başkaldıran, toplumsal cinsiyet hiyerarşisi vb. karşıtlıklarla kurulur. Genet, "[...] hiçbir kurala ve ahlak anlayışına bağlı olmayan, bireysel bir karşı çıkışın tek öznesi konumundadır. Bu da ona bir yere ait olmama, olamama güvencesini getirir ki, onun istediği de budur" (Akın, 2017, s. 30).

Oyun kişileri toplumsal normların dışında kalmış, düzene ayak uyduramamış, yersiz yurtsuz ve iktidara karşı kendini var etmeye çalışan insanlardır. Esslin (1999), Genet'nin karakterlerinin yalnızca yaratıcılarının isteğinin bir dışavurumu olduğunu (s. 161), Innes (2004) ise; "oyun kişilerinin rolden ibaret olduğunu yani içsel özelliklerin tutarlı bütünlüğü içinde tanımlanmış kişilikler değil, aynadaki görüntüsünü giderek uzaklaşan bir derinlikteki boşluğa ya da yansıtılmış imgelere biçim veren maskalar olduğunu" söyler (s. 150). Genet, absürd tiyatronun önemli bir temsilcisi olarak toplumsal yapı tarafından kuşatılmış oyun kişilerini toplumsal yapıyı tersyüz etmeye durmuş anti-kahramanlar olarak çizer. Böylece kurgusal bir sağaltım elde eder. Genet, gerçek dünyada kabul gören birisi olmadığı için kendi gerçekliğini kuran bir tiyatro insanı olarak, deyim yerindeyse kerhen hedeflediği bu kurgusal sağaltım, onun işlemediği suçlardan mâhkum edilerek toplum dışına itilmişlere karşı kendince kurguladığı bir kurtarılmış dünya tasarımıdır denilebilir. Bunu, törensi yapı içine yerleştirdiği oyun kişileriyle 'ritüellerin iyileştirme gücünü' oyunlarına çağırarak gerçek dünyada kuramadıkları üstünlükleri ve/veya hınçlarını sağaltarak gerçekleştirir.

Böylece oyun kişileri hem düzen içinde ötekileşen kişiler olarak hem de iktidar sahiplerinin taklitleriyle Nietzscheci bir bakış ile efendi-köle ahlakını tek bedende buluşturur. Son tahlilde oyun kişilerinin kimlik değişimleri (rol, cinsiyet veya ırk), güç ve seks fantezileri grotesk ritüele, şiddetli tacize ve törensel ölüme döner (Cornwell, 2006, s. 132).

Bu bağlamda betimleyici modele dayalı nitel bir araştırma olan bu çalışmanın amacı Genet'nin *Balkon*, *Hizmetçiler* ve *Zenciler* oyunlarında *törensiliğin* bir yansıması olarak *Nietzscheci* köle-efendi ahlakının izlerini saptamaktır. Böylece yukarıda genel bir izlek oluşturulmaya çalışılan Genet tiyatrosunda, Genet'nin kurduğu törensi yapının hem ironi ile nasıl tersyüz edildiği hem de köle ahlakına sahip ötekileştirilmiş bireylerin efendi ahlakına nasıl ve ne şekilde dönüştüğü sorularını *Hizmetçiler*, *Balkon* ve *Zenciler* oyunları ile açıklamayı hedeflemektedir. Martin Esslin, R. C. Webb, Banu Ayten Akın gibi birçok araştırmacının Genet incelemelerinde törensilik olgusu üzerinde durulmuş ancak Nietzscheci ahlak anlayışı üzerinden bir incelemeye rastlanmamıştır. Bu açıdan çalışma Genet'nin oyunlarını bu izlek üzerinden tartışarak bu iki soruyu çözümlene iddiası taşır.

2. Genet Tiyatrosunda Törensilik ve Tersyüz Edilen İmgeler

Genet'de tersine çevirme eylemi sadece oyun kişilerinin marjinalliğini ya da aynalar labirentinde türlü görüntüsüne çarpan insanı değil, onun kullandığı dili de içerir. Geleneksel tiyatronun ve/veya burjuva tiyatrosunun oyun dilini de reddeder. Genet "yaşamını ve gözlediği yaşamları müstehcen sözcüklere dönüştürürken öylesine garip ve haz verici bir anlatıma gereksinim duyar ki, okuyucunun karşılaştığı ötekileri yadsıması pek de mümkün görünmez" (Akın, 2017, s. 12). Oyunlarda çokça kullandığı pornografik imgeler, müstehcen ve küfürlü sözcükler burjuva tiyatrosuna karşı yaptığı bir saldırı olarak değerlendirilebilir.

ÇAVUŞ: Dünya mı? Gökyüzü mü? Hayır. Çavuş rütbeniz ile yüzbaşının rütbesi. Ne var ne yok siktirip gider: üniforma, rütbe şeritleri, nişanlar ve berat verilmişse, kurmay beratı da! Peki geriye ne kalır? Boşluk... Sıçan subaylar gördüm ben; yüksek rütbeli subaylar, yargıçlar, albaylar, generaller! Bakışları boşalmıştı. Boş değil boşalmış, boşalmış. Keplerdeki yıldızlar, bakışlar boşalınca yıldız mıldız kalmaz. (Genet, 1991, s. 184)

Yalnızca müstehcen sözcükler değil, törensi yapıyı imleyen büyüsel bir dil de kullanır.

SOLANGE: Zifiri Karanlık! Bilirim o nakaratı bilirim. Size verilecek karşılığı yüzünüzden okuyorum. Bu işin sonuna kadar götüreceğim. Hizmetçilerinizin ikisi de burada, size kul köle olan hizmetçileriniz. Güzelleşin, güzelleşin ki onları daha çok küçümseyesiniz. Ama artık bize vız geliyorsunuz. Kokularımıza, hizmetçi kılığımıza, size olan kinimize büründük. Biz de yavaş yavaş ortaya çıkıyoruz bayancığım. (Genet, 1990, s. 17)

Genet'nin tiyatrosu, Artaud'nun kaynağını Bali Tiyatrosu'na dayandırdığı Vahşet Tiyatrosu'nun absürdist biçimi olarak vücut bulur. Burjuva sanatının gerçeği temsil kibri ve seyirciyle koyduğu mesafeyi sorunlu bulan Artaud, "jestin iletişimsel gücünü ve büyümlü mimetizmi" (1993, s. 72) yeniden sağlamayı önerir. Vahşet Tiyatrosu'nun temeli; Artaud'nun öz ve biçim açısından ana akım tiyatro anlayışını insanın tehlikeli, karanlık yönünü, doğayla ilişkisini, bilinçaltını anlatmak açısından yetersiz bulması ve Batı uygarlığının karşısında akli ve mantığı reddetmesi ile iyi ve kötüyü tersyüz etmesidir (Innes, 2004, s. 88). Genet de oyunlarında törensi bir yapı kurarak oyun kişilerini tam da Artaud'nun bahsettiği biçimde insanın doğayla, tehlikeli ve karanlık yönüyle olan ilişkisi çerçevesinde oluşturur. Hizmetçilerin Bayan'ı öldürebilmek için yaptıkları provada, Balkon'da aynanın yansımayla teryüz ettirdiği oyun kişilerinde, Zenciler'de bilinçaltına ve kültüre işlemiş kodlarıyla ırkçılığın sahnede gösterilmesinde Vahşet Tiyatrosu'nun izleri görülebilir. "Vahşet tepkiyi çoğaltmak için kullanılan bir araçtan başka bir şey değildir. Aslında birincil dinamikler şiddet değildir: seyirci sarsılacak ve gösterinin iç dinamizminin sınırına yerleştirilecektir. [...] Vahşet [...] toplumsal varsayımları tersine çevirerek şok etme amacından kaynaklanmaktadır" (Innes, 2004, s. 96).

Vahşet Tiyatrosu'nda acının kaynağı insanın bilinçaltıdır ve orada güdüler ve dürtüler bulunur. Tiyatro ritüelistik kökün büyüsel işlemi ile gerçekleştirecek ve bu gizli dürtüleri, güdülerini ortaya çıkaracak ve iyileştirecektir (Şener, 2017, s. 256). Bununla birlikte Artaud'nun veba ile kurduğu ilişki de bu bağlamdadır. Artaud'ya göre, "tiyatro da veba gibi, ölüm ya da iyileşmeyle çözümlenen bir krizdir. Ve veba, ardında, yalnızca ölüm ya da sınır bilmez bir arınma bırakan tam bir kriz olduğu için üstün bir illettir" (Artaud, 1993, s. 29). Dolayısıyla Artaud ölümü, yaşamı, yeniden dirilişi bir vahşet olarak görür ve kıyımla yiyip bitirdiğini söyler (Artaud, 1993, s. 91). Benzer bir biçimde Genet de sahne ile seyirci arasında aynı anı paylaşma duygusunun tezatlık, nefret, haz gibi duygulara neden olarak kendi psikolojik durumunun sahnede canlandırılmasıyla seyircide şok etkisinin yaratılmasını hedefler (Akın, 2017, s. 38).

Oyun kişilerinin fantezi dünyaları ile gerçekliği kaçırmaması, ritüele dönen düzenli tekrarların sempatik büyüye fazlasıyla benzemesi ve düş ile gerçek arasındaki ikilemde gerçekliği yakalayamayışları Genet'nin tiyatrosunun temel ikilemidir (Eradam, 1992, s. 20). Balkon'da aynanın yansıttığı gerçekliğe tutkuyla sarılan insanların yaşadığı gerçeklik kaybı, Solange ile Claire'in rol değişimindeki aşırılık bu ikilemin en görünür örnekleridir. Aynı zamanda "Jean Genet'nin 'tören' olarak adlandırdığı tiyatronun yerini, mezarlık olarak belirtmesi, tiyatronun aslında bir ölüm ayini olmasına işaret etmektedir" (Karacabey, 2003, s. 54). Bu açıdan Webb'in (1979) *Ritual, Theatre and Jean Genet's The Blacks* adlı çalışmasında ritüeli "bir birey tarafından rahatsız edici bir durumla yüzleşmek için kullanılan, fanteziye yakın bir eylem" (s. 446) olarak ele alması anlamlıdır. Çünkü Genet'nin oyunlarında "baskı ve teslimiyet örnekleri, tören ve ritüel metaforlarına gizlenmiş sado-mazoşist imalar olduğunu" söyler Carlson (2007, s. 431). Tüm bu törensilik seyirci ile oyun kişilerinin rollerinin tersyüz edilmesini sağlar ki bu da onun nihai amaçlarından biridir. "Ben tiyatroya, sahnede (tek bir kişide veya çoklu bir kişi yardımıyla ve masal biçiminde yeniden oluşturulmuş) kendimi görmek için giderim, kendimi göremeyeceğim veya hayal edemeyeceğim- buna cesaret edemeyeceğim- ama yine de olduğumu bildiğim şekilde" (Genet, 2000a, s. 11). Bu bağlamda Genet seyirciyi; Hizmetçiler'de Bayan'ın katlini planlayan Solange ve Claire'in suç ortağı, Balkon'da Roger'ın kendini Polis Şefi rolünde hadım etmesinin tanığı, Zenciler'de Zenciler'i yargılayan jüri üyeleri olarak konumlandırır. Böylece seyircinin günlük hayatta görmezden geldiği veya kaçtığı ne varsa tam da onu, tıpkı Balkon'da aynaların yansıttığı gibi bilinen gerçeğin çarpıklığını göstermeyi amaçlarken seyircinin edilgen ve güvenli konumunu da yok etmeyi hedefler.

Genet Tiyatrosu'nda seyirci edilgen bir konumda değildir. Oyun aracılığıyla yaşamın gerçekliğiyle yüzleşen seyirci, oyunun izleyicisi konumundayken gerçek yaşamın oyuncusu olduğunu fark eder (Çakmak, 2012, s. 64). Homan'a göre; "Genet'nin sembollerle sık dokunmuş tiyatrosu, Katolik ayinlerini yansılarken hem gösteriden yalıtılmış hem de psikolojik olarak gösteriye dâhil olmuş bir izleyiciye ihtiyaç duyar" (Güçbilmez, 2005, s. 137). Seyirci Genet tiyatrosunda da Vahşet Tiyatrosu'nda olduğu gibi edilgen konumundan sıyrılır. Seyirci ile oyuncu arasındaki roller de gerçek ile oyun arasında tersyüz edilir. Oyun kişilerinin rolleri gibi, seyircinin rolleri de sabit değildir; Zenciler oyununda seyircinin yalnızca seyirci olmayıp mahkemede jüri üyeleri konumunda olmaları gibi.

Düzenli tekrarlar, oyun oynama, vahşetin kurgusal olarak oyun içinde çağrılması ve kan dökülmesi Genet'nin tiyatrosundaki ritüelistik öğelerdir (Hizmetçiler oyununda tekrar edilen cinayet provası, Balkon'da tekrar eden rol değişikliği gibi). Buna ulaşmanın başlıca yollarından biri de ironidir.

Genet ironiyi rol bağlamında ele alır ve seyircinin oyun olarak izlediği gösterimi aslında kendi hayatının sahteliğini sorgulatma aracı olarak kullanır. Zira, ironi der Jankelevitch (2020), "bilincimizin dilediğince kendine bakabileceği aynayı sunar: Başka bir ifadeyle, kendi sesinin sedasını aksettiren yankıyı insanın kulağına gerisingeri yönlendirir" (s. 40). Genet'nin oyun kavramı ve ritüelistik öğeleri ironi içinde erimeye başlar.

Genet, ironi aygıtını kullanarak burjuvadan ödünç aldığı ve kötüler dünyasına adapte ettiği şiirsel dilde, seyirci ile oyun kişileri arasında, gerçek ile oyun arasında ve rollerin oyunun içinde değişmesinde 'tersyüz etme'yi kullanarak büyüsel-teatral bir alan elde eder. Oyun kişileri sahnede bir çeşit direnme pratiği ve/veya pasif direniş olarak ölümle sonuçlanan yazgılarını ritüelistik bir imge içine oturtur. Böylece Genet kendi tiyarosunda 'oyun oynamayı' esas kılarak ötekileştirilen bireyin kendine atfettiği kurmaca rolü 'oyun içinde oyun' kurgusuyla yansıtır (Akın, 2017, s. 40). Genet'nin toplumsal normları sorgulatmak için törensilik ve rol değişimlerini kullanarak tasarladığı oyun kişileri, sınıflı toplum yapısının ötekileri, yani modern dünyanın yeni köleleri konumundadır. Bunu yaparken *Nietzcheci* köle-efendi ahlakını ödünç almış gibi görünür.

Sınıflı toplumun hiyerarşik düzenini Nietzsche felsefi olarak ahlak üzerinden açıklar. Nietzsche'ye (2000) göre efendi ahlakı iyi, soylu, güçlü, buyurgan olandır. Kendi varlığından hoşnuttur. Kendinden ve eylemlerinden emindir ve iyiliklerinden şüphe duymazlar. Bu bağlamda zaten iyi olanda varoluşun kendisidir (s. 32-33). Köle ahlakına sahip insanlar -Nietzsche buna sürü/yığın der- ise efendi ahlakının tersine var olabilmek için bir savaş vermek zorundadırlar. Kendilerini efendi ahlakı üzerinden konumlandırırlar. Zira kendini varoluşsal olarak tanımlayacak güçte değillerdir. Bu yüzden efendi ahlakına sahip olamadığı için bu ahlaka sahip kişilere karşı hınç duygusu oluşur. Bu hınç duygusuyla kendini iyi, karşısındakini ise kötü olarak konumlandırabilir. Son tahlilde köle ahlakına sahip kişi kendini hayali bir intikam arzusuyla avutur (Nietzsche, 2000, s. 37-41). Genet'nin oyun kişilerinin yaşadığı bu hınç, intikam hırsına dönüşerek kişilerin ereği haline gelir. Bu durum Artaud'nun *Tiyatro ve İkizi'*nde (1993) "...tiyatro vebaya benziyorsa, bu onun geniş topluluklar üzerinde etkili olmasından ve onların yaşamını aynı yönde altüst etmesinden değildir yalnızca. Tiyatroda da vebada olduğu gibi hem yengi hem öç alma duygusuna değin bir şeyler vardır" (s. 26) sözüyle anlamlandırılabilir. Genet, Nietzsche'nin de bahsettiği şekliyle Hizmetçiler'de, Balkon'da ve Zenciler'de oyun kişileri kendilerini öteki konumuna getiren soylu ahlakına karşı duydukları hıncı törensi bir yapı içinde işletir. Oyun kişilerinin kendilerini konumlandıkları yer soylu ahlakına karşı köle ahlakıdır. Bu yüzden oyun kişileri, soylu ahlaka sahip üst sınıftaki insanları yok ederek hem kendi varlıklarını kanıtlamak hem de köle konumundan sıyrılarak özgür olabilmeyi hedeflemektedirler.

2.1. Hizmetçiler Oyununda Törensilik: Av Ritüeli

Hizmetçiler, hanımlarına duydukları hınç ile onu öldürmeye çalışan iki hizmetçiyi konu alır. Oyun rollerin ve gerçek ile düşün sıklıkla değişmesiyle ele alınır. Sınıfsal konumlarının onlara yüklediği toplumsal tavırların da etkisiyle Bayan son derece kibirli, Hizmetçiler ise onun yanında son derece boyunduruk altında hatta ona taparcasına bir ilişki içindedir. Bu bir çeşit köle-efendi diyalektikidir.

Oyunun başında gerçeklik olarak gördüğümüz şey, aslında bir oyun, hatta bir cinayet provasıdır. Saatin zili çalana kadar gösterilen yanılsamada Bayan olarak gördüğümüz kişi Claire, Claire olarak gördüğümüz kişi ise Solange'dır. Seyircide yaratılan gerçek-düş ikilemi ile cinayetin provasına tanıklık etmesi oyundaki ilk tersyüz edilmenin gerçekleşmesine olanak tanır. Rollerin iç içeliği ironiyi beslediği gibi ikili bir seyircinin varlığını da mümkün kılar. Bayan'ın oyun içinde oyun boyunca hizmetçileri görme biçimi ve söylemleri onu sahnedeki izleyici konumuna yerleştirir. Bayan gerçekte orada olamasa bile seyirci aracılığıyla oradadır. Böylece seyircinin edilgen rolü ortadan kaldırılarak iktidarın gözü haline getirilir.

Rol olgusu da ayna metaforuyla verilir.

Genet, Hizmetçiler'in karakter değişimlerini görünmez bir rol maskesi altına gizler. Özne metamorfoz olgusu altında adeta bir maskeye indirgenmektedir. Solange Claire olur, Claire Solange. Aynı hizmetçi kıyafetleri, boneleri ve tavırları birbirlerinin aynadaki görüntüleri olmalarına yeter de artar. Onlar hizmet edenlerden fazlası değildir. (Akın, 2020, s. 631)

Rollerin değişimi hem hizmetçiyi canlandıran hem de o otoritenin altında ezilen kimlikleriyle anlam kazanır. "Aynı zamanda, hanımefendi rolünde, Claire tüm hizmetçi takımını üst sınıfın çarpitan bir aynası olarak görür" (Esslin, 1999, s. 164). Varlıklarını Bayan'a borçludurlar, onun gibi olarak kendilerini tamamlarlar. "Çünkü arzuladığı şey, 'varlık/olmak'tır; kendisini yoksun hissettiği ve başka birinde varmış gibi gelen bir 'olmak'" (Girard, 2003, s. 207). Dil de bu duruma ötekinin diline hakim olma ve rol içinde erime noktasında hizmet eder.

CLAIRE: (ulur). Sen benim sayemde varsın. Bir de kalkmış beni küçümsüyorsun. Claire, bir evin bayanı olmak, hizmetçilerin şımarıklıklarına karşı koymak ne kadar yorucudur bilir misin? Sizi yok etmek, benim için işten bile değil. Fakat ben melek gibi bir kadınam. Üstelik güzelim. Üstelik sana meydan okuyorum. Sevgilimin bana yüz vermeyişi beni daha da güzelleştiriyor. (Genet, 1990, s. 15)

Her iki hizmetçinin de Bayan'ı canlandırabilecek bilgisi olması, kendilerine yönelttikleri gözün varlığını da oluşturur. Tıpkı seyircinin edilgen rolünün ters yüz edilmesi gibi, oyuncu-izleyici olarak hem hanımefendi hem de hizmetçidir iki kardeş.

Hizmetçiler, soylu ahlakı altında ezilmektedirler. Bu durumun onlarda yaşattığı hınç ve intikam arzusu oyundaki motivasyonlarıdır.

SOLANGE: Sizden nefret ediyorum! Sizi küçümsüyorum! Sizden korkmuyorum artık. Hadi sevgilinizi çağırın da sizi kurtarmaya gelsin. Sizden nefret ediyorum. Sizin o lavanta kokan göğsünüzden nefret ediyorum. Fildişi göğsünüzden, altın kalçalarınızdan, kehribar ayaklarınızdan nefret ediyorum! (Kırmızı entarinin üzerine tükürür) Sizden nefret ediyorum. (Genet, 1990, s. 15-16)

Bayan'ın kıyafetlerini hizmetçilere hediye etmesi de bu bağlamda ele alınabilir.

BAYAN: Her şey bitti. (Kırmızı kadife entariyi okşar) Benim güzel kuyruklu entarim. Cici entarim. Zavallı entarim. Bunun modelini Lanvin benim için çizmişti. Fasinasyon. Yalnız benim için. Al, sana veriyorum. Sana armağanım olsun, Claire. (Entariyi Claire'e verir ve gene dolabı karıştırmaya başlar.)

CLAIRE: Sahi, veriyor musunuz?

BAYAN: (Tatlı tatlı gülümser) Elbette. Veriyorum dedim ya!

SOLANGE: Aman ne iyisiniz! (Claire'e) Bayancığımıza teşekkür etsene! Sen buna öteden beri bayılırdın.

CLAIRE: Ben bunu giymeye kıyamam. O kadar güzel ki... (Genet, 1990, s. 41-42)

Giyecek yerleri olmasa dahi verilen elbiseler oyunun başında olduğu gibi onları Bayan'ın varlığına temsili olarak yaklaştıracaktır. Bununla birlikte daha önce üzerine tükürdükleri entariyi büyük bir sevinçle almaları da hınç duygusunun yarattığı ikilikten kaynaklanır.

Tüm bu ironik yapı, törensi tiyatronun unsurlarını oluşturur. Dekor, ışık, kostüm ve grotesk anlatım biçimiyle bezenmiş oyun tekinsiz bir atmosfer sunar. Tekinsiz atmosfer, törensi yapının kurgusal düzenini sağlar. Oyunun başında hazırlanılan ölüm ritüeli de aslında bir av ritüelidir. "Tiyatro buna rol yapma dese de kökünde av ritüellerine dek gideceğimiz bir başkalaşım isteği olduğu yadsınmaz" (Akın, 2020, s. 636). Ritüeller toplumsal rollerin belirleyicisi olmakla birlikte toplumsal alanda statü geçişini (doğum, evlenme, ölüm gibi) de sağlamaktadır (Karaman, 2010, s. 232).

Ritüellerin icra edilen çeşitli rollerden ibaret olan bir tiyatro oyunu gibi dramatik bir yapısı vardır. Ritüel geniş bir toplumsal bağlam içinde, bireye kendi öznel tecrübelerinin yerini tayin etme imkânı tanır. Ritüeller istenilen durumları yaratmak ya da istenilmeyen durumlardan kaçınmak amacıyla icra edilirler. (Karaman, 2010, s. 232-233)

Bu bakımdan oyun, başında aslında bir av ritüelidir. Bayan rolüne giren Claire, Claire rolüne giren Solange tarafından öldürülmek üzere hazırlanır. Bayan'ın gelmesiyle sona gelinmeden ritüel yarıda kesilir. Ancak yapılan plan ve hazırlıklar Bayan'ı pusuya düşürüp avlamak üzere yeniden kurgulanır. Roux'a (1999) göre; "anlaşılabilirdiği kadarıyla, avlanmak savaşmakla aynı görülmektedir. Avlanmak, bir düşman grubuna karşı bulunulan bir eylemdir" (s. 42). Hizmetçiler ile Bayan arasındaki çatışma da bu türden bir ilişkinin sonucudur. Bayan, Claire ve Solange'ın varlık olabilmesi önündeki engeldir. Bu yüzden ritüelin tamamlanması ve Bayan'ın öldürülmesi için yeni bir plan yapılır.

CLAIRE: (...) Cinayet anlatılamayacak kadar tuhaf bir şeydir. Hadi gene şarkı söyleyelim. Bayanı alır bir ormana götürürüz. Çamların altında, ay ışığında, parça parça doğrarız. Sonra da şarkılar söyler, ölüsünü bahçedeki çiçeklerin dibine gömeriz. Üstünü de akşamüstleri küçük bir süzgeçle sularız. (Genet, 1990, s. 34)

Birçok plan içinde son karar Bayan'ın ihlamuruna katılan gardenal ile öldürülmesi yönündedir. Bayan, sevgilisinin hapisten çıktığını öğrenerek aceleyle gider. İhlamurla kalan hizmetçiler için roller yeniden tersyüz edilir. Artık rol ile gerçeklik tamamen iç içe geçmiştir. Claire, Bayan rolüne tam anlamıyla bürünür. İhlamuru içer ve kendini öldürür. Arzu duyduğu şey ile şiddetin birleşmesinin sonucudur bu. Ancak bu şekilde varlığını kanıtlayabilecektir. "Arzu şiddeti gölgesi gibi izliyorsa, bunun nedeni şiddetin varlık/olmak ve tanrısalık anlamına gelmesidir" (Girard, 2003, s. 214).

Varlıklarını öteki üzerinden kuran hizmetçiler, sona geldikleri ölüm ritüelinde toplumsal yapının kurbanlarıyken faile dönüşerek Nietzscheci efendi-köle ahlakını bir bedende buluştururlar. Zira onların en büyük arzusu, köle ahlakına sahip bireyler olarak güçlerinin yetmediği ancak normlarla bezenmiş soylu ahlakını ortadan kaldırmak ve varlık olabilmektir. "Claire, Bayan rolündeyken zehirli ihlamuru içerek gerçek Claire kimliğiyle hem Bayan'ı öldürmüş, hem intihar etmiş, hem Solange'a kendisini öldürterek ona var olma şansı vermiş, hem de Solange'ın Claire rolündeyken bu 'cinayet'i işlemesi nedeniyle bir kez daha varolmuştur" (Güçbilmez, 2003, s. 132). Ritüel tamamlandığında artık ölü veya diri birer varlıktırlar. Kölelikten kurtulma ve özgür olma istenci ile otoriteye karşı başkaldırarak köle ahlakından sıyrılmışlardır.

2.2. Balkon Oyununda Törensilik: Kenosis-Arınma Ritüeli

Genet, Balkon'da toplumsal yapıyı insanların fantezilerini gerçekleştirdikleri bir genelevin içinde konumlandırır. Ancak bildiğimiz genelevlerin aksine cinsellikten ziyade gelen kişilerin belli bir süre iktidar sahiplerini canlandırdıkları bir çeşit arınma evidir. Aynı zamanda evin dışında da bir devrim süreci yaşanmaktadır. Devrimciler, başta kraliçe olmak üzere tüm otoritelere karşı ayaklanmışlardır.

Aynalarla dolu bu evde insanların fantezilerinin gerçek kılınabilmesi için her oda oyuna uygun bir biçimde dizayn edilmiştir. Balkon'un gösterişli dekoru ve aynaların varlığı kutsal bir mekânı imleyen düş ile gerçeğin kesiştiği noktadır. Oyunun açılış sahnesinde bir kilisenin içinde olduğunu düşündüğümüz piskoposun aslında bir oyunun içinde olduğunu görmemizle düş ile gerçeğin iç içeliğiyle karşılaşırız.

Balkon'un sahibi Madam Irma oyunun yöneticisi konumdadır: tıpkı dış çemberde yani Balkon'un dışında hegemonyanın başında kraliçenin olması gibi... Tüm odaları gözleyerek piramidin tepesinde konumlanır. Zira Irma'nın varlığı oyunun sınır çizgisidir; oyunun nerede başlayıp nerede bittiğini belirler. O, oyunda hem seyirci hem oyuncu konumunda olduğu gibi aynı zamanda iktidar sahibidir.

CARMEN: İşimiz bittiğinde konuşmamıza izin veriyorsunuz ki Bayan Irma. Bizim gerçek duygularımızı nereden bileceksiniz? Uzaktan, bir patroniçe olarak izliyorsunuz her şeyi. Oysa, bir kez olsun bir başkasının kılığına bürünseniz de, günah çıkaran biçarenin, General'in kısırağının ya da samanlıkta basılan köylü kadının yerine koyabilseniz kendinizi... (Genet, 2014, s. 50)

Gelen 'sıradan' insanlar ise yalnızca fantezilerini gerçekleştirebildikleri süre boyunca iktidarın yürütücüleri ve rol kişileridir.

Giysileri göz kamaştırıcı, çıplaklıkları zavallıdır. Üzerlerinde taşıdıkları armalı, apoletli, cüppeli kostümleri çıkardıklarında geriye çırılçıplak bedenleri kalır. Beden, Foucault'ya göre aristokrasinin kana dayalı soyunu cinselliğe dayalı bir üretimle biçimlendirmeye çalışan bir sınıfın, burjuvazinin 20.yüzyılda her türden varoluşu konumlandığı bir alandır. Acizlik ve güç içinde devinen karakterler oyunun sonuna kadar her anlamda nasıl bir ikilem içinde olduklarını seyirciye anlatmak durumundadır (Akın, 2017, s. 55-56).

Psikopos, gündelik giysilerinin üzerine yaldızlı cüppeyi kuşanır ve çarçabuk.

PİSKOPOS: (Aynaya döner, tumturaklı.) Nakışlar! Danteller! Başlığım! Altın sırmalı cüppem, hele hele sen!.. Sensin beni koruyan şu dünyadan. [...] Cüppem, zırhım, senin sıcacık loşluğunda olgunlaşıyor iç huzurlarının en tatlısı, en aydınlığı. [...]Düşler kurardı elim, sığınağında. Nakışlar, altın sırmalı cüppe... (Genet, 2014, s. 27)

Oyunda roller ise gerçeğin yansıması olarak varlıklarını sürdürür. Oyunda dış dünya ile Balkon'un hem koruyucusu hem de yok edicisi konumunda olan Polis Şefi'nin de en büyük erkeklerinden biri Piskopos, Yargıç ve General gibi taklidinin yapılmasıdır. Böylece iktidarın istenilen öznesi konumuna gelebilecektir.

POLİS ŞEFİ: Demek hiçbir müşterinin aklına gelmedi ha?.. Aklının köşesinden bile geçmedi...

İRMA: Hayır. Elinizden geleni ardınıza koymuyorsunuz, biliyorum; hem sevgi hem de nefret duygularını körüklüyorsunuz insanların; ama yine de şöhret yüzünüze gülmüyor.

POLİS ŞEFİ: (hırslı) Şunu bil ki, günden güne namım yürüyor dört bir yanda. Büyüyor alabildiğine, köşe bucak yankılanarak. Sense kalkmış burada hiç canlandırılmadığımı söylüyorsun ha?

İRMA: Canlandırıldıysanız da, ben görmedim. Bu törenler gizlidir, malum.

POLİS ŞEFİ: [...] (Son derece üzgün.) Kimse çıkmadı demek! Ama suretimin gövdemden ayrılıp kağıtlarını zorlamasını, yansıyıp çoğalmasını sağlayacağım er geç. Makamım omuzlarıma ağır geliyor Irma. Ama burada, zevkin ve ölümün müthiş güneşiyle aydınlanmış görünecek gözüme. (Hülyalı) Ölümün...

İRMA: Daha çok cinayet işlemelisin öyleyse, sevgili Georges. (Genet, 2014, s. 71)

Oyunda devrimcilerin gerçek otoriteleri ortadan kaldırmalarının ardından oyun ve gerçek bir kez daha yer değiştirir, roller tekrar tersyüz edilir. Bu sefer taklitleri yapılan bu kişilerin (Piskopos, Yargıç ve General) gerçek hayatta taklitlerinin yapılması istenir. Bu durumda Irma da artık seyirci konumundan çıkarak oyuncu konumuna geçer ve Kraliçe'yi canlandırır.

Müşteriler oyun içindeki rollerinden sıyrılıp gerçek içinde rol oynamak zorunda kalırlar. Kendilerini gerçekleştirmek için oynadıkları oyunlar birden gerçek olur. İrma'nın yanlısamalar oyun evi tüm gerçekliği işgal eder. [...] Düzen alaşağı edilmiştir aniden. Rol oynayanlar da açıkta kalmış olurlar. Madam İrma da işinden olur. Ayaklananlar için de isyan edecek özne/nesne ortadan kalkmıştır. Onlar da açıkta kalmış olurlar. Oyun/fantezi ile gerçek birbirine müdahale ederken ve birlikte yaşarken gerçek oyunu ele geçirmiş olur. (Öndül, 2006, s. 99)

Böylece seyircinin edilgen konumu ortadan kalkar. Artık seyirci de oyunun bir parçası olup olmadığı konusunda kafa karışıklığı içindedir. Seyirci ve oyuncu konumunu tersyüz etmesi oyunun gerçek ile düş ikilemi arasında gerçekleşir. Bu bakımdan Balkon, Yansımalar Evi olarak da geçer. Oyunun sonunda Irma'nın seyirciye söylediği şu sözler ise bu yanlısamaların törensi bir ritüel olduğunu gösterir bize: sahte olan oyun mudur gerçek midir?

İRMA: (Sahnenin ortasında duraklar, yüzü seyirciye dönük.) [...] Evinize dönün şimdi. Evinizdeki her şey, buradakilerden bile daha sahte nasıl olsa... Hadi güle güle. Arka sokaktan sağa döndünüz mü... (Son ışığı da söndürür.) Sabah olacak nerdeyse. (Genet, 2014, s. 128)

Bununla birlikte Genet'nin, dilin müstehcenliği yanında büyülü sözleri çağrıştıran retorik biçimi de onun törensi tiyatrosunun bir uzantısıdır. Aynalarla kurulan ilişki bir ritüelin parçası olarak retorik biçimde sunulur.

PİSKOPOS: (Yere yığılmış piskopos giysilerine bakarak) Nakışlar, danteller, kendime dönüyorum sizlerle, topraklarımı ele geçiyorum yeniden. Kovulduğum o çok eski kaleyi fethediyorum bir kez daha. İntihara olanak tanıyan bir alana kavuşuyorum sonunda. Beni ancak ben yargılayabilirim bundan böyle. İşte buradayım, ölümümle yüz yüze. (Genet, 2014, s. 26)

YARGIÇ: (Kendi yansımasını görür gibi bakar Cellat'a) Benliğimi yücelten ayna! Dokunabildiğim tek görüntü, seviyorum seni. Onun sırtında ateşten yarıklar açmaya benim ne gücüm yeter, ne ustalığım. Hoş bana ne gerek onca güç, onca ustalık? (Cellat'a dokunur) Sen varsın ya; omuzlarımla taşıyacağı kadar ağır, yanım sıra kendi başına yürüyen muhteşem kolum, sen varsın! Koca kas kütleli kolum, sensiz ben bir hiç olurum... (Genet, 2014, s. 34)

GENERAL: (Aynada kendini seyrederek) General Wagram! Savaş alanları ile geçit törenlerinin efendisi en katisiz haliyle işte karşınızda. Ne askerlerim var önümde ardımda, ne de başka bir şey. Neysem, öyle görünüyorum yalnızca. Savaşlardan sağ çıkabildimse eğer, onca felakete göğüs gerebildimse ölüme boyun eğmeden,

tekmil rütbeleri bir bir elde edebildimse canımdan olmadan, ölümün yanı başındaki şu ana ulaşmak uğrunaydı onca çaba. (...) Ölümün yanı başında... aynalardaki yansımamı ebediyete emanet ederek, hiçliğe dönüşeceğim bu ana ulaşmak uğruna... Haklısın. Tara bakayım yeleni. Bir güzel kaşağılan. Bakımlı, tımarlı olmalı benim kısırağım. Az sonra, borular çalındığında, ebedi şana şerefe ve ölüme doğru yol alacağım senin sırtında... Ölümüm yakın. Mezara inmek de denebilir bu son yolculuğa... (Genet, 2014, s. 43-44)

Tüm bu rol değişimleri ile seyirci arasında gerçekleşen tersyüz etme *Artaudcu* bakışla seyircide gerçek ile düş düalizminde göreceği vahşet ile yaşayacağı duygusal tezatlık Balkon'da sınıfsal çatışmanın bir uzantısı olarak rol değişimlerinde kendini gösterir. Son tahlilde piramidin altında yer alan insanların hegemonyanın üst konumunda olan insanların yerini aldığı bir ritüele dönüşür. Bu ritüelde rol değişimlerinin özellikle ötekilerin otorite sahiplerinin rollerine bürünmesi de *Niezsche*ci ahlak felsefesinin bir uzantısı olarak kendini gösterir. Zira önce bir çeşit arınma ritüeli olarak başlayan bu rol değişimleri, daha sonra gerçek bir yer değiştirmeye dönüşür. Bu durumda önce köle ahlakını benimsemiş olan 'alt sınıf insanlar'ı daha sonra aynı bedende soylu ahlakına geçiş yapar.

Genet'nin kanlı biten törensi tiyatrosunda devrimci lideri Roger, Balkon'a gelerek kendi ötekisinin meşru uzantısı olan Polis Şefi'ne dönüşür. Ancak Roger kendini bu kurguya öylesine kaptırır ki gerçek ile oyun bir kez daha yer değiştirir.

ROGER: Yok! Kaldı ki, polis şefi suretindeyim şimdi ben. Siz de burada onu canlandırmama göz yumduğunuza göre...

CARMEN: (Roger'yi çekiştirerek) Aklınızı başınıza toplayın! İktidarı ele geçirdiğini sanan ilk müşteri siz değilsiniz... Yürüyün dedim!

ROGER: (Carmen'in elinden sıyrılır) Kerhane diye bir yer varsa, ben de oraya girmek hakkına sahipsem, suretine büründüğüm kişiyi yazgısının son noktasına kadar canlandırmaya da... kendi yazgımı demiyorum... onun yazgısını, yazgıma özdeş kılmaya da hakkım var demektir.

CARMEN: Lütfen bağırmanın beyefendi, bütün salonlarımız dolu. Gelin hadi...

ROGER: Hiç mi hiç! Elimde avcumda hiçbir şey kalmadı. O milli kahramana da pek bir şey kalmayacak ama...

Carmen onu dışarı çıkarmaya çabalar. Kapılardan birini açar, sonra başka bir kapıyı daha... yanlış kapıyı açmıştır... O ara Roger bıçağını çeker ve seyircilere sırtını dönerek, erkeklik organını keser. (Genet, 2014, s. 125)

Öteki olmasından kaynaklı köle ahlakına sahip olan Roger, Yansımalar Evi'nde kendi ötekisinin soylu ahlakına sahip olma imkânı bulur. "İsyancıların lideri Roger'ın Irma'nın evine gelip George rolüne girmesi, isyancının da polis şefinin de bir olduğu gerçeğinin altını çizer" (Öndül, 2006, s. 99). Nietzsche'nin belirttiği gibi, köle ahlakına sahip kişilerin kendilerini üstün olan ile kıyas halinde olduğu oyun kişileri üzerinden anlaşılabilir bir durumdur. Oyun kişileri hınç duydukları efendi ahlakına karşı kendilerini kıyaslarlar ve kendilerini efendi ahlakı üzerinden tanımlarlar. Ancak özellikle Roger'ın kendi meşru ötekisine karşı duyduğu ulaşılamazlık ve çatışma Polis Şefi'ne karşı duyduğu hıncın eyleme geçebilmesine olanak tanıyan intikam arzusuna dönüşmesine neden olur. Hıncın intikama dönüşmesi ile kendini hadım etmesi onun kurban rolünden fail rolüne geçmesinin zeminini oluşturur. Ancak burada oyunun kendi gerçekliğinde ve/veya dış çemberinde halen bir öteki olması, onun bu rol değişiminde kurban ve faili aynı bedende okumayı mümkün kılar.

2.3. Zenciler Oyununda Törensilik: Cenaze Töreni

Zenciler, beyaz bir kadının ölüm töreninde geçer. Oyun kişileri iki gruba ayrılmış Zenciler'den oluşur. Bir grup beyaz, otorite sahiplerini temsil ederken diğer grup ise cinayeti işleyen, ötekileri oluşturan zencileri temsil eder. Oyun, başından sonuna gerek kostümleriyle gerek sahne plastiğiyle grotesk bir anlatım biçimiyle sürer. Genet, oyunun önsözünde oyunun beyaz bir topluluğa oynanması gerektiğini, eğer bir tane bile beyaz seyirci yoksa o halde davet edilmesi gerektiğini, bu da gerçekleşmezse zencilerin beyaz maske takarak oyunu izlemeleri gerektiğini söyler.

Oyunda maskaların işlevi grotesk anlatım biçiminin ötesinde, "siyah insanı artık tek başına Siyah insan olarak değil, Beyaz insanla yüz yüze bir varlık olarak" (Fanon, 2016, s. 138) karşımıza çıkarmaktır. Oyun içinde

oyun kurgusuyla seyircinin bu törensi tiyatronun bilincinde olmasına karşın bir parçası olması ironiktir ve seyirciyle oyuncuların tersyüz edilmesine olanak tanır.

KELLERKELİ: Susun. (Seyircilere:) Bu akşam sizlere oynayacağız. Ama, bizim acıklı oyunumuzun, daha şimdiden başlamış olan bu dramın kıymetli hayatlarınıza girerek sizi altüst etmemesi gerek; siz koltuklarınızda bu oyunu rahat rahat izleyeceksiniz, endişelenmeyin, bunu sağlamak için sizin bize öğrettiğiniz bir şeye başvuracağız, yani kibarlığımızı takınarak aramızda hiçbir iletişim olmaması için uğraşacağız. Aramızda en başından beri mesafe var, bu köklü mesafeyi yapmacık törenlerimizle, abartılarımızla, küstahlığımızla çoğaltacağız. Çünkü, unutmayın ki, biz eşek başı değiliz, oyuncuyuz. (Genet, 2000b, s. 19)

Seyircinin oyun olduğunu düşündüğü bu törensi tiyatrodan Genet'nin yapmaya çalıştığı sahne dışında ritüelden daha gerçek bir 'şey'in sürmekte olduğunu göstermektedir (Esslin,1999: 177-178). Webb (1979) Zenciler oyununda ana eylem sahne ile seyirci arasındaki çarpışma noktasında yani sahnedeki siyahlar ile seyir yerindeki beyazlar arasında gerçekleştiğini söylemektedir. Bu açıdan sahnedeki performans taklit değil, gerçektir. Dolayısıyla, bu çatışmanın yarattığı düşmanlık teatral değil, tiyatro sahnesinde gerçekleşen politik, sosyal ve ekonomik gerçekliklerin ürünüdür (s. 459). Bu bağlamda Genet'nin oyunun beyazlara oynanması gerektiğini söylerken de sahne ile seyirci arasındaki özdeşliğe vurgu yaptığı söylenebilir.

VALİ: (...) Biz, burada kendi cenazemize geldiğimiz farkındayız. Onlar, bizi zorladıklarını zannediyorlar, ama, biz, kendi içimizden gelen nezaketle ölüme gideceğiz. İntiharımız... (Genet, 2000b, s. 20)

Böylece sahnede gösterilen oyun, beyazların hiç de yabancı olmadığı bir gerçekliğe vurgu yapar. "Tiyatrodaki beyaz izleyiciler sahnede kendilerinin abartılı bir ayna görüntüsüyle karşılaşılır" (Esslin, 1999, s. 176). Bu sayede seyirci ile oyuncu arasında tersyüz edilme gerçekleşir ve seyirci oyunun edilgen kişisi olmaktan çıkarak ritüelin katılımcısı haline gelir. Oyunda zencilerin beyaz maskelerle Beyazları temsil etmesi ile seyircilerin beyazlardan oluşmasının istenmesi zencilerin iki beyaz izleyici arasında kalmalarına neden olur. Aynı zamanda sahnedeki (oyuncuların temsil ettiği) Beyazlar, hegemonik olarak toplumsal kurumların temsilcileridir. Kraliçe, Vali, Misyoner, Yargıç toplumsal alanda otoritelerin varlığını temsil ederken, Uşak'ın da beyaz olması toplumsal hiyerarşide arada kalan beyazların bile zencilerden üstün olduğu anlamına gelir. Bununla birlikte otoriteleri canlandıran oyuncuların aynı zamanda ritüeli izleyen seyirciler olması da seyirci ile oyuncular arasında tersten bir şekilde rollerin değiştiğini gösterir. Bu birliktelik ise yalnızca tiyatro sahnesinde gösterilebilecek bir olgudur.

Bu oyun hem teatral hem de meta-teatral düzeyde, kültürel ve tarihsel olarak tanımlanmış, inşa edilmiş ve gerçekleştirilmiş bir süreç olarak ırksal kimliğin gerçekleştirilebilir performansına dair bir söylemdir. Bu ikili sistemde, siyahlar kendilerini beyaz olmaktan ayrı algılayamazlar, çünkü eylemleri tarihsel bir kolonileştirme ve ırkçılık sürecine tepki içerir. Beyaz otoriter sömürgeciliğin ve doğurduğu nefret iddiası taşır. Siyahların gösterisi, onların nefretinin, aptallığının, iğrençliğinin, suçluluğunun ve şiddetinin gösteresidir. İki kutup arasındaki tek olası ilişki, tiyatrodur. Tiyatro sahnesinde ve sadece maskelerini taktıklarında birbirlerine hitap edebilirler. (Akin, 2020, s. 635)

Oyundaki rol olgusunun sürekli kesintiye uğramasıyla birlikte gerçek ile düşün birbirine karışması da oyunun törensi yapısına katkı sağlar. Oyun, rol kişileri tarafından sıklıkla kesilerek bir bakıma *Brechtien* bir yabancılaştırma unsuru oluşturulur. Bunu sahnedeki otoriteler aracılığıyla yapmasıyla da oyuncuyu izleyici-oyuncu konumuna ulaştırır.

VALİ: (gitgide yükselen bir sesle okuyarak) "...Mızraklarınızla kahpece delik deşik edilip düştüğümüzde, açın gözlerinizi ve miracımı görün. (Gök gürültüsünü andırır bir sesle) Cesedim yerlerdeyken, ruhum ve bedenim havalara yükselecek."

UŞAK: (omuz silkerek) Yahu şu rolünüzü kuliste ezberleyemediniz mi? Şu son cümleyi, bir şey öne sürer gibi okumanın ne anlamı vardı? (Genet, 2000b, s. 20)

Böylece oyuncuların da rolleriyle arasında bir tersyüz edilme gerçekleşir. Oyunda Kar karakterinin adı da ironiktir. Hem oyunda hem de gerçekte bir zenciye temsil etmesi de oyunla gerçeğin tersyüz edilmesine önemli bir örnektir. Oyuncunun kendi 'benliği' ile 'rol'ü arasındaki tersyüz edilme de törensi yapının bir

başka boyutudur. Dil de bu törensi yapıyı bütünleyecek şekilde bir ritüelin retorik biçimini oluşturur. Hegemonyanın diliyle seslenir Zenciler, böylece burjuva ve/veya geleneksel yapının olduğu gibi tiyatrosunun da dilini bozguna uğratar. “Argonun şirle buluşması, kinin aşk sözcükleriyle, beyaz Avrupa’nın kara Afrika’yla, ışığın karanlıkla buluşması türünden bir kucaklaşmadır” (Akın, 2017, s. 65).

KÖY, ‘dies irae’ nağmesinde şarkı söyler: Bayan... Bayan...

KAR, ‘dies irae’: Girin, girin... Bizi kötülükten kurtarın... Allah için...

UF-ACIDI, artık bütün replikler bu nağmeyle söylenecektir:

Ey çağlayanlarım, gürül gürül akın!(...)

FAZİLET: Kuzey rüzgârları şimdiden uyandılar

Omuzlarının üzerine yüklensinler onu

Bütün atlar şimdiden koşuldu.

KÖY, geri geri çekilerek, hep dizlerinin üzerinde, sanki beyaz eldivenin itmesiyle Maske’nin bulunduğu yere, paravanın arkasına gider, oradan yok olur: Bayan, bayan...

FAZİLET: Ve sen akşam alacası

Onu saklayan mantoyu ört üzerine.

KAR: Pelikanların Meryem Anası,

Yok ol, yok ol, öl yavaş yavaş

Küçük martıcık nazikçe, kibarca bırak

Kendini, sana işkence, işkence etsinler...

FAZİLET: Yüksek ormanlar, hepimiz şimdi yas tutun

Sessizce girsin aranız

Ey beyaz toz, onun o koca ayaklarına

Orman kenarında yetişen otlardan ayakkabılar yapın. (Genet, 2000b, s. 61-62)

Tüm bu unsurlarla ritüelin oluşturulması sağlanırken oyuncuların gerçek ile düş ikilemi de tersyüz edilir. Zira oyuncular içinde gerçekte yaşadıkları ötekileştirme sahnede yeniden üretilir. Said, *Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışları* (2016) eserinde, ötekinin kendini dışarıdan –ötekilestirenin gözünden- görmeye meyilli olduğunu söyler. Hegemonyanın dayatması olan bu kurgusal düzende “bu sınırları kendi zihnimizde çizmek ‘biz’e yeter; ‘onlar’ böylelikle ‘onlar’ haline gelir, hem yurtları hem düşünceleri, ‘bizimkinden’ farklı olmasıyla belirlenir” (s. 64).

Zenci bir kıyas, bir karşılaştırma unsurudur; dikkat çekmek istediğimiz ilk gerçek bu. Zenci bir kıyastır, evet, yani sürekli bir öz-değerlendirme, bir kendine değer biçme, kendi değerini ölçme kaygısıyla yüklüdür; Zencinin kafası sürekli ego-idealiyle meşguldür. Ne zaman bir başkasıyla temas haline gelse hemen bir değer, bir yeterlik sorunu ortaya çıkar onun için. Antilli Zenci kendine özgü, bağımsız bir öz-değer duygusundan yoksundur. O, her zaman Ötekinin mevcudiyetine kıyasla şöyle ya da böyledir. (Fanon, 2016, s. 250)

Oyunda Kar’ın zencileri tanımlarken söylediği şeyler de bu noktada anlam kazanır.

KAR: (...) şöyle façalı, pis kokan, kalın dudaklı, yassı burunlu, obur, pisboğaz, beyazları ve beyaz olsun olmasın her rengi götüren, tıka basa yiyen, ağızdan salyalar akan, terleyen, geğiren, tüküren, keçi düzen, öksüren, osuran, beyaz ayaklarına yalalalık yapan, köprüyü geçene kadar ayıya dayı diyen, hasta, üstünden başından zeytinyağı ve ter boşalan, gevşemiş ve boyun eğmiş, yüzü bıçaklı izli bir zenci olmak için, geceye karışabilmek için o kadını öldürdüğünden emin olsaydım... (Genet, 2000b, s. 28-29)

Ancak Kar'ın söylediklerinin kendini bir beyazın gözünden görerek mi söylediği yoksa ismindeki ironiden yola çıkarak beyaz bir topluluğun düşüncelerini mi aktardığı önemli bir soru işaretidir. Bu karşıtlık yalnızca kendilerini ötekileştirenin gözünde görmeyi değil, onların kurgusal gerçekliğini de içerir.

YUF, *Kellerkeli'ne*: Beyefendi özür dilerim. Sizin gibi ben de rengimi övmek isterim. Beyazların iyiliği bütün hafifliği, çekilmezliğiyle geldi kondu başıma, tıpkı sizinkine konduğu gibi. Sağ omzumda onların akli, solumda onlardan çalma bir yığın erdem; bazen, elimi açınca ne göreyim, onların merhameti çöreklenmiş. Benim zenci yalnızlığında, sizin gibi, ben de şahane vahşiliğimi kutsuyorum. Ama yaşlandım artık, düşünüyorum da... (Genet, 2000b, s. 32)

Oyunda otoriteleri canlandıran maskeli zenciler de ironinin bir parçası olarak maskelerini taktıkları an beyazların kodlarıyla hareket ederler. Sömürgeciliğin bir uzantısı olarak kültürel emperyalizm de zencilerin beyazların kültürel kodlarına ve dillerine son derece hâkim olduklarını gösterir. "Sömürge insanı artık ana-ülkenin, metropolün kültürel standartlarını benimseyebildiği oranda cangıla özgü o ilkel, yabancı statüsünün üstüne yükselecektir. Yüzünün ve dünyasının Siyahlığından, cangılın loş kültüründen sıyrılabildiği oranda Beyazlaşacak ve adamdan sayılacaktır" (Fanon, 2016, s. 34-35). Bununla birlikte otoriteleri canlandıran maskeli zenciler, maskelerini çıkardıkları an itibarıyla yine kendi kültürel kodlarıyla hareket ederler. "Cinayetin yeniden canlandırılması, zencileri mahkûm eden (beyaz) yargıçlara karşı oynanan oyun içindeki başkaldırının kalkandır, törensel vahşet ve kendilerini baskılayanların onlara empoze ettiği kötücülük imgesinin bile bile kabullenilmesidir" (Innes, 2004, s. 152).

KRALIÇE ROLÜNÜ OYNAYAN ZENCİ: Biz bir maske takmıştık. Beyazların o katlanılmaz yaşamlarını sürdürebilelim diye, bir de sizi utançlara atıp batırmak için maske takmıştık. Ama oyunumuz artık bitmek üzere. (Genet, 2000b, s. 84)

Nietzsche'nin Efendi-Köle Ahlakı'nda bahsettiği üzere, köle ve/veya sürü ahlakına sahip insanlar soylu ahlakına -otoriteye- karşı boyun eğenlerdir. Ulaşılmaz olana duyulan arzu ile tahakkümün altında ezilme ortaya öfke, kin, hınç gibi duyguların açığa çıkmasına neden olur. Bu iki ahlakın aynı bedende bulunabileceğini de hatırlayacak olursak; oyunun sonunda otoritelerin öldürülmesi ve misyonerin hadım edilmesi cinayeti işleyenlerle kurbanların -temsili de olsa- aynı kişi olduğuna işaret eder. Böylece Nietzscheci efendi-köle ahlakının aynı bedende buluşması gerçekleşmiş olur. Zira oyunda maskaları taktıklarında zencilerin beyazların kültürel kodlarını kullanmaları ve buna son derece hakim olmaları zencilerin sömürgeleştirilmiş düzen içinde hem toplumsal alanda hakim olunan hegemonik kültüre hem de kendi kültürlerine aşina olduklarını gösterir. Temsili olarak da sahnede beyazların 'katledilmesi' maskaları takan zencilerin katli anlamına geldiği de söylenebilir. Böylece kurbanla failin aynı bedende buluştuğu anlamı çıkarılabilir.

3. Sonuç

Hizmetçiler'de Claire ve Solange; Balkon'da ise General, Piskopos ve Yargıç'ı canlandıran 'alt sınıf' insanlar ile Polis Şefi'ni canlandıran devrim lideri Roger ezilen olarak ezene dönüşme arzusuyla ritüel düzenlerler.

Zenciler'de ise başkalaşmaları esnasında burjuva sınıfa, bu sınıfın yüzlerce yıllık rütbelerine, siyah karşısında üstün varsaydıkları ırka, Doğu karşısında üstün saydıkları Batı'ya, sömürgeleştirdikleri karşısında üstün saydıkları istilacı ve sömürgecilere, kulübeler karşısında hegemonik saraylara yönelttikleri hınçlarıyla onların gıyabında bir devrim yaparlar.

Bu kişiler mahkûm oldukları bedende ağırladıkları efendileri kurmaca bir düzlemde, bir teatral oyunun içinde, törenin oyununda alt etmiş olur. Zira her üç oyunda da Genet'nin oyun içine yerleştirdiği burjuva iktidarının hegemonik varlığı ve araçları ezilenlerin ironi aracılığıyla ezen rolüne geçmesinde kullanılmaktadır. Dil, gerçeklik ve roller bu bağlamda tersyüz edilirken törensi yapıyla ölüm kavramı da yer değiştirilmiş olur. Ölüm artık sadece iktidarın altında ezilenlerin değil, iktidar sahiplerinin de yazgıdır.

Çünkü köle olarak durdukları yerde hınçları kendilerine yöneltilmiş bir silah olarak işler. Nietzsche'nin de belirttiği gibi soylu ahlakın üstenci bakışı, köle ahlakının kendini kurgulama biçimini etkilemektedir. Köle ahlakına sahip kişiler, kendi varoluş sancılarını soylu ahlakın onlara dayattıkları üzerinden belirler. Bu durumun yarattığı hınç, güce ulaşamamanın da getirdiği bir sonuçtur.

Fanon'un da bahsettiği üzere Beyazların kodlarına sahip olan Zenciler için kendi varlıklarını kurgulamaları ötekileştirilenin gözünden gerçekleşir. Bu durum yalnızca Zenciler oyunu için değil, Hizmetçiler ve Balkon oyunu için de söylenebilir. İktidarın diline hakim olan ötekiler, kendilerini tanımlarken yine onların dilini

kullanır. Hizmetçiler’de hizmetçiler Bayan, Balkon’da sıradan insanlar iktidar sahiplerinin rütbelerine bürünür.

Nietzsche, efendi ahlakının soylu, kendinden emin ve buyurgan olduğunu; köle ahlakının ise kendini efendi ahlaki üzerinden konumlandığını söyler. Efendi ahlakı ile köle ahlakının çatışma halinde olması ve soylu ahlakına sahip bireylerin kendini yüceltirken, köle ahlakına sahip bireylerin ezilen olarak efendi ahlakına karşı hınç duygusuna kapılması Genet’in oyunlarının temel çatışma noktasını oluşturur. Aynı zamanda Nietzsche’nin köle ve efendi ahlakının aynı bedende buluşabileceğini söylemesi güçbilmkaramanöndül üç oyunda da fail ile kurbanın buluştuğu noktadır. Fail ve kurban aynı bedende kurgulanır ve tarihteki sınıfsal dönüşümleri beklemek, önermek yerine hızlı bir başkalaşım ile kurmacanın içindeki başkalaşımın yeterliliğiyle alt edilir. Böylece hınç artık intikama dönüşür. İntikamın adalete duyulan tutku olarak tanımlanması ve kişinin öç alma istenci ile intikam duygusunu açığa çıkarması (Soloman, 2016, s. 180-181) ezilenlerin, iktidara karşı başkaldırıları gösterir. Son tahlilde kurban rolündeki oyun kişileri ironi ile törensi yapı içinde fail konumuna geçer. Böylece ölen ile öldüren kişi, törensi yapı içinde bir bedende buluşur.

Kaynakça

- Akın, B. A. (2017). *Genet’in ezilenleri ve hainleri*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Akın, B. A. (2020). Benlik krizi bağlamında modernist oyun yazarı masktan ne umdu? *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 630-638. doi: 10.32547/ataunigsed.767487
- Arısan, M. (1997). Ölü bir anneden sakat doğmak: Jean Genet ve alternatif kimlik. *Defter Dergisi*, 30, 39-58. Erişim Adresi: <https://defterdergisi.wordpress.com/2012/11/07/sayi-30/>
- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve ikizi*. (B. Gülmez, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Carlson, M. (2007). *Tiyatro teorileri: Yunanlılardan bugüne tarihsel ve eleştirel bir inceleme*. (B. Yıldırım, & E. Buğlalılar, Çev.). Ankara: DeKi Yayınevi.
- Cornwell, N. (2006). *The absurd in literature*. New York: Manchester University Press.
- Çakmak, B. (2012). Absürd tiyatrodaki “oyun” kavramı ve Samuel Beckett’in oyun sonu ile Jean Genet’in balkon adlı oyunlarına yönelik karşılaştırmalı bir inceleme. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 34, 45-71. doi: 10.1501/TAD_0000000290
- Eradam, Y. (1992). The theatre of the absurd and Jean Genet. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 9, 15-23. doi: 10.1501/TAD_0000000147
- Esslin, M. (1999). *Absürd tiyatro*. (G. Siper, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Fanon, F. (2016). *Siyah deri beyaz maskeler*. (C. Koytak, Çev.). İstanbul: Encore Yayınları.
- Genet, J. (1990). *Hizmetçiler*. (S. Birsal, Çev.). İstanbul: Nisan Yayınları.
- Genet, J. (1991). *Paravanlar*. (S. Dolanoğlu, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Genet, J. (2000a). *Hizmetçiler-balkon- paravanlar nasıl oynanmalı?* (E. Korkut, Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Genet, J. (2000b). *Zenciler*. (N. Başer, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Genet, J. (2014). *Balkon*. (B. Sabuncu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve kutsal*. (N. Alpay, Çev.). İstanbul: Kanat Yayınları.
- Güçbilmez, B. (2003). Absürd tiyatrodaki ironi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15, 96-137. doi: 10.1501/TAD_0000000012
- Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles’ten Stoppard’a ironi ve dram sanatı*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Innes, C. (2004). *Avant-garde tiyatro*. (B. Güçbilmez, & A. Kahraman, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Jankelevitch, V. (2020). *İroni*. (Y. Çetin, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Karacabey, S. (2003). Modern sonrasında dramatik metinler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15, 36-95. doi: 10.1501/TAD_0000000015

- Karaman, K. (2010). Ritüellerin toplumsal etkileri. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21, 227-236. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sufesosbil/issue/11416/136363>
- Nietzsche, F. (2000). *Ahlakın soy kütüğü üstüne*. (A. İnam, Çev.). Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Öndül, S. (2006). Oyun kişisini tanımak/anlamak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 22, 89-101. doi: 10.1501/TAD_0000000064
- Roux, J. P. (1999). *Eskiçağ ve Ortaçağ'da Altay Türkleri'nde ölüm*. (A. Kazancıgil, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Said, E. (2016). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark anlayışları*. (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Soloman, R. (2016). *Duygulara sadakat: Hislerimiz, bize gerçekte ne anlatıyor?* (F. Çoban, Çev.). Ankara: Nika Yayınevi.
- Şener, S. (2017). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Ankara: Dost Yayınları.
- Webb, R. C. (1979). Ritual, theatre and Jean Genet's "The Blacks". *Theatre Journal*, 31(4), 443-459. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/3219417>

Bauhaus Dokuma Atölyesi'nden Bir Kesit: Anni Albers, Otti Berger, Gunta Stölzl

A Section from the Bauhaus Weaving Workshop: Anni Albers, Otti Berger, Gunta Stölzl

Nuray Er Bıyıklı, *Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*
Kenan Saatçioğlu, *Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Süleyman Demirel Üniversitesi*

Özet

18. yüzyılın ikinci yarısında Birleşik Krallık'ta ortaya çıkan Sanayi Devrimi, gelişen makineleşme süreci ile birlikte erken dönemlerinden itibaren tekstil üretimi üzerinde önemli derecede etkili olmuştur. Sanayi Devrimi'nden sonra tekstil tasarımcısı William Morris öncülüğünde ortaya konulan *Arts and Crafts* Hareketi, tekstil endüstrisi için önemli olan tekstil tasarımı süreçlerine farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Sanayi Devrimi ve *Arts and Crafts* Hareketi'nin yansımalarından beslenen ve 20. yüzyılın bir ihtiyacı olarak oluşan modern tasarım anlayışı doğrultusunda bir okul olarak 1919 yılında kurulan Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi, endüstriyel süreçte tekstil tasarımına öncülük etmiş ve büyük katkılar sağlamıştır. Özellikle mevcut atölyede çalışan öğrenci ve akademisyenler, dokuma tasarımı alanında belirtilen dönem için çok önemli görülen ve endüstriyel anlamda değer taşıyan dokuma kumaş tasarımı örneklerini yansıtmışlardır. Bu çalışmada, tarihsel süreç içerisinde Sanayi Devrimi'nin tekstil tasarımına etkilerinin yansımaları ile birlikte Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi'nin tanıtılması amaçlanmıştır. Mevcut amaç doğrultusunda ayrıca belirtilen atölyede hem öğrencilik hem de akademisyenlik yapmış olan Anni Albers, Otti Berger ve Gunta Stölzl adlı öncü kadın tekstil tasarımcıları hakkında bilgiler verilmiş, bu tasarımcıların endüstriyel bakış açısı doğrultusunda üretmiş oldukları dokuma kumaş tasarımları değerlendirilmiştir. Betimsel araştırma yöntemlerinden tarama yönteminin kullanılmış olduğu çalışmanın, Sanayi Devrimi'nin tekstil tasarımına etkilerini göstermesinin yanı sıra Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi ve bu atölyeden çıkan üç farklı tasarımcının endüstriyel bağlamda üretmiş oldukları dokuma tasarımlarını yansıtmaları açısından önem taşıdığı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Bauhaus, dokuma tasarımı, endüstriyelleşme, tekstil tasarımcıları.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Tekstil ve moda tasarımı, tekstil tarihi.

Abstract

The Industrial Revolution that emerged in the United Kingdom in the second half of the 18th century, along with the developing mechanization process, had a significant impact on textile production. The Arts and Crafts Movement, which was associated with textile designer William Morris after the Industrial Revolution, brought a different perspective to the textile design processes that are important for the textile industry. The Bauhaus was founded in 1919 to reflect a modern design approach in the light of both the Industrial Revolution and the Arts and Crafts Movement. In the industrialization process, the Weaving Workshop of the Bauhaus pioneered textile design and made great contributions to this field. The students and academicians who formed part of the workshop produced examples of woven fabric design, which were considered very important and valuable for this period in the field of weaving design. This study aims to introduce the Weaving Workshop of the Bauhaus along with some reflections on the effects of the Industrial Revolution on textile design in the historical process. It explores and evaluates the work of the leading women textile designers Anni Albers, Otti Berger and Gunta Stölzl, who were both students and academicians. In the study, a scanning method was employed as one of the descriptive research methods. The study is important in terms of showing the effects of the Industrial Revolution on textile design as well as reflecting upon the weaving designs produced industrially by the Weaving Workshop of Bauhaus and three different designers who worked in this workshop.

Keywords: Bauhaus, weaving design, industrialization, textile designers.

Academical disciplines/fields: Textile and fashion design, textile history.

- **Sorumlu Yazar:** Kenan Saatçioğlu, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Süleyman Demirel Üniversitesi
- **Adres:** Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ertokuş Bey Derslikleri İçi, Doğu Yerleşkesi 32200, Çünür, Isparta
- **e-posta:** saatcioglu@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-1026-1090
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 30.05.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.886237

Geliş tarihi: 24.02.2021 / **Kabul tarihi:** 21.05.2021

1. Giriş

18. yüzyılın ikinci yarısında Birleşik Krallıkta ortaya çıkan ve devam eden süreçte öncelikle Kıta Avrupası ve Kuzey Amerika gibi bölgelerde görülerek tüm dünyayı hızla etkisi altına alan Sanayi Devrimi, endüstriyelleşme kavramını gündeme getirmiş, böylece birçok üretim alanının hızla gelişmesini sağlamıştır. Gün geçtikçe gelişen ve sayıca artış gösteren makineleşme sayesinde önceki dönemlere kıyasla daha ilkel şartlarda gerçekleştirilen üretim süreçleri, yerini daha yenilikçi bir yapıya bırakmıştır. Bu durum var olan teknik altyapının gelişmesinin yanı sıra yenilikçi malzemelerin bulunmasıyla da birçok alanda daha önce rastlanılmamış ürünlerin ortaya çıkmasını desteklemiştir. Bilhassa tekstil üretimi mevcut dönemde endüstriyelleşmenin itici gücünü oluşturmuş, böylece hem giyim hem de iç mekân tekstilleri açısından çağın koşul ve ihtiyaçlarına uyum sağlayabilecek tekstil ürünlerinin geliştirilip gün ışığına çıkarılacağı yeni bir dönemin kapısı aralanmıştır.

Sanayi Devrimi'nin etkisiyle sürekli bir gelişim içerisinde olan tekstil endüstrisi, 1880'li yıllarda tekstil tasarımcısı kimliğiyle öne çıkan William Morris'in öncülüğünde gerçekleştirilen *Arts and Crafts* Hareketi ile endüstriyelleşmenin zaman içerisinde getirmiş olduğu üretim biçimlerinden kaynaklanan monotonluğa ve sıradanlığa savaş açarak, zanaat kavramını öven yaklaşımıyla tekstil tasarımı süreçlerine farklı bir boyut kazandırmıştır (Aslan, 2015, s. 40; Gürcüm, 2019, s. 189). William Morris, doğadan ilham aldığı bitki ve hayvan motiflerinin bir araya getirilmesiyle oluşturduğu girift bir zariflikte olan tekstil tasarımı örnekleri ile makineleşmenin karşısında el işçiliğini savunan bir anlayışı benimsemiştir. Sanat ve zanaat kavramlarını ayrılmaz bir bütünün parçaları olarak değerlendiren tasarımcı, mevcut dönemde özellikle iç mekân tekstil ürünlerinde kullandığı dokuma ve baskı teknikleri ile yaşam alanlarına farklı bir dokunuş yapmayı başarmıştır (Jackson, 2002, s. 10).

Sanayi Devrimi gibi Birleşik Krallık'ta ortaya çıkan *Arts and Crafts* Hareketini devam eden süreçte Fransa'da *Art Nouveau*, Almanya'da *Jugendstil* ve Avusturya'da *Sezessionstil* gibi sanat ve tasarım hareketleri takip etmiştir (Gür Üstüner, 2018, s. 237). Bu hareketler uygulamalı atölye eğitimi veren okulların açılmasına da ilham kaynağı olmuş ve mevcut dönemde Avrupa genelini etkilemeyi başarmıştır (Arslan, 2019, s. 344). İfade edilen bu hareketler mevcut dönemde birçok sanat ve tasarım disiplini etkilediği gibi endüstriyel bir alan olarak konumlanmış tekstil tasarımı da oldukça etkilemiştir. Bu bağlamda bilhassa Avrupa genelinde tekstil tasarımı açısından da büyük önem taşıyan okullar açılmıştır. Tekstil tasarımı eğitimini uygulamalı bir bakış açısıyla değerlendiren bu okullar ele alındığında; *Omega Workshops*, *Wiener Werkstätte* ve *Atelier Martin* gibi kuruluşları mevcut okullara örnek olarak göstermek mümkün olacaktır (Özay, 2001, s. 25).

Sanayi Devrimi ile başlayan süreç birbirini zaman içerisinde destekleyen sanat ve tasarım hareketleri ile birlikte, 20. yüzyılın ilk yarısında modernizm anlayışının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Modernizm doğrultusunda, estetik ve fonksiyonel kavramların göz önünde bulundurulduğu yeni, yaratıcı ve sorgulayıcı bir tasarım ihtiyacı ortaya çıkmıştır (Acar, 2013, s. 81). İçinde bulunulan çağın adeta bir gereksinimi olan bu bakış açısı, uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar arasında bulunan duvarı ortadan kaldırmayı hedefleyen bir eğitim anlayışına zemin hazırlamıştır (Erkmen, 2009, s. 17). Bu bağlamda, tekstil tasarımı eğitimi açısından da büyük bir öneme sahip olan Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu kurulmuştur. 1919 yılında Almanya'da kurulan bu okulun bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi'nde birçok tekstil tasarımcısının yetiştiği ve bu tasarımcıların tekstil tasarımı alanına büyük katkılar sağladıkları görülmektedir. Özellikle, Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi'nde öğrencilik yapmış ve daha sonra tekrar bu atölyede akademisyen olarak çalışma fırsatı elde etmiş Anni Albers, Otti Berger ve Gunta Stölzl adlı tekstil tasarımcılarını ayrı bir yere koymak gerekmektedir. Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu Dokuma Atölyeleri araştırılırken, bu öncü kadın tekstil tasarımcılarının endüstriyel bir bakış açısıyla özgün dokuma kumaş tasarımları ürettikleri ve dönemin tekstil endüstrisine yenilikçi bir bakış açısı kazandırdıkları dikkat çekmektedir.

Bu çalışmada tarihsel süreç içerisinde Sanayi Devrimi sonrası tekstil tasarımının gelişimi ve bu gelişimle birlikte ortaya çıkan etkileşimlerin yanı sıra Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi ve bu atölyenin öğrencisi olmuş üç farklı tekstil tasarımcısının tanıtılması amaçlanmıştır. Mevcut amaç doğrultusunda belirtilen atölyede hem öğrencilik hem de akademisyenlik yapmış olan Anni Albers, Otti Berger ve Gunta Stölzl adlı öncü tekstil tasarımcıları hakkında bilgiler verilmiş, ayrıca bu tasarımcıların endüstriyel bakış açısı doğrultusunda üretmiş oldukları dokuma kumaş tasarımları hakkında bilgiler verilerek mevcut dokuma kumaş tasarımlarına ilişkin yaklaşımları değerlendirilmiştir. Betimsel araştırma yöntemlerinden tarama yönteminin kullanılmış olduğu çalışmada, alana ilişkin detaylı bir kaynak araştırması yapılmış ve elde edilen verilerin derlenmesiyle birlikte araştırmanın sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmanın, Sanayi Devrimi sonrasındaki gelişmelerin tekstil tasarımına etkilerini göstermenin yanı sıra Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi ve bu atölyeden çıkan öncü üç tekstil tasarımcısı ile bu tasarımcıların endüstriyel bağlamda üretmiş oldukları dokuma kumaş tasarımlarını yansıtması açısından önem taşıdığı düşünülmektedir.

2. Sanayi Devrimi'nin Tekstil Tasarımına Etkileri

Sanayi Devrimi ile geçmiş dönemlere kıyasla farklı bir yapıya bürünen yeni yaşam anlayışı, mevcut dönemde gözlemlenen teknolojik gelişmeler sonucunda teknik bir dünya yaratmış (İşpiroğlu ve İşpiroğlu, 1979, s. 15), böylece endüstriyelleşmenin gün geçtikçe yaşam alanlarına dâhil olma süreci hızlanmıştır. Endüstriyelleşmenin hızla günlük yaşam içerisinde yer edinmesi, insan ve makine gücünün bir arada işleyeceği sosyo-ekonomik bir düzenin kurulması ile birlikte, toplumsal anlamda farklı gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Önceki zaman dilimlerinde üretim ortamlarında egemen konumda olan küçük atölyeler, yerini buhar gücü ile çalışan makinelerden oluşan büyük üretim tesislerine bırakarak, insan faktörünün üretim içerisindeki etkinliğini kısıtlamıştır. Acar (2004, s. 92) bu durumu; "makineleşmenin hızla çoğalması ile beliren ortam üretim hızının artmasına neden olmuş, böylece artan üretim hızı ortaya çıkan yeni ekonomik sınıfların satın alma hareketlerinde değişiklik göstermesine olanak sağlamış ve satış miktarını arttırmaya dayalı bir üretim anlayışı benimsenmiştir" şeklinde ifade etmektedir.

Değişiklik gösteren üretim anlayışıyla birlikte şekillenen bu ortamda istihdam, değer, sermaye gibi çıktılar bakımından Sanayi Devrimi'nin en belirgin endüstrisinin tekstil endüstrisi olduğu karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte tekstil endüstrisi, çağın gereksinimi olan modern üretim yöntemlerini kullanan ilk endüstri olarak da diğer endüstrilerden ayrılmaktadır (Landes, 1988, s. 40). Mevcut zaman diliminde Birleşik Krallıkta ortaya çıkan teknolojik anlamdaki yeni buluşlar, tekstil endüstrisi adına önemli adımların atılması sağlamıştır. 1733 yılında bir fabrika işçisi olan John Kay tarafından icat edilen ve *Flying Shuttle* adı verilen sistem, dokuma tezgâhlarının daha hızlı bir şekilde çalışmasına olanak sağlamıştır (Espinasse, 1874, s. 330). Dokuma tezgâhlarının daha hızlı çalışması iplik ihtiyacına olan talebi artırmış, bu talep doğrultusunda 1766 yılında James Hargreaves birkaç ipliği aynı anda eğirebilen *Spinning Jenny* adı verilen iplik eğirme makinesini icat etmiştir (Timmins, 1993, s. 18). Tekstil endüstrisindeki yenilikler devam ederken bu yenilikleri; 1769 yılında Richard Arkwright'a ait *Water Frame* adı verilen ve 1779'da Samuel Crompton'a ait *Spinning Mule* adı verilen iplik eğirme makinelerinin buluşları takip etmiştir (Baines, 1835, s. 199; Fitton, 1989, s. 119). Edmund Cartwright'in mucidi olduğu *Power Loom* adı verilen su gücüyle çalışan dokuma tezgâhi ise 1785 yılında icat edilerek dokuma sanayine daha da ivme kazandırmıştır. Mevcut dönemde ortaya konulan bu teknolojik gelişmelerin tümü tekstil endüstrisinde uzun yıllar kullanılmış, hem pamuklu hem de yünlü dokuma kumaşların gelişimine büyük katkılar sağlamıştır (Günay, 2002, s. 13; Marsden, 1895, s. 61).

Sanayi Devrimi süresince tekstil endüstrisi için fark yaratan buluşların çoğu Birleşik Krallık menşeli olsa da özellikle Sanayi Devrimi'nin ilerleyen dönemlerinde Kıta Avrupası'nda ve Amerika Birleşik Devletleri'nde tekstil endüstrisi için önemli buluşların ortaya çıktığı da görülmektedir. Bu icatlar ele alındığında, 1794 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nden Eli Whitney'in *Cotton Gin* adı verilen çırçır makinesini icat etmesi pamuklu dokumalara olan talebi daha da arttırmıştır (Hounshell, 1985, s. 29). Bunun yanı sıra günümüz dokuma kumaş üretiminde hala çok önemli bir yeri olan ve 1801 yılında Fransa'dan Joseph Marie Charles (Jacquard) tarafından ortaya konulan *Jacquard Loom* adı verilen dokuma tezgâhi icat edilmiştir. Mevcut dönemde hâlihazırda kullanılmakta olan dokuma tezgâhlarından çok daha farklı bir teknolojiye sahip olan bu dokuma tezgâhları, sahip olduğu kart sistemi sayesinde daha detaylı, yoğun ve büyük desenlerin ortaya çıkarılmasına izin vermiştir (Essinger, 2004, s. 33). Devam eden süreçlerde tekstil endüstrisinde birbirini takip eden icatlar, dokuma sanayiinin gelişmesi ile örme ve kimya alanlarının da gelişimini tetiklemiş ve böylece bu alanların da tekstil endüstrisinde edindiği konumları güçlendirmiştir (Gür Üstüner, 2017, s. 50).

Tekstil endüstrisinde teknolojinin gün geçtikçe gelişmesiyle makinelerin insan eliyle yapılmakta zorlanılan ürünleri kısa bir sürede yapabilmesi farklı renklerde, dokularda ve tekniklerde yapılmış tekstil ürünlerinin tüketicilerle hızlı bir şekilde buluşmasına olanak sağlamıştır. Fakat seri üretimin bir getirisi olan monotonluk duygusu, belirli bir süre sonra toplulukların güzellik anlayışının değişmesine sebep olmuştur. Özellikle mevcut zaman diliminde üretilen tekstil ürünleri tasarım boyutları doğrultusunda ele alındığında, bu ürünlerin tasarım anlamında yeterli derecede değer taşımadığı ve üretim hızıyla birlikte gereken özenden yoksun bir şekilde üretildiği gibi tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu durumu Read (1973) şu şekilde yorumlamıştır;

(...) makine çağđ bütün gücü ve anlamıyla tam ve kesin olarak yerleşmiştir. Makine ve estetik arasındaki problemler bu çağla birlikte başlamıştır. Makine bir ucundan hammaddeleri yiyip öbür ucundan bitmiş eşyayı çıkaran bir canavardı. Ancak bitmiş eşyanın zarafeti, süsü ve rengi ile alıcılara cazip gelmesi gerekiyordu tecrübelerimiz ışığında yaklaşmamız kaçınılmazdır. (Read, 1973, s. 18)

Mevcut bakış açısı, Sanayi Devrimi'nin yarattığı sıradanlık hissi ile var olan sanat ve tasarım ortamının sorgulanmasına neden olmuştur. Böylece 19. yüzyılın son dönemlerine doğru Britanya Adaları'nda ortaya çıkan ve devam eden zaman diliminde Avrupa ve Amerika kıtasına yayılan bir sanat ve zanaat hareketi ortaya çıkmıştır. *Arts and Crafts* adı verilen bu hareket, dekoratif sanatların yansıttığı algıların yoksullaşmasına ve mevcut üretim koşullarına tepki olarak mimar ve tasarımcı Augustus Welby Northmore Pugin, yazar ve sanat eleştirmeni John Ruskin, tekstil tasarımcısı ve sanatçı William Morris tarafından ortaya çıkarılmıştır (Campbell, 2006, s. 48).

Sanayi Devrimi ile birlikte oluşan estetik ve yaratıcılıktan yoksun olan mekanik düzene karşı olan bir anlayışla ortaya çıkan *Arts and Crafts* Hareketi'nin tekstil tasarımı üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu görülmüştür. Bu hareketin öncü isimlerinden tekstil tasarımcısı William Morris'in büyük bir özenle hazırlanmış desenleri, bilhassa iç mekân tekstilleri olarak adlandırılabilir döşemelik ve perdelik kumaşların yanında bu mekânların birer tamamlayıcısı konumundaki duvar kâğıtlarında da hayat bulmuştur. William Morris, ortaya koyduğu desenlerde doğayı çok iyi gözlemlemiştir. Doğanın birbirinden ayrılmaz bütünlüğünü oluşturan çeşitli bitki, çiçek, tohum ve hayvan gibi ilham aldığı unsurlara müthiş bir incelikte tasarımlarında yer vermiş ve bununla birlikte tasarımlarını üretmeden önce o tasarımı hangi üretim tekniği ile oluşturacağı konusunu detaylı bir şekilde ele almıştır (Parry, 1983, s. 8). Tasarımlarında adeta Ortaçağa ait mimari yapıların ince işçiliğine benzer detayları barındıran tasarımcı, özellikle tekstil ürünlerinde açık ve kızıl kahverengi, yosun yeşili ve sarı tonlarını büyük bir ustalıklı kullanmıştır (Anscombe, 1991, s. 184). Dönem içerisinde William Morris ve arkadaşları Morris & Co. adını verdikleri bir şirket kurmuşlar ve dönemin aristokratları ve önde gelenleri için tekstil tasarımı ürünleri üretmişlerdir. Şirketin ortaya koyduğu kumaş tasarımlarında görüleceği gibi, William Morris ve arkadaşları Sanayi Devrimi ile birlikte kullanılmaktan vazgeçilen nakış, doğal boyamacılık ve blok baskı gibi teknikleri kullanmakta ısrar etmişlerdir (Parry, 1983, s. 6-9). Böylece Sanayi Devrimi'nin yaratmış olduğu mekanik ve monoton ortamda, *Arts and Crafts* Hareketi ile zanaatın gücü ortaya çıkartılmış ve tekstil tasarımına ilişkin eşsiz işlere imza atılmıştır.

20. yüzyılın başlarında *Arts and Crafts* Hareketini Avrupa kıtasında farklı bölgelerde *Art Nouveau*, *Jugendstil*, *Sezessionstil* gibi isimlerde sanat ve tasarım hareketlerinin takip ettiği, tasarımı destekleyen bu hareketlerin etkisiyle endüstriyel üretimde ürüne yaklaşımın değişiklik gösterdiği söylenebilir. Fakat 1914-1918 yılında Avrupa kıtası genelinde patlak veren I. Dünya Savaşı, toplumsal ve ekonomik dengeleri değiştirdiği gibi sanat ve tasarım alanında da yerini yeni bir anlayışın benimseneceği bir düzene bırakmıştır. I. Dünya Savaşı'ndan sonra önceki zaman diliminde etkin yapıda olan *Arts and Crafts* Hareketi ile zanaat kavramının ön plana çıktığı anlayış, savaştan sonraki süreçte tasarımcı ve makine arasında ilişki kuran bir anlayışa bırakmıştır (Jackson, 1998, s. 14). Modernizm olarak adlandırılan bu anlayış, diğer alanlarda olduğu gibi tekstil endüstrisinde de var olan yapıyı değiştirmeye başlamıştır. Mevcut süreçle birlikte ortaya çıkan tekstil tasarımı kavramı ile ürünlerde detaylı ve süslü kullanım azalırken, geometrik ve soyut desenler ön plana çıkmış ve bununla birlikte tasarımlarda estetik kaygı ile birlikte işlevsellik olgusu da aranmaya başlanmıştır.

Modernizm kavramı ile birlikte özellikle Avrupa'da gelişen sanat ve tasarım anlayışı, sanat ve tasarım eğitimi veren okulların açılmasına öncülük etmiştir. Çağın gereksinimine uygun olan modern ve işlevsel ürün tasarımları geliştirilebilecek tasarımcılar yetiştirmeyi ilke edinmiş bu okullardan en önemlisinin Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu olduğu görülmektedir. Tasarım tarihi açısından da büyük bir değere sahip olan bu okulun bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi, bu atölyeden yetişen tekstil tasarımcıları ve bu tasarımcıların ürettiklerinin endüstriyel üretim açısından öncülük ederek önemli bir yer edindiği görülmüştür. Bu bağlamda, Sanayi Devrimi ile başlayan ve *Arts and Crafts* Hareketi ile devam eden tekstil tasarımının uzun serüveni, Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi ile çağımızda da büyük önem taşıyan endüstri-tekstil tasarımcısı ilişkisinin doğru konumlanmasını ve başarılı sonuçlar elde edilmesini desteklemiştir.

3. Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu

Arts and Crafts Hareketi'nden ilham alarak Almanya'nın Weimar kentinde 1906 yılında sanatçı ve tasarımcı Henry van de Velde tarafından Saksonya Grandüklüğü Uygulamalı Sanatlar Okulu (*Großherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule*) adında bir sanat ve tasarım okulu kurulmuştur. I. Dünya Savaşı ile gelişen sosyal ve siyasi ortam bu okulun kurucusu Belçikalı Henry van de Velde'nin Almanya'yı terk etmesine neden olmuştur. Böylece ülkeyi terk eden sanatçı, okulun yönetimine geçmesi için mimar Walter Gropius'u önermiş ve daha sonraki süreçte de mevcut okulun yönetimini bu kişi devralmıştır (Gür Üstüner, 2018, s. 238; Droste, 2002, s. 16). Okulun yönetimini devralan Walter Gropius, Saksonya Grandüklüğü Plastik Sanatlar Okulu (*Großherzoglich-Sächsische Kunstschule*) ve Saksonya Grandüklüğü Uygulamalı Sanatlar Okulu (*Großherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule*) adlı okulları birleştirerek Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu'nu (*Staatliches Bauhaus*) kurmuştur (Forgács, 2017, s. 41).

Sanat ve tasarım süreçleri içerisinde yer alan yaratıcı çabaları bir bütün halinde bir araya getirmeyi ve uygulamalı sanatların tüm disiplinlerini bir bütünün parçası olarak değerlendirerek bir alanda uzmanlaşmayı ilke edinen bu okul, sanat ve zanaat kavramlarının bir arada kurgulanmasının gerekliliğini vurgulamaktaydı. Walter Gropius tarafından savunulan ve okulun manifestosunda ifade edilmiş olan bu düşünceyi Yaylalı (2000) şu şekilde aktarmıştır;

(...) Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu, Orta Çağ'daki meslek loncalarının var olduğu dönemdeki gibi mutlu bir çalışan sınıf yaratmayı planlamıştır. 1919 yılında yayınlanan manifestoda geniş ölçekli ortak projeler gerçekleştirebilecek nitelikte insanları eğitmek için, güzel sanatlar, mimari ve uygulamalı sanatların birleştirilmesinin gerekliliği savunulmuştur. 'Mimar, heykeltıraş ve ressam, hepimiz zanaata dönmek zorundayız. Sanat denilen şey bir meslek sayılmaz. Sanatçı ile zanaatçı arasında esaslı bir fark gözetilemez. Sanatçı vecde kapılmış bir zanaatçıdır. Aslında her sanatçıya lazım olan şey zanaatında maharet sahibi olmasıdır. Bu maharet bir nevi yaratıcı düşünce kaynağıdır. O halde zanaatçı ile sanatçı arasında mağrur bir perde yaratan sınıf ayırımı düşüncesinden arınmış yeni bir zanaatçılar loncası kuralım. Mimariyi heykeli ve resmi bir bütün halinde kapsayabilecek günün birinde yepyeni bir inancın kristal sembolü olarak milyonlarca işçinin elinden göğe yükselecek geleceğin mimarisini beraberce tasarlayıp yaratalım' diyen Gropius'un manifestosu, sanat ve zanaat arasında kurulacak birlik, bütünlük ve iş birliğine bir çağrı niteliği taşımaktadır. (Yaylalı, 2000, s. 108)

Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu'nun eğitim içerikleri ele alındığında, okulun sahip olduğu atölye sistemiyle öğrencilerini belirlenen bir sanat veya tasarım alanında uzmanlaştırdığı ortaya çıkmaktadır. Alanında mesleki açıdan önemli bir yere sahip olan dönemin sanatçı, tasarımcı ve mimarların öncülüğünde yürütülen atölye derslerinin, temel tasarım ve çeşitli kuramsal derslerle desteklendiği ile karşılanmaktadır (Siebenbrodt & Schöbe, 2009, s. 13). Bunun yanı sıra okulda farklı sanat veya tasarım alanları ile ilgili atölyelerin olduğu ve bu atölyelerde eğitim alacak öğrencilere öncelikle atölyede yer alan malzeme, araç ve gereçlerin iyice tanıtıldığı; sonrasında ise öğrencilere dönemin ihtiyaçlarını karşılayan nitelikli ve modern tasarım ürünleri üretmeye yönelik uygulamalı öğretilerin aktarıldığı görülmektedir. Okulun sahip olduğu atölyelere bakıldığında ahşap, doküma, duvar tasarımı, fotoğraf, gravür, metal, mimarlık, sahne tasarımı, seramik, tipografi ve grafik gibi atölyelerin varlığından söz edilebilir (Bilgin, 2009, s. 104; Gropius, 2002, s. 53-105).

Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu 1919-1933 yılları arasında faaliyet göstermiş, farklı sanat ve tasarım alanlarında birçok sanatçı ve tasarımcının yetişmesinde çok önemli bir yer edinmiştir. Bu isimler arasında kurucu müdür Walter Gropius'un (mimar) yanı sıra; Ludwig Mies van der Rohe (mimar), László Moholy-Nagy (ressam, heykeltıraş, fotoğraf sanatçısı), Marianne Brandt (endüstri ürünleri tasarımcısı), Wassily Wassilyevich Kandinsky (ressam), Paul Klee (ressam), Josef Albers (ressam), Oskar Schlemmer (ressam, heykeltıraş, dekor tasarımcısı) gibi öncü isimler gösterilebilir (Yaşar, 2019, s. 134).

Mevcut dönemde ortaya çıkan siyasi olaylar sonucunda okul farklı tarihlerde Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932) ve Berlin (1932-1933) gibi Almanya'nın farklı bölgelerinde konumlanmak zorunda kalmıştır. 1933 yılında kapanan kurumda çalışan akademisyenlerin birçoğu ise II. Dünya Savaşı'nın yaklaşan gergin siyasi ortamından kaçarak Amerika Birleşik Devletleri, Birleşik Krallık, Estonya, Hollanda, İsviçre, Macaristan, Türkiye gibi ülkelere sığınmışlar, bu ülkelerde mesleki ve akademik yaşantılarını devam ettirmişlerdir (Gürüm, 2019, s. 192).

4. Dokuma Atölyesi ve Tasarımcılar

Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi'nin, yetiştirdiği tekstil tasarımcıları ve bu tasarımcıların bilhassa endüstriyel bağlamda ortaya koydukları dokuma kumaş tasarımları ile dönemin tekstil endüstrisi için öncü bir niteliğe sahip olduğu karşımıza çıkmaktadır. Okulun en verimli atölyelerinden birisi olarak gösterilebilecek bu atölye, okulun eğitim faaliyetlerine devam ettiği 14 yıl boyunca üretimini aksatmadan sürdürmüş tek atölye olma özelliğine de sahiptir (Weltge, 1993, s. 16). Kız öğrenci çoğunluğunun olduğu Dokuma Atölyesi'nin fiziki şartları ele alındığında mevcut atölyede eğitim alan öğrenciler, Saksonya Grandüklüğu Uygulamalı Sanatlar Okulu'ndan kalma tezgâh ve teçhizatları kullanmışlardır. Saksonya Grandüklüğu Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun yöneticisi olan Henry van de Velde zamanında okulun bu atölyesinden sorumlu olan dokuma branşı eğitimci Helene Börner tarafından sonraki süreçte dokuma tezgâhları Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu'na kiralanmıştır. Bu dokuma tezgâhlarının yapılarına bakıldığında, armür yapılı dokuma tezgâhlarının yanı sıra atölyede jakar yapılı dokuma tezgâhların da bulunduğu ortaya çıkmaktadır (Gür Üstüner, 2018, s. 240).

Weimar, Dessau ve Berlin gibi okulun taşındığı farklı kentlerde yeniden yapılandırılmak zorunda kalan (Gürüm ve Öneş, 2017, s. 406-410) Dokuma Atölyesi'nin, makine üretimine geçişte teorik ve pratik uygulamalarla endüstri için tasarımcı eğitimini ele aldığı ve tekstil alanında eksik olan tasarımcının yetiştirilmesi konusunu önemseydiği görülmüştür. Bu bağlamda, atölyede verilen dokuma eğitiminin tasarımcının özgür tasarım anlayışına bırakılmış, farklı tekstil malzemelerine dayalı olan yenilikçi ve deneysel çalışmaları bulmaya yönelik bir içeriğe sahip olmuştur. Bununla birlikte armür yapısı içerisinde çözümlenebilecek geometrik kompozisyonların ortaya konulduğu endüstriyel dokuma çalışmaları da atölye de sıklıkla ortaya konulmuştur (Gürüm, 2019, s. 195). Bu yönüyle Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde bulunan Dokuma Atölyesi, günümüz tekstil endüstrisi için büyük bir yere sahip olan endüstriyel boyuttaki dokuma kumaş tasarımı açısından öncü bir geçmişe sahiptir. Akbostancı da (2014, s. 9) bu durumu; "modern anlamda tekstil tasarımı sürecinin sanat ve teknolojik gelişmeleri bir arada değerlendiren bu atölyede eğitim almış olan tasarımcılar ile başlamıştır" görüşü ile desteklemiştir.

Johannes Itten, Georg Muche, Helene Börner, László Moholy-Nagy, Josef Albers gibi akademisyenler farklı zaman dilimlerinde ve farklı kentlerde konumlanmış Dokuma Atölyesi'ni yönetmişlerdir. Bunun yanında ressam olan Paul Klee ve Wassily Wassilyevich Kandinsky'nin ise Dokuma Atölyesi'nde bulunan öğrencilere renk, kompozisyon ve yüzeylerin sistematik bölünmeleri hakkında verdiği bilgiler öğrencilerin yapmış oldukları dokuma kumaşlarda yer edinmiştir (Alyanak, 1998, s. 114). Böylece yaratılan dokuları, ana ve destekleyici renk tonlarının kullanımı, desenlerin yatay ve dikey kompozisyon kurguları ile ortaya konulan kumaşlar, o güne kadar pek de görülmemiş yenilikçi bir kumaş anlayışının gelişmesine katkı sağlamıştır (Gür Üstüner, 2018, s. 242; Özey, 2001, s. 27).

Dokuma Atölyesi'nde eğitim alan öğrencilerin Weimar'a göre Dessau'da daha geniş fiziksel olanaklara sahip oldukları görülmektedir. Bununla birlikte Dokuma Atölyesi gün geçtikçe teçhizat açısından daha da zenginleşmiştir. Sonraki süreçte ise Dokuma Atölyesi okulla birlikte Berlin'e taşınmış ve yaklaşık bir yıl gibi bir zaman diliminde bu kentte eğitim faaliyetlerine devam etmiştir (Gürüm, 2019, s. 200-201).

Dokuma Atölyesi'nde eğitim veren akademisyenlere bakıldığında ise, akademisyenlerin çoğunun resim altyapılı olması ve herhangi bir tekstil eğitimi almamaları okul içerisindeki öğrenciler tarafından tartışılan bir konu olma durumunu yaratmıştır. Bu akademisyenlerin her birinden farklı tarzlarda elde edilmiş temel sanat eğitimi anlayışının deneysel ve yenilikçi içerikle buluşması farklı bir tasarım anlayışının gelişmesine fırsat vermiştir. Bu yenilikçi anlayış dönemin tekstil endüstrisine de öncülük ederek bu anlayışın benimsemesini sağlarken, endüstriyel kumaş üretimi yapan Polytex firmasının dikkatini çekmiştir. Böylece Dokuma Atölyesi'nde oluşturulan dokuma kumaş tasarımı örnekleriyle, mevcut atölyede bu firma için metraj dokuma kumaş tasarımları üretilmeye başlamıştır (Weltge, 1993, s. 112).

Söz konusu dönemde dokuma atölyesinde öğrenci olan; Ani Albers, Gertrud Arndt, Lena Meyer-Bergner, Otti Berger, Marli Erhman, Margaret Leischner, Gunta Stölzl, Benita Koch-Otte, Margaretha Reichardt, Lis Beyer-Volger, Max Ppfeffer Watenpul, Margarete Willers ve diğerleri gibi kız öğrenciler bu atölyede aldıkları eğitimle oluşan altyapılarıyla tekstil tasarım tarihine yön veren tasarımları ile yenilikçi dokuma kumaş tasarımcıları olarak adlarından söz ettirmişlerdir. Özellikle adı geçen bu tasarımcılar ele alındığında, mevcut atölyede hem öğrencilik hem de akademisyenlik yapmış olan Anni Albers, Otti Berger ve Gunta Stölzl adlı tekstil tasarımcılarının armür ve jakar yapılı dokuma kumaş tasarımları ile 20. yüzyılın başında günümüz tekstil endüstrisine ışık tuttıkları görülmektedir.

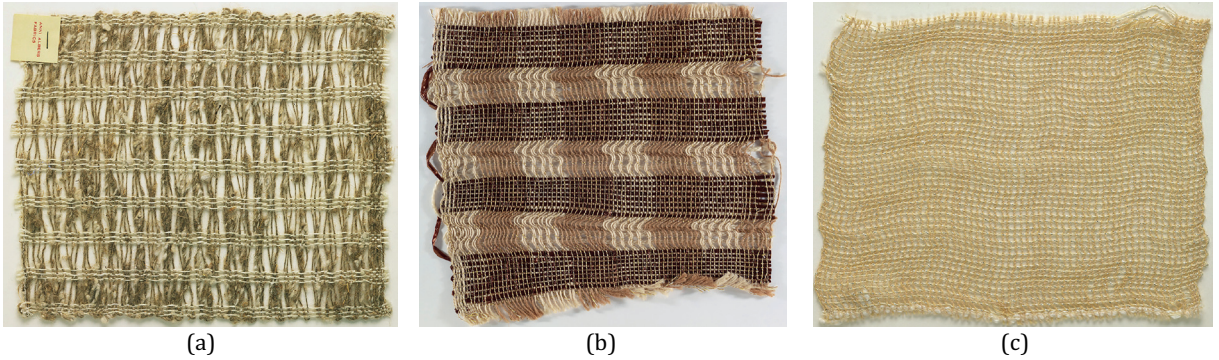
4.1. Anni Albers

Asıl adı Annelise Elsa Frieda Fleischmann olan Anni Albers (Şekil 1), 1899 yılında Berlin'de dünyaya gelmiştir. Yayınevi sahibi bir aileye mensup olan bir annenin ve mobilya ustası olan bir babanın kızı olan Albers, çocukluk yıllarında görsel sanatlara oldukça ilgi duyarak büyümüştür (Brent, 2018). Varlıklı ve entelektüel bir aileden gelen Albers için mevcut dönemin koşullarında sanat eğitimi almak zor ve radikal bir karar olsa da, sanata olan ilgisi onun ilerleyen zamanlarda bu eğitimi almasını sağlamıştır. Böylece 1919 yılında Almanya'nın Hamburg kentinde yer alan Hamburg Uygulamalı Sanatlar Okulu'na (*Kunstgewerbeschule Hamburg*) girmeye hak kazanıp eğitimine başlamıştır. Bu okuldaki eğitiminden iki ay gibi kısa bir sürede vazgeçmiş ve 1922 yılında hayatının dönüm noktası olarak nitelendirilebilecek Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu'nda eğitim almaya başlamıştır (Reif, 1984, s. 8).



Şekil 1. Anni Albers, Anni Albers, 1949b.

Mevcut dönemde okuldaki birçok kız öğrenci gibi Weimar'daki Dokuma Atölyesi'ne yönlendirilen Anni Albers, öncelikle Georg Muche, Johannes Itten, Paul Klee gibi isimlerden eğitim almıştır (Gonnard, 2019). Dokuma Atölyesi'nde eğitim veren akademisyenlerin resim konusunda uzman olması ve dokuma teknikleri konusuna hâkim herhangi bir akademisyenin olmaması Albers'i resim anlayışı ile bütünleşen dokuma tasarımları yapmaya yönlendirilmiş olsa da devam eden süreçte eğitmeni olan Gunta Stölzl'den öğrendikleri ile endüstriyel üretime uygun dokuma tasarımlarını ortaya koymuştur. Tasarımcı Gunta Stölzl ile dokuma yapısının inceliklerini öğrenmekle birlikte geometrik desenleri barındıran, atkı iplikleri kadar çözgü ipliklerinin de önem taşıdığı çok katlı modern dokuma kumaşlar üretmeye başlamıştır. Özellikle okulun Dessau'ya taşınmasıyla birlikte teknik anlamda kendini daha da özgür hisseden tasarımcı, ışığı yansıtan, ses emilimini kolaylaştıran, kırışmayı önleyen ve bükülme eğilimi fazla olan günümüz için bile yenilikçi sayılabilecek olan dokuma kumaşlar geliştirmeyi başarmıştır. Bununla birlikte Anni Albers, dönemin tekstil endüstrisi için çok yeni olan at kılı, jüt, kâğıt, keten, metalik, sefyon ve viskon gibi karışımlara sahip malzemeleri dokuma kumaş tasarımlarında kullanarak (Şekil 2), endüstriyel dokuma kumaşlara yenilikçi bir yaklaşım kazandırmayı başarmıştır (Gürcüm, 2019, s. 199; Weber, Jacob & Field, 1985, s. 1-120; Weltge, 1993, s. 133).



Şekil 2. a) Endüstriyel dokuma kumaş örneği, A. Albers, tahm. 1933a, b) Endüstriyel dokuma kumaş örneği, A. Albers, 1949a, c) Endüstriyel dokuma kumaş örneği, A. Albers, tahm. 1933b.

Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu'nda tanıştığı ressam Josef Albers ile evlenen Anni Albers, önceki dönemde Dokuma Atölyesi'nde akademisyen olarak çalışan Gunta Stözl'ün istifa etmesiyle okulun kapanma sürecine kadar Dokuma Atölyesi'nin başına geçerek bu atölyeyi yönetmiştir. 1933 yılında Almanya'daki siyasi karışıklıklar nedeniyle okulun kapanmasıyla birlikte mimar Philip Johnson'ın davetiyle Albers ve eşi Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmek zorunda kalmışlardır (Troy, 2002, s. 95). Amerika Birleşik Devletleri'ne göç ettikten sonra Black Mountain Koleji'nde (*Black Mountain College*) akademisyen olarak çalışmaya başlayan Anni Albers, dokuma tasarımlarında deneysel malzemeleri kullanmayı ilke edinerek, sahip olduğu bilgi ve deneyimlerini, yenilikçi ve özgün bir anlayış ışığında öğrencileriyle paylaşmaya devam etmiştir.

Birçok ülkede tekstil tasarımcısı ve akademisyen kimliği ile kişisel sergiler açmış olan Anni Albers ayrıca tekstil tasarımı ile ilgili iki farklı kitaba da (*On Designing*, 1959 ve *On Weaving*, 1965) imzasını atmıştır. Bununla birlikte, özellikle Kuzey ve Güney Amerika'daki birçok bölgeye seyahat eden Anni Albers, Güney Amerika Dokumacılığı üzerine de uzmanlaşmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'ne göç ettikten sonra endüstriyel dokuma kumaş tasarımları konusundaki çalışmalarını sürdüren tasarımcı, aynı zamanda Rosenthal ve Knoll gibi dönemin önemli kumaş firmaları için endüstriyel dokuma kumaş tasarımları gerçekleştirmiştir (Gonnard, 2019). 1994 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin Connecticut kentinde hayata gözlerini yuman Anni Albers, 20. yüzyılın en önemli tekstil tasarımcılarından birisi olarak nitelendirilmektedir. Anni Albers'in eşi Josef Albers tarafından 1971 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde kurulmuş olan Josef ve Anni Albers Vakfı, günümüzde hala yaptıkları çalışmalarla bu isimleri yaşatmaktadır.

4.2. Otti Berger

Doğum adı Otilija Ester olarak bilinen (Fischer, 2013) Otti Berger (Şekil 3), 1898 yılında dönemin Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun bir parçası olan günümüzde ise Hırvatistan sınırları içerisinde yer alan Zmajevac kentinde dünyaya gelmiştir (Mlikota, 2009, s. 271). Viyana'da lise eğitimini tamamladıktan sonra mevcut dönemdeki adı ile Zagreb Kraliyet Sanat ve El Sanatları Akademisi olan, günümüzdeki adıyla ise Zagreb Güzel Sanatlar Akademisi'ne (*Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu*) girerek, bu okulda sanat eğitimini tamamlamıştır. Eğitimini tamamlayan Berger, Zagreb'te kendi çalışmalarını bir süre sürdürmüştü, daha sonra ise Zagreb Kraliyet Sanat ve El Sanatları Akademisi'ndeki akademisyenlerin desteği ile Dessau'da bulunan Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu'na girerek, bu okulda eğitimine devam etmiştir (Rössler & Otto, 2019, s. 96).



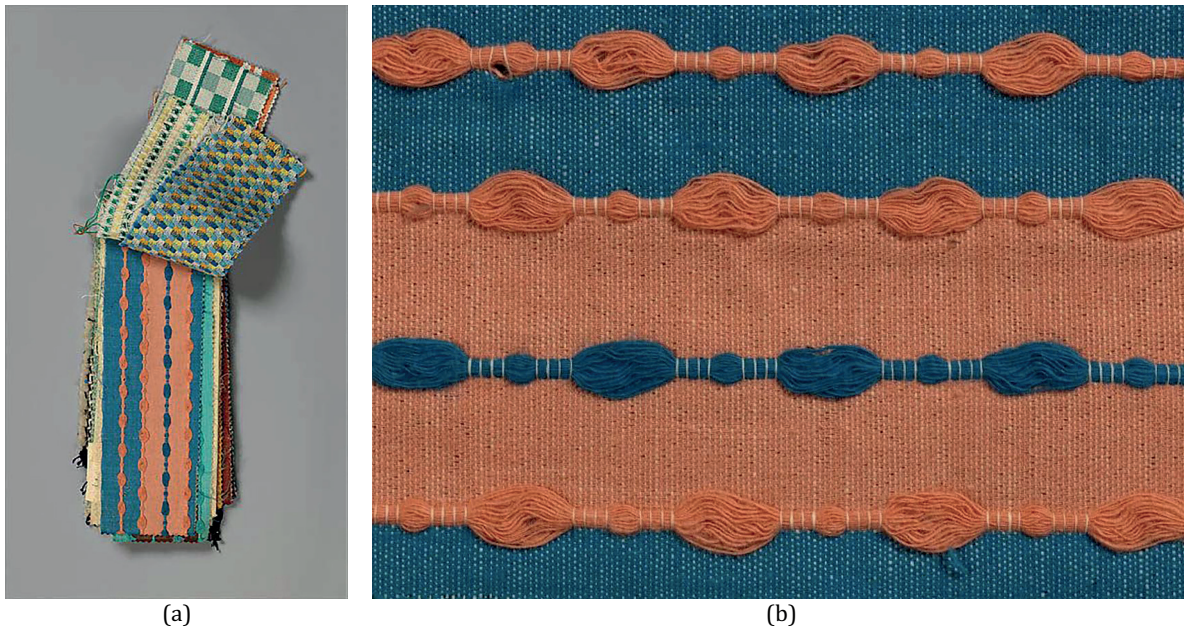
Şekil 3. Otti Berger (Weltge, 1993, s. 89).

Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde bulunan Dokuma Atölyesi'nde eğitim almaya başlayan Berger, mevcut dönemde László Moholy-Nagy, Wassily Wassilyevich Kandinsky ve Paul Klee gibi kült isimlerin yanı sıra dokuma tasarımında öncü bir isim olarak gösterilebilecek arkadaşı Gunta Stözl'den de dersler almıştır. Dessau'da bulunan Dokuma Atölyesi'ndeki en parlak öğrencilerden birisi olarak gösterilen tasarımcı, ortaya koyduğu endüstriyel dokuma kumaş tasarımları ile çağın ötesinde gösterilebilecek modern bir çizgi yakalamayı başarmıştır (Weibel, Leitner, Bajkay & David, 2005, s. 76).

Otti Berger Berger'i sahip olduğu teknik altyapı doğrultusunda plastik malzemeleri tekstil materyali olarak kullanarak dokuma kumaş tasarımları geliştirmeye yönlendirmiştir. Yenilikçi dokuma kumaş tasarımındaki arayışları tasarımcıyı farklı materyallerle deneysel çalışmalara yönlendirirken, ürettiği bu yenilikçi dokuma kumaş tasarımlarının seri üretim içerisinde endüstriye nasıl adapte edilebileceği konusunda çalışmalar yaparak çözüm geliştirmesine de neden olmuştur (Şekil 4).

Tasarımcının özellikle döşemelik kumaş koleksiyonları dikkat çekmiştir. 1936 yılında Otti Berger, Döşemelik Çift Katlı Kumaş (*Möbelstoff-Doppelgewebe*) adını verdiği dokuma kumaş koleksiyonu için bir patent başvurusunda bulunmuştur (Smith, 2008, s. 54-73). Bu yönüyle Berger'in, tekstil tasarımına patent olgusunu sokan öncü tasarımcılardan birisi olduğu görülmektedir.

Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi'nde akademisyenlik yapan Gunta Stözl'ün bir dönem atölyeden ayrılması ile bu atölyenin başına geçen Otti Berger, aynı zamanda birçok tekstil firmasına dokuma kumaş tasarımı koleksiyonu üretmiş ve danışmanlık hizmeti sağlamıştır. Bunun yanı sıra yine Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu'ndan yetişen bir başka tasarımcı Lilly Reich ile bir müddet çalıştıktan sonra 1932 yılında Berlin'de Otti Berger Tekstil Atölyesi (*Otti Berger Atelier für Textilien*) adlı bireysel atölyesini kurmuştur. Kendine ait atölyesinde endüstriyel anlamda metraj dokuma kumaş tasarımları üreten tasarımcı, Almanya'da ortaya çıkan siyasi karışıklıklar nedeniyle 1936 yılında atölyesini kapatmak durumunda kalmıştır. Otti Berger bu süreçten sonra nişanlısı Ludwig Hiberseimer ve Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu'nda görev yapmış bazı akademisyenlerle birlikte Berlin'i terk ederek Londra'ya göç etmiştir (Fischer, 2013). Dönemin zor şartları nedeniyle Londra'da kalıcı olamayan Berger, annesinin yaşadığı sağlık problemleri nedeniyle 1938 yılında doğduğu kent olan Zmajevac'a geri dönmüştür. 1944 yılında ise Avrupa'nın birçok bölgesini işgal eden birlikler tarafından ailesi ile birlikte Polonya'da bulunan Auschwitz Toplama Kampı'na götürülen Otti Berger burada hayatını kaybetmiştir (Mlikota, 2009, s. 278).



Şekil 4. a) Dokuma kumaş kataloğu, O. Berger, tahm. 1930a, b) Endüstriyel dokuma kumaş örneği, O. Berger, tahm. 1930b.

Otti Berger, öncü ve yenilikçi endüstriyel dokuma kumaş tasarımları ile döneminin tekstil endüstrisinin gelişmesine çok önemli katkı sağlamıştır. Tasarımcının geliştirdiği birçok dokuma kumaş tasarımı Almanya'da bulunan Bauhaus Arşivi Tasarım Müzesi'nin (*Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Berlin*) yanı sıra Amerika Birleşik Devletleri'nde bulunan Metropolitan Müzesi (*The Metropolitan Museum of Art*) ve Şikago Sanat Enstitüsü (*The Arts Institute of Chicago*) gibi mekânlarda sergilenmektedir.

4.3. Gunta Stözl

Alman tekstil tasarımcısı Gunta Stözl (Şekil 5) 1897 yılında Münih'te dünyaya gelmiştir. Öğretmen olan bir baba ve okul müdürü olan bir annenin kızı olan Stözl, lise eğitimini tamamladıktan sonra 1914 yılında Münih Kraliyet Uygulamalı Sanatlar Okulu'na (*Königliche Kunstgewerbeschule München*) girmiştir. Bu okulda cam, seramik ve dekoratif sanatlar üzerine çeşitli atölyelerde çalışmıştır (Müller, 2009, s. 42). Mevcut dönemde Avrupa'yı etkisi altına alan I. Dünya Savaşı nedeniyle 1917 yılında Kızılhaç için gönüllü hemşire olarak çalışmış olan Stözl, 1919 yılında Almanya'ya geri dönmüş ve Johannes Itten'in hazırlık kurslarına katılmış ve sonrasında Weimar'da bulunan Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu'na kabul edilerek burada eğitimine başlamıştır (Weltge, 1993, s. 46).

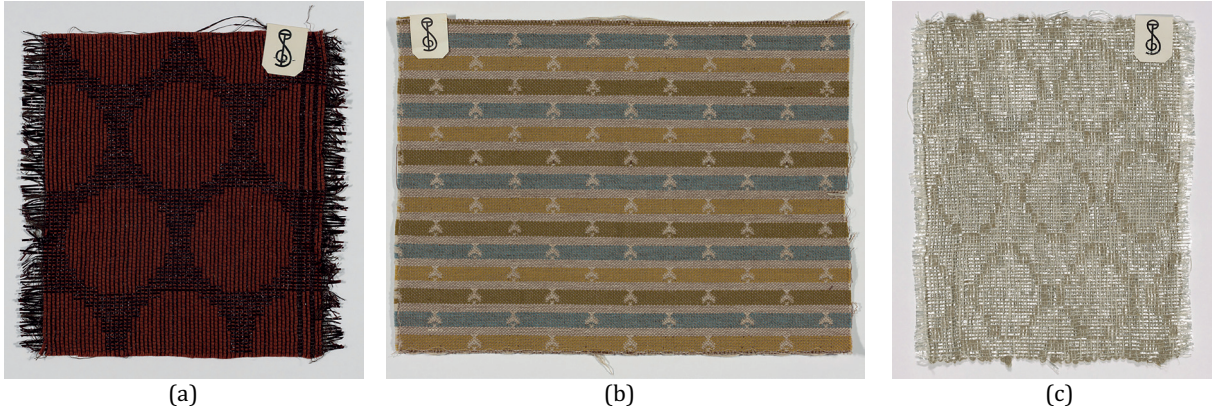


Şekil 5. Gunta Stözl, Gunta Stözl, 1915-1919.

Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan ve okul öğrencileri arasında kadın bölümü olarak adlandırılan Dokuma Atölyesi'nde eğitimine başlayan tasarımcı, lider özelliği ve derslerdeki çabası sayesinde ön plana çıkmıştır. Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Wassilyevich Kandinsky gibi isimlerden almış olduğu renk teorisi, görsel algı, soyut sanata ilişkin derslerin çıktılarını dokuma tasarımı ile şekillendirmiş ve böylece dönemin tekstil endüstrisine öncülük edecek endüstriyel dokuma kumaşlar üretmiştir (Arslan, 2019, s. 349). Gunta Stözl'ün öğrencilik yıllarında Dokuma Atölyesi'nin başında olan Georg Muche'un zanaat kavramına çok az ilgi duymasından yakınmış ve teknik anlamda kendisinden çok da faydalanamadığını belirtmiştir (Weltge, 1993, s. 49). Stözl tekstil tasarımı eğitiminin, Dokuma Atölyesi'nde çalıştığı akademisyenlerden form ustası Georg Muche ya da zanaat ustası Helene Börner öğretileri kadar keskin bir anlayışta olmaması gerektiğine, bu eğitimi verecek kişilerin her iki yapıyı da bir arada devam ettirebilecek donanıma sahip kişiler tarafından verilmesi gerekliliğine inanmıştır.

Tasarımcı, 1924 yılında Johannes Itten'in yönlendirmeleri sonucunda Krefeld kentinde tekstil boyamacılığı ve üretim yöntemleri üzerine kurslara katılmış, böylece kendisini endüstriyel tekstil üretimi anlamında daha da geliştirmiştir. Ayrıca Gunta Stözl, İsviçre'nin Zürih kenti yakınlarında bulunan Herlliberg kasabasında dokuma atölyeleri kurulmasına da yardımcı olmuştur (Bröhan & Berg, 2001, s. 84). Bu süreç tasarımcının endüstriyel dokuma tasarımı açısından daha gelişmesini sağlamıştır.

1927 yılında Georg Muche, Dokuma Atölyesi'nden ayrılmış ve böylece Gunta Stölzl bu atölyenin başına geçerek uzun bir süre atölyenin yöneticiliğini üstlenmiştir. Atölyeye çok faydası olan ve dokuma tasarımı bilgisi ile endüstriyel boyutta dokuma kumaş tasarımlarının oluşmasında önemli derecede katkıları olan Stölzl, Dokuma Atölyesi'nden çıkan ürünlerin üretimi ve satışı konusunda da çok çaba sarf etmiştir. Gunta Stölzl, Dessau'daki Dokuma Atölyesi'nin sahip olduğu hem armür hem de jakar yapıları dokuma tezgâhlarının yanında boya atölyelerinden yararlanarak çağın gereksinimini karşılayan özgün dokuma kumaş tasarımlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu süreçte de en fazla desteği aynı atölyeden yetiştiği ve daha sonra eğitimliklerini yaptığı Anni Albers, Otti Berger ve Benita Koch-Otte gibi hemcinslerinden görmüştür. Alman tekstil tasarımcısı Gunta Stölzl, aynı zamanda mevcut atölyeden yetişen ilk kadın akademisyendir. Dokuma tasarımının tasarımcının tercih ettiği malzemelerle şekillendirdiği yapılandırdığı estetik bir çıktı olduğunu ileri süren bir tasarımcıdır. Ürettiği dokuma tasarımlarının fayda sağlayacak bir ürüne dönüşmesini amaçlayarak tasarladığını savunmuştur. Bu bağlamda; renk, doku, yapı gibi kavramları bir arada değerlendirmiş; bununla birlikte dokuma kumaşların aşınması, esnekliği, ışık ve ses emilimi gibi teknik yönleriyle de ilgilenmiştir. Ayrıca dokuma kumaş tasarımında deneyselliği ön planda tutarak dokuyu ön plana çıkaracak selef, fiberglas, metal vb. içeriğe sahip alışılmadık dışında lifleri farklı dokuma yapılarıdaki tasarımlarında kullanmıştır (Şekil 6). Sahip olduğu dokuma tezgâhlarında teknikler geliştirerek Karmaşık biçimsel kompozisyonları ile özgün dokuma kumaş yapıları oluşturduğu tasarımlarında başarılı sonuçlar elde etmiştir. Bu yönüyle Dokuma Atölyesi, Gunta Stölzl liderliğinde altın çağını yaşamıştır (Droste, 2002, s.73; Stölzl, 2009, s. 11, 70; Weltge, 1993, s. 46-50).



Şekil 6. a) Döşemelik dokuma kumaş örneği (selef, pamuk, ipek ve ipek floş), G. Stölzl, 1939, b) Endüstriyel dokuma kumaş örneği (yün ve pamuk), G. Stölzl, 1932-1966a, c) Döşemelik dokuma kumaş örneği (selef, pamuk ve keten), G. Stölzl, 1932-1966b.

1931 yılında Almanya'da beliren siyasi karışıklıklar nedeniyle okuldaki görevinden ayrılmak zorunda kalan tasarımcı, eşi mimar Arie Sharon ve kızları Ya'el Sharon ile birlikte İsviçre'ye göç etmişlerdir. Zürih kentinde yaşamaya başlayan Stölzl, burada Dokuma Atölyesi kökenli Gertrud Preiswerk ve Heinrich-Otto Hürlimann ile ortak olarak bir dokuma kumaş atölyesi kurmuşlardır (Droste, Marion & Fiedler, 1987, s. 24). Sonraki süreçte, 1967 yılına kadar ortak olduğu bu atölyeyi tek başına yürütmüştür (Stölzl, 2009, s. 10). Bununla birlikte duvar halıları üreterek tekstil sanatçısı olarak çalışmış ve 1983 yılında İsviçre'nin Zürih kentinde hayata gözlerini yummuştur. Tasarımcının günümüz tekstil endüstrisine ışık tutan kumaş tasarımları günümüzde birçok saygın müzede sergilenmektedir.

5. Sonuç

Sanayi Devrimi ve *Arts and Crafts* Hareketi ile birlikte 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan modernizm kavramının getirileri sonucunda dönemin eğitim sistemi içerisinde gelişen tekstil tasarımı anlayışı, dokuma kumaş tasarımına yeni bir soluk kazandırarak yeni bir dönemin başlamasına öncülük etmiştir. Tekstil endüstrisindeki tasarım süreçleri içerisinde makineleşme ile zanaatın bir arada kullanılmasının gerekliliğini savunan bu yeni anlayış, aynı zamanda söylemleri ile sanat ve zanaat kavramlarının da ayrılmaz bir bütün olduğu fikrini ortaya koymuştur. Bu bağlamda, öncelikle Avrupa'da beliren *endüstriyel üretim için* başka bir ifade ile *endüstriyel üretime uygun* yenilikçi fikirlerle tasarım yapmak düşüncesi tekstil tasarımcısının endüstriyel üretim sürecinde daha da değer kazanan bir konuma gelmesini sağlamıştır.

1919 yılında Almanya'nın Weimar kentinde kurulup sonraki süreçlerde ortaya çıkan siyasi karışıklıklar nedeniyle Dessau ve Berlin gibi kentlerde konumlanmış olan ve mevcut düşünceye öncülük eden Bauhaus

Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi'nde günümüz endüstriyel tekstil tasarımı anlayışının temelleri atılmıştır. Bu atölyede aldıkları çok yönlü sanat ve uygulamalı tasarım eğitimi sayesinde endüstriyel üretime yönelik geliştirdikleri dokuma kumaş tasarımı örnekleriyle Anni Albers, Otti Berger ve Gunta Stölzl gibi öncü tekstil tasarımcıları ön plana çıkardığımızda, günümüz tekstil tasarımcısının yenilikçi tasarımlar geliştirme çabasının yansıtıldığını görmek mümkün olacaktır. Sözü edilen kişiler, hem tasarımcı hem de akademisyen kimlikleriyle ayrıca yenilikçi bakış açıları ve yaklaşımlarıyla dokuma tasarımına katkı sağlayarak dokuma kumaş tasarımının endüstriyel üretime değer katan yönlerini öne çıkarmışlardır. Atkı ve çözgü sisteminden oluşan dokuma anlayışının endüstriyel üretime uygun tezgâhlarla geliştirilebilir yönlerini keşfeden bu öncü isimler, dokuma tezgâhındaki deneyimleme süreçlerinde kendilerini daha önce hiç görülmemiş tasarımlar ile geliştikleri bir sürecin içerisinde bulmuşlardır. Dokuma kumaş yapıları ile birlikte estetik değerler taşıyan tasarımlarda o döneme kadar kullanılmamış yenilikçi malzemelerin yer alması, tasarımcıların düşüncelerinde ve uygulamalarında deneysel arayışlarla birlikte kullanım alanına yönelik endüstriyel çözümlerin de konu olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte Anni Albers, Otti Berger ve Gunta Stölzl gibi tekstil tasarımcılarının ürettikleri armürlü ve jakarlı üretim yöntemine uygun yenilikçi bu tasarımlar endüstriyel kumaş üretimi yapan firmaların dikkatini çekmiş ve bu tasarımlar dönemin tekstil endüstrisinde yer alan çeşitli firmalar tarafından metraj olarak da üretilmiştir.

Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi'nde yetişen tekstil tasarımcılarının estetik yaklaşımları ve endüstriyel üretime bakış açıları günümüz dokuma kumaş endüstrisinin tasarım düzeyini oldukça şekillendirmiştir. Bu atölyede yetişen ve bu çalışmada ele alınan Anni Albers, Otti Berger ve Gunta Stölzl gibi öncü tekstil tasarımcılarının yeni fikirler ve sıra dışı malzemelerle geliştirdikleri yenilikçi tasarımların, endüstriyel üretime uygun çözümlerle geliştirilerek tasarım niteliği yüksek ürünler üretmesinin, mevcut Dokuma Atölyesi'nde ortaya çıkan bir tasarım yaklaşımı olduğu anlaşılmaktadır. Bu yenilikçi tasarım yaklaşımı bugün hala çeşitli Güzel Sanatlar Fakültelerinin tekstil tasarımı eğitimine sahip uygulamalı atölye derslerinde bir eğitim yöntemi olarak devam ettirilmektedir. Bu bağlamda, günümüzde birçok farklı ülkede tekstil tasarımı eğitimi veren bölümlerinin Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu bünyesinde yer alan Dokuma Atölyesi'ni model alan eğitim programlarına sahip olduğu söylenebilir.

Bunun yanı sıra söz konusu Dokuma Atölyesi'nden yetişen tasarımcıların endüstriyel üretime uygun dokuma kumaş tasarımı numuneleri ile kumaş katalogları oluşturması, bu kumaş kataloglarının dönemin tekstil endüstrisinde yer alan firmalara sunulması, sergi ve fuar gibi etkinlikler ile tüketicilere ulaştırılması günümüz eğitim modellerine ve endüstriyel sunum biçimlerine öncülük eden fikir ve uygulamalardır. Ayrıca günümüzde tekstil tasarımcılarının firmalarla endüstriyel işbirliklerine giderek, dokuma kumaş tasarımını geliştirmeye yönelik çalışmaların temellerinin de mevcut atölye ile ortaya konulduğu görülmektedir. Sonuç olarak günümüzde tekstil tasarımcılarının endüstriyel üretim amaçlı dokuma kumaş tasarımı konusundaki yenilikçi arayışlarının, araştırma ve geliştirme çalışmalarının, dünya çapında gerçekleştirilen kumaş fuarlarının, tekstil endüstrisine katkı sağlamak amacıyla gerçekleştirilen alana ilişkin tasarım yarışmalarının ve üniversitelerin tekstil tasarımı eğitimi içeriklerinin köklerine bakıldığında bu yapının mevcut Dokuma Atölyesi'nden çıkan fikirler ışığında gelişim gösterdiği görülmektedir.

Kaynakça

- Acar, S. (2004). *Dokuma yapıların görsel ve fiziksel özelliklerinin oluşumunu sağlayan faktörlerin tasarım açısından incelenmesi* (Yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Acar, S. (2013). Jack Lenor Larsen: İç mekân tekstili tasarımında bir öncü. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(7), 81-91.
- Akbostancı, İ. (2014). 20. ve 21. yüzyıllarda tekstil baskı tasarımı ve üretiminin değişen tanımı. *Sanat-Tasarım Dergisi*, 5, s. 31-41. doi: 10.17490/Sanat.201559167
- Albers, A. [tahm. 1933a] *Woven fabric sample* [Linen weaving fabric]. The Museum of Modern Art, Manhattan, New York, The USA. Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/works/3691>
- Albers, A. [tahm. 1933b]. *Woven fabric sample* [Cotton and metallic thread weaving wabric]. The Museum of Modern Art, Manhattan, New York, The USA. Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/works/3787>
- Albers, A. (1949a). *Woven fabric sample* [Horse hair, jute, cellophane and cotton weaving fabric]. The Museum of Modern Art, Manhattan, New York, The USA. Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/works/3587>

- Albers, A. (1949b). *Anni Albers* [Photograph]. The Museum of Modern Art, Manhattan, New York, The USA. Erişim adresi: <https://www.moma.org/artists/96?=&direction=fwd>
- Alyanak, Ş. (1998). Bauhaus dokuyor: Bauhaus'un tekstil atölyeleri. *Arredamento Mimarlık*, s. 114-119.
- Anscombe, I. (1991). *Arts and crafts style*. London: Phaidon Press.
- Arslan, S. (2019). Bauhaus 100. yılında: Bauhaus dokuma atölyesi ve dokuma kültürünün çağdaş sanata dâhil edilme süreci. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 65, s. 187-203. doi: <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2019.3451>
- Aslan, R. (2015). Gerçeküstücü harekette ütopya kavramı. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(2), 37-47.
- Baines, E. (1835). *History of the cotton manufacture in Great Britain*. London: H. Fisher, R. Fisher and P. Jackson.
- Berger, O. [tahm. 1930a]. *Woven fabric catalogue* [Weaving Fabric]. The Metropolitan Museum of Art, New York, The USA. Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488834>
- Berger, O. [tahm. 1930b]. *Woven fabric sample* [Weaving Fabric]. The Metropolitan Museum of Art, New York, The USA. Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488834>
- Bilgin, İ. (2009). Bauhaus'un zamanı ve yeri. A., Artun ve E., Aliçavuşoğlu (Ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı Türkiye'de mimarlık, sanat, tasarım eğitimi ve Bauhaus* içinde (s. 95-109), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Brent, F. (2018, 19 Aralık). Anni Albers's fabric of belief at the Tate: European and American modernism woven into the warp and weft of grief. *Tablet Magazine*. Erişim adresi: <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/anni-albers-tate-modern>
- Bröhan, T. & Berg, T. (2001). *Design classics 1880-1930*. New York: Taschen.
- Campbell, G. (2006). *The grove encyclopedia of decorative arts: Volume I*. New York: Oxford University Press.
- Droste, M., Marion, E. & Fiedler, J. (1987). *Gunta Stölzl: Weberei am Bauhaus unda us eigener werkstatt*. Berlin: Kupfergraben Verlag.
- Droste, M. (2002). *Bauhaus 1919-1933*. Berlin: Taschen GmbH.
- Erkmen, N. (2009). Bauhaus ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. A., Artun ve E., Aliçavuşoğlu (Ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı Türkiye'de mimarlık, sanat, tasarım eğitimi ve Bauhaus* içinde (s. 17-20), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Espinasse, F. (1874). *Lancashire worthies*. London: Simpkin, Marshall & Co.
- Essinger, J. (2004). *Jacquard's web: How a hand-loom led to the birth of the information age*. Oxford: Oxford University Press.
- Fischer, L. (2013, 25 Ağustos). Otti (Otilija Ester) Berger: 1898-1944. *Online Magazine für Frauen AVIVA*. Erişim adresi: https://www.aviva-berlin.de/aviva/content_Women%20+%20Work.php?id=1418566
- Fitton, S. (1989). *The Arkwrights: Spinners of fortune*. Manchester: Manchester University Press.
- Forgács, É. (2017). *Bauhaus 1919-1933* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Janus Yayınları.
- Gonnard, C. (2019, 3 Mart). Anni Albers: Artiste textile, designer et théoricienne de l'art allemande. *Aware*. Erişim adresi: <https://awarewomenartists.com/artiste/anni-albers/>
- Gropius, W. (2002). *Modern mimarlığın öncüleri: Walter Gropius ve Bauhaus* (N. Togay, Çev.). İstanbul: Boyut Kitapları.
- Günay, D. (2002). Sanayi ve sanayi tarihi. *Mimar ve Mühendis Dergisi*, 31, 8-14.
- Gür Üstüner, S. (2017). Tekstil tasarım tarihine genel bir bakış. *Sanat-Tasarım Dergisi*, 8, s. 49-58. doi: [10.17490/Sanat.2018.21](https://doi.org/10.17490/Sanat.2018.21)
- Gür Üstüner, S. (2018). Tekstilde sanat ve tasarımın endüstri ile buluşması: Bauhaus dokuma atölyesi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(19), 235-252.

- Gürcüm, B. (2019). Bauhaus dokuma atölyesi üzerine. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 77, s. 187-203. doi: 10.9761/JASSS39899
- Gürcüm, B. ve Öniş, A. (2017). Bauhaus'da bir dokuma ustası: Gunta Stölzl. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 51, s. 400-418. doi: <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2017.1776>
- Hounshell, D. A. (1985). *From the American system to mass production 1800-1932: The development of manufacturing technology in the United States*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- İşpiroğlu, N. ve İşpiroğlu, M. (1979). *Sanatta devrim: Yansıtmacılıktan oluşturmaya doğru*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Jackson, L. (1998). *The sixties: Decade of design revolution*. London: Phaidon Press.
- Jackson, L. (2002). *Twentieth-century pattern design*. New York: Princeton Architectural Press.
- Landes, D. S. (1988). *The unbound prometheus: Technological change and industrial development in Western Europe from 1750 to the present*. New York: Cambridge University Press.
- Marsden, E. (1895). *Cotton weaving: Its development, principles and practice*. London: George Bell & Sons.
- Mlikota, A. (2009). Otti Berger-Hrvatska umjetnica iz tekstilne radionice Bauhauasa. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33(2009), 271-282.
- Müller, U. (2009). *Bauhaus women: Art, handicraft, design*. Paris: Flammarion.
- Özay, S. (2001). *Dünden bugüne dokuma resim sanatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Parry, L. (1983). *William Morris textiles*. Newyork: The Viking Press.
- Read, H. (1973). *Sanat ve endüstri* (N. Bayazıt, Çev.). İstanbul: İ.T.Ü. Matbaası.
- Reif, R. (1984, 10 Mayıs). Anni Albers, 94, textile artist and the widow of Josef Albers. *The New York Times*, s. 8.
- Rössler, P. & Otto, E. (2019). *Frauen am Bauhaus: Wegweisende künstlerinnen der moderne*. München: Knesebeck Verlag.
- Siebenbrodt, M. & Schöbe, L. (2009). *Bauhaus 1919-1933: Weimar-Dessau-Berlin*. New York: Parkstone Press International.
- Smith, T. (2008). Anonymous textiles, patented domains: The invention (and death) of an author. *Art Journal*, 2(67), s. 54-73. doi: <https://doi.org/10.1080/00043249.2008.10791304>
- Stölzl, G. (1915-1919). *Gunta Stölzl* [Photograph]. Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Berlin, Berlin Germany. Erişim adresi: <https://www.guntastolzl.org/Works/Early-Period-1915-1919/Early-Photos/i-qXMnJMw>
- Stölzl, G. (1939). *Upholstery woven fabric sample (cellophane, cotton, silk and silk floss)* [Weaving Fabric]. The Museum of Modern Art, Manhattan, New York, The USA. Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/works/4001>
- Stölzl, G. (1932-1966a). *Woven fabric sample* [Wool and cotton weaving fabric]. The Museum of Modern Art, Manhattan, New York, The USA. Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/works/4013>
- Stölzl, G. (1932-1966b). *Upholstery woven fabric sample* [Cellophane, cotton and linen weaving fabric]. The Museum of Modern Art, Manhattan, New York, The USA. Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/works/3997>
- Stölzl, G. (2009). *Gunta Stölzl: Bauhaus master*. New York: The Museum of Modern Art.
- Timmins, G. (1993). *The last shift: The decline of handloom weaving in nineteenth-century Lancashire*. Manchester: Manchester University Press.
- Troy, V. G. (2002). *Anni Albers and ancient American textiles: From Bauhaus to Black Mountain*. Aldershot: Ashgate Publishing Company.
- Weber, N. F., Jacob, M. J. & Field, R. S. (1985). *The woven and graphic art of Anni Albers*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.

- Weibel, P., Leitner, B., Bajkay, É. & David, C. (2005). Perception movement. In Peter W. (Ed.), *Beyond art, a third culture: A comparative study in cultures, art, and science in 20th century Austria and Hungary* (p. 12-153), Wien: Springer Science & Business Media.
- Weltge, S. W. (1993). *Bauhaus textiles: Women artist and the weaving workshop*. London: Thames and Hudson.
- Yaşar, N. (2019). Bauhaus'dan Black Mountain Koleji'ne Anni Albers dokümaları. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 44, 131-152.
- Yaylalı, H. (2000, Nisan). Bauhaus Okulu. *Art Decor*, s. 106-120.

DEÜ GSF Heykel Bölümü Atık Malzemeye Heykel Çalıştayları

Sculpture Workshops with Waste Materials of Department of Sculpture, FFA, DEU

Gökçen Ergür, *Heykel Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*
Sevgi Avcı, *Heykel Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*
Levent Ayata, *Heykel Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

Özet

Çalıştaylar, toplu ve bireysel çalışma, fikir alışverişinde bulunma, bilgi ve emeğin paylaşılması gibi konular açısından iş disiplininin üst düzeyde pekiştiği eğitsel çalışmalardır. Çoğunlukla uygulama etrafında şekillenen çalışmalarda güzel sanatlar söz konusu olduğunda biçim içerik alanında bilgi üreten sanatsal çözümler ön plana çıkmaktadır. Öğrencilerin Lisans programına ek olarak çalıştay gibi alternatif öğrenme fırsatlarını değerlendirmesi profesyonel hayata hazırlanmasına ivme katmakta ve alanında karşılaşacağı problemleri çözebilme yeterliliğini geliştirmektedir. Bu anlamda çalıştayların eğitim ve öğretim alanına katkısı büyüktür. Kısıtlanmış bir zaman aralığında, seçilmiş bir grubun belirli bir problem üzerine yoğunlaştığı bu çalışmalar güzel sanatlar alanında da yapılmaktadır. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü dış paydaşlarla iş birliği içinde birçok çalıştay düzenlenmiştir. Bu çalışma, İzmir Ege Serbest Bölgesinde üretim yapan Hugo Boss Şirketi ve yine İzmir'in Torbalı ilçesinde faaliyet gösteren PhilSA A.Ş ile Heykel Bölümü arasındaki iki ayrı protokole dayanarak 2015, 2017 ve 2018 yıllarında, fabrikaların üretim işleminden çıkan atık ve hurda malzemenin geri dönüşümü ve sanatsal dönüştürülmesi üzerine gerçekleştirilen Heykel Çalıştayları hakkında bir incelemedir. Bu makale ile çalıştay kapsamında elde edilen verileri değerlendirerek kazanılan deneyim ve bilgi birikimini paylaşmak ve sonuçları tartışmaya açmak amaçlanmaktadır. Çalıştay sürecinin, öğrencilerin uygulamalı ve kuramsal birikimlerine gözle görülür düzeyde katkılar sağladığı gözlemlenmiştir. Ayrıca çalıştayların öğrenciler ve öğrenime etkisinin yanı sıra süreci izlenebilen bir etkinlik türü olması ve ortaya konan özgün eserler vasıtasıyla sanatın, hayatın farklı alanlarına katılması, paylaşılması ile toplum kültürünün gelişimi açısından da önemi vardır. Gerçekleştirilen dört çalıştay sonunda 52 adet heykel yapılmıştır. Heykeller tamamlandıktan sonra açık alanda bir sergi formunda ya da sürekli sergilenmek üzere yerlerine konarak izleyici ile paylaşılmıştır. Bu sayede dış paydaş kurum çalışanları, bir heykelin üretim süreçlerine şahit olmuş ve çalışma alanlarına nitelik katan heykeller kazanmışlardır.

Anahtar Sözcükler: Heykel, çalıştay, atık malzeme, eğitim, sanatsal dönüştürme, geri dönüşüm.

Akademik disiplin(lar)/alan(lar): Heykel.

Abstract

Workshops are educational studies which consolidate work discipline in terms of individual and collective working experience, exchanging ideas as well as sharing information and labor. In applied works when fine arts is in question, artistic analysis which produce information in the field of form and content, stand out. These workshops evaluate students' problem solving proficiency in their fields and expedite their preparation process for their professional life. In that means, workshops have great contribution in education. These Works, in which a chosen group of participants concentrate on a specific problem in limited time, are also made in fine arts as well. The Department of Sculpture, Faculty of Fine Arts (FFA), Dokuz Eylül University, has also organized many workshops as mentioned with external partners. This study is a research about sculpture workshops in which waste and scrap materials have been recycled and metamorphosed. The department of sculpture provided stored waste in 2015, 2017 and 2018 from remains of the production line of Hugo Boss company manufactures in Aegean İzmir Free Zone and PhilSA A.Ş. which operates in Izmir's Torbalı district; by two different protocols. This study aims to evaluate the data procured within these workshops, share information and experience and start a discussion on results. It is observed that the workshop process has a significant effect on students' theory and practice knowledge. In addition, the workshops are events which the production process can be followed, so they create a merging opportunity of art and everyday life. And sharing the original works with community is important in terms of contribution for cultural development. At the end of the four workshops, 52 sculptures were made. After the sculptures were completed, they were shared with the spectators in the form of an exhibition in the open space, or by placing them to permanent locations to be displayed. In this way, external stakeholder company employees have witnessed the production processes of a sculpture and gained sculptures that add quality to their work areas.

Keywords: Sculpture, workshops, waste material, education, metamorphosis, recycling.

Academical disciplines/fields: Sculpture

- **Sorumlu Yazar:** Gökçen Ergür, Heykel Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Tinaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğuş Cad. No: 09, 35390 Buca, İzmir.
- **e-posta:** gokcennnergurr@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0001-6834-7316
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 31.05.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.936284

Geliş tarihi: 11.05.2021 / **Kabul tarihi:** 24.05.2021

1. Giriş

Çalıştaylar iş hayatından eğitime pek çok alanda karşımıza çıkmaktadır. Sanat ve tasarım alanlarında da çalıştaylar yapılmaktadır. Ancak literatür tarandığında bu çalışmalar üzerine metinlerin azlığı dikkat çekmektedir. Google akademik üzerinden 'heykel çalıştayları' anahtar kelimesi ile yapılan aramada konu üzerine yayınlanmış herhangi bir Türkçe çalışma olmadığı görülmüştür. İngilizce literatür için de Google academics üzerinden 'sculpture workshops' anahtar kelimesi ile yapılan aramada konu üzerine yayınlanmış İngilizce çalışmaların ise ağırlıklı olarak antik döneme ait tarihsel örnekler olduğu görülmüştür. Sanat, tasarım ve mimarlık alanları karşılaştırıldığında ise mimarlık ve tasarım üzerine daha fazla çalıştay yapıldığı görülmektedir. İnce ve Yarkataş (2017) tarafından kaleme alınan "Tasarım Çalıştayları (Workshopları) ve Çağdaş Tasarım Eğitiminde Önemi" adlı makalede grafik, mimarlık, moda gibi alanlarda yürütülen belli başlı çalıştayların bir dökümü yapılmış, çalıştayların alanlarına katkıları değerlendirilmiştir. Gür'ün editörlüğünü yaptığı, mimarlık eğitime yoğunlaşan 'Mimari Tasarım Eğitimine Çağdaş Önermeler' kitabında yer alan 'Mimari Tasarım Eğitiminde Deneysel Özgürleştirici Bir Tasarım Deneyimi Olarak Çalıştaylar' adlı yazısında mimarlık eğitimi alanında çalıştayların katkılarına değinilmiştir. Tasarım disiplini, endüstri ile bağı sayesinde çalıştayların geliştirici ve yenileyici işlevini çabuk keşfetmiştir. Heykel alanında ise çalıştaylara nazaran sempozyumlar daha görünür durumdadır. Heykel sempozyumları, çalıştaylardan farklı şekilde öğrencilere bireysel uygulama alanı sunmamaktadır. Bölümümüzde sürdürülen çeşitli çalıştayların örgün programa katkısı göz önüne alındığında konunun tartışmaya açılması ayrı bir önem taşımaktadır. Yazılı kültürümüzde sanat pratiği üzerine faaliyetlerin kaleme alınmaması büyük eksikliklerdir. Heykel alanında yapılan çalıştaylara ait yayınlara bakıldığında sanatçı eğitimine hiç değinilmediği görülecektir. Çalıştay (workshop) terimi aynı zamanda sanatçı atölyesini kapsadığından atölyeyi, belli bir ekol, üslup bağlamında değerlendiren ya da sanatın erişkin öncesi eğitiminde oynadığı pedagojik işleve odaklanan metinlere ulaşmak mümkündür. Bu makalenin alana katkısı çalıştayın örgün heykel öğretimine ilave bir eğitim fırsatı olarak görülmesi ve bu eğitim faaliyetinin atık malzemelerin sanatsal dönüşümü üzerine fabrika ortamında yaşanan deneyim ve gerçekleştirilmiş örnekler çerçevesinde ele alınıp değerlendirilmesidir.

Bu çalışma, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü öğrencilerinin katılımıyla iki farklı paydaş şirket iş birliği ile ayrı ayrı zaman ve mekânda benzer malzemelerle gerçekleştirilen Hugo Boss Atık Malzemeyle Heykel Çalıştayları ve PhilSA A.Ş. Atık Malzemelerle Form Araştırmaları Çalıştayları'nın incelenmesini ve sonuçlarının değerlendirmesini amaçlamaktadır. Nitel bir çalışma yöntemi ile ele alınan bu metinde veri analiz tekniği olarak betimsel analiz kullanılmıştır. Hugo Boss Fabrikası'nda 2015, 2017, 2018 yıllarında üç, PhilSA A.Ş. Fabrikası'nda ise 2015 yılında bir adet çalıştay düzenlenmiştir. Metin, bu dört çalıştay üzerinden çalıştayın önemi; planlama ve uygulama aşamaları, süreç sonunda ortaya konan çalışmaları; çalıştayların sanat eğitimine, öğrenime, ekolojiye (çevrebilim), sanat hayatına ve topluma katkısı gibi konular incelenmiştir. Çalışmanın temel kaynağını çalıştay sürecinde üretilen bilgi, deneyim fikir alışverişleri, ortaya konan heykeller, kişisel gözlemler ve bunları destekleyici kaynak metinler oluşturmaktadır.

Sanat alanında, heykel disiplini içinde yer alan ve aynı zamanda bu makalenin araştırma konusu olan çalıştaylar kapsamındaki uygulamalarda, atık malzeme aracılığıyla form araştırmaları, biçim geliştirme ve malzemenin dönüştürülmesi (*metamorfoz*) üzerine fikir üretimi, ana problem olarak ele alınmıştır. Dönüştürme kavramı, biçim geliştirme sürecinin malzemeyle birlikte ele alınmasıyla gerçekleşir. Malzeme, sanat fikri doğrultusunda biçimlenir, ifade kazanır. Heykel derslerinde öğrenciler yaptıkları araştırmalarla bu dönüşüm sürecini yönlendirmeyi deneyimlerler. Çalıştaylar ise sınırlı zaman dilimi içinde dönüştürme sürecini mümkün olduğunca yoğun yaşayıp üretime yöneltmeyi amaçlamaktadır. Ana problem olarak hazır-endüstriyel biçim (atık-hurda) ve atık malzemelerle heykel yapma pratiklerini doğrudan, uygulamalarla geliştirecek bakış açıları araştırılıp tartışılmıştır.

Çalıştaylar, toplu ve bireysel çalışma, fikir alışverişinde bulunma, bilgi ve emeğin paylaşılması gibi konular açısından önemli eğitsel çalışmalardır. Örgün eğitim programlarında yürütülen eğitimin bir uzantısı gibi görülmekle beraber eğitim öğretim planlarının olanakları dışında başka araştırmalara ve deneyimlere alan açar. Katılımcılarda yarattığı motivasyon ve grup bilinci ile alanında kendini sınama görgü ve bilgisini test etme fırsatı verir. Bilginin, uygulama alanı ve sezgi ile kavranandan, bilinç düzeyine çıkarmaya uzanan serüvenini çalıştay ortamları dolaşıma sokar ve paylaşarak kalıcı hale gelmesinde rol oynar. Bilen, çalıştay, bireyleri belli bir yerde, kısa bir zaman süresinde toplayarak ortak eğitim sorunlarının, ilgi veya iş problemlerinin çözümü amacıyla bir araya getiren ve öğreten uygulamalı bir teknik olarak tanımlamıştır (Bilen'den aktaran, İnce ve Yarkataş, 2017, s. 104). "İngilizce 'Workshop' kelimesinden gelen ve aynı zamanda Türkçeleşmiş olan çalıştay (atölye) deyimini, bir konu üzerinde yeterli bilgi ve deneyim sahibi kişilerce/uzmanlarca kendi deneyimlerini veya başka tecrübeleri bir program ve tema üzerinde paylaşmayı

çermektedir” (Öktem Erkartal, P. ve Durmuş, 2017, s. 176). Stüdyo ve atölye (workshop) birbirlerinden ayrı mekanlar olarak düşünülmemelidir, Avrupa’da resim-heykel sanatçıların lonca çatısı altından çıkarak giderek bağımsızlaşmaları daha çok üretim konusuna yoğunluk kazanan atölye (workshop) ile biçim araştırması (etüt) yapılan stüdyo arasındaki ayrımı belirsizleştirmiştir. Günümüzde bu iki terim birbirinin yerine geçebilmektedir. Çalıştay (workshop) kelimesinin belirli bir çalışma mekanını tanımlamaktan öte bir çalışma şekli, türü ve konusunu belirttiği, yukarıdaki tanımlardan anlaşılacaktır.

Üretim üzerinden rastlantısal (spontane) gelişen ama yönlendirilerek sonuca ulaştırılan süreç, zamanın sınırlı tutulması nedeniyle öğrencinin karar almaya zorlandığı bir akışa sahiptir. Zaman ve olanakların baskısı, çözüm için gereken bakış açısının bulunması için eldeki uygun bileşenlerin bir araya getirilip değerlendirilmesiyle sonuca ulaşır. Akran birlikteliği ile bu daha paylaşımcı bir üretim alanına dönüşür. Aynı şekilde sorunların çözülmesi üzerinden gelişen süreç, sanatsal problemin üretilip tanımlanması ile başlar, bu uzman kişiliğinin şekillenmesinde belirleyici bir faktördür.

Bölümümüzde çalıştaylar 1991 yılından bu yana düzenlenmektedir. Bölüm Başkanımız Prof. Cengiz Çekil yönetiminde fakülte hurdalığından alınan parçalarla bölüm öğrencilerinden isteyenlerin katılımıyla ilk kez ‘Metal Heykel Çalıştay’ düzenlenmiş, yapılan heykeller fakültemiz fuayesinde sergilenmiştir. O günden günümüze heykel bölümünde düzenlenen çalıştaylar örgün eğitim programlarında öğretime destek sağlayan önemli bir eğitim faaliyeti olarak varlığını sürdürmekte ve öğrenciye farklı bir öğrenme fırsatı sağlamaktadır.

2. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü’nde Örgün Eğitim

Heykel Bölümü Heykel Anasanat Dalı eğitim ve öğretim programı, Türkiye’de ve dünyada bu dalda eğitim yapan üniversitelerin lisans programları ile ülkemizdeki orta öğretimin niteliği dikkate alınarak hazırlanmıştır. Program çağın koşullarına göre güncellenerek sürekli geliştirilmektedir.

Bölüm eğitim öğretim programı, kuruluşunda modelaj ağırlıklı atölye dersleri ve bunları destekleyen uygulamalı teknik derslerin yanında, genel kuramsal derslerden meydana gelmiştir. Bu programda, bölümün temel dersi niteliğindeki heykel dersleri (Heykel 1-8) hem geleneksel hem de çağdaş malzeme ve tekniklerle biçimlendirme sorunlarını inceleyen; kompozisyon ve anlatım olanaklarını araştıran, özgünlüğü sorgulayan bir süreci kapsayacak şekilde eşit miktarlarda (12’şer saat) dört yıla yayılmıştır. Mesleki teknikleri öğretmeyi amaçlayan uygulamalı dersler (Kalıp Teknikleri, Ağaç-Taş Heykel Teknikleri, Metal Heykel Teknikleri, Döküm Teknikleri, Temel Fotoğraf, vb) alt sınıflara çekilip; içerikleri bilgilendirmeye dayalı teorik dersler (Sanat Tarihi, Mitoloji, İkonoloji, Sanat Psikolojisi vb.) ara sınıflarda, yoruma dayalı teorik dersler (Sanat Eseri Çözümlemeleri, Toplumbilim, Sanat Felsefesi, vb.) ise üst sınıflarda alınacak şekilde planlanmıştır.

1995-1996 eğitim yılı başında, bölüm eğitim programındaki heykel dersleri uygulamasında modelajın yanı sıra farklı malzeme ve teknik içeren atölye dersleri ile Atölye seçme sistemi getirilmiştir. Bu sisteme göre Heykel Bölümünde okuyan öğrenci, birinci yılın sonunda Heykel dersi için Modelaj, Doğrudan Biçimlendirme ve Serbest Anlatım Heykel Atölyelerinden birini seçer; bu seçim her yarıyıl başında tekrarlanır. 2013-14 Eğitim Öğretim yılında fakülte genelinde hayata geçirilen Bologna süreci, diğer dersler için de seçim imkânı oluşturmuştur.

Ayrıca heykel bölümünde uygulanmakta olan program dâhilinde I. II. ve III. yılın sonunda 160’ar saatten toplam 480 saat pratik çalışma yaptırılır. Dört yıl süren bu eğitim ve öğretim programı bir diploma çalışmasıyla tamamlanmaktadır.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü’nde öğrencilerin lisans eğitimine başlamadan önce heykel sanatı hakkında genelde ya hiç bilgileri olmadığı ya da alan ile ilgili çok az bilgi sahibi oldukları görülmektedir. Heykel sanatına dair güncel durumdan haberdar olan az sayıda öğrenciye rastlanmaktadır. Bunda, üniversite öncesi sanat eğitiminin yetersizliği, müze, galeri, olanakları ve çeşitliliğinin azlığı, sosyal çevrenin ilgisizliği gibi faktörler rol oynamaktadır. Dolayısıyla lisans eğitimine başlayan heykel bölüm öğrencisinin önünde kavranması beklenen hatırı sayılır ölçekte bir birikim bulunur. Uygulamalı ve kuramsal açıdan donanımlı, kimliğini kazanma yoluna girmiş özgün yapıda bir sanatçı idealine mümkün olduğunca yaklaşmak başlıca amaçtır. Bölümde lisans düzeyinde, dört yıllık bir süreçte uygulama ve kuramsal dersleri içeren bir program yürütülmektedir. Uygulamalı derslerde hacime bağlı görme, algılama yeterliliğini arttırmaya yönelik alıştırmalar ile başlayan çalışmalar, program sürecinin ilerleyen dönemlerinde giderek duyuma ve hayal gücüne daha fazla pay veren, hacimle ifade etme

kavrayışını olgunlaştırmaya dayanan özgün çalışmalara doğru yönelmektedir. Bu süreç, içerisinde öğrenciden bir yandan da üç boyut kavramını içselleştirmesi, bunu motor becerilerine uyumlu hale getirerek malzeme ile ifade edebilecek düzeye yükseltmesi beklenmektedir. Ayrıca teknik düzeyde ağaç, taş, metal, kil, alçı malzemenin temel heykel dersleri bünyesinde doğrudan uygulamalarla sanatsal üretim içerisinde değerlendirilmenin yanı sıra, malzeme ve teknik bilginin verilmesi teknik içerikli seçmeli derslerle öğrenim programına dahil edilmiştir.

Kuramsal derslerde ise öğrencinin, sanat alanındaki bilgi birikimini artırmak ve zihinsel kavrayışı sistemli hale getirmek amaçlanır. Atölyede yapılan uygulamalarda bu birikimin somut karşılıklarıyla yüz yüze gelmesi beklenir. Özümseven kavramlarla ve olgularla, giriştiği sanatsal deneylere dair sonuçları ve ürettiği çözümlerin eleştirilerini yapabilme, bunları sözlü ya da yazılı şekilde ifade edip tartışabilme yeterliliği hedeflenir. Öğrenciler, bu derslerde başından sonuna üretme sürecini planlama ve yönetme becerisini kazanmaya çalışırlar. Biçim ve içerik bağıntısını kurmak, önüne çıkan problemleri çözmek için gerekli kuramsal ve teknik birikimi de sistemli şekilde özümsemeleri ve yaptıkları etütlere yansıtılmaları beklenir. Buna karşın örgün eğitim süreci içerisinde eşgüdümlü şekilde devam eden uygulamalı ve kuramsal derslerin yoğunluğu ve bunların haftalık programlarda dağınık bir şekilde yer alması kesintisiz bir uygulama yapma olanağını ortadan kaldırmaktadır. Öğrencilerin uygulamalı çalışmalarında problemlerden kopmaları ve sürekliliği kaybetmeleri sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Bu sorunu görünür kılan çalıştay süreçleri ise, öğrencilerin kesintisiz yoğunlaşmasına elverişli ortam sağlamaktadır.

Eğitim süreci ile üretim sürecinin bir bütün olduğu etkinlik türü olan çalıştaya katılan öğrencinin, olabilecek en yüksek motivasyon ile önceden tasarlanmış, tüm malzeme ve yapım gereçlerinin üretim için hazır bulunduğu bir çalışma ortamında faaliyetini gerçekleştirme imkânı bulunmaktadır. Heykelin hem geleneksel hem de çağdaş üretim pratiklerinin neredeyse her alanında üretim olanağı sağlayan heykel bölümü programının uygulama boyutunda öğrenciler, günümüz ekonomik koşullarında malzeme, kişisel ekipman ve donanım temininde zorluklar yaşayabilmektedir. Çalıştay etkinliği, öğrencilerin üretme sürecine hemen dahil olup yoğunlaşmaları için lisans eğitime ek, fazladan deneyim fırsatı sunmaktadır. Heykel yapmak için, belirlenmiş bir zaman diliminde sağlanan olanakları, azami derecede kullanabilmek, pratik şekilde problem çözmek, zihinsel ve fiziksel durumu ile yüzleşmek, zayıf noktaları görmek ve gidermek, mümkün olabilmektedir. Ayrıca katılımcılar deneyimlerini birbirleri ile paylaştıkları için bireysel kazanımlarının oranını arttırabilirler. Bu etkinliklerde uygulamanın ağırlık taşıdığı düşünülse de yönetici-yürütücü ekibin süreci kuramsal açıdan da yönlendirmeleri, hatta kendilerinin de yapıt meydana getirmeleri, çalışmaların niteliğini arttırmaktadır.

3. Atık Malzemeyle Heykel Çalıştayları

Almanya merkezli bir tekstil firması olan Hugo Boss ve ülkemizde üretim merkezi bulunan bir firma olan PhilSA A.Ş aynı yıl içinde, Heykel Bölümü Öğretim Üyeleri ve öğrencilerinden seçilmiş bir ekiple, İzmir’de bulunan fabrikalarında bir heykel çalıştayını gerçekleştirmeyi teklif etmiştir. Konunun ayrıntılarının belirlendiği bir dizi toplantı sonunda çalıştayın yapılmasına ve bir protokol ile çalışmanın her iki taraf için kurallara bağlanmasına karar verilmiştir. Söz konusu protokollerde her iki kurumun beklentilerini karşılayacak yararlar göz önüne alınarak, beklenti, yetki ve yükümlülükler detaylı bir şekilde açıklanarak karşılıklı iş birliği tanımlanmaktadır.

Çalıştaylar, fabrikanın üretim işleminden çıkan atık ve hurda malzemenin geri dönüşümü ve sanatsal dönüşümü üzerine form araştırmaları biçiminde planlanmıştır. Protokolde çalıştayların amacı: Üniversite-Endüstri iş birliği ile üretim artışı malzemeleri kullanarak bilgi alışverişinde bulunmak ve yaratıcı bir tartışma ortamında, fabrika sosyal alanlarında sergilenmeye uygun heykeller üretmek, heykel bölümünde öğrenim gören lisans öğrencilerine ürettikleri bu heykelleri sergileme imkânı vermek şeklinde ifade edilmiştir. Kaynağı atık malzeme olduğu için çalıştaylar, karışık teknik ile üretme yöntemleri üzerine yoğunlaşmıştır. Çalışmalar, tamamlandıktan sonra üretilen heykeller fabrikanın belirlenen alanlarında sergilenecektir. Bölüm öğrencileri için fakülte dışında yaşayacakları bu deneyim, o güne kadar aldıkları eğitimden edindikleri birikimi kullanma, gerçek anlamda bir sanat çalışmasının tüm aşamalarını yaşayarak deneyimleme, sergilenebilir düzeyde yapıtlar üretme fırsatı yaratacaktır. Fabrika mekânında yapılan tüm bu çalışmaların hocalar danışmanlığında yapılması ilave bir eğitim fırsatı anlamına da gelmektedir.

Ayrıca çalıştay dolayısıyla öğrencinin sanatsal yaratım sürecinde malzeme kullanabilme olanağını bulması, ürettiği işin kalıcı bir şekilde sergilenmesi, etkinlik sonunda katılım belgesiyle onurlandırılması, motivasyonu yükselten etkenlerdir. Firma açısından tesis alanlarına konacak heykellere sahip olmak, açık

alanların daha yaşanılır alanlar haline gelmesi, tesis çalışanlarının üretim sürecini izleyebilecekleri heykellerle karşılaşması ve sanayi atığının niteliği konusunda bilincin gelişmesi gibi kazanımları olacaktır.

Protokole göre; çalıştayların toplam süresi iki hafta (10 iş günü) olarak sınırlandırılmış, bahar yarıyılı sonunda, yaz başlangıcında, derslerin ve sınavların bitmesini takip eden hafta başlanması uygun görülmüştür. Yönetici-yürütücü ekibin ve katılımcıların sayısı çalışma alanının kapasitesi de dikkate alınarak firma temsilcileri ile çalıştay yöneticisi tarafından belirlenmiştir. Buna göre yönetici-yürütücü ekip üçer, katılımcı öğrenci sayısı en fazla on iki kişiyle sınırlandırılmıştır. Öğretim üyelerinin yer aldığı yönetici ve yürütücü ekip, başından sonuna çalıştayın her aşamasını planlayıp yönetecektir. Hatta bizzat yaptıkları uygulamalarla somut örnekler sunmuşlardır (bkz. Şekil. 1). Tüm katılımcılardan sorumlu olan bu ekip üyeleri, çalıştayın akademik ölçütlere uygun, düzenli, verimli ve güvenli şekilde sürdürülüp tamamlanması sorumluluğunu da üstlenmişlerdir. Yapılan Çalışmalarda karşılaşılan sanatsal problemlerin çözümlenmesi, kuramsal ve teknik açıdan yürütücüler tarafından desteklenecektir. Katılımcılar, bölümümüzün lisans programının ilk iki yılında verilen teknik derslerini başarıyla tamamlamış teknik düzey kazanmış, belli bir atölye deneyimi edinmiş öğrenciler arasından seçilmiştir. Çalıştayın yapılması için fabrikanın üretim destek atölyelerinin açık ve kapalı alanları tahsis edilmiştir.



Şekil 1. Totem, N. İ. Atar, 2015 (Fotoğraf: G. Ergür).

Hazırlık aşamasındaki görüşmelerde öncelikle çalıştay başlamadan katılımcılara firmanın uzmanları tarafından iş güvenliği, fabrikanın işleyişi ve çalışma kuralları ile ilgili bilgilendirme toplantısı düzenlenmesine karar verilmiştir. Katılımcıların ulaşım, yemek, revir gibi imkanlardan yararlanması ayrıca dinlenme alanlarını fabrika çalışanlarıyla paylaşabilmeleri sağlanmış ve çalışma saatleri fabrika gündüz mesai saatlerine göre ayarlanmış, protokol metninde yer almıştır. Çalıştay ekibinin sigorta güvencesi altına alınması da bu tür çalışmalarda üzerinde durulması gereken önemli konudur. İş birliği yapılan kurum bu konudaki sorumluluğu Dokuz Eylül Üniversitesi Staj ve Pratik Çalışma Yönergesi 'ne uygun şekilde

üstlenmiştir. Yönetici-yürütücü ekip, protokol kapsamında üniversite tarafından görevlendirilmiştir. Çalıştay başlamadan önce, kullanılacak hurda ve atık malzemelerin biriktirilmesi, sarf malzemelerinin temini, ekipman ve donanımın hazırlığı firma tarafından sağlanmıştır.

İmzalanan protokol gereği karşılıklı iş birliği başlatılmış ve 2015-2018 yılları arasında dört çalıştay düzenlenmiştir. PhilSA A.Ş. Atık Malzemelerle Form Araştırmaları Çalıştayı yalnızca bir kez yapılmıştır. Üç kez çalıştay yapılan Hugo Boss Atık Malzeme Heykel Çalıştayı, izlediği yöntem ve amaçlar başlangıçta belirlenen temel prensiplerini koruyarak aynı programda sürdürülmüştür. Düzenlenen çalıştayların tarihleri, katılımcıları, yaptıkları çalışmaların adları ve her çalıştayda yapılan heykel sayısı şöyledir:

29 Haziran-11 Temmuz 2015 Hugo Boss Atık Malzeme Heykel Çalıştayı:

Yönetici: Gökçen Ergür

Yürütücüler: Neda İsmail Atar- 'Totem', Levent Ayata- 'İsimsiz'

Katılımcılar: İpek Erçelik- 'Renkli Kompozisyon', Anıl Kaan Yatar- 'Mantis', Can Aksoy, Yasin Uysallar- 'Yatay Kompozisyon', Tuğba Özdere- 'Kompozisyon', Onur Eray, Barış Direnç Altınay- 'Melek', Gülsüm Zeybek- 'Robot', Yasemin Selvi- 'Sarmal'. Toplam 9 adet heykel sergilenmiştir.

8-16 Haziran 2015, Atık Malzemelerle Form Araştırmaları Çalıştayı, Philsa A.Ş. Ve Dokuz Eylül Üniversitesi İş birliği ile:

Yönetici: Sevgi Avcı- 'İş'

Yürütücüler: Mert Taşkın Demir- 'Natürmort', Seval Alp- 'Tümülüs'.

Katılımcılar: Ali Kanal- 'Potansiyel', Alper Yanılmaz- 'Cümbüş', Ayşe Önel- 'Döngü', Bilgi Avcı- 'Miyon', Can Aksoy- 'Devinim', Ecem İleri- 'Son durum', Emre Evcimen- 'Göçebe', Kayra Şenkanat- 'Ben', Makbule Şanlı Yaşa- 'Bir gün', Nilüfer Tümel- 'Emek', Nurdan Yurtbay- 'Uyku', Özlem Bayrak Begtaş- 'Empati'. Toplam 15 adet heykel sergilenmiştir.

5-16 Haziran 2017 Hugo Boss Atık Malzeme Heykel Çalıştayı:

Yönetici: Gökçen Ergür 'Teddy'.

Yürütücüler: Neda İsmail Atar- 'Marilyn Monroe'- 'James Dean'- 'Brian O'tottle', Seval Alp- 'Kompozisyon'.

Katılımcılar: Cansu Yaman- 'Natürmort', İrem Nur Çınar- 'Dans', Melih Gömeç- 'İsimsiz', Sezer Deniz- 'Germe'- 'Tepeklak', Özlem Bayrak Begtaş- 'Dilek Ağacı', Nurdan Yurtbay- 'Soyut Kompozisyon', Melike Uysal -'At', İsmet Yarkın Yağdı -'Rüzgâr Gülü', Emre Evcimen -'İsimsiz'. Toplam 15 adet heykel sergilenmiştir.

18-29 Haziran 2018 Hugo Boss Atık Malzeme Heykel Çalıştayı:

Yönetici: Gökçen Ergür- 'Rüya'.

Yürütücü: Neda İsmail Atar 'Bulut'- 'Soyut Rölyef'.

Katılımcılar: Fevzi Ay- 'İsimsiz', Armağan Bilir- 'Çekiç Baş', Ecem İleri- 'Omurga', 'Saat', Anılcan Kuyucu- 'Soyut Form', Taylan Şahin- 'Ejderha', Pelin Timoçin- 'Portre', Emre Yaman- 'Maymun', Yiğit Yılmaz- 'Kalp'. Toplam 12 adet heykel sergilenmiştir.

Çalışmanın başladığı gün, yönetici-yürütücüler ve katılımcılar fabrika tesislerine geldiklerinde ilk iş olarak firma uzmanlarının sunduğu tanıtım toplantısına katılmışlardır. Toplantıda firma, fabrika işleyişi ve tesisin çalışma prensipleri açıklanmış ardından iş güvenliği ve çalışmanın işleyiş ilkeleri sunulmuş; katılımcıların konularla ilgili soruları yanıtlanmıştır. Yönlendirmelerin yapıldığı bu toplantının ardından çalışma alanları ve malzemelerin yer aldığı depolar incelenmiş kullanılacak olan malzemeler görülmüştür. Ayrıca, üretilecek heykellerin sergilenebileceği olası yerler de katılımcılara gösterilmiştir. Böylece çalışmaların boyutları ve ölçekleri konusunda belli bir fikir edinilmiştir. Atık ve hurda malzeme ile güvenli çalışma prensipleri, malzeme seçimi, teknik olanaklar ve çalışmanın aşamalarına değinilmiş katılımcıların soruları yanıtlanmıştır. Üretim alanı, kullanılacak atölyelerdeki teknik donanım ve olanaklar incelenmiş ve bu atölyeleri işleten fabrika teknik kadrosu ile katılımcılar tanıştırılarak kendilerinden atölye çalışma kuralları konusunda bilgi alınmıştır. Katılımcı öğrencilerin çalışma ortamını görmeleri sağlanmış ve yapacakları çalışmalardaki hoca ve teknisyen katkısının sınırlarını tanımlayan açıklamalar yapılmıştır. Bu sınırların ve rollerin en başta belirlenmesi öğrencinin, çalışmalarına dair beklentilerin karşılanması açısından gereklidir. Söz konusu yönlendirme toplantıları her çalıştayda tekrarlanmıştır. Öğrencilerin gerçekleştirilecek

etkinliğin amacını yöntemini, işleyiş şeklini öğrenmesi akıllarında beliren soruların cevaplarını bulması açısından bu toplantıların önemi büyüktür. Belirli bir atölye deneyimine sahip bulduklarından çalışma düzenine kısa sürede uyum sağlamışlardır. İlk günden başlayarak çalıştay boyunca öğrencilerin nerede bireysel, nerede birlikte hareket edecekleri yönetici-yürütücü ekip tarafından sürekli denetlenmiştir. Çalışma içerisinde yapılan fikir alışverişi ve yardımlaşma, bütün katılımcılar tarafından izlenebilir şekilde paylaşılmış, çözümlenmeler, yorumlar ve tartışmalar katılım kültürünü kazandırmaya dönük açıklıkta yönetilmiştir. Çalışma ortamının dikkati en yüksek ölçüde yoğunlaştıracak düzeyde tutulmasına önem verilmiştir.

Firmanın katılımcılar için hazırladığı tek tip çalışma kıyafeti ve güvenlik ekipmanları katılımcılara sunarak hem aidiyet duygusu hem de grup motivasyonu yaratılmıştır. Uygulamalı çalışmalar atık ve hurdaların bulunduğu depolarda malzeme seçimi ile başlamıştır. Malzeme seçimi biçim ile ilk karşılaşma alanıdır. Öğrencilerden çalıştay öncesinde ön çalışma (eskiz, maket) hazırlamaları veya verili bir konuyu araştırmaları istenmemiştir. Atık ve hurdalarla çalışmanın ana fikri anlık, rastlantısal karşılaşmaları sanat fikrine dönüştürebilme deneyimini yaşamaktır (bkz. Şekil 2-3). Bu yüzden katılımcıların doğrudan sürece odaklanması istenmiş sonuç (yapıt) üzerindeki gelişim düzeyinin sürecin yaşanması ve araştırmanın yoğunluğu ile ilişkili olduğu vurgulanmıştır. Depolama alanında çok çeşitli ve farklı özellikte malzemeler bulunmaktadır: Bazıları tanımlanabilecek alet ve eşyalara ait parçalar (çeşitli biçimde ütüler, metal sandalye parçaları, makaslar vb.) bazıları ne işe yaradığı belirsiz makina parçaları (çarklar, dişliler, zincirler vb.), ve çeşitli ölçülerde çelik ve alüminyum profil, boru, çubuk ve levha vb. gibi inşa malzemeleri karışık şekilde yığınlar halinde depolanmıştır. Bunların haricinde çeşitli plastik borular, bidonlar, kablolar, bantlar vb. gibi plastik malzemeler, kumaş gibi tekstil malzemeleri bulunmaktadır. Malzemelerin miktarlarının ve türlerinin belirlenebilmesi için depodan çıkarılıp sınıflandırılmasına başlanmıştır. Sınıflandırma işlemi tüm katılımcıların, yönetici gözetiminde takımlar halinde çalışması ile gerçekleştirilmiştir. Malzemelerin öğrenciler tarafından ayrıştırılıp sınıflandırılması her bir parçanın katılımcıların, algı-bellek alanına dahil edilmesi demektir, böylece malzeme, ilk etapta kullanılsa bile üretimin ileriki aşamalarında ihtiyaç duyulduğunda hatırlanarak kullanılabilir. Biriktirilmiş buluntu malzeme Eroğlu'nun da belirttiği gibi: Biriktirilen her şey bir bütünsel sanat algısına sahip birilerinin elinde dayanılmaz yaratıcı boyutlara dönüşebilir veya söz konusu birikim, bir dönüşümün kaynağı olur. Biriktirilen şey aynı zamanda araçlara ve o araçlara bağlı malzeme demektir. Bunlar bir araya gelmesi halinde elemanları oluşturur. Bulduklarını ayrıştırıp, bunu belli bir denetlemeden geçirerek biriktiren kişilerin büyük havuzları vardır. Bu oluşma, yaratıcılığa yönelten oluşmaların da kaynağıdır (Eroğlu, 2019, s. 30).



Şekil 2. Melek, B. D. Altınay ve O. Eray, 2015 (Fotoğraf: G. Ergür).



Şekil 3. *Natürmort*, M. T. Demir, 2015 (Fotoğraf: S. Avcı).

Malzemelerin seçilmesi ve sahiplenilmesi herhangi bir ön tasarım çalışmasından yola çıkılmadığı için tamamıyla rastlantısal veya sezgisel şekilde gelişmiştir. Malzemeler yine iş bölümü ile çalışma alanına taşınmış ve her katılımcının kendisi için ayırdığı bölüme istiflenmiştir. Çalışma alanı kendiliğinden veya bilinçli olarak bireysel çalışma alanlarına bölünmüştür. Malzemenin tanımı bu noktada tekrar gözden geçirilmiştir. Kullanılacak malzemeler kil, alçı, taş gibi amorf (biçimsiz) belli bir biçime dönüştürülen malzemelerden farklıdır. Çalıştay malzemeleri çelik, bronz, alüminyum, boyalı hurda çelik, metal, varil, galvaniz hurda çelik, tutkal, metalize, naylon, koli bandı, plastik şerit, filtre, şeker çuvalı, metalize, kakao torbası, tow, kömür tozu, plastik kilit, pleksi cam göbek gibi fabrika üretim artıklarıdır. Malzemelerin tamamının kendi biçimleri, işlevleri (artık kaybedilmiş), bellekleri vardır, bunlarla heykel yapmak, farklı bir biçim yaratma pratiği gerektirmektedir. Levi-Strauss'un 'Yaptakçı' (*Bricoleur*) olarak adlandırdığı kişiliğin tutumuna benzetilebilir. Levi-Strauss bir yanıyla sanatçıya benzettiği yaptakçının nesnelere konuştuğunu hatta nesnelere aracılığıyla konuştuğunu söyler (Levi-Strauss, 1984, s. 44). Henüz malzeme belirleme aşamasında, biçimsel aşinalık gibi sebeplerle öğrencilerin eğilimlerinin teknik sorunlarını çözebilecekleri tanıdık malzemeleri seçmeye, yönlendiği gözlenmiştir. Malzemenin önceki yapısını, tanınırlığını korumak, örneğin Hurda-Sanatı örneklerinde sıkça görülen bir çalışma yöntemidir (Ragon, 1987, s. 75). Burada sanatçı aşına, tanıdık, buluntu nesnelere doğrudan yapıya dahil ederek dönüştürmekte ve böylelikle izleyicinin algı alanına ulaşabilmektedir. Ayrıca endüstriyel biçim artık estetik bir kategori haline geldiğinden sanatçı bu beğeni alanını da değerlendirebilmektedir. Betimlemede hazır biçimin geçirdiği dönüşüm ile bir araya geldiğinde izleyici açısından kolay benimsenen çalışmalar ortaya çıkmıştır (bkz. Şekil 4- 5-6).



Şekil 4. *Natürmort*, C. Yaman, 2017 (Fotoğraf: G. Ergür). Şekil 5. *Göçebe*, E. Evcimen, 2015 (Fotoğraf: S. Avcı).

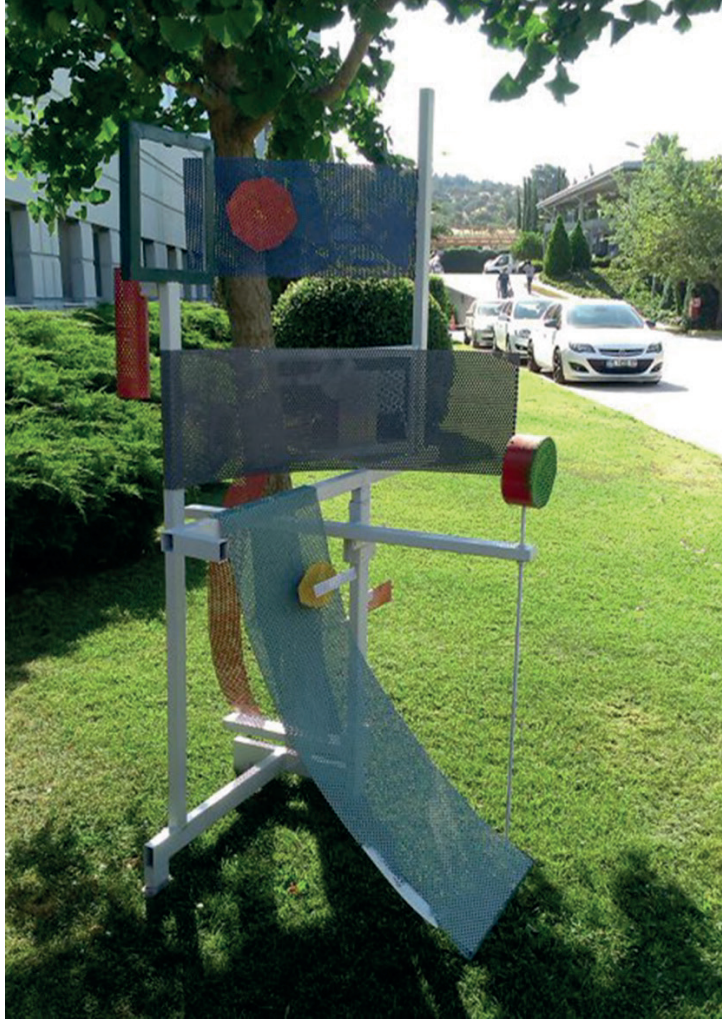


Şekil 6. *Yatay Kompozisyon*, C. Aksoy, Y. Uysallar, 2015 (Fotoğraf: G. Ergür).

Öğrenciler daha önce kamusal alan ölçeğinin gerektirdiği boyutları dikkate alarak çalışmadığı için üretim sürecini buna göre tasarlamak durumunda kalmıştır. Bölüm eğitim sürecinde yürütülen çalışmalar form geliştirme odaklı olduğundan heykelin mekân ihtiyacı çoğunlukla kaide ile çözümlenmektedir. Kaidenin tanımladığı özel alan, ölçek problemini kendiliğinden ortadan kaldırırken gerçek bir açık alan ise, çevresi ile doğrudan ilişkili biçim problemleri yaratır. Bu şekilde, bünyesinden kaideyi dışlayan doğrudan zeminle bütünleşecek bir yaklaşım belirlenebilir. Ayrıca görece uzun bir zaman sergilenen heykellerin, açık hava şartlarına karşı koyacak ve varlığını sürdürecektik teknik çözümleri üretmesi gerekir. Dönüşmüş atık malzemenin kullanılması da içeriğe katılan başka bir unsurdur. İlk çalıştaylarda fabrika ön bahçesinin açık alanları sergileme alanı olarak sunulduğu için her yönden izlenebilen daha büyük ölçekli heykel fikri genel olarak benimsenmiştir. Bir sonraki çalıştayda ise fabrikanın duvarları çalışma alanı olarak belirlenmiştir, tek cepheli yüksek rölyeflere ağırlık verilmiştir. Son çalıştayda ise heykeller fabrika sosyal tesisinin iç avlusunda sergilenmiştir, bu yüzden heykeller önceliklere göre daha küçük ölçekte tutulmuştur. Sergileme alanı, heykellerin ölçeği için belirleyicidir. Çalıştaylarda katılımcılar birbirinden farklı biçimsel ilkelerden yola çıkmıştır. Figür veya non-figüratif tavır üzerinden gelişen tek veya çok renkli, çizgisel, saydam ya da opak pek çok seçenek sınamıştır. Malzeme ve teknik, çeşitliliğe açık bir kaynak olduğundan pek çok biçim olanağı ile karşılaşmıştır. Plastik, kumaş, ahşap, torf, mukavva, tutkal, metalize, naylon, koli bandı, plastik şerit, gibi doğal veya yapay malzemeler genellikle ara formlarda, tamamlayıcı rollerde karşımıza çıkar (bkz. Şekil 7). Çelik, kalıcı yapısı ve boşluğu biçimlendirme özelliği sayesinde öncelikle tercih edilen malzeme olmuştur. Tekniği kolaylıkla öğrenilebildiği ve inşa mantığında kısa sürede biçim geliştirilebildiğinden bu tür çalıştaylarda sık kullanılan bir yapı malzemesidir (bkz. Şekil 8).



Şekil 7. *Ben*, K. Şenkanat, 2015 (Fotoğraf: S. Avcı).



Şekil 8. Renkli Kompozisyon, İ. Erçelik, 2015 (Fotoğraf: G. Ergür).

Malzeme ile düşünme heykelde biçim geliştirme sürecinin önemli bir bileşenidir. Malzeme ile düşünürken izlenecek en basit yollardan biri, oyun mantığında hareket etmektir. Tüm dikkatin malzemenin özellikleri üzerine odaklandığı, bir yoğunlaşmaya geçerek malzemeleri sıralama ve düzen olasılıklarını üç boyutlu şekilde deneyerek parçaların tek tek, bir arada ilişkileri üzerine gözlem yapmak ve düşünmek önemlidir. Biçim araştırma, bulma ve motif geliştirme aşamasında oyunun alanını, heykelin olası ölçeğini boyutlarını dikkate alarak belirlemek avantajlı bir yaklaşımdır. Bu aşamada biçimin ana hatları ortaya çıkmaya başladıkça yapısal problemler de kendini göstermeye başlayacaktır. Keşfe ve buluş yapmaya çok açık bir aşama olduğundan deney yapmak ve seçenek üretme teşvik edilmelidir. Ecker, sanatsal sorun çözme, baştan sona değerlerin seçimi, ayırmsanması, birleştirilmesi yeni olasılıkların keşfi içinde yürür. Sanatsal sorunun çözümü ile biten yapıt yeni sorunların ipuçlarını da içinde saklar demiştir (Ecker'den aktaran, Kırıçoğlu, 2019, s. 105). Ana biçim konusunda kararların netleşmesi öğrencinin heykelin konacağı çevreye göre kararlar almasını gerektirir. Yönetici veya yürütücülerle geliştirmekte olduğu heykel üzerine fikir alışverişinde bulunması, sözel şekilde problemini ifade edebilmesi çok önemlidir. Böylece geliştirdiği biçime dair düşünsel yaklaşım, kavramsal soyut alandan çıkararak somutlaşabilir. Rastlantısal, kendiliğinden (spontane) ortaya çıkan sonuçlar da bilinç düzeyine çıkarılmazsa bilgiye dönüşemez. Öğrencide sanatsal keşfin, bilinç düzeyine çıkabilmesi için kendisi tarafından tanımlanıp ayırt edilmesi gerekir. Çalıştayda tartışma ortamı belirli zamanlarda tüm katılımcılara açık bir forum şeklinde gerçekleştirilmiştir. Örneğin, yürütücüler, katılımcıların üretim sırasında gerek fiziksel gerek zihinsel olarak yaşadıkları duraksamaları ve kararsızlıkları fark ettiklerinde aynı olguya başka bir bakış açısı önererek destek olmuşlardır. Örneğin Şekil 2'de 'Melek' adlı çalışmada maskenin önerilmesi, çalışmanın vurgu sorununu çözümlenmeye yardımcı olmuştur. Söz konusu katkının etkisi, üretim sürecinde birtakım kuramsal bilgilerle desteklenmesine bağlıdır. Çünkü öğrenimin kalıcı hale gelmesi başlıca amaçtır. Biçimi ve ürettiği etkiyi sık sık analiz etmek, saptamalar yaparak anlam ve içeriğe dair çıkarımlarda bulunma alışkanlığı sanatsal bilgi üretme pratiğini

geliştirecektir. Bu şekilde üretilen bilginin yaşama geçmesi, sınanması, paylaşılması bir sanatçının yaşam boyu edindiği birikimin kaynağıdır. Richard Pfenning, sanat dersinde zihinsel (ussal) çözümleme şeklinin altı evrede geliştiğini öne sürmektedir. Buna göre:

1. Algılama
2. Sıralama (Sayma) ve betimleme
3. Algıların parçalara ayrılması,
4. Tek tek parçaların ayrı ayrı etkileri, birbirlerine etkileri ve bütüne etkilerinin saptanması.
5. Yapıtın anlambilimsel (semantik) ve içeriksel boyutu,
6. Eleştirel çözümleme.

Çözümlemenin birinci aşaması olan algılamada, algı aynı zamanda üretici olduğundan, görüsel düşünme; algı aynı zamanda söylemsel düşünme kullanılacaktır. İkinci, üçüncü ve dördüncü aşamalarda tümüyle söylemsel düşünme kullanılacak, beşinci ve altıncı aşamalarda ise ussal düşünme biçimlerini tümünü içeren düşünme biçimleri işe koyulacaktır. (Pfenning'den aktaran, San, 2003, s. 150)

Görülüyor ki hem örgün öğretim hem de çalıştay gibi ortak üretim ortamlarında çalışmasını yürüttüğü heykel üzerine düşünme, çözümleme ve eleştiri geliştirerek öğrenciler, daha profesyonel bir davranış kazanmaya yönlendirilirler. Uygulamanın yanında öğrencilerde kuramsal yeterliliklerin gelişmesi ve üzerinde çalışılan biçim düşüncesinin ifade edilebilmesi çalıştay sürecinin can alıcı unsurlarındandır. Bu çözümlemelerin paylaşılması sırasında öğrencinin gözden kaçırdığı noktaları fark etmek ve göstermek, yönetici ve yürütücü açısından değinilecek konuların kapsamını genişletme fırsatı sunabilir. Örneğin; heykelin alanıyla kurduğu ilişki bağlamında kaide ve kaidersizlik seçeneğinin nasıl değerlendirileceği konusu çalıştay süresince sık sık gündeme gelmiştir. Oysa kaidenin heykelin biçimiyle kurduğu etkin ilişki biçimleri 20. yüzyılın başlarından beri Brancusi, Rodchenko, Boccioni gibi sanatçılarda görülmeye başlanmıştır. Bu sanatçılarda heykelin yapısı içinde kaidenin durumu ele alınmış ve pasif yapısına karşı çözümler önerilmiştir. Kaidenin tamamen vazgeçilebilir olması da günümüze kadarki süreç içerisinde yine karşımıza çıkan bir durumdur (Burnham, 1968, s. 19). Öğrencilere işlerinin nasıl sergileneceği sorulduğunda verilen cevaplardan bu konuyu hemen hemen hiç düşünmedikleri ya da belli bir ezberi tekrarladıkları saptanmıştır. Bölümde atölye derslerinde ve kuramsal derslerde değinilmesine rağmen uygulamaya dayalı bu türden bir çalışmada temel problemlerle somut şekilde karşılaşmış ve çözüm üretme gerekliliği doğmuştur. Öğrencinin düzeyinin sınanması ve zayıf kalan yönlerinin saptanması noktasında sanat eğitimcileri için çalıştay ortamı, uygun gözlem alanlarıdır. Böylece örgün eğitime dönüldüğünde nelere öncelik tanınacağı belirlenerek ders içerikleri güncellenebilir.



Şekil 9. *Uyku*, N. Yurtbay, 2015 (Fotoğraf: S. Avcı).

Uygulamaların üretimi ile ilgili tekniklerin tanınması, denenmesi ve öğrenilmesi katılımcıların ilgi gösterdiği bir diğer alandır. Çalıştaylarda öğrencilerin, kendi teknik beceri sınırlarını keşfetme ve bu alanda kendini geliştirme kaygısı yaşadıkları gözlemlenmiştir. Örneğin modelaj atölyesinde temrin yapmış bir öğrenci burada edindiği birikimi çalıştay sürecinde atık malzemelere uyarlayarak benzer görsel etkileri daha büyük boyutlarda yakalamaya çalışmıştır (bkz. Şekil 9). Beceri ve fiziksel sınırlar hakkındaki önyargı ve endişelerin giderilmesi ancak doğrudan uygulama ile iş üzerinden giderilebilmektedir. Heykel yapabilmenin öncelikli şartlarından birinin sadece yetenek olduğu yanlışına sıklıkla düşülür. Çok teknik bilmenin üstünlük kazandırdığı sanılır. Bunun belli avantajları elbette vardır. Çalıştaylar süresince bu yargıyı aşma yönünde dikkate değer adımlar atılmıştır. Günümüz sanat formlarında teknik bilgi, yetenek, eskisi kadar öncelik taşımamaktadır. Duchamp, hazır-yapım (*ready-made*) kavramını ortaya atarak zanaat ve tekniğe dair zaten sorgulanan yargıları değiştirmiştir. Bunun yerine sanat fikri öne çıkmıştır (Duchamp ve Hahn, 1984, s. 77-88). Sanat eğitimle derinleşen bir birikim alanı haline gelmiştir. Bir sanat fikrinin geliştirilmesi konusunun ilk aşamada çözülmesi ve teknik bilginin bu noktadan sonra devreye girmesinin doğru bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Çalışmalar ilerledikçe öğrencilerin öz güvenin arttığını ve üretme iradesinin etkin hale geldiğini, değerlendirme, karar verme, eyleme geçme konusunda daha cesaretli davrandıklarını dikkat çekmiştir. Bu ruh halinin yarattığı sonuç, teknik becerinin herkes tarafından edinilebildiğini sanat fikrinin ise asıl üzerinde durulup geliştirilmesi gereken kişiye özel alan olduğunu göstermiştir. Oysa sanatta teknik, icat edilebilen, geliştirilen ve kişilik yapımıza bürünebilen bir olgudur (bkz. Şekil 10).



Şekil 10. Potansiyel, A. Kanal, 2015 (Fotoğraf: S. Avcı).

Yönetici-yürütücülerin bu aşamada bizzat kendileri teknikleri detaylı şekilde anlatarak uygulamışlardır. Teknik donanımın sınırları ve taşıdığı riskler de dikkat çekilen konular arasındadır. Bir teknikte ustalık kazanmak dikkat ve özen gerektirmektedir. Zamana bağlı bir şekilde ve ihtiyaç duydukça geliştirilen teknik deneyim birikiminin aktarımı sanat eğitiminde artık öncelikli amaç olmamalıdır. Tekniğin ortalama düzeyini aşip ustalık (virtüözite) düzeyinde fetişleşmesi, sanat yapma düşüncesini geri plana atabilir. Hans Ronge bu süreci, “malzemenin insanileştirilmesi, ya da öznenin nesnelleştirilmesi” (Ronge’den aktaran, San, 2003, s. 171) şeklinde özetlemiştir.

Olgunlaşma sürecinde birçok sanatçı teknikle (ve malzemeyle) hesaplaşma aşamasından geçmiştir. Aynı şekilde beceri çabuk sonuçlar almak için büyük konfor alanı açar fakat sadece tekniğe ağırlık verilmesi ya da yeteneğe güvenilmesi öğrenmenin ve bilgi üretmenin önünde bir engeldir. Sanatçı Cengiz Çekil öğrencilerine sık sık bunun üzerine gidilmesi gereken bir özellik olduğunu hatırlatırdı. Bir söyleşisinde de belirtmiştir ki, “Dün dediğim gibi, yetenekli olanın yüzeyde kalma tehlikesi var. O zaman bir problemi çözmek için yollar aramazsın ya da o problemi çözerken değişik araştırmalar yapma gereği duymazsın” (Çekil’den aktaran, Avşar, 2020, s. 59). Çalışma süresinin kısıtlı olması katılımcıları daha hızlı, planlı düşünmeye zorladığından mükemmelleşmesine zaman ayırmak yerine teknik düzeyi daha makul düzeyde tutarak bu zamanı etkiyi arttıracak çözümlere üretmek için kullanmışlardır. Atölye teknisyenleri de yapılan çalışmalara destek vermişlerdir. Öğrencilerin ihtiyaç duyduklarında Yönetici-yürütücü bilgisi ve onayıyla teknik destek alabilecekleri en başta belirtilmiştir. Biçime doğrudan müdahale düzeyinde hiçbir katkı kabul edilmemiştir.

Fabrika çalışanları da çalıştay alanını sık sık ziyaret etmiş, heykellerin üretim süreçlerini izlemişlerdir. Zaman zaman yapılan çalışmalar hakkında sorular sormuşlar; düşüncelerini paylaşmışlardır. Üretim süreci izleyicinin genelde karşılaşmadığı aşamadır. Çalışmaların kimi zaman yoğun ve üretken aşamalarına şahit olmak izleyicilerde sanata karşı ilgiyi arttırdığı gözlemlenmiştir. İzleme kültürünün kazanılması, zevk alma, sanatla karşı karşıya olmanın yarattığı farkındalığın yanı sıra izleyicilerde merak ve eleştiri kültürünün gelişmesi bu türden etkinliklerle mümkündür. Sanat kendi çevresinde gelişen bir olgu değildir toplum hayatının her noktasına nüfuz etmelidir. Janet Wolff, sanatın toplumsal bir üretim biçimi olduğu çok vurgu yapılan ‘yaratıcılık’ kavramının gizemselliğinden sıyrılıp anlaşılır hale gelmesi gerektiğini belirtmiştir (Wolff, 2000, s. 135). Ne yazık ki ülkemizde heykel alanında izleyicinin ilgisi ve birikimi başka sanat alanlarına oranla daha sınırlı düzeydedir. Halka açık sanat sempozyumları ve çalıştaylar sanata meraklı kişi sayısını arttırmaktadır. Katılımcıların da gördükleri ilgi sayesinde motivasyonları yükselmiştir. Plastik sanatlarla uğraşan sanatçıların iletişim kanalı yapıt üzerinden topluma açılır. Sempozyum, çalıştay gibi etkinlikler izleyici ve sanatçı arasındaki mesafenin azaldığı ortamlar yaratır.

Çalıştaylarda, heykellerin tamamı belirlenen çalışma süresi içerisinde tamamlanmıştır. Öğrencinin motivasyonunun düştüğü bazı durumlarda akran yardımlaşması devreye girmiştir. Bu konuda yönetici-yürütücü hocaların dikkatli ve ilgili yaklaşım içinde olması ve öğrencilerin motivasyon düzeylerini yüksek tutmaları çok önemlidir. Doğrudan sürece müdahale etmek, bizzat yapmak yavaşlayan veya duran çalışmaların sürmesi için faydalı olmaktadır. Çalıştaylar süresince yönetici-yürütücü hocalar kontrolü hiç yitirmeden üretimin devamlılığı sağlamışlardır.

Tamamlanma aşamasına yaklaşıldıkça izleme-sergilenme şekline dönük kararların netleştiği, ara form düzeyinde ekleme, çıkarma ve rötuşların yapıldığı bir evreye girilmiştir. Biçimsel bütünlük duygusu, işin tamamlandığı noktayı belirlemede önemli bir değerlendirme ölçütü sayılmıştır. Çalışmanın tamamlandığı anı tanımlamak genelde sanatçıların zorlandığı bir aşamadır. Bir heykelin ya da resmin tamamlandığına, sergilenmeye hazır olduğuna dair yargılar çoğu kez muğlaktır. Belirlenen üretim süresinin sonuna gelmek belirleyici değildir. Bazen rötuş işleminin tamamlanması, yüzey temizliği, boyama gibi aşamalar üretim sürecinin sonunu işaret etse de kararın verilmesi için yeterli değildir. Çalıştayda da öğrencilerin çoğunda bu sorunun cevabını yönetici-yürütücü hocalardan beklediği gözlenmiştir. Boyamanın bittiği anda işin sergilenmeye hazır olduğunu ya da planlandığı şekilde parçaları birleştirilen ve rötuşlanan bir heykelin tamamlandığını varsaymak doğru değildir. Bu konuda gözü kapalı, ezberden karar verilemez. Çalıştay boyunca eğitsel çerçevede sürdürülen tartışma ve analiz yapma eylemi burada tekrar işlevsel hale gelir. İş her açıdan izleyerek ve mevcut durumunu betimleyerek saptamalarda bulunmak bunun yanında soru-cevap şeklinde gelişen ve örneklemelere dayalı açıklamalarla desteklenen bir inceleme, tamamlanma aşamasında da faydalıdır. Rötuş, boya gibi son evre işlemleri tamamlanmış olabilir. Emin olmak için heykeli son yerinde görmek ve bir süre izlemek, kıyaslama seçenekleri yaratmak ve değerlendirmek karar vermek için uygun bir yöntem olabilir. Büyük ve köklü değişikliklerden çok, basit ama etkili çözümler üretmeye yoğunlaşarak sonraki çalışmalara da etkisi olan farklı bakış açıları denemek, bilinci sürekli uyanık tutmak bu tür uygulamalardan edinilebilecek alışkanlıklar arasındadır. Gözümüz heykeli izlemeye alışmışsa aracı bir görme şeklinden faydalanmak örneğin yapıtın fotoğrafı üzerinden etkiyi izlemek uygun bir yöntem

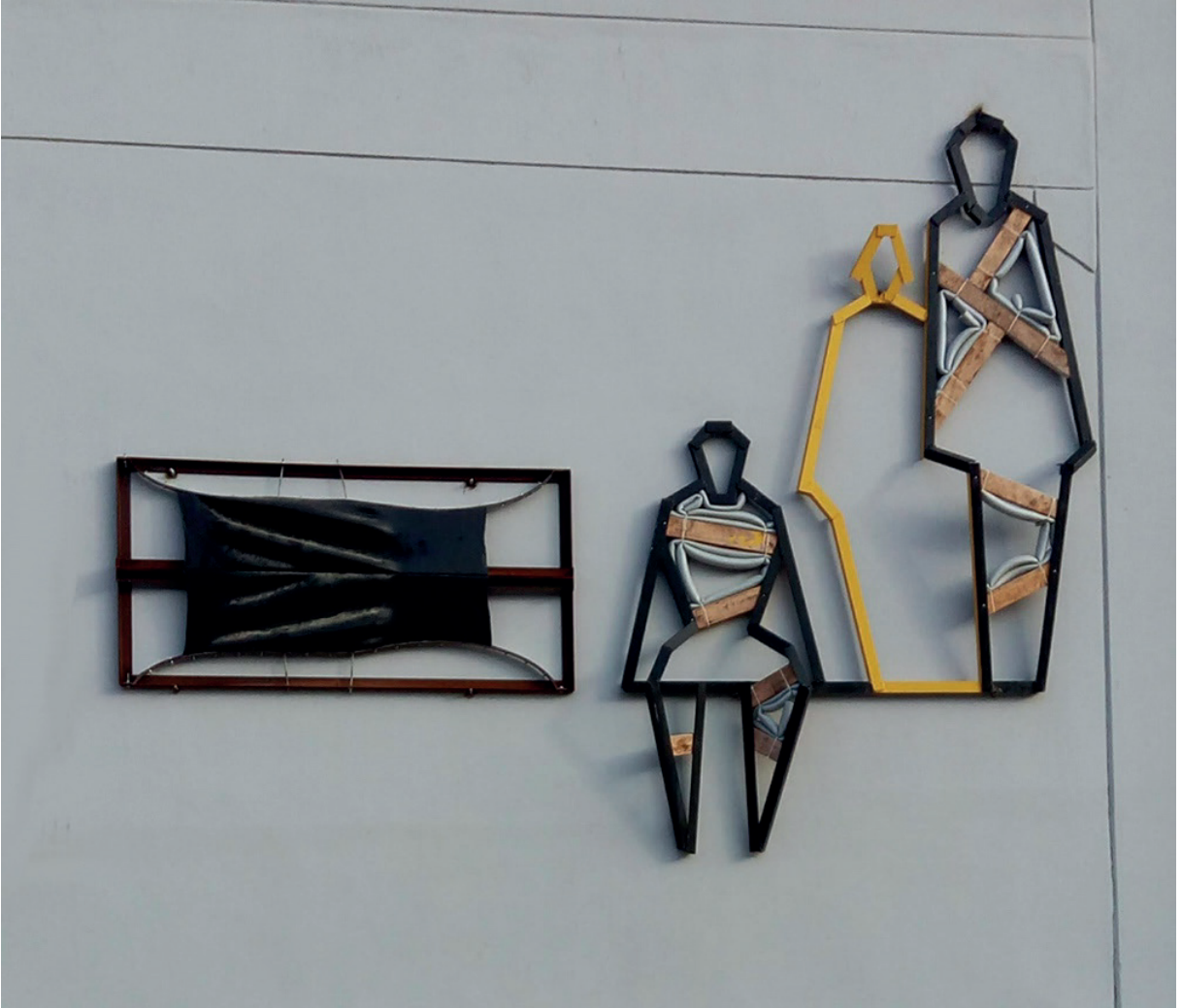
olarak önerilebilir. Sonuç için ekleme yapma fikrine takılıp kalmışsa öğrenci sonucu deneyerek görmelidir. Heykel üretilirken izlenen yol bir önceki biçimsel aşamaya rahatlıkla dönebilir. Çalışmaların her durumu her bir aşama bu anlamda gözden geçirilebilir ve tekrar değerlendirilebilir.

Renk uygulanacak çalışmalarda rengin nasıl bir rol oynayacağı, biçime katılma şekli her bir heykel için ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Günümüzde heykelde özgün sonuçlar yaratmada form araştırmaları kadar renk araştırmaları da önem kazanmıştır. Önceki dönemlerde özellikle 19. yüzyılda, rengin heykeli özünden uzaklaştırdığı gerekçesiyle renk olumsuz bir biçimlendirme elemanı sayılmış heykelde renk kullanımı tartışma konusu olmuştur. Dönemin eleştirmenleri rengin heykeli değersizleştireceği sıradan bir süs eşyasına dönüştüreceği kaygısı taşıyorlardı. Akademisyenler heykeltıraşın dehasını ve yeteneğini gizlediği görüşündeydi. Sanatçılar ise malzemenin kendi doğal rengine sıcak bakmışlardır (Avcı, 2008, s. 165). 20. yüzyıl sanatı ile heykel için renk tabu olmaktan kurtulmuş ve heykelde kullanımı yaygınlaşmıştır. Çalıştay sürecinde ortaya çıkan çalışmalarda da rengin özgürce kullanımına tanık olunmuştur. Özellikle karışık malzemenin kullanıldığı işlerde bütünlüğü, birliği elde etmek veya ifade katmak için renge sıkça başvurulmaktadır. Heykelin üretim aşamasında hacim heykelin kütesini renk ise yüzeyini ilgilendirir. Fakat renk, kullanım amacına göre heykelde hacmi ortadan kaldırabileceği gibi istenirse en çarpıcı bir şekilde vurgulanmasına veya formun parçalanmasına da hizmet edebilir. Heykelde renk uygulaması doğadaki formların asıl renklerini çağrıştırmak için ele alınması halinde yaratılan formun gerçekmiş gibi görünmesini sağlar ve bu durumda benzetme amaçlı renk kullanım söz konusu olur. Heykelin bütün yüzeyleri tek renkle boyandığında ise farklı malzemelerle üretilmiş bir heykelde renk formu öne çıkaran ve metamorfozu sağlayan bir araç olarak değerlendirilebilmektedir. Renk, heykelin kütesel etkisini hafifletebileceği gibi tam tersi biçimde bir etki de kazandırabilir. Renk uygulaması formun karakterini pekiştirebilir. Örneğin sıcak bir formu daha da sıcak kılabilir (DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, 2021). Çalıştayda gerçekleştirilen ‘Tümülüs’ adlı çalışmada malzemenin kendisi elde edilen forma ilham vererek doğal rengi korunmuş ve gerçekçi yaklaşıma katkıda bulunmuştur. Heykel aydınlık rengi sayesinde büyük kütesine rağmen ağırlığı yokmuş etkisi kazanmıştır. Empati adlı çalışma ise benzer etkiyi şeffaf renkli malzemesi ile yakalamıştır. Soğuk renk tercihi, sıcak forma zıt bir şekilde kullanılmıştır (bkz. Şekil 11).



Şekil 11. Tümülüs, S. Alp, 2015 (sağ); Empati, Ö. Bayrak Begtaş, 2015 (sol) (Fotoğraf: S. Avcı).

Bilindiği gibi renk olgusu malzemenin kendisinden kaynaklanabilir ya da boya, folyo gibi yüzeyi kaplayarak renklendiren bir aracı malzeme ile de sağlanabilir. Tek renkliliğin, çok renkliliğin ya da hiç boyanmamış heykellerin kriterleri yaratılmak istenen plastik etkilere göre belirlenmiştir. Renk estetik etkilerinin yanında yerine göre anlama da katılan aktif bir bileşendir (George, 2014, s. 66). Non-figüratif çalışmalarda renk, parçaların birbiriyle ilişkileri göz önüne alınarak çizgi, yüzey, soğuk-sıcak ve bunun gibi biçim bağıntılarından yola çıkılarak seçilmiştir. Rengin biçimle uyumuna dikkat edilmiştir. Yarı-saydam heykellerde rengin, heykel üzerindeki üst üste düzenlenmiş ışık geçirgen yüzeylerin yaratacağı değişimleri, uzaktan ve dış şartlarda en üst düzeyde gerçekleştirecek tonlarda boyanmıştır. Renklendirmede öncelik boyanın koruma işlevinden çok biçim ve içerik ilişkisine dayandırılmıştır. Renkle müdahale edilmeyen, sürece dair izleri sunan heykellerde atık-buluntu malzemeye dair tüm süreç görünür durumdadır. Aşırı biçimsel müdahalelere maruz kalsalar da malzeme üzerindeki aşınma, yıpranma, pas gibi -etki yaratan- izler korunmuştur. Nesnelerin izleyicide bıraktığı duygusal etki özdeşleşmeye kadar uzanan bir alana sahiptir. Germe, yırtma, yakma gibi fiziksel eylemler üzerinden biçimlenen heykeller de gene duygusal tepkileri malzemenin özelliklerinden yararlanarak elde etme yolunu izlemişlerdir (bkz. Şekil 12). Atık Malzeme söz konusu olduğunda boyama ya da olduğu gibi bırakma konusu sadece biçimsel bir tercihin ürünü değil kültürel bir alışkanlığa da gönderme yapabilir. Cengiz Çekil bir söyleşisinde bu kültürel farkı, "Avrupa'daki izleyiciyi paslı malzeme etkiliyor. Müthiş bir demir boyama hastalığı var bizde. Boyarsın, yıldızla boyarsın başka şeyle boyar yeniden kullanıma sokarsın" şeklinde ifade etmiştir (Çekil'den aktaran, Avşar, 2020, s. 6). Gerçekten de fabrikanın bakımlı düzenli ve temiz ortamında boya uygulanmayan heykellerde bu tercihin bilinçli yapıldığını, herhangi bir özensizlikten kaynaklanmadığını fark etmek mümkündür. Sergilemeden sonra izleyicilerden bu konudaki fikirleri sorulduğunda da bu saptamanın doğruluğu kanıtlanmıştır.



Şekil 12. *Germe*, S. Deniz (sol), 2017; *İsimsiz*, M. Gömeç (sağ), 2017 (Fotoğraf: G. Ergür).

Heykeller tamamlandıktan sonra açık alanda bir sergi formunda ya da yerlerine konarak izleyici ile paylaşılmıştır. Her çalıştayın sonunda bu aşama tüm katılımcılar ve fabrika çalışanları tarafından heyecanla karşılanmıştır. Fabrika teknisyenleri arasından bu iş için görevlendirilen ekibin dışında da pek çok kişi gönüllü çalışmıştır. Heykeller uygun konumun seçilmesi için defalarca yer değiştirmiş, her biri arka fon, ışık, izleme yönü gibi ölçütler dikkate alınarak yerleştirilmişlerdir. Sergileme fabrikanın vardiya değişim saatine göre belirlenmiştir, bu saatte büyük bir topluluk açık alanları doldurmaktadır. Heykellerin sergilenmeye başlamasıyla birçok çalışan izlemeye gelmiş sonuçları yakından incelemiştir. Her gün karşılaştıkları nesnelere heykeller üzerinde tamamen farklı bir bağlamda görmeleri ilgilerini çekmiştir. Heykellerin izleyenler üzerinde bıraktığı olumlu etki hem fabrika yönetim ekibi hem de firmaların yurtdışından gelen üst düzey yöneticileri tarafından daha sonra tarafımıza ifade edilmiştir. Çalıştaya katılan öğrencilerde de benzer tepkiler gözlemlenmiştir. Öğrencilerin birçoğu bu çalıştaylarda kazandıkları motivasyonu, örgün eğitim öğretim sürecinde aldıkları derslerdeki çalışmalarında da sürdürmüşlerdir. Eğitim hayatının ileriki aşamalarında, lisansüstü programlarında ya da profesyonel sanat çalışmalarında, görülen disiplinler olgunluğun kaynağı olarak çalıştayların hatırı sayılır bir role sahip olduğunu ifade etmişlerdir.

Çalıştaylarda üretim sonrası ortaya çıkan, fabrikaların geri dönüşüme kazandırmak üzere ilgili tesislere yönlendirdiği türden, fabrikaya ait atık ve hurda malzemeler kullanılmıştır. Paydaş firmaların üzerinde önemle durdukları geri dönüşüm konusu, atık malzeme politikalarını şekillendirmiş ve Sıfır atık yaklaşımıyla atıklarının neredeyse tamamını geri dönüşüme kazandırdıklarını toplantılarda ifade etmişlerdir. Öğrencilerden bu malzemelerle tesis alanlarında belirlenen yerler için heykeller yapmaları istemeleri, çevre bilinçlerini teyit eden tutumlarının da bir yansımasıdır. Çevre bilinci konusunun gündemde olduğu günümüzde Dünya Çevre Günü gibi çevre duyarlılığı kazandırmaya yönelik etkinliklerde bölümümüz de önemli roller üstlenmektedir. Örneğin 'Bir Yokmuş Bir Varmış Çalıştay' İzmir Büyükşehir Belediyesi ile fakültemiz öğrencilerinin de katılımıyla İzmir Kültürpark Holleri'nde atık malzemelerin kullanımıyla büyük ölçekli bir kamusal alan heykeli üretilmiştir. Benzer şekilde İzmir Selçuk belediyesi ve Heykel Bölümü iş birliğiyle dünya çevre günü dolayısıyla sıradan, çöp sayılabilecek günlük tüketimden çıkan atıkların geri dönüşümüne farkındalık oluşturmak üzere 5 Haziran 2012 yılında dünya çevre günü etkinliği olarak 'Sevgi Avcı Yönetiminde Atık Malzemelerle Heykel Çalıştay' planlanmıştır. Etkinlik nedeniyle bölge halkı günlerce öncesinden atık malzemelerini toplayıp çalışma alanına getirmişlerdir. Yine 2019 yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi Rektörlüğü projesi olarak Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü iş birliğinde tüm bölüm öğretim elemanları ve öğrencilerinin dahil olduğu 'Geri Dönüşüm/Sıfır Atık Heykel Çalıştay', Çevre Günleri faaliyeti olarak gerçekleştirilmiş ve heykeller üniversitemiz. Sabancı Kültür Merkezi'nde geri dönüşümün tartışıldığı bir panel eşliğinde açılan sergi ile paylaşılmıştır.

Geri dönüşüm, malzemenin doğaya bırakılmadan tekrar kullanıma sokulmasını kapsayan bir işlemdir. Atık ve çöplerin sanatsal üretim amacıyla yeniden değerlendirilmesi, bu malzemelerin heykellerin dokusunda yer almaları sorunun göz önünde olmasını sağlamaktadır. Sanat yoluyla toplumun birçok kesimine doğrudan ve etkili şekilde ulaşmak mümkün olabilmektedir. Böylece her gün kullanılıp atılan ve çöp olarak adlandırılan malzemelerin aslında geri kazanılabileceği düşüncesini vurgulayarak toplumda varılmak istenen bilinç düzeyine katkıda bulunmaya çalışılmaktadır. Çevre sorunları ile daha derin ilişkileri olan ekolojik sanat projeleri ile karşılaştırıldığında sembolik ölçekte kaldığı öne sürülebilir ancak heykel sanatı kamusal alanda uzun süre varlığını sürdüren yapıtlar ortaya koyduğundan konunun gündemde kalma süresi de bununla doğru orantılı olacaktır. Düzenlenen çalıştayda katılımcılardan çevre konusunu özellikle vurgulanması beklenmemiştir. Buna karşılık etkinliklerin atık malzeme ile heykel üretimi üzerine yoğunlaşması nedeniyle ekoloji alanıyla kendiliğinden ilişkilendirilmiştir.

4. Sonuç

Çalıştaylar örgün eğitim programlarına destek sağlaması açısından etkili eğitim faaliyetleridir. Bölümdeki uygulamalı atölye derslerinde ve kuramsal derslerde geniş kapsamlı bir eğitim öğretim içeriği bulunmasına karşın uzun bir sürece yayıldığından üretimle ilgili aktif deneyim konusu bazen ikinci planda kalabilmektedir. Belirli bir kapsamda sınırlı paydaşın toplanarak fikir ve eylem üretmesi şeklinde tanımlanabilen çalıştaylar, güzel sanatlar eğitiminde de artan bir önem kazanmışlardır. Kuruluşundan bu yana Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü olarak çeşitli paydaşlarla iş birliği yaparak pek çok çalıştay düzenlenmiştir. Eğitim programlarının yıllık-dönemlik işleyişinin yanında çalıştaylar çok daha kısa bir zaman aralığında sayıca sınırlandırılmış katılımcıyla gerçekleştirilirler. Belirli problemler üzerine yoğunlaşan bu süreçte katılımcılar aynı amaç doğrultusunda çalıştıkları için ortak bir çalışma ortamının ürettiği paylaşımı da (sinerji) yaşarlar.

Çalıştaylar süresince öğrencilerdeki değişim yönetici-yürütücü öğretim elemanları tarafından dikkatle izlenmiş ve değerlendirilmiştir. Gerekli görüldüğünde çalışmalara doğrudan müdahale edilerek problemler birlikte çözülmüştür. Çalıştaylarda katılımcı sayısının sınıf nüfusuna göre çok daha düşük sayıda olması farklı gelişim düzeyindeki öğrencilerin bir araya gelmesi birbirleri ile kısa sürede sosyalleşmeyi, yardımlaşmayı fikir alışverişinde bulunmalarına ortam hazırlamıştır. Bu etkinliklerde öğrenciler günümüz ekonomik koşullarında zengin ve farklı malzemelerle çalışma olanağına kavuşmuştur. Örgün eğitim sisteminde uygulanan uzun soluklu programa oranla kısa süre içinde gerçekleştiğinden, katılımcıların çalışma yoğunluğunu ve motivasyonunu yükselttiği; yaratıcılıklarını tetiklediği görülmüştür. Çalıştayda harcanan fiziksel ve zihinsel efor, süreç sonunda değerlendirildiğinde ise ders niteliğinde bir öğrenim desteği sağladığı söylenebilir.

Yapılan çalıştay ile öğrencinin başından sonuna heykel üretim sürecini elindeki olanakları en verimli şekilde kullanarak deneyim yaşaması sağlanmıştır. Bireysel çalışma düzeninin yanında grup halinde çalışma, üretme ve paylaşma alışkanlıkları gözlemlenmiş ve denetlenmiştir. Öğrencilerle kişisel ifade sınırının özel alanına dair yorum ve tartışmalara girililmemiş; derslerde izlenen bu yöndeki genel yaklaşım ve diyalog şekli çalıştayda da sürdürülmüştür.

Sonuç olarak çalıştayların sonunda tamamlanan heykeller, yerine konarak sergilenmeye başlamıştır. Çalışmaların tamamı sergilenmekle birlikte kalıcılık bakımından bazı çalışmalar, özellikle Atık Malzemelerle Form Araştırmaları PhilSA A.Ş çalıştayında üretilen heykeller, kullanılan atık malzemenin niteliği, çevre koşullarında bozulması ve dayanıksız olması nedeniyle kısa ömürlü olmuştur. Heykeller tesisin mimarisine ve peyzajına katkı sağlamış, fabrika çalışanları ve misafirler üzerinde olumlu etki bırakmış ve benimsenmiştir. Fabrika gibi sadece üretime odaklı mekanlar içerisinde konumlanan heykeller nitelikli sosyalleşme noktaları haline gelmiştir.

Çalıştayın eğitim katkısı bakımından sonuçlarına bakıldığında ise öğrenciler, kendi bilgi beceri ve zihinsel kapasiteleri hakkında denenmiş ve sınanmış veriler elde etmişlerdir. Öğrencilerin yaptıkları heykellerin sonuca ulaşma ölçütü, her katılımcının kendi gelişim çizgisi içinde değerlendirilmelidir. Öğrencilerden hiçbirinin açık alan ölçeğinde bir heykel üretme deneyimine sahip olmadığı göz önüne alındığında, çalışmaların hepsi sergilenecek düzeyde tamamlanmıştır. Öğrencilerin yetersiz kaldığı yerde, yönetici-yürütücüler çözüm üretmek çalışmanın sergileme düzeyine gelmesi için gerekli katkıyı sağlamışlardır. Bu anlarda öğrenciler, teknik ve kuramsal bilgilerinin düzeyiyle yüz yüze gelerek kendilerini geliştirmeleri gereken alanları fark etmişlerdir. Çalıştaylardan sonra, katılımcı öğrencilerin eğitim hayatlarında somut şekilde fark edilir bir gelişim gözlenmiştir. Bu öğrencilerin normal eğitim süreçlerine döndüklerinde kapasitelerine dair farkındalıklarla alanlarında hedefler koyarak sonuç elde etme konusunda daha kararlı ve özgüvenli davrandıkları görülmüştür. Kariyerleri hakkında düşünmelerinde, lisanüstü eğitime yönlendirmelerinde etkisi olmuştur.

Bölümümüz tarafından Philsa A.Ş iş birliğiyle Atık Malzemelerle Form Araştırmaları Çalıştay ve Hugo Boss firması iş birliği ile Atık Malzeme Heykel Çalıştayları'nda yaşanan deneyimi ileride yapılacak benzer çalıştayların daha nitelikli olabilmesi adına değerlendirmek, bulguları paylaşmak ve sanat eğitiminin bir parçası olarak işlevini tartışmaya açmak üzere bu makale kaleme alınmıştır.

Kaynakça

- Aksoy, C ve Uysallar, Y. (2015). *Yatay Kompozisyon* [Galvaniz hurda çelik]. Hugo Boss Fabrika: İzmir.
- Alp, S. (2015). *Tümüls* [Tow, kömür tozu, filtre, koli bandı, plastik kilit]. Philsa Fabrika: İzmir.
- Altınay, B. D. ve Eray, O. (2015). *Melek* [Çelik, bronz, alüminyum]. Hugo Boss Fabrika, İzmir.
- Atar, N. İ. (2015). *Totem* [Çelik]. Hugo Boss Fabrika, İzmir.
- Avcı, S. (2008). Heykel sanatında renk. 2. *Uluslararası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu bildiriler kitabı* içinde (s. 165-186), Afyon Kocatepe Üniversitesi, 69, 16-18 Haziran 2008, Afyonkarahisar.
- Avşar, V. (2020). *Cengiz Çekil okulu*. İstanbul: SALT.
- Bayrak Begtaş, Ö. (2015). *Empati* [Pleksi cam göbek]. Philsa Fabrika: İzmir.
- Burnham, J. (1968). *Beyond the modern sculpture*. London: Allen Lane The Penguin Press.
- Demir, M.T. (2015). *Natürmort* [Filtre, şeker çuvalı, naylon kakao torbası koli bandı]. Philsa Fabrika, İzmir.
- Deniz, S. (2017). *Germe* [Kauçuk, çelik, ahşap, plastik kelepçe]. Hugo Boss Fabrika: İzmir.

- DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi. (2021, Nisan 02). *DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi "Renk ve Form İlişkisi" Doç. Sevgi AVCI başlıklı videonun kopyası* [Video]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=HXoApq2DjZU>
- Duchamp, M. ve Hahn, O. (1984). Marcel Duchamp'la söyleşi. Ş., Aysan (Ed.), *Marcel Duchamp* içinde (s. 77-88), İstanbul: Sanat Tanımı Topluluğu Yayını.
- Erçelik, İ. (2015). *Renkli Kompozisyon* [Boyalı hurda çelik]. Hugo Boss Fabrika: İzmir.
- Eroğlu, Ö. (2019). *Bütünsel sanat algısı ve bugün sanat*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Evcimen, E. (2015). *Göçebe* [Atık Malzeme, boyalı metal, varil]. Philsa Fabrika: İzmir.
- George, H. (2014). *The elements of sculpture*. London: Phaidon Press.
- Gömeç, M. (2017). *İsimsiz* [Kauçuk, çelik, ahşap, plastik kelepçe]. Hugo Boss Fabrika: İzmir.
- İnce, M. ve Yarkataş, Ö. I. (2017). Tasarım çalıştayıları (workshopları) ve çağdaş tasarım eğitiminde önemi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(2). doi:101-122. 10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.394014
- Kanal, A. (2015). *Potansiyel* [Metal, tow, plastik şerit, taş yünü filtre, metalize]. Philsa Fabrika: İzmir.
- Kırıçoğlu, O. T. (2019). *Sanatta eğitim görmek, öğrenmek, yaratmak*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Levi-Strauss, C. (1984). *Yaban düşünce* (T. Yücel Çev.). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Öktem Erkartal, P. ve Durmuş, S. (2017). Mimari tasarım eğitiminde deneysel özgürleştirici bir tasarım deneyimi olarak çalıştaylar. Ş., Öymen Gür (Ed.), *Mimari tasarım eğitimine çağdaş önermeler* içinde (s. 175-179), İstanbul: Yem Yayın.
- Ragon, M. (1987). *Modern sanat*. (V. Canetti Çev.). İstanbul: Cem Yayınları.
- San, İ. (2003). *Sanat eğitimi kuramları*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Şenkanat, K. (2015). *Ben* [Tutkal, metalize, naylon, koli bandı, plastik şerit]. Philsa Fabrika: İzmir.
- Wolff, J. (2000). *Sanatın toplumsal üretimi*. İstanbul: Özne Yayınları.
- Yaman, C. (2017). *Natürmort* [Boyalı hurda çelik]. Hugo Boss Fabrika, İzmir.
- Yurtbay, N. (2015). *Uyku* [Filtre, şeker çuvalı, metalize kakao torbası, koli bandı]. Philsa Fabrika: İzmir.

Eurovision Şarkı Yarışması'nın Müzik Dışı Boyutları*

Non-Musical Dimensions of the Eurovision Song Contest

Buket Genç, *Sahne Sanatları Bölümü, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi*

Özet

Eurovision terimi ilk kez, 1950'lerde Avrupa Yayın Birliği'ne (EBU) bağlı olan kurumlar tarafından, bir ağ paylaşım sistemi oluşturma çerçevesinde kullanılır. 1955 yılında, savaş sonrası Avrupa kıtası yayıncılığında birleştirici etki yapacak bir etkinlik düşünen EBU, Eurovision Şarkı Yarışması'nın temellerini bu anlayış doğrultusunda atar. 1956 yılında İsviçre'nin Lugano kentinde ilki gerçekleşen Eurovision Şarkı Yarışması, o yıldan günümüze kadar Avrupa'nın, hatta dünyanın en önemli müzik organizasyonlarından biri olur. Eurovision Şarkı Yarışması, 1956 yılından günümüze kadar gerek müzikal açıdan gerekse müzik dışı unsurlar açısından pek çok değişim geçirmiştir. Tüm bu değişiklikler, belirli tarih aralıklarında birbirinden farklı gerçeklerle uygulanmıştır.

Temel olarak Avrupa Yayın Birliği tarafından her yıl ortak bir proje üzerinden düzenlenen, yani esas amaç olarak ulusal kamu yayıncılığı iş birliğine dayalı bir olanak yaratmak amacı ile oluşturulan yarışma, Avrupa Yayın Birliği'nin üye yayıncıların katkılarıyla düzenlenen bir medya olayıdır. Ancak bunun yanı sıra yarışmanın popüler müzik alanında yeni şarkıların yaratımını teşvik eden ikincil bir amacı da bulunmaktadır. Eurovision Şarkı Yarışması'nın, sadece bir şarkı yarışması olmadığı gerçeğinden hareketle, yarışmanın Medya, Politika, Ekonomi, Ulusal, Ulusüstü ve Rekabetçi boyutları da bulunmaktadır. Bu çalışmada yapılan analizler, birbirinden farklı içerimleri bulunan Eurovision Şarkı Yarışması'nın müzik dışı boyutlarının kimi zaman ayrıışan kimi zaman da örtüşen özelliklerinin olduğunu bize gösterir.

Anahtar Sözcükler: Eurovision Şarkı Yarışması, Avrupa Yayın Birliği, müziksel boyut, müzik dışı boyut, medya.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Müzikoloji, etnomüzikoloji.

Abstract

The term Eurovision was used for the first time in the 1950s within the framework of a network sharing system between institutions affiliated to the European Broadcasting Union (EBU). In 1955, considering an event that would have a unifying effect in post-war European broadcasting, the EBU laid the foundations of the Eurovision Song Contest in line with this understanding. The Eurovision Song Contest, which was held for the first time in Lugano, Switzerland in 1956, became one of the most important music events in Europe and even the world since that year. It has undergone many changes since 1956, both in terms of musical and non-musical elements. All these changes were applied for different reasons at certain dates.

The competition, is organized by the EBU every year as a joint project to create an opportunity based on national public broadcasting cooperation. It is a media event organized with the contributions of the member broadcasters of the European Broadcasting Union. However, the contest also has a secondary purpose that encourages the creation of new songs in the field of popular music. Based on the fact that the Eurovision Song Contest is not just a song contest, but has media, politics, economy, national, supranational and competitive dimensions. The analysis made in this study reveals that the non-musical dimensions of the Eurovision Song Contest, has sometimes diverging and sometimes overlapping features.

Keywords: Eurovision Song Contest, European Broadcasting Union, musical dimension, non-music dimension, media.

Academical disciplines/fields: Musicology, ethnomusicology.

*Bu makale, 2019 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde kabul edilmiş olan 'İdeoloji, Medya ve Popüler Müzik: Bir Hegemonya Alanı Olarak Türkiye'nin Eurovision Süreci' başlıklı doktora tez çalışmasının 'Eurovision Şarkı Yarışması'nın Müzik Dışı Boyutları' başlıklı bölümün genişletilmesi ile oluşturulmuştur.

- **Sorumlu Yazar:** Buket Genç, Sahne Sanatları Bölümü, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
- **Adres:** Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Antakya Devlet Konservatuarı, Tayfur Sökmen Kampüsü, 31060, Alahan-Antakya/Hatay
- **e-posta:** bbuketgenc@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-4156-2793
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 02.06.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.925781

1. Giriş

Eurovision Şarkı Yarışması, uzun ömürlü bir gelenek olarak dünyadaki en büyük popüler müzik yarışmalarından biridir. Popüler müzik üretimi çok katmanlı bir süreç olduğu için Eurovision şarkılarının üretimine eşlik eden çok sayıda birbirinden farklı müzik dışı (politik, ekonomik, medya vb.) ve müziksel boyut (tür, üslup, şarkı sözü, icra vb.) bulunmaktadır. Etnomüzikoloji incelemesi, araştırma konusu ile ilgili müziksel ve müzik dışı bileşenleri birlikte düşünerek ve belli bağlamlar gözeterek inceleme yapma becerisi gösterdiği için prestijli disiplin hüviyeti kazanabilmiştir. Bu yüzden bu çalışma da Eurovision şarkılarının birer metin olarak tasarımından seslendirilmesine, icra öncesi olduğu kadar performans sonrasında yansımalarına (ulusal ve uluslararası) vurgu yapar ve bunların bütünlüklü bir değerlendirmesini yapma zorunluluğunun bütüncül bir araştırma yürütme açısından yaşamsal bir önemde olduğunu kabul eder. Ancak bununla birlikte analiz olgusu, analiz edilecek unsurların sınıflandırılması, ayrıştırılması ve birleştirilmesi işlemine dayanmaktadır. Bu yüzden, Eurovision'un hayli karmaşık müziksel ve müzik dışı boyutlarını ayrıştırarak ilerlemek yerinde olacaktır. Bunu yaparken müziksel ve müzik dışı boyutların birbiriyle kesişen kümeleri birlikte ele alınacaktır.

Aslını söylemek gerekirse, Eurovision Şarkı Yarışması'nın müzik dışı boyutu medyaya ya da medya olayına (*media event*), müziksel veçheleri ise popüler müzik üsluplarına indirgenebilir. Çünkü temel olarak Avrupa Yayın Birliği tarafından her yıl ortak bir proje üzerinden düzenlenen, yani esas amaç olarak ulusal kamu yayıncılığı iş birliğine dayalı bir olanak yaratmak amacı ile oluşturulan yarışma, Avrupa Yayın Birliği'nin üye yayıncılarının katkılarıyla düzenlenen bir medya olayıdır. Ancak bunun yanı sıra yarışmanın popüler müzik alanında yeni şarkıların yaratımını teşvik eden ikincil bir amacı da bulunmaktadır (Wolther, 2012, s. 165).

2. Müzik Dışı Boyutlar

Çalışmanın bu bölümünde müziksel unsurları ile öne çıktığı kadar müzik dışı boyutlarının da bulunduğu Eurovision Şarkı Yarışması, ayrıştırma ve birleştirme ilkesinden hareketle çözümlenerek ele alınacak ve bütünlüklü bir çerçeve çizilecektir. Bu anlamda yarışmanın incelenen *medya, politik, ekonomik, ulusal/kültürel, rekabetçi, ulusüstü ve Avrupalı boyutlarına* değinilecektir.

2.1. Medya Boyutu

Eurovision Şarkı Yarışması (ESC), Avrupa Yayın Birliği'nin program mübadelesini kurumsallaştırma amacının en önemli parçalarından biridir. Bu yüzden ESC'yi, bir program türü olarak düşünmenin hiçbir sakıncası yoktur. Çünkü 1951'de İtalya'da düzenlenmeye başlayan San Remo Şarkı Yarışması'ndan esinlenen proje, literatürde varyete gösteri/eğlence programı olarak nitelendirilen formatın bir türüdür. Bu çerçevede eğlence programı sınıflandırması içinde düşünülebilir (Akın, 2010, s. 117). Eurovision Şarkı Yarışması, geniş ölçekli bir izler kitle çekmek ve devasa bir medya yayın alanı oluşturmak niyeti ile oluşturulmuş ilk ve en önemli televizyon yayını olduğu için, gösteriyi (*show*) medya tarafından sahneye taşınan yapay (*pseudo*) medya olayı olarak tanımlayabiliriz. Başka bir deyişle, sadece daha fazla medya ilgisi (*media coverage*) oluşturma amacıyla medya tarafından sahnelenen bir etkinlik/olay olarak değerlendirebiliriz (Wolther, 2012, s. 166). Medya olayları, önceden planlanarak ve duyurularak televizyonlardan canlı olarak yayınlanan, çok sayıda izleyiciyi ekran başına çekmeyi başaran, gündelik hayatın akışında *kırılma* olarak tecrübe edilen, büyük ve sıra dışı olaylardır. Eurovision Şarkı Yarışması, medya olayı fenomeninin alt türü sayılan yarışmalar kategorisine özgü nitelikler taşır: kurallara bağlı olarak mücadele eden tarafların varlığı, yarışmaların başlangıçta eşit pozisyonda yer alması, kesin olarak tanımlanmış kuralların izleyiciye ısrarla hatırlatılması, düzenli aralıklarla canlı olarak yayınlanması (Akın, 2010, s. 118). Bu çerçevede Eurovision Şarkı Yarışması'nın yapay bir medya olayı ya da yapay medya etkinliği olduğunu, başka bir deyişle medyanın kurguladığı, planladığı ve uyguladığı olay olduğunu tekrarlamakta yarar var.

Dolayısıyla Eurovision Şarkı Yarışması, yüz milyonlarca izleyicinin televizyon hatta bugün internet yoluyla küresel ölçekteki ulaşabildiği en uzun ve en önemli televizyon gösterilerinden biridir (Vuletic, 2018, s. 1). İçinde hayranların da bulunduğu izler kitle açısından, sürekliliğinden, standartlaşmasından, çok fazla değişmeyen formal yapısından, uzun süreli etkinlik geleneği olmasından ve ulusal ve kültürel kimliğin kalıpları üzerine dayalı bir topluluğun parçası olma duygusu vermesinden ötürü Eurovision Şarkı Yarışması bir televizyon ritüeli haline gelmiştir (Wolther, 2012, s. 166). Yarışmanın tek başına izlenmesinin düşünülmemesi, izleme pratiği açısından birarada bulunulması, elbette bu arada sevinç ve hüznün birlikte yaşantılanması söz konusu 'ritüel' durum ile ilişkilidir. Eurovision, EBU'nun televizyon haberi ve program mübadelesi açısından, en farkedilmeyen etkinliklerine bir çehre kazandıran medya olayıdır. Bununla

birlikte milyon avroluk bu medya olayı ile EBU, üye yayıncılara kamu yayıncılığının özel şirket rakipleri üzerindeki teknik ve örgütsel üstünlüklerini öne çıkarma şansı da sunmaktadır. Benzer bir tanımlamayla Eurovision ve Olimpiyat gibi önemli medya olaylarında ev sahipliği yapmak için büyük fırsatlara sahip ülkelerin doğrudan yabancı ya da özel yatırımlar için reklam vermesi önemlidir (Güvendik, 2020, s. 100).

ESC, Avrupa Yayın Birliği tarafından 1950'lerin ortasında, Batı Avrupa'nın başlattığı televizyon hizmetlerini, Avrupa ağı ile zenginleştirilen program mübadelesi ve teknik iş birliği yoluyla geliştirilmek için bir girişim olarak tasarlanmıştır. ESC, tıpkı özellikle EBU ve diğer Avrupa organizasyonlarının yaptığı benzer şeyleri başarmakta ve Avrupalıları eşzamanlı ve ulusötesi yayıncıya birbirine bağlamaktadır. Ancak yarışmanın Avrupalıları biraraya nasıl getirdiğini vurgulamaktan hoşlanan ESC savunucuları tarafından yarışmanın etkisi çoğunlukla abartılmaktadır (Vuletic, 2018, s. 1). Bununla birlikte yarışmanın zaman içinde, medya olayı potansiyelini açığa çıkarmış olduğuna da tekrar vurgu yapmakta yarar vardır. ESC pek çok ülkenin yaşamının normal akışında bir *kırılma* olarak deneyimlenmiş, izler kitlenin önemli bir kesiminde yüksek beklentiler oluşturmuş, oylama prosedürü ve diğer kurallar sürekli tartışmalara yol açmış, farklı coğrafyadaki izleyiciler arasında bir ortaklık hissi yaratabilmiştir (Akın, 2010, s. 122). Sonuç olarak ulusal ve uluslararası dinleyicinin yarışmaya gösterdiği ilgi ve coşku, ulusal başarıyla doğru orantılı olarak düşüp ve yükselirken, ESC Avrupa'nın en büyük televizyon programı (*show*) olmayı sürdürmektedir.

2.2. Politik Boyut

Öncelikle Avrupa Yayın Birliği'nin (EBU) ulusal düzeyde ve kamu hizmeti çerçevesinde radyo ve televizyon yayını yapan üyeleri için politik normları olmadığını belirtmek gerekir. EBU üyeliği için kriter açıktır: Ulusal bir yayın kurumunun şu örgütlere üye olan bir devletten gelmesi gerekir: Uluslararası Telekomünikasyon Birliği (*International Telecommunication Union, ITU*), Birleşmiş Milletler (*United Nation, UN*). Ayrıca ITU tarafından tanımlanan teknik bir bölge olması gereklidir ki bu Avrupa'dan ve Akdeniz çevresinden gelen devletleri içermektedir. Ancak bununla birlikte ESC; kültürel, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin yanı sıra ve elbette ki 63 yıllık tarihinde kimi noktalarda hemen hemen tüm Avrupa ülkelerinin yarışmada temsil edilmesiyle birlikte, savaş sonrası Avrupa'daki politik değişimleri yansıtmaktadır. Bununla birlikte ESC, Avrupa Yayın Birliği tarafından daima apolitik bir etkinlik olarak sunulmuştur. Öyle ki yarışmaya katılan ulusal yayın kurumlarının yarışma şarkılarının tümünü yayınlaması gerektiği konusunda ısrar edilmiştir. Bunların içinde ulusal yayın kurumlarının bağlı olduğu devletin iyi diplomatik ilişkilere sahip olmayabileceği ya da askeri bir çatışmaya karışmış olup olmayacağı meseleleri de vardır. Bununla birlikte yarışma şarkılarındaki politik ifadeler, yalnızca yarışmanın kurallarında 2000'lerden itibaren açık bir şekilde yasaklanmıştır, ancak bu kuralların tutarsız bir şekilde uygulanmış olduğunu da söylemek gerekir (Vuletic, 2018, s. 3). EBU'nun, yarışmanın politik olmadığını ifade etmesi, Eurovision'un uluslararası, ulusal, etnik ve politik meselelerin taşındığı ve tartışıldığı bir platform olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Gazeteci Jean Coucrand'ın Belçika gazetesi *Le Soir* (GECE) de 1979'da ifade ettiği gibi: "Eğer Eurovision Şarkı Yarışması politika ile ilgili değilse, politika bu yarışmayla ilgilidir." (Vuletic, 2018, s. 2). Dolayısıyla Eurovision'un politik boyutunu Wolther'in yardımı ile iki yönlü ele almak doğru olacaktır.

ESC'nin politik boyutu ikiye ayrılabilir: harici (*external*), yani eylemin dışarıdan içeri doğru yönelimi (*allative*) ve dahili (*internal*), yani eylemin içeriden dışarı doğru yönelim (*ablative*) boyutu. Harici politik boyut, ESC politik güçler tarafından temsil aracı olarak ya da politik meselelere kamu ilgisi oluşturmak için kullanıldığında etkinleşmektedir; sözcümleri politik sistem ESC sistemini etkilediğinde. Bu durumun çok çarpıcı bir örneği Kiev'deki 2005 yarışmasında, Eurovision tarihte ilk kez ev sahibi ülke Ukrayna'nın devlet başkanı Viktor Yushchenko'nun, ulusal hükümet tarafından verilen özel bir ödülü yarışmayı kazanana vermek için sahneye geldiğinde ortaya çıkmıştır. Diğer yandan, ESC'nin dahili politik boyutu, gösterinin bizzat kendisi politik gündemi etkilediğinde meydana çıkmaktadır; yani ESC politik sistemi etkilediğinde. 1974'de sansüre uğrayan İtalyan şarkıcı Gigliola Cinquetti tarafından seslendirilen *si* (evet) şarkısı ile ilgili böyle bir durum vardır. Beklenmedik eylemin nedeni ESC finalini takip eden pazar günü İtalya'da gerçekleştirilecek olan yeni bir boşanma kanununun oylanmasıyla ilgili referandumdur. *Evet* (*si*) şarkısı, yarışmayı izleyenlerin kararlarını etkilemek amacı ile yapılmış politik bir ifade olarak yorumlanabilmiştir (Wolther, 2012, s. 166).

Eurovision Şarkı Yarışma'sını çevreleyen politikaların hayli ağır oluşu (*sheer weight*), icracılar ve izleyicilerin üzerinde büyük güç sergileyen bir tutma basıncıyla birlikte, altdan üste ilerleyen yörüngede pek az boş yer bırakmış görünmektedir (Bohlman, 2007, s. 45). Bu yüzden ESC'nin politik boyutu farklı ülkelerde farklı tezahür etmiştir. ESC'nin politik bağlantılılığı farklılaştıran iyi bir örneği 1996 yarışmasında Norveç kamu yayıncısı NRK'nın ulusal politikacılardan aldığı kısa politik mesajları ilettiğinde ortaya çıkmıştır. Bu görevi Polonya, Türkiye ve İsveç gibi ülkelerin sırasıyla hükümet başkanları olan Kvasniewski, Demirel ve Persson üstlenirken, İspanya ve İngiltere gibi ülkeler video mesajlarını ikincil politik liderler

vasıtasıyla göndermiştir. Hükümet ya da devlet başkanının, ülkelerini temsil eden şarkıcılara kişisel bir video mesajı ile zaman ayırması, ESC'nin kendi ülkelerinde çok önemli bir politik önem taşıdığını göstermektedir (Wolther, 2012, s. 167). ESC, zaten gazeteciler ve siyasetçiler tarafından, uluslararası ilişkilerdeki gelişmelerin bir alameti olarak görülmüş, Avrupa siyasi örgütlerine ve özellikle de Avrupa Birliği'ne girmek isteyen ülkelerin bir bekleme odası gibi değerlendirilmiştir (Vuletic, 2018, s. 3). Bu politik önem, elbette ki bir ülkenin uluslararası güç dengesi dahilindeki pozisyonuna dayanmaktadır. Özellikle eski Doğu bloğunun parçası olan genç ülkeler açısından ESC, yıllardır muzdarip oldukları politik, ekonomik ve kültürel izolasyonu yenmede önemli bir rol oynamıştır. 2002'de ESC'ye ev sahibi olması vesilesi üzerine, Estonya devlet başkanı Siim Kallas şunu ifade etmiştir: pek çok Estonyalı açısından ESC'nin burada düzenlenmesi simgeseldir, çünkü bu yıl Estonya, Avrupa Birliği ile üyelik müzakerelerine başlamıştır (Wolther, 2012, s.167). İki yıl sonra, yani 2004'de Estonya'nın EU üyeliğine kabul edildiğini burada hatırlatmak yerinde olur.

Sonuç olarak ESC, başlangıcından bu yana, çeşitli yabancı politikaları ve politik sistemleri olan ülkelerin kültürel diplomasisi içinde, kültürel propaganda, ulus markası edinme ya da yumuşak güç olarak kabul ve takdir edildi. ESC'ye katılan EBU'nun aktif üyeleri açısından yarışmada seslendirilen popüler müziğin zararsızlığı, hükümetlerin çeşitli politik gölgelerini kültürel diplomasi çerçevesinde kabul edilebilir kıldı. Yarışmaya sadece katılmak bile bazen bir devletin Avrupa entegrasyonu arzusunun bir yansıması haline geldi. Francisco Franco'nun sağcı diktatörlüğünce yönetilen 1960 ve 1970'lerdeki İspanya örneğinden, Soğuk Savaş sonrası ESC'ye katılan Orta ve Doğu Avrupa ülkelerine kadar örnekler, bu türden bir yansımalarıdır. 1960'lar ve 1970'lerde Yunanistan, Portekiz ve İspanya, soğuk savaş sonrası ise Azerbaycan, Belarus ve Rusya gibi ESC'de temsil edilmiş otoriter devletler açısından yarışmaya katılım, bu ülkelerin hükümetleri tarafından, medya özgürlükleri ve siyasal muhaliflere karşı yürütülen baskıyı örtbas etmek ve uluslararası imajlarını Batı Avrupalı izler kitleye daha makul hale getirmek için kullanılmıştır. Ulusal yayın kurumları üzerinde doğrudan denetim uygulayan otoriter devletlerde, yabancı politikaları ile ESC'nin kültürel diplomasisindeki kabulü arasındaki ilişki, ulusal yayın kurumlarının hükümetlerin işlerine ideal olarak burnunu sokmadığı liberal demokrasilerden daha belirgin olmuştur. Bununla birlikte liberal demokrasilerde bile ESC, siyasal partiler arasındaki yerel çatışmalar bağlamında politik bir simgeselliğe sahip olagelmıştır (Vuletic, 2018, s. 6). Liberal demokrasilerdeki sanatçılar, müzik endüstrisi temsilcileri ve ulusal yayın kurumu memurları, yarışmayı bir araç olarak da görmüşler ve bunu sadece ticari amaçlar için değil aynı zamanda politik eğilimlerini yansıtmak için kullanmışlardır.

2.3. Ekonomik Boyut

Eurovision Şarkı Yarışması'nın tecimselleşme yönündeki eğilimi, çok açık bir biçimde bir medya olayı olarak 60 yıldan fazla bir süredir devam eden bir başarı öyküsü ile ilgilidir. Aslını söylemek gerekirse ESC'nin ekonomik boyutu, gerek uluslararası gerekse ulusal düzeyde yansımaları bulunan, aynı zamanda hem metni üreten failleri, yani Eurovision'da temsil edilecek şarkıları çok katmanlı bir süreç sonunda ortaya çıkaran yaratıcıları, hem de bunları dolaşımda tutan kurumsal endüstriyel unsurları kapsamına alabilen bir genişliktedir. Başka bir deyişle EBU tarafından her yıl düzenlenecek ortak bir proje üzerinden, bir yandan ulusal kamu yayıncılığı için iş birliğine dayalı bir olanak yaratmak amacı ile oluşturulan ESC, EBU'nun üye yayıncıları tarafından düzenlediği bir medya olayıdır. Diğer yandan yarışmanın popüler müzik alanında yeni şarkıların yaratımını teşvik eden bir amaç taşıması ile de, hem ulusal ve uluslararası müzik endüstrisini hem de üye ülkelerin ve özellikle ev sahibi ülkelerin ekonomisini canlandıran bir boyuta sahiptir.

Gerçi şunları ifade etmekte yarar vardır: Eurovision Şarkı Yarışması'nın ticari etkisi, bir yandan yayın örgütlerinin yarışmalarını ticari kötüye kullanımdan korumaya çalışmaları diğer yandan da genel piyasa ve medya pozisyonlarının (yani plak satışlarının artan artışı, özel yayıncılığın giderek artan sayısı vb.) gelişimi yüzünden şaşırtıcı bir biçimde her zaman küçük çaplı olmuştur. Bunun nedeni çoğunlukla yarışma sonrasında şarkıların istenildiği gibi pazarlanamaması ve kısa bir yarışma süresi içinde tanıtılan şarkıları yayınlama şansından yararlanılmaması yüzündendir. Çok sayıda yarışma şarkısı, sadece 2001'de Avrupa Yayın Birliği tarafından üretilen resmi CD derlemesi dışında, satış için piyasaya çıkarılmamıştır. Müzik prodüksiyonlarının ticari başarısı birçok faktöre bağlıdır ve bunlar estetik niteliklerle ilişkili olmak zorunda değildir. 20.yüzyılın sonlarında Avrupa listelerinde ulusal dilde seslendirilen müziğin genel olarak düşüşe geçmesi, ESC şarkılarının azalan ticari başarısının üzerinde hayli etki yapmış gibi görünmektedir. Öyle ki bu şarkılar İngilizce bile seslendirilse, ulusal dil repertuarıyla usup açısından bağlantılı olma eğilimi gösterebilen şarkılardır. ESC'nin düzenleyici çerçevesi, yani yarışma kuralları, gösteride sunulan müziksel usuplar üzerinde belli ölçülerde etkili olduğu için bu tasnif, bazı ülkelerin ulusal müzik endüstrilerinde ticari olarak daha az ilgi çekici olabilmıştır. Bu ülkelerden gelen kayıt şirketleri ve popüler müzik sanatçıları yarışmaya katılma arzularını kaybetmişlerdir (Wolther, 2012, s. 167). Ancak bununla birlikte pek çok ülke,

özellikle kendisini Avrupa ile Eurovision üzerinden bağlantılandırmak isteyen Batı Avrupa dışındaki ülkeler ve endüstrileri, yarışmayı uzun süre müzik yaşamlarının merkezine yerleştirmiştir.

Yukardaki ticari ya da genel olarak Eurovision ekonomisi ile üye ülkeler arasındaki pek de iç açıcı olmayan bir tarzda çizilen ilişkiye farklı açılardan bakmak da mümkündür. Sözgelimi savaş sonrası Avrupa'nın en büyük popüler müzik endüstrisine sahip İngiltere, soğuk savaş sırasında ESC'ye, her ne kadar Britanya hükümetinin politikaları Batı Avrupa entegrasyonu lehinde olmuşsa da, temel olarak ticari bir çaba olarak yaklaşmıştı. Çünkü kültürel ya da siyasal projelerden çok bu katılımın ekonomik yararları gözetiliyordu. Çoğu Avrupa Birliği'ne karşı olan devletlerin bazıları ise, aslında ESC'nin en ateşli ulusal izlerkitesin bir kısmını oluşturuyordu; EU üyeliğini reddettikten hemen sonra yarışmayı kazanan Norveç ile en büyük ulusal izler kitlelerden biri olan İsveç popüler müzik endüstrileri ESC'den çok yararlanmış, ancak Euro para birimini kabul etmemişti (Vuletic, 2018, s. 7). Avrupalıların *birbirimizi sevmeliyiz* mesajları veren şarkıları gözden geçiren Scott (2010, s. 193), Lüksemburg'un 1978'de, İspanyol ikili Baccara tarafından seslendirilen *Fransızca biliyor musunuz* adlı şarkısıyla İtalya'nın 1990 yarışmasında birinci olan *Together* başlıklı şarkısını, tek bir Avrupa pazarı yaratmak için tarih belirleme yönünde bir arayışın yansıması olarak değerlendirirken, benzer bir fayda ilişkisine değinmektedir.

Televizyon yayıncıları, izleyici sayıları açısından katılımcı sanatçı ve şarkıların popülerliğinden yarar sağladığı için yarışmanın kuralları bu yüzden 1998'den itibaren yarışmadaki şarkıların ticarileşmesini kolaylaştırmak amacıyla uyarlamadan geçirilmiştir. Bu kurallar şunları içermektedir: şarkıların yarışmadan önce belirli bir periyot içinde yayınlanmasına izin verilmesi, icra sırasında orijinal düzenleme ile birlikte hazırlanmış *playback*¹ uygulamasının kullanılması vb. Bunun yanı sıra Eurovision'un üye ülkeler, özellikle de ev sahibi ülkelerin ekonomisine etkileri söz konusu olduğunda, ekonomik fayda durumu daha açıktır. ESC'nin organizasyonu çok pahalı bir iş olsa da, ulusal yayıncılar buna çok az karşı çıkarlar. Yarışmaya ev sahipliği yapan, ekonomik olarak ülkeye pozitif bir etki kazandırır görünür. Çünkü yalnızca turizm açısından değil aynı zamanda vitrine çıkmak açısından ulusal hizmet sektörleri ile mal tanıtımı, dış satım için yapılmaktadır.

Sözgelimi 1990'larda yarışmayı üç kez düzenlemek, İrlanda kamu yayıncısı RTE için büyük külfet idi, ancak ülkenin politik temsilcileri tarafından açık bir şekilde ifade edildiği üzere, turist sayısındaki yüksek artışla ortaya çıkan kazanç daha fazla idi. İrlanda Başbakanı Charles Haughey'in bir parlamento tartışmasında belirttiği üzere:

Eurovision Şarkı Yarışması bu ülke için eşsiz bir deneyimdir. Son üç yıl ve öncekilerde bu şarkı yarışmasına ev sahipliği yapan RTE'ye özel takdirlerimi sunuyorum. Fevkalade bir iş çıkarıp ülkeyi bütün dünyaya tanıttılar. Şarkı yarışmasından gelen tanıtım avantajı inanılmazdır. Bu ülke bundan kazanç sağlamaktadır. Ayrıca; Avrupa Birliği üyeliğine girme arzusunda olan Estonya ve Letonya, sadece ESC'nin ev sahibi olarak turistik yerleri vitrine çıkarmak için çaba göstermedi. Bu devletler aynı zamanda ülkelerinin bilimsel araştırma ve endüstriyel üretimin cazibe yerlemleri olduğuna dikkat çekmeye çalıştılar. Estonya Dışişleri Bakanlığı'nın ifade ettiği gibi, ESC sayesinde ülkenin dünya ölçeğinde tanıtımı 1 milyar \$ değerindedir. (Wolther, 2012, s. 167)

2.4. Ulusal/Kültürel Boyut

Her ülkenin yayın kurumu, yarışmaya göndereceği şarkının seçiminde bağımsız karar alır. Genellikle ulusal bir yarışma yapılırsa ya da şarkı ve şarkıcı ülkenin yayın kurumu tarafından belirlenir. Seçilen şarkı ulusun eğlence endüstrisinin zevkini ya da seçkinlerin tercihlerini yansıtır ve genellikle evrensel pop kültürünü yerli ulusal ve kültürel unsurlarla birleştirilmektedir (Yair & Maman, 1996, s. 312). Yayıncıların kendi ulusal seçimine etki etme arzusu ve kimi durumlarda temsilcilerinin sahne performansı, herşeyden önce uygun olmayan eylemlerden kaynaklanabilecek herhangi bir riskten kaçınmak için amaçlanır. Ulusal müzik endüstrilerinin çıkarlarına ters olan şeyler, pek çok durumda değerlendirmeye alınmaz. Bununla birlikte Hans-Otto Grunefeld'in 1970'te ifade ettiği gibi "gösteri (*show*) (yani ulusal seçmeler) en çok ticari potansiyele sahip şarkıları toplamak değildir. Ulusal seçmeler Alman kamu yayıncısı ADR'nin bu özel

¹ İngilizce kökenli *playback* kelimesinin Türk Dil Kurumuna göre anlamı 'söylemsemi'dir. Fakat *playback* kelimesi günlük dilde *geri çalma* ya da *banttın çalma* anlamlarıyla kullanılır. *Playback* uygulaması ise akustik bir ortamda önceden kaydedilen müzik parçalarının daha sonra sahnede çalınırken, yorumcuların çalan müziğe uygun olarak yaptıkları eş zamanlı dudak hareketleriyle o anda çalan parçaları söylüyormuş gibi yapmalarıdır.

yarışmayı Eurovision Şarkı Yarışması olarak adlandırmasına yardımcı olacak şarkıları belirleme işidir.” (Wolther, 2012, s. 166).

Bu çerçevede çoğu EBU üyesi yayıncının temel kaygılarından biri, kendi şarkılarında ulusal karakteristiklerin temsil edilmesidir. Bununla birlikte az ya da çok basmakalıplaşmış ulusal/kültürel unsurların bestede ve icrada kullanımı, zorunlu bir şekilde üzerinde durularak gerçekleştirilmiş bir çabanın sonucu olmayabilir. Bu, büyük ölçüde şarkıcının/bestecinin kendi ulusal kültürü ile bilinçdışı bir özdeşleşmeden kaynaklanabilmektedir. Ancak elbette ki çevremizin ve ulusumuzun tarihleri kendimize ve başkalarına sunduğumuz imgelerden koparılamaz. Bu yüzden bir ülkenin üyeleri kendi ülkelerine ne kadar bağlılık hissederse; müzikte, şiirde ve koreografide kültürel biriciklerini vurgulayan spesifik ifadelerinden o kadar çok gurur duyacakları varsayılır (Wolther, 2012, s. 169). EBU üyeleri, temsil olanağı buldukları için Avrupa’daki televizyonu hala, popüler müzikte olduğu gibi, ulusal mesele/iş olarak görebilmektedir. Gerçi ESC paylaşılan kültürel referanslar yaratarak Avrupalıları birleştirmiş olsa da ulusüstü (*transnational*) ikonlar ve kimliklerden ziyade ulusal ikonları pekiştirmede ve ulusal kimlikleri biçimlendirmede sanki daha başarılı olmuştur. Yarışmada ulusal şarkıcıların tezahüratını yaparken ifade edilen vatan sevgisi, Avrupa entegrasyon sürecinden ötürü ya da ona rağmen, halen ulusal kimliklerin mukavemetini yansıtmaktadır (Vuletic, 2018, s. 4). Dolayısıyla ESC’de ulusal müzik kültürü ve geleneklerini temsil etme arzusunu gösteren çok sayıda örnek bulunmaktadır. Bu örnekler özellikle de güçlü folk unsurlar taşıyan popüler müziğin bölgesel çeşitliliklerinin ulusal pop müzik atmosferlerinde önemli bir rol üstlendiği Akdeniz ve Doğu Avrupa ülkelerinden gelmektedir.

Eurovision Şarkı Yarışması, genel olarak ya da spesifik olarak hiçbir zaman azınlıklar ve azınlık kimlikleriyle ilgili olmamıştır. Ancak kabul etmek gerekir ki, farklı müziksel kimlikler yerel, bölgesel ve ulusal yarışmalarda boy gösterdiler. Bu düzeylerde yarışmacılar ulusal ilgiyi ve azınlık kültürlerini ortaya çıkarmaya odaklandılar. Bununla birlikte azınlık meselelerinin etkisinin bölgeden bölgeye değişiklik göstermekte olduğunu ifade etmek gerekir. Tıpkı ulusal yarışmayı kazananın tercihini, daha önce hiç olmadığı kadar ayırt edici tarzlarda yaptığı gibi. Tarihsel olarak İskandinav ülkeler sıklıkla bu tür meseleleri kendi bölgesel ve ulusal yarışmaları içinde yüzeye çıkarmaya izin verdiler. Aynı şey 1990’ların ortalarından itibaren Doğu Avrupa ve Güneydoğu Avrupa’daki hızla büyüyen yarışmalar için de söylenebilir. Avrupa farklılığının sesleri farklı düzeylerde ve ayırt edici rekabetçi ritüeller yolu ile Eurovision Şarkı Yarışması içinde yer buldu. Paradoksal olarak, azınlıklar ile ilgili olmayan uluslararası bir yarışma, azınlıklara bölgesel, ulusal ve uluslararası sahneye girmesine izin veren bir çerçeve haline gelmektedir. Bizzat Eurovision, Avrupalı farklılık politikalarını hayli dolambaçlı yollardan karıştırmakta (*mixed*), kimi zaman da onların seslerini kısmaktadır. Eurovision Şarkı Yarışması’nın sanal Avrupalı izleyicisi, farklı müziksel kimlikler ile karşılaşmakta ve bu yüzden de hem tanıdığı hem de tanımadığı seslerle sahne üzerinde karşı karşıya gelmektedir (Bohlman, 2007, s. 48).

Popüler müziğin ulusal ve kültürel olarak spesifik ifadelerinin geliştirilmesi, elbette ki Anglo-Amerikan müzik üsluplarının çeşitli ulusal müzik kültürleri üzerindeki etkisiyle harekete geçirilmektedir. Bununla birlikte pek çok örnekte, ulusal izlerkitle bu tür şarkıları kendilerine ait kültürlerin temsilcileri olarak algılamaktadır. Ancak etnik/kültürel/ulusal unsurların kullanımı, zorunlu ve kesin olarak tarihsel-kültürel kökleri yansıtmamaktadır, daha çok geçmişin aktif inşası olarak oluşturulmaktadır (Wolther, 2012, s. 167). Başka bir deyişle etnik/kültürel/ulusal müziksel unsurların bir ESC şarkısında bulunması, yarışmacı ülkenin seslendiricileri ve izlerkitesini tarafından ayırım ve temsil inşası için tahayyül edilip kullanılabilir. Diğer yandan şarkıda bulunan ulusal ve kültürel olarak spesifik ifadeler, diğer ulusal ya da kültürel grup üyeleri tarafından zorunlu olarak bu anlamıyla kabul edilmeyebilir. Dünya Müziği kategorisi aslında tam da böyle bir şeydir.

Ulusal ve ulusalcı şarkı, parçalanmanın (*fragmentation*) ürünleri olarak biçimlenir. Bu yüzden de müziksel eserlerin kendileri gibi olmayan bir şekilde, kırılğan ve yumuşak başlı bütünü yaratmada parçaları birleştirme ve yeniden birleştirme yönünde hareket ederler (Bohlman, 2007, s. 53). Daha açık bir ifadeyle, ulusun kültürel mirasını müziksel pratikler yolu ile yansıtmayı, aslında farklı dönemlerde edindiği müziksel deneyimi belki yine başka parçalar haline getirerek birleştirilmesi sürecidir. Bu yüzden en *otantik* ulusal müziksel ifade olarak kabul edilen ya da iddia edilen bir pratik bile, aslında pek çok parçanın, yani farklı dönemlerin müziksel deneyimlerinin birleştirilme ya da harmanlanma tarzını yansıtır. Dolayısıyla ESC’de yarışan bir şarkı *otantik*, ulusa ait ya da milli kültür olarak kabul edilebilecek karakteristikleri sergilerken bile söz konusu yeniden birleştirme işlemi içinde hareket etmektedir.

2.5. Ulusüstü ve Avrupalı Boyut

Eurovision Şarkı Yarışması ile ilgili en önemli tartışmalardan biri, yarışmanın durmadan değişen bir şekilde Avrupalılığı ve Avrupa Birliği’ne karşı olmayı (*euroceptism*) ya da Avrupalılık ile ulusalcılık arasındaki

gerilimi ifade etmek için kullanılmış olmasıdır. Ulusal, hatta ulusüstü etnisitelerin yarışmada temsil olanağı bulmalarını ve bunu şarkılara yansıtma çabası içinde olmalarını yukarda özetlemeye çalıştık. Bu kesimde daha çok Eurovision Şarkı Yarışması'nın *ulusaldan* çok, aslında bir Avrupalılık projesi olarak başlaması ve bu ulusüstü anlayışın şarkılardaki tezahürlerinin çok belirgin olduğu iddialarını gözden geçireceğiz. Sözgelimi Scott'a göre (2010, s. 185), Eurovision şarkılarında 60 yıldan fazla bir süredir kullanılan müziksel üsluplar, Avrupalı topluluğun değerlerini (sözgelimi insan hakları, ifade özgürlüğü ve sekülerizm) vurgulama tutkusu ile tekil bir ulusal kimliği ifade etme arzusu arasındaki uzlaştırma çabasını yansıtmaktadır. Dolayısıyla Scott, pek açık olmasa da Avrupa'daki özellikle Kıta Avrupa'sındaki ülkelerin Eurovision şarkılarının, popüler müziğin ana akımları içinde hareket ettiğini, özellikle de yerel/ulusal unsurları kullanma eğiliminde olmadıklarını vurgulamaktadır. Scott, bu durumu şöyle açıklar:

Ben hiçbir şekilde İsviçre'nin yarışmaya, geleneksel olarak Alplere özgü *yodelling* şarkısı ile girmeyi düşündüğünü sanmıyorum. Her şeyden önemlisi İsviçre'nin hâkim dili olan İsviçre-Almancası ile söylenen bir şarkı ile yarışmaya girmek, hiç de cazip gelmemiş görünmektedir. İsviçreli pop müzisyenleri genellikle Almanca şarkı söylerler, yani tıpkı ulusal kimlik meselelerine pek ilgi göstermeyen ve belirli bir etnik kimliği öne çıkarmada güçlü bir arzu sergilemeyen başka yerlerdeki pop müzikçileri gibi. (2010, s. 187)

Son 25 yıl içinde daha fazla içerme yönünde bir genişleme olmakla birlikte ESC'yi kontrol eden, özellikle de final aşamasında denetim yapan ulusalcı ve ticari kaygıların revizyonist bir yorumunu sunmak ve bu tutumu sürdürmek hala geçerlidir. Yarışmayı başlangıcından beri düzenleyen ve sürdüren EBU'da, azınlık seslerinin ve kimliklerinin heveslerini kıran hatta silinmesi ve yok edilmesi yönündeki argümanlara destek olan, bölgesel ve ulusal meselelerin bile Avrupa ticareti ve iş birliği adına reddedildiği yeterli kural ve ilke bulunmaktadır. Kültürel çeşitlilik ve politik dönüşüm meselelerine açıkça dikkat çekildiği tarihsel momentlerde bile, özellikle de 1989'dan sonraki Doğu Avrupa'daki sosyalist devletlerin geçişi sırasında, ulusal yarışmacılar günün acil meselelerine yanıt verme yolunu tercih etmişlerdir (Bohlman, 2007, s. 47). Başka bir deyişle yarışmaya katılan sanatçıların ESC'de öne çıkardığı ulusal marka, çoğunlukla aldatıcı olmaktadır, özellikle de sanatçıların kendilerinin temsil ettikleri devletin vatandaşları olmadıkları durumlarda. Bununla birlikte yarışmanın ulusun üyesi olmayan birisi ile kazanılması, memleket sevgisi ile birlikte sonuçların şevkle karşılanmasına engel olmamıştır, tıpkı Kanadalı Celine Dion'un İsviçre adına 1988 yılında ESC'yi kazanması örneğinde olduğu gibi (Vuletic, 2018, s. 5). Aslında ESC yarışmacılarının en çarpıcı özelliklerinden biri, sanatçıların biyografileri yoluyla sosyal çeşitliliği daima yansıtılmalarıdır. Bu aynı zamanda, hangi nedenden (ekonomik, eğitim, politik, mesleki vb.) olursa olsun, sonuç olarak uluslararası göç unsuruna işaret etmektedir.

Son 20 yılda birçok Eurovision şarkısı, bir ülkenin milliyetinde olmayan, hatta Avrupalı bir kökeni bile bulunmayan şarkıcılar tarafından temsil edildi. Sözgelimi Dave Benton, Tanel Padar ile Estonya'ya 2001'de birincilik kazandırmıştı. Kendisi, Karayip Aruba adasındaki Efen Eugene Benita'da doğmuş ve Estonyalı bir kadınla evlenerek 1997'de ülkeye taşınmıştı. Hollanda için 1964'de şarkı söyleyen Anneke Grönloh ise Endonezya kökenli idi ve postkolonyal göçmenlerin Avrupa'da giderek gelişen nüfusunun bir animatöresi olarak görünmekteydi (Scott, 2010, s. 186). Bununla birlikte ifade etmek gerekir ki, ESC'de ulusal özdeşleşmeyi aşan çok özel Avrupalı bir şey vardır. Bu özel durum, uzun ömürlülük ile popülerliği birleştirerek kurumsallaştıran başka uluslararası şarkı yarışması daha olmasından kaynaklanır. ESC'nin yapısındaki Avrupalılık, aynı zamanda Avrupa ve Eurovision'un ortak etimolojisiyle vurgulanmaktadır, öyle ki bu aynı kavramın Yunan ve Latin versiyonları olarak okunabilir. *Europe*'un etimolojisinin tek açıklaması, anlamı geniş (*broad*) olan, Grekçe *eurys* kelimesi ile anlamı göz (*eye*) olan *ops* kelimesinden türetilmiş olmasıdır. *Vision* (vizyon) terimi de Latince görü (*seeing*) kelimesinden türetilmektedir. Gerek Avrupa (*Europe*) gerek Eurovision bu yüzden şeyleri farklı da olsa görme ile ilgilidir. Yunan mitolojisindeki Europe miti, Zeus tarafından baştan çıkarılmış ve Girit (*Crete*) adasına götürülmüştür, bu mit aynı zamanda ESC'nin şarkılarının içerik temalarında somutlamaktadır: aşk, deniz ve seyahat (Vuletic, 2018, s. 4).

Farklı bir açıdan bakıldığında, Eurovision Şarkı Yarışması'na katılmış olan *farklı* sesler uzun süredir, yarışmanın ticari makinasında zararsız bir seyir içinde hareket ediyor görünmektedir. Eurovision'dan doğan ağların karmaşıklığına bakıldığında ise bu sesler değişen ve çeşitlenen Avrupa'yı açığa çıkarmaktadır. Yani Avrupa birkaç müziksel kimlikten ziyade pek çok müziksel kimliğin bir 'gerçeklik' haline geldiği yerdir. Her şeyden önemlisi süreç, kimlik biçimlenmesinin dinamik niteliğini ve popüler müzik, ulus ve Avrupa içindeki ve arasındaki ilişkileri temsil etmektedir (Bohlman, 2007, s. 47). Dolayısıyla ESC, ulusal kimliklerin hiç de *arı* ya da *biricik* bir olgu olmadığını göstermektedir, çünkü yarışma kültürel transfer yoluyla ulusal

kimliklerin şeklini değiştirmektedir. ESC, bir Avrupa kimliğini belli ölçüde biçimlendirirken, bunu yeni medya, teknoloji ve elbette ki dış görünüş/biçimlendirme (*fashion*) yolu ile daha ilgi çekici ve modern kılarak gerçekleştirmektedir (Vuletic, 2018, s. 5). Sonuç olarak, ulusal/ulusalci ya da Avrupalı şarkının, tarihe artyöresel bir ses ya da eşlik olmadığı açıktır. Bu yüzden Eurovision şarkısı politikaları da, farklı parçaları (*fragment*) olan tarihsel bir ilgiden koparılabılır değildir.

2.6. Rekabetçi Boyut

Eurovision Şarkı Yarışması'nın organizasyonu, liyakata dayalı (*meritocratic*) bir seçme prosedürü yürütmeyi amaçlamaktadır. Bu süreç şarkıların popülaritesinden ziyade katılan şarkıların niteliğini yansıtan bir prosedürdür. Ancak bununla birlikte eğer oylama sürecinde tesadüfi olmayan bir yapı ortaya çıkıyorsa, bu durum yarışmada önyargıya (*bias*) işaret etmektedir. Başka bir deyişle eğer klişeler, analizlerde istikrarlı bir şekilde ortaya çıkıyorsa ve bunlar arasındaki bazı hiyerarşik konfigürasyonlar belirleniyorsa durum açık demektir (Yair & Maman, 1996, s. 313). Uluslararası ilişkiler, ulusal anlaşmazlıklar ile kültürel ve bölgesel farklılıklar yarışmanın sonuçlarına tümüyle yansiyabilmektedir. Rekabetçi boyut işte bu kavşakta ortaya çıkmaktadır.

Aslını söylemek gerekirse ESC, temel olarak bir besteci yarışması idi ve yarışmanın erken yıllarında puan tablosunda (*skorbord*) sadece şarkıların başlıkları görünürdü. Katılımcı ülkelerin sayısındaki artış, oylamayı kolaylaştırmayı gerektirdi ve yavaş yavaş şarkı başlıkları ülkelerin isimleriyle yer değiştirdi. Günümüzde aynı zamanda 'scorbord'da ulusal bayrakları da görebiliyoruz. Bu elbette ki oylamaya daha fazla ulusal bir simgesel boyut ekliyor. Artık şarkıların oylaması değil daha çok ülkelerin oylanması olan yarışma, ulusların ve ulusal kültürlerin bir yarışması haline gelmiş ve sanki müziğin önemi azalmış gibi görünüyor (Wolther, 2012, s. 169). Dolayısıyla ülkeler arasında hatta ülkelerin oluşturduğu bloklar arasındaki rekabet ve bunun puanlamalara yansımaları, Eurovision'un en hararetli konularından ve elbette ki en önemli boyutlarından biri olarak görünüyor. Sözelimi Vuletic'e göre (2018, s. 7) ESC'deki oylamalar yüz kızartıcı bir şekilde bölgesel blokları yansıtmaktadır: Balkan, Nordik, eski Sovyetler ve Batı. Ancak bununla birlikte yarışmanın organizasyonu Avrupa'nın kuzeyinin ticari hırsı ve teknolojik üstünlüğü tarafından domine edilmiştir. Belirli tarihsel noktada jeopolitik ve linguistik periferide kalmış ülkelerdeki gazeteciler ve politikacılar, yarışmadaki az puanları devletlerinin Avrupa ilişkilerindeki kültürel, ekonomik ve siyasal marjinalizasyonlarını açıklamak için yorumlamışlardır. Yarışmada alınan ulusal sonuçlara gösterilen kamusal tepki, tüm ülkelerde Avrupa'dan kültürel ve politik uzaklık açısından değerlendirilirken, başarı Avrupa'dan kabul görmek olarak sunulmuştur.

Eurovision'a katılan ülkelerin diğer katılımcı bazı ülkelere oy vermesinin ilginçliğini değinen Güvendik (2020, s. 99) bu ülkelerin oylama konusunda değiş tokuş yapıp yapmadığını, bu ülkeler arasındaki oylama bloklarını, yarışmayı izleyerek gözlemlene şansımız olabileceğini vurgular.

Farklı referans noktalarından (bölgesel, kültürel, politik vb.) hareketle değerlendirme eğilimi olsa da, blok kavrayışı ile oy verme davranışı arasındaki rekabetçi pozisyonun mevcudiyeti konusunda daha fazla fikir birliği bulunmaktadır. Yair ve Maman (1996, s. 316) tarafından yapılan çalışmada blokların nasıl işlediği ele alınmaktadır. Analizleri, Eurovision Şarkı Yarışması'nın 1975-92 yılları arasındaki oylamaları üzerine dayanmaktadır. Buna göre Avrupa ülkeleri arasında üç blok vardır: Batı, Kuzey, Akdeniz ve bunların yanı sıra üç bakiye ulus. Batılı blok sekiz ülke: İngiltere, İrlanda, Fransa, İsrail, İsviçre, Lüksemburg, Belçika ve Hollanda. Kuzeyli blok dört ülke: İsveç, Danimarka, Norveç ve Almanya. Akdeniz bloku ise dağınık bir şekilde Kıbrıs, Yunanistan, Yugoslavya, Türkiye, İtalya ve İspanya. Bunların dışında izole olarak üç ülke var: Finlandiya, Avusturya ve Portekiz. Bu üç ülke yapısal olarak eşit pozisyondadır, yani kendi aralarında oy alışverişi yapmazlar ve diğerleriyle benzer bir ilişki kalıbına sahipler. Yair ve Maman (1996, s. 317), analizlerini hegemonya kavramı eşliğinde gerçekleştirirken şunu iddia ederler: Batılı blok hegemonik konumunu bloklar arasındaki ve içindeki mübadele ilişkilerinin devamlılığı sayesinde sürdürür. Bulgular şunu göstermektedir:

- a) Batılı blok çok sayıda puanı diğer üç blokun her birinden aldığı gibi, homojen olarak kendi blokundan alıyor,
- b) Üç uyumlu blok puanları kendi içinden karşılıklı olarak aldığı için kendi kendini idame ettirenlerdir,
- c) Bloklar içindeki karşılıklılık bloklar arasından daha güçlüdür,
- d) Batılı blokun evrensel tercihinden başka bloklar arası önemli bir şey yoktur; yani Kuzeydeki ve Akdeniz blokundaki ülkeler diğer blok içindeki ülkelere puan vermekten kaçınırlar. Bu kalıp her bloktaki ülkenin puanını aynı blok içindeki ülkeye verdiğini gösteriyor.

Yazarların yaptıkları analizleri hegemonya terimini merkeze alarak gerçekleştirdiklerini, bu çerçevedeki argümanlarını bu çalışmanın teorik perspektifini oluşturan bölümün ardından ele alacağımızı belirtelim. Ancak bununla birlikte rekabetçi boyut çerçevesinde ülkeler ve bloklar arasındaki oy verme davranışının son 10 yılda başka bir boyut kazandığını iddia eden birkaç yeni çalışmayı daha burada zikretmekte yarar var.

Batı Avrupalı ülkelerin erken yıllarda gözlemlenen hakimiyetinin Doğu Avrupa'dan değişik başarılı katılımcılar tarafından kırılmış olduğu, özellikle 2000'li yılların başlangıcından bu yana gözlemlenebilmektedir. 2004'de Ukrayna, 2007'de Sırbistan ve 2008'de Rusya'nın zaferleri, geleneksel ESC ülkelerinin bazıları içinde hoşnutsuzluk bile yaratmıştır. Bununla birlikte coğrafi ve kültürel etkenlerin oylama meselelerinde çok daha önemli rol oynadığı görülmektedir, tıpkı kimi zaman bir şarkının ve o şarkının icrasının estetik niteliklerine rağmen ulusal izlerkitlenin ilgisine rehberlik eden şeyin farklı olabilmesi gibi. Spierdijk ve Vellekoop (2009) tarafından yapılan çalışma sonuçlarını aktaran Wolther (2012, s. 170), şunu göstermiştir: şarkı yarışmasında oy verme yargısı açısından en güçlü kanıtlardan biri coğrafik temeldir. Bununla birlikte, bu etkiler genel olarak blok oylamanın olağan suçlamalarıyla eş değildir, yani belirli ülkeler politik nedenlerden ötürü komşularına oy verirler. Wolther'in (2012, s. 170) bu kez And Ginsburg ve Noury'in (2004) araştırmasından aktardığı yaklaşım ise bir hayli farklıdır: destekleme ya da siyasal yandaşlık (*logrolling*) açısından hiçbir kanıt yoktur. Buna karşın kültürel ve lingustik yakınlıklar açık bir şekilde önemli bir rol oynarlar. Şu pekâlâ olabilir: kültürel yakınlıklar aynı zamanda uluslararası politik alanlarda da işler ve yandaşlık olarak görünen şey kültürel etkenlerden kaynaklanır.

Blok ülkeler arasındaki ilişkilerle ilgili değerlendirmesini 2008 yılı sonuçlarına odaklanarak yapan Scott, coğrafi yakınlığın hatta sınır komşuluğun oylamada belirleyici olduğuna işaret etmektedir:

2008 yarışması açıkça gösterdi ki, 43 oy veren ülkenin 17'si yaklaşık olarak %40'ı en yüksek puanı sınırlarını paylaştıkları bir ülkeye verdiler: Finlandiya Norveç'e, Kıbrıs Yunanistan'a Norveç Danimarka'ya, Bosna Hersek Sırbistan'a, Hırvatistan Bosna Hersek'e, Estonya Rusya'ya, Makedonya Arnavutluk'a, Letonya Rusya'ya, Ukrayna Rusya'ya, Arnavutluk Yunanistan'a, Andora İspanya'ya, Belarus Rusya'ya, Moldova Romanya'ya, Ermenistan Rusya'ya, Gürcistan Ermenistan'a, Sırbistan Bosna Hersek'e, Karadağ Sırbistan'a. Eğer yarışmanın ilk düzenlendiği 1956 yılına geri gidersek, İsviçre'nin Lüksemburg jürilerinin her ikisinin de İsviçre milliyetinde olması yüzünden kazandığını söyleyebiliriz. (2010, s. 195)

Ancak son 10 yılda Doğu ülkelerin Batılı ülkelere aldıkları oylar, uluslararası müzik endüstrisinin eğilimleri, farklı ulusal ve kültürel toplulukların popüler deneyimleri ile beslenen yeni müziksel üsluplar, yarışmanın ve şarkılarının bir hegemonya mücadelesi/süreci içinde sürekli yeniden inşa edildiğini göstermektedir.

3. Sonuç

Avrupa Yayın Birliği tarafından ilk kez 1956 yılında düzenlenen Eurovision Şarkı Yarışması, bu tarihten günümüze kadar gerek yarışma kuralları gerekse müzik ve müzik dışı boyutları açısından pek çok değişime sahne olmuştur. Başka bir deyişle yarışmanın başladığı ilk günden itibaren, Avrupa Yayın Birliği tarafından konulan kuralların kimileri değişmezken, kimileri ise zaman içinde dönüşüme uğramış ya da esnetilerek uygulanmıştır.

Eurovision Şarkı Yarışması, uzun ömürlü bir gelenek olarak dünyadaki en büyük popüler müzik yarışmalarından biridir. Popüler müzik üretimi çok katmanlı bir süreç olduğu için Eurovision şarkılarının üretimine eşlik eden çok sayıda birbirinden farklı müzik dışı (politik, ekonomik, medya vb.) ve müziksel boyut (tür, üslup, şarkı sözü, icra vb.) bulunmaktadır. Eurovision şarkılarının birer metin olarak tasarımından seslendirilmesine, icra öncesi olduğu kadar performans sonrasının yansımalarına kadar (ulusal ve uluslararası) uzanan boyutları vardır. Ulusal ve uluslararası dinleyicinin yarışmaya gösterdiği ilgi ve coşku, ulusal başarıyla doğru orantılı olarak düşüp yükselirken, ESC Avrupa'nın en büyük televizyon programı (*show*) olmayı sürdürmüştür. Bu durum, Eurovision Şarkı Yarışması'nın *medya olayı* niteliğine işaret etmektedir. Medya olayları, önceden planlanarak ve duyurularak televizyonlardan canlı olarak yayınlanan, çok sayıda izleyiciyi ekran başına çekmeyi başaran, gündelik hayatın akışında *kırılma* olarak tecrübe edilen, büyük ve sıra dışı olaylardır.

Avrupa Yayın Birliği'nin ulusal düzeyde ve kamu hizmeti çerçevesinde radyo ve televizyon yayını yapan üyeleri için politik normları olmaması; ESC'nin, Avrupa Yayın Birliği tarafından daima apolitik bir etkinlik

olarak sunulması; Eurovision'un uluslararası, ulusal, etnik ve politik meselelerin taşındığı ve tartışıldığı bir platform olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Başka bir deyişle Eurovision Şarkı Yarışması'nın politika ile ilgili olmadığı söylene de, politika bu yarışmayla daima ilgili olmuştur. ESC'nin ekonomik boyutu, gerek uluslararası gerekse ulusal düzeyde yansımaları bulunan, aynı zamanda hem metni üreten failleri, yani Eurovision'da temsil edilecek şarkıları çok katmanlı bir süreç sonunda ortaya çıkaran yaratıcıları, hem de bunları dolaşımda tutan kurumsal endüstriyel unsurları kapsamına alabilen bir genişliktedir. Yarışmanın popüler müzik alanında yeni şarkıların yaratımını teşvik eden bir amacı da olması, hem ulusal ve uluslararası müzik endüstrisini hem de üye ülkelerin ve özellikle ev sahibi ülkelerin ekonomisini canlandıran bir boyuta sahip olduğuna işaret etmektedir.

Kaynakça

- Akın, A. (2010). Eurovision Şarkı Yarışması üzerine monografik bir inceleme. *İletişim: Araştırmaları Dergisi*, 8(2), s. 115-132. Erişim adresi: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/1858/19537.pdf>
- Bohlman, P. (2007). The politics of power, pleasure and prayer in the Eurovision Song Contest. *Muzikologija*, 2007(7), 39-67.
- Güvendik, E. (2020). Music in political culture: The Eurovision Song Contest. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 3(1), 99-100.
- Scott, D. B. (2010). *Musical style and social meaning: Selected essays*. London: Routledge.
- Vuletic, D. (2018). *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*. London: Bloomsbury Academic.
- Wolther, I. (2012). More than just music: The seven dimensions of Eurovision Song Contest. *Popular Music*, 31(1), 165-171.
- Yair, G. & Maman, D. (1996). The persistent structure of hegemony in the Eurovision Song Contest. *Acta sociologica*, 39(3), 309-325.

A Survey on Interior Textiles at İzmir Atatürk House Museum

İzmir Atatürk Evi Müzesi'ndeki İç Mekân Tekstiller Üzerine Bir Araştırma

Tülay Gümüşer, *Department of Shoe Design and Production, Selçuk University*

Abstract

This study deals with the interior textiles of the house that Mustafa Kemal Atatürk, the founder of the Republic of Turkey, used as headquarters and resided for a short period of time. Interior textiles in the house museum provide a useful framework for understanding how home culture was shaped, experienced, and imagined in that period. Interior textiles in a house museum provide a rich source for researchers to get background information. These textiles can be original, non-original or replicas. During the research, it was found out that the original upholstery fabrics were replaced with the fabrics that did not match with the original ones as a result of the restoration of Atatürk House Museum. For this reason, the research was carried out with the non-original textiles. Here, the critical question is "Do the non-original textiles fail to reflect the spirit of a nation or a personal taste?". This study investigates the connection between the non-original textiles and the early republic period. Within the scope of the research, the researcher has interpreted the design features and upholstery fabrics of one armchair, one sofa and three chairs, which stand in the drawing room, bedroom, dining hall and meeting hall.

Keywords: Atatürk House Museum, interior textiles, upholstery fabrics.

Academical disciplines/fields: Interior textiles, textile design, museum houses.

Özet

Çalışmada, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün karargâh olarak kullandığı ve kısa süreli ikamet ettiği evin iç mekân tekstilleri ele alınmaktadır. Bir müze evin iç mekân tekstilleri ev kültürünün nasıl şekillendiğini, deneyimlendiğini ve o dönemin ruhunu nasıl yansıttığını anlamada faydalı bir çerçeve sunmaktadır. Müze evin iç mekân tekstilleri, geçmişe ait bilgiler elde etmek için araştırmacılara zengin kaynak sunarlar. Bu tekstiller; orijinal, orijinal olmayan veya replika olabilirler. Çalışmanın araştırma sürecinde, Atatürk Müze Evi'nin restorasyon sonrasında döşemelik kumaşların orijinaline uygun olmayan kumaşlarla değiştirildiği tespit edilmiştir. Bu nedenle, araştırmaya orijinal olmayan tekstiller üzerinden devam edilmiştir. Çalışmada, orijinal olmayan tekstiller bir ulusun ruhunu ya da kişisel zevklerini yansıtır mı? sorusundan yola çıkılarak orijinal olmayan iç mekân tekstillerin erken Cumhuriyet Dönemi ile bağı araştırılmıştır. Araştırma kapsamında, misafir odası, yatak odası, yemek salonu ve toplantı salonunda bulunan bir koltuk, bir sofa, üç adet sandalyenin döşemelik kumaşlarının tasarım özellikleri yazar tarafından yorumlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Atatürk Evi Müzesi, iç mekân tekstiller, döşemelik kumaşlar.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): İç mekân tekstiller, tekstil tasarımı, müze evler.

- **Corresponding Author:** Tülay Gümüşer, Faculty of Architecture and Design, Selçuk University
- **Address:** Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Alaeddin Keykubat Yerleşkesi, Konya, Türkiye
- **e-mail:** tulaygumuser@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-6264-2629
- **Available online:** 04.06.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.842825

Received:18.12.2020 / Accepted: 16.05.2021

1. Introduction: From House to House Museum

1.1. House Museum in Turkey

The major deconstruction will be the isolation of the term *house* from the term *museum*. The term *house* may be defined as the physical space in which the private human habitation takes place (Bennet, 1995, p. 41), or *can only be interpreted with respect to certain concepts like personal memory and remembrance* (Hansson, 2007, p. 4). The term *museum*, on the other hand, is used to define an institution in which historical objects and cultural interests are displayed, and the related information is made accessible. *A more functional definition of a house museum is to say that it is a dwelling, museumized and presented as a dwelling* (Young, 2007, p. 60). Historic House Museums, as a new museum type, were first appreciated in Europe when DemHist (Demeures Historiques--Musées/Residencias Històricas-Museo) was established in Genova in 1997. DemHist as an International Committee of the Council of Museums (ICOM) declared house museums as a new research field in museology, identifying their historical, artistic, cultural, and social aspects. This committee aimed at creating a system, as one of its first projects, for classifying the historic house museums with a homogenous museological line. Giovanni Pinna, Rosanna Pavoni and Magaly Cabral are among the experts accepted as the authorities in this new field (Günhan, 2011, p. 9). Giovanni Pinna who is one of the founders of DemHist, defines historical house museums as:

Historic houses, when they are open to the public and conserved in their original condition (i.e. with the furnishing and collections made by the people who used to live in them) and have not been converted to accommodate the collections from different sources, constitute a museum category of a special and a rather kind. Historic house museums comply with museological and technical constraints that are different from those used in other museums. Their category is different because historical houses may comprise sites of all sizes and kinds, ranging from royal palaces to residences of powerful personages, artist's studios, rich bourgeois houses and even modest cottages. The historic house is certainly incomparable and unique museum in that it is used to conserve, exhibit or reconstruction real atmospheres which are difficult to manipulate (to very slight extent) if one does not wish to alter the meaning very of historic house. (2001, p. 4-9; Savaş, 2010, p. 146)

Depending on the explanations above, it can be questioned if a house museum is a historic house or not, or if a house museum is in a different category from historic houses or not". Stating that there is a difference between historic houses and house museums, Pinna adds that it is not true to treat it as a museum if a house with historical characteristics is protected as it is. Such a house has historical value. Therefore, it should be in the category of 'historic houses'. This is because there are huge differences between the historic houses and the houses converted into museums. While historic houses consist only of an original collection, house museums are those that accurately reflect the social and political experiences, as well as the original structure and the collection, and they reflect the past in an accurate way. House museums are places where visitors are provided with a suitable representation for museology (maintenance, repair, sales departments, security, marketing, etc.) (2001, p. 7).

After the meeting in Genova, Italy; a similar attempt for the institutionalization of the house museums in Turkey was made with a symposium in Ankara, Turkey. *House Museums/Historic Houses International Symposium 1* was held on the June 11st, 2010. The house museum founders, owners and directors, and the academics focused on this issue were the delegates and the collaborators of the symposium. Rosanna Pavoni, the president of DemHist, was the keynote speaker at the symposium. The aim was to create an awareness of the house museums in Turkey, to initiate an institutionalization process and to assemble a group of authorized people for further development in the subject matter (Günhan, 2011, p. 13). With this attempt raising an awareness, a formal house museums committee was established for the appreciation and institutionalization of the house museums in Turkey and an inventory of house museums was created (Günhan, 2011, p. 13-14).

How are the house museums, which have been discussed on international platforms recently, defined in Turkey? While Professor Sümer Atasoy describes house museums as "the structures that should be protected because of its architecture and the person living in it" (Madran, 1999, p. 14), Dr. Mehmet Önder, a leading researcher on museums, describes house museums as *mansions and houses that should be protected in historical and architectural aspects* (Madran, 1999, p. 14). Considering these definitions, it is

understood that house museums are one of the few houses with a certain architectural feature, besides reflecting a historical period or a historical figure. Many houses, mansions, and pavilions in various cities of our country have been converted into museums due to its regional characteristics, or because it belongs to an important person (Uz, 2015, p. 272). Most of the houses in which Atatürk lived or set up as his headquarters are now open to the public as a museum. Atatürk House Museum is important in that it witnessed the Republican period besides having an architectural value (Savaş, 2010, p. 145). The houses at which Atatürk worked with his friends in the processes of the struggle for liberation, held meetings, took historical decisions about the future of a nation and stayed as a guest during his regional trips after the foundation of the Republic of Turkey are the places that were changed into the monuments with historical memories of Atatürk (Koşan, 1981, p. 1). As such, it is clear that Atatürk Houses would have different functions. Accordingly, two of the existing Atatürk Houses were used for headquarters, six of them as headquarters-residences, two of them as administrative buildings, two of them as congress buildings-residences, two of them as administrative buildings-residences and thirty-eight of them for residency only (Aliğaoğlu and Temurçin, 2004, p. 125). Today, the furniture in some of the houses which were converted into museums have been renovated depending on its original form while some of them have been kept unchanged.

Textiles are probably the most vulnerable items of any interior design and therefore most likely to be replaced (Ponsonby, 2011, p. 200). Interior textiles are produced for either the *domestic* (also referred to as *private* or *residential*) or 'contract' (also referred to as 'commercial') markets. Domestic textiles are those found in the houses or private interiors. Interior textiles are usually discussed in relation to two key categories: *furnishing fabrics* and *household textiles*. Furnishing fabrics are: *upholstery fabrics, soft floor coverings, carpets, wall coverings, window furnishing (curtains, drapes, blinds) and accessories such as cushions and throws* (Yeager and Teter-Justice, 2000, p. 5). All these textiles carry the traces of the person's life, who lived there. We can regard these textiles as 'memory objects'. *Memory objects are special objects or personal belongings that elicit deliberate or involuntary memories of homeland, home culture, important places, episodes in one's own autobiographical past and significant social relations (friends, colleagues) associated with home or origin* (Marschall, 2019, p. 2). In his writing *Death, Memory and The Life of Objects*, Christian Boltanski (2019) states that when he works on the items left behind by a deceased person (who once lived in that house), he can understand the way s/he uses the items and make a connection with that lifeless body. As Boltanski points out, those objects tell a story. These are object cultures and information cultures for that person. It is because the deceased person chose, liked, and used those objects. Making a research on these objects is like unearthing them.

A phenomenon all throughout Turkey is that the buildings Atatürk used when he was alive have been changed into the museums frozen at the moment of his visit or stay. It is possible to visit these museums, where the collections of various objects and interior textiles of anytime between 1919 and 1938 are preserved and displayed, in both big cities such as Istanbul, Ankara and İzmir, and also in smaller towns and provincial capitals, especially those associated with the Turkish War of Independence, such as Samsun, Erzurum and Sivas (Wilson, 2007, p. 165). The Atatürk House Museum in İzmir, one of the most important harbor cities with its commercial activities and cosmopolitan structure in the Ottoman Era, is one of the above-cited museums with both the political importance, architecture, objects, and interior textiles in it.

In Turkish museology literature, there seems to be very little reference to the Atatürk House Museum in İzmir. The first study we have encountered in the literature is *The figured Tiles and a Fireplace as Furniture Accessories in İzmir Atatürk House Museum* by Lale Doğaner and Esen Soydan (2005), and *Comparing the Cicim Samples Found in İzmir Atatürk House Museum* by Öznur Aydın and Esra Kavcı (2005). The last study is *Conversation and Repair Work for the Fireplaces in İzmir Atatürk House Museum*, which belongs to A. Sultan Karaoğlu (2011). In two of the studies mentioned, fireplaces and figured chairs have been examined in terms of the ceramic design. In the other one, the motifs on the rugs of the museum storage have been analyzed. However, there is no study carried out on the upholstery fabrics. This paper aims to fill this gap in historical literature in line with İzmir Atatürk House Museum which belong to the early Republic period. Working with interior textiles or objects in a museum takes the researcher on many unexpected journeys through the past. The journey in this research starts primarily with two questions: How did the transformation of interior textiles take place from the period of the Empire to the Republic? Do the interior textiles in the Early Republic Period (1923-1950) reflect the national identity?

When Atatürk House Museum was visited to get some answers to these questions, it was discovered that not all the interior textiles are original. As a result of the meeting with the museum art historian, it was found out that that historic house was converted into a museum in 1941 after Atatürk's death in 1938. The transformation occurred in accordance with the original and without any modification, including Atatürk's

personal belongings. After the restoration of the museum, the textiles were replaced with the fabrics that are not like the original ones. The original fabrics were not preserved, restored and registered. This result once again reveals the importance of the archive and preservation culture. On the other hand, many methods were also being implemented at that time for maintenance, repair, storage and display conditions of every artifact and object in the museum (Atasoy, 1999, p. 16). It is because museums are related to the past events and the materials used at that time (Sönmez, 1994, p. 101). As seen in this example, there is a steady state in Turkey and the community-museum dialogue has not been established yet (Genim, 1994, p. 16). The fact that there are not enough publications made in our country proves this situation. This result has once again demonstrated the importance of restoration and made us think about the following questions: What should a house museum be like? and How should the textiles here be protected? This unexpected discovery has changed the way in which the research will be carried out (taking into account the questions above). By readdressing the focus on textiles in the Atatürk House Museum's interiors, the aim of this paper is to highlight the matter *originality, non-originality or re-production/replica*.

2. Methodology

This research has been conducted with the case study method. Case study research, through the reports of the past studies, allows the exploration and understanding of complex issues (Zainal, 2007, p. 1). It is a qualitative approach (Creswell, Hanson, Clark Plano and Morales, 2007) in which the chosen case should be specific and complex in order for it to be unique (Merriam, 1998; Shuang and Lee, 2020, p. 83; Stake, 1995). This study is based on the content analysis of the information obtained from the literature, the museum's archive records, the interview with the museum's staff and the visit to the museum on February 21-28, 2019 for the purpose of experiencing the atmosphere personally and analyzing more specifically how the textile-based objects relate to this atmosphere. The research permit has been approved by the Provincial Directorate of Culture and Tourism, İzmir Governorship and İzmir Archeological Museum Directorate. While the research was originally planned as an examination of the pattern designs of the interior textiles in the museum, the direction and scope of the research changed because it was learned that the fabrics to be examined were not original. There is no reproduction/replica of the original upholstery fabrics because the original fabrics have not been photographed or recorded since the first restoration of the house museum (1940). Due to the fact that there are no original or replica fabrics in the museum, the fabrics examined in this article are described as non-original. Since textile is a discipline which requires a comprehensive research in itself, this study is limited only to the upholstery fabrics in the museum. In addition, this study does not comparatively examine the indoor textiles in the museum houses and it is limited only to Atatürk House Museum in İzmir province independently of other provinces. The other Atatürk House Museums, located in many different provinces in Turkey, have been excluded from this study because they require a further research. In this context, the study addresses the following questions:

Do the non-original textiles influence the spirit of national or personal taste?

What were the interior textiles in the early Republic period be like?

The patterns of interior textiles (motif, color, texture, design composition and technique) will be evaluated in order to find an answer to these questions.

3. Interior Design as a Practice of Modernity

3.1. Re-creation of a New Style in the Early Days of the Republic of Turkey

The Turkish society went through a series of Westernization and modernization reforms along with the dramatic changes in the early 20th century, when the Republic of Turkey was founded by Mustafa Kemal Atatürk (Bici Nasir, Timur and Gürel, 2020). The reforms were aimed at bringing the new Republic system away from the effects of the Ottoman Empire (Bozdoğan, 2001). Two opposing practices – the one associated with the Islamic, Ottoman, traditional and local persuasions and the other one associated with the Western, global and modern values - influenced and structured the cultural stratification of the upper classes and the middle classes in Turkey. The furniture and decoration units of the interiors in the new Republic were much different than the traditional Ottoman settings. Such furniture as dining tables, chairs, armchairs and couches, which were ostentatious, immobile and heavy, replaced the basic traditional furniture such as the floor tables and the cushions (Bici Nasir, Timur and Gürel, 2020). Gökhan Karakuş called the modernist design of Turkish furniture as "handmade modernism, which is because there were no manufacturing technologies for the industrial materials (steel, glass or synthetic materials) in the country.

Modern architecture and furniture design are the concepts which gained importance with the Republican reforms in the 1930s" (2010, p. 123). the logical changes in the West during the 1920s were not parallel to the Turkish war of independence between 1919 and 1923. 'Privation', which was one of the social stimuli for Art Deco under the Haslam, was not heard at that time in Turkey. After the foundation of the Republic in 1923, the Turkish economic policy, like that of many other states during the Great Depression period, became protectionist. However, Turkey uniquely experienced the modernization towards a new nation founded by Atatürk, which was ideologically formed of the combination of Western Capitalism and Soviet Socialism (Turan, 2010, p. 239). Both textiles and architecture reflected the personal, social, and cultural identity, with the concerns and ambitions of the users at that age (Kotb, 2014, p. 19).

Mustafa Kemal Atatürk, widely viewed as a role model for the nation, decorated his house with European furniture and created a modern style far from the baroque and classical luster of the former Ottoman palaces (Akcan, 2012). For example, Çankaya Mansion, or Atatürk Museum Mansion, was the residence of the President Atatürk in the early years of the Republic between 1921-1932. Atatürk Museum Mansion is one of the first places where we can see the modern approach to the interior designs in the Republic period. Atatürk Museum Mansion, which was decorated after 1924, has remained unchanged so far (Andaç Güzel and Efe, 2019, p. 4109). Selahattin Refik, who took an active role in the Republic period with his interior designs and modern applications, won Atatürk's appreciation, and his designs were effective during the first two decades of the Republic (Tosun and Özsu, 2014, p. 216). Selahattin Refik became the first practitioner of the modern approach to the furniture designs with very limited examples (Uras, 2003, p. 7). The fact that the original interior textiles were protected and archived is important for us to explain the of the early Republic period. As for the İzmir Atatürk House Museum, the restoration process was carried out in the same sensitivity as in the example of the Atatürk Museum Mansion. While all the furniture, clothes, and accessories, which belong to Atatürk, are displayed in their original form, the original interior textiles (upholstery fabrics, curtains, bed linings, and tablecloths) have been replaced with the non-original ones. When the literature in Turkey have been examined, it is possible to see that the house museums have generally been discussed in terms of their architecture or interior furniture. *Although the domestic interior textiles are important, they are often neglected in the studies as to the historical house museums* (Ponsonby, 2011, p. 200).

3.2. İzmir Atatürk House Museum

This house was built by Takfor, one of the major carpet traders in İzmir, probably in the last quarter of the XIX. century (1875-1880). It was named as *Naim Palas Hotel* for a period of time. The house was saved from being devastated during the liberation of İzmir on September 9th, 1922 and it has survived until today. This house is the place where Atatürk stayed when he visited İzmir and made many of his historical decisions since October 11th, 1925. The house has a Neo-classic style, which reflects the Ottoman and Levantine architectures. The house has a basement floor, a first floor, a second floor and an attic (Runner, 1981, p.8). There is a library and a meeting hall on the first floor of the main buildings. The other rooms have been transformed into the places where cultural and artistic activities, meetings and exhibitions are held and where Atatürk's principles and revolutions are told (Karaoğlu, 2011, p. 68). There is a bedroom, a dining room, a study room, a guest room, a guard room, barber room, and a bathroom upstairs. These rooms are furnished with interior textiles and home textiles. Among these are carpets, curtains, tablecloths, upholstery fabrics, bedclothes, pillowcases, and towels. According to the art historian of the museum, who was working there in 2019, this house museum was restored between 1962, 1972, 1978, 1999-2001. The upholstery fabrics were changed in 2001, when the Ministry of Culture carried out the restoration process. It has been stated that the fabrics came from Ankara and they were changed by the textile experts. In this process, unfortunately, there is not any record about which experts changed those fabrics.

There has always been a mutual organic bond between the textile and the place. Sometimes the place and the other times the textiles have come to the forefront (Dogan, 2019, p. 43). Susan Pearce stated in her paper *Objects are the Heart of Museums* that *the objects and collections represent the base for the museums and their cultural missions* (Hudales, 2010, p. 69). The textiles have an important role in creating the image that historical interiors portray, which depends on the color, tone or texture reflecting the neatness, tidiness, or shabbiness. Textiles are therefore so important to determine what we think about the historical interiors, how we see them, how we expect them to look, what we think a 'historical' interior is (Ponsonby, 2011, p. 200). Considering the explanations above, the following section will discuss whether the textiles in the house museum reflect the Republic period or the pre-Republic period, and also examples will be given about this issue.

4. Interior Textiles in House Museums: Upholstered Textiles and Aesthetic Characteristics

With the foundation of the Turkish Republic in 1923, the country moved away from the traditional order grounded on Islam towards a Western and secular order with the new approaches in domestic settings (Bozdoğan, 2001; Gürel, 2007; Bici Nasir, Timur and Gürel, 2020). The halls and rooms became a means of reflecting a Western and modern identity. The original Art Deco designs, as an example of the modern approach to the interior designs, have an important position in the history of Turkish design (Tosun and Özsu, 2014, p. 217). As it is clear in the previous studies and information from the museum archive, all the furniture in the house museum has an Art Deco and Neo-classic style. Since the furniture has an Art Deco design, then it is likely for the upholstery fabrics to have an Art Deco style as well. However, this study will deal with the existing fabrics with their Art Deco styles because the samples of the fabrics have not reached the present day.

The Art Deco style between 1925 and 1930s included sunburst motifs, clear lines and such geometric forms as spheres, polygons, rectangles, trapezoids, zigzags and chevrons. These were often arranged in a symmetrical pattern (Kotb, 2014, p. 2). In the 1920s, early grayed, muted and soft colors were being used. The interior designs were in vivid colors. The most popular colors used at that time were red-violet, mauve, peach, gray-green, brown, rust, black and white, and gray and beige (Nielson, 2007, p. 424). Art Deco colors are generally rich, vibrant and vivid with high-contrast, silver or gold effects, and the metallic surfaces combined with softer hues are also used in this style (Kotb, 2014, p. 2). Art Deco is regarded as a harmonic and integrated composition of the contrast colors (Tosun and Özsu, 2014, p. 217). Silk fabrics with a bright color are the favorite materials in this style (Erdem, 2007, p. 78; Feryal, 2001). The stylized forms are symmetrical, the stylized floral motifs (Mülayim, 2017, p. 1015), are plain and elegant, and the fabrics are unpretentious.

In this part, four upholstered fabrics are prime objects. Since the fabrics could not survive for so long, they cannot be analyzed and it is very difficult to describe the original fabrics without any necessary data (archive records, photography or the original samples in the museum storage etc.). However, the pattern designs of the existing fabrics will be analyzed by taking into account the Art Deco style and the possible similarities and differences will be presented. As for the pattern design of the furnishing fabrics in the museum; Figure 1 shows the upholstered sofa (sedir or divan in Turkish) in Atatürk's bedroom. The sofa is covered by woven fabrics which was produced with the jacquard-loom. The olive-green parts of the fabric are filled with the floral motifs in gold and dark green. The composition schema of the fabric was repeated by full-drop system.



Figure 1. The Upholstered Sofa (2001) in Atatürk's Bedroom, Jacquard Weaving Technique, Photographed by the author (2019), Courtesy of İzmir Atatürk House Museum.

According to the statements of the curator of the museum, all the furniture is in Art Deco style. The silver and gold colors on the upholstery fabric of this furniture matches with the Art Deco style of the period. As for the motifs, they do not match with the Art Deco style, which includes the flowers in large sizes and geometrical patterns. The small floral patterns on the fabric in figure 1 are similar to the jacquard silk weavings produced in *Hereke Fabrika-i Hümayun / Hereke Factory* (Yılmaz and Bosnak, 1999, p.25), which was established in the Ottoman Period in 1843 and now produces fabrics for the palaces, mansions and historical houses which are within the scope of the National Palaces. The motifs and colors used on the fabric are also similar to the ones on the visual examples in the Associate Professor Esra Kavcı's extensive work titled *Hereke Fabrics at Dolmabahçe Palace (2001) and Western Effect on the 19th-Century Ottoman Court Fabrics (2010)*. It is also known that the original patterns produced in the Hereke Factory were drawn by the Western artists. The patterns in the shape of C and S 'Rococo style' should be considered as the geometrical patterns 'Neo-classic Style' (Yılmaz and Bosnak, 1999, p. 27). The Serenk fabric in 19th century, with its tricolor woven and small floral motifs are similar to the one shown in figure 1. The Ottomans were inspired by the Italian fabric patterns as a result of commercial relations with Italy; however, they preserved the authenticity in their fabrics with the weaving techniques that they used (Aslanapa, 2005, p. 363).



Figure 2. The Upholstered Armchair (2001) in Drawing Room, Jacquard Weaving Technique, Photographed by the author (2019), Courtesy of İzmir Atatürk House Museum.

The next sample, which is an upholstered armchair, is in the drawing room. There are the motifs of the cream-colored large floral crowns and the curved leaves on the blue colored surface. The surrounding contour of the curved leaves is grey. The composition has a design in a half-drop repeat system. There are the motifs filled in the large medallions. The pattern was woven into the fabric with a jacquard-loom, and the background was formed through a plain weave. It is possible to see that there is a *Damask* effect on the patterns of the upholstery in the (Fig. 2). *Damask* is a fabric formed through a plain weave with one set of warp threads and one set of weft threads (Hutton, 2004, p. 2). According to Webster International Dictionary, *Damask is woven on a jacquard loom, the satin field being produced by float of warp that pass over from two to seven and in some instances nine filling. The design is a plain or taffeta weave, the warp and filling being at right angles that create less lustre than the satin area* (Damask, 1966, p. 6). In other words, it is a reversible fabric, which is indigenous to Damascus, Syria. This beautiful patterned fabric has been created all over the world for nearly two thousand years (Mireles, 2010). Depending on these descriptions, it is not possible to say that the upholstery is Damask. The only thing that is clear is that the motifs of this sample is very similar to it.



Figure 3. The Upholstered Chair (2001) in Drawing Room, Jacquard Weaving Technique, Photograph by author (2019), Courtesy of İzmir Atatürk House Museum.

Another example of the upholstered chairs is placed in the drawing room (Fig. 3). This upholstery has a two-colored fabric. The fabric of the chair has vertical stripes on it, it is covered with a cotton weft, and it probably has a silk or satin warp. There are the burgundy colored thick and thin vertical stripes on a cream-colored plain ground. The surface of the upholstery, which seems elegant, is similar to *Kutnu*, which was a very popular fabric both in the classical period of the Ottomans and then in the Republic of Turkey. As in the example, *Kutnu* is formed of longitudinal colored stripes, with a cotton weft and a silk warp (Gümüşer, 2018, p. 597). There are also bright and flowery samples in addition to the ones with a plain weaving. 'Selimiye fabrics', which were produced especially during the period of Selim III (the Ottoman Period), have vertical/horizontal stripes as well as the small floral motifs. *Kutnu* was used as an upholstery fabric because it was thick and durable (Mutlu, Aydın and Hünereel, 2017, p. 95).

Figure 4 shows a similar figure to the flowery Selimiye fabric. The chair in the dining hall is covered with a two-colored fabric in figure 4, which is very shiny like it is satin. The patterns consist of two-colored stripes. There is a plain weave on the side of the light green stripes while there are flowers and leaves on the side of the dark green stripes. The upholstery was designed with the use of the weaving techniques. Besides the Selimiye fabric, the design of this upholstery is also similar to the *Sevai* fabric, which were produced in İstanbul and date back to 18th century (Yetkin, 1993, p. 138). There are stylized leaves and flowers on the stripes of the *Sevai* fabrics. *Sevai* was weaved originally with silk and gold thread *kıltan* (Gümüşer, 2018, p. 222). However, the sample in the house museum is not weaved with gold thread due to financial problems these days. We can understand from these examples that there is a dramatic transformation in terms of the furnishing fabrics.



a)



b)

Figure 4. a) The Upholstered Chair (2001) in the Dining Hall, Jacquard Weaving Technique, Photographed by the author (2019), Courtesy of İzmir Atatürk House Museum. b) The Upholstered Chair (2001) in the Dining Hall

Figure 5 shows the upholstered chair with the jacquard-woven fabric, which has a yellow-colored ground and crimson (the favorite color in Ottoman textiles) motifs in a half-drop repeat system. The ogival medallion motifs are surrounded with the serrated leaves, petals and stems. The ogival lattice provides a framework for the rows of the staggered leaf motifs, petals and stems. The pattern of this fabric is similar to that of the brocade fabrics. Brocade is a rich and heavy jacquard-woven fabric with floral or figured patterns emphasized by contrast colors. Satin or twill figures may be used on twill, plain or satin grounds (Tortora and Johnson, 2013, p. 77). According to George Leland Hunter, *brocades such as velvet and Damask are the aristocrats of the fabrics produced for the decoration of furniture. In fact, they are silk weaves, though often enriched with gold or cheapened with linen and cotton* (1918, p. 5).



Figure 5. The Upholstered Chair (2001) in the Meeting Room, Jacquard Weaving Technique, Photographed by the author (2019), Courtesy of İzmir Atatürk House Museum.

As mentioned before, modern brocades and velvets made in Turkey were affected by the Italian style (Peck, 2014, p. 143). Accordingly, the effects of the European pattern can be observed on the Turkish upholstery. In fact, textile furnishings can give a stylish, traditional and also a modern look to any décor (Ramsamy-Iranah and Budhai, 2013, p. 286). It is possible to see the combination of different cultures like in these samples. National identity reflects on the design and production of the furniture (Avery, 2007, p. 71). The following part gives an answer to the first of the two above-mentioned research questions. *Do they (non-original textiles) influence the spirit of national or personal taste?*

The textiles in question do not reflect the nation's identity and the taste of its founder. It is because the modernization with the foundation of the Republic, as a significant decision, caused people to question modernism and tradition. This decision was in the direction of moving away from the past (Yasa Yaman, 2013, p. 80). Therefore, we cannot talk about the traditional elements in the early Republic period. The colors, patterns and motifs of the fabrics examined in this study do not represent the early Republic period or the pre-Republic period. In order to discuss the representations of the period between 1920 and 1938, it is necessary to consider the effects of Art Deco or Neo-Classicism on the fabrics as it is with the Western effect on the furniture. For example, "Selahattin Refik designed the study room for Atatürk between 1929 and 1930, which is on display in the Atatürk House Museum. The furniture design, bearskin, color selections and the polygonal form of the room reflect the Art Deco style". This information, which we obtained from the previous publications, proves that the Art Deco style was effective at that time. As seen in the publications of that period, all the interior architecture and decoration at that time was considered to be in connection with the modern way of life (Yasa Yaman, 2013). If the examples of this way of life do not reflect that period, *what do the furnishing textiles look like in the early Republic period?* It is necessary to analyze the examples of Art Deco, which was an effective art movement of the period.

Art Deco refers symbolically or clearly to electricity, mechanization, and transportation. These three words are associated with the discourse of modernity in the Republic of Turkey (Turan, 2010). Art deco plays an important role in the formation of textiles and textile pattern designs as well as the interior designs like in the examples of the dining rooms, chairs, walls, tables and windows (Dowdy, 2005, p. 61).

Floral and animal motifs were effective in the 1920s while flat and parallel lines were effective in the early 1930s. After the 1930s, bright-colored fabrics were replaced by plain fabrics (Yusufoğlu, 2014, p. 94). In the process that began with industrialization in the Republic period, the importance was given not only to production but also to design. Accordingly, Sümerbank Textile Factory was established in 1933 (Can and Özkartal, 2013, p. 124). The fact that the fabrics were made of valuable materials such as silk, gold and silver in the Ottoman period added monetary value to those fabrics (Önder, 1995, p. 330). Sümerbank fabrics, as opposed to the fabrics in the Ottoman period, were cheap, durable, quality and elegant fabrics with original patterns. They had small flowers, spots and geometric patterns as in the Art Deco style. Sümerbank fabrics and patterns, which represent the Republic period, were effective in all areas of the textile sector (Turkey, 2018). Why this effect could not be observed in the museum while it can be seen in the houses is another issue to be discussed.

Sümerbank fabrics were cotton and printed fabrics. It is possible to say that they were not preferred in the house museums because most of the upholstery fabrics in the museums of the Republic period were produced by weaving technique (Doğan, 2019, p. 36). However, it is not the techniques and materials but the patterns and motifs that can reflect the taste and identity of a nation. Therefore, Sümerbank patterns could have been woven with the weaving technique, so that they could have been adapted to the furniture made in the Art Deco style. Assuming that the fabrics had been reproduced according to this approach, would a reproduction furnishing textiles count historical textiles? Since the examples at issue are not original, they cannot be called historical textiles. However, if there were replicas, they could give us clues as to whether they reflect the spirit of that period.

5. Conclusion

In this article, the connection between the interior textiles in İzmir Atatürk House Museum and the early Republic Period have been examined. While this research mainly covers the interior textiles, the fact that the house museum belongs to Mustafa Kemal Atatürk, the founder of Turkish Republic, makes it more important. On the other hand, it is understood that the original textiles in this house museum could not be protected, preserved and recorded because of the restorations which have been made in it many times before. Based on this fact, the direction of the research has necessarily changed, and the upholstery fabrics, which are *non-original*, have been included in the study. According to the information obtained from the

museum officials, the fabrics used in the house museum have been obtained from the companies in Ankara and the identity information of the experts has not been included in the records. For this reason, it is not exactly known according to which criteria these fabrics have been selected. From the information at issue, it is understood that these fabrics were not woven specially for the museum. Since this study is specific to İzmir Atatürk House Museum, a question may also come to mind as follows: *Can there be any specific reason for these fabrics in İzmir not to have been produced as replicas?* This question can be answered with a further research to be done on the textiles in the other museums. In addition, such type of a research can only be possible by project-based studies, which will take a longer time, but not by a limited one. Depending on these findings, it is possible to say that the interior textiles in all the houses, where Mustafa Kemal Atatürk lived or which he used as headquarters, can be examined by a classification of originals, non-originals and replicas. Such studies can also contribute to the modern practice of indoor textiles.

The first question examined in the Methodology part of this study is: *Do the non-original textiles influence the spirit of national or personal taste?* Fabrics used in house museums as memory objects are expected to represent a national identity and personal taste and to have an emotional bond with the people who lived there before. In order to reflect the spirit of the period, original or replica textiles, which are very close to the original ones, are expected to be used in these house museums. However, when the house museum for which this study has been carried out are examined, it is possible to say that these criteria and the expectations are not met. What is mentioned here can be summarized with Ames Kenneth's statement in his study *Death in the Dining Room* (1996), which is *Conscious maybe the key word here*. The second question examined in the Methodology part of this study is: *What were the interior textiles in the early Republic period be like?* It is possible to say that there is not an exact answer for this question because there are not any original fabrics. However, it can be suggested that the patterns similar to the ones on the SümerBank fabrics can be produced as mentioned in this article before, in addition to the production of replicas of the original fabrics in the other house museums.

Collective studies of the researchers from different fields are possible to make a great contribution to this field of study for the protection and introduction of the cultural heritage. It is also possible to say that historical textiles are important for the academicians, researchers, art historians and designers to be able to make a connection between today and the past and to transfer the new information to the next generation.

References

- Akcan, E. (2012). *Architecture in translation: Germany, Turkey, and the modern house*. Durham: Duke University Press.
- Aliağaoğlu, A. and Temurçin, K. (2004). Miras turizmi açısından Atatürk evleri. *Erdem Dergisi*, 14(41), pp. 119-138.
- Andaç Güzel, T. and Efe, H. (2019). Cumhurbaşkanlığı Atatürk Müze Köşkü'ne ait bir iç mekân ve mobilya analizi örneği: Yeşil salon. *International Social Sciences Studies Journal*, 5(40), pp. 4108- 4116.
- Aslanapa, O. (2005). *Türk sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atasoy, S. (1999). *Müzecilikten yansımalar*. İstanbul: Anka Yayınları.
- Avery, T. (2007). Furniture design and colonialism: Negotiating relationships between Britian and Australia, 1880-1901. *Home Cultures, The Journal of Architecture, Design and Domestic Space*, 4(1), pp. 69-92. doi: 10.2752/174063107780129680
- Aydın, Ö. and Kavcı, E. (2005). İzmir Atatürk Müzesi deposunda bulunan cicim örneklerinin benzer yöre örnekleriyle karşılaştırılması. *Sanat Dergisi*, 0(8), pp. 35-46.
- Bennet, T. (1995). *The Birth of the museum, history, theory, politics*. London: Routhledge.
- Bici Nasir, E., Timuri Ş. and Gürel, Ö. M. (2020). Living rooms occupied: Narratives on the recontextualization of the "Museum-Salon" practice in modern Turkish domesticity. *Home Cultures, The Journal of Architecture, Design and Domestic Space*, 16(1), pp. 63-92. doi: 10.1080/17406315.2019.1699739
- Boltanski, C. (2019, June, 21). Ölüm, hafıza ve nesnelerin hayatı (Derya Yılmaz, Trans.). *e-skop*. Retrieved from: <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-olum-hafiza-ve-nesnelerin-hayati/5173>

- Bozdoğan, S. (2001). *Modernizm ve ulusun inşası (Modernism and Nation Building)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Can, Ö. and Özkartal, M. (2013). Endüstrileşmenin Cumhuriyet dönemi sonrası tekstil-moda tasarımında kimlik arayışına etkileri. *Art-e Sanat Dergisi*, 6 (11), 120-136.
- Creswell, J. W., Hanson, W. E., Clark Plano, V. L. and Morales A. (2007). Qualitative research designs: Selection and implementation. *The Counseling Psychologist*, 35(2), pp. 236-264.
- Damask. (1966). In *Webster's Third New International Dictionary*. Springfield: G.& C. Merriam Company.
- Doğaner, L. and Soydan, E. (2005). İzmir Atatürk Müzesi'ndeki mobilya aksesuarları olarak figürlü çiniler ve bir şömine. *Sanat Tarihi Dergisi*, 14(2), 49-73.
- Erdem, T. (2007). *Mobilya tarihine genel bir bakış ve Art Deco* (Master thesis). İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Feryal, İ. (2001). Art Nouveau ve Art Deco mobilyalar. *Antik Dekor Dergisi*, 64.
- Genim, S. (1994). Bir toplum için gelecek yaratmada müzelerin yeri. *II. Müzecilik Semineri Bildirileri (16-18)*, İstanbul.
- Gümüşer, T. (2018). *Sevai fabrics in Konya Ethnography Museum*. In M. Talas, A. Karataş and M. L. Emek (Eds.), *Current Studies Over Sciences* (pp. 218-231). Adıyaman: İKSAD Publishing House.
- Günhan, A. (2011). *From houses to house museums: Architectural representation of different narrations* (Master thesis). Middle East Technical University, Ankara.
- Gürel, M. Ö. (2007). *Domestic space, modernity, and identity: The Apartment in Mid-20th Century Turkey* (Doctoral dissertation). University of Illinois, Urbana-Champaign.
- Hansson, M. G. (2007). *The private sphere: An emotional territory and its agent*. New York: Springer-Verlag.
- Hudales, J. (2010). Ethnographic objects as material culture and as cultural heritage: Ethnographic collections and exhibits in Slovenia until the first half of the 20th century. *Nar. Umjet*, 47(1), pp. 69-89.
- Hunter, G. L. (1918). *Decorative Textiles*. Philadelphia and London: J.B. Lippincott Company.
- Hutton, S. S. (2004). Damask: An analysis of definitions. Pikes peak weavers guild. *Complex Weavers Journal*, 10(76), pp. 1-6.
- Karaoğlu, S. A. (2011). İzmir Atatürk (Evi) Müzesi şöminelerinin koruma-onarım çalışmaları. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 7, 67- 72.
- Karakuş, G. (2010). Handmade modernity postwar design in Turkey. In G. Adamson, G. Riello and S. Teasley (Eds.), *Global Design History* (p. 123), Londra: Routledge.
- Kenneth, L. A. (1996). *Death in the dining room & other tales of Victorian culture*. Philadelphia: Temple University Press.
- Koşan, S. (1981). Atatürk evleri. *Türkiyemiz Dergisi*. 33, 1-10.
- Kotb, M. R. (2014). Art Deco architectures as inspiration source in fashion design. *International Journal of Science Commerce and Humanities*. 2(3), pp. 1-17.
- Madran, B. (1999). *Müze türleri yeniden müzeciliği düşünmek* (Tomur Atagök, Der.). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Marschall, S. (2019). Memory objects: Material objects and memories of home in the context of Intra-African mobility. *Journal of Material Culture*, pp. 1-17. doi: 10.1177/1359183519832630
- Merriam, S. (1998). *Case study research in education: A qualitative approach*. San Francisco: Jossey- Bass.
- Mireles, S. (2010, February 8). How the history of damask fabric. *Classroom*. Retrieved from: http://www.ehow.com/about_6677037_history-damask-fabric.html
- Mutlu, S., Aydın, B. & Hünerel Sarıkaya, Z. (2017, November 09). Osmanlı saray kumaş desenlerinin giysi yüzey tasarımlarında kullanılması. *3rd International Congress on Political, Economic and Social Studies (ICPESS)* (pp. 89-105), Bosnia.

- Mülayim, A. (2017). Art Deco mimarlığı ve iç mekân tasarımına yansımaları. *İleri Teknoloji Bilimleri Dergisi*, 6 (3), 1009-1026.
- Nielson, J. K. (2007). *Interior textiles: Fabrics, application, and historic style*. New York: John Wiley & Sons.
- Önder, M. (1995). *Türkiye müzeleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Peck, A. (Ed.) (2014). *Intevowen globe. The worldwide textile trade, 1500-1800*. The Metropolitan Museum of Art, NY. New Haven: Yale University Press.
- Pinna, G. (2001). Introduction to historic museums. *Museum International*, 53(2), 4.
- Ponsonby, M. (2011). Textiles and time: Reactions to aged and conserved textiles in historic houses open to the public in England and the USA. *Textile History*, 42(2). doi: 10.1179/174329511X13123634653901
- Ramsamy-Iranah, S. and Budhai, N. (2013). Developing a new concept of reversible textile furnishing. *International Journal of Home Economics (IJHE)*, 6(2), pp. 286-304.
- Savaş, A. (2010). House museum: A new function for old buildings. *METU JFA*, 27(1), pp.139-160.
- Shuang, T. and Lee, C. (2020). Curriculum based interactive exhibition design and family's learning experiences: a case study of the children's art museum in Taipei. *Curator Journal of Museum*, 63(1), pp. 83-98.
- Stake, R. (1995). *The art of case study research*. London: Sage Publications.
- Sönmez, Z. (1994, September 19). Avrupa'da uygulanan bazı örneklerle çağdaş müzecilik ve serbest sergileme. II. *Müzecilik Semineri Bildirileri* (101-103). İstanbul.
- Tortora, G. and Johnson, I. (2013). *The fairchild books: Dictionary of textiles*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Tosun, B. Ç. and Özsu, C. A. (2014). Cumhuriyet dönemi Art Deco mobilya tasarımları: Selahattin Refik Sırmalı ve Atatürk'ün çalışma odası. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 216- 235.
- Turkay, B. (2018, April 23). Bir dönemin toplumsal eşitleyicisi Sümerbank. *Manifold Press*. Retrieved from: <https://manifold.press/bir-donemin-toplumsal-esitleyicisi-sumerbak>
- Turan, G. (2010). Turkish furniture design in the 1930s: Responses to Art Deco in the early Republican Era. *Furniture History*, 46(1), 233-248.
- Uras, G. (2003, May 04). Olayların içinden: Art Nouveau'dan Art Deco'ya. *Milliyet*.
- Uz, S. (2015). Müze evler. *Atatürk Dil Kültür ve Tarih Yüksek Kurumu*. Retrieved from: <https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/UZ-Seden-M%c3%9cZE-EVLER.pdf>
- Wilson, S. C. (2007). *Remembering and forgetting in the funerary architecture of Mustafa Kemal Atatürk: The construction and maintenance of national memory* (Doctoral dissertation). Middle East Technical University, Ankara.
- Yasa Yaman, Z. (2013). Bauhaus ve söylemleştirilen iç mekân anlayışı: Yeni yaşam, yeni dekorasyon, yeni mobilya. U. Şunmu (Ed.), *Erken Cumhuriyet döneminde mobilya içinde* (81-100), TMMOB İç Mimarlar Odası, Ankara.
- Yeager, J. & Teter-Justice, L. K. (2000). *Textiles for residential and commercial interiors* (2nd ed.). New York: Fairchild Publications.
- Yetkin, Ş. (1993). Türk kumaş sanatı. M. Önder (Ed.), *Başlangıcından bugüne Türk sanatı içinde*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Young, L. (2007). Is there a museum in the house? Historic houses as a species of museum. *Museum Management and Curatorship*, 22(1), pp. 59-77. doi: 10.1080/09647770701264952
- Zainal, Z. (2007). Case study as a research method. *Jurnal Kemanusiaan*, 5(1), pp. 1-6.

Biyosanat: Selin Balcı ve Ayşe Gül Süter'in Biyosanat Projelerinin İncelenmesi

Bioart: Investigation of Selin Balcı and Ayşe Gül Süter's Bioart Projects

Elif Çakıroğlu, *Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Pamukkale Üniversitesi*

Özet

Bilim ve sanatın etkileşiminden doğan biyosanat, biyoteknoloji, genetik ve moleküler biyoloji gibi çalışma alanlarıyla enstalasyon, performans, video ve süreç sanatı gibi çağdaş sanat pratiklerinin iç içe geçtiği uygulamalardan oluşmaktadır. Biyosanat, özellikle canlılarla ilgili bilimsel gelişmelere ve teknolojinin bir araç olarak sınırlarına yönelik farkındalığa katkı sağlamaktadır. Çalışmada biyosanat alanında çalışmalar yapan Selin Balcı'nın Kontaminasyon Serisi, *Bordered World* ve 200; Ayşe Gül Süter'in *Tear Drop Crystals* ve *Crystals In An Artist's Studio* adlı biyosanat projelerinin, sanatçıların kişisel web sitelerinde yer verdikleri açıklamaları doğrultusunda incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaçla biyosanata ilişkin literatür taraması yapılmış ve dünyada öne çıkan biyosanat projeleri açıklanmıştır. Sonuç olarak çalışmanın amacı kapsamında ilgili literatür ışığında incelenen Selin Balcı ve Ayşe Gül Süter'in biyosanat projelerinin doğaya ve yaşama yönelik farklı bakış açısı sundukları görülmüştür. Ayrıca projelerinde sanatsal anlatımlarının bir parçası olan mikroorganizmalar ya da kristaller gibi biyolojik materyalleri birer metafor olarak kullandıkları ve böylelikle insanların psikobiyososyal etkinliklerine göndermelerde buldukları anlaşılmıştır. Söz konusu projelerin incelenerek yorumlanması, bilim, sanat ve teknolojiyi birleştiren biyosanata yönelik ilgi uyandırmak ve bilimsel okuryazarlığın gelişimine katkı sağlamak açısından önemli görülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Biyosanat, yeni medya sanatı, çağdaş sanat, Selin Balcı, Ayşe Gül Süter.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Güzel Sanatlar, yeni medya sanatı, çağdaş sanat.

Abstract

A bioart consists of intertwined applications in which fields of study such as biotechnology, genetics and molecular biology and contemporary art practices such as installation, performance, video and process art. Bioart contributes to the awareness of scientific developments and the limitations of technology as a tool, especially about living things. In the study, it is aimed to analyze Selin Balcı's Contamination Series, *Bordered World* and 200 and Ayşe Gül Süter's bioart projects *Tear Drop Crystals* and *Crystals In An Artist's Studio* in line with the explanations of the artists on their personal websites. For this purpose, a literature review on bioart was made and prominent bioart projects in the world were explained. As a result, it was seen that Selin Balcı and Ayşe Gül Süter, who were examined in the light of the relevant literature within the scope of the study, presented different perspectives on nature and life in their bioart projects. In addition, it has been understood that they use biological materials such as microorganisms or crystals, which are a part of their artistic expression, as metaphors, in their projects and thus make references to human's psychobiosocial activities. Analyzing and interpreting of the projects is considered important in terms of arousing interest in bioart that combines science, art and technology and contributing to the development of scientific literacy.

Keywords: Bioart, new media art, contemporary art, Selin Balcı, Ayşe Gül Süter.

Academical disciplines/fields: Fine Arts, New Media Art, Contemporary Arts.

- **Sorumlu Yazar:** Elif Çakıroğlu, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Eğitim Fakültesi, Pamukkale Üniversitesi.
- **Adres:** Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı Kınıklı Kampüsü/Denizli.
- **e-posta:** eliphcakiroglu@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0003-1516-7527
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 08.06.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.899356

Geliş tarihi: 18.03.2021 / **Kabul tarihi:** 03.06.2021

1. Giriş

Bilim, teknoloji ve sanatı birleştiren biyosanat, çağdaş sanat yaklaşımları içinde yer almaktadır. Çağdaş sanatın başlangıcı ise 1960'ların ilk yıllarındadır: Performans, minimalizm ve kavramsal sanat olmak üzere bir dizi yeni eser türünün, genel kabul gören nesne-temelli ve *neo-avangard* pratiklerden ontolojik olarak koptuğu andadır. Bu bakış açısına göre, çağdaş sanat, kavramsalılık-sonrası sanattır (Osborne, 2017). 1960'lı yıllarda sanat ortamında yaşanan belki de en büyük dönüşüm, sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya açılmasıdır. Estetik hazlardan ziyade düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkilerinin yoğun bir biçimde hissedilmeye başlamasıyla, yapıtın maddi varlığı ve biçimi büyük ölçüde etkisini yitirmiştir. Bu özellikleri taşıyan yeni eğilimler, minimalist sanatçı Sol Lewit'in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında ArtForum dergisinde yayınladığı *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar* yazısından sonra kavramsal sanat başlığı altında toplanmıştır (Antmen, 2010, s. 193). Kavramsal sanat, resim ve heykel geleneğinin dışında kalan her türlü alternatif sanat biçimlerini niteleyen genel bir terim olmuştur (Atakan, 2008, s. 13). Sanatçıların bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da *happening* (oluşum) türünde gösteriler, enstalasyon ya da çevre düzenlemeleriyle doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılamaya sürecine çağırması bakımından kavramsal sanat içerisinde değerlendirilebilmektedir (Antmen, 2010, s. 193). Mitchell'e göre canlılığı ve sistemlerini sanatsal konular olarak ele alan, bilimsel ve teknolojik unsurları sanatsal teknik olarak kullanan biyosanatın, yeni bir sanat türü olmaktan çok yeni bir kavramsal sanat tarzı olarak anlaşılması gerekmektedir. Yani, bir fikir ya da kavrama işaret etmek için belirli medya türü olan sanat nesnesiyle estetik açıdan daha az ilgilenen bir sanat geleneğinin parçasıdır. Bu açıdan bakıldığında biyosanat içerisinde değerlendirilen çeşitli sanat eserleri, biyoteknoloji hakkında eleştirel tartışma yaratmaya ilgi duymaktadır (Mitchell, 2010, s. 23). Biyosanat, doğada yer alan biyolojik yeni sanat medyasıyla içi içe geçen birçok geleneksel sanat medyasının kullanımını içeren ve gelişmekte olan çağdaş bir sanat uygulamasıdır. Buna ek olarak genetik, büyüme, hücre bölünmesi ve fotosentez gibi biyolojik süreçleri; yaşamın ve evrimin kökeni gibi kavramları kullanarak kavramsal sanata genişlemektedir ve bunları yeni sanat medyası olarak açıklamaktadır (Melkozernov ve Sorensen, 2020, s. 1). Biyosanat, çoğunlukla yapıt ve izleyici etkileşimine imkân sağlayan enstalasyon, performans, video sanatı, süreç sanatı ve benzeri gibi çağdaş sanat biçimleriyle birlikte kurgulanarak sergilenmektedir. Böylece merak uyandırıcı ve etkileyici özelliği pekişmektedir. Aynı zamanda biyosanat projeleri, sergiler, konferanslar, sempozyumlar ve atölyeleri birleştiren daha geniş bir etkinliğin parçasıdır ve genellikle bu etkinliklere yeni medya sanatı ile sanat ve bilimlerin kesiştiği bir geleneğe veya ilgiye sahip enstitüler ev sahipliği yapmaktadır (Kallergi, 2008).

Çalışmada öncelikle biyolojik materyallerden oluşan yeni medya sanatını çağdaş sanat pratikleri aracılığıyla ortaya koyan biyosanata ilişkin literatür taraması yapılarak öne çıkan biyosanat çalışmaları açıklanmıştır. Ayrıca ülkemizde henüz çok yeni olan biyosanat alanında çalışmalar yapan Selin Balcı'nın Kontaminasyon Serisi, *Bordered World* ve 200 adını verdiği biyosanat projeleri; Ayşe Gül Süter'in *Tear Drop Crystals* ve *Crystals In An Artist's Studio* adlı biyosanat projeleri, kişisel web sitelerinde yer verdikleri açıklamaları doğrultusunda incelenmiştir. Çağdaş dünyadaki bilimsel gelişmeleri yansıtan uluslararası boyutta tanınan biyosanat uygulamalarının ve ülkemizin birer değeri olan sanatçıların biyosanat projelerinin incelenmesi, sanatsal ve bilimsel gelişmelere yönelik ilgi ve farkındalık geliştirmek açısından önemli görülmektedir.

2. Yaşayan Sistemlerle Sanat: Biyosanat nedir?

Biyosanat, yaşayan sistemleri sanatsal konular olarak keşfetmek için bilimsel yöntemleri ve biyoteknolojiyi araç edinen çağdaş bir sanat formudur (Yetişen, Davis, Coşkun, Church ve Yun, 2015, s. 724). Biyosanat, 1980'lerde ortaya çıkmıştır ve 2000'lerde gelişerek küresel bir ölçekte yayılıp genişlemiştir (Vaage, 2016, s. 23). Biyoteknolojinin sanatsal kullanımını içerir, çünkü biyosanatçılar hem yaşayan sanat eserlerini yaratmak hem de bu varlıkları bir sanat galerisi alanında canlı tutmak için biyolojik laboratuvar tekniklerini ve teknolojilerini kullanmaktadırlar. Biyosanatı diğer sanat biçimlerinden ayıran şey, aslında, biyomühendislik yaşamını sanatsal bir araç olarak kullanma iddiasıdır. Daha önceki sanat formları yağlı ve akrilik boya, jelatin gümüş baskılar (fotoğraf), taş veya çelik gibi ortamları kullanırken biyosanat eserleri, bakteri, klonlanmış ağaçlar veya sanatçının vücut dokusu, fare hücreleri, sığır hücre matrisi ve hücre ortamı gibi ortamları kullanmaktadır (Mitchell, 2010, s. 5). Buna ek olarak biyosanat eserleri, canlı ve cansız, organik ve inorganik unsurlar arasındaki sınır meselelerini araştırmaktadır. Yaşamın özü hakkında ne kadar az soru sorulduğunu vurgulamaktadır ve yaşamın içindeki süreçsel ve kontrol edilemez olanı keşfederek sahneye koymaktadır. Böylece materyal ve kavramsal sınırları aşmaktadır. Biyosanat

aracılığıyla ortaya çıkan projeler, yaşamın ontolojisine odaklanmaktadır (Radomska, 2016, s. 13-14). Disiplinlerarası biyosanat girişimleri, felsefi, toplumsal ve çevresel konulara vurgu yaparak sanat ve modern biyoloji arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Aynı zamanda ortaya çıkan yaşam bilimi uygulamalarına eleştirel bir meydan okuma, bilimsel düşüncüyü teşvik etme, yeni araştırma sorularına ve yeni teknolojilere katkı sunma konusunda önemli bir rol oynamaktadır (Yetişen vd., 2015, s. 724). Biyosanat, sanatçı, bilim, halk ve biyolojik organizma ya da biyolojik kavramlar arasındaki ilişkileri içeren düşünce ve duyguları iletmektedir (Melkozernov ve Sorensen, 2020, s. 1). Bazı biyosanatçılar, bilim insanlarıyla iş birliği içinde kamusal tartışmalara imkân veren ifadeleri yaratmak için biyolojik yöntemleri uygulamaktadırlar. Biyoteknolojik eserlerin bazıları ise, genetik mühendisliğinin bazı riskleri hakkında rahatsız edici senaryolar oluşturma amacıyla izleyiciye sunulmaktadır (Yetişen vd., 2015, s. 724). Böylelikle insanlığı, doğayı ve tüm canlıları ilgilendiren biyoteknik gelişmelere yönelik farkındalık geliştirmek hedeflenmektedir. Biyosanat çalışmaları yapan Eduardo Kac, George Gessert, Marion Laval-Jeantet, Benoît Mangin, Marta de Menezes, Paul Vanouse tarafından hazırlanan ve Kac'a ait web sitesinde yayınlanan manifestoya göre biyosanatın özellikleri şöyledir:

- Biyolojik manipülasyon süreçlerinde biyosanat, doğrudan yaşam ağlarına müdahale etmektedir.
- Hayatın, diğer medyalara indirgenemeyen maddi bir özgüllüğü vardır.
- Doğrudan biyolojik müdahale olmaksızın, yalnızca akrilik, kâğıt, piksel, plastik, çelik veya herhangi bir cansız maddeden yapılmış sanat, biyosanat değildir.
- Tüm sanat malzemelerinin etik çıkarımları vardır, ancak bunlar en çok medya canlı olduğunda etkili olmaktadır. Biyosanat, insanlar ve insan olmayanlar açısından etik olmalıdır.
- Biyosanatın biyoloji veya yaşamla ilgili konuları tematik hale getirme yükümlülüğü yoktur.
- Biyosanat canlı olduğu için sanatçı tarafından açık edilsin ya da edilmesin, sanat izleyicilerinin biyosanatın politik, sosyal, kültürel ve etik çıkarımları olduğunu kabul etmelerine güvenmekteyiz.
- Biyosanat, insan ve insan olmayan, yaşayan ve cansız, doğal ve yapay arasındaki sınırlara meydan okumaktadır. (Kac vd., 2017)

Görüldüğü üzere manifestoda biyosanat materyalleri, etik, biyosanat ve izleyici ilişkisi gibi temel konulara değinilmiştir. Bunların dışında daha önce de belirtildiği gibi biyosanat, aktivist sanat, vücut sanatı (*body art*), enstalasyon sanatı veya ses sanatı ile iç içedir (Erçel, 2019, s. 62). Biyosanatın yer aldığı modern biyoloji ve biyoteknoloji ile sanat ve yeni medya arasındaki kesişimde, farklı katılım ve eleştiri stratejileri kullanılmaktadır. Bu da farklı teknik ve teknolojiler anlamına gelmektedir. Sanatçı ve bilim adamları arasında iş birliği içermektedir (Thacker, 2005, s. 307). Biyosanat, bilimsel gelişmelerin gerçekçi görüşleriyle birleştirilebildiği için insanları bilim hakkında bilgilendirmeye yardımcı olmaktadır. Biyoteknolojiye olan sanatsal tepkiler, siyasi aktivizme benzeyen kültürel yorumları da içermektedir. Bununla birlikte, sanat sadece tepkilerle ilgili değildir. Ayrıca yeni bilim ve mühendislik kavramları başlatılabilir, iş birliğine teşvik edebilir, bilimsel okuryazarlığı artırabilir, sanatçıların biyoloji toplulukları ve yaşam bilimleri gelecekteki ilişkilerinin temelinin oluşturmaya yardımcı olabilir (Yetişen vd., 2015, s. 724). Biyosanatçılar, insanlığın ve bilimin ilişkisini konu edinerek biyosanatı bilimdeki gelişmeleri aktarma aracı olarak kullanmışlardır. Bu alanda disiplinler arası akademiler, araştırma merkezleri ve laboratuvarlar kurulmuştur. Laboratuvarlar mekansal olarak deneysel üretim merkezlerine dönüşmüştür. Birçok biyosanatçı disiplinler arası programlarla çalışmış, sadece medya sanatı değil mühendislik bilimleri de kullanılmıştır. New York Görsel Sanatlar Okulu ve Biyosanat Laboratuvarı, Fin Biyo Sanat Topluluğu (*Bioart Society*), *SymbioticA* biyosanat alanında kurulan önemli akademiler arasında sayılabilir (Erçel, 2019, s. 62).

2.1. Biyosanatçılar ve Biyosanat Projeleri

Biyosanat, nispeten yeni bir gelişmedir ve yeni tanımlanmaktadır. Ancak köken olarak iki modern yaratıcıyla ilişkilendirilebilir. Biri sanatçı Edward Steichen, diğeri ise bir bilim adamı ve penisilini keşfeden Alexander Flemingdir. Fotoğrafçı olan Steichen, mutasyon yoluyla çok kromozomluluğa neden olan ve toksin özellik gösteren kimyasal bir kolşisini (*colchicine*) delphinium tohumlarına uygulamıştır. Sonrasında 1936'da Modern Sanat Müzesi'nde bu kimyasal deney sonunda elde ettiği garip ama güzel Delphinium çiçeklerinden oluşan koleksiyonu sergilemiştir. Daha öncesinde ise 1933'te Alexander Fleming, bir sanat

galerisinden ziyade bir hastanede de olsa *mikrop resimlerini* (kültür ortamında önceden ısıtılmış ve sonra inkübe edilmiş kâğıda bakteri koyarak çizilmiş görüntüler) elde ederek sergilemiştir (Stracey, 2009, s. 496). Öne çıkan diğer biyosanatçılar ise Eduardo Kac, Oran Catts, Ionat Zurr, Stelarc (Stelios Arcadiou), Joe Davis, Hunter Cole, Heather Dewey Hagborg gibi sanatçılardır.

Biyosanat çalışmaları içerisinde genetik yapısı değiştirilmiş (*transgenik*) formlar, doku kültürü mühendisliği ve hibrit canlılar da dahil olmak üzere biyoteknolojiyle ilişkili teknikler ve yaşam yaratan ya da yaşamı manipüle eden sanatçıların yer aldığı yeni ve gelişmekte olan bir alan olarak bir dizi biyosanat uygulaması bulunmaktadır (Byerley ve Chong, 2015, s. 201). Bu uygulamalardan dikkat çeken ve heyecan yaratan biyosanat projelerinden biri, Eduardo Kac' a ait GFP Bunny adlı projedir.



Şekil 1. GFP Bunny, E. Kac, 2000.

2000 yılında hayata geçirilen GFP Bunny adlı proje, Şekil 1'de görülen yeşil floresan bir tavşanın (Alba) yaratılmasını, proje tarafından oluşturulan kamusal diyalogu ve tavşanın sosyal entegrasyonunu içermektedir (Kac, 2011). Projede, *Aequorea Victoria* türü bir denizanasında bulunan orijinal yeşil floresan geninin sentetik bir mutasyonla geliştirilmiş bir versiyonu olan EGFP yaratılmıştır. İnsan hücreleri dahil tüm memeli hücrelerinde EGFP, orijinal denizanası genininkinden yaklaşık iki katı floresan vermektedir. Tavşanlar için zararsız olan yeşil floresan proteinin üretiminden sorumlu genetik sekans, zigot mikroenjeksiyonu yoluyla genoma entegre edilmiştir. Gebelik süreci başarıyla tamamlanmıştır. Uygulamalar sonrasında Alba adı verilen albino tavşan, mavi ışıkla (488 nanometrede maksimum uyarma ile) aydınlatıldığında yeşil ışık ile parlayan bir tavşan haline gelmiştir. Kac, GFP Bunny projesinde uygulanan mikroenjeksiyon ve yeşil floresan protein teknolojilerinin moleküler biyoloji alanında zaten yapılmakta olan genetik bir deney biçimi olduğunu ve yeşil floresan proteinin tavşana zararsız olduğunu, GFP Bunny projesinin hiçbir sosyal kuralı çiğnemediğini belirtmiştir. Aynı zamanda insanların tavşanların evriminde en az 1.400 yıldır önemli bir rol oynadığını da eklemiştir (Kac, 2003, s. 97-100).

Kac, moleküler biyoloji alanında yapılan yeşil floresan proteinin mikroenjeksiyonunu içeren uygulamayı, GFP Bunny biyosanat projesinde gerçekleştirerek genetik alanında bilimsel yapılabirliği görünür kılmıştır. Sanatçı, insanların, doğal ya da yapay yollarla doğanın ve diğer canlıların evrimsel sürecini etkilediğini belirterek genetik çalışmaların varacağı boyuta kamusal ilgi oluşturmuştur. Böylece GFP Bunny projesinin genetik bilimine ilişkin farkındalık sağladığı söylenebilir.

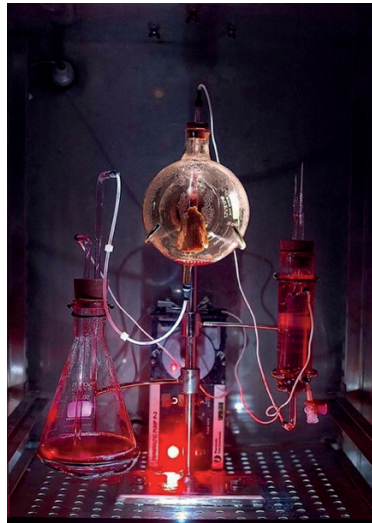
Bir diğer çalışma ise *Tissue Culture and Art*'ı (TC&A) kuran Oran Catts ve Ionat Zurr'un çalışmasıdır. Catts ve Zurr, hücre tiplerinin araştırma ve tıpta kullanımı için biyolojik olarak parçalanabildiği ve yapı iskelesinde büyütüldüğü, rejeneratif tıp ve doku mühendisliği tekniklerini içeren projelerde uzmanlaşmışlardır (Yetişen vd., 2015, s. 731). 1996'da, doğal bedenlerin dışında tekno-bilimsel olarak bir petri kabı veya biyoreaktör aracılığıyla büyütülen ya da inşa edilen doku yapılarını tanımlamak için (*semi-living*) yarı canlı terimini kullanmaya başlayan Catts ve Zurr (2013a, s. 74), 2003 yılında *Disembodied Cuisine* projesini Fransa'nın Nantes kentindeki *L'Art Biotech* sergisinin bir parçası olarak gerçekleştirmiştir. Şekil 2'de görseline yer verilen *Disembodied Cuisine* adını taşıyan enstalasyon, neyin yenilebilir ve neyin iğrenç olduğuna dair farklı kültürel algılar üzerinde yoğunlaşmıştır. Projede yarı canlı (*semi-living*) kurbağa bifteği yetiştirilmiştir. Fransızların damak tadına ve tasarlanmış yiyeceklere karşı kızgınlıklarına ve diğer kültürlerin kurbağaların tüketimine yönelik itirazlarına alaycı bir bakış geliştirilmiştir. Projede kurbağa kası, potansiyel gıda tüketimi için biyopolimer üzerinde büyütülmüştür ve sağlıklı kurbağalara

enstalasyonun bir parçası olarak yer verilmiştir. Gösterinin son gününde biftek pişirilerek *Nouvelle* Mutfağı tarzında bir akşam yemeğinde yenilmiştir ve çiftlikten kurtarılan dört kurbağa yerel botanik bahçelerindeki güzel bir gölete bırakılmıştır (Catts ve Zurr, 2013b, s. 106).



Şekil 2. *Disembodied Cuisine*, O. Catts, I. Zurr, 2003.

Catts ve Zurr tarafından gerçekleştirilen bir diğer proje de Şekil 3'te görülen *Victimless Leather* projesidir. *Victimless Leather* Projesi, 2004 yılında Avusturalya Perth'de yer alan John Curtin Gallery'de düzenlenen *The Space Between* adlı tekstil ve moda gösterisinde tanıtılmıştır (Sharma, 2014, s. 406). Proje, teknolojik bir vücutta yetiştirilen dikişsiz ceket prototipi sunmaktadır. Biyolojik olarak çözünebilen polimer matrisle desteklenen insan ve fare hücreleri karışımından oluşturulan canlı doku katmanlarından mont biçiminde minyatür deri üretilmiştir (Catts ve Zurr, 2006, s. 7). Projenin amacı, diğer canlıların sömürülmesi hakkında sorular sormaktır. Sanatçılar, proje kapsamında gelecekte yapılabilecek üretimlerin somut örneklerini sunmayı ve bu yeni üretim biçimlerinin kültürel algılarımız üzerindeki etkilerini araştırmayı hedeflemiştir (Catts ve Zurr, 2008, s. 34). Catts ve Zurr'a göre proje, kurbanlı bir varoluş yanılması yaratmaktadır. Ancak *in vitro* (laboratuvar ortamında) et yetiştirebilmek için hayvanların kan plazmasının kullanıldığı bir seruma ihtiyaç duyulmaktadır. Bu ihtiyaç için alternatifler bulmak amacıyla bazı araştırmalar olsa da çoğunlukla buzağı ve fetal sığır gibi hayvanlar kurban edilir. Bunun yanında bir laboratuvarın işletilmesiyle ilgili yakılan fosil yakıt, üretilen sera gazları, tüketilen su ve ağaçları içeren bütün maliyetler ve atıklar da bulunmaktadır. Proje kapsamında kurbanlı deri üretimi hedeflense de kurbanlar örtük bir biçimde hala mevcut olarak bulunmaktadır (Catts ve Zurr, 2013b, s. 107).



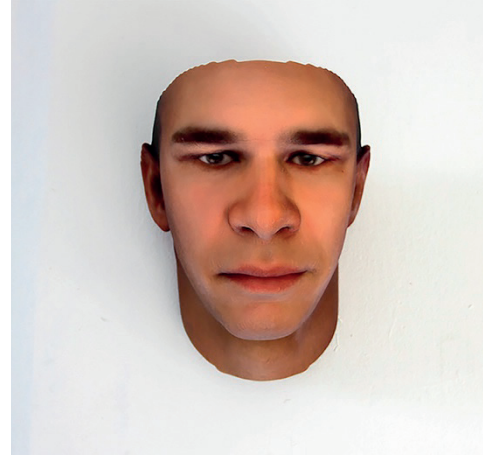
Şekil 3. *Victimless Leather*, O. Catts, I. Zurr, 2004.

Catts ve Zurr'un açıklanan iki projesi de hayvanlar ve hayvanlardan elde edilen ürünler üzerine odaklanmıştır. Beslenme ve giyim ihtiyaçları için hayvanlardan elde edilen ürünlerin laboratuvar ortamında üretilmesi denenmiştir. Söz konusu ihtiyaçların canlılara zarar vermeden karşılanması amacını taşıyan bu projeler başarıyla tamamlanmıştır. Ancak Catts ve Zurr, açıklamalarında projelerin gerçekleştirilmesi için üretim aşamasında kullanılan kan plazmasının buzağı ya da fetal sığırdan elde edildiğini ve dolaylı da olsa canlıların zarar gördüğünü belirtmiştir. Ayrıca sanatçıların, enstalasyon ve performans gibi unsurlardan yararlanarak projeleri daha etkileyici bir hale getirdiği söylenebilir. Sonuç olarak biyoteknolojik ve sanatsal kurgu olarak projelerin dikkat çekici olduğu ve hayvanların zarar gördüğü her tür uygulamaya yönelik farkındalık sağladığı söylenebilir.

Bir diğer dikkat çeken çalışma ise Heather Dewey Hagborg (2012) tarafından 2012-2013 yılları arasında hayata geçirilen *Stranger Vision* adlı biyosanat projesidir. Şekil 4 ve 5'te görselleri sunulan proje kapsamında halka açık yerlerden toplanan genetik materyalin analizlerinden, genetik profillemenin etik sonuçlarını ve biyolojik gözetim kültürü için ortaya çıkan potansiyeli araştıran portreler yapılmıştır. Başboş saçlar, sigara izmaritleri, çiğnenmiş sakız ve tırnaklarla çalışarak, özel bir yazılım aracılığıyla DNA analiz edilmiştir (Hagborg, 2016, s. 4).



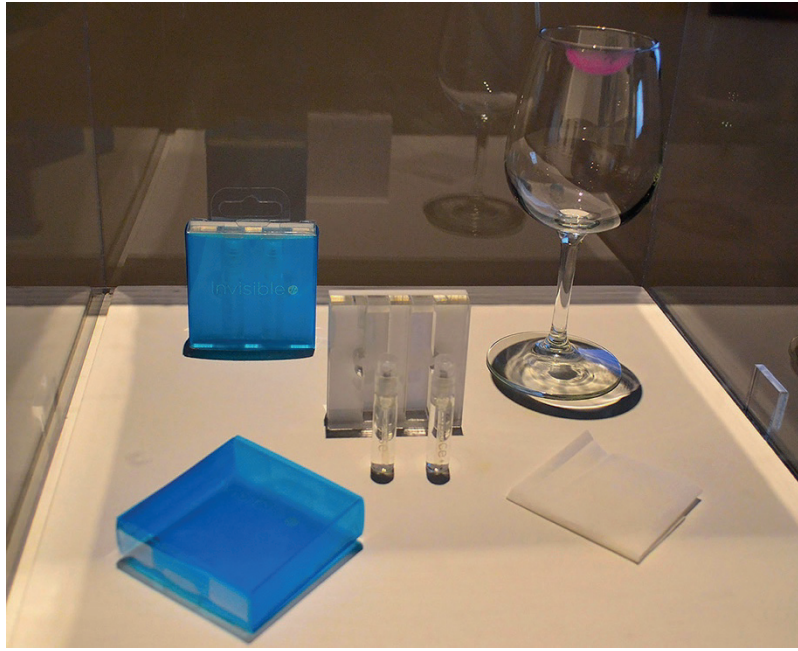
Şekil 4. *Stranger Vision*, H. D. Hagborg, 2014.



Şekil 5. *Stranger Vision*, H. D. Hagborg, 2014.

Hagborg, New York'ta *Genspace* biyoloji laboratuvarında DNA analizlerinde, cinsiyet, ağırlık, yüz şekli, çil ve göz rengi gibi özellikleri ve popülasyonlar hakkında genomik bilgi üretiminin tartışmalı olduğu ve atalarla ilişkilendirilen bölgeleri incelediğini belirtmiştir. Daha sonra, normalde yüz tanıma için kullanılan bir Matlab modeli olan *Basel Morphace* ile çalışmıştır. Sanatçı, her numunenin yaklaşık beş rastgele varyasyonunu oluşturarak en beğendiğini seçmiştir ve daha sonra gerçek boyutlu, tam renkli bir model oluşturmak için 3 boyutlu baskı yapmıştır (e-flux conversation, 2017). Böylelikle ortaya çıkan bir gözetim biçimi etrafında halka açık bir diyalog oluşturma ve adli tıp örneklerinden görünüm oluşturma amacıyla gelişen bir teknoloji sorgulanmıştır (Hagborg, 2016, s. 4). Hagborg'a (e-flux conversation, 2017) göre proje bilinçli olarak tartışma yaratmıştır. DNA fenotipleme araştırması kapalı laboratuvar kapılarının ardında zaten yapılmaktaydı. Sanatçı, projeyi halka açık bir şekilde yaparak bu geleceğin çok yakında olduğunu ve tartışılması gerektiğini insanlara göstermek istediğini belirtmiştir. Ayrıca sanatçı, projenin sanat bağlamından çıkıp sosyal medyada ilgi görerek genetik mahremiyete yönelik halka açık politika toplantılarına konu olmasını ilginç ve şaşırtıcı bulduğunu belirtmektedir.

Hagborg'un bir diğer önemli projesi ise *Invisible* adını taşımaktadır. Şekil 6'da görseline yer verilen proje, bir önceki *Stranger Vision* projesinin öne çıkardığı konulara öneriler sunmaktadır. Öyle ki *Invisible* projesi sanatçının *Stranger Vision* projesi kitlesel biyolojik gözetleme potansiyeli olan bir çağa girdiğimiz gerçeğini ortaya çıkarmayı amaçlıyorsa, asıl soru şu: bu konuda ne yapabiliriz? sorusu ile başlamıştır. Sanatçı DNA karışımları hakkında yayınlanmış araştırmalardan yararlanarak, DNA izlerini silmek ve örtmek amacıyla kullanılacak bir dizi sprey geliştirmek için laboratuvarında çalışması sonucunda 2014 yılında *Invisible* ortaya çıkmıştır. *Invisible* hayali biyoteknoloji şirketi *Biogenfutures* tarafından sunulan, bir genetik gizlilik ürünü ve açık kaynaklı protokoller setidir (e-flux conversation, 2017). *Invisible*, iki tamamlayıcı üründen oluşan bir pakettir. Silme (*Erase*) spreyi, halka açıkta bıraktığımız DNA'nın % 99,5'ini siler. Değiştirme (*Replace*) spreyi ise biyolojik materyali DNA gürültüsüyle gizler. 50'den fazla farklı DNA kaynağından türetilen ve özel bir koruyucu kullanan değiştirme (*replace*) spreyi, biyolojik gizliliği sağlamaktadır. *Invisible*, hem çalışan bir ürün hem de bir nesne şeklini alan çok boyutlu bir projedir (Hagborg, 2016, s. 5).



Şekil 6. *Invisible*, H. D. Hagborg, 2014.

Hagborg, saç teli, sigara izmariti, tırnak ve benzeri gibi genetik materyal izi taşıyan atıklardan insanların kamusal alanda bıraktığı izleri sürerek gerçekleştirdiği *Stranger Vision* adlı projesinde, DNA fenotip çalışmalarını ve gözetim biçimlerini sorgulamıştır. Genetik mahremiyetin önemine odaklanarak günlük yaşam akışı içinde saç teli ya da çiğnenmiş bir sakız gibi hiç de önemsenmeyen atıklardaki genetik bilginin önemini vurgulamaktadır. Daha da önemlisi DNA fenotipleriyle ilgili bilimsel bir uygulamayı kamuya açık bir şekilde gerçekleştirerek konuyla ilgili bilimsel çalışmalara yönelik büyük bir merakın uyanmasına katkı sağladığı anlaşılmaktadır. Sanatçı, diğer projesinde ise DNA kalıntılarını yok etmeye yönelik bir ürün geliştirmiştir. Böylelikle çalışmalarıyla bilimsel ve sosyal bir gerçekliği tartışmaya açarak kamusal bilinç ve farkındalık gelişimine katkı sağlamıştır.

Biyosanat projeleri, çağın getirdiği teknolojik yeniliklerin ve bilimsel gelişmelerin biyoteknik ve genetik gibi alanlardaki yarattığı yeni olguları ve çoğunlukla bunlara koşut olarak gelişen sorunları ve tartışmaları konu edinmektedir. Biyosanat, insanları, hayvan ve bitki türlerini içine alan tüm canlılara yönelik uygulamaları irdelerken toplumsal ve kültürel değerlerin sorgulanması sürecini de içine alarak bilinç ve farkındalık gelişimini desteklemekte, yeni bakış açısı sunmaktadır.

3. Selin Balcı ve Ayşe Gül Süter'in Biyosanat Projeleri Üzerine İncelemeler

Çalışma kapsamında öncelikle biyosanat alanında çalışan ve kendisini disiplinler arası bir sanatçı olarak tanımlayan Selin Balcı'nın çalışmaları incelenmiştir. Selin Balcı, İstanbul Üniversitesi Orman Mühendisliğinden mezun olduğunu, sonrasında ABD'de çeşitli üniversitelerde mikrobiyoloji laboratuvarlarında araştırmacı olarak çalıştığını, 2008 yılında West Virginia Üniversitesinin Güzel Sanatlar Fakültesi'nde *Intermedia* Bölümü'nü, 2012 yılında da Maryland Üniversitesinde yüksek lisans eğitimini tamamladığını, bilim ve sanatı harmanlayan çalışmaların ilgisini çektiğini belirtmiştir (Ünal, 2014). Öncesinde mikrobiyoloji alanında çalışmış olmasının ve laboratuvar teknikleri hakkında bilgi sahibi olmasının yüksek lisans sırasında kendisine büyük avantaj sağladığını da eklemiştir. Genellikle küf mantarları, bakteriler, mikroskopik mantarlar gibi mikroorganizmaları kullanan Balcı, çalışmalarıyla ilgili şu açıklamaları yapmıştır:

Ben disiplinler arası bir sanatçıyım. Projelerim, geleneksel sanat pratiğini bilimsel malzemeler ve küf sporları gibi biyolojik ortamlarla birleştiriyor. Resim yüzeyinde yaşayan organizmaların sonsuz etkileşimlerini, mücadelelerini ve çatışmalarını gözlemlediğim sentetik bir *dünya* yaratıyorum. Sınırlar, bölümler, kenarlar oluşturmak ve küf büyümesi mecazi olarak insan eylemlerini ve güdülerini temsil etmektedir.

Sadece küf için bir vivaryum olarak değil, aynı zamanda görünmeyen yaşam formlarının ortaya çıktığı canlı bir stüdyo işlevi gören kâğıdın yüzeyine doğrudan temas ederek fiziksel izler bırakan küf sporlarını kullanıyorum. Aynı zamanda doğal ve yapay olan bu platform, yaratıcı ve küratör olarak hareket ettiğim bir sahne sağlıyor. Geleneksel ortamları oldukça desenli ve renkli küflerle birleştirerek bol görsel ve interaktif biyolojik manzaralar yaratıyorum.

Çalışmam, yeryüzünde yaşayan, büyüyen, değişen ve ölen tüm organizmaların zamansal doğasını göstermektedir. Aynı zamanda belgelendirmek, korumak ve o belirli zaman dilimi boyunca canlıların tarihsel bir kaydını oluşturmak için bir herbaryum görevi görmektedir. Tamamlandığında, küf mikroskobik dünyadan makroskobik dünyaya geçer. Küf, yalnızca yıkım ve felaket için doğrudan bir metafor haline gelmez; daha çok yeni bir yaşam formuna dönüşür. (Balcı, t.y.-a)

Çalışmalarına ilişkin yaptığı açıklamalarda bilimsel malzemelerle geleneksel sanat pratiklerini birleştirerek küf sporlarının kâğıdın yüzeyine temas etmesiyle biyolojik manzaralar yarattığını ifade eden sanatçı, küfü insanların eylem ve güdülerini temsil eden metafor olarak kullandığını; böylelikle canlılığın doğumdan ölümüne olan seyrine atıfta bulunduğunu belirtmektedir. Sanatçı aynı zamanda çalışmalarının, küf ve benzeri gibi mikroskobik canlıların zaman içindeki tarihsel yolculuğunu kayıt altına alan birer belge olduğunu ifade etmektedir.

Çalışma kapsamında Balcı'nın incelenen ilk projesi 2012 yılında hayata geçirdiği Kontaminasyon Serisi'dir. Balcı, Şekil 7'de görülen Kontaminasyon Serisi'yle ilgili şu açıklamaları yapmıştır:

Kontaminasyon Serisi'nde, her panelin yüzeyi, tüm yüzey kaplanana ve dairesel bordürlerle desenlenene kadar zarif, parlak bir küfle bağlanır. Daha sonra, hem doğal hem de insanlardan etkilenen manzaralarla ilişkilendirilebilecek çeşitli görsel referanslar oluşturmak için küf üretilen bu formları ve şekilleri bir araya getirdim. Formlar, peyzajdaki insan kaynaklı faaliyetlere benzerlik gösteriyor. Bölgeler, sınırlar ve sınır çizgileri yaratırlar ve resmin yüzeyinde çatışmalarla sonuçlanır. (Balcı, t.y.-b)



Şekil 7. Kontaminasyon II, S. Balcı, 2012.

Sanatçı projelerine ilişkin açıklamalarında belirttiği gibi küf ile geleneksel sanat formu yaratmıştır. Çalışmalar soyut resim çağrışımı yapmaktadır. Mikroorganizmaların yaşamlarına devam etmek için gerçekleştirdiği aktiviteler, panellerin yüzeyinde farklı desenlenerek çeşitli şekiller yaratmaktadır. Sanatçı farklı biçimlerdeki desenlerin olduğu panelleri kompoze ederek sergi alanına ahenk içinde yerleştirmiştir.

Sanatçının insanların faaliyetlerine benzettiği küflerin varlıkları ve etkinlikleriyle yarattığı soyut izler estetik bir görüntü yaratırken küf ve insan özdeşiminin biyosanat çalışmalarına kavramsal bir anlam yüklediği söylenebilir. Balcı'nın açıklamalarında da belirttiği gibi mikroorganizmaların yarattığı bölgeler ve sınırlar, insanların bireysel sınırları ve toplumsal yaşam arasındaki ilişkileri, buna bağlı olarak da birlikte yaşama kültürünü hatırlatmaktadır. Sonuç olarak sanatçının küflerden oluşan mikroorganizmaların canlılığını sürdürmek için yaptığı biyolojik faaliyetlerden yola çıkarak yaşamsal güdülerin gücüne, insanların kendilerini gerçekleştirmek için yaptığı etkinlikleri ve birbirleriyle etkileşimlerine işaret ettiği söylenebilir.



Şekil 8. *Bordered World*, S. Balcı, 2014.

Balcı'nın bir diğer projesi de 2014-15 yılları arasında hayata geçirdiği petri kaplarında gelişen küf mantarlarından oluşan *Bordered World* adlı enstalasyonudur. Şekil 8'de görülen çalışmada içerisinde küf mantarları yer alan 2500 petri kabı, sergi alanının duvarlarına dünya haritası biçiminde yerleştirilerek izleyicilere sunulmuştur. Sanatçı, projesiyle ilgili şu açıklamaları yapmıştır:

Bordered World, kaynaklar, bölgesel savaşlar ve canlı organizmalar arasında güç ve kontrol mücadelesi için bir rekabet yaratır. Bu projede, sosyal sorunları anlamak ve vurgulamak için varlığımızın altında yatan sosyal ikilemlere ve ilkelere atıfta bulunuyorum. Kavramlarım, sınırları ve farklı biçimleri ortaya çıkardığı resim yüzeyinde gözlemlenebilen etkileşimleri ve çatışmaları yeniden oluşturmak için mantar ve küf gibi canlı varlıklar kullanılarak keşfedildi. *Bordered World*'de tüm hayati kaynaklar kısıtlanmıştır. Bu sınırlı ortam, mikropların kaynaklar için rekabet etmesine, belirli bir alana hakim olmasına veya istilacı hale gelerek başkalarını tehlikeye atmasına neden olur. Aynı platformu paylaştıklarında, kaynaklar için bir çatışma ortaya çıkar ve sonunda bu bir sınır çizgisi ile sonuçlanır. Mikroorganizmaların davranışları insan eylemlerine ve güdülerine benzer. Dünya haritasını görsel olarak temsil eden bu mikroplar, savaş ve insani çıkmaz için metafor görevi görür. (Balcı, t.y.-b)

Bordered World projesine ilişkin açıklamalarında belirttiği gibi sanatçı, mikroorganizmaları metafor olarak kullanarak insan ilişkilerine ve sosyal sorunlara atıfta bulunmuştur. Mikroorganizmaların sınırlı kaynakların bulunduğu ortamda canlılığını sürdürme davranışlarıyla insanların güdülleri arasında

benzeşim kurmaktadır. Sanatçı, insanların ilkel içgüdüleriyle hareket ettiğinde mikroorganizmalarla benzer davranışları göstererek savaş ve insani çıkmazlara neden olduklarına işaret etmektedir. Diğer yandan Balcı'nın *Bordered World* adını taşıyan enstalasyonuna dikkatlice bakıldığında özdeş petri kaplarının içindeki küflerden oluşan mikroorganizmaların görüntülerinin aynı renklerde ve birbirine benzer biçimlerde olduğu görülmektedir. Sanatçının, küfleri insanları temsil eden birer metafor olarak kullandığı düşünüldüğünde, her bir petri kabının birbirine benzeyen görüntüsü ve dünya haritası gibi anlamlı bir bütün içindeki varlıkları, dünya üzerindeki her bireyin eşit haklara sahip olması gerekliliğini, eşitlik ve evrensellik gibi kavramları akıllara getirmektedir. Böylelikle *Bordered World* projesinden, insanların ilkel canlılardan farklı olarak sahip olduğu düşünme yetisiyle hareket ettiğinde barış içinde yaşayabileceği ve sosyal sorunlara medeni çözümler bulabileceği anlaşılabilir.

Balcı'nın 2015 yılında hayata geçirdiği bir diğer projesi ise 200 adını taşımaktadır. Bu çalışmasında 200 katılımcı, projeye ilgi duymuş ve gönüllü olarak sanatçıya projesinde kullanması için kendi vücutlarından örnekler vermiştir. Bu örnekler, saç, tırnak, küçük deri parçaları, giysi kumaşları ve ceplerindeki küçük parçalardan sağlanmıştır. Sanatçı katılımcılardan aldığı örnekleri besleyici katkı maddesiyle birlikte petri kaplarına yerleştirmiştir. Katılımcılar isimlerini petri kaplarına tarihleriyle birlikte etiketlemiştir. Birkaç gün sonra katılımcıların vücutlarından paylaştığı parçalardaki mikroorganizmalar petri kabında büyümeye ve her gün form ve renklerini değiştirmeye devam etmiştir. Sanatçı bu yolla katılımcıların geleneksel olmayan yollarla portrelerini yapmayı amaçladığını belirtmiştir (Balcı, t.y.-b).



Şekil 9. 200, S. Balcı, 2015.

Balcı, 200 adını verdiği biyosanat projesine katılımcıları dahil ederek interaktif bir hale getirmiştir. Sanatçı gönüllü katılımcıların biyolojik temsilleri olan saç, tırnak, deri parçası gibi örnekleri kimyasal reaksiyona sokarak mikroorganizmalardan elde edilen görsellerle katılımcıların bir nevi portresini yapmak istemiştir. Şekil 9'da görüldüğü üzere mikroorganizmaların kimyasal reaksiyonu sonucu birbirinden farklı görüntüler ortaya çıkmıştır. Petri kaplarındaki reaksiyonların her gün form ve renklerini değiştirmesi yaşamsal döngüleri hatırlatmaktadır. Ayrıca Balcı, biyosanat projesini çağdaş sanat pratikleri içerisindeki süreç sanatına dönüştürerek izleyicilerin mikroorganizmaların kimyasal reaksiyonunu takip etmelerini ve izlemelerini sağlamıştır. Projenin katılımcılarla interaktif bir şekilde gerçekleştirilmesi sanatçı ve izleyici etkileşimine olanak sağlamıştır. Katılımcıların mikroorganizmaların kimyasal reaksiyonuna ve oluşum sürecine tanıklık etmesinin biyosanata ve bilime ilgi uyandırdığı düşünülmektedir (Balcı, t.y.-b).

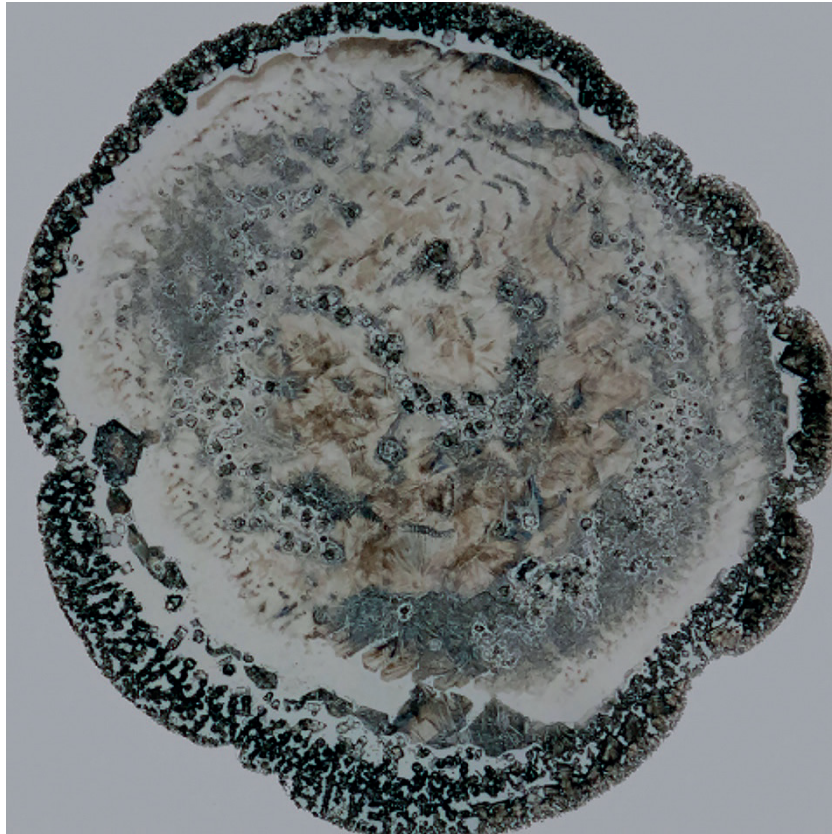
Çalışma kapsamında biyosanat projeleri incelenen bir diğer sanatçı ise Ayşe Gül Süter'dir. Süter, New York Üniversitesi Tisch Sanat Okulu'nda animasyon ve dijital sanatlar eğitimi almıştır. Ayrıca sanatçı New York'ta

bulunan Görsel Sanatlar Okulu'nda resim (2017), yeni medya ve heykel (2013) bölümlerinde misafir sanatçı programlarına katılmıştır. Proje bazında, çeşitli teknikler ve ekipmanlar kullanarak ABD'deki Marine Biyoloji Laboratuvarı'nda (MBL) bilim insanları ile iş birliği yapmakta ve bunları sanatına uyarlamaktadır. Ayrıca Süter, 2018 yılı için Barcelona'da Biyolojik Araştırma Enstitüsü'ne seçilen tek yerleşik sanatçı olmuştur. Sanatçı, algılama ve gerçeklik boyutlarından hareket, ışık, zaman ve mekân arasındaki ilişkiyi araştırdığını ve bireyin duyuşal deneyim süreçlerine odaklandığını belirtmiştir. Ayrıca sanatın izleyicilere de sorumluluk verdiğine ve hayatın gerçeklerine karşı sezgileriyle hareket etmeleri gerektiğine inandığını ifade etmiştir (Süter, t.y.-a).

Süter'in sanat anlayışı ve biyosanat projeleriyle ilgili açıklamaları şöyledir:

Geleneksel sanat yapma tekniklerini bilimsel ve teknolojik kavramlarla bütünleştiriyorum. Biyolojik dünyadan ilham alarak, dünyamızın hayal edilemez güzelliği ve çeşitliliği konusundaki farkındalığı artırmayı hedefliyorum. Projelerim biyosanat kavramları ve teknikleri ile ilgilidir. Çok sayıda sanat yapma aracı kullanıyorum ve ayrıca yapay ışık, güneş ışığı, kinetik hareketler, bilgisayar tabanlı animasyonlar, kristaller veya bilimsel olarak kullanılan araçları sanatıma dahil ediyorum. (Süter, t.y.-b)

Sanatçı, biyosanat projeleriyle dünyanın güzelliğine ve çeşitliliğine yönelik farkındalığı arttırmak istediğini belirtmiştir. Bilgisayar tabanlı animasyonlardan güneş ışığı ve yapay ışığa kadar birçok araç kullandığını ifade etmiştir. Çalışma kapsamında sanatçının incelenen projelerinin ilki *Tear Drop Crystals*'dir. Şekil 10'da projeye ait görsel sunulmuştur.



Şekil 10. *Tear Drop Crystals*, A. G. Süter, 2016.

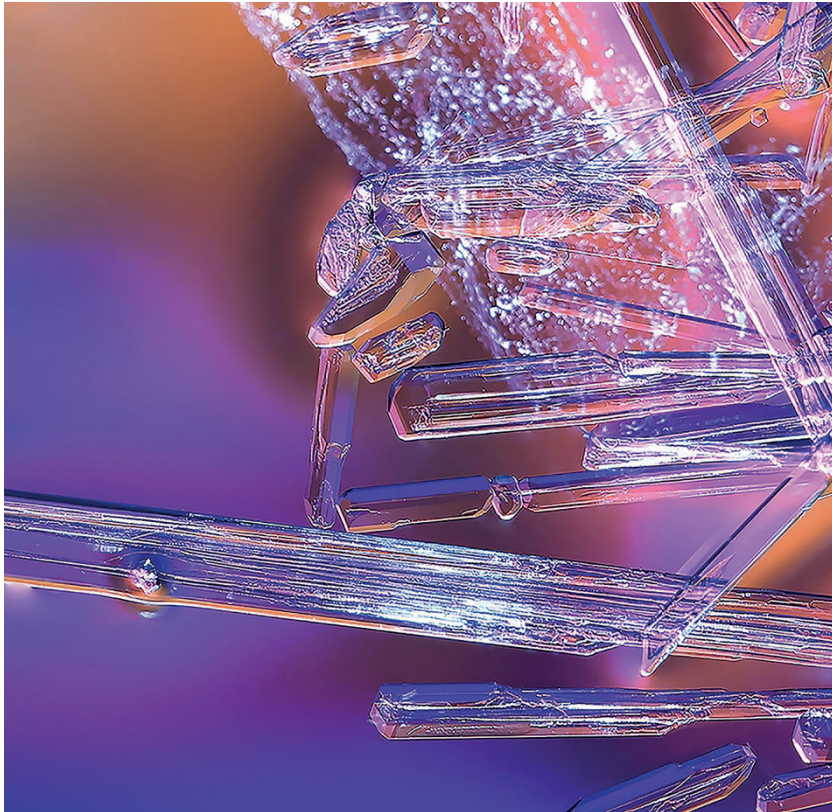
Sanatçının söz konusu projesine ilişkin açıklamaları şöyledir:

Ağlamak ekzokrin, yani vücuttan bir maddenin çıktığı bir süreçtir. Nefes verme, idrar yapma, dışkılama ve terleme gibi diğer ekzokrin süreçlerde vücut toksik maddeler salgılar. Ağlamanın ve terlemenin vücudun strese tepki olarak ürettiği kimyasalları salgıladığını düşünmek için her türlü neden vardır. Ağladıktan veya terledikten sonra çoğu zaman daha iyi hissediyoruz. Çoğu doğu kültüründe

erkekler duygularını ifade etmemeleri öğretilir. Erkeklerin gözyaşlarını toplayarak, petri kaplarının üzerindeki gözyaşlarını kurutmak ve mikroskop altında fotoğraflamak beni bu eserleri yaratmaya yöneltti. Bu, erkekler bu güzel sanat eserlerini sadece ağlayarak, duygularını ifade ederek yaratabileceklerini kanıtladı. Terledikten sonra buhar halindeki sıvı sayesinde vücudumuzdaki kristallere şahit olabiliriz. Bu kristaller, duygusal veya fiziksel aktivitemizden sonra vücudumuza tepki olarak üretilir. İçgüdüsel davranışlardır. Bazen bu doğuştan gelen davranışı birçok nedenden dolayı bastırırız. (Süter, t.y.-c)

Ayşe Gül Süter, *Tear Drop Crystals* projesine ilişkin açıklamalarında da belirttiği üzere erkekler ait gözyaşlarını petri kaplarında toplayarak kurutmuş ve ortaya çıkan kristalize oluşumların mikroskopik görüntülerini fotoğraflamıştır. Projesinde Doğu kültürlerinde toplumsal baskı sonucunda erkeklerin duygularını rahatlıkla ifade edemediğine dikkat çekerek bu çalışmayı yaptığını belirtmektedir. Süter, klişe haline gelen *erkekler ağlamaz* söylemine atıfta bulunarak duyguların bir nevi bedenimizde yarattığı fiziksel sonuçlarını görselleştirerek insanların sosyal ve biyolojik yapılarını ilişkilendirmiştir. Ağlamanın sonucunda ortaya çıkan gözyaşı kristallerinin sadece biyolojik bir materyal olduğunu; duygusal dışavurumun rahatlatıcı ve kaçınılmaması gerektiğini vurguladığı anlaşılmaktadır. Buna ek olarak sanatçının erkeklerin göz yaşlarını metafor olarak kullanarak mevcut toplumsal cinsiyet rollerinin bireylerin üzerinde oluşturduğu psikososyal etkiye işaret etmektedir. Biyolojik yapı ve olanaklar sosyal yaşantıyı şekillendirdiği kadar, sosyal algılar ve teamüller de biyolojik ve fiziksel tepkiler üzerinde etkili olmaktadır. Sanatçının, *Tear Drop Crystals* projesiyle biyolojik ve psikososyal oluşumların etkileşimine ilişkin farkındalık gelişimine katkı sağladığı söylenebilir.

Ayşe Gül Süter'in incelenen bir diğer projesi yine kristaller üzerine çalıştığı *Crystals In An Artist's Studio* adlı biyosanat projesidir. Söz konusu projeye ait görsel, Şekil 11'de görülmektedir.



Şekil 11. *Crystals In An Artist's Studio*, A. G. Süter, 2020.

Sanatçının *Crystals In An Artist's Studio* projesine ilişkin açıklamaları şöyledir:

Geçtiğimiz yıllarda fen laboratuvarlarına misafir sanatçı olarak davet edildim. Orada bilim adamlarının kristalizasyon teknikleriyle deneylerini kanıtladıklarına şahit oldum. Kristalleri düşündüğümüzde, genellikle parlak,

gösterişli taşlar veya mücevherler aklınıza gelir. Ancak kristal formlar inanılmaz derecede çeşitlidir; vücudumuzda bile bulunabilirler. İster buz kristallerine, buzullara, okyanus kenarı kristallerine, gözyaşlarına, ter veya mutfaklarımızdaki tuza bakalım, bunlar mükemmel şekilli doğadan parıltılardır. Onları kendi zevkim için yetiştirmeye başladım, sonra onları sanatıma entegre etmeye başladım. 2020'nin başında sokağa çıkma yasağı zamanlarımızda, bir parti kristal daha yetiştirdim. Her zaman evdeydim, bu yüzden onlara istedikleri hafifliği, karanlığı, sıcaklığı ve huzuru verme şansım oldu. Sonra onları mikroskop ve/veya makro lensli kamera altında fotoğrafladım. Renkler kristallerin hisleridir. Çünkü güneş ışığını kırıldıklarında gökkuşağı renklerini dağıtırlar. Bu renkleri elde etmek için mikroskopumun ışığını ayarlıyorum. (Süter, t.y.-d)

Sanatçı söz konusu projesinde kristalizasyon teknikleriyle kristaller tasarladığını belirtmektedir. Sanatçı laboratuvar ortamında tasarladığı kristallerden ışık ve renklerin aracılığıyla elde ettiği görüntüleri kayıt altına almıştır. Böylelikle dikkat çeken artistik görseller ortaya çıkmıştır. Projesiyle ilgili açıklamasında buzullar ve okyanus kristalleri gibi doğada bulunan kristallerin yanı sıra ter ve göz yaşı kristallerinden de etkilendiğini ifade etmiştir. Görüldüğü gibi çalışma sürecinde kristallerin ışık ve renkle ilişkisi üzerinde duran sanatçı, ışığın kristallerden geçerek kırıldığını böylelikle ışık tayfi oluşturarak gök kuşağı renkleri elde ettiğini ifade etmiştir. Ayrıca ışığı daha etkili kullanabilmek için mikroskopunun ışığında ayarlamalar yaptığını eklemiştir. Sanatçının açıklamalarında da görüldüğü üzere kristal tasarımlarına pandemi ve sokağa çıkma yasaklarının etkilerinin yansıdığı düşünülmektedir. Süter'in, pandemi döneminde kristal tasarımına odaklanarak yaşadığı duyguları çalışmalarına yansıttığı söylenebilir. Bir nevi kristaller üzerinde renk ve ışık çalışmaları yaparak renkler aracılığıyla her bir kristal tasarımında farklı duyguyu yansıttığı düşünülebilir.

4. Sonuç

Biyosanat canlılığı ve sistemlerini sanatsal olarak ele alan bilimsel ve teknolojik unsurların sanatsal teknik olarak işlev gördüğü bir sanat yaklaşımıdır. İnsanlığı ve diğer bütün canlıları ilgilendiren güncel biyoteknik gelişmelere yönelik sorgulamalarda bulunarak bilinç ve farkındalık yaratmayı hedeflemektedir. Biyosanat projeleri, izleyiciyi canlı materyallerin kullanıldığı bir alana davet ederek etkileyici ve akılda kalıcı özellikler göstermektedir.

Çalışma kapsamında Selin Balcı'nın Kontaminasyon Serisi, *Bordered World* ve 200 adlı biyosanat projeleri sanatçının açıklamaları doğrultusunda incelenmiştir. Balcı, Kontaminasyon Serisi'nde mikroorganizmalar ile panel yüzeylerinde geleneksel sanat formu yaratmıştır. Mikroorganizmaların canlılığını devam ettirmek için yaptığı biyolojik faaliyetleri insanların etkinlikleriyle özdeşleştirmiştir. Böylelikle sanatçının, canlılığın ve yaşamın gücünü ortaya koyarak birlikte yaşama kültürüne dikkat çektiği söylenebilir. Bir diğer çalışması *Bordered World* projesinde ise sanatçı, mikroorganizmaların benzer renk ve görüntülerinden oluşan, dünya haritası biçiminde sergilenen özdeş petri kaplarını, insanları temsil eden metafor olarak kullandığını belirterek sosyal sorunlar ve savaşlara atıfta bulunmaktadır. Sanatçının, projesi aracılığıyla insanların ilkel içgüdüsel davranışlarından sıyrılarak paylaşım içinde yaşamayı başarabildiğinde barış ortamının sağlanabileceğine işaret ettiği söylenebilir. Balcı, 200 adını verdiği biyosanat projesini süreç sanatıyla birleştirdiği görülmüştür. Katılımcılardan aldığı saç, tırnak, deri parçası gibi örneklerdeki mikroorganizmalardan kimyasal reaksiyon sonucunda farklı görüntüler ortaya çıkmıştır. Projeye yaşamsal döngülere işaret edildiği düşünülmektedir. Bunun yanında projenin katılımcılarla yürütülmesinin, izleyici ve sanatçı etkileşimine imkân tanıdığı, böylece bilim ve sanata duyulan duyarlılığı geliştirdiği söylenebilir.

Çalışma kapsamındaki bir diğer sanatçı Ayşe Gül Süter'in ise *Tear Drop Crystals* ve *Crystals In An Artist's Studio* adlı projeleri, sanatçının açıklamaları doğrultusunda incelenmiştir. Süter'in incelenen ilk projesi *Tear Drop Crystals*'dir. Sanatçı, söz konusu proje için erkeklere ait gözyaşlarını kristalize ederek fotoğraflamıştır. Böylelikle erkeklerin göz yaşlarını metafor olarak kullanarak mevcut toplumsal cinsiyet rollerinin bireylerin üzerinde oluşturduğu psikososyal etkiye dikkat çekmektedir. Buna ek olarak sanatçının ağlamanın kaçınılmaması gereken bir duygusal dışavurum olduğunu anlatmak istediği görülmektedir. Süter'in incelenen son projesi ise *Crystals In An Artist's Studio*'dur. Sanatçı bu projede kristaller tasarlayarak ışık ve rengin kristal üzerindeki görsel etkilerini fotoğraflamıştır. Projeyi pandemi döneminde gerçekleştirdiğini belirten Süter'in, kristallerinde duygularını renk ve ışığın etkileriyle yansıttığı söylenebilir.

Biyosanat, ülkemizde deneyime yeni açılmış bir sanat pratiği olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışma kapsamında incelenen her iki sanatçının da yurt dışında eğitim aldığı dikkat çekmektedir. Her iki sanatçının da farklı birçok alanda öğrenim görmüş olmasının multidisipliner projeler geliştirebilmelerine katkı sağladığı düşünülmektedir. Daha öncesinde de belirtildiği gibi ülkemizde yaygın olmamasına rağmen biyosanat pratikleri ilgi görmüş, pek çok izleyici projelere ve sergilere ilgi duyarak katılım sağlamıştır. Çalışmada yer verilen biyosanat projelerinin, biyolojik yapılar ve sosyal davranışlar gibi pek çok konuda insanların duygusal ve düşünsel dünyasına ayna tuttuğu, biyoteknolojik gelişmelere ilişkin popüler tartışmalara merak uyandırmayı hedeflediği ve farklı bakış açıları sunduğu görülmektedir. Canlılar ve biyolojik materyallerle çalışılan bir sanat pratiği olması, biyosanaatı yaşam serüveni devam ettikçe güncelliğini ve önemini koruyacağı ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmektedir. Sonuç olarak Sanatsal bakış açısıyla yaşamın ve bilimsel gerçekliğin kesişiminde yer alan biyosanat projelerinin eleştirel bakışı ve bilimsel okuryazarlığı teşvik edeceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2010). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta alternatif arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Balcı, S. (t.y.-a). Statement. *Selin Balcı*. Erişim adresi: <https://selinbalci.com/statement>
- Balcı, S. (t.y.-b). Selin Balcı, Inter- and multi-disciplinary work. *Baker Artist Portfolios*. Erişim adresi: <https://bakerartist.org/portfolios/selin-balci>
- Balcı, S. (2012). *Kontaminasyon II* [Paneller üzerine küf]. Erişim adresi: <https://selinbalci.com/mold-on-panel/1/31>
- Balcı, S. (2014). *Bordered World* [Enstalasyon]. Erişim adresi: <https://selinbalci.com/petri-dish-installations/1/1>
- Balcı, S. (2015). *200* [Enstalasyon]. Erişim adresi: <https://selinbalci.com/petri-dish-installations/1/30>
- Byerley, A. ve Chong, D. (2015). Biotech aesthetics: Exploring the practice of bio art. *Culture and Organization*, 21(3), s. 197-216. doi: 10.1080/14759551.2013.836194
- Catts, O. ve Zurr, I. (2003). *Disembodied Cuisine* [Enstalasyon]. The Tissue Culture & Art Project, Crawley, Australia. Erişim adresi: <https://tcaproject.net/portfolio/disembodied-cuisine/>
- Catts, O. ve Zurr, I. (2004). *Victimless Leather* [Yarı canlı doku biyosanat yapıtı]. The Tissue Culture & Art Project, Crawley, Australia. Erişim adresi: <https://tcaproject.net/portfolio/disembodied-cuisine/>
- Catts, O. ve Zurr, I. (2006). Towards a new class o being- the extended body. *Artnodes*, 6. doi:10.7238/issn.1695-5951
- Catts, O. ve Zurr, I. (2008). Growing semi-living structures: Concepts and practices for the use of tissue technologies for non-medical purposes. *Architectural Design*, 78(6), s. 30-35. doi:10.1002/ad.764
- Catts, O. ve Zurr, I. (2013a). The vitality of matter and the instrumentalisation of life. *Architectural Design*, 83 (1), s. 70-75. doi:10.1002/ad.1527
- Catts, O. ve Zurr, I. (2013b). Disembodied livestock: The promise of a semi-living utopia. *Parallax*, 19(1), s. 101-113. doi: 10.1080/13534645.2013.752062
- e-flux conversation. (2017, Şubat 13). Heather Dewey-Hagborg: "Hacking biopolitics". Erişim adresi: <https://conversations.e-flux.com/t/heather-dewey-hagborg-hacking-biopolitics/6045>
- Erçel, S. S. (2019). *Çağdaş sanatta alternatif sergi mekanları kullanımı: biyosanat ve biyosanat mekanları üzerine bir irdeleme* (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hagborg, D. H. (2012). *Stranger Vision* [Enstalasyon]. Erişim adresi: <https://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions>
- Hagborg, D. H. (2014). *Invisible* [Enstalasyon]. Erişim adresi: <https://deweyhagborg.com/projects/invisible>
- Hagborg, D. H. (2016). *Postgenomic identity: art and biopolitic* (Doktora Tezi). ProQuest Dissertations and Theses veri tabanından erişildi (UMI no: 10190390).

- Kac, E. (2000). *GFP Bunny* [Transgenik biyosanat yapıtı]. The Museum Of Modern Art, NewYork, USA. Erişim adresi: <https://www.moma.org/calendar/events/6750>
- Kac, E. (2003). GFP Bunny. *Leonardo*, 36 (2), 97-102.
- Kac, E. (2011). Bio art: From genesis to natural history of the enigma. In O. Grau, and T. Veigl (Eds.), *Imagery in the 21st Century* (p. 57-80), Cambridge: MIT Press.
- Kac, E., Jeantet M. L., Mangin B., Menezes M., Gessert G. ve Vanouse P. (2017). What bio art is: a manifesto. Erişim adresi: http://www.ekac.org/manifesto_whatbioartis.html
- Kallergi, A. (2008, Mayıs). Bioart on displaychallenges and opportunities of exhibiting bioart. kallergia.a Erişim adresi: http://kallergia.com/bioart/docs/kallergi_bioartOnDisplay.pdf
- Melkozernov, N. A. ve Sorensen, V. (2020). What drives bio-art in the twenty-first century? Sources of innovations and cultural implications in bio-art/biodesign and biotechnology. *AI & Society*, 35(1). doi: 10.1007/s00146-020-00940-0
- Mitchell, R. (2010). *Bioart and the vitality of media*. Seattle: University of Washington Press.
- Osborne, P. (2017, 16 Mart). Çağdaş ne zaman başladı? *e-skop*. Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-ne-zaman-basladi/3309>
- Radomska, M. (2016). Uncontainable life: A biophilosophy of bioart (Doktora tezi, Linköping Üniversitesi). Erişim adresi: <https://www.dissertations.se/dissertation/d1cbe3fac1/>
- Sharma, S. (2014). Bio-art: developing art through bio science. *Everyman's Science*. 48(6), s. 405-408. Erişim adresi: http://www.sciencecongress.nic.in/pdf/e-book/Feb_March_2014.pdf
- Tracey, F. (2009). Bio-art: the ethics behind the aesthetics. *Nature Reviews Molecular Cell Biology*, 10, s. 496-500. doi:10.1038/nrm2699
- Süter, A. G. (t.y.-a). About. Erişim adresi: <http://aysegulsuter.net/about/>
- Süter, A. G. (t.y.-b). Works. Erişim adresi: <http://aysegulsuter.net/>
- Süter, A. G. (t.y.-c). Tear drop crystals. Erişim adresi: <http://aysegulsuter.net/portfolio/tear-drops/>
- Süter, A. G. (t.y.-d). Crystals in an artist's studio. Erişim adresi: <http://aysegulsuter.net/portfolio/crystals-in-an-artists-lab/>
- Süter, A. G. (2016). *Tear Drop Crystal* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://aysegulsuter.net/portfolio/tear-drops/>
- Süter, A. G. (2020). *Crystals In An Artist's Studio* [Fotoğraf]. Erişim adresi: <http://aysegulsuter.net/portfolio/crystals-in-an-artists-lab/>
- Thacker, E. (2005). *The global genome biotechnology, politics and culture*. Cambridge: The MIT Press.
- Ünal, G. (2014, Ekim). Mikroorganizmalar sanatla buluştu: Bio-art. *Skylife*. Erişim adresi: <https://www.skylife.com/tr/2014-10/mikroorganizmalar-sanatla-bulustu-bio-art>
- Vaage, S. N. (2016). Amplifying ambiguities art on fringes of biotechnology (Doktora Tezi, Bergen Üniversitesi). Erişim adresi: <https://bora.uib.no/bora-xmlui/handle/1956/12674>
- Yetişen, A., Davis J., Coşkun F. A., Church M. G. ve Yun H. S. (2015). Bioart. *Trends in Biotechnology*. 33(12), s. 724-734. doi: 10.1016/j.tibtech.2015.09.011

Tasarım Aktivizmi Bağlamında Konu Odaklı Tasarımcılığın Dijital Platformlarının İncelenmesi

Investigation of Digital Platforms of Subject-Oriented Design in the Context of Design Activism

Semih Oduncu, *Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Sakarya Üniversitesi*

Özet

Çevresel politikaların yetersizliğinden doğan ve günlük sonuçları gittikçe daha görünür hale gelen sosyal, ekonomik ve politik sorunlara çözüm arayışları tasarım alanında daha yüksek sesle tartışılmaya başlanmıştır. Daha yaşanabilir bir dünya ülküsüyle *tasarım aktivizmi* hareketine dahil olan ve *aktivist* bir yaklaşım gösteren tasarımcılar benzer sorunların çözümüne katkı sağlayabilmek amacıyla farklı bakış açılarıyla bir araya gelmektedirler. Özellikle dijital platformlarda bir araya gelen tasarımcıların farklı alanlardaki konulara çözüm arayışlarını özetleyen bir başlık olarak *Konu Odaklı Tasarım*, tasarım literatüründe daha önce kapsamlı şekilde incelenmemiştir. 2020'de tüm dünyayı etkisi altına alan küresel salgından sonra iletişimde dijitalleşmenin çok hızlı şekilde normalleşmesi, çevreci aktivist hareketlerin de dijital platformlardaki varlık sahasını yüksek oranda artırmıştır. Bu çalışmada tasarımda aktivizmin tarihsel gelişimi özetlenmiş ve farklı uzmanlık alanlarındaki aktivist tasarımcıların ortak bir sorunu çözebilmek adına bir araya geldiği dijital platformlar detaylı şekilde incelenmiştir. Ayrıca tasarımda aktivizmin dijital platformlardaki gelişimi ekseninde konu odaklı tasarım kavramı tanımlanmıştır. Konu odaklı tasarımın dijital platformlar aracılığıyla aktivizm konusunda sağladığı olanaklar değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Tasarımda aktivizm, sorumlu tasarımcı, farkındalık yaratma, dijital platform, grafik tasarım.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Grafik tasarım, görsel iletişim tasarımı.

Abstract

The search for solutions to social, economic, and political problems arising from the inadequacy of environmental policies and whose daily consequences are becoming more and more visible has started to be discussed louder in the field of design. Designers who participate in the *design activism* movement with the ideal of a more habitable environment and show an *activist* approach come together with different perspectives to contribute to similar problems. *Subject-Oriented Design* is a title that summarizes the search for solutions to issues in various fields, especially by designers who come together on digital platforms, which has not been extensively studied in the design literature previously. After the global pandemic that took hold of the whole world in 2020, the rapid normalization of digitalization in communication has noticeably increased environmental activist movements on digital platforms. In this study, the historical development of activism in design is summarized and digital platforms where activist designers from different specialties come together to solve a common problem have been examined in detail. Besides, in the development of activism in design in digital platforms, the concept of subject-oriented design is defined to the reader. The opportunities provided by Subject-Oriented Design in terms of activism through digital platforms were evaluated.

Keywords: Design activism, responsible designer, raise awareness, digital platforms, graphic design.

Academical disciplines/fields: Graphic design, visual communication and design.

- **Sorumlu Yazar:** Semih Oduncu, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Sakarya Üniversitesi
- **Adres:** Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sakarya Üniversitesi, Esentepe Kampüsü, Serdivan/Sakarya
- **e-posta:** semihoduncu@sakarya.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0001-9220-0461
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 12.06.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.887788

Geliş tarihi: 27.02.2021 / **Kabul tarihi:** 04.06.2021

1. Giriş

Sanayi devriminden günümüze dek gelişen süreçte üretimin hızlanması ile birlikte hayat standartlarının yükselmesi, tüketimin kontrolden çıkmasına ve insanların tüketebileceklerinden fazlasına sahip olma çabasına girmelerine yol açmıştır. Politik stratejilerin de tüketimi desteklemesi ile sadece çevresel değil, sosyal ve ekonomik problemler ortaya çıkmaya başlamış ve var olan problemler etki alanlarını genişletmiştir.

Ortaya çıkan sorunların karşısında her statüden, meslek ve yaş grubundan duyarlı insanlar, toplumu değiştirmek adına savundukları düşünceleri eyleme dökmeye başlamışlardır. Bu tür aktivist hareketler, tasarımcıların da dahil olmasıyla görsel bir nitelik kazanmıştır. Bir konunun merkezinde toplanan tasarımcıların kendi alanlarının sunduğu imkânlar doğrultusunda sorunun çözümüne katkıda bulunmaları, konu odaklı tasarım kavramının ortaya çıkmasına aracılık etmiştir.

Aktivist tasarımcıların çoğu, teknolojinin olanaklarını kullanmakta ve ideolojileri doğrultusunda dijital platformlarda varlık göstermektedirler. Pandeminin, birçok alanda yarattığı köklü değişimlerden biri olan dijital ortama geçiş hızının artması, tasarımda aktivist hareketlerin de yapısını etkilemiştir. Tasarım alanındaki aktivist grupların etkileşimde kalmaları, yaşanan son gelişmelerden haberdar olmaları ve etki alanlarını genişletmeleri daha dijital bir nitelik kazanmıştır. Dijitalleşme sürecine uyumlanan tasarımda aktivist hareketlerin gelişimini anlayabilmek için üç farklı dijital platform seçilmiştir. Bunlar *Sea Shepherd Uluslararası Deniz Yaban Hayatını Koruma Hareketi*, *Climate Designers (İklim Tasarımcıları)* ve *Renourish Sürdürülebilir Grafik Tasarım Uygulamaları Platformu*'dur. Seçilen üç platformda tasarımın farklı amaçlarla kullanıldığı tespit edilmiş; bu platformlarda tasarımın birbirinden farklı şekillerde kullanımı örneklenmiştir.

Bu araştırma, tasarım aktivizmini dijital açıdan ele almak, konu odaklı tasarım kavramına açıklık getirmek, konu odaklı çalışan tasarımcıların bir araya geldikleri dijital platformları incelemek ve devam eden süreçte bu konu ile alakalı olası araştırmalara ışık tutmak amacıyla yapılmıştır. Dijital platformlarda tasarımda aktivizmin incelenmesinin, konu odaklı tasarım kavramının tanımlanması, aktivist tasarımcıların problemin çözümüne yönelik etkilerinin anlaşılması ve dijital platformun bu açıdan sağladığı avantajların ortaya konulması açısından önem taşımaktadır.

2. Tasarım ve Tasarımcı Kavramlarının Değişimi

Günümüzde yaşanan problemlerin temelindeki tüketim alışkanlıkları incelenecek olursa, öncelikle insanları tüketime yönlendiren değişkenlerin neler olduğunun değerlendirilmesi gerekmektedir. Ambalaj tasarımları, reklamlar ve bir ürünü olduğundan daha cazip hale getiren göstergelerin büyük bir çoğunluğu grafik tasarım ürünüdür. Özellikle sanayi ve teknolojinin yükselen devrinde grafik tasarım, toplumu tüketime yönlendiren baş aktör haline gelmiştir. Daha iyi olana sahip olma dürtüsünü körüklemek ve daha fazla tüketmeye teşvik etmek tasarımın temel amacına dönüşmüştür. Bu yolla tasarım, insanları yönlendirme ve onları ikna etme açısından büyük bir etki gücüne sahip olmuş, fakat bu güç çoğunlukla insanları manipüle etmek için kullanılmıştır. Tasarım, sanayi ve ekonominin gelişimi sürecinde, politika tarafından toplumsal yapının inşasında etkin bir şekilde kullanılmış ve bu süreçte tüketime özendirme ve siyasi kararlar doğrultusunda halkı manipüle etme aracı olarak varlık göstermiştir.

Amerikalı grafik tasarımcı ve eğitimci Catherine McCoy (2003, s. 3), politik liderlerin ve stratejilerinin insanları daha çok harcamaya ve tüketime yönlendirdiğini, grafik tasarımcıların da insanların geri kalanıyla aynı pasif hedonizmle yapay refahın ganimetlerini yaşadıklarını belirtmiştir. Fallon'ın (2011, s. 31-32) aktardığına göre benzer düşüncede olan Knut Faegri, 1962 yılında Farmand isimli iş dergisinde yayımladığı *Tasarımcı—11. Veba (The Designer—the 11th Plague)* isimli makalesi ile dikkat çekmiştir. Faegri'nin eleştirisinin ana fikri, tasarımcıların kendilerini savunan, benmerkezci ve kurnaz oportünistler olmaları, ellerini koydukları her şeyi geçici moda ürünlerine dönüştürmeleri ve aynı zamanda üreticilerin ahlaksız ve sorumsuz sürekli yenilik arayışlarına hizmet edip son derece eleştiriden yoksun davranmaları üzerine biçimlenmiştir.

Buchanan'a göre gücün ve kontrol edebilmenin öncelikli olması, ahlaki amacı *doğru* olana değil, *popüler* olana indirgemektedir. Bu durum kötü pazarlamanın, kötü reklamın ve kötü tasarımın yol gösterici ilkesidir (Buchanan, 1998, s. 9). Günümüze dek yaşanan tasarım kirliliği ve tüketim çılgınlığı göz önünde bulundurulduğunda ahlaki amacın tüketiciyi *doğru* olana yönlendirmek için kullanılmadığı çıkarımı yapılabilmektedir.

Etki gücünün farkına varılması, tasarımcı olmanın da niteliğini değiştirmiştir. Bu konuda araştırmalar yapan Ken Garland ve Viktor Papanek, tasarımcının kendi rolünü keşfedip sorumluluklarının önemini farkına varması yolunda önemli adımlar atmışlardır.

Ken Garland İlk Önce Öncelikler (*First Things First*) isimli manifestosunda tasarımcının rolünü sorgulamış ve tasarımcılara, yazarlara ve sanat yönetmenlerine çağrıda bulunmuştur. 1964'te sunulan manifesto, tanınmış fotoğrafçılar, tipograflar, tasarımcılar ve öğretmenlerin oluşturduğu yirmi iki kişi tarafından imzalanmıştır. 1999 sonbaharında ise güncellenerek yeniden yayımlanmıştır (Soar, 2002, s. 573).

Jonathan Barnbrook, bir tasarımda tasarımcının vicdanının da olması gerektiğini ve iletişim niteliği taşıyan her türlü grafik tasarım ürününün topluma karşı bir sorumluluğunun olduğunu savunmuştur. Çoğunlukla çevresel ve kültürel krizleri çalışmalarının ana konusu olarak belirleyen Barnbrook, tasarımın pazarın taleplerinden bağımsız olduğunun altını çizerek tasarım gücünün toplumu şekillendirmede önemli rolü olduğunu vurgulamıştır (Isparta, 2008). Barnbrook 2000 yılında yenilenen İlk Önce Öncelikler manifestosuna imzasını atan tasarımcılar arasındadır (Barnbrook, 2001).

Avusturyalı tasarımcı ve eğitimci Victor Papanek, yazdığı kitaplar ile tasarımın ve tasarımcının güncel niteliklerini sorgulamış ve bu kavramların rollerini yeniden değerlendirip sosyal, politik, kültürel ve ekonomik alanlarda daha aktif olunması gerektiğini savunmuştur. Papanek, tasarım endüstrisinin gelişen savaş sonrası tüketim kültürünün etkili bir eleştirisini sunmadaki başarısızlığını hesaba katarak, tasarım mesleğini sürdürülebilir aktivizm yoluyla siyasallaştırmayı hedeflemiştir (Clarke, 2013, s. 153) ve bu doğrultuda, tasarımcıların aldıkları etik kararların etki ve sonuçlarının da olacağı unutulmaması gerektiğini vurgulamıştır. Bununla birlikte Papanek, etikten yoksun tasarımı, insanların, onları umursamayan diğer insanların dikkatini çekebilmek veya onlarla yarışabilmek adına ihtiyaç duymadıkları ürünleri, olmayan paralarıyla satın almaya ikna eden çağın en sahte alanı olarak görmüştür (aktaran Ertürk, 2017, s. 732).

Tasarımın ve tasarımcının sosyal açıdan sorumluluklarının olduğu kabul edildiğinde anlamı genişlemekte ve sorumluluğu artmaktadır. Sadece problem çözme aracı olarak değil, aynı zamanda sosyal inovasyona yol açabilecek proaktif bir müdahale, çok disiplinli entegrasyon ve farklı disiplinlerle iş birliği biçimleri yaratan bir duyu oluşturucu olarak tanımlanmaya başlanmaktadır. Tasarımla alakalı tartışmaların kapsamında ve bu tartışmaların ötesinde, akademik araştırmaların ve uygulamaların *büyük resmi* oluşturan iklim değişikliği, sağlık hizmetleri, eşitsizlik ve eğitim gibi sistematik problemler ile başa çıkabilmek adına geleneksel tasarım ilkelerini benimsediği görülmektedir (Song ve Lou, 2016, s. 284).

Anlamı genişleyen ve sorumluluğu artan tasarım anlayışının hedefi, sorunları çözmek, ihtiyaçları karşılamak, durumları iyileştirmek, yeni ve yararlı bir şey yaratmaktır. Herbert Simon'ın her şeyi kapsayan tasarım tanımı, tasarım aktivizmi alanına en uygun tanımlama olarak görülmektedir. Bunun sebebi aktivistlerin, profesyonel aktivistlerden aktivizm konusunda çok aktif olmayan bireylere kadar bir dizi statüye göre konumlanabilmeleri ve bu tanımlamanın hepsini kapsayacak nitelikte olmasıdır. Herbert Simon'ın tanımına göre tasarım, profesyonel tasarımcılar ya da diğer bireyler tarafından bilinçli bir şekilde ya da bilmeden uygulanan, mevcut durumdan tercih edilen duruma geçiş eylemidir (Luke, 2009, s. 5). Aynı zamanda kavramsal olarak gelişmeye devam eden tasarım, medya ve reklamı araç olarak kullanan bilgi yapıları arasında, süreçlere kolaylıkla uygulanabilen ve genellenebilir bir disiplin haline gelmektedir (Friedman, 2003, s. 519).

Tasarımın, güncel sorunların çözümüne yönelmesi, toplumsal bilinci ve sosyal inovasyonu destekleyen bir üslup kazanması ile tanımının günümüzde yeniden biçimlenmesi, *tasarımcı* tanımının da değişmesine yol açmıştır. Bu tanımlamalardan biri Ezio Manzini tarafından yapılmıştır. Manzini'ye göre tasarımcılar bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, yani her bakımdan tasarım aktivitesi olarak değerlendirilebilecek becerileri ve düşünce biçimlerini uygulayan çok çeşitli sosyal aktörler olarak tanımlanmıştır (Manzini, 2014, s. 62). Manzini'nin yaptığı bu tanımlama Herbert Simon'un tasarım tanımını destekler niteliktedir.

Yapılan tanımlamaların çoğunda tasarım uygulamalarının *bilerek ya da bilmeden* veya *bilinçli ya da bilinçsiz* olarak tasarlanmış olabileceğinden bahsedilmiştir. Anlaşılmaktadır ki tasarım sürecinde ve sonucunda ortaya çıkan uygulamaların etik değer taşıması her ne kadar önemli bir gereklilik olsa da aktivist olma endişesi taşıması bir zorunluluk olarak görülmemektedir. Ertürk, tasarımcıların etik konulardaki yaklaşımına değindiği araştırmasında, tasarımcıların çoğu zaman doğruluğuna inanmadıkları bir iletişimi tasarlamak zorunda kalabileceklerinden bahseder. Ertürk'e (2017, s. 731) göre, tasarımcının kendisi ile mesleki rolü uyumsuzluk gösterebilir. Bu uyumsuzluk, tasarımcı, rolünden sıyrılıp kendine döndüğü anda, yani vicdaniyla baş başa kaldığı anda başlar. Bu bağlamda bir tasarımcının etik değerlere uygun

davrandığının söylenebilmesi için tasarımcı rolüyle birlikte kişiliğinin de onaylayacağı ve yapıcı bir etkiye sahip tasarım anlayışına sahip olması gerekmektedir.

3. Tasarımda Aktivizmin Politik Tasarım Örnekleriyle Kısa Tarihi

Araştırma sürecinde incelenen kaynaklarda aktivizm ile ilgili pek çok farklı tanımlama olduğu görülmüştür. Genel açıdan bakıldığında aktivizmin tek bir tanımının olmadığı sonucuna varılsa da, çoğunlukla politika ile birlikte anıldığı ve politik düzenin karşısındaki muhalif eylemleri tanımlamak için kullanıldığına sıkça rastlanmıştır. Bununla birlikte etki ve hareket bu kavramın yapısını doğrudan nitelemektedir. Toplumsal yapıyı pozitif yönde değiştirmek; sosyal, çevresel, ekonomik ve politik sorunlara demokratik çözümler bulmak bu hareketin temel amaçlarını oluşturmaktadır.

Aktivizm kavramı, değişmesi istenen politik ya da toplumsal konularda farkındalık yaratma adına toplu bir şekilde ya da bireysel olarak gerçekleştirilen eylemler bütünü olarak tanımlanmıştır (Köygülü, 2019, s. 74). Her ne kadar politik bir kavram olarak görülsün de, aktivizm ile geleneksel siyaset arasındaki çizgi belirsizdir ve koşullara bağlıdır. Aktivizm, geleneksel politikanın ötesine geçen, tipik olarak daha enerjik, tutkulu, yenilikçi ve kararlı olan eylemdir (Martin, 2007, s. 20).

Aktivizmle alakalı geniş tanımlamalardan biri Steve John'a aittir. John'a göre aktivizm, kişilerin, organizasyonların ya da devletlerin ortaya koyduğu, doğru olmadığı düşünülen ya da uygulanması durumunda ortaya olumsuz sonuçlar doğuracağına inanılan kararlara karşı gerçekleştirilen eylemlerin tanımlanması için kullanılmaktadır. Bu eylemleri gerçekleştiren kişiler ise aktivist olarak tanımlanmaktadır (John'dan aktaran Yıldız, 2019, s. 16).

Bir süreç olarak değerlendirildiğinde aktivizm, herhangi bir durum ya da konu hakkında yaşanan fikir uyuşmazlıkları ve görüş ayrılıkları sebebiyle ortaya çıkan anlaşmazlıklar sonucunda, konuyla alakalı benzer düşüncelere sahip olan bireylerin ortak bir amaç doğrultusunda birleşmeleri, sorun yaşanan kişi ya da grup ile yapılan fikir çatışması sonrasında tarafların anlaşarak konuyu açıklığa kavuşturması, çözüm bulunması şeklinde ilerlemektedir (Sancar, 2017, s. 3).

Amerikalı yazar, çevreci ve aktivist Paul Hawken, *Blessed Unrest* isimli kitabının tanıtımını yaptığı videoda bütün insanların parçalarını oluşturduğu bütünsel bir hareketten bahsetmektedir. Bu hareketin özellikle beslediği bir ideoloji ya da savunduğu spesifik bir fikir olmamasına rağmen, bildiklerimizden ya da öğrenebileceklerimizden daha derin, geniş ve daha büyük bir nitelik taşımaktadır. Herhangi bir sınıfa ait olmamakla beraber evrenseldir ve dünyadaki en geniş çeşitliliğe sahiptir. Bir sürü farklı kaynağı olmasına rağmen, kökenini yerel kültür, çevresel konular ve sosyal adalet oluşturmaktadır, o yüzden oluşumunun sadece kural ihlalleri ya da adaletsizlik gibi sorunlarla basite indirgenmemesi gerekmektedir. Asıl amacının dünyanın geleceği için insan hakları hareketi, sivil hakları hareketi ve demokrasi hareketi tabanında yükselen bu oluşum Hawken tarafından isimlendirilmemiştir (captainardwin, 2012). İsimlendirilmemiş olsa da çevresel, demokratik ve sosyal konulara odaklanan, toplum yapısını kökten değiştirecek bir etki gücüne sahip bu hareketin aktivizm olduğu açıktır.

Bununla birlikte aktivizm kavramının, sosyal değişim teorisi, sosyal hareket teorisi, direniş, savunma veya protesto gibi kavramlar düzeyinde teorileştirildiği görülmektedir. Etkin olma ve toplumun inşa edilebilmesi, aktivizmin herhangi bir geçici tanımının merkezinde yer alır. Bu perspektiften aktivizm, değişim için mücadele pratiğini temsil eder ve ilerici olmanın yanı sıra gerici eğilimler ve hedefler tarafından beslenebilir (Cammaerts, 2007, s. 217).

Aktivizmle en çok birlikte anılan kavram olan politikanın sanat ve tasarım ile iş birliği içerisinde olduğu ya da karşı karşıya geldiği dönemlere tarihsel süreçlerde sıkça rastlanmıştır. Grafik tasarımda aktivizmin araştırılabilmesi için öncelikle tarihte siyasal amaçlar için tasarlanan ürünlerin de değerlendirilmesi gerekmektedir çünkü tasarım, aktivizm amacıyla yaygın olarak kullanılmadan önce siyaset aracılığıyla halkı manipüle etmek için kullanılmıştır. Bu kullanımın etkilerinin genişliği, grafik tasarımın politik ve ideolojik düşüncelerin aktarımı açısından ne denli başarılı bir araç olabileceğinin ve tasarımının da bu gücü hangi rolde kullandığının anlaşılması açısından önemlidir. Dünya savaşlarının hemen sonrasında, aktivist bir hareket niteliği taşıyan, tasarımcıların ahlaki ve etik açıdan kendilerini sorgulamaları için yazılan makalelerin, yayımlanan manifestoların en temel sebeplerinden biri, geçmişte yaşanmış zor dönemlerde olaylar karşısında tasarımın kullanım şekli ve tasarımının tutumudur.

Grafik tasarım tarihi tasarımın birçok farklı ülkede politik bir araç olarak kullanıldığının örnekleri ile doludur. Yakın tarih incelendiğinde bu ilişkinin daha çok propaganda afişleri aracılığıyla gerçekleştiği görülmektedir.

Grafik tasarımda aktivizmin gelişimi 1860'lı yıllardaki Süfrajet (*Suffragette*) Hareketi'nden enformasyon teknolojilerinin hızla yükseldiği günümüze kadar güçlü bir şekilde devam etmektedir (Luke, 2009, s. 18). Süfrajet Hareketi, ABD ve İngiltere'de ortaya çıkan ve sonrasında farklı ülkelere de yayılmış olan, pasif direniş yollarıyla kadınların seçme ve seçilme hakkını savunan feminist kadın hareketi olarak tanımlanmaktadır (Gürcüm ve Aslan, 2017, s. 1392). Bu hareket 1866'da başlamış olsa da, 20. yüzyılın başlarına kadar siyasi gösteri ya da görsel propaganda araçlarında belirgin bir gelişme göstermemiştir (Google Arts & Culture, t.y.).

Süfrajet Hareketi, sahip olduğu ideolojiyi daha geniş kitlelere yaymak amacıyla grafik tasarımdan faydalanmıştır. Bu dönemde *Artists' Suffrage League* ismiyle hareketin bir uzantısı daha oluşmuştur. Hareketin bu kolu, 1913'te Amerika'da kadın haklarını destekleyen gruplara afiş tasarımlarıyla destek sağlamıştır. Bu doğrultuda hareketi destekleyen yüksek sayıda afişler, yılbaşı kartları ve kartpostallar gibi tanıtım ürünleri tasarlanmış ve basılmıştır. Emily Ford, May H. Barker, Clara Billing, Dora Meeson Coates, Violet Garrard, Bertha Newcombe ve Emily J. Harding Andrews bu oluşuma destek veren tasarımcı ve sanatçılardır (Artist Biographies, t.y.). Yapılan afiş tasarımların çoğunda, tasarımcıyla birlikte *Artists' Suffrage League* ifadesini görmek mümkündür. Harding'in *Mahkumlar, Deliler ve Kadınlar! Parlamento için oy kullanamazlar* isimli çalışması bu kullanıma örnek olarak gösterilebilir (bkz. Şekil 1).



Şekil 1. *Mahkumlar, Deliler ve Kadınlar! Parlamento için oy kullanamazlar*, E. J. Harding, 1907.

Basılı görsel tasarımın kullanımının en üst düzeye ulaştığı, tasarımın etkisini ve baskısını insanlar üzerinde en fazla hissettirdiği dönemlerin dünya savaşlarının yaşandığı yıllar olduğu bilinmektedir. Afişler, halkın savaş hakkında bilgilendirilmesi ve erkeklerin orduya katılması adına çoğunlukla kahramanlık ya da üstün insan imgeleri kullanılarak tasarlanmıştır. Bu şekilde grafik tasarımın manipülatif gücü propaganda afişleri aracılığı ile toplumu etkisi altına almıştır.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında teknolojinin günümüzdeki niteliklere sahip olmaması, radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlık kazanmaya başladığı dönemin başında olunması ve baskı teknolojilerinin bu durumun tam aksine yüksek oranda gelişim göstermesi, afiş tasarımını dönemin en etkin kitle iletişim aracına dönüşmesini sağlamıştır. Grafik tasarımın etki gücü bu dönemde kötüye kullanılmış, tarihin en kanlı savaşlarından birini destekleyen bir propaganda aracı haline gelmiştir (Bektaş, 1992, s. 54).

1930'lu yıllarda *propaganda* terimi, Nazi Propaganda ve Aydınlanma Bakanlığı'nın kurulması ile tasarımcıları bu makinenin dişlileri haline getirmiştir. Siyaset için tasarlanan afişlerin manipülatif etki yaratmaları amaçlanmıştır. Günümüzde savaşlarda asker ve tanklar yerine kâğıt ve mürekkeplerin kullanımı ve bu yolla rakiplerin kolektif desteğini yıpratma stratejisi uzun süredir devam etmektedir. (Heller ve Vienne, 2016, s. 50).

20. yüzyılın başlarında Avrupa'da ve sonrasında Amerika'da birçok tasarımcı modernizmi benimseyerek toplumsal ve politik ilerleme için tasarımın gücünü kullanmış, bu gücü kullanmayı ahlaki bir görev olarak ilke edinmiştir. Toplumsal ilerleme amacıyla ortaya konulan ve 20. yüzyılın başlarındaki devrimler sayesinde ortaya çıkan modernist manifestolar, yazılar ve eserler, grafik tasarımı araç olarak kullanmıştır. Bu dönemde Avrupa ve Amerika'da grafik tasarım, bir amacı kesin ve net bir şekilde gerçekleştirmek için kullanılmıştır: Askeriye ve siviller için propaganda, kamuflaj ve bilgi tasarımı sağlamak (Twemlow, 2008, s. 6). Bu durumda grafik tasarımın politika ile alanlarının ortak bir paydada kesişmesi ve bir propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanmasının 20. yüzyılın ilk dönemlerine denk geldiği çıkarımı yapılabilmektedir.

Savaşta tasarımın insanları manipüle etmek için kullanılmış olması, duyarlılığın yitilmesi ve etiğin hiçe sayılmasının bir göstergesidir. Catherine McCoy (2003, s. 4-5) tasarımda duyarlılığın yitilmesini farklı bir açıdan değerlendirmiştir. McCoy'a göre, 20. yüzyıl modernizmiyle süregelen ve grafik tasarımın geleceğine biçim veren Bauhaus ve İsviçre ekolünün bazı baskın yönleri vardır. Özellikle Bauhaus'un nesnel rasyonalizmi 19. yüzyıl seri üretimde bulunan ve genellikle mimari ve görsel iletişimde görülen duygusal ve karşılıksız eklektizme bir panzehir sağlamıştır. Fakat aynı zamanda bu nesnellik ideali, tasarımcıyı duyarlı endişelerden uzaklaştırmak için de etkisini göstermiştir. Tutkulu bir şekilde özümsemiş kişisel idealler, soğukkanlı, objektif ve alanında profesyonel olanlar için yersiz görülebilmektedir. Profesyonellerin görüşüne göre fonksiyonellik tanımı çoğu zaman sosyal, ekonomik ya da politik problemlere değil müşterinin kâr payına odaklanmaktadır. Yani bu açıdan değerlendirildiğinde, günümüz koşullarında bir üründen kar elde edilmesi durumu, ürünün fonksiyonel olarak nitelendirilmesi için yeterli ve geçerli bir sebep olarak görülmektedir.

Araştırmanın *Tasarım ve Tasarımcı Kavramlarının Değişimi* başlığı altında yer verilen tasarımın veba olarak görülecek noktaya gelmesi bu sebeplerle bağlantılıdır. Önce afiş tasarımlarıyla toplumun manipüle edilmesi ve savaşa özendirilmesi, ardından savaşta açılan yaraların kapatılması bahanesiyle toplumun yine tasarım tarafından, tüketime özendirilerek yozlaşmaya sürüklenmesi, tasarımcıların bazı konularda daha ahlaklı ve etiğe uygun hareket etmeleri gerekliliğini hatta zorunluluğu ortaya koymuştur.

Ken Garland ve Viktor Papanek gibi geniş kitlelerce tanınan ve tasarımcının sorumlulukları hakkında araştırmalar yapan ya da daha sınırlı alana etki eden tasarımcılar sosyal, kültürel veya çevresel konuları tasarımlarının merkezinde konumlandırmaktadırlar. Bununla birlikte bu alanlardaki güncel problemler odağında birçok ulusal ve uluslararası sergilerin, bienal ve trienallerin düzenlendiği de görülmektedir. Bu durum göstermektedir ki tasarım, günümüzde insanların günlük ihtiyaçlarına cevap veren bir araç olmanın yanında farklı alanlarla kurduğu iş birliğiyle var olan sorunların çözümünde de etkin ve güncel bir rol oynamaktadır.

Tasarımcıların da var olan düzen içerisinde yanlış olduğunu düşündükleri ya da topluma, çevreye ve insan haklarına faydalı olacak şekilde değiştirmek istedikleri sistem, düşünce veya işleyişler için itici güç haline gelebilmek adına harekete geçmeleri tasarımda aktivist bir nitelik kazanmalarını sağlamıştır. Bu durum aynı zamanda tasarımda aktivist hareketlerin başlangıcını da temsil etmektedir. Özellikle enformasyon teknolojisi devrimiyle iletişim kanallarının dijital bir altyapı kazanması bu aktivist hareketlerin etkisini arttırmış ve yayılımını hızlandırmıştır.

İnsanlık tarihinde birçok farklı dönemde görülen enformasyon devrimi özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan iletişim ve enformasyon alanında meydana gelen teknolojik gelişmeler doğrultusunda daha belirgin bir nitelik kazanmıştır. Daniel Bell, David Harvey ve Manuel Castells gibi toplumbilimciler özellikle iletişim alanındaki teknolojik gelişmelerin yeni bir toplum modeli ortaya çıkardığı görüşünü savunmuşlardır. *Bilgi toplumu, sanayi sonrası toplum, kapitalizm sonrası toplum* gibi kavramlarla dile getirilen bu toplum türünde ortak bir bilgi ekonomisinin hâkimiyeti fikri esas alınmıştır (Yaylagül, 2018, s. 21). Bilgi ekonomisinin dinamikleri ise dijital kanallar aracılığıyla bir ağ oluşturmakta ve bu ağ ile yayılım sağlamaktadır.

Baskı tekniklerinin kullanıldığı dönemden bu yana tasarımda aktivizmin tarihsel sürecini, ortaya koyulan çıktılar odağında incelemek mümkündür. İlk çıktılar iletişim teknolojilerinin henüz gelişmeye başladığı ve bu doğrultuda yoğunlukla baskı teknikleri kullanılarak elde edilen poster veya ilan gibi tasarımlardır. Devam eden süreçte ise radyo ve televizyonun geniş kitlelere ulaşarak baskı tekniklerine göre daha geniş bir ağ yaratma süreci başlamıştır. Günümüzde ise bu çıktılar enformasyon teknolojilerinde yaşanan gelişmelerle dijitalleşmiştir. Buradan yola çıkarak tarihsel süreçte tasarımda aktivist hareketlerdeki gelişimin Süfraj Hareketi'nde ve dünya savaşları sırasında poster ve kartpostal gibi belli ölçeklerde tasarlanıp basılan çıktılarla başladığı, billboard tasarımı gibi daha büyük ölçeklerde sesini duyurmaya devam ettiği, televizyon ve radyo programlarında kendine yer geniş yer bulduğu ve günümüzde bilgi teknolojilerinin geldiği son noktada slaktivist nitelik kazandığı anlaşılmaktadır.

Slaktivizm; bireylerin internet teknolojilerini kullanarak duygu düşünce ve tepkilerini ifade etme biçimleri yani dijital aktivizmdir (Yegen, 2014, s. 85). Toplumsal tepkileri tetikleyen olayların yaşanması, aktivist hareketlerin oluşumunu hızlandırdıkça kitlelerin ortak bir olaya tepki göstermek için haberleşerek organize bir şekilde bir araya gelme süreleri kısalmış, paylaşımları büyük oranda artmış ve süreç kolaylaşmıştır. Aktivizmdeki bu teknolojik gelişimin geçmişine bakıldığında İkinci Dünya savaşından sonra değişen ve tüketim odağında yeniden biçimlenen toplumun ortaya çıkardığı olumsuz etkilerden beslendiği anlaşılmaktadır. Toplum sadece ürün tüketimi değil bilgi tüketimi konusunda da bir dönüm noktasına gelmiştir. Bu tüketim açlığının karşılanması da teknoloji ve enformasyonun gelişimini tetiklemiştir. Bu şekilde aktivizm, tarihsel gelişiminin dijital dönemine adım atmıştır. Tasarım alanında ise slaktivizmle dijital platformlar duyarlı tasarımcıların için yeni ve pratik bir *kendini ifade etme alanı* olmuştur.

Baskı alanında olduğu kadar sosyal medyada oluşturdukları aktivist kampanyalarla da çıktılarını görebileceğimiz aktivist hareketlerden biri Tüketimciliğe (*consumerism*) karşı ortaya çıkan ve tasarım alanında da belirginleşen Adbusters Dergisi'dir. Vancouver, British Columbia, Kanada'da bulunan Adbusters, ticari güçler tarafından fiziksel ve kültürel çevremizin aşınmasıyla ilgilenen, kâr amacı gütmeyen, okur destekli, 120.000 tirajlı bir dergidir. Çalışmaları *Friends of Earth* ve *Greenpeace* gibi kuruluşlar tarafından benimsenmiş, dünya çapında yüzlerce alternatif ve ana akım gazete, dergi, televizyon ve radyo programında yer almıştır (Internet Archive, t.y.). Kendi resmi sitelerinde *#Blackspot Collective* ismiyle yayımladıkları bir manifestoları bulunmaktadır ve manifestoda amaçladıkları şeyin demokrasiyi canlandırmak ve sürdürülebilir bir gelecek yaratmak olduğunu belirtmişlerdir (Adbusters, t.y.) Adbusters, dergi olarak varlık gösterse de, *Buy Nothing Day* ve *TVTurnoff Week* gibi ortaya koyduğu sosyal kampanyalarla önemli bir aktivist ağ grubu haline gelmiştir (The Influencers, 2005).

Jonathan Barnbrook, Adbusters dergisinin *Tasarımda Anarşi (Design Anarchy)* başlıklı 37. Sayısını tasarlayarak hem bu aktivist harekete destek vermiş hem de bu hareketle bağlantılı olarak İlk Önce Öncelikler manifestosunun da temalarına vurgu yapan konulara ilişkin tasarımlar ortaya koymuştur. Bunların en bilineni Las Vegas'da, AIGA'nın (*American Institute of Graphic Arts*) konferans tarihine denk gelecek şekilde sergilenen billboard tasarımıdır. Billboard'un sloganını, "Tasarımcılar, onlar adına yalan söylemenizi isteyen şirketlerden uzak durun (*Designers, stay away from corporations that want you to lie for them*)" cümlesi oluşturur (bkz. Şekil 2) (Barnbrook, 2001).



Şekil 2. *Designers, stay away from corporations that want you to lie for them*, J. Barnbrook, 2001.

2013 yılında Trayvon Martin'in katilinin serbest bırakılması ile kurulan *Black Lives Matter* Hareketi (Blacklivesmatter, t.y.) slaktivizmin etkin bir şekilde görüldüğü bir toplumsal olay haline gelmiştir. 25 Mayıs 2020 tarihinde George Floyd isimli kişinin bir polis tarafından öldürülmesiyle (George Floyd: What happened in the final moments of his life, 2020) hareket yeniden alevlenmiş, farkındalık yaratma amacıyla grafik tasarım alanında da geniş etki alanına sahip olmuştur. Eşitlik ve adalet konularını tema alan yarışmalar düzenlenmiş, hatta *Black Lives Matter* Hareketine destek olabilmek adına tasarlanan poster tasarımlarının (bkz. Şekil 3) satışı için internet siteleri oluşturulmuştur.



Şekil 3. Black Lives Matter poster tasarımları, 2020 (Skrebneva vd., 2020).

Fransa'da ekonomik adalet hareketi olarak görülen Sarı Yelekliler (*Yellow Vests Movement – Gilets Jaunes*) (Petrequin, 2018), 2018 yılından bu yana aktif şekilde faaliyet göstermektedir. Sarı Yelekliler Hareketi sanatçılara ve tasarımcılara ilham vermiş, özellikle sokak sanatı, stencil ve poster tasarımlarında yankı bulduğu gözlemlenmiştir. Uluslararası platformlarda tanınan Fransız sokak sanatçısı MTO'da bu hareket için *On lâche rien / We don't give up* isimli bir çalışma yapmıştır (bkz. Şekil 4). Bu hareketin birçok imgesi ve karakteri sembol haline gelmiş ve Paris'teki duvarlarda, Caen'de, Montpellier'de, Pyrénées-Atlantiques'te ve hatta Berlin'de sergilenmiştir (Cain, 2019).



Şekil 4. *On lâche rien / We don't give up*, MTO, 2019.

Bununla birlikte dijital alanda çalışan birçok illüstratör, photoshop tutkunu ve sanatçılar da bu konu hakkında vermek istedikleri mesajları en sevdikleri iletişim aracı olan internet üzerinden paylaşmışlardır (TL Team, 2018).

Bilgisayar, telefon ya da diğer kitle iletişim araçları kullanılarak toplumsal bir olay hakkında fikirlerin ortaya konulması ve bu fikirlerin etrafında birleşmesi, internet gibi yeni medya kanallarının kullanımının önemine vurgu yapmaktadır. Dijital ortamda tasarımın hem biçimsel hem de uygulama alanlarında kendine

daha kolay yer edinmesi aktivizmin görsel açıdan desteklemesini de kolaylaştırmaktadır. Artık sokaklardaki pankartların yerini dijital mecradaki hashtagler ve postlardaki görsel tasarım öğeleri almaktadır.

Dijital aktivizm toplumsal olayların ortaya çıkması ya da yeniden alevlenmesinde tasarım alanı dâhilinde olup olmadığı farketmeksizin birçok duyarlı insanın fikirlerini ortaya koymasından gelinen son noktadır. Tasarımda ise bu noktadan sonrası, sosyal çevresel ya da politik haksızlıklar karşısında sessiz kalmayan tasarımcıların doğru bir kombinasyon çerçevesinde birleşip olayların çözümü doğrultusunda hareket edecek kanallar oluşturmalarıdır. Konu odaklı tasarım anlayışı çerçevesinde ortaya çıkan dijital platformlar bu alanda atılan ilk adım niteliğindedir.

4. Tasarımda Aktivizmde Konu Odaklı Tasarımcılık Anlayışı ve Dijital Platformlardan Örnekler

Her fikir bir konu odağında tasarlanmaktadır ve bu konu toplumsal duyarlılık doğrultusunda sosyal, ekonomik ya da politik olabileceği gibi, ticari amaçlara da hizmet edebilmektedir. Bu araştırmada ise konu odaklı tasarım kavramı, tasarımcıların tek bir konuya yoğunlaşarak o alanda ortaya koydukları tasarımları nitelikle için kullanılmıştır. Konu odaklı tasarım, tasarımda aktivizm ile yakından ilgilidir. Çünkü aktivist tasarımcılar tasarımlarını, karşısında durdukları spesifik problemin odağında biçimlendirmektedir. Yani tasarımı yapılacak olan konu önceden belirlenmiştir. Bu konu etrafında toplanan grafik, endüstriyel, moda ve diğer alanlardan tasarımcılar yeteneklerini sorunu çözmeye kanalize etmişlerdir.

Tasarımın ve tasarımcının merkezinde yükselen aktivist bir hareket kapsamında tasarımcıların bir platformda toplanmalarına ve toplum faydasına olacak bir hareket için güçlerini birleştirmelerine verilebilecek en iyi ve en eski örneklerden biri Süfraj Hareketi'dir. Tasarımcılar, kadınların seçme ve seçilme hakları ve cinsiyet eşitliği için bir araya gelerek bu problemin odağında tasarımlar yapmışlardır. Tasarlanan bütün posterler, kartpostallar ve diğer tasarım ürünleri kadın haklarına ve cinsiyet eşitliğine atıfta bulunmaktadır. Hareket dahilindeki bütün tasarımcılar sadece bu soruna odaklanmış ve çözüm bulmak için çalışmışlardır. Bu durum konu odaklı tasarımın özünü oluşturmaktadır. Tarihi açıdan değerlendirildiğinde ise Süfraj Hareketi'nin, tasarımda konu odaklı aktivist hareketlerin ilk örneklerinden biri olduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

Süfraj Hareketi kendi dönem şartlarına göre iletişim kanallarını kullanıp büyük bir etki alanı yaratmıştır. Günümüzde ise teknolojinin ilerlemesi ile birlikte grafik tasarımın yaratım süreçlerinde kullanılan araçlarda belirgin değişiklikler meydana gelmiştir. Kullanılan tekniklerin sınırları genişlemiş, ortaya çıkan sonuçların daha geniş kitlelere ulaşması kolaylaşmış ve belli bir konuda aynı fikirleri paylaşan tasarımcıların ortak bir platformda toplanması ve birbirleriyle iletişim kurmaları da hız kazanmıştır.

Dijital alanlarda görülen gelişmeler, dünya ekonomisinin daha sürdürülebilir temellere oturabilmesi açısından değer taşımaktadır (Crowfoot, 2018). Bu durum tasarımda aktivizm çerçevesinde değerlendirilecek olursa, bir problemin çözümü için çalışan aktivist tasarımcıların, karşı oldukları ya da savundukları ortak konular kapsamında dijital platformlarda kolaylıkla buluşmaları ve daha organize hareket edebilmeleri açısından önem taşımaktadır. Bu nedenle dijital platformlarda oluşum gösteren aktivist grupların sayısı gün geçtikçe artmaktadır.

Konu odaklı tasarımı üç farklı açıdan değerlendirmek mümkündür. Birincisi aktivist bir hareket içerisinde yardımcı rolde kullanılan tasarım, ikincisi aktivist hareketin merkezinde olan tasarım ve son olarak aktivist tasarımcılara rehberlik etme odağında biçimlenen tasarım anlayışıdır. *Sea Shepherd* Hareketi, aktivist bir harekette tasarımın yardımcı rolünü irdelemek için uygun bir örnektir.

4.1. *Sea Shepherd* Uluslararası Deniz Yaban Hayatını Koruma Hareketi

Sea Sheperd Uluslararası Deniz Yaban Hayatını Koruma Hareketi (*Sea Shepherd Protecting Marine Wildlife Worldwide*), 1977 yılında Kaptan Paul Watson tarafından Kanada'da tüm deniz yaban hayatını korumak ve sürdürmek amacıyla kurulmuştur (*Sea Shepherd*, t.y.-a). Hareketin resmî internet sitesi incelendiğinde, farkındalık uyandırmak istenilen konu kapsamında oluşturulan kampanyalara, bu doğrultuda hazırlanan özel tasarımların da eşlik ettiği görülmektedir. Günümüzde güncel olarak devam eden *Vaquita Porpoise* (Körfez Murturu) Kurtarma, Kaçak, Kontrolsüz ve Yasadışı Balık Avını Önlemek, Yabani Somon Türünün Korunması, Cuvier'in Gagalı Balina Araştırması, Deniz Kaplumbağalarının Korunması ve Okyanus Temizliği (bkz. Şekil 5) kampanyalarının tamamında bu kapsamı imgeleyen logo tasarımları kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 5. Okyanus Temizliği Logosu (Sea Shepherd, t.y.-b).

Bununla birlikte *Sea Shepherd* Hareketi tasarımın gücünü, farklı kampanyalarda dikkat çekmek ve farkındalık uyandırmak amacıyla araç olarak kullanmaya devam etmiştir. Bunlardan biri nesli tükenmekte olan tehlike altındaki hayvanlar hakkında farkındalık yaratma amacıyla tasarlanan *Extinction Series (Yok Oluş Serisi)* dir. Kampanya, İngiliz tasarımcılar Ed ve James Harrison ortaklığıyla, etkileşimli tasarım tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Tasarımcılar 2015 yılında *Under the Skin* ismiyle başlattıkları projede Kutup Ayısı, Sunda Pangolin, Forsten Kaplumbağası ve Afrika Fili gibi nesli tükenmekte olan hayvanları konu alan bir koleksiyon tasarlamışlardır. Tasarımda üst katmanda hayvanların dış görünüşleri vektörel illüstrasyon tekniğini kullanılarak çizilmiştir. Alt katmanda ise fosforlu kâğıt kullanılarak hayvanların iskelet yapısının görselleri oluşturulmuştur. Daha sonra bu iki çizim ışıklı bir düzenek üzerine yerleştirilmiştir. Bu şekilde ışıklı düzenek çalıştırıldığında, UV ışığı ile aydınlanan posterin altında fosforlu kâğıttan iskelet görüntüsü ortaya çıkmakta ve nesli tükenmekte olan hayvanların içinde buldukları tehlikeye vurgu yapılmaktadır. Bu koleksiyona *Sea Shepherd* kampanyalarından biri olan *Vaquita Porpoise* Kurtarma kapsamında, Körfez Muturu'da (bkz. Şekil 6) eklenmiştir (sscssite2017, 2017).

Sea Shepherd Hareketi'nin tasarım tekniğinden yardım alarak oluşturduğu bir diğer kampanyayı deniz hayvanlarının kullanıldığı gösterilere karşı insanları bilinçlendirmek için tasarlanan görseller oluşturmaktadır. Bununla birlikte *Sea Shepherd* Hareketi'nin internet kaynaklarında farkındalık uyandırmak için farklı ajanslar ve tasarımcılarla iş birliği yaparak adını duyurduğu afiş tasarımlarına da ulaşmak mümkündür.



Şekil 6. *Vaquita Porpoise* Kurtarma kapsamındaki Körfez Muturu çalışması, E. Harrison ve J. Harrison (*Vaquita Porpoise*, t.y.).

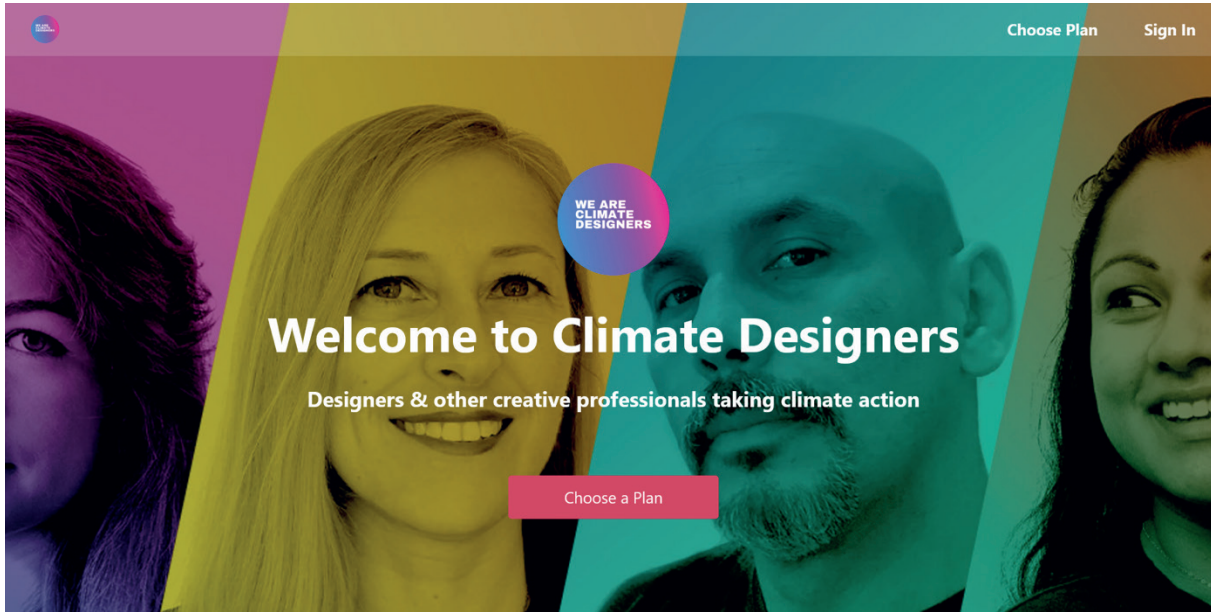
Sea Shepherd Hareketi incelendiğinde, her ne kadar tasarımcıların katkıda bulunduğu ve tasarımın araç olarak kullanıldığı aktivist bir hareket olsa da tasarımın merkezde değil yardımcı rolde olduğu görülmektedir. Çünkü *Sea Shepherd* bünyesinde sadece tasarımcıların oluşturduğu ve bu platformun belirlediği konularda tasarım yapan bir oluşumun varlığına rastlanmamıştır.

Küresel ısınma, iklim değişimleri ve sürdürülebilirlik merkezinde oluşan, tasarım ve tasarımcı merkezli dijital platformlar için *Climate Designers* ve *Renourish* verilebilecek en uygun örneklerdir. Çünkü *Climate Designers* uzmanlık alan ayrımı yapmadan bütün tasarımcıları kapsayan bir ağ oluşturuyorken *Renourish* Hareketi sürdürülebilir tasarım odağında görsel ve uygulamalı çözümler için tasarımcılara rehberlik etmektedir.

4.2. Climate Designers (İklim Tasarımcıları) Platformu

Climate Designers (İklim Tasarımcıları) platformunda, iklim değişikliğini etkileyen faktörler dikkate alınarak iklim değişiklikleri ve küresel ısınma sorunu odağında tasarım yapma amacı esas alınmıştır. *Climate Designers*, iklim değişikliği ve küresel ısınma sorunu üzerinde olumlu yönde etkiye bulunmak için kendini adayın yaratıcı insanların ve tasarım dünyasındaki profesyonellerinin bir araya geldiği küresel bir merkezdir. Bu hareket, iklim sorununun çözümüne yönelik yeni ve en doğru uygulamalara hâkim olabilmek ve bu hedefte doğru adımları atabilmek adına tasarımın her alanından uzman insanları bir araya getirmektedir. *Climate Designers*'ın amacı, platformdaki her bir tasarımcının iklim krizinde üzerlerine düşeni yapma konusunda kendilerine güvenmeleri için güç ve bilgi sağlamaktır. Bununla birlikte *Climate Designers* Platformu resmi internet sitelerinde farklı tasarım alanlarından tasarımcıların bir araya geliş sebeplerinin hayatı bütün insanlar için daha iyi bir hale getirmek olduğunu da belirtmektedir (*Climate Designers*, t.y.). Odaklandığı konu ve hareketin amacı değerlendirildiğinde bu platformun aktivist bir nitelik taşıdığı söylenebilir.

Dijital platformda, tek bir konuya odaklanan ve tasarımı bir araç olarak kullanan aktivist bir hareketin oluşumunu, dijital platformun avantajlarını ve bu harekete dahil olan aktivist tasarımcıların iletişim ağlarının sağladığı avantajları değerlendirebilmek için hareketlerin resmi internet sayfalarını incelemek gerekmektedir (bkz. Şekil 7). *Sea Shepherd* Hareketi'nden farklı olarak tasarımın ve tasarımcının platformun merkezinde biçimlenmesi dolayısıyla sebep-sonuç ilişkisi içerisinde incelenen *Climate Designers* Hareketi'nin internet sitesinin yapısı, hareketin kapsamının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olmaktadır.



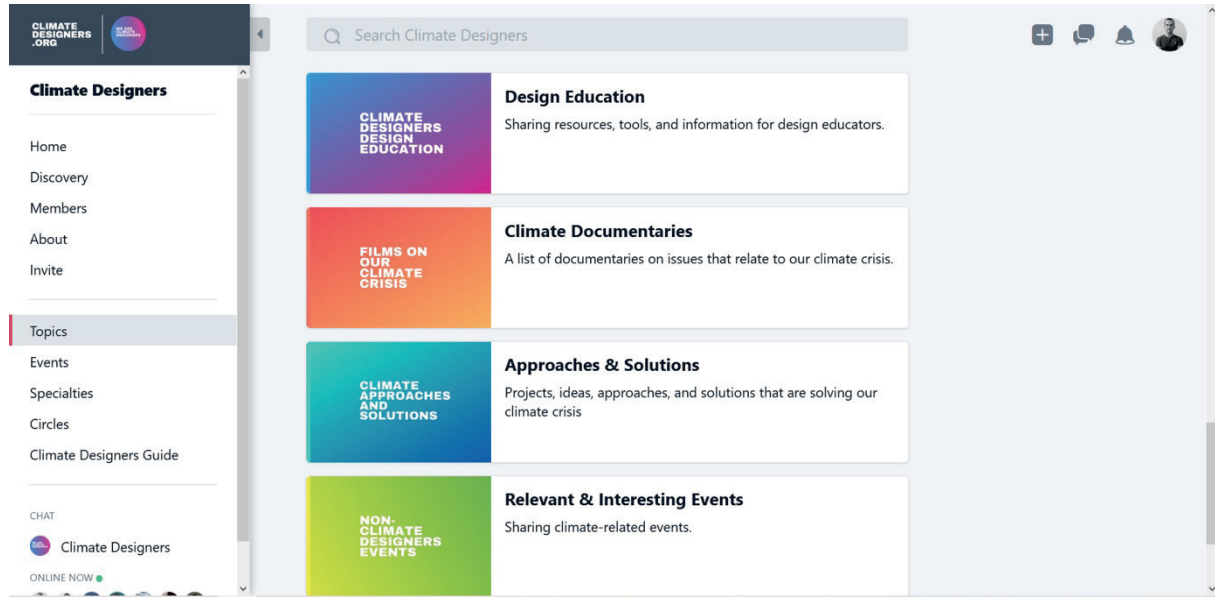
Şekil 7. *Climate Designers* resmi internet sitesi (*Climate Designers*, t.y.)

Platformda tasarım alanları birbirinden ayrılmıştır ve birlikte çalışılmak istenen her tasarım alanı için bir sınıf oluşturulmuştur. Biyomimikri, tasarım eğitimi, sistemli düşünme gibi alanından görsel tasarımdaki illüstrasyon, moda tasarımı ve grafik tasarım gibi alanlara kadar birçok tasarımcı, uygulamada sürdürülebilir çözüm ortaklığı sunmaktadır.

Climate Designers Almanya, İngiltere, San Francisco, New York, Los Angeles, Latin Amerika, Boston, Bangalore ve Midwest'de varlık göstermektedir. Aynı zamanda aynı bölgede bulunan iklim tasarımcılarının birbirlerini bulabilmeleri adına resmi internet sitelerinde uygulamalar mevcuttur. Uygulamaların yanında tanışma toplantıları düzenlenmekte ve tasarımcıların birbirlerini tanımaları sağlanmaktadır.

Platformun resmi internet sitesinde, tasarımcıların fikir alışverişi yapılabilecekleri alanlardan yeni bilgilerin keşfine kadar birçok farklı konuya yer verildiği görülmüştür. Platforma üye olan tasarımcılar bir rehber yardımı ile bilgilendirilmekte ve yönlendirilmektedirler. Ana başlıklar incelendiğinde hareketin amacına, üyelerinin profillerine ve hareketin kapsamına yer verildiği görülmüştür. Dijital platformda belli başlıklara ayrılan konular yapılmak istenen aktiviteye göre sınıflandırılmıştır.

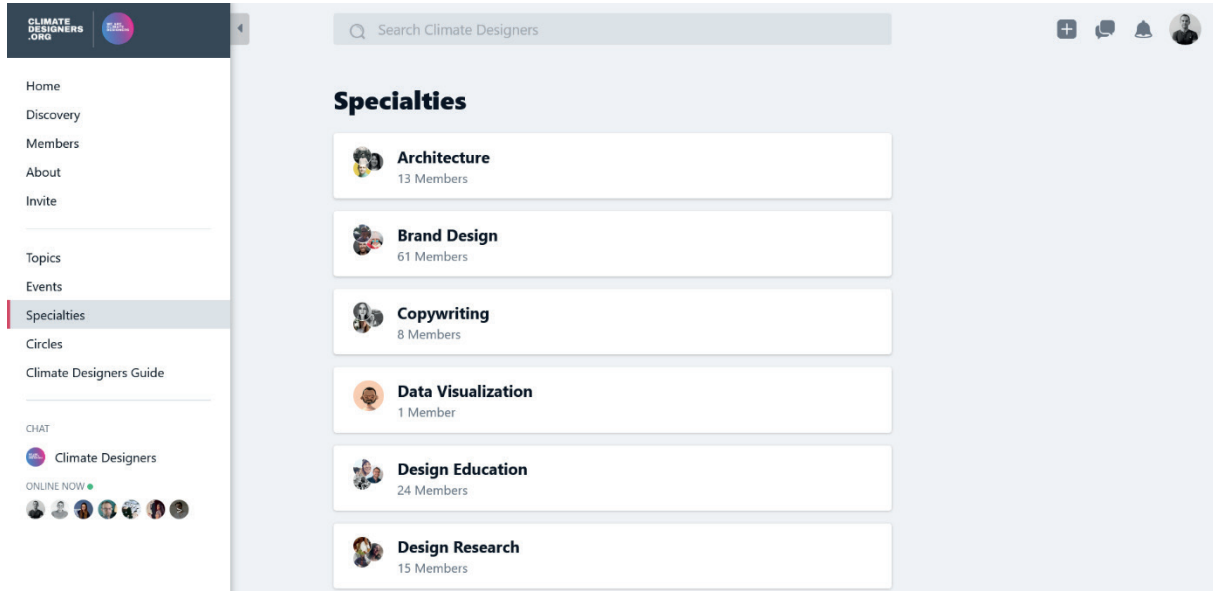
Climate Designers platformundaki *Topics* sayfasında (bkz. Şekil 8) yeni üyeler için kariyer önerilerinden iklim sözleşmesine, tasarım eğitiminden Covid-19 sürecine kadar birçok konuya yer verilmiştir. Burada üye tasarımcılar, iklim tasarımı ve sürdürülebilirlikle alakalı, diğer tasarımcılara rehberlik edecek bilgiler paylaşmakta ve fikir alışverişi yapmaktadırlar. Bu paylaşımlar aracılığıyla tasarımın bütün alanlarında küresel ısınma, iklim değişimi ya da sürdürülebilirlik ile alakalı gerçekleştirilen projelere ulaşmak mümkün olmaktadır.



Şekil 8. ClimateDesigners platformu *Topics* sayfası (We are Climate Designers, t.y.-a).

Platform belli aralıklarla tanışma etkinlikleri düzenlemektedir. Bu tanışma etkinlikleri genelde her ayın üçüncü pazartesi gününde gerçekleşmektedir. Aynı zamanda iklim değişimiyle alakalı bilgilendirme ve tanışma toplantıları, kendi alanında profesyonel birikime sahip bir tasarımcının sürdürülebilir tasarım veya iklim tasarımı gibi konulardaki bilgilerini paylaştığı etkinlikler de düzenlenmektedir. Toplantılar pandemi sürecinde alınması gereken önlemler dikkate alınarak genellikle çevrimiçi olarak Zoom platformu aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Climate Designers Platformu'nda, tasarımcıların kendi alanlarında gruplaşabilmesi adına tasarım alanları sınıflandırılmış ve her tasarım için ayrı bir paylaşım alanı açılmıştır (bkz. Şekil 9). Bu sınıflarda üyelerin dahil oldukları tasarım alanlarında gerçekleşen iklim değişimi ve sürdürülebilirlikle alakalı konular paylaşılmaktadır. Bu şekilde, sınıflar aracılığıyla sürdürülebilirlik alanında çevrimiçi verilen eğitimlerin bağlantı adreslerinden, uluslararası üniversitelerde bu konuların ekseninde öğrencilerin tasarladığı projelerin paylaşımına kadar birçok farklı alanda bilgiye ulaşmak mümkün olmaktadır. Platformda farklı ülkelerdeki iklim tasarımcılarının bölgesel haberleri ve etkinliklerin bilgisini alabilecekleri bir sosyal ağ oluşturulmuştur. Aynı zamanda konum bilgisinin paylaşılması durumunda yakın çevrede bulunan diğer iklim tasarımcılarıyla iletişim kurulabilecek özelliklerin olması tasarımcıların aralarında iletişim kurmaları için sağlanan kolaylığa dair ipuçları vermektedir.



Şekil 9. ClimateDesigners platformu uzmanlık alanları sayfası (We are Climate Designers, t.y.-b).

Bununla birlikte İklim Tasarımcılarının resmi internet sitesi, bazı aktivist tasarımcıların siteleriyle bağlantı kurarak geniş bir ağ oluşturmakta ve iklim hareketine destek veren tasarımcılardan bazılarını ana sayfasında yer vermektedir. Bu şekilde tasarımcılar arasındaki etkileşim de artmaktadır. *Climate Designers*'a benzer nitelikteki bir diğer aktivist platform ise *Fine Acts* aktivist tasarım platformudur.

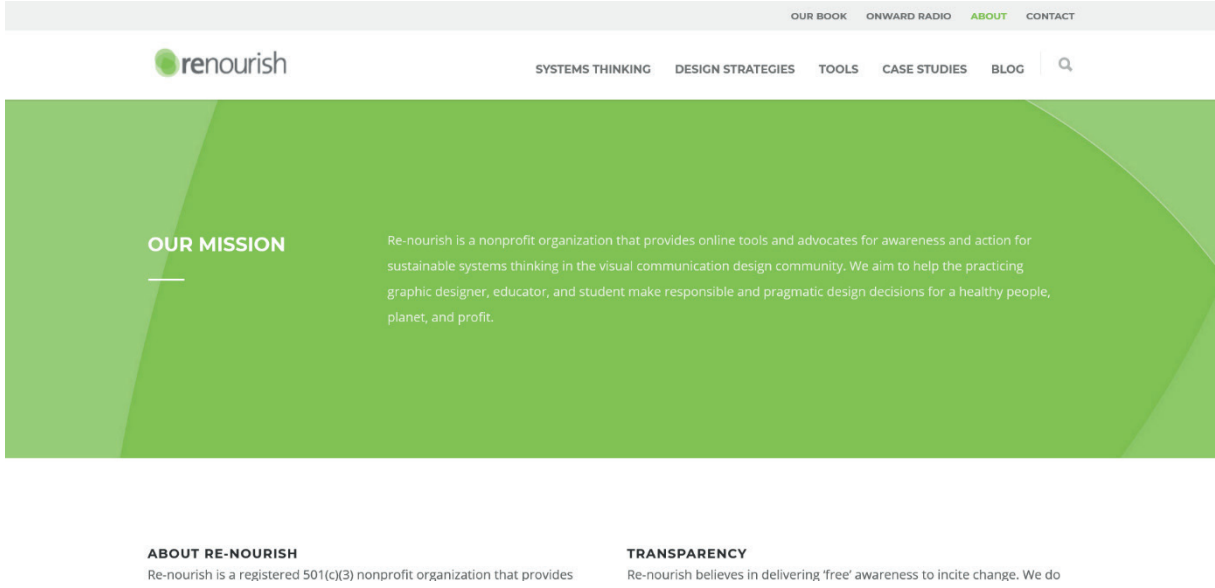
Fine Acts'ın amacı, aktivistleri, eğitmenleri ve sanatçıları bir araya getirmek, farkındalık yaratacak ve harekete geçirmek için itici güç oluşturacak sanatsal yaratımlar ortaya koymak ve tasarımcıları bu doğrultuda bilinçlendirmektir. Aynı zamanda insan hakları, sanat ve teknolojinin kesişimini keşfetmek için yeni formatlar tasarlayıp uygulamaktadırlar. Fine Acts'ın aktivist bir nitelik taşımasının bir diğer sebebi, sivil toplum kuruluşlarına yaratıcı düşünme, sanatı kullanma ve oyun kavramını toplumsal değişim için bir araç olarak kullanma konusunda eğitmesidir (Fineacts, t.y.).

Climate Designers'ta olduğu gibi sosyal, politik, ekonomik ya da çevresel sorunlara dikkat çeken projelerin geliştirilmesi, kampanyaların oluşturulması ve tasarımcıların bu noktada birleşmesi yollarıyla çözüm aranmaktadır. Bu açıdan bu iki platformun benzerlik gösterdiği söylenebilir.

4.3. Renourish Sürdürülebilir Grafik Tasarım Uygulamaları Platformu

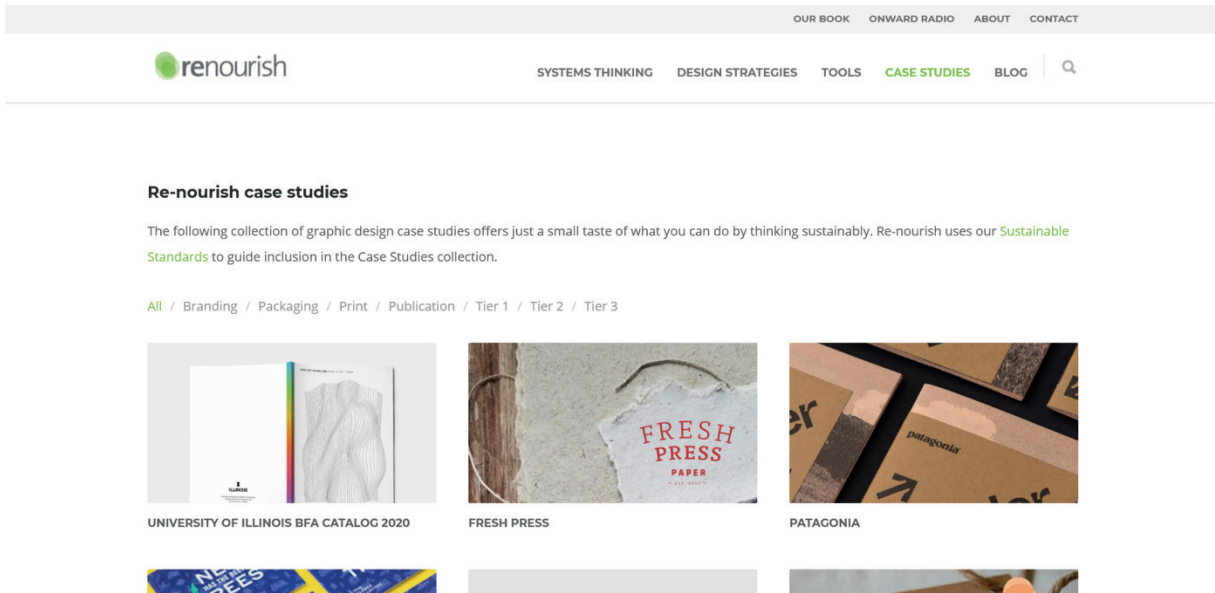
Renourish Sürdürülebilir Grafik Tasarım Uygulamaları Platformu doğrudan aktivist bir tasarım hareketi olmasa da sürdürülebilir tasarım ve küresel ısınma ile alakalı aktivist hareketlere destek veren bir nitelik taşımakta ve buna güncel resmi internet sitesinde de yer vermektedir. *Renourish* Sürdürülebilir Grafik Tasarım Uygulamaları Platformu bütünsel olarak incelendiğinde, sürdürülebilirlik konusunda farkındalık yaratmak isteyen grafik ve görsel iletişim tasarımcıların ortak bir noktada buluşup karşılaştıkları sorunlara çözüm arayabilecekleri bir platformdur. Bu açıdan konu odaklı tasarım içerisinde konumlandırılabilir.

Renourish, görsel iletişim tasarımı topluluklarında sürdürülebilirlik ile alakalı düşünce sistemlerini destekleyerek çevrimiçi araçlar, savunma alanı, farkındalık yaratma ve harekete geçme olanağı sunan, kâr amacı gütmeyen bir kuruluştur. Tasarımın aşırı tüketim, israf ve çevredeki doğal sistemleri görmezden gelen, sürdürülemez bir doğrultuda ilerlemesi karşısında *Renourish*'in amacı; uygulama konusunda aktif olan iletişim tasarımcılarının, eğitimcilerin ve öğrencilerin daha olumlu, daha pozitif, daha yeşil ve pragmatik tasarım kararları almalarına yardımcı olmaktır. Platformda ve blogda yer verilen uygulanmış örnek işler ile tasarımcıların daha sürdürülebilir stratejiler uygulamalarına yardımcı olmak için onlara ilham vermekte ve bilgi kaynağı oluşturmaktadır (Renourish, t.y.-a). Resmî internet sitesi incelendiğinde (bkz. Şekil 10) platformun Tasarımda Sistemsel Düşünce, Tasarım Stratejisi, Araçlar ve Örnek İşler butonları ile tasarımcıları bu bilgilendirecek şekilde tasarlandığı görülmektedir.



Şekil 10. Renourish resmi internet sitesi (Renourish, t.y.-a).

Tasarımda Sistemsel Düşünce başlığında, tasarımcının sürdürülebilir bir tasarım ortaya koymak için izlemesi gereken dört farklı adımdan bahsedilmiştir: Proje hedefini belirlemek, tasarım probleminin haritasını çıkarmak, beyin fırtınası ile sonuçlar ortaya koymak ve olası proje sonuçlarını değerlendirmek. Tasarım Strateji başlığı mürekkep ve baskı, kâğıt ve ambalaj, kullanıcı arayüzü ve kullanıcı deneyimi ve son olarak tasarımda aktivizm konuları hakkında bilgi vermektedir. Araçlar başlığı altında bir projenin uygulama kısmına yönelik alt başlıklara yer verilmektedir. Bunlar geri dönüştürülebilir kâğıt kullanımı, çevre odaklı baskı makinaları gibi teknik kısımları kapsamaktadır. Araçlar başlığı altında en ilgi çeken kısım ise Proje Hesaplama alt başlığıdır. Bu alt başlık altında herhangi bir baskı projesinde israfı en aza indirmek, olumsuz çevresel etkileri azaltmak ve daha az kâğıt kullanarak ekonomik açıdan tasarruf etmek için istenen verilerin sisteme girilmesi ile hesaplama yapılabilmektedir. Son olarak örnek işler başlığında (bkz. Şekil 11) daha önce uygulanan, sürdürülebilir projelere ve ayrıntılarına yer verilmiştir (Renourish, t.y.-a).



Şekil 11. Renourish örnek işler sayfası (Renourish, t.y.-b).

Platformun Eric Benson ve Yvette Perullo tarafından yazılan bir kitabı da bulunmaktadır. Tam ismi *Design to Renourish: Sustainable Graphic Design in Practice* olan kitap, sistem odaklı düşünme adı verilen bir tasarım süreci aracılığıyla sürdürülebilirliği iş akışlarına entegre etmeye yardımcı olan grafik tasarımcılara

yönelik bir kitaptır ve grafik tasarımcılara tasarım sürecinde sürdürülebilir olmak için gerçekçi çözümler sunmaktadır (Renourish, t.y.-a).

5. Sonuç

Teknolojinin gelişmesi ile çağa ayak uydurabilmekten öte, yaşadığımız dönemin bir zorunluluk haline getirdiği dijital yaklaşımlar, birçok alanda olduğu gibi aktivist hareketlerde de gözlemlenmiştir. Bu entegrasyon, dijital platformlar aracılığıyla aktivist tasarımcıların, dünyanın neresinde olurlarsa olsunlar daha rahat ve kolay etkileşime girmeleri ve hareketi oluşturan düşüncenin ve bu doğrultuda ortaya çıkan görsel tasarımların daha fazla insana ulaşması gibi daha da çoğaltılabilecek birçok pozitif gelişimi beraberinde getirmiştir.

Araştırma doğrultusunda tasarımda aktivist nitelik taşıyan hareketlerin dijital platformlarının üç farklı sınıfta incelenebileceği sonucuna varılmıştır. Bunlar tasarımın eşlik ettiği, tasarımın odak noktası olarak belirlendiği ve tasarımda aktivist hareketleri ya da aktivist tasarımcıları yönlendiren platformlardır.

Sea Shepherd Hareketi'nde bir sorunun çözümü için sadece tasarım odaklı planlamalar veya çalışmalar yapılmamış olsa da tasarımın, yardım kampanyalarını destekleyecek nitelikte etkin bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Climate Designers Hareketi'nin dijital platformunda, farklı alanlardan birçok tasarımcının etkinlikler doğrultusunda bir araya gelmeleri, konu dahilinde paylaşım yapıp bir ağ oluşturmaları daha birçok konuda etkileşimde bulunmaları sistemli bir düzen içerisinde kurgulanmıştır. Bu platform, diğerlerine oranla daha kapsamlıdır. Site içerisinde açılan her yeni alan, tasarımcıların daha etkin ve sistemli ilerleyebilmeleri adına atılmış bir adım niteliğindedir.

Sürdürülebilirliği, meslek etiği olarak çalışma sistemine entegre etmiş grafik tasarımcılar için bir rehber olarak tasarlanmış olan *Renourish* platformunda, grafik tasarımcıların, dijital platformun sağladığı iletişim ve etkileşim konusundaki kolaylıkları, sorunların çözümünde bir araç olarak kullanabilecekleri gözlemlenmiştir.

Seçilen bu platformların kullanımı konusunda ise belirli farklılıkların olduğu açıktır. *Climate Designers* gibi tasarımın odak noktası olarak belirlendiği hareketlerin dijital platformlarında aktif olmak ve bunlardan faydalanabilmek için tasarımcı olmak gerekiyorken diğer platformlarda bu bir zorunluluk değildir. Örnek olarak *Sea Shepherd* Hareketi'nde tasarım, oluşturulan kampanyalara görsel kimlik kazandırırken, *Renourish* platformu aktivist grafik tasarımcılara daha sürdürülebilir uygulama yöntemleri konusunda rehberlik etmektedir. Yani bir tasarımcı *Sea Shepherd* Hareketi'ne katılım sağlayıp bu hareket için çalışabilmektedir. Aynısını *Renourish* platformundan faydalanarak yapması da mümkündür. Fakat tasarım alanı dışında farklı meslek gruplarından birinde çalışan bir aktivist, *Sea Shepherd* Hareketi'nin yaptığı kampanyalara katılım sağlayabiliyorken, alan dışı kaldığı için iklim tasarımcıları ya da *Renourish* platformundan yeteri verimlilikte faydalanamayabilir.

Konu odaklı tasarımın tanımını da bu doğrultuda yapmak mümkün olmaktadır. Konu odaklı tasarım sadece bir konu için tasarım yapmak değil, konuyu merkeze alıp farklı alanda çalışan tasarımcıları bu merkezde birleştirmektir. Bu şekilde disiplinlerarası etkileşim artmakta ve sorunun çözümü için daha fazla adım atılmaktadır. Konu odağında biçimlenen ve meslek gruplarını, belirlenen sorunun çözümü etrafında toplayan dijital platformların sayısının artması, aynı konu için çalışan farklı coğrafyalardan ve meslek gruplarından insanların daha kolay etkileşim kurması ve sorunun çözümünün hız kazanması açısından önem taşımaktadır.

Kaynakça

Adbusters. (t.y.). #Blackspot collective manifesto. Erişim adresi: <https://www.adbusters.org/campaigns>

Artist Biographies. (t.y.). Artists suffrage league. Erişim adresi (15 Şubat 2021):

<https://www.artbiogs.co.uk/2/organizations/artists-suffrage-league>

Barnbrook, J. (2001). Adbusters: First things first. Erişim adresi (3 Şubat 2021):

<https://www.jonathanbarnbrook.com/work/first-things-first/>

Bektaş, D. (1992). *Çağdaş grafik tasarımın gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Blacklivesmatter. (t.y.). About. Erişim adresi (19 Şubat 2021): <https://blacklivesmatter.com/about/>

- Buchanan, R. (1998). Branzi's dilemma: Design in contemporary culture. *Design Issues*, 14(1), 3-20.
- Cain, B. (2019, Şubat 08). Comment L'art urbain S'empare des symboles des «gilets jaunes». *Le Figaro*. Erişim adresi (19 Şubat 2021): <https://amp.lefigaro.fr/actualite-france/2019/02/08/01016-20190208ARTFIG00299-comment-l-art-urbain-s-empare-des-symboles-des-gilets-jaunes.php>
- Cammaerts, B. (2007). Activism and media. In Bart, C and Nico, C. (Eds.), *Reclaiming the media: communication rights and democratic media roles*, Bristol: Intellect. Erişim adresi: <http://eprints.lse.ac.uk/39664/>
- captaindarwin. (2012, Mayıs 24). Blessed unrest: Paul Hawkin [Video]. *Youtube*. Erişim adresi (12 Şubat 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=iW8BytVii54>
- Clarke, J. A. (2013). Actions speak louder. *Design and Culture*, 5(2), 151-168. Erişim adresi (12 Şubat 2021): <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/175470813X13638640370698>
- Climate Designers. (t.y.). Erişim adresi (22 Şubat 2021): <https://www.climatedesigners.org>
- Crowfoot, A. (2018, 13 Eylül). Designers, stop designing for yesterday's planet. *It's Nice That*. Erişim adresi (21 Şubat 2021): <https://www.itsnicethat.com/news/futurice-design-sustainability-graphic-design-130918>
- Ertürk, M. (2017). Sorumluluk kavramı üzerinden görsel iletişim tasarımında etik ve eğitimi. *Art-e Sanat Dergisi*, 10 (20), 730-742. doi: 10.21602/sduarte.334833
- Fallan, K. (2011). The 'designer'—The 11th plague: Design discourse from consumer activism to environmentalism in 1960s Norway. *Design Issues*, 27(4), 30-42.
- Fineacts. (t.y.). Fine Acts is a playground for social change. Erişim adresi (22 Şubat 2021): <https://fineacts.co/about>
- Friedman, K. (2003). Theory construction in design research criteria: Approaches, and methods. *Design Studies*, 24, s. 507-522. doi: 10.1016/S0142-694X(03)00039-5
- George Floyd: What happened in the final moments of his life. (2020, 16 Temmuz). *BBC*. Erişim adresi (19 Şubat 2021): <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-52861726>
- Google Arts & Culture. (t.y.). Art & Woman suffrage. Erişim adresi (15 Şubat 2021): <https://artsandculture.google.com/exhibit/art-women-s-suffrage/GQLSZHz8nh2nJA>
- Gürcüm, H. B. ve Arslan, A. (2017). 19. Yüzyıl süfraj hareketinde sessiz direnişin sembolü olarak reform kıyafeti. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. 6(32), 1385-1411. doi: 10.7816/idil-06-32-13
- Harding, E. J. (1907). *Mahkumlar, Deliler ve Kadınlar! Parlamento için oy kullanamazlar [Afiş]*. Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Emily_J._Harding#/media/File:Convicts_Lunatics_and_Women!_Have_No_Vote_for_Parliament,_ca._1907-1918.jpg
- Heller, S. ve Vienne, V. (2016). *Grafik tasarımı değiştiren 100 fikir*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Internet Archive. (t.y.). Adbusters. Erişim adresi (17 Şubat 2021): <https://web.archive.org/web/20111031172500/http://www.adbusters.org/about/adbusters>
- Isparta, Z. (1 Ağustos, 2008). Jonathan Barnbrook çağdaş tasarımın politik eleştirisi. *Türkçe Fotoshop*. Erişim adresi (4 Şubat 2020): https://www.turkefotoshop.com/dergi/2008/08/jonathan_barnbrook.html
- Köygülü, Ö. (2019). *Bir dijital aktivizm türü olarak slaktivizm: Lisansüstü öğrenciler üzerine nitel bir araştırma* (Yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Luke, A. F. (2009). *Design activism: Beautiful strangeness for a sustainable world*. London: Earthscan.
- Manzini, E. (2014). Making things happen: Social innovation and design. *Design Issues*, 30(1), 57-66.
- Martin, B. (2007). Activism social and political. In Anderson, G., L. and Herr, K., G. (Eds.), *Encyclopedia of Activizm and Social Justice 1* (s. 19-27), California: SAGE Publications.
- McCoy, K. (2003). Good citizenship: Design as a social and political force. In Heller S. and Vienne V. (Eds.), *Citizen Designer: Perspectives on Design Responsibility* (s. 2-8), New York: Allworth Press.

- MTO. (2019). *On lâche rien / We don't give up* [Mural]. Erişim adresi (9 Haziran 2021): <https://nogreywalls.org/mto-supports-the-yellow-vests-movement/>
- Petrequin, S. (2018, 16 Aralık). Yellow vest protesters still block french traffic circles. *AP News*. Erişim adresi (19 Şubat 2021): <https://apnews.com/article/27ec2dd2c68646ff8ce6801b2b7f6986>
- Renourish. (t.y.-a). About. Erişim adresi (24 Şubat 2021): <https://re-nourish.org/about/>
- Renourish. (t.y.-b). Re-nourish case studies. Erişim adresi (10 Haziran 2021): <https://re-nourish.org/case-studies/>
- Sancar, G. A. (2017). Aktivist halkla ilişkiler bağlamında WWF dünya saati kampanya örneği. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(1), 2-18. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/275834>
- Sea Shepherd. (t.y.-a). Our story. Erişim adresi (21 Şubat 2021): <https://seashepherd.org/our-story/>
- Sea Shepherd. (t.y.-b). Ocean Cleanup. Erişim adresi (10 Haziran 2021): <https://seashepherd.org/clean-waves/>
- Skrebneva, A., Devlin, T., Laag, E., Samson, C., Chu, J., Tian, S., Evans, L., Rubner, G., Knip, P., Vinogradova, S. & Kuo, S. (2020). *Artists for Black Lives* [Afiş]. Erişim adresi (10 Haziran 2021): <https://www.themill.com/newsfeed/artists-for-black-lives-fundraising-for-the-blm-movement/>
- Soar, M. (2002). The first things first manifesto and the politics of culture jamming: Towards a cultural economy of graphic design and advertising. *Cultural Studies*, 16(4), 570-592.
- Song, D. ve Lou, Y. (2016). Design activism: Action research as an approach when design meets social innovation. *The 10th Conference Of The International Committee For Design History & Design Studies*, 8(2). Erişim adresi: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/design-activism-action-research-as-an-approach-when-design-meets-social-innovation-24203>
- sscbsite2017. (2017, Aralık 12). Sea Shepherd and under the skin team up for 'extinction series' art prints. *Sea Shepherd*. Erişim adresi (21 Şubat 2021): <https://seashepherd.org/2017/12/12/sea-shepherd-and-under-the-skin-team-up-for-extinction-series-art-prints/>
- The Influencers. (2005). Adbusters. Erişim adresi (17 Şubat 2021): <https://theinfluencers.org/en/adbusters>
- TL Team. (2018, 12 Aralık). The 'Gilets Jaunes' movement takes over the internet. *Trendland*. Erişim adresi (19 Şubat 2021): <https://trendland.com/the-gilets-jaunes-movement-take-over-the-internet/>
- Twemlow, A. (2008). *Grafik tasarım ne içindir?* İstanbul: YEM Yayın.
- Vaquita Porpoise. (t.y.). This print protects: Vaquita Porpoises. *Under the Skin*. Erişim adresi (21 Şubat 2021): <https://undertheskin.co.uk/shop/vaquita/>
- We are Climate Designers. (t.y.-a). Topics. Erişim adresi (10 Haziran 2021): <https://climate-designers.mn.co/topics>
- We are Climate Designers. (t.y.-b). Specialties. Erişim adresi (10 Haziran 2021): <https://climate-designers.mn.co/segments>
- Yaylagül, L. (2018). Enformasyon toplumunun ekonomi politiği. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 46, 21-39. Erişim adresi (31 Mayıs 2021): <https://iletisimdergisi.hacibayram.edu.tr/index.php/IKAD/article/view/479/379>
- Yegen, C. (2014). Bir dijital aktivizm biçimi olarak slaktivizm: Change.org örneği. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 84-108. Erişim adresi (31 Mayıs 2021): <https://dergipark.org.tr/tr/pub/e-kiad/issue/49299/629878>
- Yıldız, O. C. (2019). *Markaların perspektifinden dijital aktivizm ve dijital aktivizmin marka algısına etkisi* (Yüksek lisans tezi). İstanbul Bilgi Üniversitesi Lisansüstü Programlar Enstitüsü, İstanbul.

Tekstil Tasarımına Ekolojik Bir Yaklaşım: Lyocell Üzerine Doğal Boyama ve Eko Baskı

An Ecological Approach to Textile Design: Natural Dyeing and Eco Printing on Lyocell

Özge Özen, *Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi*
Özlenen Erdem İşmal, *Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

Özet

Bu araştırmada çevre dostu bir yaklaşımla tasarım, teknik ve estetiğin bir arada kullanıldığı deneysel bir çalışma yapılmıştır. Tekstil, tasarım ve moda sektörlerinde sürdürülebilir ekolojik çalışmalar konusunda artan farkındalıkla birlikte çeşitli doğal boya uygulamaları da güncel hale gelmiştir. Genel bir kanı olarak, doğal boya uygulamalarında daha iyi sonuçlar elde etmek için çoğunlukla yün ve ipek gibi protein esaslı liflerin kullanılması gerektiği düşünülmektedir. Gerçekleştirilen çalışmada ise çevre dostu, yapay ve selüloz esaslı rejenere bir lif olan Lyocell üzerine doğal boyama ve bitkileri şablon gibi kullanarak baskı uygulamaları yapılmıştır. Soğan kabuğu, zerdeçal, kök boya, nar kabuğu, endüstriyel bir yan ürün olan prina gibi doğal boyar madde kaynakları, potasyum alüminyum sülfat (şap), demir II sülfat, bakır II sülfat, kalay klorür gibi mordan maddeleri ile birlikte kullanılmıştır. Sistematik bir yaklaşımla en iyi uygulama koşulları ve sonuçlar belirlendikten sonra bitkilerle birlikte mümkün olan en düşük miktarlarda mordan maddeleri kullanılarak gayet net, canlı, keskin kenarlı ve etkileyici görsel etkiler elde edilmiştir. Birbirinden tamamen farklı, özgün ve tekrar edilemeyen bu desenler giysi tasarımları şeklinde sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Doğal boyama, eko baskı, Lyocell, Tencel, mordan, sürdürülebilirlik, atık.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Tekstil ve moda tasarımı, tekstil boya ve baskı teknolojisi.

Abstract

In this research, an experimental study was conducted in which design, technique and aesthetics were combined with an environmentally friendly approach. With increasing awareness of sustainable ecological studies in the textile, design and fashion sectors, various natural dye applications have also become popular. It is usually thought that protein-based fibers such as wool and silk should be used mostly for better results in natural dye applications. In the study carried out, natural dyeing and printing applications using plants as a stencil were performed on Lyocell, an environmentally friendly, regenerated cellulosic man-made fiber. Sources of natural dyes such as onion skin, turmeric, madder, pomegranate peel, prina, an industrial by-product, were used in conjunction with mordants such as potassium aluminum sulfate (alum), iron II sulfate, copper II sulfate and tin chloride. Very clear, vivid, sharp-edged and impressive visual effects were generated by using the possible minimum amount of mordants with plants after determination of optimal application conditions and results through a systematic approach. These completely different, unique and unrepeatable patterns were presented as clothing designs.

Keywords: Natural dyeing, eco print, Lyocell, Tencel, mordant, sustainability, waste.

Academical disciplines/fields: Textile and fashion design, textile dyeing and printing technology.

- **Sorumlu Yazar:** Özge Özen, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Tınaztepe Yerleşesi, Adatepe Mah. Doğuş Cad. No:09, 35390 Buca, İzmir.
- **e-posta:** ozgeozen3535@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0001-5145-6663
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 21.06.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.863763

Geliş tarihi: 18.01.2021 / **Kabul tarihi:** 07.06.2021

1. Giriş

Gelişen teknoloji ve çevre dostu yaklaşımlarla birlikte ortaya çıkan yeni bakış açıları, tekstillerin de değişik şekillerde tasarım ve üretimlerine yol açmaktadır. Günümüzde gelinen noktada bilim, teknoloji ve tasarımın birlikte ele alınması kaçınılmaz bir hale gelmiş olup disiplinler arası çalışmalar büyük önem kazanmıştır.

“Tüketicilerin, ön yargı ve alışkanlıklarını değiştirmeleriyle ilgili kabule ve isteğe bağlı olarak tasarımlar, estetik kavramlar, eko kavramlar, malzeme seçimleri ve bakım alışkanlıklarının değişime uğraması öngörülebilir” (İşmal ve Yıldırım, 2011, s. 13).

Bilinçli tüketicilerin artmasıyla birlikte çevre yükü azaltılmış ürünlerin tasarımı önem kazanmaktadır. Ancak, bu noktada artan gereksinimler, yeni bakış açıları ve değişen estetik anlayışların da etkisiyle tekstillerin farklı şekillerde tasarım ve üretimleri gündeme gelmiş durumdadır. Dolayısıyla, birbirleriyle etkileşim halinde olan birçok etkeni göz önüne almaları ve çok yönlü düşünceleri gereken tasarımcılara önemli görevler düşmektedir.

Endüstriyel ürünlerin tasarlanıp üretilmeleri için, üretim süreçlerinin ve teknolojilerinin daha çevreci olmalarına çalışılmakta ve çeşitli tasarım modelleri planlanmaktadır. Çevreye duyarlı tasarım (*Design for environment-DfE*) yaklaşımı bunlardan biridir. Çevreye duyarlı tasarım aynı zamanda Ekotasarım veya Yeşil Tasarım olarak da adlandırılmaktadır. Bu yaklaşım, bir ürünün tüm yaşam döngüsünün önceden ve ekolojik ölçütlere uygun şekilde sistematik olarak tasarlanmasıdır. (İşmal vd., 2011, s. 10)

Birçok ülkede sürdürülebilirlik bilinci ile yapılan yenilikçi tasarım projeleri önem kazanmaya başlamıştır. Buna bir örnek olarak *Textile Futures Research Center (TFRC)* verilebilir. Eko tekstiller üzerine çalışan bu merkez; *Central Saint Martins Collage of Art&Design (CSM)*, *Chelsea Collage of Art and Design (CCW)* ve *University of the Arts London (UAL)*'daki araştırmacılarından oluşmakta ve tekstillerin gelecekte daha nasıl sürdürülebilir olabileceği konusunda yoğun çalışmalar yapmaktadırlar. Stratejileri ise, sürdürülebilir tasarım anlayışında bilim ve teknolojiyi kullanmaktır (İşmal ve Yıldırım, 2011, s. 11).

Geleneksel olarak geçmişten günümüze kadar kullanılagelmiş olan doğal boyama yöntemlerinin günümüzde sorgulandığı, gözden geçirildiği, bir kısım uygulamaların ise teknolojik gelişmelerle desteklenmiş yenilikçi yaklaşımlar şekline dönüştüğü söylenebilir. Bu bağlamda, doğal boyaların ve bitkiler gibi yenilenebilir doğal kaynakların renklendirme/desenlendirmede kullanılması hem çevre dostu yönü hem de estetik ve sanatsal olarak birbirinden özgün baskı tasarımlarının elde edilebilmesi açısından tekstil ve moda sektöründe oldukça ilgi çekici bir yöntemdir. Tüm dünyada doğal boyaların canlandırılması, kullanımalarının yaygınlaştırılması ve yeni kaynakların bulunması konusunda yoğun araştırmalar bulunmaktadır.

Bunun yanında Yeşil tekstillerin araştırmalarına yönelik çalışmalarda UV koruması, antimikrobiyal, alev geciktirici ve sivrisinek kovucu gibi işlevsel özellikler kazandırma ve renklendirme için çeşitli bitki bazlı özlerin uygulanması güncel hale gelmiştir. Tekstil kimyasallarının bitki özleri kullanılarak işlenmesi, çevre dostu tekstillerin geliştirilmesine yardımcı olmakla birlikte tarımsal atıklara veya kalıntılara değer katmaktadır (Basak, Chattopadhyay & Samanta, 2014, s. 264).

Doğal boyalar tekstil, kozmetik, boyama, mürekkepler, tarım, güneş pilleri, pH indikatörü, tıp vd. gibi geniş bir uygulama alanına sahiptir (Adeel, Rehman, Rafi, Zia & Zuber, 2019, s. 402).

“Bazı doğal boyalar, antimikrobiyal, antialerjik, antiviral ve antioksidan özellikler gibi fonksiyonel aktivitelere sahiptir. Bunların birçoğu ayrıca mor ötesi (UV) ışığa karşı koruyucu bir etkiye sahiptir. Örneğin tanen bakımından zengin nar kabuğu özleri UV bölgesinde güçlü emilim göstermiştir” (Adeel vd., 2018, s. 3).

Bu çalışmadaki uygulamalarda kullanılan *Tencel™ Lyocell*, yenilenebilir bir kaynak olan odun hamurundan yapılmış, insan yapımı rejenere selülozik esaslı çevre dostu bir lifdir. Sürdürülebilir bir lif olan *Tencel™ Lyocell* üretiminde kullanılan tüm organik çözücüler ve emisyonların büyük bir kısmı geri kazanılarak yeniden kullanılır (Tencel™, t.y.).

Sertifikalı *Tencel™ Lyocell* lifleri biyolojik olarak %100 parçalanabilir. Bu eko kumaş, doğal nefes alabilirliğe ve pamuğa göre %50 daha fazla nem emilimine sahiptir. Temelde doğal bir hammadde olduğu için aynı zamanda %100 organik olan bu çevreye duyarlı süreç Avrupa Birliği tarafından *Avrupa Çevre Ödülü* de dahil olmak üzere birçok ödüle layık görülmüştür (Tencel™, t.y.).

Kaynakçaya bakıldığında, bitkilerin çeşitli kısımlarını doğrudan doğruya kumaş üzerine temas ettirerek desenlendirme konusunda yapılmış tasarım ve deneysel çalışmaların yeterli sayıda olmadığı, eko baskı tekniğinin günümüzde daha çok ipek, yün gibi protein esaslı kumaşlar üzerinde denenmiş olduğu ve genel olarak bu kumaşlar üzerinde en iyi sonucu verdiği şeklinde bir kanı olduğu gözlemlenmektedir. Var olan genel görüşün aksine bu çalışmada ise, bu teknik daha önce üzerinde çok az çalışılmış, insan yapısı rejenere selüloz esaslı ve çevre dostu bir lif olan Lyocell kumaş üzerinde uygulanmıştır. Tasarım, teknik, estetik, yaratıcılık ve ekoloji birlikteliğinde sistematik bir yaklaşımla yapılan deneysel çalışmada insan yapısı selülozik lif üzerinde en iyi renk ve eko baskı etkilerinin elde edilmesi amaçlanmıştır. Lyocell kumaş üzerine doğal boyamalar ve bitkileri şablon gibi kullanarak baskı uygulamaları yapılmıştır. Soğan kabuğu, zerdeçal, kök boya, nar kabuğu, endüstriyel bir yan ürün olan prina gibi doğal boyar madde kaynakları, metal mordanlar (potasyum alüminyum sülfat (şap), demir II sülfat, bakır II sülfat, kalay klorür) ile birlikte kullanılmıştır. Net, canlı, keskin kenarlı ve etkileyici görsel efektler elde etmek amacıyla sistematik bir yaklaşımla deneysel bir çalışma gerçekleştirilmiştir. En iyi uygulama koşulları ve sonuçlar belirlendikten sonra bitkilerle birlikte mümkün olan en düşük miktarlarda mordan maddeleri kullanılarak birbirinden tamamen farklı, özgün ve tekrar edilemeyen desenler elde edilerek giysi tasarımları yapılmıştır. Çalışmada; çevre dostu kumaş, mümkün olan en düşük mordan miktarları, yenilenebilir ve atık doğal boyar madde kaynakları, eko baskı gibi su ve enerji tüketiminin en az olduğu bir yöntem seçilerek ekolojik ve sürdürülebilir bir yaklaşım sergilenmiştir.

1.1. Tekstil ve Moda Tasarımında Sürdürülebilirlik

Sürdürülebilirlik kavramı, son yıllarda popüler hale gelmesine rağmen aslında çok daha uzun birikimlerin sonucu doğmuş ve bu kavram insanların çevreye ve doğaya verdiği zararlardan dolayı önem kazanmıştır. 20. Yüzyılda yaşanan sosyal ve ekonomik gelişmelerle birlikte ekosistem zarar görmüş ve beraberinde alternatif yaklaşımlara gitmek gerektiği anlaşılmıştır (Odabaşı, 2016, s. 8).

“Sürdürülebilirlik, insan geçim ve refahını etkileyen, hem küresel hem de yerel olarak ekolojik, ekonomik ve sosyopolitik boyutları kesişen, karmaşık çevresel dinamikleri içerir.” (Ayvaz ve Can, 2017, s. 112).

Sürdürülebilirlik kavramı, Birleşmiş Milletler tarafından kurulan *World Commision on Environment and Development* (Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu) tarafından komisyonun aldığı kararların toplandığı ve 1987 yılında yayınlanan *Our Common Future* isimli raporda ya da bilinen adıyla 1987 Brundtland Raporu'nda tanımlanmıştır. Bu tanıma göre sürdürülebilirlik; şu anki gereksinimleri, gelecek kuşakların kendi gereksinimlerini karşılama becerilerini tehlikeye atmaksızın karşılamaktır. (Odabaşı ve Şahin, 2018, s. 416)

Bu raporda sürdürülebilir kalkınmaya işaret eden kriterler 3E (Ekolojik, Ekonomik ve Eşitlik/Etik) olarak belirtilmiştir (Odabaşı ve Şahin, 2018, s. 416). Bu üç niteliğin de sürdürülebilirliğin gerçekleşmesi için sağlanması gerekmektedir.

Ekolojik sürdürülebilirlik ile amaçlanan çevrenin ve doğanın gelecek nesiller için korunması, toksik olmayan ve çevreye zarar vermeyen dönüştürülebilir kaynakların kullanılmasıdır. Ekonomik anlamda sürdürülebilirlik ile sağlanmak istenen, enerji, insan gücü ve hammadde gibi ekonomik kaynakların ihtiyaç fazlasının tüketiminin engellenmesidir. Kaynakların aşırı tüketimi bunun sağlanmasındaki en büyük engeldir. Sosyal/etik sürdürülebilirlik ise işçi hakları, insan hakları göz önünde bulundurularak bireyin temel ihtiyaçlarının karşılanmasıyla sağlanan sürdürülebilirliktir (Gürüm ve Yüksel, 2011, s. 50).

Dünya üzerinde son yıllarda daha sürdürülebilir bir yaşam oluşturmak için birçok alanda köklü değişikliklere ve bir dönüşüme zorunlu olduğumuz gerçeğiyle birçok tasarım teorisyeni, eğitimci ve tasarımcı da neler yapılabilir sorusuna farklı önermelerle yanıt bulmaya çalışmıştır. Bu önermelerden birisi de, üretim ve dolayısıyla tüketim alışkanlıklarımızı değiştirmeye, dönüştürmeye, yönelik *yavaş tasarım* manifestosudur (Türkmen, 2011, s. 60).

Sürdürülebilirlik moda ve tekstil endüstrisi için önemli bir kavramdır. Günümüzde Moda ve Tekstil endüstrisi çevreye en fazla zarar veren sektörlerdendir. Bu sebeple *Sürdürülebilirlik* kavramı son zamanlarda gündeme gelen bir konu olmuştur. Modada sürdürülebilir tasarım sadece ekonomik değil etik, sosyal, kültürel ve çevresel değerlerini de kapsamalıdır. “Moda sektöründe sürdürülebilirlik kavramının yerleşmesi için modacıların, imalatçıların, piyasanın ve tüketicilerin davranışlarını değiştirmesi gerekmektedir. Yeşil moda, etik moda, sürdürülebilir moda, ekolojik moda günümüzde birbirlerinin yerine kullanılan kavramlardır” (Mangır, 2016, s. 148-149).

Tekstil ve modada sürdürülebilir bir eğilim için üretim tüketim yapısının çevre ve insan sağlığına zarar vermeyen ve duyarlı hale getirilmesi gerekmektedir.

Tekstil ve moda sektörü üretim ve tüketimin en hızlı geliştiği sektörlerden bir tanesidir. Sektörde giderek artan bu sorunun çözümü için, sürdürülebilir malzemelerin ve üretim yöntemlerinin kullanılması gerekmektedir (Ayvaz ve Can, 2017, s. 113). “Bunun için konvansiyonel doğrusal malzeme akışı yerine döngüsel malzeme akışı benimsenmeli ve geri dönüştürülmüş liflerin kullanımına yönelinmelidir” (Akgümüş, Çay, Çelik ve Eser, 2016, s. 47).

“Tekstil sektöründe sürdürülebilirliğin sağlanabilmesi için *tekstil ekolojisi* kavramı önem arz etmektedir. Tekstilde ekoloji; *üretim ekolojisi, insan ekolojisi ve atık ekolojisi* olmak üzere üç grupta incelenebilir” (Ayvaz vd., 2017, s. 114).

“Tekstilde ekoloji yaklaşımına göre; üretimler ekolojik etik çerçevesinde yapılmalı, ürünler insan sağlığı açısından zararlı olmamalı ve ömrünü tamamlayıp atık haline gelen ürünler sürdürülebilirlik felsefesine uygun olarak değerlendirilmelidir” (Ayvaz vd., 2017, s. 114).

Hammaddenin çevre dostu koşullarda üretilmesi, kimyasalların çevreye zarar vermeyecek ürünlerden seçilmesi, solunum, sindirim ve ter yoluyla insana zarar vermeyecek giysilerin üretilmesi, üretim atıklarının ve kullanım sonucu oluşan atık giysilerin geri dönüşüm süreçlerinin gerçekleştirilmesi gibi konular, tekstilde ekoloji, sürdürülebilirlik açısından önemlidir. (Kurtoğlu ve ark., 2004; Ayvaz ve Can, 2017, s. 114)

Giderek büyüyen bir eğilimle birlikte etkili tasarımcılar yeni malzemeler, teknoloji, tasarımın psikolojik yönü ile evrensel sorunlara karşı bireysel çözümlerin 21. yüzyılda tasarım konusundaki yeni odak noktaları olduğunu açıklamışlardır (Türkmen, 2011, s. 60).

21. yüzyılın bilinçli tasarımcısının dürüst, hassas ve merhametli yönlerinin bulunması gerektiğinin savunulduğu manifestoda, tasarımcının tasarlayacağı ürünlerin, materyallerin, servislerin sürdürülebilir olması gerektiğine dikkat çekilerek eko-çoğulcu bir tasarım anlayışını benimsemekte olduğu ifade edilmektedir (Fuad-Luke’den aktaran, Odabaşı ve Şahin, 2018, s. 419).

Eko baskı tasarımında su ve enerji kaynaklarının minimum kullanımıyla tasarruf sağlanmakta, doğal lifler kullanılmakta, toksik etki olmaksızın ve kimyasal boyarmaddeler kullanılmadan doğadaki bitkilerle yapılan desenlendirmelerle insan ve çevre sağlığına zarar vermeden etik moda anlayışına ve sürdürülebilirliğe katkılar sağlanmaktadır. Bu bağlamda eko baskı tasarımının yenilenebilir kaynakları kullanarak ve daha az kaynak tüketimi ile gerçekleştirilebilen sürdürülebilir bir yaklaşım olduğu söylenebilir.

1.2. Baskıda Farklı Bir Yaklaşım Olarak Bitkilerle Desenlendirme: Eko Baskı

Eko boyama ve eko baskı terimleri, doğal boyamada herhangi bir ekstraksiyon işlemi yapılmadan bitkilerin doğrudan kullanımını tanımlamak için kullanılmaktadır. Eko boyama ve eko baskı yöntemleri arasındaki farklar, benzerlikler ve elde edilen sonuçlar iyi ayırt edilmelidir. Aslında iki yöntemde farklı etkiler elde edilmektedir. Eko boyamada kumaş üzerinde suluboya efektleri benzeri bir görünüm elde edilirken, eko baskıda ise; kumaş yüzeyine keskin, canlı, tatmin edici bir desen aktarımı gerçekleştirilmektedir.

Tüm doğal lifler ve insan yapısı liflerin çoğunluğu doğal boyalarla renklendirilebilmektedir. Endüstride ve sanatsal çalışmalarda uygulanan klasik baskı tekniklerinden oldukça farklı alternatif bir desenlendirme şekli olarak, bitkilerin/ağaçların çiçek, yaprak, dal ve tohum gibi kısımlarının doğrudan kullanılarak kumaş üzerinde desen oluşturulması tekniğine *Eko Baskı (Eco Print)* adı verilmektedir. Burada renklendirme ve desenlendirme doğal boyar maddelerin, bitkilerin etkisiyle yapılmaktadır. Bitki ve ağaçların çeşitli kısımları toplanabildiği gibi kendiliğinden dökülen yaprak, tohum gibi atık kısımların da değerlendirilebildiği sürdürülebilir bir tekniktir (İşmal, 2016, s. 84). Çevre dostu bir baskı tekniği olan eko baskıda sonuçlar bitkinin türüne bağlı olarak çok çeşitlidir. Bitkilerin yaprak ve çiçek kısımları sıklıkla kullanılmaktadır (Ikhsani & Yulistiana, 2020, s. 58).

Eko boyama ve baskı, geleneksel doğal boyamaya farklı bir yaklaşım olarak ele alınabilir. Bu teknik, sanat ve bilimsel yöntemin kombinasyonunu gerektiren çok zengin bir uygulama alanıdır. Bu teknik tasarımcılar ve sanatçılara hayal güçlerini sınırsızca kullanma olanağı sağlamaktadır. Dolayısı ile öngörülemeyen sonuçların, desenlerin, renklerin ve görsel efektlerin elde edilebilmesi mümkündür.

Eko baskı tekniği boyasız kumaşlara ve zemini doğal boyar madde ile boyanmış kumaşlara uygulanabilmekte ve bazı uygulama koşullarına bağlı olarak üç boyut etkisi de sağlanabilmektedir.

Eko baskı ve boyama teknikleri bitkiler, meyveler, sebzeler, biyo atıklar ve yan ürünlerde bulunan boyar maddeleri kullanarak görsel etkilerin yaratıldığı tekniklerdir. Bu teknikler sayesinde, bitkiler doğal şablon olarak kullanılarak kumaş yüzeyinde birbirinden ilginç ve şaşırtıcı dokular, izler, şekiller, renk tonları elde edilebilmektedir. Eko baskı tekniği yaygın olarak kumaş üzerine uygulanmasının yanı sıra, deri, kağıt ve seramik üzerine de yapılabilmektedir. Eko baskıda bitkilerin yerleşimine, temas ettirme ve gerekli basınç kuvvetini uygulama yöntemine bağlı olarak farklı teknikler uygulanabilmektedir.

Vurma (*hapa zome*), sıcak yuvarlanmış rulo halinde eko-baskı, soğuk rulo eko-baskı (soğuk paketlenmiş eko baskılar), pas boyama, güneşle boyama olmak üzere farklı şekillerde eko baskı uygulamaları yapılabilir (Flint, 2008; Arğun, Çolak ve Kaygusuz, 2020, s. 218).

Kumaş üzerinde istenen desene göre yapraklar ve çiçekler düzenlendikten sonra kumaşın sıkıca sarılıp, bağlanıp buharlanması, farklı bir yöntem olarak kumaşın yarısının üzerine istenen desene uygun olarak yapraklar ve çiçekler düzenlendikten sonra kumaşın katlanması ve renk çıkana kadar dövülmesi ya da söz konusu iki tekniğin kombinasyonu şeklinde uygulamalar da olabilmektedir (Nurchayanti & Septiana, 2018, s. 398).

Özel görünümlü tasarıma ek olarak; tekstil endüstrisindeki kimyasal atıklardan kaynaklanan çevresel ve ekosistemle ilgili zararları azaltmak için alternatif bir yöntem olarak Eko baskı tekniği kullanılabilir. Eko baskı alanındaki tasarım yenilikleri çok değişken olmakla birlikte, teknikler sürekli olarak geliştirilerek ürün kalitesini artırmaya devam edilebilmektedir (Heriningsih, Mardiana & Warsiki, 2020, s. 34).

Bir bitkinin yapısı, rengi ve içerdiği su miktarı bitkinin eko baskıda kullanılmasını belirleyici faktörlerdendir (Heriningsih vd., 2020, s. 34). Her mevsimdeki bitkiler farklı pigmentlere sahip olmakla birlikte her birinden elde edilen farklı renklerin kumaş üzerine aktarılmasını sağlar. Bitkilerin taze, kuru haldeki yaprakları ve yeni düşen yaprakları farklı sonuçlar vermektedir. Gelişme olasılığı çok geniş olan eko baskı tekniğinde kullanılan doğal boyalar olarak sınıflandırılmayan çeşitli bitki türleri, doğal boyalar haline gelebilir (Alvin & Wirawan, 2019, s. 1).

Bitki türü, mordan maddesi cinsi, mordanlama yöntemi, asidik ve bazik (alkali) maddeler ile farklı pH değerleri gibi sonuçları belirleyici etkenler üzerinde deneysel çalışmalar ve gözlemler yapılarak elde edilebilecek görsel etkiler hakkında öngörülerde bulunulabilir.

Ekolojik baskı tasarımında yaygın olarak, çınar yaprağı, okaliptüs yaprağı, çam ağacı yaprağı, gül yaprağı ve yalancı karabiber ağacı yaprakları kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra çeşitli bitkiler ve çiçekler de kullanılmaktadır. Kök boya, nar kabuğu, soğan kabuğu, zerdeçal doğal boya uygulamalarında sıklıkla kullanılan kaynaklara bazı örneklerdir.

Biberiye, gül posası, lavanta, mate atıkları (Akar ve Bulut, 2012), portakal kabuğu (Hou vd., 2013), gül atıkları (Karaboyacı, 2014), lavanta posası, katır tırnağı çiçeği, kırmızı şarap (Karaboyacı ve Uğur, 2014), badem meyvesinin dış yeşil kabuğu (İşmal ve Yıldırım, 2012) ve zeytinyağı üretiminin önemli bir yan ürünü olan prina (İşmal, 2014) doğal boyamalarda başarılı bir şekilde kullanılmışlardır.

Doğal boyamada boya alımını ve fiksajını iyileştiren, elde edilen rengi ve haslık özelliklerini belirleyen metal tuzları, metal iyonları içeren doğal bileşikler veya diğer kompleks oluşturuç maddelere ihtiyaç duyulur. Bu maddelere *mordan maddeleri* denilir. Renk verimi ve koordinatları mordan cinsi ve mordanlama yöntemine önemli derecede bağlıdır. Her mordan farklı boyar madde kompleksi meydana getirerek tamamen farklı renkler ve haslık özellikleri elde edilmesini sağlar (İşmal, 2019, s. 43).

Eko baskıda da doğal boyamada olduğu gibi farklı renk cinslerinin/tonlarının elde edilebilmesi ve izlerin/desenlerin daha keskin, parlak ve canlı şekilde elde edilebilmesi için mordan maddelerinin kullanılması gerekmektedir.

Geleneksel mordan maddeleri olarak kullanılan bazı metal tuzları ekolojik açıdan doğal boyaların kullanımına getirilen en önemli eleştirilerdendir. Bu sebeple ekolojik zararlarının daha az olduğu bilinen şap, demir gibi bazı kimyasal mordanların ve alternatif olarak metal içeren çeşitli bitkilerin biyomordan olarak kullanılması tercih edilmektedir (İşmal, 2019, s. 47-48). Hangi mordan maddesi olursa olsun mümkün olan en düşük miktarlarda kullanılmasına özen gösterilmelidir.

Doğal boya uygulama yöntemini daha sürdürülebilir ve çevre dostu hale getirmek için yenilikçi bir yaklaşım olarak biyomordanlar kullanılmaktadır. Metal mordanlara bir alternatif olarak, bademin dış yeşil kabuk atıklarıyla yün liflerinin doğal boyamasında biyomordanların renk verimi ve haslık özellikleri üzerindeki etkileri incelenmiştir (İşmal, Özdoğan ve Yıldırım, 2014).

Biyomordanlar metal iyonları, tanenler, tannik asit vb. içeren doğal malzemelerden çoğunlukla bitkisel kaynaklardan sağlanır ve doğal boyamada mordan görevi görürler. Sumak ve myrobolan gibi bazı bitkiler, zengin renklendirici madde, metal, tanen vb. içeriğine ek olarak hem renklendirici hem de mordan olarak işlev görebilir. Biyomordanlar yüksek tanen içeriğine sahip bitkilerdir (Prabhu & Teli, 2011; İşmal, Özdoğan ve Yıldırım, 2015, s. 343).

Bitkilerden elde edilen klorofil ilk kez biyomordan olarak yünlü kumaşların boyanmasında kullanılarak başarılı sonuçlar elde edilmiştir (Guesmi, Hamadi, Ladhari, Msaddek & Sakli, 2013). "Nar, akasya ve zerdeçal gibi bazı biyo materyaller, tekstil endüstrisinde mordan olarak kullanılma potansiyeline sahiptir" (Adeel, Amin, Salman, Usama & Zahoor, 2020, s. 428). Özellikle son yıllarda doğal boyaların kullanımıyla ilgili yenilikçi yaklaşımlar, modern yöntem ve teknikler de söz konusudur.

Çevre dostu modern yöntemler olarak, doğal boyamada ses ötesi dalgalar (ultrason), mor ötesi ışınlar (UV), mikrodalga, gama ışınları kumaş yüzeyinin değişime uğratılması ve renk veriminin artırılması için kullanılmıştır (Adeel, Amin, Ahmad, Batool & Hassan, 2020, s. 379).

Renk verimi, su ve enerji tüketimi, zaman, maliyet açısından modern yöntemlerin geleneksel yöntemlere göre üstünlükleri vardır (Adeel, Ghaffar, Mustaan, Rafi & Salman, 2018, s. 56).

Modern yöntemlerden plazma işleminin yün kumaşların doğal boyaması ve antibakteriyel özellikleri üzerindeki etkileri (Ghoranneviss vd., 2011) ve plazma ile poliester kumaşların yüzeylerinde fonksiyonel grupların oluşturulması (Ghoranneviss, Shahidi & Wiener, 2015) incelenmiştir.

Plazma işlemi yünlü kumaşların kök boya ve muhabbet çiçeği ile boyanarak UV ışınlarına karşı koruma özelliği (Moazzenchi & Shahidi, 2019) ve pamuklu kumaşlara ise zerdeçal ile boyanarak antibakteriyel özellik kazandırmak için uygulanmıştır (Elahi, Ghoranneviss & Shahidi, 2016).

Yeni bir doğal boya kaynağı olarak pamuk kozasının sulu özümüyle yün liflerinin renklendirilmesi plazma yöntemi ve kitosan ile gerçekleştirilmiş (Haji, Mehrizi & Sharifzadeh, 2016), plazma işlemiyle *Arnebia euchroma* bitkisi, pamuk kozasının kurumuş hali ve harmal tohumları doğal boya olarak kullanılarak yün liflerinin boyanmasındaki etkileri araştırılmış (Haji, 2020a), yün liflerinin civanperçemi ve kına yaprakları ile doğal boyamasını optimize etmek için oksijen plazma işlemi uygulanmıştır (Haji, 2020b).

Doğal boyamalarda çevre dostu bir yöntem olarak plazma teknolojisinin en çok kullanılan doğal ve sentetik liflerin yüzey modifikasyonu ve boyanmaları üzerindeki etkileriyle ilgili kapsamlı bir gözden geçirme çalışması yapılmıştır (Haji & Naebe, 2020).

İpek lifinin tarçın kabuğu ile boyanmasında mikrodalga işlemiyle boya özütleme (ekstraksiyon) verimi artırılarak, kimyasal mordan ve biyomordanlar kullanılmış, yeni renk tonları elde edilmesinin yanı sıra haslık değerleri de iyileştirilmiştir (Adeel vd., 2020).

Lyocell gibi rejenere selülozik esaslı yapay bir lif olan Modal liflerinden yapılmış kumaşın kurkumin ile doğal boyamasında farklı sıcaklıkların etkisi ve adsorpsiyon kinetiği incelenmiştir (Haque, Farzana, Hussain, Smriti & Siddiq, 2018).

Son yıllarda doğal boyama ve boyar madde kaynakları ile ilgili yapılan araştırmalarda daha sürdürülebilir, çevre dostu yöntemler ve geri dönüşüm açısından atık malzemelere olan ilgi artmıştır. Bu bağlamda atık malzemelerle ilgili çeşitli çalışmalar yapılmıştır.

Sürdürülebilirlik açısından atık ürünlerin çevresel etkileri en aza indirgenmelidir. Alternatif yeni doğal boya kaynakları olarak bademin dış yeşil kabukları (İşmal ve Yıldırım, 2012) ve zeytinyağı üretiminin bir yan ürünü olan prina (İşmal, 2014) kaynakçada ilk kez yün liflerinin boyanmasında farklı metal mordanlarla birlikte kullanılmıştır. Yünün prina ile boyanmasında ayrıca biyomordanların etkileri incelenmiş ve metal mordanlarla kıyaslanmanın yanı sıra detaylı maliyet hesaplaması da yapılarak doğal boya ve sentetik boya kullanımında kimyasal madde, boya, su ve enerji tüketimleri karşılaştırılmıştır (İşmal, 2017).

Bitkisel bir atık olarak bakla kabuğu, poliamid/elastan kumaşın doğal boyanmasında farklı mordan maddeleri ile birlikte kullanılmış ve ayrıca metalik mordanlara alternatifler sağlamak amacıyla renk verimi ve yıkama haslıkları değerlendirilmiştir (İşmal ve Yıldırım, 2019a).

Doğal bir atık olan muz kabuğunun, metalik mordanlara alternatif olarak çeşitli mordanlarla birlikte kullanımı ile poliamid kumaş üzerindeki boyama etkisi incelenmiştir (İşmal ve Yıldırım, 2019b).

Doğal boyalarla yapılan desenlendirme çalışmalarına bir örnek olarak, bademin dış yeşil kabuğu, prina, muz kabuğu, biberiye, bakla kabuğu, soğan kabuğu, ceviz kabuğu, enginar, nar kabuğu gibi organik atıklar ile çevre dostu metal tuzları ve biyomordanlar kullanılarak yün, pamuk, poliamid, pamuk/poliamid karışımı

kumaşların renklendirilmesi ve desenlendirilmesi amacıyla çeşitli rezerve boyama teknikleri uygulanmıştır (İşmal, Sağduyu ve Yıldırım, 2019).

Pamuğun boyanması ve fonksiyonel bitim işlemi özelliği kazandırılması için *Berberis vulgaris* L. tarımsal atıkları ve sitrik asit kullanılarak en yüksek renk verimi elde edilmeye çalışılmış ve antibakteriyel testler yapılmıştır (Haji, Nasiriboroumand, & Qavamnia, 2018).

Sürdürülebilirlik ve etik moda anlayışına katkı sağlayan eko baskı tasarımları ve doğal boyama uygulamaları giysi, aksesuar, ev tekstili gibi ürünlerin tasarımları ve üretimleri için uygulanmaktadır. Mevcut durumda eko baskı, seri üretim şeklinde değil, küçük çaplı ve el emeğine dayalı, kişiye özel bir üretim niteliğindedir. Her tasarım kendine özgü ve tek olduğundan özel üretim olarak niş pazarda yerini almaktadır. Doğal boyar maddelerle yapılan uygulamalar ile ilgili olarak tüm dünyada bazı tekstil işletmelerinin seri üretime geçmeye yönelik ar-ge çalışmaları bulunmaktadır.

1.3. Eko Baskı ile İlgili Yapılmış Olan Çalışmalara Bazı Örnekler

Eko baskı tasarımında sürdürülebilir ürünler kavramıyla eko modanın geliştirilmesi, çevre dostu tekstil ürünlerine bir alternatif sağlamak ve estetik değerler katmak amacıyla çalışmalar yapılmıştır. Bu konuda çalışan çeşitli sanatçılar ve tasarımcılar vardır. Eko baskı tekniğinin öncü ismi Avusturalya doğumlu lif sanatçısı India Flint'tir. Elbise, kağıt, keçe, ekolojik sürdürülebilir boyalarla çalışmalar yapmakta, bu tekniği geliştiren sanatçı olarak kabul edilmektedir. Birçok üniversitede seminerler vermiş, eko baskı yapımı ile ilgili kurslar ve atölye çalışmaları düzenlemiştir. Dünyanın değişik yerlerinde birçok sergiler açmıştır. India Flint dışında Irit Dulman, Merina Lanari, Terria Kwong gibi eko baskı konusunda çalışan önemli tasarımcılar vardır.

Doğu Java Kediri'de batik ustası olan Hardini eko baskı tekniğini koyun derisi kullanarak geliştirmiştir. Bu çalışmada eko baskı için, koyun derisi üzerine, daun jarak yaprakları, lanang yaprakları, daun jati (tik) yaprakları, yabancı bitkiler, çeşitli krizantem çiçeklerini kullanarak çanta ve cüzdan gibi aksesuar ürünleri yapmıştır (Mutmainah & Wahyuni, 2020).

Sumatera Utara Üniversitesi tarafından düzenlenen sempozyumda bir seminer etkinliğinde oluşturulan çalışmada geri dönüştürülmüş kâğıt üzerine yapılmış eko-baskı kapaklı blok not defterler, deri cüzdan ve çanta için (*tote-bag*) kumaş materyal üzerine eko-baskı tekniği uygulanmıştır (Nuryawan, 2020). *Kaine Art Fabric* tarafından ev endüstrisindeki ürünlerde doğal kaynaklı boyalar ve eko baskı tekniği kullanılmıştır (Maharani, 2018).

Keten kumaşlarda üretim sürecinde doğru teknikler kullanılarak en uygun eko baskı tekniğinin uygulanması amaçlanmıştır (Ramadhan & Salsabila, 2018). İpek kumaşa uygulanan eko baskı tekniğinde tik yaprakları, doğal boyamada Endonezya'daki geleneksel tekstil üretiminde kullanılan *Caesalpinia wood* ve *Terminalia jewelica* kabuğunun doğal özleri kullanılmıştır (Dartono, Herlina & Setyawan, 2018).

Okaliptüs yapraklarıyla ipek ve yün eşarp üzerine eko baskı tekniği uygulanarak deneysel bir araştırma yapılmıştır. Farklı mordanlar kullanılarak renk değişimi denenmiş, çalışmanın sonuçlarına göre mevcut ürünlerden farklı eşarp tasarımı elde edilmiştir (Jeong & Kang, 2017). İpek kumaş üzerine okaliptüs yaprakları, gül yaprakları, papatya bitkisi kullanılarak buharlama işlemiyle eko boyama yapılmıştır (Husna, 2016). Bu çalışmada bitkilerin net keskin kenarlı izleri yerine suluboya efektleri elde edildiği görülmektedir.

İpek kumaş üzerine doğal boyalar ve atık demirler hem mordan, hem boyar madde şeklinde kullanılarak eko baskı tekniği uygulanmıştır. Doğal boya kaynakları olarak jambal (*Peltophorum pterocarpum*), secang (*Caesalpia sappan L.*), tegeran (*Macluracochinchinensis*) ve mango yaprakları (*Mangifera indica*) kullanılmıştır. Eko baskıda sulu boya efektleri gözlemlenmiştir (Nissa, Pressinawangi & Widiawati, 2014).

Türkiye'de de bu konuda bazı tezler ve makale çalışmaları yapılmıştır. Yapılan bir yüksek lisans çalışmasında ipek kumaşa eko baskı tekniğiyle üç pano deseni tasarlanarak uygulanmıştır (Çermikli, 2019). Sanatta yeterlilik tezinde ise pamuk ve ipek kumaş üzerine eko boyama ve eko baskı tekniği uygulanmıştır (Can, 2016).

Eko baskı uygulanmış pamuklu ve ipekli kumaşların dayanıklılık düzeylerini belirlemek için yıkama, sürtünme ve ışık haslığı analizleri uygulanmıştır. Uygulanan baskılarda haslık değerlerinin iyi olduğu tespit edilmiştir (Akpınarlı ve Tambaş, 2019). Eko baskı tekniği ipek kumaşta yapılmış, sonrasında baskılı kumaşların renk ölçümleri yapılmış, yıkama haslığı, sürtme haslığı, mukavemet ve uzama özellikleri test edilmiştir (Aydoğan, Atak, Bilge ve Erdem, 2018).

Ekolojik baskı tekniği mazı yaprakları, gül yaprakları, lavanta çiçekleri, çınar yaprakları, ceviz yaprakları, krizantem çiçekleri, ebegümece, Amerikan sarmaşığı yaprakları, gerbera çiçekleri, süs erik yaprakları, bulut

ağacı yaprakları gibi çeşitli bitki ve çiçekler kullanılarak farklı tabaklanmış deri örnekleri üzerine uygulanmış, farklı desen efektleri ve renk tonları elde edilmiştir (Arğun, Çolak ve Kaygusuz, 2020).

Doğal boyama ve eko baskıyla ilgili araştırmalar kapsamındaki bir çalışmada eko boyama ve eko baskının tasarımdaki önemi belirtilmiş, gül, çiğdem ve karanfil çiçekleri kullanılarak doğal boya esaslı bir uygulama yapılmıştır (Bilir, 2018).

2. Deneysel Çalışmalar

Çalışmada doğal boya kaynakları olarak prina, zerdeçal, soğan kabuğu, kök boya, nar kabuğu toz olarak doğrudan ve özütleme (ekstraksiyon) yolu ile, mordan maddeleri olarak şap, demir II sülfat, bakır II sülfat ile birlikte *Tencel™ Lyocell* kumaşların ön ve aynı anda mordanlama yöntemlerine göre boyanmasında kullanılmıştır. Bu laboratuvar çalışması sonucunda bir renk paleti elde edilmiştir.

Daha sonra renk paletinden seçilen renklerde büyük parça kumaşlar; boyanmış ve üzerlerine çeşitli bitkilerle eko baskı uygulamaları yapılmıştır. Yapılan eko baskı ön denemelerinde farklı bitkilerin yaprakları ve çiçekleri kullanılarak kumaş üzerindeki desen, renk ve iz etkileri gözlemlenerek uygulama reçeteleri belirlenmiştir. Tasarımlarda kullanılacak giysilerin kalıplarına göre kesilmiş kumaşların bazılarının zemini boyasız bırakılmış bazıları ise doğal boya reçeteleriyle boyanıp, çeşitli bitkilerle eko baskı tekniği uygulandıktan sonra dikimleri yapılmıştır.

2.1. Materyal ve Yöntem

2.1.1 Kumaş

Çalışmada 165 g/m² ağırlığında dimi dokuma %100 *Tencel™ Lyocell* kumaş kullanılmıştır.

2.1.2 Bitkiler ve biyo atıklar

Doğal boyamada; soğan kabuğu, kök boya, nar kabuğu, zerdeçal, zeytinyağı üretiminin bir yan ürünü olan prina, eko baskıda; okaliptüs yaprağı ve tohumları, gül yaprakları, çam ağacı yaprağı, çınar yaprağı, mimoza çiçeği, incir ağacı yaprağı, yalancı karabiber ağacı yaprakları ve tohumları kullanılmıştır.

2.1.3 Mordanlar

Boyamalarda şap (potasyum alüminyum sülfat), demir II sülfat ve bakır II sülfat mordanları Tablo 1'de gösterilen miktarlarda kullanılmıştır. Tasarımlar için doğal boyamalarda mordanlar tek başına ve karışımlar olarak çeşitli oranlarda uygulanmıştır.

2.1.4 Mordanlama yöntemleri

Tasarımlar için kumaşlara yapılan doğal boyama uygulamalarında ön ve aynı anda mordanlama işlemi yapılmıştır. Soğan kabuğu, zerdeçal ve prina ile ön mordanlama, kök boya ve nar kabuğu ile aynı anda mordanlama yöntemine göre boyamalar yapılmıştır.

2.1.5 Cihaz ve malzemeler

Hassas terazi, elektrik ocağı, geniş çelik tencere, plastik, tahta ve metal boru, alüminyum folyo, pamuk ipliği, çeşitli hacimlerde cam beherler ve mezürler, kum banyosu, cam karıştırma çubukları, naylon torbalar kullanılmıştır.

2.1.6 Yöntem

2.1.6.1 Doğal boya kaynağının kullanım şekli

Tüm doğal boya kaynakları çelik bıçaklı elektrikli öğütücü ile toz haline getirilmiştir. Kök boya ve nar kabuğu 6.6 g/L konsantrasyonda doğrudan, soğan kabuğu, prina ve zerdeçal ise özütleme yapıldıktan sonra kullanılmıştır. Özütleme için 6.6 g/L soğan kabuğu, 20 g/L zerdeçal, 80 g/L prina tozu kullanılarak 100 °C de 1 saat kaynatılmış ve süzölmüştür. Özütlemeyen sonra eksilen hacimler 1 L'ye tamamlanarak boya banyoları olarak kullanılmıştır.

2.1.6.2 Doğal boyama

Boyamalar ön ve aynı anda mordanlama yöntemlerine göre 3 g kumaş ile 1/50 banyo oranına göre yapılmıştır. Sırasıyla 20 g/L zerdeçal, 80 g/L prina, 6,6 g/L soğan kabuğu boya banyoları ile 100 °C'de 1 saat 1g/L şap, 5g/L şap, 1g/L bakır II sülfat ve 1g/L mordanları ile ön mordanlama yöntemine göre boyamalar

yapılmıştır. Ayrıca, 6,6 g/L kök boya ve 6,6 g/L nar kabuğu 1 g/ L şap ile 100 °C de 1 saat kaynatılarak aynı anda mordanlama yöntemine göre boyamalar yapılmıştır.

Boyanan kumaş numuneleri daha sonra su ile yıkanmış ve oda sıcaklığında kurutulmuştur. Yapılan boyamalar Tablo 1' de görülmektedir.

Tablo 1. Doğal Boyama Reçeteleri

Deneme	Boyar maddenin kullanım şekli	Mordan	Mordanlama yöntemi	Elde edilen renk
1 Soğan kabuğu	Özütleyerek kullanım	1 g/L Bakır II sülfat	Ön mordanlama	
2 Kök boya	Toz halde doğrudan kullanım	1 g/L Şap	Aynı anda mordanlama	
3 Zerdeçal	Özütleyerek kullanım	1g/L Şap	Ön mordanlama	
4 Prina	Özütleyerek kullanım	5g/L Şap	Ön mordanlama	
5 Nar kabuğu	Toz halde doğrudan kullanım	1g/L Şap	Aynı anda mordanlama	
6 Soğan kabuğu	Özütleyerek kullanım	1g/L Şap	Ön mordanlama	

Tablo 2. Eko baskı tasarım işlem süreçleri.

Eko baskı tasarımları	Doğal boyama yapılmış kumaş	Mordan	Mordanlama yöntemi	Eko baskıda kullanılan bitkiler	Sarma ve paketleme biçimi	Fiksaj	Art işlemler
Tasarım 1 Prina ile boyanmış kumaş üzerine eko baskı	Deneme 4 reçetesiyle boyanmış kumaş üzerine	0,75 g/L demir II sülfat	Ön mordanlama	Çınar yaprağı, İncir ağacı Yaprığı, Mimoza çiçeği	Demir boruya alüminyum folyo ile silindir şeklinde sarma	1 saat kaynar su üzerinde buharlama	Demir çubuğa sarılı kumaş soğuduktan sonra açılır, yıkama işleminden sonra kurumaya bırakılır.
Tasarım 2 Prina ve zerdeçal ile boyanmış kumaş üzerine eko baskı	Deneme 3 ve 4 reçetesiyle boyanmış kumaş üzerine	1,25 g/L demir II sülfat 0,25 g/L şap	Ön mordanlama	Çınar yaprağı, gül yaprağı, çam, mimoza çiçeği, yalancı karabiber ağacı yaprakları	Demir boruya alüminyum folyo ile silindir şeklinde sarma	1 saat kaynar su üzerinde buharlama	Demir çubuğa sarılı kumaş soğuduktan sonra açılır, yıkama işleminden sonra kurumaya bırakılır.
Tasarım 3 Zerdeçal ile boyanmış kumaş üzerine eko baskı	Deneme 3 reçetesiyle boyanmış kumaş üzerine	0,75 g/L demir II sülfat	Ön mordanlama	Çınar yaprağı, çam	Demir boruya alüminyum folyo ile silindir şeklinde sarma	1 saat kaynar su üzerinde buharlama	Demir çubuğa sarılı kumaş soğuduktan sonra açılır, yıkama işleminden sonra kurumaya bırakılır.
Tasarım 4 Soğan kabuğu ile boyanmış kumaş üzerine eko baskı	Deneme 1 reçetesiyle boyanmış kumaş üzerine	8,3 g/L demir II sülfat	Ön mordanlama	Okaliptüs yaprağı, yalancı karabiber ağacı yaprakları	Demir boruya alüminyum folyo ile silindir şeklinde sarma	1 saat kaynar su üzerinde buharlama	Demir çubuğa sarılı kumaş soğuduktan sonra açılır, yıkama işleminden sonra kurumaya bırakılır.
Tasarım 5 Kök boya ile boyanmış kumaş üzerine eko baskı	Deneme 2 reçetesiyle boyanmış kumaş üzerine	0,5 g/L demir II sülfat 0,25 g/L şap	Ön mordanlama	Okaliptüs yaprağı, çam, okaliptüs ağacı tohumları	Demir boruya alüminyum folyo ile silindir şeklinde sarma	1 saat kaynar su üzerinde buharlama	Demir çubuğa sarılı kumaş soğuduktan sonra açılır, yıkama işleminden sonra kurumaya bırakılır.
Tasarım 6 Nar kabuğu ile boyanmış kumaş üzerine eko baskı	Deneme 5 reçetesiyle boyanmış kumaş üzerine	2,5 g/L şap 2,5 g/L kalay klorür	Ön mordanlama	Yalancı karabiber ağacı yaprakları	Demir boruya alüminyum folyo ile silindir şeklinde sarma	1 saat kaynar su üzerinde buharlama	Demir çubuğa sarılı kumaş soğuduktan sonra açılır, yıkama işleminden sonra kurumaya bırakılır.

2.1.6.3 Yıkama haslığı testi

Kumaşların yıkama haslık değerleri ISO Test yöntemine göre (ISO105 C06 - 40 ° C'de 30 dakika) yapılarak 4-5 olarak belirlenmiştir.

2.1.6.4 Eko baskı uygulaması

Eko baskı tasarımlarında farklı ölçülerdeki zemini boyalı ve boyasız kumaşlar Tablo 2' de gösterilen şekilde öncelikle mordan çözeltileri içinde 1 dk. bekletildikten sonra, kumaş sıkılarak düz bir zemine serilmiş, seçilen bitkiler belirlenen tasarıma uygun olarak yüzeye yerleştirilmiş ve üzeri kumaş ölçüsünde folyoyla kaplanarak demir boruya pamuk ipliğiyle sıkıca sarılarak bağlanmıştır. 1 saat buharlandıktan sonra açılarak yıkanıp kurutulmuş, daha sonra dikim işlemi uygulanmıştır.

2.1.6.5 Tasarım süreci ve uygulamalar

Tasarımlarda kullanılan giysi modellerinin bol ve deseni gösterecek şekilde olmasına dikkat edilmiştir. Giysilerde farklı model ve ölçüler kullanılmış, doğal boyama ve eko baskı tekniği uygulanarak renklendirmenin yanı sıra çeşitli bitkilerin izleri de net bir şekilde kumaş yüzeyinde elde edilerek desenlendirme yoluyla özgün tasarımlar yapılmıştır.

2.1.6.6 Tasarımlar

Tasarım 1: Bu tasarımda Tablo 1'deki Deneme 4 reçetesine göre elbisenin bütün parçalarına ait olan 579 g kumaş prina ile bej renginde boyanmıştır. Daha sonra, tasarıma uygun olarak çıkarılan kalıptaki, desenlendirme yapılacak olan kısımda; Tablo 2' deki tasarım 1'de belirtilen şekilde eko baskı işlemi gerçekleştirilmiştir. Elbise tasarımının uygulama sonucu ve detayları Şekil 1, Şekil 2 a-b'de görülmektedir.



Şekil 1. Tasarım 1, elbisenin ön görünümü, Özge Özen, 2019.



Şekil 2. a) Tasarım 1, zemini boyalı kumaş üzerine belirlenen düzene göre bitkilerin yerleşimi, Özge Özen, 2019.



Şekil 2. b) Tasarım 1, elbisenin arka görünümü, Özge Özen, 2019.

Tasarım 2: Bu tasarımda Tablo 1'deki Deneme 4 reçetesiyle eko baskı işlemi uygulanacak ceketin belirli kısımlarına ait olan 245 g kumaş prina ile bej renginde boyanmıştır. Eko baskı işlemi Tablo 2'de Tasarım 2'de belirtildiği şekilde yapılmıştır.

Ceketin sadece doğal boyama olacak kısımları Deneme 3 reçetesine göre zerdeçal ile boyanarak sarı bir renk elde edilmiştir. Ceket tasarımının uygulama sonucu ve detayları görülmektedir (Şekil 3a-b ve Şekil 4a-b).



Şekil 3. a) Tasarım 2, ceket arka kısım, kumaş üzerine belirlenen tasarıma göre bitkilerin yerleşimi, Özge Özen, 2019.



Şekil 3. b) Tasarım 2, ceketin arka detay görünümü, Özge Özen, 2019.



Şekil 4. a) Tasarım 2, ceket sol ön kısım, belirlenen tasarıma göre bitkilerin yerleşimi, Özge Özen, 2019.



Şekil 4. b) Tasarım 2, ceketin detay görünümü, Özge Özen, 2019.

Tasarım 3: Bu tasarımda Tablo 1'deki Deneme 3 reçetesine göre pantolona ait 262 g kumaş zerdeçal ile sarı renkte boyanmıştır. Eko baskı işlemi Tablo 2'de Tasarım 3'te belirtilen şekilde yapılmıştır. Pantolon tasarımının uygulama sonucu Şekil 5 ve Şekil 6' da görülmektedir.



Şekil 5. Tasarım 3, pantolon tasarımının ön görünümü, Özge Özen, 2019.



Şekil 6. Tasarım 3, pantolon tasarımının yandan görünümü, Özge Özen, 2019.

Tasarım 4: Bu tasarımda Tablo 1' deki Deneme 1 reçetesine göre tulumuza ait 187 g kumaş soğan kabuğu ile sütlü kahve renkte boyanmıştır. Tulumun diğer bir kısmına ait 45 g kumaş Tablo 1'deki Deneme 6 reçetesine göre turuncu renkte boyanmıştır.

Eko baskı işlemi; Tablo 2' deki Tasarım 4' de belirtilen şekilde yapılmıştır. Tulum tasarımının uygulama sonucu ve detayları Şekil 7a-b ve Şekil 8' de görülmektedir.



Şekil 7. a) Tasarım 4, bitkilerin kumaş üzerine yerleşimi, Özge Özen, 2019.



Şekil 7. b) Tasarım 4, tulum tasarımının önden görünümü, Özge Özen, 2019.



Şekil 8. Tasarım 4, tulumun detay görünümü, Özge Özen, 2019.

Tasarım 5: Bu tasarımda Tablo 1' deki Deneme 2 reçetesine göre elbiseye ait 325 g kumaş kök boya ile pembe renkte boyanmıştır. Daha sonra, eko baskı işlemi Tablo 2' deki Tasarım 5' de belirtildiği şekilde uygulanmıştır. Elbise tasarımının uygulama sonucu ve detayları görülmektedir (Şekil 9 ve Şekil 10a-b).



Şekil 9. Tasarım 5, elbisenin ön görünümü, Özge Özen, 2019.



Şekil 10. a) Tasarım 5, kumaş üzerine bitkilerin belirlenen düzene göre yerleştirilmesi, Özge Özen, 2019.



Şekil 10. b) Tasarım 5, elbisenin detay görünümü, Özge Özen, 2019.

Tasarım 6: Bu tasarımda Tablo 1' deki Deneme 5 reçetesine göre cekete ait 220 g kumaş nar kabuğu ile boyanarak hardal sarısı rengi elde edilmiştir. Eko baskı işlemi Tablo 2' deki tasarım 6'da belirtildiği şekilde yapılmıştır. Ceket tasarımının uygulama sonucu ve detayları Şekil 11 ve Şekil 12' de görülmektedir.



Şekil 11. Tasarım 6, ceketin ön görünümü, Özge Özen, 2019.



Şekil 12. Tasarım 6, ceketin arka görünümü, Özge Özen, 2019.

3. Sonuç

Farklı tasarımcı ve uygulayıcılar tarafından genelde yün, ipek gibi protein esaslı kumaşlara uygulanan eko baskı tekniği, bu çalışmada rejenere selüloz esaslı insan yapısı ve çevre dostu bir lif olan *Tencel™ Lyocell* kumaş üzerinde çalışılarak bitkilerin doku, iz ve renklerinin kumaşa aktarılması sağlanmıştır. Doğal boyama ve eko baskıda yün, ipek gibi protein esaslı liflerle tatmin edici sonuçlar alınabildiği şeklindeki genel kanının aksine yapay bir lif ile de başarılı sonuçlar elde edilebildiği görülmüştür. Gerek renk koyuluğu, parlaklığı gerekse desen netliği açısından en güzel sonuçların alınmasında reçete optimizasyonu yani en iyi/uygun madde miktarları ve uygulama koşullarının (sıcaklık, süre, bitkilerin kullanım şekli, bağlama şekli, kumaşın sarıldığı borunun cinsi, fiksaj vd.) saptanması çok önemli olmaktadır. Zira tek bir etkenin bile değiştirilmesi ile tamamen farklı ve özgün başka bir tasarım elde etmek mümkün olabilmektedir. Yapılan çalışma sonucunda, en iyi etkiyi veren koşullar tespit edilmiş, kumaş yüzeyinde güzel renkler, bitki ve doku izleri başarılı bir şekilde elde edilmiştir.

Sürdürülebilir ve çevre dostu bir yaklaşımla, doğanın dengesini bozmayan doğal malzemelerle yapılan deneysel çalışmalar ışığında elde edilen doğal boyama reçeteleri ve eko baskı tekniği giysiler üzerinde uygulanarak her biri kendine özgü ve tekrarı olmayan tasarım çalışmaları yapılarak bir giysi koleksiyonu oluşturulmuştur. Bu bağlamda tasarıma ekolojik bir katkı sağlanmaya çalışılmıştır. Gelecek kuşaklara daha yaşanabilir bir dünya bırakabilmek için yenilenebilir doğal kaynakların doğru kullanımı ve dünyanın ekolojik dengesini korumak hedeflenmelidir.

Teşekkür

Bu çalışmanın bir kısmı diploma projesi kapsamında gerçekleştirilmiştir. *Tencel™ Lyocell* kumaş temini konusunda çok değerli desteklerinden ötürü Lenzing firması (Lenzing AG-Avusturya) Tekstil Proje Müdürü Dr. Hale Bahar Öztürk'e teşekkür ederiz.

Kaynakça

Adeel, S., Ghaffar, A., Mustaan, M. A., Rafi, S. & Salman, M. (2018). Animal based natural dyes: A short review. In Yusuf, M. (Ed), *Handbook of renewable materials for coloration and finishing* (p. 41-74), USA: Scrivener Publishing, Wiley.

- Adeel, S., Azeem, M., Iqbal, N., Rafi, S., Salman, M. & Zuber, M. (2018). Resurgence of natural dyes: Ideas and technologies for textile dyeing. In Shahid, M., Chen, G. and Tang, R. C. (Eds.), *Handbook of textile coloration and finishing* (p. 3-27), USA: Studium Press LLC.
- Adeel, S., Rehman, F. U., Rafi, S., Zia, K. M. & Zuber, M. (2019). Environmentally friendly plant-based natural dyes: Extraction methodology and applications. In Ozturk, M. and Hakeem, H. R. (Eds.), *Plant and human health, volume 2: Phytochemistry and molecular aspects* (p. 383-415), Switzerland: Springer.
- Adeel, S., Amin, N., Arif, S., Azeem, M., Batool, F., Habib, N. and Rehman, F. U. (2020). Microwave-assisted eco-dyeing of bio mordanted silk fabric using cinnamon bark (*Cinnamomum Verum*) based yellow natural dye. *Sustainable Chemistry and Pharmacy*, 17, p. 1-8. doi: 10.1016/j.scp.2020.100306
- Adeel, S., Amin, N., Salman, M., Usama, M. and Zahoor, A. F. (2020). An insight into herbal-based natural dyes: Isolation and applications. In Pandit, P., Ahmed, S., Singha, K. and Shrivastava, S. (Eds.), *Recycling from waste in fashion and textiles: A sustainable and circular economic approach* (p. 423-456), USA: Scrivener Publishing, Wiley.
- Adeel, S., Amin, N., Ahmad, T., Batool, F. and Hassan, A. (2020). Sustainable isolation of natural dyes from plant wastes for textiles. In Pandit, P., Ahmed, S., Singha, K. and Shrivastava, S. (Eds.), *Recycling from waste in fashion and textiles: A sustainable and circular economic approach* (p. 363-390), USA: Scrivener Publishing, Wiley.
- Akpınarlı, H. F. ve Tambaş, C. (2019). Pamuklu-ipekli kumaşlara ekolojik baskı uygulaması ve haslık düzeylerinin belirlenmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 62, s. 1295-1311. doi: 10.7816/idil-08-62-05
- Akar, E. and Bulut, M. O. (2012). Ecological dyeing with some plant pulps on woolen yarn and cationized cotton fabric. *Journal of Cleaner Production*, 32, s. 1-9. doi: 10.1016/j.jclepro.2012.03.010
- Arğun, N. F., Çolak, S.M. and Kaygusuz, M. (2020). Ecological printing: Surface design of leathers tanned with different tanning materials. In İrkin R. (Ed.), *Academic studies in engineering II* (p. 216-234), Ankara: Gece Kitaplığı.
- Aydoğan B., Atak, O., Bilge, G. ve Erdem, R., M. (2018). İpek kumaşların bitki yaprakları ile bölgesel desenlendirilmesi. *Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 22(2), s. 1058-1065. doi: 10.19113/sdufbed.88199
- Alvin, M. & Wirawan, B. D. S. (2019). Teknik pewarnaan alam eco print daun ubi dengan penggunaan fiksator kapur, tawas dan tunjung. *Jurnal Litbang Kota Pekalongan*, 17, 1-5.
- Akgümüş, D., Çay, A., Çelik, P. ve Eser, B. (2016). Tekstil ve konfeksiyon sektöründe sürdürülebilirlik ve geri dönüşüm olanakları. *Tekstil ve Mühendis*, 23(101), 43-60.
- Ayvaz, K. M. ve Can, Ö. (2017). Tekstil ve modada sürdürülebilirlik. *Akademia Doğa ve İnsan Bilimleri Dergisi*, 3(1), 110-119.
- Bilir, M. Z. (2018). Ekolojik boyama esaslı çok renkli yüzey tasarımı. *yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (20), 63-73.
- Basak, S., Chattopadhyay, S. K. & Samanta, K. K. (2014). Eco-friendly coloration and functionalization of textile using plant extracts. In Muthu, S. S. (Ed.), *Roadmap to sustainable textiles and clothing: Environmental and social aspects of textiles and clothing supply chain* (p. 263-287), Singapore: Springer.
- Can, D. İ. (2016). *Giyilebilir sanat'ta eko boyama-baskı teknikleri ve uygulamaları* (Doktora tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Çermikli, M. A. (2019). *Ekolojik baskılar ve tekstil yüzeylerde uygulanması* (Yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Dartono, F. A., Herlina, M. S. & Setyawan, S. (2018). Eksplorasi eco printing untuk produk sustainable fashion. *Ornamen Jurnal Kriya Seni ISI Surakarta*, 15(2), 118-130.
- Elahi, A., Ghoranneviss, M. & Shahidi, S. (2016). Clinical surface modification process using the nitrogen plasma and its anti-bacterial efficiency. *Journal of X-ray Science and Technology*, 24(6), p. 893-900. doi:10.3233/XST-160599

- Guesmi, A., Hamadi, N. B., Ladhari, N., Msaddek, M. and Sakli, F. (2013). First application of chlorophyll-a as biomordant: sonicator dyeing of wool with betanin dye. *Journal of Cleaner Production*, 39, p. 97-104. doi: 10.1016/j.jclepro.2012.08.029
- Ghoranneviss, M., Anvari, A., Motaghi, Z., Shahidi, S., Šlamborová, I. and Wiener, J. (2011). Influence of plasma sputtering treatment on natural dyeing and antibacterial activity of wool fabrics. *Progress in Organic Coatings*, 70(4), p. 388-393. doi: 10.1016/j.porgcoat.2010.11.017
- Ghoranneviss, M., Shahidi, S. and Wiener, J. (2015). Improving synthetic and natural dyeability of polyester fabrics by dielectric barrier discharge. *Journal of Plastic Film & Sheeting*, 31(3), p. 286-308. doi:10.1177/8756087914567013
- Gürcüm, B. H., ve Yüksel, C., (2011). Moda sektörünü "yavaşlatan" eğilim: Eko moda ve moda'da sürdürülebilirlik. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 4(8).
- Haque, A., Farzana, N., Hussain, M., Smriti, S. A. & Siddiqa, F. (2018). Kinetic study of curcumin on modal fabric. *Tekstilec*, 61(1), 27-32.
- Husna, F. (2016). Eksplorasi teknik eco dyeing dengan tanaman sebagai pewarna alam. *E-Proceeding of Art & Design*, 3(2), 280-293.
- Hou, X., Chen, X., Cheng, Y., Xu, H., Chen, L. & Yang, Y. (2013). Dyeing and UV-protection properties of water extracts from orange peel. *Journal of Cleaner Production*, 52, p. 410-419. doi: 10.1016/j.jclepro.2013.03.004
- Haji, A., Mehrizi, M. K. & Sharifzadeh, J. (2016). Dyeing of wool with aqueous extract of cotton pods improved by plasma treatment and chitosan: Optimization using response surface methodology. *Fibers and Polymers*, 17(9), p. 1480-1488. doi:10.1007/s12221-016-6457-0
- Haji, A., Nasiriboroumand, M. & Qavamnia, S. S. (2018). Cotton dyeing and antibacterial finishing using agricultural waste by an eco-friendly process optimized by response surface methodology. *Fibers and Polymers*, 19(11), p. 2359-2364. doi:10.1007/s12221-018-8657-2
- Haji, A. (2020a). Application of D - optimal design in the analysis and modelling of dyeing of plasma - treated wool with three natural dyes. *Coloration Technology*, 136(2), p. 137-146. doi:10.1111/cote.12445
- Haji, A. (2020b). Natural dyeing of wool with henna and yarrow enhanced by plasma treatment and optimized with response surface methodology. *The Journal of the Textile Institute*, 111(4), p. 467-475. doi:10.1080/00405000.2019.1642710
- Haji, A. & Naebe, M. (2020). Cleaner dyeing of textiles using plasma treatment and natural dyes: A review. *Journal of Cleaner Production*, 265, p. 1-13. doi: 10.1016/j.jclepro.2020.121866
- Heriningsih, S., Mardiana, T. and Warsiki, A. Y. N. (2020). Community development training with eco-print training wukirsari village, sleman district, Indonesia. *International Journal of Computer Networks and Communications Security*, 8(4), 32-36.
- Ikhsani, N. & Yulistiana, M. PSDM. (2020). Penerapan desain motif bunga pada scarf menggunakan teknik eco printing. *Jurnal Tata Busana*, 9(2), 57-64.
- İşmal, Ö. E. ve Yıldırım, L. (2011). Tekstil tasarımında çevre dostu yaklaşımlar. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 4(8), 9-13.
- İşmal, Ö. E., & Yıldırım, L. (2012). Almond shell as a natural colorant. *Indian Journal of Fibre & Textile Research*, 37(4), 358-363.
- İşmal, Ö. E. (2014). A route from olive oil production to natural dyeing: Valorisation of prina (Crude olive cake) as a novel dye source. *Coloration Technology*, 130(2), 147-153.
- İşmal, Ö. E., Özdoğan, E. ve Yıldırım, L. (2014). Use of almond shell extracts plus biomordants as effective textile dye. *Journal of Cleaner Production*, 70(1), 61-67.
- İşmal, Ö. E., Özdoğan, E. ve Yıldırım, L. (2015). Valorisation of almond shell waste in ultrasonic biomordanted dyeing: Alternatives to metallic mordants. *The Journal of The Textile Institute*, 106(4), 343-353.
- İşmal, Ö. E. (2016). Patterns from nature: Contact printing. *Journal of the Textile Association*, 77(2), 81-91.

- İşmal, Ö. E. (2017). Greener natural dyeing pathway using a by-product of olive oil; prina and biomordants. *Fibers and Polymers*, 18(4), 773-785.
- İşmal, Ö. E. and Yıldırım, L. (2019a). An overview of faba bean: Utilisation of husks in natural dyeing. *International Journal of Clothing Science and Technology*, 32(2), 188-196.
- İşmal, Ö. E. and Yıldırım, L. (2019b). Banana peel in dyeing of polyamide/elastane blend fabric. *Research Journal of Textile and Apparel*, 23(2), 124-133.
- İşmal, Ö. E. (2019). Doğal boya uygulamalarının değişen yüzü ve yenilikçi yaklaşımlar. *yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (22), 41-58.
- İşmal, Ö. E., Sağduyu, B. G. and Yıldırım, L. (2019). Creation of unique designs through resist dyeing with natural dyes. *Journal of the Textile Association*, September-October, 177-185.
- Jeong, I. S. & Kang, K. Y. (2017). A study on scarf design using eco printing-focused on the researcher's works. *The Journal of the Korea Contents Association*, 17(11), 221-228.
- Karaboyacı, M. (2014). Recycling of rose wastes for use in natural plant dye and industrial applications. *The Journal of The Textile Institute*, 105(11), p. 1160-1166. doi: 10.1080/00405000.2013.876153
- Karaboyacı, M. and Uğur, Ş. S. (2014). Ecological wool dyeing with pulps of lavender, broom, and red wine. *The Journal of The Textile Institute*, 105(8), p. 821-827. doi: 10.1080/00405000.2013.855379
- Maharani, A. (2018). Motif dan pewarnaan tekstil di home industry kain art fabric: Ecoprint natural dye. *Pend. Seni Kerajinan-S1 (e-Craft)*, 7(4), 383-394.
- Moazzenchi, B. & Shahidi, S. (2019). Comparison between mordant treatment and plasma sputtering on natural dying and uv protection properties of wool fabric. *Fibers and Polymers*, 20(8), p. 1658-1665. doi:10.1007/s12221-019-2040-9
- Mutmainah, S. & Wahyuni, T. S. (2020). Karakteristik karya ecoprint natural dye pada kulit di rumah batik hardini papar-kediri. *Jurnal Seni Rupa*, 8(2), 194-207.
- Mangır, A. F. (2016). Sürdürülebilir kalkınma için yavaş ve hızlı moda. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 19[41. Yıl Özel Sayısı], 143-154.
- Nurcahyanti, D. & Septiana, U. (2018). Handmade eco print as a strategy to preserve the originality of Ria Miranda's designs in the digital age. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 33(3), 395-400.
- Nuryawan, A. (2020). Eco-print on recycle paper and fabric as main products of business development program of intellectual property campus of universitas sumatera utara: Eco-print on recycle paper and fabric. *Journal of Saintech Transfer*, 3(1), 1-11.
- Nissa, R. R., Pressinawangi, K. P. & Widiawati, D. (2014). Eksplorasi teknik ecoprint dengan menggunakan limbah besi dan pewarna alami untuk produk fashion. *Craft*, 3(1), 1-7.
- Odabaşı, S. (2016). Sürdürülebilir moda döngüsünde moda tasarımcısının rolü (Yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Odabaşı, S. ve Şahin, Y. (2018). Sürdürülebilir kalkınmada moda tasarımcısının rolüne yönelik alanyazın incelemesi. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 14(2), 413-425.
- Ramadhan, M. S. & Salsabila, B. (2018). Eksplorasi teknik eco print dengan menggunakan kain linen untuk produk fashion. *eProceedings of Art & Design*, 5(3), 2277-2292.
- Türkmen, N. (2011). Sürdürülebilir bir tekstil endüstrisi için "yavaşlık" ve alternatif üretim modelleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 4(8).
- Tencel™. (t.y.). Sustainability. Erişim adresi: <https://www.tencel.com/sustainability>

Feminist Aktivizmin Temsil Alanı Olarak Sanat: *Guerrilla Girls*

Art as the Representation Field of Feminist Activism: *Guerrilla Girls*

Deniz Reka, *Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi*

Özet

Sanat alanındaki üretim süreçlerinden, piyasanın işleyiş dinamiklerine, sanatçının yaratım süreçlerinden kazandığı kimliğin etkisine bütünsel bir yaklaşım olarak ele alındığında feminist teori; dönemin siyasi aktivizminden de etkilenecek sanatı bir protesto aracı olarak kullanmıştır. Feminist aktivizmin önemli bir temsilcisi olarak sanatçı grubu *Guerrilla Girls*, 1980'lerin ortalarından beri cinsiyet ve ırk eşitsizliğini üretimlerinin temel noktası haline getirdikleri çalışmaları ve mizahi eylem biçimleriyle feminist bir karşı kültür oluşturmuştur. Bu bağlamda çalışma, sanat dünyasındaki cinsiyet eşitsizliğine dikkat çeken bağımsız feminist sanatçı grubu *Guerrilla Girls*'ün eserlerini, feminist aktivizmin sanat alanındaki temsili bağlamında ortaya koyma amacı taşımaktadır. Sanat piyasasının dışlayıcı tutumları nedeniyle galeri mekanlarında kendine yer bulamayan sanatçıların afiş, poster, billboard, etiket ve çıkartmalarla kamusal alanda sergiledikleri eserler, aktivizmle ilişkisi çerçevesinde yorumlanmıştır. Literatürde kadının sanatçı kimliğiyle sanat dünyası içerisindeki konumunu ele alan çalışmaların sayısı az olduğundan çalışmanın sanat iktidarını aşmada ve cinsiyet eşitsizliğine getirilen eleştirinin özgürce ortaya konabilmesinde zorunlu olarak kullanılan kamusal alana dikkat çekmesi nedeniyle önem taşıdığı düşünülmektedir. Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik çözümleme yöntemi ile incelenen beş çalışmanın doğal, uzlaşım ve içeriksel anlamları eril bakışın kadınlara atfettiği unsurlar ve grubun mizahi söylemleri bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Feminist sanat, aktivizm, kamusal alan, Guerrilla Girls.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Sanat tarihi, grafik.

Abstract

Feminist theory is considered as a holistic approach to the production processes in the field of art, to the dynamics of the functioning of the market, to the effect of the identity the artist gains from the creative processes; influenced by the political activism of the period, he used art as a means of protest. As an important representative of feminist activism, the artist group *Guerrilla Girls* has created a feminist counter-culture since the mid-1980s with their work and humorous forms of action that have made gender and racial inequality the main point of their production. The study aims to reveal the works of *Guerrilla Girls*, an independent feminist artist group that draws attention to gender inequality in the art world, in the context of the representation of feminist activism in the field of art. The works such as posters, billboards, labels and stickers exhibited by the artists who cannot find a place in the gallery spaces due to the exclusionary attitude of the art market have been interpreted within the framework of their relationship with activism. In the literature, the number of studies dealing with the artist identity of women and their position in the art world is very few. In addition, it is thought that the study is important because it draws attention to the public sphere used in overcoming the power of art and expressing the criticism against gender inequality freely. The natural, conventional, and intrinsic meanings of five work which were examined with Panofsky's iconographic and iconological analysis method, were examined in the context of the elements attributed to women by the masculine view and the humorous discourse of the group.

Keywords: Feminist art, activism, public sphere, Guerrilla Girls.

Academical disciplines/fields: History of art, graphic.

- **Sorumlu Yazar:** Deniz Reka, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi
- **Adres:** Maltepe Mahallesi, Yılanlı Ayazma Caddesi, No: 26 P.K. 34010 Cevizlibağ, Zeytinburnu / İstanbul
- **e-posta:** deniz.reka@yeniuyuzyl.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0003-1678-6362
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 22.06.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.900063

Geliş tarihi: 19.03.2021 / **Kabul tarihi:** 07.06.2021

1. Giriş

Cinsiyetler arası eşitliği ve toplumda kadının konumunu güçlendirmeye yönelik fikirlerin özünü oluşturduğu feminizm, bir teori olmanın yanında hukuksal, cinsiyetler arası ve toplumsal ilişkilerde politik bir tavrı da içerir. Sosyolog Andrée Michel “kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin” olarak feminizm sözcüğünün Fransızcaya 1837’den sonra girdiğini belirtir (Saygılıgil ve Berber, 2020, s. 15). Sözcük, günümüzde mücadele fikrini kapsayarak kabul gören anlamıyla ilk olarak Fransız süfrajist Hubertine Auclert (1848-1914) tarafından kullanılmıştır. Feminizm, kadınların erkeğin yanındaki ikincil konumlarını, cinsiyet normlarını, hiyerarşik bir düzene göre oluşturulmuş eril ve dişil tanımlarını hedef alan; kadınların hakları, düşünce ve hareket özgürlükleri adına girilen bir mücadeledir (Rochefort, 2020, s. 7). Tek bir feminizm terimi yerine ‘feminizmler’ teriminin kullanımının daha doğru olduğunu belirten Rochefort (2020), bunu tarihsel perspektiften bakıldığında gerçekleştirilen mücadelelerin çeşitliliği ile ilişkilendirmiştir. Feminizm kendini çelişkili, tartışmalı olguları kapsayan felsefi ve politik düşünce akımları kadar toplumsal ve siyasi hareketler aracılığıyla da göstermiştir. İçinde bulunulan tarihsel dönemin koşullarına, karşı koyduğu baskı biçimine, eşitlik ve özgürlük kavramlarına yüklenen anlamların göreceliğine bağlı olarak değişkenlik gösteren kadın hareketleri, çoğul ekinin kullanımını gerekli kılan karmaşık bir harita meydana getirmiştir.

Tarihsel dönemlendirmeler içerisinde ilki olan ‘birinci dalga feminizm’ 1890’lı yıllardan 1960’lı yıllara kadarki dönemde kadınların oy kullanma, eğitim ve çalışma hakları gibi temel mücadele alanlarını kapsamaktadır. 1968 sonrası ve ikinci dalga olarak adlandırılan dönemde ise yasalarla sağlanmış eşit koşullara karşın kadınların erkeğe tabi olduğu ve ikincilleştirildiği ataerkil sisteme karşı bir başkaldırı gelişir. Tekeli’ye göre (1998) ikinci dalga feminizm, kadınların bedeni, emeği ve cinselliğinin erkek egemenliği tarafından kullanılmasını eleştirerek cinsiyet rollerini sorgulamıştır. Erkek egemenliği tarafından oluşturulan yönetim ve eğitim sistemleri, medya araçları, aile gibi sürdürülen tüm kurumları sorgulamış ve onlara başkaldırmıştır. Bu dönemde kadınların uymaları beklenen toplumsal normların biyolojik cinsiyetlerinin değil söz konusu ataerkil sistemin ürünü olduğundan hareketle Simone de Beauvoir’ın “Kadın doğulmaz, kadın olunur” sözü sloganlaşır. Beauvoir, 1949’da kaleme aldığı, feminist kuramın en temel metinlerinden biri olan *İkinci Cinsiyet* kitabında bu sözü; ataerkil kalıpların tarihi şekillendiren bir düşünce sistemi, kadınlığın ise bu sistem karşısında yer alan bir toplumsal durum olduğunun ifadesi olarak kullanır. Böylece 1970’lerden itibaren geliştirilen olan feminist çalışmaların ana kavramlarından biri haline gelmiş biyolojik cinsiyet/toplumsal cinsiyet ikiliğini ortaya atmıştır (Öztürk, 2009, s. 5).

Kate Millett, *Cinsel Politika* (1970) eserinde patriyarkanın siyasi bir kurum olarak cinsel ilişkilere ve cinsiyet kategorisinin yüklendiği anlamlara nasıl etki ettiğini gözler önüne sermiştir. Batı’da, kadın cinselliğinin doğurganlıktan bağımsızlaştırılması bakımından önemi nedeniyle doğum kontrol yöntemlerinin yaygınlaştırılmasına dikkat çekilmiş ve erkekle ilişkisi üzerinden tanımlandığından özne haline gelemeyen kadının radikal bir öteki olarak konumlandırılması eleştirilmiştir (Öztürk, 2009, s. 6). Ataerkinin güç ilişkilerinde kadının edilgen konumlanışını eleştiren Carol Hanish’in “Kişisel olan politiktir” sözü; özel alan, kadın bedeni ve cinsellik gibi konuları siyasi erk ve toplumsal yapıyla bütünleştirerek politik sorunlar olarak ele alır. Aksu Bora’ya göre de bütün farklı kadınlık durumları, sadece cinsiyetle ilgili olmayan farklı ezilme biçimleri arasındaki bağlantıları politik bir mücadele alanına kavuşturmada feminist hareketin önemi ve feminist hareketin teorik arka planı öne çıkmaktadır (aktaran Karakaşoğlu, 2017, s. 4).

%99 İçin Feminizm: Bir Manifesto’da (2019) fırsat eşitliği vaazının peşinde koşmaya devam etmek yerine toplumsal cinsiyet eşitliğini antikapitalist bir tarzda yeniden tasavvur etme önerisinde bulunan Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya’nın yanı sıra Nancy Fraser de feminizmi politik bir mücadele alanı olarak görmektedir. Fraser’a göre (2009) özel alanı kapsayan cinsellik, ev içi emek ve kadına şiddet konularıyla birlikte ikinci dalga; kadın-erkek eşitliği temelindeki adalet kavramının anlamını genişletmiş böylece cinsiyetler arası adaletsizliğin içine hiyerarşik rollerin yarattığı eşitsizliği eklemiştir. Bu dönem; ev içinde ve çocuk bakımında ücretsiz, iş yaşamında ücretli cinsiyet ayrımcı iş bölümü ile kadının üstlendiği sorumluluğu değersizleştiren toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı eleştirel bir tavır getirir. Aynı zamanda daha bütüncül bir mücadele alanı olarak feminizmin zorunlu olarak bağlantılı olduğu ırkçılık, emperyalizm, homofobi ve sınıfsal tahakküm kavramları da ele alınmıştır.

ABD’de ‘ikinci dalga’ olarak anılan döneme yeni neslin kendini kadın hakları hareketinden soyutlamasından hareketle daha çok ‘sıfır yılı’ denilen Fransa’da Christine Delphy, kurum ve ideolojilere daha siyasal araçlarla meydan okuyan feminist bir düşüncenin temsilcisi olmuştur. Marksizmden ilham alan Delpy ve Hartmann gibi materyalist feministler, özellikle kadınların ücretsiz ev içi emekleriyle sömürülmesini kuramsallaştırmıştır (Rochefort, 2020, s. 24-25). Hartmann, ataerkinin dayandığı maddi temelin, kadınların emek gücü üzerindeki erkek denetiminde yatmakta olduğunu söyleyerek kadınların, emek piyasasındaki rolünden kazanç sağlayanın yalnızca kapitalistler değil evde kişisel hizmet alan kocalar ve babalar da olduğunu belirtir (Donovan, 2014, s. 161). Andrée Michel ise 1970’lere gelindiğinde feminizm tanımının artık yalnızca öğretiyi değil eylemi de içermek zorunda olduğunu vurgulayarak feminizmin kadınlar tarafından hep yeniden kurulan, deneyim aktarılan bir tecrübe alanı olduğunu belirtmiştir. Benzer şekilde feminist teorisinin keşfetmeye açık, devrimci bir özellik taşıdığını; İkinci Dalga feministler kuşağından ve Fransızca konuşulan ülkelerde çıkan ilk feminist dergi Cahier du Grif’in kurucularından Collin (1928-2012) de şöyle ifade etmiştir:

Marx’ın Marksizm içindeki rolünü Simone de Beauvoir feminizmde oynamaz. İkinci Cinsiyeti tekrar tekrar okuyabilir, ondan esinlenebilir ve onun hakkında tartışabiliriz ama o bizim doğmamız değildir. Tarihsel olarak başvuru alanı bir metindir o. Ve böyle birçok metin vardır ama hiçbiri kurucu bir metin değildir. Kitap bir anlamda yazılmayı beklemektedir. (Saygılıgil ve Berber, 2020, s. 16)

1970 ve 80’lerde ABD’nin çehresini değiştiren feminist hareket, yurttaşlık hakları devriminin hemen sonrasında hayat bulmuştur. Feminist aktivistlerde, tüm kadınların mutluluğu ve refahı için ‘kız kardeşlik’ biçiminde ifade bulan politik dayanışma ile ataerkil adaletsizliğin bütün biçimleriyle mücadele sorumluluğunun paylaşılması fikri güçlenmiştir. Feminist ‘kız kardeşliğin’ kökleri, ırk ve sınıfın çizdiği sınırların ötesinde cinsiyetçiliği zayıflatmak ve ataerkinin tahakkümünü ortadan kaldırmaya dayanır (Hooks, 2012, s. 29). Sanat piyasasının kadınlara yönelik ayrımcı tutumlarını eleştiren eserleriyle tanınan *Guerrilla Girls* ise ırkçılık karşıtı kapsayıcı kız kardeşlik fikrinin temellendirdiği bu söylemle farklı ezilme biçimleri arasındaki bağlantıları sanat alanına taşımışlardır. 1985 yılında aktif olarak eserler üretmeye başlayan *Guerrilla Girls*, daha çok ikinci dalga feminist kuşağı içerisinde değerlendirilen; sanat piyasasında kadına yönelik ikincil ve dışlayıcı tutumu konu alan afiş, billboard, etiket ve çıkartmalar üreten, ABD’li aktivist ve sanatçı grubudur. İlk yaptıkları afişlemeden sonra basında çıkan haberlerde yapılan kelime hatası nedeniyle grubun ismi ‘Gorilla Girls’ olarak yer almıştır. Bu isimlendirmeyi benimseyerek mizahi bir tercihle goril maskeleri kullanmaya başlayan sanatçı inisiyatifi (bkz. Şekil 1) anonim olma tercihinin öznelere bağimsızlaşarak sorunlara odaklanmayı sağladığı düşüncesiyle kimliklerini gizli tutmaktadır.



Şekil 1. Guerrilla Girls (Guerrilla Girls_Artist, t.y.).

Aynı doğrultuda sanat tarihinden seçtikleri kadın sanatçıların isimlerini (Alma Thomas, Hannah Höch, Frida Kahlo, Kathe Kollwitz, Alice Neel, Julia de Burgos vb.) kullanan bağımsız topluluk, başlangıçta çoğunlukla sergi mekanlarının dışında ve kamusal alanda aktivist eylemler gerçekleştirmiştir. New York, Minneapolis, Los Angeles, Londra, Mexico City, İstanbul, Bilbao ve Şanghay da dahil olmak üzere dünyanın dört bir yanında 100'den fazla sokak projesi ile müzelerin dış cephelerine yaptıkları müdahaleler ve projeksiyonlar vasıtasıyla kamusal alan projeleri gerçekleştirmiştir (Guerrilla Girls, t.y.-a). Tarihin yazılması ve aktarılması sürecinde kadının özne yerine daha çok nesne oluşuna eleştirel yaklaşan feminist teoriyi bir araç olarak kullanmakta, eylemleri/üretimleriyle sanat tarihi ve piyasasındaki cinsiyet ayrımcı kurumsal düzeni eleştirmektedirler. Eril tahakkümün diğer hiyerarşi biçimleriyle iç içe geçmiş yapısına ve kadınların yok sayılmasına karşın feminizmi, sanat alanında ideolojik bir temsil olarak ele alırlar. Bu bağlamda çalışmanın amacı, sanat dünyasındaki cinsiyet eşitsizliğine dikkat çeken bağımsız feminist sanatçı grubu *Guerrilla Girls*'ün eserlerini, feminist aktivizmin sanat alanındaki temsili bağlamında ortaya koymaktır.

Kamusal ile özel, iş ile yuva, eşitlik ve farklılık gibi üzerinde çok fazla konuşulan erkekler ve kadınlar arasındaki karmaşık ve kaygan ilişkilerin kavranması, yakın zamanda gerek feminizm tarihi gerekse kamusal alandaki kadınların tarihi üzerine araştırmaları çıkmaza sokan sorunların çözümüne katkı sağlayabilir. Bu nedenle kadınların kamusal erkek dilini, söylemi bozucu tarzda kullanma yöntemlerinin, böylesi bir bozuma uğratmanın uzun vadeli sonuçlarının neler olduğunun dikkatlice incelenmesi gerekmektedir (Jordanova'dan akt. Davidoff, 2002, s. 190). Bu bakışla örtülecek şekilde çalışmada "Guerrilla Girls sanatçı grubu, eserlerinde feminist eleştiriyi nasıl ortaya koyar?", "Kadınların henüz galeri mekanlarından dışlandığı bir dönemde kamusal alanda yapılan aktivist çalışmalar, kadın sanatçıların temsil sorunuyla nasıl bir ilişki içerisindedir?" sorularına yanıt aranmıştır. Literatürde, görsel anlatıda kadının temsili üzerine yapılan çalışmaların çokluğuna karşın sanatın erkek iktidarını aşmada ve cinsiyet eşitsizliğine getirilen eleştirinin özgürce ortaya konabilmesindeki rolü nedeniyle aktivizmi ele alan çalışmaların sayısı oldukça azdır. Kadının sanatçı kimliğiyle sanat dünyası içerisindeki konumunu ortaya koyan çalışmaların taşıdığı önemden hareketle *Guerrilla Girls*'ün seçilen eserleri, feminist aktivizmle ilişkisi bağlamında analiz edilmiştir.

2. Sanatta Feminist Hareket

Sanat tarihinin feminist bir bakışla sorgulanması 1971'de Linda Nochlin'in 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?' başlıklı makalesiyle başlar. Nochlin makalesinde, diğer alanlarda olduğu gibi sanat alanında da kadının eşitliği sorununun erkeklerin iyi veya kötü niyetinden ya da tek tek kadınların kendine güveni veya güvensizliğinden değil, kurumsal yapılarımızın niteliğinden ve bu kurumların, parçası olan insanlara dayattığı gerçeklik anlayışından kaynaklandığını belirtir. Başka yüzlerce alanda olduğu gibi engelleyici, baskıcı ve cesaret kırıcı Batılı, beyaz erkeğe özgü bakış açısı, sanat tarihçisinin de bakış açısı olarak kabul görmüştür. Ancak bu bakış sadece manevi ve etik bakımdan değil, entelektüel bakımdan da yetersiz kalmaktadır. Çünkü 'Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?' sorusunun ardındaki yanlış anlayış, aynı zamanda sanatın nasıl üretildiğine ve özel olarak da büyük sanat yapıtlarının nasıl ortaya çıktığına dair birçok naif, çarpıtılmış ve sorgulanmadan kabullenilmiş düşünceyi yansıtmaktadır. Bu anlayış; bireyin doğduğu günden beri gizemli bir öz taşıdığı, içinde bulunduğu koşullardan bağımsız mutlaka ortaya çıkacak bir 'deha' veya 'yetenek' sahibi olduğu, eşsiz ve tanrısal 'büyük sanatçı' mitini yansıtır. Oysa Piaget'nin genetik alanındaki araştırmalarında ortaya koyduğu gibi mantığın ve hayal gücünün gelişiminde zekâ yani buradaki bağlamda deha, sabit bir öz değil dinamik bir süreçte gelişen bir olgudur. Diğer yandan bireysel dehanın sanat yaratımında esas teşkil ettiği görüşü, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçerek belirlenen sanat üretimi ve sanatçı kimliğiyle çelişmektedir (Nochlin, 1971/2014, s. 135).

Feminist sanat tarihçileri kadınlara uygun görülen rolleri açığa çıkarmak ve eleştirel olarak analiz etmek amacıyla başlangıçta kadın sanatçıların yitip tarihinin gün ışığına çıkarılmasıyla ve imgelerin kadın bakış açısından yeniden yorumlanmasıyla ilgilenmiştir (Antmen, 2014, s. 77). Örneğin; Eleanor Tufts, 1974'te *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists*, Karen Peterson ile J. J. Wilson 1976'da yayınlanan *Women Artists: Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century* çalışmalarıyla, sanat tarihinde göz ardı edilmiş kadın sanatçıların gün yüzüne çıkarılmasını amaçlamıştır. 1970'li yılların sonlarındaki ikinci kuşak ise diğer disiplinlerdeki feminist eleştiriden etkilenmiş; sanat üretimini, sanata değer biçerken kullanılan ölçütleri ve sanatçının rolünü sorgulayarak kültüre yönelik daha karmaşık bir eleştirinin doğmasını sağlamıştır (Peterson ve Mathews, 2014). Hem sistematik dışlama süreç ve yöntemleri olarak kadın sanatçının yok sayıldığı hem de ataerkil toplumsal yapının doğal bir sonucu olarak kadının, sanat üretiminin içerisinde erkek kadar yer almadığı ve böylece büyük kadın sanatçıların da ortaya çıkamadığı fikri gelişmeye başlamıştır. Kadınların sorunlarını ortaya koyma ve çözümleme çabasındaki

feminist bakış; sanat alanındaki üretim süreçlerinden, piyasanın işleyiş dinamiklerine, sanatçının yaratım süreçlerinden kazandığı kimliğin bu sürece etkisine bütünsel bir yaklaşım olarak, dönemin siyasi aktivizminden de etkilenerek sanatı bir protesto aracı olarak kullanmaya başlamıştır.

Feminist eleştirmenler, göstergebilim ve psikanaliz gibi disiplinlerin yardımıyla ataerkil imgelemenin sapkın güçlerini irdeleyerek, klasik anlatımcılıkta cinsiyet farklılıklarının nasıl kodlandığını çözümlemeye çalışmışlardır. İlk dönemde feminist sinema kuramı özellikle cinsellik ve sunumu ile bunun erkek iktidarının egemenliğiyle ilişkilerini ana ilgi odağı olarak benimsemiştir (Öğüt, 2009, s. 204). Kuramın öncülerinden Laura Mulvey'e göre (1997) eril bakışın ve ataerkil toplumun bilinçdışını temsil sistemi olan sinema, politik bir silah olarak hizmet etmektedir. İkinci dalga feminist hareketin de etkisiyle 1970'li yıllardan beri özellikle sinema filmlerinin eleştirisinde kullanılmaya başlanan 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' makalesi, nesne veya özne konularının görsel yaratımının nasıl oluşturulduğunu ve neye hizmet ettiğini saptamaya çalışmıştır. Röntgencilik yani vöyörizm ve narsistik özdeşleşme ile ilişkili olan skopofili, bakışın hazzıdır. Bakışın hazzından doğan skopofilik halde nesneleşmiş ötekini, etkin denetleme anlamında seyreden erkeğin bakışına sunulan kadın, zevk vermek üzere teşhir edilir.

Günümüzde kabul gören büyük eserler seçkileri, H. W. Janson'ın 1962'de basılmış *The History of Art*'ına dayanır. Bu seçki ise ana hatlarıyla 16. yüzyıl sanatçısı ve yazar Giorgio Vasari'nin ilk kez 1550'de basılmış *Büyük İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Hayatları* adlı eserinden alınmıştır. Günümüzde Modern sanat tarihçileri tarafından başvuru ve sanat tarihi yazınında hâkim olmayı sürdüren kitap, Vasari'nin öznel değer yargılarıyla geçerlilik kazandırdığı eserler yoluyla aynı zamanda eleştirmeni veya sanat tarihçisini de icat etmiştir. Vasari'nin tanımladığı sanatçı; cinsiyeti, sınıfı ve ırkı kesin olarak belirlenebilen, dolayısıyla toplumsal yaşamında özgür, üst sınıf mensubu beyaz erkektir. Feminist pratik, sanat tarihi alanındaki kanona meydan okumak, sanatçı ve eleştirmen olarak kadınlara yer açmak için bazı stratejiler geliştirmiştir. Bunlardan biri 'normal' seçkiyi eşitsiz ve sorgulanır hale getiren, böylece doğal olmaktan çıkarıp siyasi boyutunu ifşa eden kadın sanatçıların keşfidir. Böylece kanonda yer verilmiş eserlerin, estetik değerini veya anlamlı ifadenin paradigmatik örneklerinin büyük bir iktidar ilişkileri sisteminin unsurları olarak birbirlerini destekledikleri ortaya çıkmaya başlamıştır (Salomon, 2014).

Sanat alanındaki bu dışlamaya tepkilerini eylemlerinin/üretimlerinin temel noktası haline getiren *Guerrilla Girls*, cinsiyet ve ırk eşitsizliğini sanat camiasında odak noktası haline getirme misyonuyla posterler, afişler, reklam panoları ile halka açık yerlerde ayrımcılığı ve yolsuzluğu ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. 1984 yılında yedi kadın, Modern Sanat Müzesi'nin 165 sanatçının kadrosunda sadece 13 kadının yer aldığı 'Uluslararası Güncel Resim ve Heykel Araştırması' sergisini protesto etmek amacıyla MoMA'nın (*Museum of Modern Art*) önünde bir araya gelmiştir (Tate Kids, t.y.). Bu olayla bir araya gelen grup, ilk olarak ABD'de afiş, grafiti, karikatür, resim ve aktivist sokak eylemleri, gösteriler, sanat ve tiyatro performanslarını kullanarak mizahi eylem biçimleriyle feminist bir karşı kültür oluşturmuştur. Daha çok afişleriyle ün kazansalar da çeşitli etkinliklerde binlerce küçük el ilanı dağıtarak kadın ve erkek sanatçıları arasındaki sergi sayısı, galeri temsili ve ücret eşitsizliklerini vurgulamışlardır. Sözü edilen tüm metinler ve üretimlerde işaret edildiği gibi feminist eleştirileri, yüzyıllarca yok sayılmış kadın sanatçıları görmezden gelmek yerine yeni bir bakışla keşfetmek ve onları erkek egemen sanat tarihi disiplinine eklememenin yanı sıra normal sayılanı şüpheli hale getirmeyi ve kadını bakışın nesnesi olarak sunan temsile meydan okumayı amaçlamıştır (Antmen, 2014).

Rocheftort'un belirttiği gibi feminizmin siyasi öznesi Batılı neoliberal hegemonyanın uluslararası protestolarla sorgulanması ve yapılaşan ırkçılığın, yaşanan adaletsizliklerin ifşası eş zamanlı olarak gerçekleşmiştir. Böylece yeni tarihsel çalışmalar yürütülmesi ve kendini her alanda dayatabilecek bir eril tahakküm fikri karşısında; cinsiyet, sınıf ve ırk ilişkilerinin kesişimselliğini; etnik, ulusal, dini, kuşaklar arası çeşitli aidiyetleri incelemeye yönelik öneriler ortaya çıkmıştır. *Guerrilla Girls* gibi çağdaş feminizmlerin yeni sözcüleri; birçok ulusu ilgilendiren bu sorunsalların kökenine, azınlıkların ifadelerine farklı sosyal ve siyasi hareketlerle kurulan etkileşime önem vermiştir (Rocheftort, 2020, s. 11). Bu doğrultuda, odak noktaları küratörlerin, sanat tacirlerinin, koleksiyoncuların ve eleştirmenlerin cinsiyetçi politikalarına ilişkin diyalogu geliştirmek ve sanatta cinsiyetçiliğe dikkat çekmek olsa da kısa süre sonra çalışmalarının odaklarını genişletmişlerdir. Siyahi sanatçıların sanat dünyasındaki ırkçılığa maruz kalmasını konu alan New York dışı projeler gerçekleştirmiş, ayrıca ulusal ve uluslararası düzeyde gündemde yer alan filmlere, popüler kültür ürünlerine ve siyasete yönelik cinsiyetçilik ve ırkçılık eleştirilerini de konu almaya başlamışlardır.

2.1. Kamusal Alanda Sanat

'Kamusal alan' kavramıyla kendi içinde bir anlamda kamuoyuna benzer bir alanın oluşturabileceği, toplumsal yaşamımızın bir parçasını tanımlıyoruz. Kamusal alanın en önemli niteliği tüm vatandaşlara açık olmasıdır. Kamusal alanın bir bölümü, özel vatandaşların birbirleriyle bir kamu organı yarattıkları her türlü iletişim sayesinde yaratılır. Vatandaş olarak tanımladığımız bireylerin ancak ve ancak toplumsal çevrelerinde herhangi bir sınırlama olmaksızın -diğer bir deyişle, kendi düşüncelerini özgürce açıklayıp yayımlama hakkı ve özerk grup örgütlenmeleri kurma hakkının garantisi altında- hemen herkesi ilgilendiren sorunlar hakkında birbirleriyle etkileşimde bulunabildiklerinde bir kamusal alan olarak davranabilmeleri olasıdır (Habermas, 1995). Habermas'ın tasvir ettiği özgürce ifade olanağı tanıyan ve sosyal etkileşime imkân veren alanlardan kentsel mekânda sanat, mekân ve izleyicisiyle doğrudan diyalog kurabilmekte, sanatçı ise konu edindiği sorunlar hakkında özgürce etkileşimde bulunabilmektedir. Bu bakımdan kamusal alanda sunulan sanat, interaktif bir süreçte nesnesi tarafından anlamlandırılırken sınırlama olmaksızın geniş kitlelerle buluşabilmektedir. Böylece kent mekânı olarak sokak; bir müze, küratör veya galerinin dolayımı olmaksızın sanatçı ile izleyici arasındaki tüm kurumları, kişileri ortadan kaldırarak sanatın politik duruşuna ve aktivizme de imkân vermektedir.

Kamusal alanda sanat fikri, 1. Dünya Savaşı sonrası yıllarındaki *avant-garde* hareketlerle özellikle Dadaizm akımı ile şekillenmiş, 1960'lı yıllara gelindiğinde müzelerin kamusal alanı yeterince temsil etmediği ve sanatın artık 'beyaz küp' olarak adlandırılan müze ve galerilerin dışına taşması gerektiği fikri yaygınlaşmıştır (Taş, 2019, s. 15). Özellikle Marcel Duchamp'ın ünlü pisuvarı, sanatın yaratımı ve özüne ilişkin alışlagelmiş anlamları sorunsallaştırmasının yanı sıra eserin içinde bulunduğu mekânın ve sanat kurumlarının bu anlam üzerindeki etkisinin sorgulanmasının önünü açmıştır. Böylece sanatın 'dışarı' ile kurduğu bağlantı, dolaylı olarak sokak, kent ve toplumla bağlantı içerisine girmesi ve kamusallaşması anlamına gelmiştir. Kamusal sanat, sosyal değişimin desteklenmesinde, sanatın belirli muhalif projelere ve/veya protesto olaylarına entegre edilmesini içeren muhalefetin ayrılmaz bir parçası olarak kullanılmıştır. Yaygın toplum muhalefetin aktif bir bileşeni olarak aktivist kamusal sanat, evsizlik, AIDS, aile içi şiddet, kentsel gelişimin olumsuz çevresel etkileri gibi sosyal kaygılara ilişkin genel farkındalığı artırmayı hedeflemiştir (Hall & Robertson, 2001, s. 17). Böylece sanatın o güne kadar kendine çizdiği sınırlar olan galeri ve müzelerin meşruiyetinin sorgulanması, kamusal alanda sanatın etkileşim, kitlelere ulaşma kolaylığı özellikleriyle birleşerek sosyal ve politik değişimi motive etmeye başlamıştır.

Farklı sanatsal temsilleri içinde bulunduran 'çok boyutlu' ve 'çok terimli' bir dışı vurum olan kamusal sanat, yalnızca kamusal desteklerle yapılabileceği gibi, özel kurum veya kişilerin bağışlarıyla ya da tamamen sanatçının kendi kaynaklarıyla üretilebilir. Kimi zaman hâkim güce karşı bir protesto, isyan, mücadele veya muhalefet amacıyla sergilenebileceği gibi aksine iktidarın gücünü göstermek amacıyla da geliştirilebilir. Sergilendiği veya yerleştirildiği mekânla bağlamsal iletişim içerisinde onu deneyimleyecek ve içselleştirecek izleyicisiyle birlikte üretilebilen kamusal sanat (Ercan, 2013, s. 222), 1960'lı yılların sanat ortamı içinde 'geçicilik' bağlamını da gündeme getirmiştir. Sanat faaliyetiyle bu faaliyetin gerçekleştirildiği mekân arasındaki ilişki, zaman kavramı ve içinde olunan 'an' ile etkileşimi, sanat ürününün ait olduğu toplum değerleri, mekânın sahip olduğu belleğin ilgili sanata dolaylı etkisinin anlamı geçiciliğin önemle üzerinde durduğu problemlerdir (Sullam, 2005). Ak'a göre ise 1980'lerden itibaren dünyada, sanatın sponsorlar aracılığıyla fonlanması, bu alanın da özelleştirilerek kamusal alanının yok edilmesi anlamına gelmektedir. Sanatın ve sanatçının, iş dünyasının oluşturduğu koalisyonların atadığı küratörlere bağımlı hale gelmesi, burjuva toplumundaki kişisel özgürlük çağının da bir anlamda sonunu simgeler. 'Sanat yapma özgürlüğü', sahte kamusal biçimler içinde bir tüketim metası olarak yerini aldığı sürece var olabilmektedir. Zengin çevreler, büyük şirketler yalnızca galerilerdeki eserlere değil sokağın sesi olan sokak grafitilerine dahi müdahale etmenin yolunu bulabilmiş ve sponsorluklarla denetimli olarak yapılan bir sektöre dönüştürmeyi başarmışlardır (Ak, 2012).

1970'li yıllarda aktivizm odaklı feminist sanata, feminist sanatçı Judy Chicago kurumsal bir çerçeveye sağlamış, sanat yoluyla kitle ve eylemi ilişkilendirmiştir. Böylece popüler kültürün yarattığı kadın kimliğinin kadınlar tarafından yaratılan sanat aracılığıyla yeniden şekillendirilebileceğini düşünmüştür. Miriam Schapiro, Arlen Raven, Sheila Levrant gibi sanatçıların da katılımıyla sanatçılar kamusal alanları kullanmaya yönelmiştir. Bu noktada amaçları; aktivizmle feminizmin oldukça karmaşık ve iç içe geçen kavramlarını, büyümekte olan izleyici kitlelerine elverişli olarak ulaştırmak ve bu değişimi yeni materyallerle nasıl ifade edeceklerini belirlemek olmuştur. 70'li yılların feministlerinin iş birliği içerisinde ilişkisel yönleri vurgulayan ama aynı zamanda sonsuz değişkenlik gösteren sanatları, farklı altyapıları olan insanlar için, tarafsız bir buluşma noktasıdır. Bu doğrultuda dönemin politik ve toplumsal koşullarından da etkilenerek ırklar ve sınıflar arasında sanatsal geçişler yapmaya çalışmışlardır (Kızılkaya, 2018, s. 29).

3. Yöntem

Araştırmada, Erwin Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Panofsky, *İkonoloji Araştırmaları* isimli çalışmasında (1967) ikonografiyi "sanat eserlerinin biçimleri karşısında konuları veya anlamlarıyla ilgilenen sanat tarihinin bir kolu" olarak tanımlar. Buradan yola çıkarak eserin sahip olduğu konu veya anlam ile biçim arasındaki ayrımı ortaya koyar ve olgusal (doğal) anlam, ifadesel anlam, içsel anlamdan oluşan 3 başlık altında eleştiri yöntemini geliştirir. Doğal anlam, saf biçimsel algının sınırlarını aştığımızda karşımıza çıkan konunun veya anlamın kolayca anlaşılabilir temel doğasıdır. Olgusal ve ifadesel olmak üzere ikiye ayrılır. Olgusal anlam; basitçe görünür şekillerin, fiili deneyimden tanınan bazı nesnelere ilişkilendirilmesiyle kavranır. İfadesel anlam ise basit saptama yoluyla anlaşılabilirliğin aksine nesnelere ve olaylara ilişkin gündelik aşinalığa, pratik deneyimlere sahip olmayı gerektirir. Görünür olana ait doğal ve ifadesel anlamlar, ön-ikonografik betimlemeyi oluşturur. İkincil veya uzlaşım sal anlam ise biçime karşılık konudan söz ederken yani sanatsal motiflerde beliren birincil veya doğal konunun karşısında imgeler, hikayeler ve alegorilerde beliren tema veya kavramlar dünyasını içerir (Panofsky, 2012).

Panofsky tarafından sanat yapıtının içeriği olarak açıklanan içeriksel anlam ise bir ulusun, bir dönemin, bir felsefi veya dinsel düşüncenin temel tutumunu açığa vuran ilkeler belirlenerek saptanır. Örneğin; Leonardo da Vinci'nin ünlü freskosunun bir yemek masasının etrafında toplanmış on üç adamı gösterdiğini ve bu adamların Son Akşam Yemeği'ni temsil ettiklerini söylediğimizde kendi başına sanat eseriyle ilgilenmiş oluruz. Ancak onu, Leonardo'nun kişiliğinin, İtalyan Geç Rönesans geleneğinin ya da kendine özgü bir dinsel tutumun belgesi olarak anlamaya çalıştığımızda, sayısız başka belirtiler içinde sanat eseriyle ilgileniriz. İşte bu 'sembolik' değerlerin keşfedilip yorumlanması, içeriksel anlamın temelini oluşturduğu ikonolojinin amacıdır (Panofsky, 2012, s. 30). Bu doğrultuda, seçilen eserlerin sahip olduğu görsel biçim, üretildiği toplumsal koşullar ve feminist eleştiri ile ilişkisi bağlamında yorumlanmıştır.

Çalışmada; eşit önem atfettikleri aktivizm, feminizm ve sanat üçgeninin kesişiminde yer almaları, 1970'lerden itibaren geliştirilen feminist çalışmaların ana kavramlarını çalışmalarında kullanarak feminist söylemin sanatta temsilinde öncü bir rol oynamaları nedeniyle *Guerrilla Girls* sanatçı grubu örneklem olarak seçilmiştir. İkinci dalga feminizmle, dönemin siyasi atmosferine karşı gelişmekte olan aktivist reaksiyon bir araya geldiğinde 1980'li yıllar, *Guerrilla Girls* için gözlemlenebilir ve gelişmenin sonrasındaki ifade ediş sürecine denk gelmektedir. *Guerrilla Girls*'ün tüm eserlerindeki ortak tema sanat alanındaki cinsiyet eşitsizliğinin feminist eleştirisi dir. Buna karşın bazı çalışmalarının ırkçılığa yönelik eleştiriyi de içermesi nedeniyle bunlar örneklem dışında bırakılarak temsil yeterliliği olduğu düşünülen 5 örnek, Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik çözümleme yöntemiyle analiz edilmek üzere çalışmaya dahil edilmiştir.

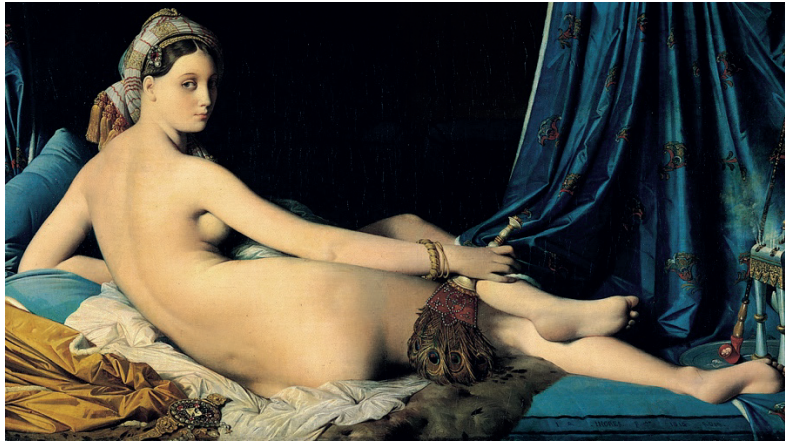
4. Feminist Aktivist Sanat: Guerrilla Girls

Çalışma (bkz. Şekil 2), New York'taki *Public Art Fund* kuruluşunun *Guerrilla Girls* sanatçı grubundan bir ilan panosu tasarlamasını istemesiyle ortaya çıkmıştır. Metropolitan Sanat Müzesi'nde 1989'da sergilenen kadın sanatçıların ve sanat eserlerindeki çıplak kadın bedenlerinin sayısının ironik karşılaştırmasını konu almaktadır. Eserin yeterince 'açık olmadığı' gerekçesiyle Kamu Sanat Fonu tarafından reddedilmesi sonucu *Guerrilla Girls*, New York otobüslerinde bir reklam alanı kiralamış, bu kez 'görüntünün çok müstehcen olduğu' gerekçesiyle iptal edene kadar posterleri burada sergilemiştir (Guerrilla Girls, 1989a). 1985 yılında bir araya gelen *Guerrilla Girls* üyeleri, sanat kurumlarını ziyaret ederek sanat eserlerinin erkek-kadın konu oranlarını belirlemek amacıyla sıklıkla sayımlar gerçekleştirmektedir. Henüz ilk yıllarında tasarladıkları *Kadınların Metropolitan Müzesine Girebilmeleri İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?* isimli bu ilk renkli posterleri, grubun en ikonik imajı olmuştur.



Şekil 2. Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?, Guerrilla Girls, 1989a.

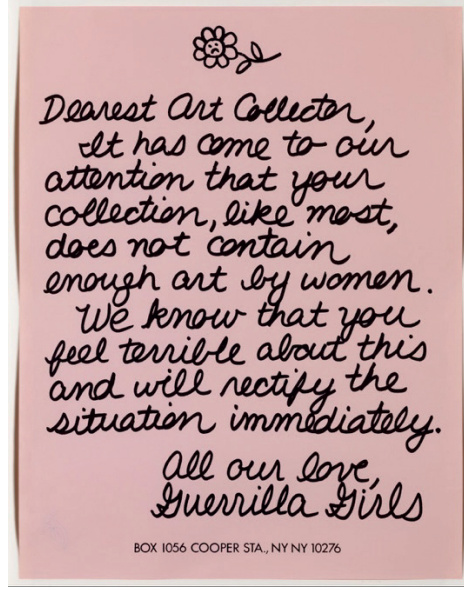
Görselin ilk olarak düz anlamına baktığımızda goril maskesi takan çıplak bir kadın figürüyle karşılaşırız. Yöneltilen soru, görselin büyük kısmını kaplayarak sarı zemin üzerinde dikkat çekmektedir. Metnin tamamını 'bold' karakterler oluştururken üstte yer alan ifade daha büyük puntolarla yazılmıştır. Yanı sıra metinde yer alan bazı kelimeler kırmızı renkle vurgulanmıştır. Uzlaşımsal anlama baktığımızda ise kullanılan kadın figürünün Jean Auguste-Dominique Ingres'in La Grande Odalisque 1814 adlı ünlü resmine (bkz. Şekil 3) dayandığını görmek mümkündür. Çerçevenin neredeyse tamamını kaplayarak paralel şekilde konumlandırılmış bu çalışmada yatağın üzerine uzanmış çıplak kadın figürü yüzünü resme bakan bizlere dönmüştür. Eserin orijinalinde, anatomik gerçekçilikten uzak vücut biçimi ve duruş açısıyla bir cariye olarak resmedilen kadın, idealize edilmiş görünümüyle ve çıplaklığıyla şehveti vurgulamaktadır. Ingres'in resminden yararlanarak tasarlanan posterde ise beden birebir kopyalandığı ancak figürün başının yerini goril maskeli bir kadının aldığı görülmektedir. Böylece kadın bedeninin salt cinsel anlam içeren bir objeye indirildiği eleştirisinin Panofsky'nin işaret ettiği içeriksel anlamı oluşturduğu görülmektedir. Müzelerde yer alan eserlerin sanatçıların %5'inden azı kadinken çıplakların ise %85'inin kadın olduğu bilgisi üzerinden, sanatın içerisinde kadının ancak çıplaklığı ve nesne konumuyla yer alabildiği, alaycı ve eleştirel bir üslupla sunulmuştur.



Şekil 3. La Grande Odalisque, Jean Dominique Ingres, 1814.

Dearest Art Collector, çoğunlukla siyah beyaz afiş, çıkartma ve posterler bulunan *Guerrilla Girls* portföyünde daha renkli ve bu nedenle alışılmadık bir örnek oluşturmaktadır. *Guerrilla Girls*, bu posterleri Amerika Birleşik Devletleri'ndeki tanınmış sanat koleksiyoncularına göndererek, sahip oldukları eserlerin içerisinde kadın sanatçılara ait olanlarının ne kadar az olduğuna işaret etmiştir. Başka dillere çevrilmesiyle ABD dışındaki koleksiyonculara da gönderilmiştir (The Art Story, t.y.). Postere ilk bakışta doğal anlamı, bir mektubu andıran sayfada pembe zemin üzerine yazılmış el yazısı oluşturmaktadır. Metnin öncesinde sayfanın başına yerleştirilmiş papatya çiziminde üzgün bir ifade göze çarpmaktadır. Metnin içeriğinde ise hitap edilmiş isimli sanat koleksiyoncusuna ait koleksiyonun yeterince kadın eseri içermediği belirtilmekte ve bu durumun kendileri tarafından da üzücü bulunduğu bilindiği ifade edilmektedir. Gerçekleri yansıtmadığı anlaşılrsa da kullanılan kibar üslup ve metni yazan kişinin bir kadın olduğuna ilişkin renk, yazım dili, yazı stili gibi göstergeler (bkz. Şekil 4) uzlaşımsal anlamı meydana getirmektedir. Kullanılan kıvrımlı, zarif, yumuşak el yazısıyla (Garfield, 2020) metnin bir mektup olduğunun anlaşılması istenmiştir.

Tüm bu görsel düzenlemelerin bilgisi, kullanılan metin, font, figürlerin tasviri sonucunda oluşan içeriksel anlam; sanat dünyasında kadınlara tanınan alanın sınırlılığına alaycı bir eleştiri yapma amacı taşımaktadır. Kullanılan el yazısı ve üzgün yüzlü çiçekle eril bakışın kadınlara atfettiği feminenliğin bir ifadesi oluşturulmaya çalışılmıştır. Bir karşıtlık ilişkisi içerisinde konumlandırılmış kadın ve erkekliğe ilişkin toplumsal rollerde kadın edilgen ve seyredilen bir birey olarak eril özelliklerin beklentilerine uygun davranış kalıplarıyla hareket etme zorunluluğundadır. Her ne kadar metnin içeriği bir sorunu dile getiriyor olsa da kullanılan üslubun kibarlığı ile bu toplumsal cinsiyet rollerinin gerekliliğini yerine getirmek amacıyla kadının, yalnızca tek bir cinsiyete özgü bir olguymuşçasına her şartta 'kibar' davranmasının beklenmesi eleştirilmiştir. Kadının şikâyetinde veya bir talepte bulunurken dahi bunu kabul edilebilir bir yolla yapmasının beklenmesi ve kadının bir sanatçı olarak erkeklerin gözünde var olabilmesinin biraz da bu beklentiye karşılamasına bağlı olması yerilmiştir.



Şekil 4. *Dearest Art Collector*, Guerrilla Girls, 1986.

Guerrilla Girls Talk Back: The First Five Years, A Retrospective: 1985-1990 portföyünde yer alan 30 afişten biri olan çalışma (bkz. Şekil 5) 1991 yılında *East Fine Arts Gallery*'nin gezici sergisinde, 1994 yılında aynı galerinin bu kez *Texas Women's University*'deki sergisinde ve 2011 yılında *National Museum of Women in the Arts*'ta sergilenmiştir (Guerrilla Girls, t.y.-c). Yanı sıra bir *Guerrilla Girls* takipçisinin 1000 dolarlık bağışıyla bu afiş, ABD'nin en iyi sanat dergilerinden biri olan *Artforum*'da reklam olarak yayınlanmıştır (Guerrilla Girls, 1989b). Bu portföy içerisinde yer alan çoğu afiş ve posterde olduğu gibi görselin tamamına siyah beyaz renk kullanımı hakimdir. Büyük ve kalın puntuyla yazılmış başlığın altında 13 maddeden oluşan bir metin listesi yer almaktadır. Kolayca anlaşılın temel doğasını içeren doğal anlamı ile çalışma; kadın sanatçı olmanın avantajlarının sıralandığı bir listedir. Ancak uzlaşım sal anlamı oluşturan içeriğe baktığımızda kadın sanatçılar için olumsuz durum ve unsurların *Guerrilla Girls* için vazgeçilmez bir unsur olan mizahın kullanımıyla sıralandığı görülmektedir.



Şekil 5. *The Advantages of Being a Woman Artist*, Guerrilla Girls, 1988.

İlk madde olan “başarının baskısı olmadan çalışmak”, diğer tüm maddelerin ortak temelini oluşturan, kadın sanatçıları dışarıda bırakan sanat piyasasına yönelik eleştiridir. Toplumsal yaşamda tanımlanan örüntüler

doğrultusunda özne olması engellenerek seyirlik bir nesneye indirgenen kadın, iş ve kariyer alanlarında yaratıcılık ve yetenek sahibi olduğu varsayılan erkeğin gerisinde bırakılmıştır. Sanat piyasası özelinde ise topluluk, çoğu zaman yaratıcılığı içeren özgün ve albenili bu dünyanın kendine özgü özelliklerini kullanarak adeta ifşa eden bir tavır takınmıştır. Örneğin; piyasa içerisinde yaygın hale getirilen güvencesiz çalışma ve çalışma yaşamını yalnızca sanata dair olduğu için ‘ücret gerektirmeyen, gönüllülük esasına dayalı bir uğraş’ olarak gören piyasa aktörlerini, birden çok *freelance* işte birden çalışmak zorunda bırakılmak üzerinden eleştirmişlerdir. Bourdieu bunu, sanatçının romantik betimlemesinin yansıttığı ekonomik çıkardan arınmış anlayış olarak niteleyerek sanat piyasasının ekonomiye dayanma zorunluluğuna dikkat çekmiştir (Bourdieu, 1999, s. 238). Sanat dünyası içerisinde yer alamayan kadının erkeğin egemenliği altındaki bu ‘şovun’ bir parçası olamadığına değinilirken seçilen ifadelerle bir ironi de yaratılmak istenmiş, böylece eleştirel ve ciddi mesajlarını erişilebilir ve ilgi çekici hale getirerek sunmuşlardır. “Kariyerinin seksen yaşından sonra gelişebileceğini bilmek” ifadesinde Barbara Hepworth, Lee Krasner, Louise Nevelson ve sanat tarihine katkıları ancak kariyerlerinin en sonunda kabul edilen sayısız diğer kadın sanatçıya gönderme yapılmaktadır.

“Ne tür bir sanat yaparsan yap kadınsı olarak etiketleneneceğinden emin olmak” ifadesinde ise sanatın erkek egemen kurumsallığıyla mücadeleleri sonucunda bir yer edinebilme imkânı bulamamış, kabul görmemiş ve hatta salt sanatsal üretimleri nedeniyle türlü zorbalıklara maruz kalmış kadın sanatçıları bulmak mümkündür. Kadın kimliğiyle ne toplumsal yaşamda ne de sanat dünyasında yer bulamadıklarından kimi zaman yalnızca üretimde bulunabilme ve bunu paylaşabilme özgürlüğüne erişebilmek için kimi zamansa buna mecbur bırakıldıkları için eserleri babaları veya kocaları tarafından imzalanmış (Ulusoy, 1999, s. 54), ‘sanat tarihinin revize edilmiş versiyonlarına dahil olmak’ üzere özgün kimliklerini bir kenara bırakmışlardır. Marietta Robusti, Artemisia Gentileschi, Judith Lester, Camille Claudel gibi birçok sanatçının yaşam öyküsüne bakıldığında sahip oldukları yetenekleri ve sanatsal üretimde bulunma istekleri dolayısıyla baskıyla karşılaşmış ve yabancılaştırıldıkları ve aşağılandıkları, tüm başarılarının başkaları tarafından sahiplenildiği görülmektedir. *Guerrilla Girls*’ün de ironik bir betimlemeyle aktardığı gibi kadınlar ancak fikirlerinin başkalarının çalışmalarında yaşadığını görme ‘şansına’ erişebilmiştir. Kariyer ve annelik arasında seçim yapma fırsatı maddesiyle, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde kadını ev içi alana hapseden ve var oluşunu annelikle sınırlandıran cinsiyetçi sosyo-kültürel yapının eleştirisini yapmışlardır. Sanat dergilerinde goril kıyafeti içerisinde görüldükleri fotoğraflarla yer aldıklarını belirttikleri son madde ise yalnızca sanatçı kimlikleriyle ve çalışmalarlarıyla yer aldıkları bir kariyer yerine öncelikli olarak kadının sanat dünyasındaki haksız konumuyla mücadele etmek zorunda kalan grubun öznel deneyimini ele almıştır.

Sarı zemin üzerinde siyah ve kırmızı renkte yazılmış metnin yer aldığı bu billboard çalışmasında resmin sağına yerleştirilmiş kadın figürü göze çarpmaktadır (bkz. Şekil 6). Çalışmanın düz anlamını oluşturan bakışlarını izleyiciye yöneltmiş kadın figürünün, ağzının yeşil bir yaprakla kapalı olduğu görülmektedir. Çalışmanın uzlaşım anlamını oluşturan ise kadın figürünün ünlü Mona Lisa tablosundan alınmış olması, sarı zemin üzerindeki kırmızı sözcüklerle ‘kadınların seçme hakkı’ ve ‘sanatın sansürlenmesi’ne dikkat çekilmesidir. Sanat tarihinin simge eserlerinden biri olan Mona Lisa’nın ağzının kapatılmış olması, kadınların sanat dünyasında eserleriyle var olabilmesi ve kendini ifade edebilme özgürlüğünün engellenmesine yapılan vurgudur. Bu vurguyu güçlendirecek şekilde diğer işlerine hâkim olan siyah-beyaz tonların ve metnin içeriğine yaslanan sade grafiklerin aksine sarı ve parlak renkte bir fon kullanmış, kelimelerin renk kullanımında kırmızıyı seçerek zıtlık ve dikkat çekicilik yaratmışlardır.

Tüm bunların sonucunda oluşan içeriksel anlama baktığımızda panodaki görsel kompozisyonun sanatla olan ilişkisinin Mona Lisa ile kurulduğunu, kadın haklarına ve kadın sanatçılara ilişkin sansürün tema olduğu çalışmada anlama ilişkin vurgunun renklerin psikolojik etkilerinden yararlanılarak yapıldığını söylemek mümkündür. Daha da önemlisi kullanılan Mona Lisa figürünün ağzını kapatanın bir incir yaprağı olması, Havva’ya atıftır. Tevrat’ın Dünyanın Yaratılışı bölümünde Havva’nın yasak meyveyi koparıp yedikten sonra yanındaki kocasına verdiği, böylece ikisinin de gözleri açıldığı anlatılmıştır. Çıplak olduklarını anlayan Âdem ve Havva, bu yüzden incir yaprakları dikip kendilerine önlük yaparlar. Âdem ve Havva’nın Tanrı’ya itaatsizlik ettikten sonra duydukları utanç ve suçluluğu örtmeye, ortadan kaldırmaya çalışarak bedenlerini örttikleri incir yaprağı, ‘görülmemesi gereken yerlerini’ örtmek amacıyla bu kez kadını susturmak için kullanılmıştır.¹ *Guerrilla Girls*’ün *Public Art Fund*’ın *PSA: Public Service Art* sergi serisinin dördüncü ve son sanat eseri olarak West Side Highway üzerinde yer alacak bir reklam panosu

¹ Tevrat’ın ilk kitabı Tekvîn evrenin ve insanın yaratılışını, 3. Bölümü ise Âdem ve Havva’nın öyküsünü içerir.

şeklinde tasarlanan bu iş, ironik şekilde ilk başvuruda Kamu Sanat Fonu tarafından sansürlenmiştir (Guerrilla Girls, t.y.-b).



Şekil 6. *First They Want To Take Away A Woman's Right To Choose... Now They're Censoring Art*, Guerrilla Girls, 1991.

Pembe zemin üzerinde yine pembe Türk kahvesi fincanının yer aldığı posterde, sarı oklarla gösterilmiş şekiller görülmektedir ve başlık, kompozisyonun geneline uygun olacak şekilde beyaz ve kırmızı renkte yazılmıştır (bkz. Şekil 7). Aşağıda yer alan, siyah ve sarı olmak üzere farklı fontlarda yazılmış metinler ise bize 'falı' açıklamaktadır. Yanı sıra fincan içerisine yerleştirilmiş uzanan kadın figürü, gülen bir yüz, denizcilikte kullanılan çapa ve para birimi şekilleri düz anlamı oluşturan diğer unsurlardır. Çalışmanın uzlaşım anlamını sorguladığımızda, kullanılan metinlerin içeriğinden İstanbul'daki galeri ve müzeleri, kadın sanatçıların durumu üzerinden inceleyen ve bunu kahve falıyla görselleştiren bir çalışmayla karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Pembe rengin ağırlıklı kullanılması tıpkı *Dearest Art Collector*'da olduğu gibi eleştirel bir feminenliğin çağrışımını yaratmaktadır. Diğer *Guerrilla Girls* çalışmalarında olduğu gibi çalışmaya adını da veren başlık, içeriği ve yaratılmak istenen anlamı açıklamaya yardımcı bir unsurdur ve 'malum olma' ifadesi kahve falı ile ilişkilendirildiğinde anlamını kazanmaktadır.



Şekil 7. *The Future for Turkish Women Artists as Revealed to the Guerrilla Girls*, Guerrilla Girls, 2006.

“Boğaz’ın ötesindeki kadınlara dikkat edin” ifadesi (bkz. Şekil 7), Türkiye’deki kadın sanatçıların Avrupa ve ABD’deki hemcinslerinden daha iyi durumda bulunduğunu, İstanbul’daki galerilerde sergilenen çalışmaların yüzde 40’ının kadınlara ait olduğunu ifade etmektedir. “Müzelere güvenmeyin, onun yerine bankalara güvenin” ifadesiyle İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin kalıcı koleksiyonunda 17 kadın sanatçının, Pera Müzesindeki *Türk Resminde Kadın İmgesi* sergisinde ise yalnızca 2 kadın sanatçının eserinin yer aldığına dikkat çekilmiştir. Küreselleşmeyle birlikte, kültürün özelleştirilmesi ve finansın ekonomide egemen olması sonucu, sanat da önemli bir finans aracına dönüşmüştür. Finans dünyasını yöneten spekülasyon giderek sanatı da teslim almasıyla müzayede, sanatın değerlendirildiği bütün diğer ortamların önüne geçmiş; müze, fuar, bienal ve galerilerin işleyişi üzerinde, hatta sanat tarihi ve eleştiri yazınında bir hegemonya oluşturmuştur. 1990’larda tırmanan bu gelişmeyi çağdaş sanatın yoğun olarak piyasalaştırılması izlemiş, sanat bir lüks, sanatçı da bir girişimci olmaya yönlendirilmiştir (Thompson, 2012). Böylece ekonomide söz sahibi, finans sektörünün kalbi bankalar, sanat-kültür faaliyetleriyle bilinirliklerini artırıp imajlarını güçlendirmektedirler. Türkiye’de, destekledikleri sanat organizasyonları, kurdukları yayınevleri, merkezler ve galeriler bünyesinde sürdürdükleri aktivitelerle kültür-sanat camiasının belki de en önemli destekleyicisi konumundadırlar (Xsights, 2017). Bu doğrultuda müzelerde kendine yer bulamayan kadın sanatçıların sanatsal kaderinin sponsorluk faaliyetleri kapsamında sanat kurumlarına sahip bankaların ellerinde olduğu uyarısı yapılmıştır.

“Bir Türk küratör sonsuza dek yaşayacak” ifadesinde mizahi bir dille sergi ve bienal düzenlerken kadınları unutan küratörlerin bu tür geri kafalı düşüncelerin ait olduğu yerlere gönderileceği belirtilirken “şansınızı donanmada deneyin” ifadesiyle ise Deniz Müzesi Sanat Galerisi’nde sergilenen yapıtların %75’inin kadın sanatçılara ait olması dikkat çekici ve ilginç bir bilgi olarak sunulmuştur. *Guerrilla Girls*, 2005’te İstanbul Modern’in direktörü Rosa Martinez tarafından ‘Venedik-İstanbul’ sergisi kapsamında Türk kadın sanatçıların durumunu inceleyen bir proje hazırlamaya davet edilmiştir. İlk kez bir kurumun, içerisinde yer aldığı sanat dünyasını eleştiren bir çalışma için davette bulunduğunu belirten topluluk, bunun ABD’de olamayacağını düşündüklerini belirtmiştir. Avrupa sisteminin içinde yer alan Bienal’in, kurumları iyileştirmenin bir yolu olarak onları içeriden eleştirmeye verdiği değer önemi vurgulamışlardır (Hamsici’den aktaran Vargı, 2009). Amerika ve Avrupa’nın sanat kurumları ve piyasalarının kurumsallığı bağlamındaki karşılaştırmalarında Türk kadın sanatçılar; Doğu’yu çağrıştıran yazı stilleri, kahve falı gibi Türk kültürüyle özdeşleşmiş unsurların kullanılması sonucu oryantalist bir bakışla yer almıştır. Böylece içeriksel anlam, tıpkı kahve falındaki şekillerin yorumlanmasıyla sezgisel kehanetlere ulaşma amacıyla olduğu gibi Türk kadın sanatçıların sanat piyasasındaki konumlarına ilişkin bilgilerin, Türk ve Doğu kültüründen öğeler ile simgeselleştirilmesi sonucu oluşmuştur.

5. Sonuç

Guerrilla Girls, sanat tarihine ve günün koşullarında sanatın işleyiş pratiklerine yönelik feminist bir eleştiri getirirken bunu salt kadın bedeninin seyir unsuru olarak teşhir edilmesi özelinde değil aynı zamanda yaratılan doğuştan yetenekli erkek sanatçı imajının gerçekdışılığını ortaya koyarak ‘sanatçı olarak kadın’ı vurgulaması bağlamında da yapmıştır. 1960 ve 1970’li yıllarda süren politik çalkantılar, farklı sosyal kimliklerin ayrımcılığa karşı ortak mücadelesini kapsayan kesişimsel bir feminizme inanmalarında ve üretimlerinin/eylemlerinin politize bir karaktere bürünmesinde etkili olmuştur. Tasarım teknikleri ve reklamcılık taktiklerini kullanmaları dolayısıyla kolayca sanat eseri kategorisinde değerlendirilemeyen işleri; eylemi ve işlevselliği temel alan aktivist karakterleriyle birlikte değerlendirildiğinde anlam kazanmaktadır. Sanat piyasasının hiyerarşisinden ve erkek egemen sanat kurumlarının kabulüne tabi olma zorunluluğundan kurtulabilmek için yöneldikleri kamusal alan, reklam ve propaganda temelli sanat pratiklerine yön vermiştir. Ancak ironik şekilde ilerleyen yıllarda bu çabalarının sonucunda fark edildikleri kurumlar tarafından işleri sergilenmiş ve içeriden müdahale veya eleştiri olanağı da bulmuşlardır. Böylece kamusal alanın gücünü kullanarak sanat ve aktivizm arasında kesişim yaratan protest eylem biçimleri; günün koşullarında yüzlerce isimsiz sanatçının katılımıyla devamlı bir dönüşüm içerisinde gelişmiştir. Apolitik bir sanat fikri karşısında yer alarak sanat tarihine yönelik feminist eleştiriye merkeze alan çalışmalarında kişisel ilişkilerden doğan iltimasçılık ve küresel sermayenin sanat piyasasındaki rolü gibi konulara da yer vermişlerdir.

Örnekleri incelenen üretimlerine hâkim olan en önemli unsurlardan biri mizahtır. Bu mizahi söylem ve ifade biçimleri, değişime yönelik talebi barındırmaktadır. Kadının çıplak bedeni olmadan yer alma şansına erişebileceği sanat kurumları, erkeğe özgü sanılan sanatsal yaratımı ortaya koyabilmesi için kadın sanatçıların özgürleştirilmesi ve görünürliğünün sağlanması taleplerini kendilerine özgü gerilla

taktikleriyle hayata geçirmiş; sanatı, bugün biraz daha güçlü konumdaki kadın sanatçıları var eden koşullar için mücadele aracı olarak kullanmışlardır.

Kaynakça

- Ak, B. (2012). Kamusal alan ve sanat. *Mimarlık Dergisi*, 364 [Mart-Nisan]. Erişim adresi: <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=378&RecID=2902>
- Antmen, A. (Ed.). (2014). *Sanat/Cinsiyet: Sanat tarihi ve feminist eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arruzza, C., Bhattacharya, T. ve Fraser, N. (2019). *%99 için feminizm: Bir manifesto* (U. Özmakas, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (1999). *Sanatın kuralları* (N. K. Sevil, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Davidoff, L. (2002). *Feminist tarihyazımında sınıf ve cinsiyet* (Z. Ateşer, S. Somuncuoğlu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Donovan, J. (2014). *Feminist teori: Entelektüel gelenekler* (A. Bora, M. A. Gevrek, F. Sayılan, Çev.) [8. Baskı]. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ercan, M. A. (2013). Kamusal sanatın 'kamusallığı': Erişim, aktör, fayda yaklaşımı. *İdealkent*, 10(4), 220-255.
- Fraser, N. (2009). Feminizm, kapitalizm ve tarihin oyunu (G. Kurtsoy, Çev.). *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, 9. Erişim adresi: <http://www.feministyaklasimlar.org/sayi-09-ekim-2009/feminizm-kapitalizm-ve-tarihin-oyunu/>
- Garfield, S. (2020). *Tam benim tipim: Bir font kitabı* [8. Baskı]. İstanbul: Domingo Yayınları.
- Guerrilla Girls. (t.y.-a). Guerrilla Girls: Reinventing the 'f' word: feminism. Erişim adresi: <https://www.guerrillagirls.com/about>
- Guerrilla Girls. (t.y.-b). 1991 projects. Erişim adresi: <https://www.guerrillagirls.com/1991-projects/1991guerrillagirls-ivebegged>
- Guerrilla Girls. (t.y.-c). The Guerrilla Girls' complete chronology. Erişim adresi: <https://www.guerrillagirls.com/chronology-exhibitions>
- Guerrilla Girls. (1986). *Dearest art collector* [Poster]. Tate Modern, London.
- Guerrilla Girls. (1988). The advantages of being a woman artist [Poster]. Tate Modern, Londra.
- Guerrilla Girls. (1989a). *Do women have to be naked to get into the met. Museum?* [Poster]. Tate Modern, Londra. Erişim adresi: <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages>
- Guerrilla Girls. (1989b). *The advantages of being a woman artist* [Poster]. Art Metropole, Toronto. Erişim adresi: <https://artmetropole.com/shop/585>
- Guerrilla Girls. (1991). *First they want to take away a woman's right to choose... Now they're censoring art* [Açık hava tasarımı]. Public Art Fund, New York. Erişim adresi: <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/first-they-want-to-take-away-a-womans-right-to-choose-now-theyre-censoring-art/>
- Guerrilla Girls. (2006). *The future for Turkish women artists as revealed to the Guerrilla Girls* [Poster]. Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York.
- Guerrilla Girls_Artist. (t.y.). PosterMostra. Erişim adresi: https://www.postermostra.com/en/portfolio_page/guerrilla-girls/
- Habermas, J. (1995). Kamusal alan: Ansiklopedik bir makale. *Birikim Dergisi*, 70, 62-66. Erişim adresi: <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-70-subat-1995/2269/kamusal-alan-ansiklopedik-bir-makale/4966>
- Hall, T. & Robertson, I. (2001). Public art and urban regeneration: Advocacy, claims and critical debates. *Landscape Research*, 26(1), 5-26.

- Hooks, B. (2012). *Feminizm herkes içindir* (E. Aydın, B. Kurt, Ş. Özgün ve A. Yıldırım, Çev.). İstanbul: BGST Yayınları.
- Ingres, J. D. (1814). *La Grande Odalisque* [Tuval üzerine yağlı boya]. Louvre Müzesi, Paris.
- Karakaşoğlu, Y. (2017). Türkiye'deki kadın hareketlerinin farklı şehirlerde karşılaştırılması araştırma projesi raporu. Üniversitt Bremen. Erişim adresi:
https://www.uni-bremen.de/fileadmin/user_upload/fachbereiche/fb12/fb12/pdf/A-IB/Forschungsergebnisse/I.Karakasoglu_TR.pdf
- Kızılkaya, E. (2018). *Sanatta yeni toplumsal stratejiler ve pratikler: Yeni tip kamusal sanat* (Yüksek lisans tezi) Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. Erişim adresi:
<https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/handle/11729/1327?locale-attribute=en>
- Mulvey, L. (1997) *Görsel haz ve anlatı sineması* (N. Abisel, Çev.). 25. Kare, 21, 38-46.
- Nochlin, L. (1971/2014). Neden hiç büyük kadın sanatçı yok? Antmen, A. (Ed.), *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (s. 119-156) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öğüt, H. (2009). Kadın filmleri ve feminist karşı sinema. *Cogito: Feminizm*, 58[Bahar], 202-218.
- Öztürk, Ş. (Ed.). (2009). Feminizm. *Cogito Dergisi*, 58[Bahar], 5-11.
- Panofsky, E. (2012). *İkonografi ve ikonoloji: Rönesans sanatının incelenmesine giriş* (O. Düz, Çev.), İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Peterson, T. G. ve Mathews, P. (2014). Sanat tarihinin feminist eleştirisi. Antmen, A. (Ed.), *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (s. 13-75) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rochefort, F. (2020). *Feminizmler tarihi* (Ö. Altun, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Salomon, N. (2014). Sanat-tarihi kanonu: Dışlama günahları. Antmen, A. (Ed.), *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (s.161-187) içinde. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Saygılıgil, F. ve Berber, N. (Ed.). (2020). *Modern Türkiye'de siyasî düşünce Cilt 10 Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sullam, B. (2005). *1960 sonrası kamusal alanda sanat ve geçicilik* (Sanatta yeterlik tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul. Erişim adresi:
<https://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-1960-sonrasi-kamusal-alanda-sanat-ve-%E2%80%9Cgecicilik%E2%80%9D/2343>
- Taş, İ. (2019). *Kamusal sanat aktivizmi: Stüdyo 21 Lefkoşa* (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul. Erişim adresi:
<https://tezarsivi.com/kamusal-sanat-aktivizmi-studyo-21-lefkosa>
- Tate Kids. (t.y.). Who are the Guerrilla Girls? Erişim adresi:
<https://www.tate.org.uk/kids/explore/who-is/who-are-guerrilla-girls>
- The Art Story. (t.y.). The Guerrilla Girls Artworks. Erişim adresi:
<https://www.theartstory.org/artist/guerrilla-girls/artworks/>
- Thompson, D. (2012). *Sanat mezar: 12 milyon dolarlık köpekbalığı çağdaş sanatın ve müzayede evlerinin tuhaf ekonomisi* (R. Akman, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Xsights. (2019). Türkiye'nin kültür sanat bankaları. Erişim adresi:
<https://www.xsights.co.uk/tr/turkiyenin-kultur-sanat-bankalari-9197/>
- Ulusoy, D. (1999). Plastik sanatlarda toplumsal cinsiyet. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 16(2), 47-73.
- Vargı, E. (2009). Guerilla Girls- Gerilla Kızlar. *Fotografya*, 22. Erişim adresi:
<http://www.fotografya.gen.tr/TR,1818/guerilla-girls---gerilla-kizlar.html>

Fotoğraf Sanatsallığının İnşasında Işık ve Görsel Algı İlişkisi*

The Relationship between Light and Visual Perception in the Construction of Photography Artistic

İmran Uzun, *Temel Eğitim Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kocaeli Üniversitesi*

Özet

Fotoğraf, etimolojik bir perspektiften bakılırsa ışıkla yazma, ışıkla çizme sanatı olarak tanımlanır. Bu sanat (ya da uğraşı) varoluşunu ışığa borçludur. Bir nesnenin, duyuşsal olarak görülebilmesi için ya kendisinin bir ışık kaynağı olması gerekir, ya da üzerine düşen ışığı yansıtması gerekir. Işığın fotoğrafın sanatsallığının inşa sürecindeki algısal biçimlenişini irdeleyen/tartışan bu çalışmada, görsel algının yapısını, insan gözünün görebildiği spektrumun fotoğraftaki biçimsel etkisini ve kavramsal algının somut ışıkla kurduğu sembolik ilişkisini okumayı amaçlayan bir değerlendirme yapılmıştır. Amerikalı öncü sanat fotoğrafçısı Alfred Stieglitz'in dediği gibi '*Nerede ışık varsa orada fotoğraf çekilebilir*'. Ancak görüntüleri sadece ışık ve makineler üretmez. Fotoğrafik ışık ve görüntüleri yaratmak için, algının kaynaklarını, algısal inşanın ışığa yeniden biçim veren yönelimlerini, fenomenolojik ışığın özünü iyice kavramak gerekir. Bu çalışma, fotoğrafın sanatsallığının sanatçı tarafından yeniden yaratımında, ışığın görsel algı sürecindeki tasarlanma süreçlerine ilişkin betimleyici, tarihsel ve eleştirel bir okuma yapmayı amaçlamakta ve ışığın yalnızca teknik olarak tartışılmasını sorunlu bularak bilimsel tartışmalara algı odaklı yeni bir argüman sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, sanat, ışık, görsel algı, fenomenoloji.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Fotoğraf.

Abstract

From an etymological perspective, photography is defined as the art of writing with light and drawing with light. This art (or pursuit) owes its existence to the light. In order for an object to be seen sensually, it must either have a light source itself or reflect the light falling on it. This study which examines and discusses the perceptual formation of light in the construction process of the art of photography, is an evaluation that is aimed at reading the structure of visual perception, the formal effect of the spectrum visible to the human eye on photography, and the symbolic relationship of conceptual perception with concrete light. As pioneering American art photographer Alfred Stieglitz said, 'You can take pictures wherever there is light'. But the images are not just produced by light and machines. In order to create photographic light and images, it is necessary to grasp the sources of perception, the orientations of perceptual construction that reshapes the light, and the essence of phenomenological light. This study aims to make a descriptive, historical and critical reading of the design processes of light in the process of visual perception in the artist's re-creation of the art of photography and offers a new perception-oriented argument to scientific debates.

Keywords: Photography, art, light, visual perception, phenomenology.

Academical disciplines/fields: Photography.

*Bu makale, yazarın 2014 yılında Atatürk Üniversitesi 'Fotoğraf Anasanat Dalı' programı çerçevesinde savunduğu 'Işığın fotoğraf sanatındaki öneminin incelenmesi' ismini taşıyan yüksek lisans tezinden ve 2019 yılında Atatürk Üniversitesi 'Resim Anasanat Dalı' programı çerçevesinde savunduğu 'Fotoğraf sanatında soyutlama' başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

- **Sorumlu Yazar:** İmran Uzun, Temel Eğitim Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kocaeli Üniversitesi, Anıtpark.
- **Adres:** Temel Eğitim Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kocaeli Üniversitesi, Anıtpark Yerleşkesi, Cedit mahallesi İzmit/ Kocaeli.
- **e-posta:** imranuzun@bayburt.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0002-3733-4915
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 05.07.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.823576

Geliş tarihi: 09.11.2020 / **Kabul tarihi:** 06.06.2021

1. Giriş

Habermas, insanlığı ve dolaylı olarak tarihsel cepheyi kuran eylemlilik türlerini teknik ve ideoloji hattında değerlendirdiği, 'İdeoloji olarak Teknik ve Bilim' (1993) isimli yapıtında, rasyonel eylemin kendinden türeyen iletişimsel ve araçsal eylemlerin, tarihsel akışa yön ve biçim verdiğini savunmaktadır. Fotoğrafi bu anlamda, teknik ve iletişimin iç içe geçtiği mekanik aksamı bir yaratıcı eylem olarak tanımlamak yerinde olacaktır. Ancak sanatın o zamana dek hiç olmadığı haliyle bir araçsal dolayım ile icra edilmesi, fotoğrafın teknik yönlerine ithafen süregelen tartışmaların odağını oluşturmaktadır. Çünkü fotoğrafta kurulan kompozisyon, mekanik bir işleme süreci gibi görüldüğünde, fotoğrafın yalnızca kayıtlayıcı bir araç olduğu sonucuna varılabilir. Ancak olgular dünyası ile kurulan 'bakış' ve 'gözlem' ilişkisinin araçsal bir düzlemde geçerek anlamı katmanlara yaydığı yeniden yaratım izleği dikkate alındığında ise, bir sanatın karşı konulamaz cazibesi ile yüzleşilmektedir. Bu ikiliği tartışan Levoy'a (2011) göre, güzel sanatlar seçkisinde yalnızca küçük bir yer talep eden fotoğrafın, alegori ve süregelen yaşam olmak üzere iki türü vardır. Süregelen yaşamı kayıt altına almanın tarihsel birikim ve vakanüvislik değerleri olduğu yadsınamaz bir gerçeklik iken, semboller dili ile yeni anlamlara ufuk açmanın alegorik bir sanatsal uğraşı ile doğrudan ilintisi vardır. Bu nedenle fotoğraflayan ile fotoğraflanan arasındaki ilişkiler, fotoğrafa tanıklık edenler ve fotoğrafın kavramsal çerçevesinin de dâhil olduğu çok yönlü bir okuma pratiği ile anlaşılabilir.

Dolambaçlı ve kompleks gibi görünen bu sanatsal mukayesenin ardında, fotoğrafın oldukça basit ve saf bir duruşu vardır. Fotoğraf, nesnelere ışığının ya da ışığın nesnelere üstü varlığının fotoğrafı olarak oldukça basit bir sunum ve yine oldukça karmaşık bir anlamsal birliktelik ya da çelişkileri kendinde saklı tutar. Bu nedenle fotoğrafın inşa ettiği sanatsal ışığın temsili, aynı zamanda fotoğrafı kompoze eden gözün bakışıyla ve görsel algılanışın sanatsal tezahürleriyle de ilişkilidir. Görsel algısını tamamlayamayan bir fotoğrafın fenomenolojik eğretiliği, teknik ve araçsal tamamlanışında bir takım çarpıklıklar ve algısal paralaks valansları çerçevesinde ışığın sanatsal yeniden üretimi bağlamından kopabilir.

Görsel algılamanın en önemli üç gereğinden (göz, yüzey, ışık) birisi olan ve plastik sanatlar alanını görünür kılan ışık ögesi, insanda sanat içtepesinin oluşmaya başladığı ilk andan itibaren süregelen dönemlerin, sosyo-kültürel etkileri ve düşünce yapısıyla birlikte biçimlenmiştir. Işık, göz için olduğu gibi görsel sanatlar için de her şeydir. Ancak görünür kılmanın ötesinde, plastik sanatlar alanında biçimlendirmeyi sonuca götüren bir etken olarak bazı tanımlamaların belirlenmesi gereği doğmaktadır.

Bu durumda, bilindik tarihsel sıralaması içerisinde biçimlendirici eleman olan ışık ögesi için sıra dışı bir değerlendirmeden söz edilebilir mi? Sosyo-kültürel yapı ve teknolojinin zincirleme etkilerinin günümüze ulaştırdığı ve bugünkü sonucunu oluşturduğu ışık ögesi için nasıl bir içerikten söz edebiliriz? Tüm bu sorular, görsel sanatlarda bir tasarım malzemesi ve tasarım alanında yaratıcı bir öge olarak önem kazanan ışığın, ayrı bir kapsamda incelenmesi gereğini doğurur.

Kendiliğinden ışık yayan cisimlere ışık kaynağı denir. Işık yaymayan cisimler karanlık cisimlerdir ki, bunlar bir ışık kaynağından gelen ışınları yansıttıkları için görülürler. Işık kaynağı olmayan cisimle, özelliklerine göre, kendi üzerlerine düşen ışığın bir bölümünü az ya da çok yansıtır. Çevremizdeki cisimleri görmemize ve renkleri ayırt etmemize yarayan ışık, doğada rastlanılan elektromanyetik dalga şekillerinden biridir. Tüm bu dalga şekilleri, iletici bir maddeye gereksinim duymadan boşluktan geçebilirler. Işık kaynakları *doğal ışık kaynakları* ve *yapay ışık kaynakları* olarak ikiye ayırabiliriz. Doğal ışık kaynakları güneş, ay (dolaylı olarak yine güneş!) ve yıldızlardır. Yapay ışık kaynaklarını ise flaş, ev ampülü (tungsten ampul), floresan ampülü, cıva buharlı ampul, ateş ve mum olarak sıralayabiliriz (İkizler, 2003, s. 44-45).

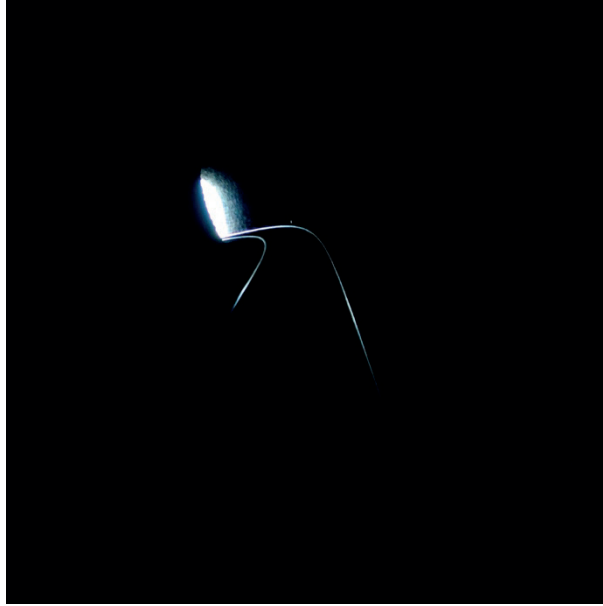
Işık ögesini, biçimi belirleyen bir etken (araç) ve tasarım elemanı olarak diğer bir etken (değer) bakımından ele alırken sadece özdeksel yapısıyla değil, düşünce yapısının (felsefe-estetik) oluşturduğu etkilerin ilgileri içerisinde de değerlendirmek gerekir. Bu nedenle bugüne değin ışık ögesinin ilk yapay gölgeler oluşturmadan, içeriksizleştirme düşüncesine değin, günümüz tasarımına etkileri açısından ulaştığı sonuçların değerlendirilmesini içeren başlıklar baz alınmıştır (Karavit, 2006, s. 135).

Işık ögesinin görsel sanatların başlangıcından bugüne kadar oynadığı rolleri bütün sanat dönemleri içerisinde her sanat yapıtı için tek tek, değerlendirmek, ışığı sadece görünür kılan bir etken olarak ele aldığımızda bile oldukça geniş bir alana sahip olmasını gerektirmektedir.

Işığı üreten, taşıyan ya da yansıtan somutun tam anlamıyla 'ne' olduğu tartışması, felsefenin, bilimin ve sanatın kafa yorduğu müstakil bir uğraşıdır. Bu uğraşı en biçimsel haliyle somutun, mental/algısal ve hissel/duyusal ya da mekânsal ve nedensel bir tesir (Nedjadrul, 2017, s. 1) olarak var olduğu gerçeğini sunmaktadır. Işığın somutluğu, bir tek hal ve biçimde, biricik olarak ya da yeknesak bir durumsallık sergilemez. Somut ışığın fenomenolojik tarafı, bir taraftan duyusallığı, diğer taraftan ise algısallığı ile ilintili

bir işlev ortaya koymaktadır. Deneysel somut ışık, duyular yoluyla açıklanabilir ve bunun birçok bilişsel tezahürü vardır. Bu çalışmada, ışığın duyuşsal alımlanışı ve algısal yeniden üretiminin derinliklerine inilmekte ve bu algısal işlemin fotoğrafın sanatsallık pratiği ile ilişkisine odaklanılmaktadır.

1.1. Fotoğrafın Sanat Biçimselliği veya Araçsallaşan Tekniğin Sanatsal Biçimlenişi



Şekil 1. *Gün yüzü yaşam öncesinin tekil yolculuğu* (Uzun, 2019).

Fotoğrafın anlatsal konumu yüzeysel bir kayıtlama ve zamanla ilişkisi bağlamına indirgenemez. Fotoğrafi mekanik bir kopyalama, tarih yazma ve anların kayıt altına alındığı bir dokümantasyon süreci olarak sınırlandırmak, fotoğrafın diliyle tarihi kıran, büken ve zamanın bağıl koşullarından kurtararak evrensel ebediliğe armağan eden yapıtlara karşı geniş çaplı bir haksızlık olarak addedilmelidir. Çünkü fotoğraf yapıtının dili, yalnızca içeriğindeki objelerin taşıdığı düz anlamlar ile düşünülemez. Fotoğraf bu anlamda zamana ve mekana içkin gibi görünürken, art alanında zamansızlığın ve mekansızlığın hükmünü kurar. Bu durum *Gün Yüzü Yaşam Öncesinin Tekil Yolculuğu* adlı fotoğrafta görülebilir (Şekil 1):

Fotoğrafta işlenen soyut yaşam temasını kuvvetlendirmek amacıyla, yaşam ve ölüm arasındaki farkı temsil eden siyah ve beyaz renk kullanımları tercih edilmiştir. Nitekim bu renkler, fotoğrafın doğal ambiyansında ortam tarafından sunulan organik renklerdir. [...]Yaşamın bir evreler bütünü olduğu düşünüldüğünde, başlangıç dönemlerini doğum anı ile sınırlandırmak yersizdir. Çünkü yaşam, doğum öncesinde başlayan ve doğum evresinde başka bir form kazanan koşullanılmış ilerleyiştir. Bir tünel ve ray gösteren kümesi ile doğum öncesi akışı temsil etmek, fotoğraftaki soyutlamanın sanatsal mantığını göstermektedir. Bu mantık, yaşamı ve yaşanmışlığı cansız nesnelere ve onların kullanım biçimlerine bağlı olarak şekillenen çağrışımları hedef alan metaforik bir mantıktır. [...]Fotoğrafta gösterilmek istenen yaşam, karşıtı olan ölümlerle birlikte anlamlıdır ve yaşayan her şey ölümü düşündürmektedir. Ölümün sonlanışına karşılık, yaşamın başlangıcından kaynaklanan bir farkla meydan okunur. Yaşam toplum içerisinde aile, arkadaşlık ve cemiyet bağları ile çoğullaşsa da aslında oldukça tekil ve bireysel bir yolculuktur. Fotoğrafın soyut anlamı da bu tekilliği kurgulamak ve bir form diliyle anlatmak üzerinedir. (Uzun, 2019, s. 100-101)

Deleuze, araçsal eylemin sanatsal yönlerini tasvir ederken, sinema ve fotoğrafın da dahil olduğu mekanik kategorilerin varlığı anlamlandırmada geleneksel sanatlar kadar aşkın ve efektif olduğu görüşünü dile getirir. Deleuze'e göre (Colebrook, 2013, s. 78-80) fotoğraf ve sinema, mekân ve zamandan soyutladığı olgusal olanı, yersiz-yurtsuz ve zamansız bırakır. Sürekli değişmekte olan ve dünyasal zamana tabi olgusal konumlanışı, bir yerinden yakalamak ve bir daha hiç olamayacağı haliyle onu aslından koparmak, zamanın kendisiyle doğrudan bir hesaplaşmadır. Anın binlerce farklı fraksiyonunu yakalayıp kaydetmenin, sürüp

gitmekte olan yaşanmışlığı diri ve canlı tutma gibi heyecanlı bir tarafı vardır. Bu yüzden Sontag'ın deyişiyle (1993), bir şeyi ve anı fotoğraflamak; ona sahip olmaktır. Çünkü fotoğraf sanatçısının sonsuz bakışlar anından bir anın kendisine ait olan parçasını çekip alması, ona sahip olması demektir. Sanatçı, kendi anını dilini konuşarak tarihe bir şeyler anlatır ve tarihi, sözlü anlatıların retoriğinden görsel dilin retoriğine aktarır.

Görsel dilin retoriğindeki fark ise, sözcüklerin abartılı dünyasında var olmayan oldukça bilişsel bir yorumlamadır. Çünkü geçmişi kuran bugünler konjonktürünün yorum perspektifi, görsel delillerin koruduğu anlamları tarihin hiçbir evresinde söz kadar esnetemez ya da çarpıtamaz. Fotoğraf dili, gerçek zamanın durağan görüntüsünden zamanlar arası pencereler açan ve yapıtı inceleyen kişiyi, sanatçının zamansız mekânının katmanlarına çağırın bir serüvene kapı aralar (Brash, 1983, s. 113-118). Fotoğrafın retoriği, durağan bir görüntünün statik olgusal düzenini, güneş ve yıldızları temsil eden dinamik semboller ve anlamlar yoluyla tarihin her evresinde kurulan canlı bir ilişkiler diline dönüştürür. Bu durum *Yerkürenin Gökyüzü* adlı fotoğrafta görülebilir (Şekil 2). Fotoğrafı incelemek, sanatçının anlattıklarının üzerine bir şeyler katarak, retorikteki canlılığı bir yerinden kavrayıp anlamın yaşamsal döngüsünü takip etmekle eşdeğerdir. Nitekim fotoğraf, her yönüyle canlılık içerir. Fotoğraf dilinin eklektik yapısı, şimdinin ebedi tekrarlarla kendini sürekli yeniden kurduğu etkileşim ve empati sarmalında büyümekte, genişlemekte ve yeni anlamlar üretmektedir.

Fotoğrafta kullanılan doğal gün ışığı, su üzerinde bir evren tasviri yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Sudaki ışık kırılmaları yıldızları, güneş yansımaları güneşin kendisini, kaya yüzeyi ise yerküreyi temsil etmektedir. Fotoğrafta evrensel bir görünümü sağlamak amacıyla siyah, beyaz, sarı ve kahverengi tonları kullanılmıştır. Renkler arasındaki birlik, karanlık ve ışık ilişkisinden beslenmektedir. Fotoğrafta kurulan soyutluk, mimetik tarzda ışığın maddesel yüzeydeki çeşitli formları kullanılarak kompoze edilmiştir. Fotoğraftaki mimetik soyutlama, kavramsal bir düşünceden daha çok soyut benzetmeler içerdiği için ışığın zıtlıkları maddesel ve karanlıkla ilgili bir formasyonla ilintilendirilmiştir. (Uzun, 2019, s. 101-102)



Şekil 2. *Yerkürenin gökyüzü* (Uzun, 2019).

Fotoğraf ve sinemanın sanatsal bir dili olup olmadığı tartışmalarına müdahil olan ve sanatsallık cephesinde saf tutan Arnheim, filmin sanat dilini konuştuğu 'Film as Art (Sanat Olarak Film)' kitabında, Filozof Cavell ise felsefi söylemlerinde fotoğrafın mekanik özelliklerinin yanıltıcı olmaması gerektiğini salık vermektedir. Fotoğraf, olguların temsil edildiği bir görüngüler evreni olarak arzu ve tatminin dolayladığı bir görsel temsil içermektedir. Natürel görünümün ardında dahi, salt bir kopya değil; insanın yaratıcı bilgisi, arzuları ve duygularıyla izole ettiği imgesel bir sanat pratiği vardır (Snyder & Allen, 1975, s. 144-145). Nihayetinde natüralist yaklaşımda bile kurgusal mekânin domine ettiği bir üslubun varlığından söz edilebilir. Bu üslup, vizörle bakılan olgular dünyasının nasıl görüntüleneceği, ışık ve renk dengesinin anlamsal karşılığının nasıl hesaplanacağı, fotoğrafçının duruş yeri ve refleksleri ile doğallığı korumak adına nasıl bir katkıda bulunacağı üzerine farklı yaklaşımlar ve tekniklerle genişleyen bir konsepttir (Worringer, 2017, s. 37-39).

Fotoğraf sanatının dilini de belirleyen üslup, görüntüden ilhamla ve bizatihi görüntünün kendisi ile konuşmak isteyen fotoğrafçının, sanatın gerçekleştiği zaman ve birikim stoklarına karşı duruşunu da yeterince içermektedir. Bu nedenle bir fotoğraf, asla yalnızca bir fotoğraf değildir. Fotoğraf dili, kayıt eden göz ile tanık olan göz arasındaki gerçekçi ve yansımacı bir temastan ziyade, insana özgü semboller ve özdeşleşim hissine hitap eden sanatsal bir jargonu tümcelelemektedir. Eco'nun (1989) 'Açık Sanat Yapıtı' kategorisinde incelediği, yoruma açık bu temsil dili, görünen olgular düzeni ve espastan alınan evrensel bir duyum ya da algı değildir. Doğadan ve objelerden soyutlanan bu dil, sanatçının objelerin simgesel ve sembolik anlamlarını kompoze ederek konuştuğu görsel kodlarla yapılır. Açık yapıta bakan gözlerin her biri farklı bir anlamın izini sürer. Bu dolayda, sanat yapıtı sanatçıya ait olmakla birlikte, taşıdığı anlamın çeşitliliği nedeniyle sanatçıya has olarak kabul edilemez. Anlamlar, herkesin üzerine bir şeyler söylediği kolektif bir sanat dilinin parçalarına yayılarak, insanlığın ortak değerlerine evrilir.

Eco'nun sanat yapıtının yorumsallığı üzerine sarf ettiği göstergebilimsel düşünceleri, Barthes'ın fotoğraf üzerine düşüncelerini kavramsallaştırdığı 'Camera Lucida' adlı eserinde paylaştığı *Studium* ve *Punctum* kavramlarıyla ortak çizgede okunabilir. Barthes'e göre (Barthes, 2008, s. 41-43), bir fotoğrafın seyredene sunduğu kompost anlamlılığı açılmaya çabalamak ve semiyotik kodları çözümleyerek anlam üretmek işi, geniş kapsamlı bir girişim olarak *Studium*'dur. İlk bakışta, fotoğrafın semiyotik dünyasındaki bu geniş arayışa yönelen gözler, bir dedektif misali anlamların izlerini takip eder. Düz anlam ve yan anlam çatışmasının ya da karmaşasının yarattığı gerilim, *Studium* ile birlikte ortaya çıkar. *Punctum* ise, sebebi açıklanmayacak şekilde, fotoğrafta baskın anlamdan kopuk ve tamamıyla öznel bir alımlamadır. *Punctum*, açıklanacak bir durum değildir ki, açıklamaya kalkışma hareketi ile birlikte *Studium* açığa çıkar. Örneğin, bir savaş fotoğrafındaki iki asker arasındaki öldürücü mücadelenin yer aldığı kompozisyonda, yerde duran bir taşla dikkat etmek ve fotoğrafı bu taşla anlamlandırmak *Punctum*'a işaret eder. Nitekim Barthes de iki çocuğun konumlandırıldığı tarihsel bir fotoğrafta, çocuğun çarpık dişlerinin kendisini çok etkilediğini ve bunu açıklayamadığını ifade etmektedir. *Studium* ile *Punctum*'un birlikteliğini içeren fotoğraflarda anlamın daha yoğun ve keskin olduğunu düşünen Barthes, bazı fotoğraflara anlam verilemeyecek kadar ayrıcalıklı bakılmasını *Punctum*'a bağlamaktadır (Barthes, 2008, s. 59). Eco ve Barthes'in semiyotik gözle baktıkları fotoğraf dilinde, birçok anlamı kesiştiren ve oldukça subjektif olan bir sonucu keşfetmeleri; fotoğrafın mekanik bir dille sınırlandırılmayacağına açıkça kanıt sunar. Fotoğrafın keşfedilmeyi bekleyen soyut ve sanatsal dili ise doğurgan bir yapıdadır.

Wicks'in (1989), 'Temsili Bir Sanat Olarak Fotoğraf' isimli makalesinde söyleme döktüğü yaklaşım, fotoğraf dilinin araçsallığın yanı sıra sanatsallık taşıdığını anlatmaktadır. Çünkü temsil her şeyden önce bir baştan yaratmadır. Temsili, bir 'durum tanımı' olarak açıklayan Hall'in deyimiyle (Hall, 1999, s. 88), temsile konu olan gerçeklik, olguların basitçe yansıtıldığı ve verili göstergelerden oluşan bir kopya değildir. Temsil, gerçekliğin dolaylanarak ve durumlarının yeniden tanımlanarak kurulduğu yaratım eylemidir. Temsildeki dolaylama, soyutlamayla birlikte anlamlıdır. Gerçekliği, olduğu halden bambaşka ve zıt bir halde de tanımlamaya imkân tanıyan temsilleştirme, fotoğraf dilinin yaratıcı gücünü yansıtmaktadır. Fotoğraftaki bir bardak nesnesi, yalnızca bir bardağın kopya edilmiş görünümünden ibaret değildir. Bir bardağın fotoğrafı, bir bardak olarak yeniden tanımlanan bir bardağı içerir. Bu tanımlamadaki bardak ile fotoğraftan bağımsız bir obje olarak bardak arasında, fotoğrafın semiyotik kodları bağlamında ciddi farklılıklar vardır. Artık, fotoğrafçının ve fotoğrafa bakanların ortak dillerinde soyutlanan anlamlar vasıtasıyla bardağın olgusal gerçekliğinin aşıldığı kavramsal bir etkileşim söz konusudur.

Fotoğraf sonsuz sarmalda anlamı kuran karmaşık bir dille soyutlanmaktadır. Gösterilen şeyin bir bardak olması, gösterilmek istenen gerçekliğin bardaktan tamamen bağımsız bir anlamla kurulmasına engel değildir. Bir bardağın olgusal bedeninde anlatılmak istenen olgular üstü anlam, çoğu zaman bardağın kırılğan yapısını ve işlevlerini görünmez kılar. Bir fotoğraftaki bardak, kendisiyle hiçbir ilintisi bulunmayan oldukça insani bir mesaj verebilir. Bu durumda kestirilen mesajın, bardakla doğrudan ilişkisi olduğu ve aynı zamanda bardağın fotoğraf dışındaki gerçekliğiyle hiçbir ilişkisi olmadığı denklemleri kurulabilir.

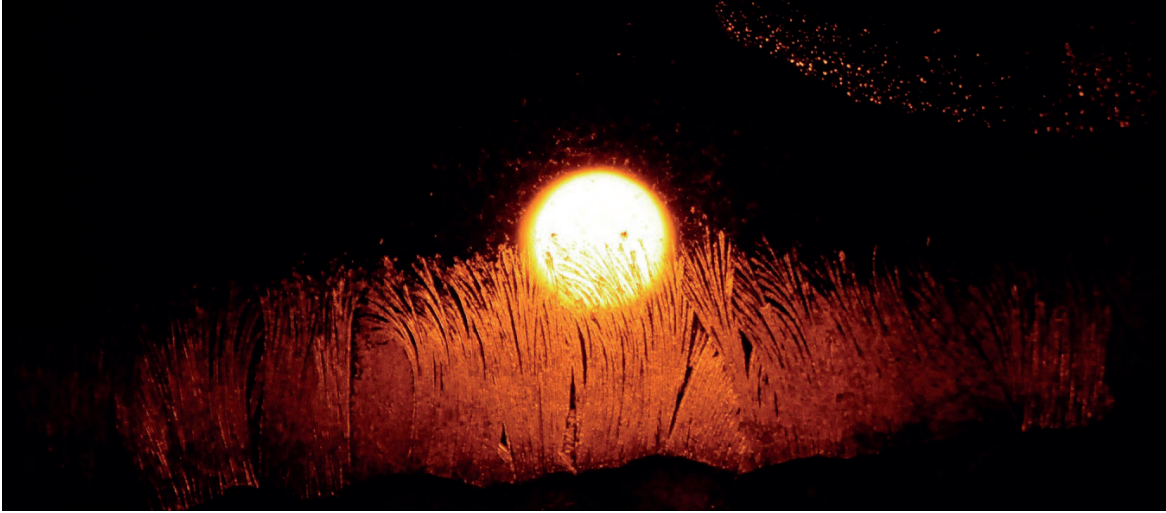
Temsil kuramını yapısal dil teorilerine paralel yönde kuran ve anlamı, dilin yapısal hareketliliği içerisinde üretilen sembolik bir temsil olarak gören Hall'e göre (Hall, 1997, s. 5), temsil edilenlerin dil ile doğrudan bağı vardır. Temsil, dil ve anlamın ortaklığında kurulmaktadır. Fotoğrafın temsil gücü, sanat dilini paylaşanların 'Kara Kutularında (Camera Obscura)', karşılıklı görsel konuşmalarla inşa ettikleri başı ve sonu belirsiz bir tecrübedir. Başı ve sonu belli olmayan bu dil, deklanşöre basıldığı kayıt anından, sonsuz yorumlara ve genişlemeye uzanır. Fotoğrafın dili evrensel ve sözel olmayan bir sembolik düzen içerir.

Görsel kültürün yükseldiği ve gözün egemenliğini tesis ettiği dijital çağda, fotoğraf dilini konuşan insanların sayısı giderek artmış ve Instagram ya da Youtube gibi görsel kompozisyonların üretildiği sosyal alanların kullanım örüntüleri büyümüştür. Artık yazılı ifadeler olmadan, yalnızca görsel kurgular ve sofistike

sunumlar üzerinden anlaşılan uluslar üstü bir cemiyet biçimi ortaya çıkmıştır. Bu dönemde fotoğrafın görsel kodlarının anlattığı hikayelerin sanatsal yönünden uzaklaştığı varsayımı kuvvetlense dahi, soyutlayıcı pratiğin sanatla olan yakınlığı da yadsınamaz düzeydedir. Çünkü temsilin karakteri, kendisi dışında olana işaret eden bir anlamın üretimi ile ilgilendir. Fotoğrafta üretilen anlam ne olursa olsun, sanatın biçim dilini her zaman potansiyelinde taşır.

Fotoğraf dili, görsel retorik kadar ürettiği sanatsal söylemle de anlamlıdır. Çünkü olgusal evren, onu anlamlandıran gözün noksanlığında yalnızca 'şey'lerden oluşur. Tanımsız ve ne olduğu bilinmeyen bu 'şey'ler kolektifi, fotoğraf ya da diğer sanatların, bilimin ve felsefenin dili ile anlamlandırılır. Foucault bu anlamda yapıları 'şey'lerin dilsel tasvirleri olarak değerlendirir (Foucault, 1994, s. 188). Evrenin içerdiği 'şey'lerin anlamla yüklü olduğuna karşıt olarak gelişen bu görüş, dilsel yapılar ve söylem ilişkisinin evreni anlamlı bir bütünlükle okuma fırsatı verdiğini savunmaktadır. Fotoğrafta yer alan göstergeler, insani unsurlardan bağımsız düşünüldüğünde yalnızca birer 'şey'dir. 'Şey'lere anlam kazandıran, fotoğrafın dili, fotoğrafçının katkısı ve fotoğrafa bakanların yorumlamalarıdır. Nitekim bir sanat olarak fotoğraf, yapısal anlam kurguları sayesinde birçok 'şey'in özündeki kavramsal anlama ulaşmaya aracılık etmektedir.

1.2. Işığın Görsel Algılanışı: Somut Işıktan Fenomenolojik Işığa



Şekil 3. *Karanlıktaki kızıl aydınlık* (Uzun, 2016).

Somut olan ışığın her şeyden önce görsel açıdan sembolik ve alımsal yönlü fenomenolojik bir değeri vardır. Bu durum *Karanlıktaki Kızıl Aydınlık* adlı fotoğrafta görülebilir (Şekil 3). Aydınlık, felsefi bir düşünme ya da eğretileme olarak gerek hümanist bir hareketi adlandırsın gerekse bir çağın ön adlığını üstlensin; daima kavramsal bir otonomi içerir. Çünkü aydınlık, ışığın kendisinde olan bir şey değil, onun etkisindeki bir şeydir. Aydınlık, gerçekliğin yazılışı yerine okunuşudur ve bu nedenle ışıkla yazılan değil, ışıkla okunan bir numundur. *Karanlıktaki Kızıl Aydınlık* adlığı, ışığın valanslarına bir atıf olmaktan daha çok, aydınlanma felsefesi içineki 'cehennem gerilimini' anırtır. Nitekim aydınlanma, gelenekseli karanlıklaştırmak işi üzerine düşünülmüş tereddüt, netameli, ateşli bir tansiyonla birlikte vardır. Üstelik bu varoluşu gereği, onun tarihsel konuşla ile birlikte yorumlayıcıların tarihe karşı konuşlanışları da önem taşır. Nihayetinde oksidental aydınlanma fikri kimileri için, ışığın asıl yeri olan Doğu'nun karanlıklaştırıldığı oryantalist bir kıvılcık ve batım yeridir. Oysa tarihsel olarak bilindiği üzere; 'Ex Oriente Lux!' (Işık, Doğudan Yükselir!).

Sözel olarak simgeleştirilmiş ışık ise çoğu zaman doğadaki olgusal somutu farklı bir biçimde ve özgesel olarak yeniden kurmaktadır (Paivio & Csapo, 1969, s. 280-282). Somut ışığın doğadaki varlığı, simgeler yoluyla bilince aktarılarak yeniden görselleştirilmektedir. Bu izlek, görsel-sembol-görselleştirme süreci şeklinde fenomenolojik olarak gerçekleşmektedir. Bu durum, *Uçurumun Kenarındaki Işık* adlı fotoğrafta görülebilir (Şekil 4). Çünkü doğadaki ayırtılma, toplumsal ayırtılma ve sınıfsallaştırmadan daha keskin işleyen bir bölük deneyimidir. Doğa, nesnel olanı ve onun transendental/aşkın formlarını birbirlerinden ayırmak için natürel ve kavramsal tavrı melezleştirir. Bu melezlik içinde renkler içinde renk aranabilirken, aynı zamanda anlam içinde anlam ya da anlam dışında anlam irdelenebilir. Uçurumun Kenarındaki Işık, ayırtılmaya dirayetli ya da birleşmeye arzulu bir eklektik kavramsallaştırma düşünündeki tereddütleri barındırır. Somut ışığın olgusal varlığına duysal/görsel tanıklık, bir sembol aracılığıyla onu algısal nesneye dönüştürmekte, zihinsel pratiğin dişlileri arasından yeni bir görsel somut yaratılmaktadır. Bu ışıksal

somutlama, salt haliyle var olan bilinç dışı somuttan farklı olarak oldukça sembolik ve insansıdır/algısaldır. Bunun da ötesinde ışığın görsel somutluğunun algısal boyutunda, yani imgeleminde yaratılan yeni somut, bazı durumlarda özüne muhalefet uygulayarak muarız anlamlar üretebilmektedir. Somut sanatsal olarak, insan tarafından yaratıldığı için esnek yapılı, müdahaleye açık ve açılacak fenomenolojik bir 'şey'dir.



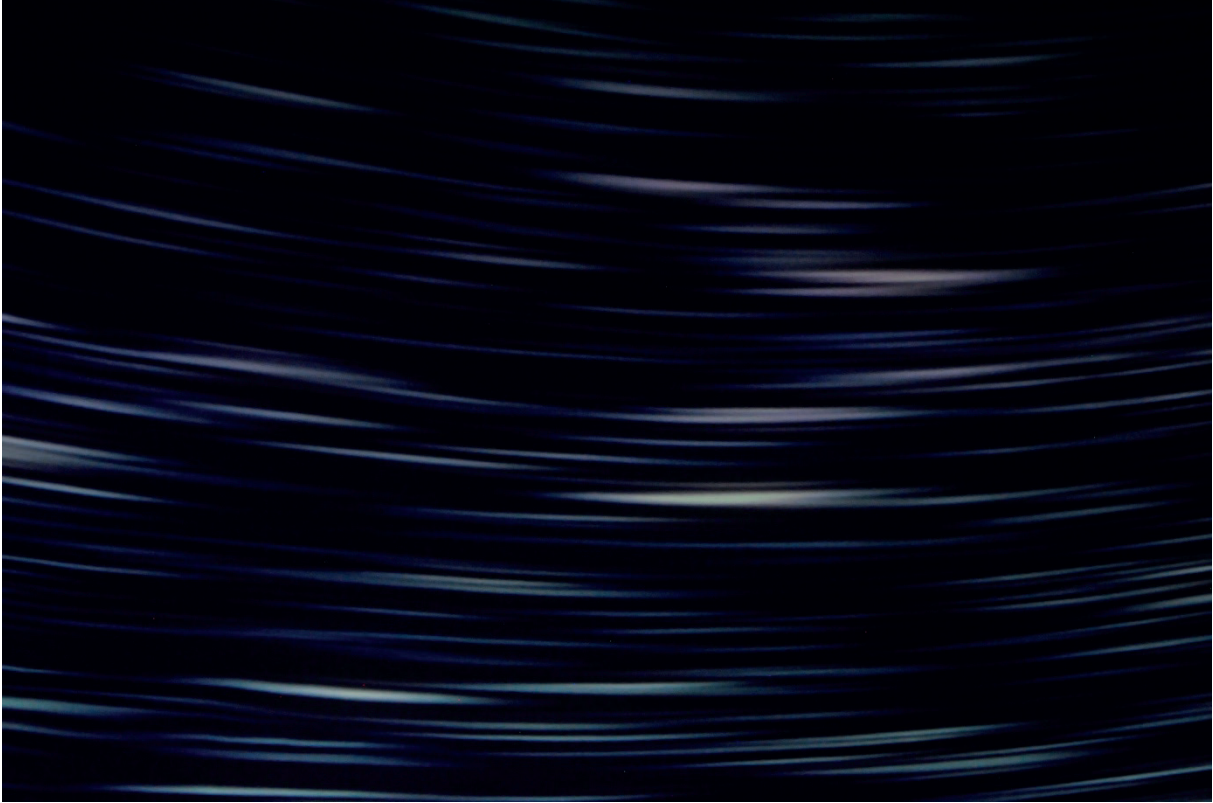
Şekil 4. Uçurumun kenarındaki ışık (Uzun, 2016).

Işık somutunun algısal üretimine ilişkin teorik bir önerme ortaya koyan Clark & Paivio (1991, s. 150-155), ikili kodlama teorisi (*dual coding theory*) adı altında, somutun görsel ve sözel ilişkisinden hareketle zihne kodlandığını savunmaktadır. Sözel semboller, doğadaki somutun karşılıklarını içeren anlamları bilişsele aktarmakta, görsel canlandırma yoluyla sembolün yapısındaki kod açıklanarak somuta ulaşılmaktadır. Sembolik bu yaklaşım, Mead'in (1934), Sembolik Etkileşimcilik Teorisi ile (*Symbolic Interactionism Theory*) bağıntılıdır. Doğadaki ve insan yaşamındaki her şeyin sembolik açıdan karşılık geldiği bir anlam vardır. Algılama, iletişim ve paylaşım; fenomenolojik sembollerle idare edilmektedir. Sembole dönüştürülen her kod, karşılıklı etkileşimin, üretimin ve fenomenolojik algılamanın anahtarıdır. Bu nedenle somut üzerinde konuşulurken, kastedilen şey çoğu zaman semboller ve onların algısal karşılıklarıdır. Bu durum *Gün Geceye Çalarken* adlı fotoğrafta görülebilir (Şekil 5). Çünkü gece, fotoğraftaki bir somutluk olarak görgül deneyimle açıklanamaz. O, somut olarak fotoğrafta yoktur. Ancak bir beklenti olarak ya da bir düşünce olarak vardır. Diyalektik sanatın her zaman çatışmalar ve sentezlemeler ekseninde şekillenmesi beklenemez. Bazen iki taraf arasındaki imgelem sanıldığı kadar anlamlı bir ilişki içinde değildir. Var ve yok arasındaki yakınlık, gündüz ve gece arasında her zaman kurulamaz. Gündüz, gecenin olmadığı bir anın tasviri olmanın ötesinde gecenin varlığındaki bir şeydir. Çünkü her gündüz, bir geceden çıkagelir ve her gece, bir gündüzden. Mutlak determinasyona karşı bir eleştiri olan bu diyalektik tasavvur, öncelik ve sonralık belirlenimlerinin dışında varlığı, somut olmayanla anlatır. Çünkü gündüz somut olarak varken, gece düşünce olarak vardır. Nitekim bazen gündüz somut olarak varken, düşünce olarak da vardır. Fotoğrafta bir geceden gündüze geçiş mi yoksa bir gündüzden geceye geçiş mi yaşandığı bilinemez. Esas olan, anlamın sükün yeridir.



Şekil 5. Gün geceye çalarken (Uzun, 2013).

Hançeroğlu'na göre kelime anlamı olarak somut, hem duyularla kavranan bütünsel gerçeği, hem de bu gerçeğin insan bilincinde gerçekleşen hakikatini dile getiren bir kavramdır (Hançerlioğlu, 1994, s. 376). Buradan yola çıktığımızda insan ve nesne ilişkisini sorgulayabiliriz. İnsanın evrende var olan nesnelere üzerinden başlattığı ilişki nesnenin insan için hayati bir önem taşıdığı gerçeğini ortaya koymaktadır. Aynı şekilde nesnenin de insan ile değer kazandığı nesneyi kendi duyu ve görsel hafızasıyla yeniden şekillendirdiği gerçeği ortaya çıkmaktadır. Böylelikle, soyutu somuttan ayıran en belirgin özelliklerin başında görsel algı sürecini konumlandırabiliriz. İnsan hafızasının %85'ini oluşturan görsel hafıza, bireyin bakış açısına ve tinsel yaklaşımına göre doğada veya evrende ilk algılanmadaki somut objeyi mevcut gerçekliğinden kopararak sanatsal bir nesneye büründürürken soyutlamaktadır. Yani, fenomeno özünden alıp, başka bir öze, yeniye ve özgesel fenomenolojiye büründürmektedir.



Şekil 6. *Yüzezbilim fragmanlar* (Uzun, 2019).

Görsel algı, sadece insan gözünün fizyolojik işleyişi ile sınırlı ve herkes için aynı anlamları yaratan bir süreç değildir. Bu durum *Yüzezbilim Fragmanlar* adlı fotoğrafta görülebilir (Şekil 6).

Işığın farklı skalalardaki muhtelif görünüşleri ile kurgulanan zamansal düzlem ise, gündüzü göstermekle birlikte, gölge yapılarından dolayı net bir şekilde ifade edilememektedir. Doğada özgür olmanın ürktücü serencamı, doğal ışık-gölge geçişlerine başvurularak aktarılmıştır. Işığın berraklığı, özgürlüğün sonsuzluğuna doğru ilerledikçe, yerini ürktücü gölge geçişlerine bırakmaktadır. Bu gölgeleme taktiği, fotoğrafta verilmek istenen mesajı bütünlemesi açısından önemlidir. (Uzun, 2019, s. 89)

Aynı olayı birçok kişi farklı algılayabileceği gibi farklı olayların da aynı ya da benzer olaylar olarak algılanması mümkündür. Görsel kodların algılayan kişiye bağlı olarak gösterdiği değişimleri, kişiye ait beklentiler, kişinin ilgi alanları, kişiye ait gereksinimler, kişinin sahip olduğu inançlar ve kişinin daha önce yaşadığı deneyimlerden öğrendikleri olarak sıralanabilir.

Algı, duyu organlarının fiziksel uyarılmasıyla oluşan sinir sistemindeki sinyallerden oluşur. Bireyin algıladığı aslında, nesnenin kendi varlığından çok onun oluşturduğu duyumsal veriler olarak yorumlanabilir. Nesnelere hakkında bireyin duyu organları aracılığı ile edinilen verileri algı olarak tanımlayabiliriz. Örneğin, görme gözün retinasına düşen ışıkla, işitme kulağa gelen ses ile oluşur. Algı bu

sinyallerin sadece pasif bir şekilde alınması değildir. Fizyolojik, psikolojik ve fiziksel unsurlar, algılama sürecinin ayrılmaz birer parçasıdır. Öğrenme, dikkat, hafıza ve beklenti ile şekillenebilir. Algı, bu yukarıdan aşağıya etkileri kapsadığı gibi duyusal girdinin aşağıdan yukarıya işlenmesini de içerir. Aşağıdan yukarıya işlemler, basitçe, düşük seviye bilgi kullanılarak daha yüksek seviyede bilginin (örneğin şekiller ile nesne tanımada) oluşturulmasıdır. Yukarıdan aşağıya işlemler ile kastedilen, kişinin kavram ve beklentilerinin algıyı etkilemesidir.



Şekil 7. Uzamdaki spektrum (İsmail Birlik, 2020).

Görsel algı, çevredeki cisimler tarafından yansıtılan görünür spektrumdaki ışığı kullanarak, çevreleyen ortamı yorumlama yeteneğidir. Bu durum *Uzamdaki Spektrum* adlı fotoğrafta görülebilir (Şekil 7). Böhme (2014, s. 62), modern mimari ve sanatın uzay ve ışık arasındaki ilişkiye dair yaklaşımının fenomenolojik bir çerçevede yorumsamalı (hermenötik) ve düşünmeli (reflektif) yaratıcılığa odaklandığını savunur. Beynin, gözlerin gördüklerini anlama yeteneğini ifade eder. Görsel algı da, sadece insan gözünün fizyolojik işleyişi ile sınırlı ve herkes için aynı anlamları yaratan bir süreç değildir. Görme, işlev olarak basit ancak yapı bakımından karmaşık bir süreçtir. Görsel algı için, özelleşmiş çok sayıda beyin bölümünü ve görmenin farklı alt bileşenlerini kullanılır. Diğer duyu ve algılama süreçlerinde de olduğu gibi, bilişsel bir sürecin varlığı söz konusudur. Görsel kodların, algılayan kişiye bağlı olarak gösterdiği değişimleri, kişiye ait beklentiler, kişinin ilgi alanları, kişiye ait gereksinimler, kişinin sahip olduğu inançlar ve kişinin daha önce yaşadığı deneyimlerden öğrendikleri olarak sıralayabiliriz. Görerek algılayan bireyin görme süreci, bir fotoğraf makinesi gibi değildir. İmgeye ilk tepkimiz ne kadar otomatik olursa olsun, imgeyi birebir okuma, asla edilgen bir uğraş değildir. Birey, algılayan, yaşayan bir varlıktır (Derman, 2010, s. 29-36).

Görsel imgelerin duygu, heyecanlarımızı uyarma gücü, Antik Çağ'dan bu yana gözlenmiştir. Yalnız imgeler değil, belli çizgi ve renk düzenlemeleri de duyularımız ve dolayısıyla duygularımızı etkileme potansiyeline sahiptir (Gombrich, 2014, s. 138-161). Bu durum, *Buzul* adlı fotoğrafta görülebilir (Şekil 8).

Suyun bir kütle olarak ışığa karşı direncini betimleyen yüzey gölgeleri, nesnenin kendi üstünde oluşturduğu 'bağlı gölge' kategorisinde değerlendirilebilir. Bir iç yansımaya ve içgörü olarak bireyin kendisiyle kurduğu organik ilişkilere atıfta bulunan bu durum, doğayla bütünleşen varlığın kendi koşullarını yaratması ve benzeşmesi olarak kodlanabilir. Doğayı kendine benzetme ya da doğaya benzeme arayışındaki insanın her iki durumda da yeniden biçimlenmesi kaçınılmazdır. Su yüzeyindeki kabarcıkların yaşamı simgelediği anlatıda, iç içe geçmiş balık suretlerinin içinde buldukları suyla kaynaşarak biçimlerini kaybetmeleri ve suyun bir uzvuna dönüşmeleri anlatılmaktadır. Yaşamın doğa ile iç içe olması, insanın da doğaya ait olduğu anlamına gelir. Bu nedenle insan yaşayabilmek için doğanın parçası olmak zorundadır. İnsan doğayı kendi suretinde dönüştürmeye başladığında kendine yabancılaşmaktadır. İnsanın doğa içindeki varlığı ise biyografik bir kimliklenmedir ve doğa insana kim olduğunu gösteren bir kılavuzdur. (Uzun, 2019, s. 77)

Gerçekliğin algılanmasında tüm duyumlar birlikte iş görürler ve birbirlerini denetlerler, ancak temel algı görsel algıdır. Görme işlevleri normal olduğunda, bilinç düzeyindeki davranışlarımızın büyük bölümü için görsel algılarımız belirleyici öge olmaktadır (Derman, 2010, s. 29-36).



Şekil 8. *Buzul* (İsmail Birlik, 2019).

Nesnelerin algılanabilir özellikleri ve kendi özellikleri arasındaki ayırım, bu nesnelerin değişik zamanlarda farklı olarak algılanmalarına da yol açmaktadır. Görsel nesnelere, en azından perspektif yüzünden değişikliğe uğrar ve farklı şekillerde algılanabilirler. Görünür boyut ve biçimleri, nesnelerin ve algılayanın konumuna göre farklılaşır. Ancak farklılaşan tüm algılar, yine algısal ipuçları sayesinde bilinç katında dengelenir ve nesnelerin kalıcı, bilinen özelliklerine göre düzeltilir. Bireyin içinde yaşadığı kültürel ortam, algılarının bir başka belirleyicisidir. Toplumsal gerçekliğin, bireysel gerçekliği etkilemesi bununla ilişkilendirilebilir. Sonuç olarak, gerçekliğin bir anlamda yeniden sunumunu oluşturan algılar, algılananın fiziksel özellikleri, algılayanın fizyolojik, psikolojik, kültürel özellikleri ile bu algıların içinde gerçekleştiği ortamın toplumsal, kültürel özellikleri ile biçimlenmektedir. Tüm bunlar, nesnelerin algılanabilir özelliklerinin farklı kişilerce farklı değerlendirilmesine yol açmaktadır. Gerçeklik hakkında edinilen bilgiler, nesnelerin algılanabilir özellikleri ile bu özelliklerin çok sayıda farklı etmenler ile her bireyin zihninde değişik şekillerde yorumlanması sonucunda toplanmaktadır (Derman, 2010, s. 29-36).

Sanatçılar, düşünürler, fizik bilimciler, psikoloji ile ilgilenen bilim insanları, çok uzun yıllardır insanın fenomenolojik görsel dünyasını belirlemeye ve anlamaya çalıştılar. Son yıllarda, sanat ve bilim arasında giderek artan düzeyde, disiplinler arası önemli etkinlikler görüldü, birçok bilim insanı sanatın nasıl yapıldığına ve takdir edildiğine dair yeni bilgiler edinmek için kendi alanlarındaki bilgi ve yöntemleri uyguladılar (Pepperell, 2011). Bazı bilim insanları, fikirlerini ve yaklaşımlarını paylaşmak için sanat tarihçileriyle yakın işbirliği içinde çalışmaya başladılar. Bu yeni işbirlikçi ruhu motive eden etmenlerden biri, bilim insanları tarafından araştırılan, insan beyninin nasıl çalıştığı konusunda, sanatçıların da bazı keşiflerde bulduklarının anlaşılması oldu. Özellikle görsel işlevlere yönelen başta ressam olmak üzere birçok sanatçının nörolojik bilimlere alanına katkı verdikleri konuşulmaya başlandı. Yüzyıllar boyunca, sanatçıların, yoğun olarak, dünyanın algılanma şekli üzerinde çalışmakta oldukları göz önüne alındığında, örneğin nesnelere, rengi, formu veya derinliği fenomenolojik olarak algılayışımız ile ilgili bazı yolları anlamış olmaları sürpriz değildir. Gözlemleri aracılığıyla, sanatçılar, tüm dünyada, müzelerde ve galerilerde sayısız sanat eserinde, bulgularının kalıcı bir kaydını bıraktılar. Tüm bu biriktirilmiş sanatsal bilgileri açmak, algı ve biliş konusunu bilimsel olarak anlayışımız ile bağdaştırmak görevi, uçsuz bucaksız ve aynı ölçüde muazzamdır. Bu nedenle sanat ve bilimin işbirliği içinde çalışması, kültürlerarası ve metodolojik büyük zorluklara rağmen memnuniyetle karşılanmaktadır. Nitekim Gertz'e göre (2010, s. 42-43) natürel tavır ile kavramsal tavır arasındaki diyalektik, karşılıklı savaşımın sonucunda yaratıcı bir eylem olan barış ile sonuçlanır ve uzlaşmış bir fenomenolojik eylemin sanat kadar bilime de katkısı düşünülebilir.

1.3. Işığın Duyusallığı ve Duyumsanan Sanatın Öznel Belirsizliği

Görsel algının ilk aşaması, görme duyusuyla başlar. Görme duyusu, göze dayalı olarak işleyen bir algılama sistemidir. İnsan algısının %80'inin görsel algıya dayandığı söylenir. Bu nedenle gözler, insan algısının en önemli organıdır. Hatta insan vücudunun duyu algılayıcılarının %70'inin gözdeki retina tabakasında olduğu ileri sürülmektedir.

Fakat, görsel algıyı sadece göz ve gözün işleyişiyle sınırlandırmak neredeyse imkansızdır. Çünkü nesnelerin fiziksel görüntüsü kadar, gören kişinin psikolojik durumu, nesne ile olan mesafesi, daha önce o nesne ile olan ilişkisi gibi birçok konu, görsel algının kapsamına girer ve bireylerin algısal etkinliklerinin düzenlenmesinde belirleyici rol oynarlar.

İnsan gözü, kafatasında kemikten oluşan bir yuva içinde bulunur ve bu yuva içindeki yağ dokusu tarafından sarılmış durumdadır. Göze bağlı bulunan 6 farklı kas gözün hareketini sağlar.

Gözün işlevini yerine getirmesi için öncelikli olarak ışığa ihtiyacı vardır. Bizler için ışık, görebildiğimiz dalga boylarından ibarettir. İnsan gözünün göremediği dalga boyları da mevcuttur; fakat insan gözünün yapısı

ancak görülebilir ışık tayfıyla sınırlıdır. Görülebilir ışık tayfı da renklerden oluşur. CIE (*Comission Internationale de l'Eclairage*), 380 nm ile 780 nm arasındaki dalga boylarını 'görülebilir' olarak belirlemiştir (International Commission On Illumination, 2020). Bu görülen ışığın 380 nm'den (mavi) 780 nm'ye (kırmızı) değişen birleşimleridir.

Nesnelerin üzerlerinden yansıyan ışıklar, önce gözdeki kornea tabakasına gelirler. Kornea, gözün en üst katmanını oluşturan parlak yüzeydir. Yaklaşık olarak 0,5 mm kalınlığında ve 12 mm çapındadır ve göze gelen ışınların en fazla kırıldığı bölümdür. Ayrıca, gözün nesnelere net bir şekilde görmesinde en büyük rol korneaya aittir.

Arbib ve Hanson gibi kuramcılar, görmeyi iki farklı şekilde ifade ederler. Bunlardan ilki, sadece basit bir duyum olarak ön süreçleri içeren düşük düzey görmedir. Diğeri ise daha önce elde edilen deneyimlere ait bilgileri kullanarak görmeyi ifade eden üst düzey görme olarak adlandırılır. Bu tanıma çok yakın olan görmek ve bakmak adları adı altında iki kavram da halkımız tarafından sıklıkla kullanılır. İşte bu noktada, algısal bir etkinlik olarak görme ve duyuşsal bir etkinlik olarak görme farklılıkları ortaya çıkar (Altunay, 2009, s. 76-78).

Her algısal deneyimin bir nesnel ve öznel bir tarafı vardır. Duyum ve duyguları temsil eden öznel yönü ve anatomik ve fizyolojik süreçler ile gelişen nesnel yanı olarak iki kısım şeklinde düşünebiliriz. Görsel sanatı işleyen araç olan görsel sistem, görsel sistemimize akan çok büyük miktarda veriyi filtrelemeyi, düzenlemeyi ve sıralamayı hedeflemektedir (Aviv, 2014). Görsel işlemenin erken aşamalarında, görsel işlev alanı, ışık noktaları, çizgiler, kenarlar, basit formlar, renkler, hareket gibi temel bileşenlerine dönüştürülür. Daha sonraki aşamalarda ise, sistem bu bileşenleri karmaşık formlara ve nesnelere dönüştürür: hareketli bir araba, gözlerini kırpan yüz, bir dansçının parmak uçlarında dönmesi gibi. Bu sürekli devam eden süreçler, dünya hakkında bilgi sahibi olmamızı, hızlı ve etkili genellemeler yapmamızı ve kararlar almamızı sağlamaktadır.

Eski Yunan'da ve Rönesans Avrupası'nda sanatçılar, birkaç kuşak boyunca imgelerini görülür dünyaya adım adım yaklaştırmaya, tam bir benzerliğe ulaşmaya çalışmışlardır. Birçok eleştirmenin bu başarıya duydukları hayranlık, günümüzde eski coşkusunu yitirmiştir. Antikçağ dünyası, sanatın evrimini temel olarak teknik bir ilerleme gibi taklit etme, *mimesis* becerisine egemen olma gibi görüyordu. Sanat yoluyla gerçekliğe egemen olma süreci, hızı değişerek, en azından 19. yüzyıla kadar sürmüş ve izlenimcilerin verdikleri savaşlar, görsel keşif konusu üzerine verilmiştir (Gombrich, 2014, s. 138-161). Günlük nesnelere işlenmesinin aksine, görsel sanatlar, günlük yaşamımız boyunca görsel sisteme uygulanan işlevsel kısıtlamalardan arındırılmıştır. Sanat, nesnelere ve sahneyi organize etmek ve temsil etmek için yeni yollar bulmakla meşgul olmaktadır. Sanatçılar, tasvir edilen nesnelere işlevsel olmayan çeşitli şekillerde temsil etmek ve ayırtmak için serbesttirler.

Görsel belirsizlik, izleyiciye, kolay ya da anında tanınmaya olanak vermeyen, görünüşte anlamlı bir görsel uyarın sunulduğunda ortaya çıkan algısal bir deneyimdir (Pepperell, 20011). Bu tür bir görüntü ile yüzleşme, neyin tasvir edildiğini belirleme ihtiyacı uyandırır ve bu yüzden bilmeceyi çözmek için ek dikkat gösterilir. Belirsiz görüntülerin cazibesi, izleyicilerini şaşırtmak, kafalarını karıştırmak için kapasitelerini sıklıkla kullanan sanatçıların dikkatinden kaçmadı. Sanatta tanımlanamayan imgeler ile ilgili ilk çalışmada, Gamboni (2002), sanat tarihine derinlemesine uzanan eserlerde, sanatçıların kasıtlı olarak resimleri içine değişik öğeler veya parçalar koyma yolu ile izleyicilerinin gördüklerini tanımlama kapasitelerini zorlama yollarını araştırarak, belirsizliğin kullanımının izinlerini aradı. Görsel alan içerisinde gösterilmeyen ışık kaynağı kaynağın ne olduğuna dair gizem yaratır ve yoruma açıktır. Bu durum gizem, ruhanilik, korku, endişe, terör gibi farklı psikolojik etkiler oluşturmak için kullanılmıştır (Karavit, 2006, s. 16-17; 22).

On sekizinci yüzyılın sonlarında Joseph Wright tarafından yapılan Bir Hava Pompası içindeki Bir Kuş Üzerinde Deneş (*Experiment on a Bird in an Air Pump*) adlı bir çalışmada (National Gallery London, 1768) bunun ünlü bir örneğı bulundu. Bu durum *Experiment on a Bird in an Air Pump* adlı fotoğrafta görülebilir (Şekil 9). Resimde, oksijen yoksunluğunun bir kuş üzerindeki etkisinin bilimsel bir gösterimi betimlenmektedir ve ana hatlarıyla kusursuz bir netlik ile sunulmaktadır.



Şekil 9. *Experiment on a bird in an air pump*, Joseph Wright, 1768.

Görsel belirsizliğin sanatsal olanaklarından yararlanmak için, sınırları daha fazla zorlamış bir sanatçı, 19. yüzyılın erken dönemlerinde romantik akımları izlemiş, atmosferik ortam manzaraları ve deniz manzaraları ile ünlü İngiliz ressam J. M. W. Turner'dir. Şimdi çok ünlü olmasına rağmen Turner, yaşamı boyunca, okunaksız ve belirsiz görülen işler ürettiği için sık sık ağır eleştirilere uğradı. O dönemde Turner'in, herkese açık bir şekilde sergilediği ve en yüksek sesle eleştirilen işlerinin şu an bize gayet açık ve belirgin görünüyorması ilginçtir.

Eleştirmenler, Turner'ın halka açık göstermediği 1830'larda yapılmış Büyük Evin İçi: Çizim Odası (*Interior of a Great House: The Drawing Room*), East Cowes Kalesi (*East Cowes Castle*) gibi eserlerinden bazılarını görmüş ve çok şaşırılmışlardı. Hala resimlerin konusu tam olarak anlaşılammıştır, hatta yakından incelendiğinde bile, bir kısmı dışında, betimlenen nesnelere anlam çıkarmak mümkün olmamaktadır. Onu bu tür işler üretmeye zorlayan Turner'in zihninde ve daha tanınabilir eserlerini dahi anlayabilmek için mücadele veren halkın zihninde neler olduğunu bilmek güçtür. Bununla birlikte, bugün biliyoruz ki, Claude Monet, ilk kez 30 yaşında iken Londra'ya gittiğinde, Turner'in eserlerini görmüş ve ondan etkilenmiştir. Monet daha sonra, 1872'de, Turner'dan etkilenerek, İzlenim, Gündoğumu 'Impression, Sunrise' adlı eserini yapmış, 1874'de sergilenen eser, empresyonizm akımına adını vermiştir. Le Havre Limanı'nın sisin içindeki bu oldukça kabataslak görüntülenmesi, özellikle çağdaşı bir eleştirmeni kızdırmış, resimdeki belirsizliği küçümsemiş "Bu kanvas ne gösteriyor?" şeklinde alaycı sorusunu sormuştur. Aslında, Monet'nin resmin işlevi konusunda ilgilendiği, dünyanın görünümünü gizlemek değil, içtenlikle, doğrulukla betimlemektir. Farklı bir deyişle, orada gözlerinin önünde duran ile ilgili ne bildiğini değil, ne gördüğünü yansıtmak istedi. Kendisinin 1890'larda Rouen Katedrali'nden yaptığı birçok manzaradan biri gibi bir tablo, katedralin duvarlarının kendisinin bu duvarlardan yansıttığı ışıktan daha çok betimlenmesi değildir. İzleyici olarak bize kalmış olan, Monet'nin dönemindeki sanatçılar arasında popüler olan görme teorilerine göre, katedralin ışık formundaki desenini, kendi kavramsal kaynaklarımızı kullanarak okumaktır (Pepperell, 2011).

İlerleyen yıllarda Avrupa sanatına soyutlama kavramını getirerek itibar kazanacak olan Rus sanatçı Wassily Kandinsky, 1895'te Moskova Galerisi'nde, Monet'nin güneşte saman yığınlarını betimleyen resim serilerinden birini gördü. Resmin ne olduğunu anlayamadı, daha sonra şöyle anlattı:

Ve aniden ilk kez bir resim gördüm. Katalog, bir samanlık (ya da daha doğrusu bir tahıl yığını) olduğu konusunda bana bilgi veriyordu. Tanıyamadım ve şaşkınlıkla, hayret içinde, resmin beni sadece yakaladığını değil, aynı zamanda hafızamı da kaçınılmaz köklü bir şekilde etkilediğini fark ettim. Resim bir masal gücü ve görkemi gösterdi ve bilinçsiz de olsa, nesnelere resmin içinde temel bir unsur olarak gözden düştü. (Parsons & Gale, 1992, s. 255).

Benzer bir deneyim Kandinsky'nin Hatıraları'nda 'Reminiscences' bir pasajda anlatılmaktadır. Gece karanlığında atölyesine döndüğünde, duvara dayalı duran 'içinden bir ışık yayılan tarif edilemez derecede güzel bir resim' gördüğünde hayret etti. İçinde sadece formları ve renkleri ayırt edebiliyordu ve anlaşılabilir hiçbir nesneyi göremiyordu. Aslında, nesnesini tanımadığı kendi izlenimsel resimlerinden biriydi. Kandinsky, nesnesiz görüntülerin dikkat çekici bir algısal yanıt uyandırma potansiyeli olduğunu fark etti. Daha sonra, bu anlayışın ifade edilebileceği görsel bir dili geliştirmek için yıllarını harcadı. Çağdaş sanatçılar arasında Gerhard Richter, oldukça farklı stillerde çalıştığı için biraz sıra dışıdır (Pepperell, 2011).

Hem kesin olarak işlenmiş fotoğrafa benzeyen resimler, hem de nerdeyse tesadüf eseri kazıma işlemi ile üretilmiş daha büyük soyut çalışmaları ile tanınır ve nihai etkiyi boya ve araçlar arasındaki öngörülemez etkileşime bırakır. Ancak geleneksel anlayış içinde gerçekçi ya da soyut olarak görülmeğe, temsili olmayan anlayışta, Richter'in çalışmaları, burada anlatılan şekilde belirsiz olarak daha iyi anlaşılabilir. Sanatçının üretmeye çalıştığı şey, izleyiciyi gördüklerini denemek ve çözmek için çeken bir belirsizlik duygusudur. Richter kendisi bu konuda çok açıktır ve şunu söyler;

Yorumlanabilir ve anlam içeren resimler kötü resimlerdir. Öte yandan iyi bir resim, sınırsız görüş çeşitliliği içerir, çünkü anlamından ve isminden yoksundur. Bize, tek bir anlamın veya görüşün ortaya çıkmasını engelleyen tüm değişik anlamların içindekini ve sonsuz çeşitliliği gösterir. Bu değişimde sanat eleştirmeni Robert Storr, belirsiz algı kuramı ile ilgili fikrini şöyle açıklıyor: Tabloda bir masaya veya başka şeylere benzeyen bir şeyden kaçınmaya çalışıyorum, böyle olduğu zaman görebileceğiniz tek şey bu nesne. (Storr, 2003)

2. Sonuç

Karanlık Kutu (*Camera Obscura*), dört tarafı da ışık sızdırmayacak biçimde kapatılmış bir kutu içerisinde, bir iğne deliğinden giren ışık yardımıyla görüntü oluşumunu sağlayan basit bir aygıttır. Karanlık kutu içerisindeki hayali görüntü, alt-üst ve sağ-sol ters olarak oluşur. Görüntünün büyüklüğü, kullanılan karanlık kutunun büyüklüğüne, delik çapına, deliğin açıldığı yüzeyin kalınlığına ve nesnenin aydınlanma şiddetine bağlıdır. Karanlık kutu içerisinde görüntünün oluşumuna yönelik ilk bilgiler, M.Ö. V. yüzyılda yaşamış Mo Ti tarafından ortaya konulmuştur. Daha sonraki yüzyıllarda Aristoteles, İbnü'l Heysem, Leonardo Da Vinci ve birçok bilim insanı, bu aygıtın çalışma prensibi üzerinde araştırmalar yapmış ve bunlardan bazıları, bu aygıtın bir resmetme aracı olarak kullanılabilirliğini belirtmiştir. Karanlık kutu üzerinde açılan deliğin önünde mercek kullanılması, elde edilen görüntünün kalitesini artırmış ve bu aşamadan sonra özellikle nesnenin görüntüsünü tam bir doğrulukla yüzey üzerine aktarmak isteyen ressamlar tarafından kullanılmaya başlanmıştır.

Daniele Barbaro'nun diyaframı, Johann Cristoph Sturm'un 45° açılı aynası ve Johann Zahn'ın kısa ve uzun odaklı mercek sistemi de eklenince karanlık kutu daha işlevsel hale gelmiştir. Bu aşamadan sonra sadece dönemin ressamları tarafından değil aynı zamanda bilimsel çalışmalar da, eğitim ve eğlence amaçlı gösterilerde de yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Karanlık kutu, ışık yoluyla yüzey üzerinde görüntü üreten optik bir aygıttır. Görüntünün varlığı, ışığa bağımlı olduğu için, bu aygıt tarafından oluşturulan görüntünün temel karakteri, hayali bir görüntü olmasıdır. Karanlık kutu, çevremizi saran nesnelere dünyasının aslına sadık tam bir kopyasını yüzey üzerinde görüntü olarak üretebilen bir aygıttır. Bu nedenle, insan gözü ve algılamanın doğası hakkında yepyeni bilgilere ulaşılmasında önemli katkıları olmuştur (Turan, 2013, s. 25-26).

Işık söz konusu olduğunda onu daha iyi anlamak adına algısal inşa fonksiyonlarından da bahsetmek gerekir. Çünkü algısal fonksiyonlar fotoğraf çekiminde fotoğrafçının iyi bir fotoğrafta ihtiyaç hissettiği öğeleri oluşturur. Işığın iyi fotoğraf üzerindeki algısal fonksiyonları konuyu ortaya çıkarması, konuda aydınlık ve

gölge alanlar oluşturması ve dokusal zemini ortaya çıkarmasıdır. Bu özellikler zaten iyi bir fotoğrafın oluşabilmesi için gerekli olan öğelerdir (Kanburoğlu, 2012, s. 64-66).

Fotoğrafçılığın geneline baktığımızda bir ışık okulu, bir ışığı yüzey üzerine kaydetme laboratuvarı olarak değerlendirmek zorundayız. Fotoğraf, ışığın doğal ya da yapay kaynaklardan gelen enerjiyi kontrollü bir şekilde kaydetme sanatıdır. Gündoğumu, günbatımı, mevsimsel ışıkları, bölgesel yani Kuzeydeki sisli yumuşak ışık, Güneydeki kızgın ve ezici ışık ve birçok sanatçının peşinde olduğu, on iki saatlik zaman diliminde ve güneşli havalarda yakalanabilen 'altın ışık' günün sadece çok kısa bir bölümünde algıyla buluşur. Fotoğrafa renkli olarak baktığımızda günbatımında, kırmış ve artık soğumaya başlamış olan bir ışık kaynağının oluşturduğu bir saatlik bir zaman diliminde, kompozisyonu algısal katmanlarda örgütlemek gerekir. Çok önemli iki saat birbirinden en az on saat uzak iken, onların yakınlığı ve uzaklığı arasındaki mesafe, algısal bir opsiyonla yeniden düzenlenebilir ve ışığın taşıdığı değer çok daha ötesine geçilerek ışık üstü bir eser oluşturulabilir. Fotoğrafta ışık yolculuğu, görsel algının tüm kademelerinde izdüşümlerini ve düşünsel tayflarını oluşturan uzun soluklu bir yolculuktur.

Algılanan yüzey üzerine bir ışık huzmesini kaydetmek kendi başına yeterli değildir. Kötü koşullarda bir hapisanede bırakmak gibi bir şeydir. Dolayısıyla teknik olarak kaydettiğimiz ışık, algısal olarak inşa edilen belli kompozisyonlarla desteklenmeli, konularla anlamlandırılmalı ve içeriğe sahip olmalıdır. Fotoğraf albümleri görsel hatıra defterleri gibidir. İnsan albümündeki herhangi bir fotoğrafa baktığı zaman, o dönemi anımsatan bir algısal yoklama yapması ve bir iki sözcük söylemesi kaçınılmazdır. Devamlılık arz eden durumlarda sanki hatıra defterinden satırlar okuyormuşçasına anlatılar devam edecektir. İşte bu yüzden ki fotoğrafın algısal bir dili vardır. Fotoğrafçı, kareleri ikinci veya üçüncü şahıslar tarafından izlendiğinde ressamalara ve grafikerlere sorulan sorularla çok karşı karşıya kalmaz.

Saf ışıkta çektiğimiz temsili gerçekler üzerine düşen algısal ışık, ustaların ve hocaların da dediği gibi "beklenen o anda, fotoğrafçıların çektiği fotoğrafları sadece fotoğraf olmaktan çıkarıp anlamlandıran güneşin sanatsallaştırdığı bir esere dönüştürür" (Kanburoğlu, 2012, s. 48). Işığın Ressamı olan Monet'in atölye ressamlığını kesin bir dille reddetmesinin gerekçesi olarak aktardığı şu bilgi gün ışığını veya doğal ışığı takip ederken bizlere gerçeğin nasıl olması gerektiği konusunda deneyimlerini ve çalışmalarını aktarırken "açık havada yapılan eskizlerin atölyede aktarımı sırasında ressamların hiçbir zaman o ana yoğunlaşmadığı, hep motiflerinin özünü aramaya çalıştığı" görüşündeydi (Krausse, 2005, s. 74-75). Bu ise resimlerinin hep fazla stilize olmasına yol açıyordu. Oysa İzlenimci resim, bir anın gerçeğinin yakalanmasıdır. Bu nedenle sanatı 'gerçekçi' olarak da adlandırmıştır.

Sonuç olarak imajları deşifre etmeyi zorlaştıran sanatçılar, bunu sadece kasıtlı olarak gizlemek veya izleyicilerini şaşırtmak için yapmamaktadırlar. Aynı zamanda bazı görüntülerin görsel sistem ile nasıl etkileştiğini ve dünyayı nasıl anlamlandırdığımızı keşfederek görme ve algı üzerinde çalışan bilim insanları gibi davranmaktadırlar. Genelde sanat, özelde ise görsel sanat, beynimizi gerçeğin egemenliğinden kurtarmakta, içsel durumlarının içinde akmasına izin vermekte, yeni duygusal ve bilişsel birliktelikler yaratmakta ve başka türlü erişilmesi daha zor olan beyin durumlarını aktive etmektedir (Aviv, 2014). Bu süreç, izleyicinin beyninin henüz keşfedilmemiş iç bölgelerinin keşfedilmesini sağladığı için, görünüşe göre faydalı ve değerlidir. İnsanlar duvarın üstünden atlayıp doğaya çıkınca güneş ışığı gözlerini kamaştırır ve her şeyi net ve gerçekliği ile görür. Gün ışığına çıkınca aydınlanmış, bilgelenmiş, gerçeğe kavuşmuştur. Burada ışık kaynağı; aydınlanmanın, bilgilenmenin, gerçekliğe ulaşmanın simgesi olarak rol oynar (Karavit, 2006, s. 23-24).

Fotoğraf gerçekliği her şeyden önce, tekniğin öznelliği ve tikel bir amaca hizmet etmek üzere kullanılması fikriyle açıklanabilir. Çünkü fotoğrafın sanatsallığı, teknik ile iç içedir. Flusser'a göre (2009, s. 11-12), ontolojik bakımdan geleneksel görüntüler görüngüleri kastederken, teknik görüntüler kavramlara gönderme yapar. Fotoğraf bir teknik görüntüdür, çünkü aygıt/aparat kullanılarak elde edilmektedir. Fenomenler dünyasındaki mekanik bir gezinme ve bir şeyleri çekip alarak kendine ayırmadır. Bu nedenle fotoğrafı duvar ya da tuvale nakşedilen resimlerden ayıran kavramsal bir yönün varlığı söz konusudur. Çünkü resim bir yansıma ve olgusal olanın 'renkli gölgelerinin' aktarıldığı bir sanat iken, fotoğraf ise olguların kavramsal yönlerinin düğümlendiği ve çözüldüğü bir sanattır. İnsan ile doğa arasındaki koşulsuz bütünleşmenin ve organik aktarımın karakterinde bulunan kavramsallık, fotoğraf makinesinin teknik aracılığında yeniden vuku bulur. Kavramların felsefi boyutunu aşkınlık düşüncesine bağlı kılmak ya da nesnel bir hakikat arayışında olmak arasındaki ince modernist çizgi, tekniğin insanın bir uzantısı olarak doğayı kavrayabildiği fotoğraflama süreçlerinde giderek öznelleşir. Makinenin işlevleri böylece insansı nitelikler kazanır ve gerçekliğin öznel bakışına uzanan bu meşguliyette, tekniğin protez olma özellikleri de çözünür. Geriye kalan ise, fotoğrafın tam anlamıyla kestirilemeyecek kadar karmaşık, ancak gerçeğe ikizi kadar benzeyen basit yapısallığıdır.

Kaynakça

- Altunay, A. (2009). *Görsel estetik*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Aviv, V. (2014). What does the brain tell us about abstract art? *Frontiers in Human Neuroscience*, 85(8), 1-4.
- Barthes, R. (2008). *Camera lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler* (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Böhme, G. (2014). Light and space. On the phenomenology of light. *Dialogue and Universalism*, 24(4), 62-73.
- Brash, E. (1983). *The art of photography*. Virginia: Time-Life.
- Clark, J. & Paivio, A. (1991). Dual coding theory and education. *Educational Psychology Review*, 3(3), 149-210.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze* (C. Soydemir, Çev.) [3. Baskı]. Ankara: Doğu Batı.
- Derman, İ. (2010). *Fotoğraf ve gerçeklik*. İstanbul: Hayalbaz.
- Eco, U. (1989). *The open work* (A. Concogni, Trans.). USA: Harvard University.
- Flusser, V. (2008). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* (İhsan Derman, Çev.). İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı.
- Foucault, M. (1994). *Kelimeler ve şeyler* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge.
- Gamboni, D. (2002). *Potential images: ambiguity and indeterminacy in modern art*. London: Reaktion.
- Gertz, N. (2010). On the possibility of a phenomenology of light. *PhaenEx*, 5(1), 41-58.
- Gombrich, E. H. (2014). *İmge ve göz. Görsel temsil psikolojisi üzerine yeni incelemeler* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Habermas, J. (1993). *İdeoloji olarak teknik ve bilim* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Hall, S. (1997). *The work of representation: cultural representations and signifying*. London: Sage.
- Hall, S. (1999). İdeolojinin keşfi: Medya çalışmalarında baskı altında tutulanın geri dönüşü. M. Küçük (Der.), *Medya, İktidar, İdeoloji* içinde (s. 77-126), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Hançerlioğlu, O. (1994). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- İkizler, E. (2003). *Temel fotoğraf*. İstanbul: Fotoğrafevi.
- International Commission On Illumination. (2020, 12 Aralık). *CIE publications – premium source for knowledge on light and lighting*. Erişim adresi: <http://cie.co.at/publications/international-standards>
- Kanburoğlu, Ö. (2012). *Fotoğrafın büyüü: Işık*. İstanbul: Say.
- Karavit, C. (2006). *Işık gölge*. İstanbul: Telos.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesans günümüze resim sanatının öyküsü*. İstanbul: Literatür.
- Levoy, M. S. (2011, 8 Mart). *History of photography as art*. Erişim adresi: <https://graphics.stanford.edu/courses/cs178/lectures/history3-art-06may14.pdf>
- Mead, G. H. (1934) *Mind, self and society*. Chicago: University of Chicago.
- Nedjadrassul, D. (2017). *Abstract and concrete concepts according to word association* (Master's thesis). University of Western Ontario, Canada.
- Paivio, A. & Csapo, K. (1969). Concrete image and verbal memory codes. *Journal of Experimental Psychology*, 80(2), 279-285.
- Parsons, T & Gale, I. (1992). *Post-impressionism, the rise of modern art 1880–1920*. London: Studio.
- Pepperell, R. (2011). Connecting art and the brain: An artist's perspective on visual indeterminacy. *Frontiers in Human Neuroscience*, 84(5), 1-12.
- Snyder, J. & Allen, N. W. (1975). Photography, vision and representation. *Chicago Journals*, 2(1), 143-169.
- Sontag, S. (1993). *Fotoğraf üzerine* (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş.

- Storr, R. (2003). *Gerhard Richter: Doubt and belief in painting*. New York: Museum of Modern Art.
- Turan, E. (2013). *Fotoğraf tarihi, fotoğrafın tarih öncesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Uzun, İ. (2019). *Fotoğraf sanatında soyutun inşası* (Sanatta Yeterlik Tezi). Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi, Erzurum.
- Wicks, R. (1989). Photography as a representational art. *British Journal of Aesthetics*, 29(1), 1-9.
- Wright, J. (1768). *Experiment on a bird in an air pump* [Resim]. The National Gallery, London. Erişim adresi: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-wright-of-derby-an-experiment-on-a-bird-in-the-air-pump>
- Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve özdeşleyim* (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Hayalperest.

Richard Schechner ve Bir Eşiksellik Paradigması: Performans

Richard Schechner and A Paradigm of Liminality: Performance

İbrahim Güngör

Özet

Bu çalışma Richard Schechner'in 1970 sonrası antropoloji ile kurduğu yakınlıkla beraber üzerinde detaylı olarak durmaya başladığı ve yeni bir paradigma olarak ifade ettiği 'performans' düşüncesinin bir anatomisini çıkarmayı hedeflemektedir. Bunu yaparken de Schechner'in bir dönem birlikte çalıştığı antropolog Victor Turner'dan devralarak kullandığı 'eşik', aradalık (*liminal*) kavramı çerçevesinde bir anlatı kurulmaya çalışılmıştır. Schechner'in genelde sosyal bilimlerde antropoloji ile kurduğu yakınlık, performans algısını değiştirdiği gibi ritüel-tiyatro ilişkisine, kültür, oyun gibi kavramlara yeni bakış açıları getirmesini de sağlamıştır. Schechner 1950'lerin sonunda Amerika'nın hareketli toplumsal ikliminde başladığı tiyatro çalışmalarını 1980 sonrası büyük ölçüde performans araştırmaları merkezine kaydırmış, tiyatro-antropoloji ilişkisini farklı açılardan ele almış ve 'performans'ı tiyatro çerçevesinde değil tiyatroyu 'performans' çerçevesinde okumuştur. Schechner'in kapsayıcı bir paradigma olarak ele aldığı performans doğa-kültür, sanat-hayat korelasyonlarının yeni perspektiflerle okunmasını sağlamaktadır. Temel olarak Schechner düşüncesi kendisini batılı, Avrupa-Amerika merkezli egemen kültürün ve onun sınırlama, sınıflama anlayışının karşısında, eşikselliklere değer veren bir alanda, 'kesişimler, etkileşimler, belirsizlikler' alanında konumlandırmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Performans, antropoloji, tiyatro, kültür, oyun, eşik.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Performans, tiyatro, antropoloji.

Abstract

This study aims to map out the anatomy of the idea of 'performance' which Richard Schechner begins to dwell upon in detail following the 1970s with the linking he makes to anthropology and which he puts forward as a new paradigm. In doing so it utilises the concept of the liminal, borrowed by Schechner from Victor Turner, an anthropologist he spent time working together with. The connection Schechner draws with the social sciences in general and anthropology in particular, not only changes the perception of performance, but ensures a new way of looking at the relationship between ritual and theatre, and concepts such as culture and play. The theatre work Schechner began in the heated social climate of the late 1950s USA shifted largely to performance research studies after the 1980s. Schechner approached the relationship between theatre and anthropology from different perspectives, and instead of reading performance within the frame of theatre, he read theatre within the frame of performance. Performance, which Schechner views as an inclusive paradigm, enables correlations such as nature-culture and art-life to be read from different perspectives. Fundamentally, Schechner's thought positions itself in opposition to the Western, Anglo-American centred ruling culture and its ideas of restrictions and classifications; a place where 'intersections, interactions, ambiguity' is praised alongside liminality.

Keywords: Performance, anthropology, theatre, culture, play, liminal.

Academical disciplines/fields: Performance, theatre, anthropology.

- **Sorumlu Yazar:** İbrahim Güngör
- **Adres:** Ergene Mah. 534 Sokak. No: 1/19 Bornova-İzmir
- **e-posta:** ibrahim.gungor99@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0003-3633-8524
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 27.05.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.853668

Geliş tarihi: 04.01.2021 / **Kabul tarihi:** 12.04.2021

1. Giriş

Richard Schechner, 1950'lerin sonundan günümüze uzanan, geniş bir araştırma ve uygulama sahasına yayılan çalışmaları ile performans araştırmaları konusunda öncü isimlerden biridir. Erken dönemlerinde deneysel tiyatro çalışmaları ve aktivist kişiliği ile ön plana çıkan Schechner, 1970'lerin başından itibaren tiyatro teorisi ile sosyal bilimler ilişkisine odaklanmaya başlamış ve performansın çok boyutlu yapısı üzerine araştırmalar yürütmüştür. Bu süreçte antropoloji bilimi ile yakından ilgilenmeye başlar; ritüelleri inceler, tiyatronun kökenine dair teorileri yeniden ele alır ve drama, ritüel, tiyatro, metin ilişkisini yeniden tanımlar.

Bu değişim süreci tek başına Schechner'in kişisel serüveninde yaşanan gelişmelere bağlı değildir. 1960'lar ve 1970'ler geleneksel tiyatro araştırmalarının sorgulanmaya başladığı dönemler olmuştur. Batılı, Avrupa-Amerika merkezli bakışın yarattığı kalıplar sadece tiyatro alanında değil sosyal bilimler alanında da bir kriz ve çıkış yollarının aranmaya başlandığı bir tartışma ortamı yaratmıştır. Tüm bu süreç Richard Schechner'in de aralarında olduğu Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba gibi isimleri kültürel olarak batılı olmayan anlayışları yakından incelemeye ve toplumsal eylemlilikle çözülemeyen sorunlara ritüelistik kökenlerden çözüm üretmeye ya da kültürel olarak alternatiflere daha yakından bakıp, ortaklıklar, benzerlikler veya kesişimleri aramaya yönlendirir.

Marvin Carlson, Schechner'in çok boyutlu performans araştırmalarına odaklanan *The Rise of Performance Studies* (2011) isimli çalışmada yer alan makalesinde Kuhn Değişimi'nden söz eder. Thomas Kuhn tarafından bilimsel düşünce için ortaya atılan yaklaşım, genel olarak kabul görmüş düşünce sistemlerinin başarısızlığa uğraması sonrası yeni bilgilere, yeni perspektiflere ulaşılması için bir arayış ve yeniden uyarlanma dönemi önermektedir. Carlson, Kuhn Değişimi ya da Paradigma Değişimi (*Paradigm Shift*) olarak adlandırılan egemen, yerleşik yöntemlerden çıkışın kültürel örneğini Schechner'de bulur (2011, s. 16). Geleneksel batı tiyatrosunun araştırma yöntemlerinin yetersizliği alternatif yollar aranmasını zorunlu kılmıştır. Schechner de bu gerekliliği hissetmiş ve önemli bir düşünsel süreç ortaya koymuştur. Özellikle 1970'lerin başında yoğunlaşan, 1980'lerde performans araştırmaları olarak somutlaşmaya başlayan ve geniş bir yelpazeye uzanan çalışmalarıyla yeni paradigma değişiminin tiyatrodaki örneğini oluşturmuştur. Bu süreç antropoloji bilimi ile yakınlaşmasıyla köklü bir teorik altyapı kazanmıştır. Antropolojiden elde ettiği veriler ile yönlendirdiği çalışmaları farklı başlıklarda çeşitli sonuçlar doğurmuş ve performansı sanatın olduğu kadar yaşamın hemen her boyutunu kapsayıcı bir paradigma olarak ortaya atmasını getirmiştir.

Diğer yandan bu paradigmanın kapsayıcı (hatta kimi zaman 'yutucu') özelliği ve 'yine' batı kökenli oluşu çeşitli tartışmaları ve eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Çalışma dilimizde yürütülecek tartışmalara/eleştirilere zemin hazırlamak için 'eşiksellik' düşüncesinin perspektifinden bakarak Schechner'in performans düşüncesinin anatomisini vermeyi hedeflemektedir. Bu amaçla, öncelikle Schechner'in antropoloji ile temaslarına ve tiyatro-antropoloji ilişkisi konusunda düşüncelerine göz atılacak sonra performansı okumak için ortaya attığı paradigmanın aynasından bakarak temel yapıtaşları olan 'eşik' (*liminal*) ve 'yapılandırılmış davranış' (*restored behaviour*) kavramları ele alınacak son olarak da oyun ve kültürü algılama biçimine odaklanılacaktır. Tüm bu analizler sonrasında ise Schechner'i merkeze alarak performans düşüncesine yöneltilmiş kimi eleştirilere yer verilecektir. Elbette ki çalışmanın amacı Schechner'in görüşlerinin eleştirel bir değerlendirilmesi değildir. Ama burada anatomisi sunulan görüşlerin sınındığı ve kurulan paradigmanın hangi açılardan sorunlu görüldüğünün belirtildiği bir bölümle dilimizde yürütülecek tartışmalar için zemin oluşturma hedefine bir açıdan daha katkı sunulmaya çalışılacaktır. Bu anlamda tüm tartışmaların bir özetini vermek mümkün görünmese de başat bazı sorunsallara ve tartışmanın yürütüldüğü bazı önemli kaynaklara işaret etmenin faydalı olacağı düşünülmektedir.

2. Tiyatro-Antropoloji İlişkisi

Schechner'in farklı kültürlere ve onların ritüel, tören yapılarına olan ilgisi 1970'lerin başına dayanmaktadır. Hatta *Ritüelin Geleceği* (*The Future of Ritual*) isimli çalışmasında (2015, s. 14-18) bu süreçte, Hindistan'da bir ayini yakından izlemek, gözlemlemek için din değiştirdiğinden ve Jayaganesh adını aldığından söz eder. Antropolojik yaklaşımına yön veren asıl olay ise 1977'de Victor Turner ile tanışması olmuştur. Daha öncesinde de farklı kültürlerin tören yapılarını gözlemlemekte olan Schechner için, Turner'ın ritüel-drama ilişkisinde ürettiği özgün fikirler yeni perspektifler açmıştır. Bu birliktelik ikilinin performans araştırmalarının 'ortak babaları' olarak anılmaları (Harding ve Rosenthal, 2011, s. 5-6) derecesinde dikkat çekmiştir. Bu diyalog ve araştırma süreci Turner'ın 1983'teki ölümüne değin sürer.

Schechner bir söyleşisinde (Cutugno, 2013, s. 140) antropoloji ve antropologlar tarafından derinden etkilendiğini söylemiştir. Antropoloji kökenli araştırmaları yaptığı yolculuklar ve gözlemlerle de desteklenmiştir. Schechner bu çalışmalarını süresince Güney ve Güneydoğu Asya'dan, Java ve Bali'ye oradan Filipinler, Kore, Yeni Gine'ye kadar pek çok ülkede ritüel, ayin ve performansları izler. Budist rahiplerin, Müslüman dervişlerin, Hint kathakali dansçıların gösterilerini çözümler.

Schechner tiyatro-antropoloji ilişkisini yeni bir perspektiften okumuştur. Bu bakışı antropologlar üzerinde de derin etki bırakır. Victor Turner, Schechner'in *Between Theatre and Anthropology* isimli çalışmasına yazdığı önsözde (1985, s. ix), antropologların genelde statik olanla, değişmez olanla ilgilendiğini ama kendisinin Schechner'in dinamik, değişime odaklanan bakışından yoğun olarak etkilendiğini söylemiştir. Schechner, tiyatro ve antropoloji araştırmalarının etkileşimini şöyle açıklar: Tiyatro insanları prova yapma, deneme konusunda uzmanlaşmıştır, antropologlar ise gözlem yapma konusunda. Bu etkileşimle artık bazı antropologlar gözlemlendiğine katılmaya ve tiyatrocülardan bu katılımı neye dikkat etmeleri gerektiğini öğrenmeye başlamıştır. Antropologların bakışı ise tiyatro insanlarına, baktıkları performansın hangi sosyal sistemin bağlamında gerçekleştiğini görme şansı verir. Tiyatro ve antropolojinin metotları yakınlaşmakta ve sınırlar hızla yıkılmaktadır (Schechner, 1985, s. 25-26). Tiyatronun antropolojik hâle gelmesi gibi antropoloji de tiyatralleşmektedir (1985, s. 33). Öte yandan Schechner antropolojinin 'öteki' kültürü izleme tarzında batılı-batılı olmayan ikiliğinin yerleşik hâle gelmiş olduğunu söyler. Performans araştırmalarının antropolojik bakışında ise bu ayrım geçersizdir. Performans araştırmacısı kendini de kültürel sürecin parçası olarak, refleksif bir gözle izleyerek, bir 'öteki' olarak çözümler. Schechner bu mesafeli tutumu Brechtien bir uzaklık ve eleştiri, ironi ve sempatiye dayalı bir bireysel katılımı da içeren bir süreç olarak açıklar (Schechner, 2013, s. 2).

Schechner, araştırmaları sürecinde pek çok farklı kültürün ritüellerine yakından bakar. Bu noktada ritüeli sadece dinin ya da inancın tarihinin bir unsuru olarak görmez. Yeni çalışmalarla, ritüelin dinle sınırlandırılması düşüncesinden, "insan faaliyetlerinin oluşturduğu geniş yelpazeye tatbik edilen bir süreç" (Schechner, 2015, s. 34) olarak görülmeğe başlanması önemlidir. Artık "muhtelif performans sahalarını birbirinden ayıran oldukça katı sınırlar delinmiştir" (2015, s. 34). Diğer yandan tiyatroya köken oluşturan törensi yapılar düşüncesi de Schechner'in bakışında tek boyutlu ve sınırlarıdır. Bu noktada Schechner'in tiyatronun kökenine ilişkin 1900'lerin ortasında Cambridge Üniversitesi'nde yapılan araştırmalar üzerine düşüncelerini belirtmek gerekmektedir: Schechner tiyatronun ritüelistik temelin üzerine inşa edilmiş ya da ritüelden gelişmiş bir tür olduğu ile ilgili genel yaklaşımı kanıtladığı görür. Ritüelden Dithyrambos şarkılarına ve oradan da tragedyaya dönüşüm iddialarını zayıf ve bağlantısız bulur. 'Köken'e ilişkin kapsayıcı bir teoriyi reddeder. Schechner'e göre ritüel tiyatroya bağ oluşturmuş etkinliklerden sadece biridir. Bunun dışında oyun (*play*), eğlence (*game*) ve spor gibi etkinlikler de aynı derecede etkilidir. Ögeler arasında kesin sınırlarla bir ayırmadansa kesişen, iç içe geçen ve etkileşen bir yapı görür. Tiyatronun bu etkinliklerin ardılı olduğunu düşünmek sadece Batılı Yunan dramı üzerine düşünmek anlamına gelmektedir. Oysaki olay anlatımı, canlandırma pek çok farklı kültürde farklı biçimlerde oluşmuştur. Hatta bazı kültürlerde insanın kamusal performans etkinlikleri o derece iç içe geçmiştir ki bunlara Batılı anlamda bağımsız isimler vermek zorlaşır (Schechner, 1966, s. 26-27). Schechner bu düşüncesinin sonucu olarak Doğu performans sanatının ilk metni olarak kabul edilen Natyasastra'ya yakından eğilmiş ve onu incelemiştir. Natya, Sanskritçe'den batı dillerine çevrilmesi çok kolay olmayan bir sözcüktür. 'Dans-Tiyatro ve Müzik'i bir arada barındıran bir anlamı vardır (Schechner, 2003, s. 334). Batılı anlamda oluşturulmuş katı sınırların geçerliliğini yitirdiği örneklere duyduğu ilgi Schechner'in yeni paradigmasının da ana eksenlerinden birini oluşturacaktır.

Ritüel ve tiyatro ilişkisini incelerken, Schechner merkeze yararlı olan ile eğlenceli olan karşıtlığını koyar. Ama ikisi için de kesin sınırlar çizmez. Ritüelde yararlılık ön planda iken tiyatroya eğlence öne çıkar. Performans, bu noktada, ritüelin de tiyatronun da temelinde yer alan kapsayıcı ögedir. Schechner'in *From Ritual to Theatre and Back* (1974) isimli makalesinde ritüel-tiyatro ilişkisi şu başlıklarla özetlenir:

- 1) Bazı toplum düzenlerinde ritüel performanslar ekosistemin parçasıdır ve politik ilişkilere, grup yapılanmasına ve ekonomiye aracılık eder.
- 2) Öteki düzenlerde ritüel performans şov dünyasının özelliklerinin sorumluluğunu üstlenmeye başlamıştır.
- 3) Yararlılık ve eğlence arasında diyalektik bir bağ vardır. Bütün performanslarda her ikisi de vardır. (...)
- 4) Ama farklı toplumlarda farklı zamanlarda yararlılık ve eğlence arasında domine eden taraf değişir (...) (Schechner, 1977, s. 78).

Ritüel ve tiyatronun yarar ve eğlence açısından temel bulduğu kuruluş özellikleri ise şöyledir:

- 1) Ritüel: Komünal, gerçek, güncel ve yararlıdır.
- 2) Tiyatro: Bireysel, kurgusal, mimetik ve eğlencelidir (Schechner, 1977, s. 66).

Bu yarar/ritüel ve eğlence/tiyatro yapısını ise bütünsel olarak performans olarak tanımlar (1977, s. 87).

Schechner, ritüel ve tiyatro ilişkisinin diyalektik bir şekilde ve iç içe okunması gerektiğini düşünmektedir. Tiyatro yaratım süreçlerinin ritüelleşmesini veya ritüelin eğlence ve toplumsal eleştiri barındırmasını örnek verir (Schechner, 2015, s. 74). Schechner genel olarak Victor Turner'ın ritüeli algılama biçiminin izinden gitmektedir. Turner'ın ritüeli 'ortada bir yer'de, arada, eşikte konumlandığını söyler. Boşluklar ve kıvrımlar oyunla dolarak ritüel özellik kazanırlar. Ritüel süreç Turner'ın bakışında "liminal-liminoid, yetkisiz, yapı-karşıtı, koşullu ('eğer') ve yıkıcıdır" (2015, s. 291). Liminal ile liminoid arasındaki fark ise şöyledir: Arnold van Gennep'in 'eşik' olarak tanımladığı liminal'i Victor Turner detaylandırır, katmanlandırır. Liminal zorunlu etkinliklerde kullanılan 'eşik' iken, liminoid boş zaman ve sanatsal olanda yer alan eşikseldir. Örneğin Grotowski'nin ritüel denemeleri liminoid olarak görülür (2015, s. 292). Fakat buradaki köşeli ayrımı savunmayan Schechner'in pek çok farklı makalesinde ana olarak vurguladığı nokta ritüel-tiyatro, yarar-eğlence ilişkisinin iç içe geçmişi ve sürekliliğidir. Bu noktada sanayi toplumunun işlevleri, etkileri ayırıp sınıfladığını söyler. Komünal toplum ise bir araya getirip, karmaşıklarıdır. Örneğin şamanlar hem sanatçı hem performansçı hem doktor hem büyü altındaki hasta, hem rahip hem de eğlendiricidir. Öyledir çünkü pek çok farklı itkiyi bir arada barındırırlar (Schechner, 1977, s. 88-89). Ritüel ve tiyatronun ilişkisini incelerken Orta çağ kilise gösterilerini örnek verir. Bu yapıların Avangard sanata benzerliğine dikkat çeker (1977, s. 78). Modernist sanatın örnekleri olan Avangard sanata benzerlikleri, onların asıl doğalarındaki ayinsel ve dinsel yapının üzerinde okunabilmektedir. Ama benzerliğe rağmen bu gösteriler ritüele daha yakın görülürler. Burada dikkat çekmek istediği şey tiyatro tarihçilerinin kolaylıkla bağlamından kopararak tiyatroya ait bir değerlendirme ile okudukları Orta çağ gösterilerini hem tiyatro-ritüel aralığında tutması hem de toplumsal anlamının içinde değerlendirmesidir.

Schechner, çağdaş tiyatronun en önemli gelişmelerinden birinin sosyal roller ile dramatik rollerin birbirine ne kadar bağlı olduklarının fark edilmesinde yattığını söyler. Yazarın aklında, soyut bir alanda kurulan yakınlaşmadansa, sahnelemede (uygulamada-*mise en scene*) yararlı olan ile eğlenceli olanın dengelenmesinin, çağdaş tiyatronun önemli adımlarından birini oluşturduğunu düşünür. Eylemlerin, gerilla hareketlerinin, terör hareketlerinin dikkat çekmek için tiyatralleşmesini bu nedene bağlar (Schechner, 1977, s. 70). Yarar beklentisi eğlencenin alanına girerek dikkat çekmeye çalışmakta, aynı zamanda işlevinden uzaklaşmamaktadır. Ritüel ve tiyatro arasındaki farklardan bir diğeri de toplumsal yaşamdaki işlevlerindedir. Yarar ve eğlence dengesi dışında biri inanmak diğeri inandırmak temeline kuruludur (aktaran Epskamp, 2003, s. 501-502). Schechner'e göre ritüel'in 'ne'liğinin bilinmesi, ritüelden tiyatroya gelişimin en önemli adımlarından biridir. Schechner'in hedefi kesişimleri, bazen ritüelin tiyatroya neden olduğunu ve bazen de tiyatronun ritüelleşme yarattığını göstermektir (Schechner, 1977, s. 68). Schechner'e göre ritüelin tiyatroya dönüşümü günümüzde bile devam etmektedir. Bugünden bakıldığında tiyatronun temel farkı seyirci-performe eden konusunda yaptığı kesin ayırmadır. Ritüel katılımcıların bağımlı olduğu bir yapı iken, tiyatro katılımcılara bağımlı bir yapıdır (Schechner, 1977, s. 79).

Schechner, Batı'nın ve Doğu'nun tiyatrosunu farklılıkları çerçevesinde okur. Batı tiyatrosu karakterizasyona ve kurguya vurgu yapan bir tiyatrodur. Afrika, Malezya, Avustralya tiyatrosu ise daha ritüelistik bir yön taşıyarak düşmanca davranışın uzaklaştırılmasına yöneliktir. Bu iki yapı No, Kathakali, Bali tiyatrosunda dengelenmektedir. Schechner geleceğin tiyatrosunun bu dengeleyici yapıda yattığına inanmıştır (Schechner, 1977, s. 66).

Dengeleyici bir yapı arayışı tüm kültürleri tek bir ortak noktaya getirme amacı gütmemektedir. Bu noktada Carlson'un da belirttiği gibi, Schechner'in amacı bütün kültürlerin erişimine açık ritüel kökleri aramaktır. Çünkü özellikle Batı tiyatrosunun seyri bireyselleşimin, ticarileşmenin boyunduruğuna girmiştir. Ve basitçe diğer toplumların geleneksel tiyatrosunu yaratmanın bir yolu yoktur (Carlson, 2007, s. 490). Schechner'in farklı olanın nasıl ortaya çıktığını ve bunun günümüz batılı tiyatral yaklaşımın çıkmazlarında ne gibi açarlar sağlayabileceğini ve bakışı nasıl değiştirebileceğini araştırdığı görülür. Bu nedenle kökenlere inerek farklı kültürlerle ait ritüellerin incelenmesi Schechner'in çalışmalarında önemli bir yer tutar.

Bu noktada Victor Turner'ın belli çözümlenmeleri Schechner'e öncü olmuştur.

Victor Turner bütün ritüel yapılarda benzer bir şablon görür. Bu çözümlemesinde Arnold van Gennep'in *The Rites Of Passages* (Geçiş Ritleri) (1908) kitabında açıkladığı yapının izinden gitmektedir. Turner,

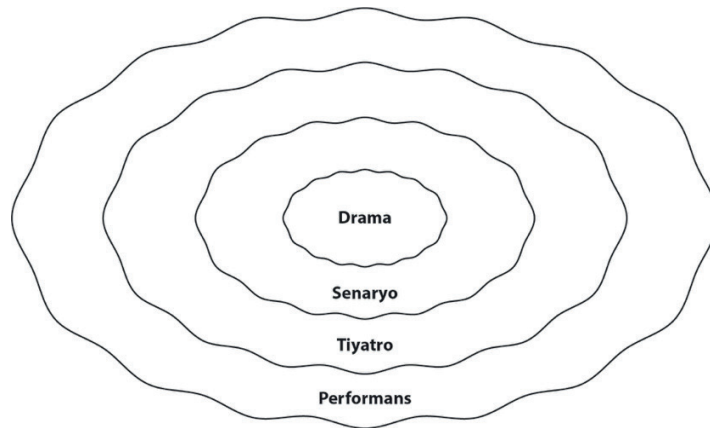
- 1) İhlal
- 2) Kriz
- 3) Onarıcı eylem
- 4) Yeniden kazanma (yeniden entegre etme)'nin hem toplumsal süreçte hem de tiyatrodaki evrensel olarak var olduğunu söyler (aktaran Schechner, 1977, s. 140).

Schechner'e göre tiyatronun kökeni, klasik batı algısının önerdiği gibi 'çatışma'ya değil 'dönüşüm'e dayanır (Schechner, 1977, s. 194). 'Dönüşüm' ise Victor Turner'ın Gennep'ten ödünç aldığı 'kriz' bölgesinde gerçekleşir. 'Eşik' (*liminal*) olarak görülen bu bölge aynı zamanda eşik öncesi ve eşik sonrasını birbirinden farklılaştırır. Yani 'eşik', 'dönüşüm' sürecini yapısında barındırır. Gennep'in 'geçiş ritleri' olarak ifade ettiği törenler süresince toplumdan kopmuş ya da koparılmış kişi kriz bölgesinde ne kendisidir ne de bir başkası. Bu 'eşik' süresinin sonunda geri kabul edilmesi için dönüşmesi ya da onarılması gerekmektedir. 'Eşik/eşiksellik' düşüncesine çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak odaklanılacaktır.

Schechner'in bu görüşleri yaklaşımının kimi özelliklerini göstermektedir: Genel olarak kültürel bir hegemonyaya sahip Batılı söylemin dışında daha kapsamlı bir ortaklık, benzeşlik arayışına girdiğini ve bunu yaparken de insanın toplumsal, komünal temellerine yöneldiğini görmek mümkündür. Bu ortak özellik arayışı onun döngüsel benzerliklere duyduğu ilgiden dolaydır. Schechner, Doğu ile Batı'nın tarihsel gelişim sürecindeki farklılaşmaları kadar, bugünün yapısı ile ritüel estetiğinin kesişim noktaları ya da soyaçekimleri üzerinde durur (Cutungo, 2013, s. 143). Bakışındaki temel dürtü ayrılıklar, farklılardan çok benzerliklerin yakalanması üzerine kuruludur (2013, s. 144). Ama bu, Schechner'in bu benzerlik algısında her şeyin aynı ve eşit olduğunu söylediği anlamına gelmez; her şeyin bir bütünün parçaları olduğu ve sayısız değiş-tokuş ve dönüşümün mümkün olduğu anlamı üzerinde durmaktadır (Schechner, 1977, s. 43). 1960 sonrası sanatın ve sanatçının 'market' koşullarına uyarlanmaya başlaması, bireyselleşimin artması ve egemen kültürün tek tipleşme tehdidi Schechner'i alternatif görüşlere yönlendirmiştir.

Bu nedenle Batılı anlamda dram sanatının hâkim etkisini tartışmaya açar. Tiyatro, senaryo (*script*) ve performans'ı evrensel görebiliyorken dramının bir bölgeye ya da zamana özgü olduğunu iddia eder. Kavram olarak hepsi tarihöncesidir. Fakat drama öncesi ritüel, ayin düzeninde performanslar topluluğun doğal yaşam karşısındaki birliğini temsil etmekte yani kurtarıcı bir nitelik taşımaktadır. Öncelikli amaç iletişim değil, durumun ya da çözümün ortaya konması, sahnelenmesidir. Schechner bu sürece 'deklare etme' der. Eylemsellik performansın en önemli öğelerinden biridir. Fakat yazının icadı bu durumu değiştirmiştir. Drama eylemsellikten uzaklaşmasına ve sözel bir iletişimin baskın çıkmasına neden olmuştur. Deklare etme/ortaya koymanın yerini iletişim almıştır (Schechner, 1977, s. 37-38).

Bu noktada drama, senaryo (*script*)¹, tiyatro ve performans ilişkisini bir görselde özetler (Bkz. Şekil 1).



Şekil 1. Drama, senaryo (*script*), tiyatro ve performans ilişkisi (Schechner, 1977, s. 33).

¹ Senaryo olarak çevrilen script sözcüğü, Schechner'in kullanımında eylemler dizgesini ya da özellikle modern dönemde yaygın olarak metinden ayrı düşünülemeyen olay dizgesini kapsar şekilde kullanılmaktadır. Hemen öncesinde bahsi geçen drama ise tam olarak yazılı metni kapsamaktadır.

Marvin Carlson, Schechner'in ortaya koyduğu bu 4 yapının iç içe geçen ilişkisini şu şekilde özetlemektedir:

Schechner; (...) dram ya da orijinal metin; metinden yeni bir duruma iletebilecek senaryo (*script*); performans sanatçıların gerçekleştirdiği belli bir olay olan tiyatro ve bu olayı kuşatan insan etkinliğinin bütün konstellasyonu olan performans arasında ayırım yapıyordu. Geleneksel yanılısamacı tiyatro bunları bir arada kaynaştırmaya çalışırken modern deneyler sıklıkla bunların arasındaki 'bağlantı yerlerine' ya da ayrılıklara dikkat çekiyordu. (Carlson, 2007, s. 505)

En temelde Schechner dram sanatının ve senaryonun avcı ritlerine dayanan toplumlara, performans ve tiyatronun ise tarım toplumlarına özgü olduğunu öne sürer. Avcılığın stratejilerinde geleceğe dönük bir davranış oluşturulabilmesi adına stratejik bir dil kullanılır: hikâye anlatıcılığı. Burada bahsettiği sadece yazılı anlamda bir yapı değildir, aynı zamanda dans, şarkı, ilahi (zikir), davul sesleri ve mekân düzenleme (mağara duvarları örneğinde olduğu gibi) kullanılır. Yani Schechner'de dramının, stratejik davranışın bir sonucu olarak ele alındığı söylenebilir. Schechner'in çıkarsamasına göre performans ve tiyatro evrensel iken, drama değildir. Drama, performans ve tiyatronun bir bağımsız örneği olarak gelişmiş olmalıdır (Schechner, 1977, s. 60).

Genel olarak bakıldığında antropoloji ile kurduğu yakınlıktan elde ettiği veriler Schechner'i performansın kapsayıcı çatısını daha derinden araştırmaya yönlendirmiştir. Ritüel-tiyatro ilişkisine bakarken her ikisini saran bir yapı olarak performansı görmüştür. Tiyatronun 'performans' alanının bir alt başlığı olarak değerlendirilmesini istemesi (aktaran Auslander, 2002, s. 2) de bu nedendir. Nitekim uzun yıllar editörlüğünü yaptığı *The Drama Review* dergisinin alt başlığını *The Journal of Performance Studies* olarak güncellemiş ve New York Üniversitesi'nde Performans Araştırmaları Bölümü'nün kurulmasına ve çok kapsamlı çalışmalar yapılmasına öncülük etmiştir. Bu anlamda üniversitelerin programlarının anahtar bir paradigma olarak 'performans'a yönelmesinin ve siyaset, tıp, din, popüler eğlenceler ya da gündelik hayattaki kullanımları üzerine çalışmalar yapılmasının önemine özellikle vurgu yapmıştır. Performans düşüncesi "kültürel bir analiz aracı" (Schechner, 2010, s. 49) hâline gelmelidir.

3. Bir Eşiksellik Paradigması: Performans

Schechner, 1980 sonrası çalışmalarında temel izlek olarak 'performans'ın alanının, genel işlev ve anlamının araştırılmasını odak almıştır. Sadece sanat ya da estetiğin alanında yer alan veya tiyatral değerlendirmenin bir unsuru olarak performans düşüncesini terk eder. Schechner'e göre spor müsabakalarından mesleki faaliyetlere, popüler eğlencelerden, performans sanatlarına, gösterilerden günlük işlere kadar pek çok noktada performans vardır. Bu noktadaki düşüncelerinin temelini Erving Goffman'ın *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* (2009) isimli çalışmasında açıkladığı görüşler oluşturur: Goffman günlük hayatta toplumsal ilişkilerin bir sunum mantığı içerdiğini ve bu sunumların performans olarak nitelenebileceğini söyler. Temelde ortaya koyduğu, gündelik hayata tiyatronun yansımaları değildir. Daha çok insanların "gerçek toplumsal durumları sürdürmek için başvurdukları teknikler (...)" (Goffman, 2009, s. 236)'den bahsetmektedir. Goffman bu noktada sahne, oyuncu, sahne arkası, dramaturji, rol, kostüm, dekor, seyirci gibi tiyatronun temel kavramlarını ödünç alır. Schechner de performansın özerk/ilişiksiz bir tür olmadığını, toplumsal ilişkilerin kökeninde yer alan bir özellikte olduğunu düşünmektedir. Schechner'e göre insanın performansa dayalı davranışları, genel olarak ritüelleşme eğilimindedir. Yani performansın yinelenen, tanınabilir, tanımlanabilir süreçleri vardır. Bu ögeler ritüellerde görülebildiği gibi, tiyatrodaki, günlük hayatta, siyasette, sporda yani yaşamın pek çok alanında görülmektedir. Schechner bu süreçleri yedi başlıkta özetler: Eğitim, atölye ve provadan oluşan süreçten sonra performans ânı gelir. Performans ısınma ve sunumdan oluşmaktadır. Sonrasında ise rahatlama ve sonuç gelir. Araştırmalarında performans olan ve olmayan sınırları tanımlar üretmeye çalışır. Katı bir ayırım arayışındansa, tanınmayı sağlayacak unsurlar ve performansı ortaya çıkaracak 'bağlam'ın önemi üzerinde durur. Örneğin bir tiyatro sahnesi performansa mekân olabileceği gibi gösterim olmayan bir zamanda üzerinde zaman geçiren biri ile performans dışı bir mekâna da dönüşebilir ya da günlük hayatın sıradan gibi gözükken bir eylemi küçük bir değişimle bir performans özelliği kazanabilir. Schechner bir söyleşisinde bu tanımlanabilme durumunun altını özellikle çizmektedir: "(...) belirli bir şeyin sadece kendisine bakarak onun bir performans olup olmadığını söyleyemezsiniz. Bu, o anki şartlara, nasıl gösterildiğine, nasıl algılandığına vs. bağlı olarak değişir" (Dalyanoğlu, 2010, s. 28).

Öte yandan performansın sürecinin tanımlanabilir ögeleri gibi üretiminin de temel ögeleri vardır. Bunlar 'eşiksellik' ve 'yapılandırılmış davranış'tır. 'Eşik' daha önce de söylendiği gibi bir 'aradalık' hâlidir. Schechner, performe etmenin 'bir eşiksellik paradigması' olduğunu söyler (Schechner, 1985, s. 123). 'Eşik'

(*liminal*) ya da 'aradalık' Arnold van Gennep'ten Victor Turner'ın kullanımına aldığı ve ondan da Schechner'in performans teorisi için devraldığı bir kavramdır. Turner'ın kullanımında 'eşik' bir 'muğlaklık' hâlidir. Eşikteki kişiler "durumları ve konumları kültürel uzama yerleştiren sınıflama ağına takılmazlar" (Turner, 2018, s. 96). Toplumsal tanımlara, sınırlama, sınıflama ağına takılmama hâli yerleşik düşüncelerin ve statü ilişkilerinin dışında ele avuca sığmaz bir 'aradalık' ifade etmeye başlar.

'Eşiksellik' sağlayan ise ritüel ve tüm diğer performansların kökeninde yer alan 'yeniden yapılandırılmış davranış'tır (*restored behaviour*). Bütün toplumsal süreçler en küçük birimine kadar ayrıştırıldığında geriye bazı davranış birimleri kalacaktır. Bu birimler çeşitli performans etkinliklerinde yeniden yaratılmaktadırlar. Schechner'e göre bütün kültürlerde performanslar ikiliğin/yapılandırılmış davranış olma durumunun özelliğini paylaşırlar (Schechner, 1985, s. 52). Bu noktada Schechner'in davranış birimlerini toplumsal ilişkiler açısından bir kök olarak gördüğü söylenebilir. Performans yaratımları bu davranış birimlerinin yeniden yaratılması, ikilenmesi, prova edilip yapılandırılması üzerine kuruludur. Schechner'e göre zaten tarih de yaşanmış olayların bir dökümü değildir. Tarih olayların ötesinde inşa edilenlerdir: hatıralar, kayıtlardır. Kişilerin dünya görüşünce şekillenen -bireysel veya kolektif- kodlanan ve performe edilen yapı tarihi oluşturur. 'Tarih yapmak' bir şey eylemek değil, eyllenen bir şeyi yinelemektir (Schechner, 1985, s. 51). Dolayısıyla tanımlanmış ya da tanımlanmamış tüm performanslar en azından bir ortak temel nitelik taşırlar. Bu temel nitelik performans davranışı, denenmiş, yinelenmiş, prova edilmiş, yeniden yapılandırılmış, önceden bilinen davranış olarak adlandırılır. Schechner performans davranışının basit ve başıboş, sadece performansçıya ait ve bağlı olmadığını söyler. Bu yaklaşım temel olarak bireysel yaratımla ilgili sanatın özerkleşme tavrına karşıt bir yan barındırır. Örneğin özellikle Avrupa-Amerika tiyatrosundaki (Stanislavski ve sonrası) prova ve çalışma sonucunda ulaşılan 'miş gibi' yaklaşımı performans davranışını performe edene bağımlı kılmaktadır (Schechner, 1985, s. 118). Onu bütünlüklü toplumsal yapısından ve kökeninden koparır. Schechner'in 'yeniden yapılandırılmış davranışlar'ı ise hem performansı hem de icra edeni bir toplumsal yapı, geçmiş ve gelecek ilişkisi içerisinde değerlendirmeye olanak sağlar.

Şimdi tam da bu noktada daha önce bahsi geçen eşiksellik (*liminality*) durumuna yeniden dönülmesi gerekmektedir. Kriz durumundaki kahramanın 'ne topluluğa ait olmak ne de olmamak, ne kendi ne öteki olmak ya da ne gerçek hayattaki konumunda ne de kurgusal bir kişilikte olmak' arasındaki bölge eşiktir. İki ortası (*betwixt-and-between*) olma durumu, aynı zamanda, Schechner'in performansı 'bir eşiksellik paradigması' olarak açıklarken ortaya attığı, terminolojisinde önemli yeri olan 'ben değil', 'ben değil değil' (*not me...not not me*) kalıbında görünür olur. Bu kalıp tam olarak eşiksellik performansında nasıl karşılık bulduğunun okunmasını sağlar. Performans esnasında artık bir 'ben' yoktur ama bir 'ben olmayan' da yoktur. Schechner'in sıkça örneğini verdiği üzere (1985, s. 110, 123) Laurence Olivier, Hamlet'i oynarken kendisi değildir. Ama Hamlet de değildir. Öte yandan Hamlet olmayan da değildir. Bu 'ben' ile 'ben olmayan' arasında bir 'aradalık' hâlidir. Schechner tarafından 'ikili olumsuz ilişki' (*double negative relationship*) olarak ifade edilen (1985, s. 112) 'o değil', 'o değil değil' yapısı 'yeniden yapılandırılmış davranış'ın hem bireysel hem de sosyal olan yapısını açığa vurur. Davranış bir yandan o an ilk kez yapılmakta ama diğer yandan o davranış, pek çok kez yinelenmiş öncüllerinin bir tekrarı olarak yeniden yapılandırılmaktadır. Performans, performansçının 'bu ben değil, ama ben değil de değil' durumu temeline kuruludur; performe edenin kendi ile kurması gereken bir 'aradalık' ilişkisine dayanır. Öte yandan performans, performansçılar ve metin arasında, performansçılar metin ve çevre arasında, performansçılar, metin, çevre ve izleyici arasında meydana gelir (1985, s. 113). Yani bir eşiksellikler ağı ile sarılmıştır.

Postmodern dönemin de bir getirisi olan bu belirsizlik, sınırsızlık durumu yapı ile yapıdışını bir arada tutar. 'Yeniden yapılandırılmış davranış' da yeni olan ile aslında yeni olmayanı, hep yineleneni, tarih dışını ifade eder (Bial, 2011, s. 86). Yani 'yeniden yapılandırılmış davranış' performansın eşiksellik yaratan unsurdur. Bu eşik de tıpkı Turner'ın eşik (*liminal*) algısında olduğu gibi kişinin dönüşümü için önemli bir alandır. Performe eden kişi 'yapılandırılmış davranış' ile kendini, kendinin dışına çıkararak ve 'ötekiler' ile tanışacağı bir sosyal alana girerek kurtarır (iyileştirir) (Schechner, 1985, s. 112).

Tiyatro da yeniden yapılandırılmış davranışta belirli tekniklerle uzmanlaşılacak bir sanattır. Bir tiyatro hazırlığı gestus kalıplarının, seslerin, hareketlerin görünür olan bir duyguya -moda- ulaştırılmasını içerir. Öteki olan 'davranış', performansçının himayesine geçer. Performansçının kendisine yabancılaştığı ya da nesneleştiği yanları -öz benliği ya da kamusal benliğinde- benzeştirilir ve kamusal olarak sergilenir. Bu durum eski ve yeni olanın birleştirilmesidir (Schechner, 1985, s. 99).

Schechner 'yeniden yapılandırılmış davranış'ın performansla özgü olduğunu belirtir ama burada Goffman'ın günlük yaşamda performans içeren, sunum içeren davranışlar olduğu yönündeki düşüncesi ile de temas kurar ve bu ayrımın çok katı olmadığını ama 'belki de' diyerek performans ya da ritüelin daha fazla tekrar

eden, yinelenen, ikilenen davranışa dayandığını söyler. Bunun karşısına da Schechnervari bir 'aradalık' koyarak belki de gündelik yaşamın 'yinelenen davranışları' bu kadar fazla içermesinden kaynaklı çok daha fazla 'sanat' dolu olduğunu söyler (Schechner, 1985, s. 52). Zaten bu kesişmeler sanat-hayat ya da eğlence-yarar ikiliklerini kırarak mantığı getirecektir. Victor Turner ile beraber şu kaniya varırlar: "Her toplumsal eylem estetik bir bileşene sahiptir ve her estetik temsil de aynı zamanda toplumsal bir şeydir" (Dalyanoğlu, 2010, s. 30).

4. Oyun

Schechner'e göre Batı dünyası genel olarak 'oyun'u boş iş, aylıklık, sahtelik, gevşeklik, özgün olmama ve hilecilik ile açıklar. Batı'da oyun 'kof bir kategori' olarak görülmektedir, çünkü "oyunmanın çoklu gerçekliğinin gerçek-dışı bir yapmacılıktan 'otoriteye amade gerçekliğe' kadar uzandığı, piramit şeklinde, giderek artan bir gerçeklik hiyerarşisi içine" (Schechner, 2015, s. 42) yerleştirilmiştir. Oysaki Schechner'in de savunduğu gibi ritüel ile oyun estetik teorinin temelinde görüldüğünde 'oyun'un değeri daha net okunmaktadır.

Schechner, Huizinga'nın *Homo Ludens*'de (2013) ortaya attığı oyunun kökensel işlevi düşüncesine bir açıdan karşı çıkar. Schechner'e göre Huizinga oyunun işlevini tartışmanın, onun biricik doğasını/kendiliğindenliğini tartışmak olduğunu düşünmektedir. Oysa Schechner bir işlev arayışını gereksiz görür. Huizinga ile, oyunun insanoğlunun koşulları ile var olduğu konusunda hemfikirdir. Ama Schechner'e göre (1977, s. 53) onun biyolojik işlevi, -kurtarıcı değeri- üzerine tartışmak onun inşasını anlamaya yardımcı olacaktır.

Ritüelden söz ederken bazı hayvan türlerinde ritüelleşmiş davranışın fazlaca bulunduğunu söyler. Arı ve karınca gibi hayvanların katı bir ritüelistik yaşama sahip olduklarını belirtir. Fakat tavırlarında 'oyun'a hiç yer yoktur. Bu noktada Schechner önemli bir ayrıma vurgu yapar. Pek çok türde ritüelistik yapıya rastlanırken gelişmiş türlerde ritüel ile oyun yapısı birbirine yaklaşmakta ve iç içe geçmektedir (Schechner, 1977, s. 53). Örneğin bir kedi fare ile oyun oynar. Aynı zamanda onu öldürmek niyetindedir. Şempanzelerde oyun ile agresifleşme oldukça iç içe geçmiştir. İnsanda ise bu yapı iyice komplikeleşir. Bu noktada türün gelişmişliği arttıkça oyun-ritüel yapısının da karmaşıklaştığına dikkat çeker (1977, s. 58). Ve kabul edebileceği yegâne estetik teorinin "oyun ve ritüelin belirgin düzenlendiği bir yapı olduğu hâli" (1977, s. 53) olduğunu söyler. Bu anlayış estetiğin oluşunu 'boş zaman'da, 'lüks'de bulan anlayışa da bir karşı-cevaptır (1977, s. 51).

Schechner'in yaklaşımında 'oyun'un değeri ile ilgili Batılı yaklaşıma alternatif, Sanskrit dilinde 'yanılısma' ve 'oyun' anlamlarında kullanılan maya ve lila sözcükleri üzerinden verilir. Schechner'in O'Flaherty'den aktardığına göre (1985, s. 44) maya, 'ma' -yapmak- kökeninden gelmektedir: 'dünyayı yaratma', 'bileşenlerine ayırma' ve 'kaostan çıkararak bulma hissi' olarak özetlenebilir. Sanatçılara, sihirbazlara, tanrılara atfedilir. Ama bazı Hint kökenli felsefeler yaşamın her anında insanların gerçekleştirdiği bir şey olarak algılar. Lila ise oyun, spor, drama anlamına gelen bir kelimedir. Schechner'e göre "maya ve lila birbirini yaratır, kapsar ve yansıtır; tıpkı kendi kuyruğunu yutan bir yılan gibi" (Schechner, 1985, s. 44). Oynama maya-lila üzerinden ele alındığında sınırları kalın çizgilerle çizilemeyecek bir yapı ve yıkım, bir yaratıcılık ve değişkenlik olarak görülür. Batılı pozitivist ayrımlar maya-lila ilişkisinde geçerliliğini yitirmektedir. Oyun kendini sanat, ritüel, performans alanlarında gösterir. Yani performans 'oyun'un örneklenmesi hâlidir. (Schechner, 1985, s. 57-58). 'Oyun' sınırları yıkan yapısı ile 'eşik'lerde hareket eder. Bir çalışma ânının çatlaklarından sızabildiği gibi günlük yaşamın herhangi bir ânını işgal de edebilir. Schechner'in performans anlayışının eşiksellik terminolojisinde 'oyun' çok önemli bir yer tutar. Çünkü "(...) bir oyun oynamak, resmi kültürün yetke, istikrar, ciddiyet, kalıcılık ve ölümsüzlük gibi iddialarına meydan okur" (Schechner, 1985, s. 64). Dönüşümün gücünü içinde barındırır: "Oyunda' olmak, bütün ilişkilerin geçici olduğunu kabul etmektir" (Schechner, 1985, s. 50).

5. Kültür

Kültür ile ilgili genel düşüncesi 'saf' kültür olamayacağı yönündedir (Schechner, 1989, s. 151). Ödünç almanın insan türünün doğasında olduğunu söyler (1989, s. 157) ve hem tarihsel hem çağdaş hiçbir kültürel yapının 'sadece kendisi olarak' kalamayacağını düşünür. "Yabancılar tarafından etkilenmemiş kültür olamaz" (1989, s. 155) der. Bu nedenle kültürün değişim ögesindeki unsurlar üzerinde durur. Kültürlerarasılığı önemser ve uluslararasılığın karşısına önemli bir değer olarak koyar. Bu noktada ne sömürücü bir 'market' kültüründen ne de egemen kültürün asimile edici, eritici ya da koruma adı altında ötekileştirici bakışından yanadır. Schechner "bir dizi kurullarla işleyen bir çeşit değişim düzeni yolunu"

(1989, s. 152-153) tercih eder. Ona göre tarihin kendisi kültürlerarası bir ilişkiler ağıdır (1989, s. 157). Şimdi insanların yeniden bu düzeni öğrenmeleri gerekmektedir.

Kültürel olarak 'öteki'ne bakarken Schechner'in ana mottolarından biri ilgilendiği, araştırdığı kültürel yapılardan materyal taşımamaktır. Yani nesnelere değil süreçlerle ilgilenir. Bir Chau ya da Noh maskını ya da Kathakali adını çalışmalarında kullanmak taraftarı değildir. Schechner'in düşüncesini Peter Brook ya da Eugenio Barba'nın düşüncesinden ve uygulamalarından ayıran yanlardan biri budur. Schechner, Brook ve Barba'nın çalışmalarının, bir ortak payda bulmayı amaçladığını, kendisinin ise 'önsel anlamlı davranış' (*pre-expressive behavior*) arayışında olduğunu söyler. Ayrıca Schechner kültürel farklılıkları daha dikkat çekici bulmaktadır. Kültürlerarasılık (*interculturalism*) ile çokkültürlülük (*multiculturalism*) arasında somut bir ayırım yapar ve diyalektik bir bakışla iki yaklaşımın da olumlu-olumsuz taraflarını ortaya koyar. Ona göre çokkültürlülük, kültürlerin bir arada eşit bulduklarını ama aynı olmadıklarını varsayan teoridir; bir kültür mozaiki görüntüsüdür, kültürlerin eridiği bir pota değildir. Ama bu bakışlar geçirimsiz olduğu için statik, tamamlanmış (kesin) ve süreçsiz bir yapı görünümü verir. Çokkültürlülüğün hareketsiz, geçirimsiz bir görünümü vardır. Deneye dayanmayan ve gelişimlere açık olmayan bir dünya görüntüsüdür (aktaran Epskamp, 2003, s. 506).

Kültürlerarasılıkta ise 'şey'ler hareket hâlinindedirler, birbirleri ile zıt düşerler, gelişen bir süreç yaratırlar. Kültürlerarası bir dünya daha fazla çeşitlilik ama daha fazla risk ve tehlike barındırır. Egemen kültürün asimile edici gücü ya da mezelenmelerin yaratacağı değişiklikler kültürlerarasılığın 'değişim' odaklı yanını oluşturur. Bu nedenle Epskamp'a göre Schechner kültürlerarasılığı bir büyük yap-boz ile özetlenemeyecek, ona uymayacak ya da sığdıramayacak birçok kültürlü yapı olarak görür. Schechner kültürlerarasılığı karşı değildir ama güçlü kültürün etkisi ya da eski kolonyal hareketlerin yerini alan globalleşmenin getirdiği 'politik doğru'nun etkisini de tehlikeli bulur (Epskamp, 2003, s. 507-508).

6. Schechner'in performans düşüncesini tartışmak için bir zemin sunmak

Performans çalışmalarının 1980 sonrası yaygınlaşması ve kısa sürede tüm dünyada bir araştırma ve tartışma başlığı hâline gelmesi aynı zamanda bir eleştirel dizgeyi de tetiklemiştir. Schechner, daha önce de bahsedildiği gibi, Victor Turner ile beraber ortaya attığı yapı ile bu fikrin 'ortak babaları' olarak adlandırılacak derecede önemli bir figür hâline gelmiştir. Belki de tam da bu odakta konumu nedeniyle yöneltilen eleştiriler de çoğunlukla Schechner'i ve fikirlerini hedef almıştır.

Temelde eleştirilerin iki ana damarda ilerlediğini gözlemek mümkündür. Bunların ilki 1980 sonrası toplumsal yapının tüm katmanlarını saran ve temelde Batı merkezli bir fikir olarak performansın yeni bir kurallar ağı yaratmasını tartışmaya açmakta iken, diğer damar performansın tiyatroyu kapsama biçimine odaklanır ve bu özelliği ile de kaçındığı bir sınır çizme fikrine kendisinin dayandığını iddia eder.

Eleştirilerin birincil damarında John McKenzie'nin tespitleri önemlidir. *Perform or Else: From Discipline to Performance* (2001) isimli çalışmasında McKenzie, performansı ve onun eşiksellik merkeze alan yapısını ele alır. 1980 sonrası temel ideolojisinin modern dönemin disiplin odaklı hâlinde çıkararak performans odaklı bir hâle geldiğini, bu yönüyle de yine Batı düşüncesinin bir sonucu olarak ortaya atılan performansın yeni çağın hâkim paradigması olduğunu ve işi konumlandırılan düşüncenin de bir norm hâlini aldığını söyler. McKenzie iddiasında, performansın kendini konumlandığı alan olarak 'liminal'i eski normun yerini alan, yeni kuralları ile bir anlamda kendi içinde paradoksal bir egemen paradigma olarak düşünür. Ve tüm kurallardan ve sınırlamalardan kaçışın, sınırları ihlal etme ya da ona direnmenin kendisinin bir kurala dönüştüğünü ve yeni sınırlar belirlediğini iddia eder. Buna da liminal-norm adını verir (McKenzie, 2001, s. 52).

Yeni bir paradigma olarak performans ve liminal-norm aynı zamanda Batı'nın sahip olduğu ekonomik, kültürel ve hatta akademik gücün, alanın tamamını yönetmeye başlaması riskini taşımaktadır. McKenzie bu düşüncüyü merkeze alarak başka bir yerde (2006, s. 5-8) performans araştırmalarının örtük bir emperyalist yan taşıyabilme riskine dikkat çeker. Bu tartışma oldukça genişlemiş, Schechner ve çeşitli isimlerin yanıtları ile sürmüştür. Yeni paradigmanın aynı zamanda değişen toplumsal yapının bir dillendiricisi olma ya da 1980 sonrası kültürel hegemonyanın merkezi olarak görülen Amerika merkezli bu fikrin, 'öteki' üzerinde tahakküm kurma ihtimaline dikkat çekilmiştir. Kuşkusuz bu tip bir eleştiri Schechner'in niyeti üzerinden yürütülmektedir. Burada hedef alınan - belki biraz da içselleştirilmiş bir hâlde - düşüncelere ve eylemlere sirayet edebilen egemen düşüncenin kuşatıcı etkisidir. McKenzie kişilerin ya da çalışmaların emperyalist olduklarını söylememekte ama farkında olmadan emperyalistlerin dilinden konuşur hâlde gelip gelmediklerinin yani kendileri üzerindeki emperyalist etkinin düşünülmesi gerektiğinin (2006, s. 7) altını çizmektedir. Bu tartışma performans çalışmalarının İngilizce merkezli oluşunun ve hatta yürütülen

uluslararası konferanslarda İngilizce'nin hâkimiyetinin yaratabileceği handikapları dikkate almak gerektiği noktasına kadar taşınmıştır¹.

Eleştiriler için ikinci bir boyut bu ilk damarla bağlantılı olduğu gözlerden kaçmayan bir tiyatro savunusu merkezlidir. Bu eleştirilere örnek Beliz Güçbilmez ve Marvin Carlson'un ifadeleri özelinden verilebilir. Tiyatronun bakış açısından Schechner'in kurduğu dizgenin ve kapsayıcı performans düşüncesinin soğurucu ve pasifize edici bir sınırlandırmaya dayandığını ve alanların dinamik ve çeşitli tarihsel, toplumsal, kültürel süreçlerinin yok sayıldığını ifade eden eleştiriler şöyle özetlenebilir: Beliz Güçbilmez, *Tiyatro/Metin/Performans* isimli makalesinde performansta neredeyse tiyatrofobiye varan bir yan olduğunu söyler. Alanın dinamik öğeleri yok sayılmış, geriye neredeyse tarifi, sınırı belirli bir tiyatro düşüncesi bırakılmış ve bu da performansın kapsamına alınmıştır. Güçbilmez'e göre bu kapsama hâli sınırlardan kaçarken sınırlar çizen bir düşünce yarattığı gibi diyalektik bir tiyatro-performans okumasının da yolunu tıkamaktadır (2012, s. 367-369). Carlson ise tümünden bir performans eleştirisine girişme de tiyatral performansın "(...) kültürel ve toplumsal üstyorum yapmak, kendi ile ötekinin, deneyimlediği biçimiyle dünyanın ve alternatif imkânların keşfedilmesi" (2013, s. 286) konusunda taşıyabileceği sorumluluğun tümünden bir performans düşüncesi tarafından yutulmaya direnebileceğini söyleyerek bir tiyatro savunusu yapmıştır.

Bu noktada iki eleştirel damarın da aslında performans düşüncesinin kaçındığı kimi tuzaklara yakalanabilme riski taşıdığını ifade ettiği görülür. Çalışma içerisinden bu eleştirel dizgeye bir katkı sunmak gerekirse, isim değiştirmesinde görülen tutumu, 'öteki' kültürün örneklerine ulaşabilmek için kendisini – ironik bir şekilde – konumlandığı bir başka aradalık hâli gibi görünse de diğer yandan farklı olana ulaşmak için izlenen ve soğurucu bir strateji olarak da okunabilmektedir. Böyle bir bakışla 'öteki kültürden materyal taşımama' amacından belirli bir sapmayı ifade etmekte ve kendi teoremini besleyecek kaynaklara ulaşmak için verdiği çabadan anlaşılacağı üzere 'öteki'ne kendi teoremini beslemek için de erişmektedir. Kuşkusuz bir çeşit etkileşimin tam olarak önünün kesilemeyeceğini kendisi de dillendirmiştir; dahası bunun mümkünlüğü de oldukça tartışmalıdır. Ama kendini diğer araştırmacılar karşısında konumlandırırken ifade ettiği fikirlerden bir anlamda kendisinin ve teoreminin de kaçınmasının mümkün olmadığını söyleyebilir.

6. Sonuç

Richard Schechner'in 1960'larda başlayan toplumsal krizlere ve bunun kültürel-sanatsal ortama yansımalarına, oluşan düşünsel çıkmazlar ve sanat-hayat korelasyonuna çözüm üretmek için performans başlığında yeni bir paradigma yarattığı görülmüştür. Bu paradigma, Arnold van Gennep ve Victor Turner gibi antropologların araştırmaları ile teorize edilen 'eşik' kavramını sadece kuramsal bir saptama olarak ödünç almamış aynı zamanda düşünsel izleğinin odak noktası hâline getirmiştir. Schechner çalışma içerisinde de yoğun olarak ifade edildiği gibi 'eşikselliğe', 'aradalık'lara değer verirken ısrarlı bir tutumla Batılı aklın dizgesinin kırılması, sınırlama ve sınıflama ağlarının dışına çıkılması gerektiğini belirtir.

Genel olarak bakıldığında Schechner'in kapsayıcı yaklaşımların, köken arayışlarının uzağında durduğu oldukça nettir. Farklı kültürlerin ve toplumların ilişki biçimlerini, anlayışlarını ve tarihsel süreçte inşa ettikleri yapılanmaları 'performans'ın bakış açısından görmeye çalışır. Politik bir duruşla, egemen kültürlerin, satış odaklı yaklaşımların hegemonyasının dışında bir anlayış inşa etmek ister. Kültürlerin, izole edilmiş yapılar değil etkileşimli yapılar olmasını önemserken, güç ve iktidar ilişkilerinin manipüle edici ya da ötekileştirici anlayışından korunmak gerektiğini vurgular.

Doğa ve kültürün, hayat ve sanatın bir karşıtlık olarak örgütlendiği düşünce sistemlerinin karşısına bir alternatif olarak çıkarılan performans paradigması, eşikselliğin dönüştürücü yanını vurgulamakta ve ben-öteki ayrımının tahakküme dayanan yapısına karşı, 'ben'deki 'öteki'yi ve 'öteki'deki 'ben'i görmeyi amaçlamaktadır. Performans çalışmaları aynı zamanda bireysel edimleri, tarih dışı ya da özerk gibi görünen davranış ya da düşünceleri sosyal bağlamda görmeyi kolaylaştırmakta ve refleksif bir praksisin ortaya çıkmasını sağlayabilme gücü taşımaktadır.

Ama tüm bu bahsi geçen potansiyel, eleştirilerden de yola çıkarak söylemek gerekirse diyalektik bir düşüncenin daimî kılınması ile mümkündür. Performans düşüncesinin kimi anlarda kaçındığı tuzaklara kendisinin düşme ihtimali olduğu netlikle görülmüştür. Sonuç olarak 1980 sonrasının kültürel yöneliminin başat unsuru olarak performans, içine doğduğu (ya da onu doğuran) toplumsal yapı ile bir arada ele alınmazsa ve bu sürecin getirilerinin bir ürünü olması noktasında kendine dönük eleştirel bir süreci daimî

¹ Burada bahsi geçen tartışmalar ve yanıtların detaylarına The Tulana Drama Review dergisinin ilgili sayılarından ulaşılabilir (Bkz. McKenzie, 2006; Reinelt, 2007; Schechner, Barba, Tomoko ve Yuichiro, 2007).

kılamazsa, sınırları imha etmeye çalıştığı her keskin savunuda yine kendi silahı ile vurulur bir hâle gelme riski taşımaktadır. Schechner'in performans düşüncesinde, türleri tanımlarken kurduğu hiyerarşik dizgeyi kendisini önceleyerek yapması, McKenzie tarafından da dikkat çekilmiş olan emperyalist olma riskinin nasıl da- niyetler nasıl olursa olsun- aradalıklardan sızabildiğinin bir göstergesi olarak okunabilmektedir. Ya da bu fikir, tüm tanımlamalarını diğerine geçişin mümkünlüğü üzerinden kurguladığında her bir kavramı diğerinin içinde eriten bir postmodern bakışa göz kırpmaya riski taşıdığı görmezden gelinmemelidir.

Kaynakça

- Auslander, P. (2002). *From acting to performance*. New York: Routledge.
- Bial, H. (2011). Today I am a field: Performance studies comes of age. In J. M. Harding and C. Rosenthal (Ed.), *The Rise of Performance Studies* (pp. 85-97). New York: Palgrave Macmillan.
- Carlson, M. (2007). *Tiyatro teorileri*. (E. Buğlalılar ve B. Yıldırım, Çev.). Ankara: deki Yayınevi.
- Carlson, M. (2011). Performance studies and the enhancement of theatre studies. In J. M. Harding and C. Rosenthal (Ed.), *The rise of performance studies* (pp. 13-22). New York: Palgrave Macmillan.
- Carlson, M. (2013). *Performans: Eleştirel bir giriş*. (B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Cutungo, C. (2013). Richard Schechner's performance studies. Interview with Richard Schechner. *Mantichora, Rivista annuale peer-reviewed*- n. 3 Dicembre, 135-147.
- Dalyanoğlu, D. (2010). Tiyatro, kültürlerarasıcılık, sosyal avangard: Richard Schechner ile söyleşi. *Mimesis Dergisi*, 17. 27-45.
- Epskamp, K. (2003). Intercultural puzzles. Richard Schechner and the anthropology of theatre in the 20th century. *Anthropos, Bd. 98, H. 2* (pp. 499-509).
- Goffman, E. (2009). *Günlük yaşamda benliğin sunumu*. (B. Cezar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Güçbilmez, B. (2012). Tiyatro/metin/performans. Ö. Belkıs. (Ed.), *Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya Armağan Kitabı* içinde (s. 353-371). İzmir: DEU Yayınları.
- Harding, J. M. ve Rosenthal, C. (2011). Introduction: The rise of performance studies. In J. M. Harding and C. Rosenthal (Ed.), *The Rise of Performance Studies* (pp. 1-10). New York: Palgrave Macmillan.
- Huizinga, J. (2013). *Homo ludens*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- McKenzie, J. (2001). *Perform or else: From discipline to performance*. New York: Routledge.
- McKenzie, J. (2006). Is performance studies imperialist? *The Tulane Drama Review*, 50(4). 5-8.
- Reinelt, J. (2007). Is performance studies imperialist? Part 2. *The Tulane Drama Review*, 51(3). 7-16.
- Schechner, R. (1966). Approaches to theory/criticism. *The Tulane Drama Review*, 10(4). 20-53.
- Schechner, R. (1977). *Essays on performance theory 1970-1976*. New York: Drama Book Publishers.
- Schechner, R. (1985). *Between theatre and anthropology*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R. (1989). Intercultural themes, *Performing Arts Journal*, 11(3)- 12(1), *The Interculturalism Issue*. 151-162.
- Schechner, R. (2003). *Performance theory*. New York: Routledge.
- Schechner, R., Barba, E., Tomoko, K. ve Yuichiro, T. (2007). Is performance studies imperialist? Part 3. *The Tulane Drama Review*, 51(4). 8-16.
- Schechner, R. (2010). Performans çalışmaları: Geniş yelpaze yaklaşımı. (Ö. Ongun, Çev.). *Mimesis Dergisi*, 17. 47-50.
- Schechner, R. (2013). *Performance studies: An introduction*. New York: Routledge.
- Schechner, R. (2015). *Ritüelin geleceği*. (Z. Ertan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Turner, V. (2018). *Ritüeller, yapı ve anti-yapı*. (N. Küçük, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Kurmacanın İnşası

The Construction of Fiction

Emre Yalçın, *Sahne Sanatları Bölümü, Kafkas Üniversitesi*

Oğuz Arıcı. (2020). **Kurmacanın İnşası: Oyun Yazarlığına Giriş** [*The construction of fiction: Introduction to playwriting*] İstanbul: Habitus Yayıncılık, 344 s.

Küresel salgının yaşattığı zor zamanları deneyimlemeye devam ederken yazarlık öğrencileri, oyun yazarları ve yazarlık alanında çalışan akademisyenler için sevindirici bir haber Habitus Yayıncılık'tan geldi. Oğuz Arıcı'nın 'yazarlık' alanına önemli katkılar koyacak çalışması *Kurmacanın İnşası*, geçtiğimiz günlerde sessiz sedasız tiyatro literatürümüze katıldı. Arıcı'nın dramatik yazarlık derslerinin ve tiyatro kuramı, felsefe, tarih, edebiyat, dilbilim gibi birçok disiplin arasındaki okumalarının bir uzantısı olarak şekillenen kitap, sadece oyun yazarları için değil, oyuncular, yönetmenler, dramaturglar, hatta sinema, roman, öykü ve şiir sanatlarıyla ilgilenenler için de kafa açıcı bir kaynak niteliği taşıyor. Yazar kitapta dramatik edebiyatın konvansiyonlarını, yazma stratejilerini, kurucu düşünceler ve açıklayıcı kavramlar üzerinden inceliyor. Bu doğrultuda 'olay örgüsü', 'iç aksiyon-dış aksiyon', '*pathos* (duygusal etki)', 'metin-alt metin', 'çatışma', 'karakter', 'diyalog', 'tempo-ritim' gibi kurmacayla uğraşan bütün sanatlar için hayati olan birçok nosyonu, zengin referanslarla, ayrıntılı bir şekilde ele alıyor.

'Kurmacanın İnşası' üç ana başlıktan oluşuyor: 'Kurmaca Nedir?', 'Dramanın Öğeleri' ve 'Yazma Sorunu Üzerine Düşünceler'. Kitabın sonunda bir de son söz bölümü var: 'Yazmak Yeniden Yazmaktır'. Birinci bölümün temel hareket noktasını Aristoteles ve onun 'Poietika' isimli eseri oluşturuyor. Arıcı, ilk olarak Poietika'nın Yunancadan Latinceye çevrilirken geçirdiği anlam kaybı üzerinde duruyor. Kitabın orijinal ismi 'peri poietikes'. Ancak Aristoteles'in kitapta, nazım türlerinden epos ve tragedyaya odaklanmasının da etkisiyle birçok dilde 'şiir sanatı üzerine' ya da 'şiir sanatı hakkında' olarak çevriliyor. Oysa 'poietike' sözcüğünün kökeni, Yunancada yapmak, etmek, davranmak, üretmek gibi anlamlara gelen 'poiein' fiilinden gelmekte. Aynı kökenle bağlantılı olarak 'poiema', yapılmış şey, eser, ürün; 'poietes' ise eser ortaya koyan kişi anlamına geliyor. Buralardan hareketle Arıcı, Poietika'nın şiir sanatı üzerine değil, genel anlamıyla sanat üzerine bir kitap olduğu, hatta 'poietika' sözcüğünün Türkçedeki 'sanat' sözcüğünün tam karşılığı olduğunu ileri sürüyor. Arıcı'ya göre, tıpkı 'poiein' fiili ve türevleri arasındaki bağlantılar gibi, Arapçadan dilimize geçen 'sanat' sözcüğü, 'san'a' (yapmak, etmek) fiilinden gelmekte ve bu fiilden de 'suni' (yapay), 'sanat' (yapılan iş, meslek), 'sanayi' (sanat'ın çoğul hali) gibi sözcükler türemekte. Yazar, benzer yapıların Almanca'da *Kunst*, *Kunstlich* ve İngilizce'deki *Art*, *Artificial* sözcükleri arasında da görülebileceğini ekliyor (Arıcı, 2020, s. 14-15).

Aristoteles, Poietika'da her ne kadar sanata, insanın poietik etkinliğinin bir bölümünde (epos, tragedya, komediya, *dytrambos* gibi) yoğunlaşmış resim ve heykel gibi diğer mimetik sanatlara fazla değinmese de sanat üretimine, onun doğayla olan ilişkisine, sanatçıya ve mimesise dair açıklamalarıyla aslında diğer sanatları da ilgilendiren çok şey söylüyor. Bu bakımdan Arıcı'ya göre, sanatların bütününe yönelik bir kitap olarak Poietika'nın en önemli tarafını, ilk kez 'kurmaca' fikri üzerinde durması ve 'mimesis' kavramına, şeylerin kopyalanması anlamının dışında bir anlam yüklemesi oluşturuyor. Bu doğrultuda Aristoteles'in mimesis ile tarif ettiği ve hocası Platon'a karşı çıktığı esas, mimesis'in bir kopyalama ya da benzerini yapma işi değil, temsil etme, işaret etme, gösterme ve yeniden inşa etme süreci olduğudur. İnsanın, doğanın yöntemine öykünerek ikinci bir doğa yaratmasıdır (Arıcı, 2020, s. 31). İnsanın doğanın yöntemine öykünmesi ne demektir? Arıcı bu soruyu, Aristoteles'in terminolojisinde önemli yer tutan üç kavramın birbiriyle ilişkisi ve birbirinden nasıl ayrıldıkları üzerinden açıklıyor: *physis* (doğa), *tekhne* ve *poiesis*.

- **Sorumlu Yazar:** Emre Yalçın, Sahne Sanatları, Kafkas Üniversitesi.
- **Adres:** Kafkas Üniversitesi, Merkez Yerleşkesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü, Kars.
- **e-posta:** yalcemre@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0003-3569-5730
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 09.04.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.869466

Arıcı'ya göre, Aristoteles için *phusis* (doğa), sadece etrafımızı kuşatan şeylerden ibaret değildir. Aynı zamanda şeylerin içinde yer alan, şeylerin hareketinin ve hareketsizliğinin ilk nedeni, ilk ilkesidir ('arkhesi'dir). Kendi üretiminin 'arkhe'sini ve amacını ('telos'unu) kendi içinde taşıyan, Heidegger'in dediği şekilde şeyin kendi içerisinde patlayıp çiçeklendiği bir mevcudiyete çıkmadır. Mevcut olmayandan mevcut olana çıkma, Yunanlılar için 'poiesis'tir. Dolayısıyla *phusis*, yani doğa da bir 'poiesis'tir. Fakat sanat gibi olagelmesi için kendi dışında bir 'poietes'e, yapıcıya, sanatçıya ihtiyaç duymamaktadır. *Poietes* olarak insan, *tekhne*, sanat ve el becerisiyle ve bir şeyin öne çıkmasına katkıda bulunan madde ve görünüm gibi unsurlarla birlikte, doğanın yöntemine öykünerek 'poiema'yı (eserini) üretir. Sanatçının üretimi böylelikle Platon'un düşündüğü gibi şeylerin münferit varlıklarının basit bir şekilde kopyalanması ile ilgili bir süreç değil, şeylerin genel özleriyle teknik, beceri ve sanat yoluyla ilişki kuran, doğanın yöntemine öykünerek onların özünü taklit ya da temsil eden bir yaratma işidir (Arıcı, 2020, s. 23-24).

Arıcı, bu şekilde, mimetik sanatların ve dramatik edebiyatın temelleri, kurucu düşünceleri ve temel kavramları üzerinden sanat üretimine, sanatçıya ve onların dünyayla olan ilişkisine dair ontolojik bir çerçeve oluşturduktan sonra esas konusu 'kurmacaya' odaklanıyor. Bu doğrultuda, Aristoteles ve Poietika etrafında çizdiği düşünsel dairelere devam ediyor. Poietika'da Aristoteles, tragedyanın en önemli unsurunu 'olay örgüsü' olarak belirlemiştir. Aristoteles'e göre olay örgüsü doğru bir şekilde kurulmamış bir metnin başarılı bir tragedya olması imkânsızdır. Dahası, onun nazarında karakteri bulunmayan bir tragedya mümkün olabilir, ama olay örgüsü olmayan bir tragedyadan bahsedilemez. Buna bakımdan, insan eylemleri belirli bir düzen içerisinde kompoze edilmelidir. Böylelikle 'poiesis'in öznesi olarak ozanın kompozisyon işi, kurmacanın inşasıdır (Arıcı, 2020, s. 32). Buradaki 'kurmaca' terimi, olmayan bir şeyi tasarlama, hayali olgu ve olayların kurgulanması gibi anlamları barındıran, olayların olasılık ve zorunluluk yasalarına göre düzenlenmesi anlamına gelmekte. Böylelikle edebiyatın yaptığı mimesis, 'olan şeylerin' yeniden kurgulanarak anlatımından ziyade 'olası olanın' ve tümelin belirli bir tertip/kompozisyon içinde 'inşa' edilmesidir (Arıcı, 2020, s. 33).

Yazar, kitabın ikinci bölümünü ve en geniş parçasını oluşturan 'Drama'nın Öğeleri' bölümünde, kurmacaya dönük gerçekleşmesi gereken bu inşa sürecinde yer alan drama tekniklerine, dramatik öğelere ve anahtar kavramlara dair mikroskobik bir bakış geliştiriyor. Bu bakışı, yine Aristoteles'in Poietika'da belirlediği temel ilkeler üzerinden gerçekleştiriyor. Bölümün alt başlıkları, Aristoteles'in tragedyanın altı bileşeni olarak gördüğü *Mythos* (olay örgüsü), *Ethos* (karakter), *Diaonia* (düşünce), *Lexis* (dil kullanımı ve diyalog), *Opsis* (mekân kullanımı ve dekorasyon) ve *Melos* (ritim, tempo, melodi) olarak şekilleniyor. Yazar, 'Mythos: Olay Örgüsü' başlığının altında, olay örgüsünün ne anlama geldiği, öyküden nasıl ayrıldığı üzerine bir tartışma yürüttükten sonra düşüncelerini 'Oidipus Tyrannos' ve 'Hamlet' metinlerinin olay örgüleri üzerinden örnekliyor. Sonrasında, dış aksiyon- iç aksiyon, metin-altmetin, oyunlardaki dönüşümler (*peripeteia*, *epifani* ya da *anagnorisis*), *pathos-katharsis*, merak, olasılık-zorunluluk, çatışma-engel gibi alt başlıklarda dramatik konvansiyonları ve yazma stratejilerini, literatürdeki diğer kuramsal ve sanatsal yaklaşımları da göz önünde bulundurarak analiz ediyor. 'Ethos: Karakter' başlığında ise, karakterizasyon tekniklerine ve 'arzu', 'engel', 'itki', 'gerekçe', 'antagonist' gibi karakteri belirleyen temel unsurlara yoğunlaşıyor. Sonrasında karakterdeki değişimler ve karakterin boyutlandırılması gibi konulara eğiliyor.

Dionia (Düşünce) bölümüne ise yazar, oyun metnini oluşturan temel unsurlarından biri olan, 'dionia'nın, Poietika'da iki anlamda kullanıldığı tespitiyle başlıyor. Birinci anlam, kanıtlama, çürütme ve duygu uyandırma gibi konuşmanın öğelerinde kendini gösteren ve bu bakımdan retorik ve politik sanatların konusu olan şey, ikincisi ise söz dışında, eylemler yoluyla görünür olan şey (Arıcı, 2020, s. 179). Ardından Arıcı, günümüzde *dionia* yerine geçen kavramlar olarak tema, anlam, ileti, mesaj ve önerme gibi terimleri Grebanier, Lajos Egri, William Archer, Walter Kerr ve John Castello gibi kuramcılarının da düşünceleriyle birlikte tartışmaya açıyor. Bu tartışmanın sonunda, yazarlıkla uğraşan okuyucuya temel önerisi çalışmalarında fazlasıyla soru üretmeleri ve sorulardan yola çıkarak kompozisyonlarını geliştirmeleri yönünde. Yazara göre, eğer bir oyun yazarı etik metafizik, toplumsal ya da politik bir konuda seyircinin sorular sormasını sağlıyorsa, oyun en azından 'dionia' bakımından amacına ulaşmış demektir (Arıcı, 2020, s. 183).

Arıcı, *Lexis* bölümünde, oyun yazımında en büyük problem olarak karşımıza çıkan diyalog yazımı problemine eğiliyor. Öğrencileri üzerindeki gözlemlerine de dayanarak, yazar adaylarının oldukça yaratıcı olay örgüleri yaratsalar da aynı başarıyı diyalog yazımında çoğu zaman gösteremediklerini belirtiyor. Yazara göre, bu sorunun birkaç temel sebebi var. Birincisi, kültürel olarak diyalojik düşünmekten ziyade monolojik düşünme eğilimimiz. Oysa, yazarların karakterleri birbirinden farklılaştırması ya da oyunun düşüncesini derinlemesine tartışabilmesi için, öncelikle kendilerinin tartışmaya, eleştiriye, müzakereye ve farklı düşüncelere açık olması gerekiyor. İkincisi, Arıcı'ya göre 'diyalog' edebiyatın en zor ve en fazla tekniğe gereksinim duyan ögesi. Bu bağlamda ilk vurgulanması gereken şey, herhangi bir kurmaca metnindeki diyalogun günlük dildeki gerçek konuşmadan farklı olduğu. Oyun yazarlığı tekniği üzerine yazılmış birçok kitapta yazar adaylarına hayatı, insanları ve olayları gözlemlemesi, hatta diyalogla ilişkili

olarak gerçek bir konuşmayı kayda geçirmeleri önerilse de, yazara göre bu tür bir yaklaşım, sanatı hayatın bir kopyası olarak gören paradigmanın devamından başka bir şey değil. Burada gerçekle, gerçekçilik bir kez daha birbirine karıştırılıyor, oysa ki:

Shakespeare'in yaşadığı sokaklarda kimse iambic pentameter ölçüsüyle konuşmuyordu ya da Atina meydanında kral, haberci ve rahipler dışında kalan halk dertlerini koro halinde, tek bir ağızdan şarkı söyleyerek anlatmıyorlardı... Gerçeğin kendisiyle onun temsili/taklidi ayrı şeylerdir. Son kertede pipo resmiyle gerçek bir pipo arasında fark vardır. (Arıcı, 2020, s. 200)

Arıcı'nın dramatik metinlerde mekânın kullanımına (*opsis*) dair düşünceleri, özellikle de 'mekân birliği' meselesine dair yaklaşımı oldukça ilgi çekici. Birçok tiyatro tarihçisinin ve kuramacısının ortaklaştığı bir başlık olarak, 'mekân birliği'ni ilk olarak Aristoteles'in savunduğu düşüncesi Arıcı'ya göre gerçekleri yansıtmıyor. Yazara göre, Aristoteles'in mekânın tekilliği ya da değişmezliği üzerine herhangi bir yerde geçen bir ifadesi yok. Kaldı ki, Aiskhylos'un 'Persler', Oresteia üçlemesinin ikinci oyunu olan 'Sunu Taşıyanlar' ve aynı üçlemenin üçüncü oyunu olan 'Hayırlı Tanrıçalar' oyunlarında mekân değişimleriyle karşılaşılıyor. Ayrıca Sophokles'in 'Aias' oyununda da, mekânın belirgin bir şekilde değişimine şahit oluyoruz. Arıcı, mekân birliğinin Aristoteles'e ve Antik Yunan tragediyalarına dayandırılmasını, Rönesans sonrası üç birlik kuralı düşüncesini savunanların geliştirdiğini düşünüyor (Arıcı, 2020, s. 305).

'Dramanın Öğeleri' bölümünün son başlığına yazar, Aristoteles'in Poetika'da dramanın altı öğesinden biri olarak gördüğü melos'u sadece bir şarkı ve ezgi yapımı olarak tanımlanmadığının, terimin aynı zamanda ritim ve tempoyu da kapsadığının altını çizerek başlıyor. Her ne kadar günümüzde artık ölçülü dizelerle oyun yazılmasa da, oyunlarda 'ritim', 'tempo' ve 'mod', duyguları ifade etmek, düzenlemek ve harmonik bir biçimde bir araya getirmek için hayatiliğini sürdürüyor. Yazar bu bölümün ilerleyen kısımlarına, ritim ve tempo terimlerinin ne anlama geldiğini ve birbirlerinden nasıl farklılaştıklarını detaylı bir şekilde ele alarak devam ediyor.

Buraya kadar kitap hakkında söylenenlerden, kitabın kuramsal yoğunluğu ve derinliğiyle anlaşılması güç bir yapıya sahip olduğu fikrine kolayca kapılınabilir. Ancak, durum pek öyle değil. 'Kurmacanın İnşası', yakaladığı kuramsal derinliği ve buradan yürüttüğü tartışmaları, somut örnekler ve yalın bir anlatımla okuyucunun zihninde berraklaştırıyor. Bu bakımdan kitap boyunca, Oğuz Arıcı'nın konuya olan hakimiyetini, karmaşık ve kuramsal açıdan zor meseleleri en basit ve anlaşılır şekilde okuyucuya aktarmasıyla görüyoruz. Bunun yanı sıra, kitabın kuramsal zenginliğinin yanında, içerdiği bolca örnek, şema, tablo, okuma çalışmaları ve yazma alıştırmalarıyla yazarlık eğitimi için bir ders kitabı niteliği taşıdığını belirtmeliyiz. Kitapta, ele alınan dramatik öğelere, yazma stratejilerine ve dramatik konvansiyonlara dair 46 tane yazma alıştırması ve 4 tane de okuma çalışması bulunuyor. Bu alıştırmaların ve okuma başlıklarının her biri, kuramsal girdileri pratik deneyimlere dönüştürecek, edinilen bilgiyi yazma ve okuma süreçleriyle pekiştirecek birer işleve sahip. Kitabın son iki bölümünde Arıcı, yazar adaylarının yazma süreçlerinde karşılaşacakları teknik problemlere dair çözümler yapıp somut önerilerde bulunuyor. "Öncelikle yazma sürecinin tanrı vergisi bir yetenek işi ya da iyi yazarların esin perileri olduğu efsanelerini unutmamız gerekiyor" diyor (Arıcı, 2020, s. 323). Birkaç sayfa sonra da final cümlelerinde şunları ekliyor:

Zaman zaman kâğıt rulosunu daktilosuna takıp hiç durmadan yazarak romanını bitiren yazarlardan söz edilir. Ya da esin yoluyla şiirlerini yazdığını söyleyen şairler vardır. Esin gelmiş, neredeyse bileğinden tutup ona şiirini yazdırmış gibidir. Bu tür hikâyeler edebiyat dünyasının hoş mitleridir. Başka bir deyişle, kurmaca dünyasının 'kurmacalarıdır'. Gerçekte eserler bu şekilde, bir anda, kendiliğinden ortaya çıkmazlar. (Öyle olsa bile bu bilginin hiç kimseye bir faydası yoktur.) Herhangi bir dramatik edebiyat metninin esinle, bilinç akışıyla ya da tekniğe dayanmayan bir şekilde ortaya çıkması mümkün değildir. Kurmaca işi bir imal ve inşa etme sürecidir. Yani 'poiesis'tir. (Arıcı, 2020, s. 326)

Oğuz Arıcı, ülkemizdeki en önemli Antik Yunan Tiyatrosu araştırmacılarından birisi. Daha önce kaleme aldığı 'Antik Yunan Tragedyasında Ölçülülük (*Sophrosyne*) ve Uyum (*Harmonia*)' isimli yüksek lisans tezi ve bu çalışmanın bir devamı niteliği taşıyan 'Muğlaklık ve Tragedya' başlıklı doktora tezi dilimizde tragediyalar üzerine yazılmış değerli kaynaklar arasındaki yerlerini koruyor. Ayrıca yazarın, öğretim üyesi olarak çalıştığı İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü bünyesinde hazırlanan 'Maske Kitabı'nda (2014) ve bölüm dergisinde çeşitli editörlükleri bulunuyor. Son olarak, Arıcı'nın tiyatro ile bağlantısının sadece onun akademik kimliğiyle sınırlı olmadığını belirtmek gerekir. Arıcı, çeşitli tiyatro topluluklarında dramaturg, yazar ve yönetmen olarak birçok çalışmaya imza atmış bir isim. Bu bakımdan 'Kurmacanın İnşası' sadece bir akademisyenin değil, aynı zamanda deneyimli ve üretken bir sanatçının üst üste dizdiği tuğlalardan oluşuyor.

360 Derece VR (Sanal Gerçeklik) Teknolojisi ve Selyatağı Filmli: Yönetmen Deniz Tortum'la Bir Görüşme

360 Degree VR (Virtual Reality) Technology and the Film *Floodplain*: An Interview with the Director Deniz Tortum

Ümmühan Molo, *Radyo, TV ve Sinema Bölümü, İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi*

Özet

Günümüzün gerçeklik tartışmaları 'sanal gerçeklik' kavramı etrafında toplanmakta ve teknoloji bu kavramı tanımlayan temel öğelerden biri olmaktadır. Gerçekliğin sanal gerçeklik ile bir anlamda 'deneyimlenebilir' bir niteliğe dönüşmesi, bu deneyimin neyi ifade ettiği sorusunu da zorunlu kılmaktadır. Çünkü sanal gerçeklik deneyimi, 'sarmalanma', 'dalma', 'etkileşim', 'orada olma hissi' gibi kimi unsurlarla birlikte anlam kazanmaktadır. Bu unsurların varlığı ve kullanım yöntemi, deneyimin biçimini oluşturmaktadır. Sanal gerçeklik (*Virtual Reality/VR*) teknolojileri pek çok disiplinde kullanılırken, bunun yaygınlık kazandığı ve bir değişime işaret ettiği alanlardan biri de sinemadır. Sinema, VR teknolojisini kendi diline uyarlamakta ve yeni bir anlatı biçimi ortaya koymaktadır. Bu çalışmada VR teknolojisi ve Deniz Tortum'un 360 derece VR tekniği ile çekilmiş *Selyatağı* filmi konu edinmektedir. Deniz Tortum kısa ve uzun metraj filmleriyle yönetmenlik kariyerini sürdürürken, 2017 yılında İstanbul'da ilk kez düzenlenen 'Sanal Gerçeklik ve İnteraktif Hikayeler' adlı serginin de küratörlüğünü yapmıştır. Sergideki çalışmalardan biri olan Eylül 1955 adlı sanal gerçeklik deneyiminin üretim sürecinde de yer almış ve ardından VR alanındaki çalışmalara *Selyatağı* filminin yönetmenliği ile devam etmiştir. Böylece 18 Mart 2021 tarihinde Deniz Tortum ile çevrimiçi bir söyleşi gerçekleştirilmiş ve VR teknolojisinin ifade ettiği anlam *Selyatağı* filmi üzerinden konuşulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Sanal gerçeklik, 360 Derece VR film, Selyatağı, Deniz Tortum.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Sinema, sanat, yeni iletişim teknolojileri.

Abstract

In today's world, the reality discussions are questioned over the notion of 'virtual reality' (VR) with technological developments. Because through VR headset, the reality of narrative becomes 'experienceable'. That the reality has become experienceable with VR technological requires the determination of the significance of this 'experience'. Because the VR experience defines with new elements such as 'immersion', 'interaction', 'presence'. The existence and use of such senses create the form of the experience. Used in various disciplines, virtual reality also becomes fashionable in cinema and leads to a change. Cinema adapts VR technology to its own language and creates a new narration technique. This study discusses VR technology and Deniz Tortum's film *Floodplain* shot with 360 degree VR technology. Deniz Tortum is a film director producing short and full-length films. He also curated the exhibition 'Virtual Reality and Interactive Stories' organized for the first time in Istanbul in 2017. Participating in the creation process of one of the works in the exhibition, the virtual reality experience September 1955, he continued to work in the VR field by producing and directing the short film *Floodplain*. He was interviewed online on March 18, 2021, and the significance of VR technology was examined through *Floodplain*.

Keywords: Virtual reality, 360 Degree VR film, *Floodplain*, Deniz Tortum.

Academical disciplines/fields: Cinema, art, new communication technologies.

- **Sorumlu Yazar:** Ümmühan Molo, Radyo, TV ve Sinema Bölümü, İletişim Fakültesi, İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi.
- **Adres:** İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Dr. Azmi Ofluoğlu Yerleşkesi, Maltepe Mahallesi, No: 26, 34010, Zeytinburnu, İstanbul.
- **e-posta:** ummuhanmolo@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-3651-4818
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 27.05.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.910698

Geliş tarihi: 06.04.2021 / Kabul tarihi: 07.05.2021

Ümmühan Molo (ÜM): *Sanal gerçekliği nasıl tanımlarsınız? Bu kavram nasıl bir araştırma ve uygulama alanı olma özelliği taşıyor?*

Deniz Tortum (DT): Benim de tanımlamakta zorlandığım bir kavram. Üç farklı şekilde yaklaşıyorum. Öncelikle sanal gerçekliğin bir gözlük teknolojisi olması. Elimizde bir gözlük ve bunun bize sunduğu 360 derecelik bir imge alanı var. Kafamızı ve hareketlerimizi takip eden bir sistem. Kavram çok muğlak ancak bunu 'kafaya takılan bir izleme cihazı ya da gözlük' olarak düşündüğümüzde aslında bu pek çok şeyi kolaylaştırıyor ve alanını daraltıyor. Bu yüzden incelenebilir kılıyor. Sonrasında sanal gerçeklik gözlüğü için iş üretebilenin iki farklı yöntemi var: lineer ve interaktif. İlkinde daha çok düz akan ve etrafa bakarak onu izleyebileceğimiz bir videodan bahsediyoruz. Diğerindeyse bir etkileşim alanından. Biraz aslında oyun motoruyla üretilen interaktif deneyimler gibi. Ve son olarak düşündüğüm şey ise *immersive media* kavramı. Sarmalayan medya gibi. Burada da aslında bir dünya yaratma, kurallar koyma ve yine bir etkileşim alanı var. Yani sanal gerçeklikte izleme teknolojileri (gözlük); üretim teknolojileri (interaktif ya da değil) ve iş yapma tavrı olarak *immersive* (dalma/sarmalanma) biçimi yer almaktadır.

ÜM: *'Sanal' ile 'gerçek' arasında sizce nasıl bir ayrım var? Anlamsal ve deneysel olarak sanal gerçeklik, asıl gerçekliğin ne kadar uzağında?*

DT: Ben burada bir ayrım kurmayı oldukça önemli buluyorum. Düşüncemizde ve yaşamımızda bu ayrımı azaltmaya başlıyoruz. Gerçekliğin ne olduğunun ve gerçek olarak neye değer vermemiz gerektiğinin çok önemli olduğunu düşünüyorum. Çünkü dünya dediğimiz bu gezegen, tüm bu farklı, başka gerçekliklerin oluşmasına alan yaratan, potansiyel açan bir yer. O gezegen olmadan zaten diğer gerçeklikler de olmayacak. Yaşadığımız dünyanın bu gerçekliğine sorumluluğumuz ve aciliyetimiz var. O yüzden bu ayrımı iyi yapmamız gerekiyor. Sanal gerçekliğin en büyük amacı gerçeği tekrardan yaratmak ya da gerçekten ayrılmaz bir şey yapmaya çalışmak. Bu yüzden şirketlerin pazarlama stratejisi olarak sanal gerçeklikle gerçeği bir araya getirme ya da bunlar sanki tek bir şeymiş gibi sunma eğilimleri var. Bu onlar için mantıklı belki ama toplumsal diskur için iyi ya da sağlıklı bir şey değil.

ÜM: *Sanal gerçekliğin sinemada ortaya koyduğu anlatıyı nasıl tanımlıyorsunuz?*

DT: Sinemanın temel taşlarından biri olarak kurgu ve montaj -yani bu farklı imajların zamansal ve mekânsal bütünlüğünü kurarak yeni his, duygu ve fikir yaratma tekniği- sinemanın kalbindedir. Peki montaj sanal gerçeklikte nedir? diye sorarken 'nedensellik montajı' üzerine düşünüyorum. Dünya nedensellikler üzerine kurulu ve aslında VR'ın bir mecra olarak sunabileceği en ilginç şeylerden biri nedensellikleri değiştirerek, farklı kurgular meydana getirebilmesinde. Bir adım ileri attığımda odada 20 metre ileri gidiyorum. Ama ben bir adım attığımda odada yer değiştirmiş değil de zamanda yer değiştirmiş olsaydım, her adımda bu nasıl bir fikir ve gerçeklik dünyası sunardı? Aslında VR'da beni en çok heyecanlandıran şeylerden biri bu. Bilgisayar oyunlarında da -nedensellik montajı olarak adlandırılmasa da- *affordances* diye bir terim var. O da dünyanın karakterlere sunduğu ve o dünya içinde yapabildiğimiz şeyler anlamına geliyor. O tip etkileşimler bilgisayar oyunlarının da kalbinde yatıyor ama bu hiçbir zaman 'nedensellik montajı' olarak kavramlaştırılmıyor. Daha farkında olunmayarak yapılıyor. VR, bunun bedenselleştiği ve mekânlaştığı bir anlatı şeklidir.

ÜM: *VR film geleneksel film anlatısından çeşitli noktalarda ayrılıyor ve bazı yeni kavramlar ortaya koyuyor. 'Orada olma', 'deneyimleme', 'sarmalanma', 'etkileşim' gibi kimi kavramlar VR ile birlikte sinemada kullanılmaya başlandı. Bu etkilerin ortaya çıkışı sizce nasıl bir film anlayışı sunuyor?*

DT: Sinema deneyiminde 'orada olma', 'sarmalanma' gibi unsurlar zaten var. VR üstüne düşündükçe geri dönüp sinema ve sinema deneyimi, özellikle de sinemanın mekânsal, bedensel deneyimi üstüne düşünmek gerek. VR üstüne düşündükçe sadece filmin kendisini değil onun pek çok farklı etkenle bir aradalığına bakmak önemli. 'Orada olma' kavramı bana yalnızca bir his anlamı veriyor. Kullanmayı çok sevdiğim bir kavram değil. Ben net kategoriler yaratmayı sevdiğim için bu bana biraz muğlak geliyor. 'Deneyimleme' de biraz öyle ama 'sarmalanma' ve 'etkileşim' kavramlarına gerçekten de daha doğrudan işaret edebiliyoruz. 'Sarmalanma' bizi görüntülerle çevreliyor ve böylece bir 'arkamız' oluyor. Biz oraya bakmasak da bunun bilincinde oluyoruz.

Ya da bakmamızı gerektirecek bir şeyler oluyor. Hiçbir zaman belki bir sinema perdesine baktığımız berraklıkla bakamıyoruz VR görüntülerine. Bunun getirdiği hem bir belirsizlik hem bir karmaşıklık var. Sarmalanmanın, bedensel his etkisi üstüne de düşünmeye değer. Etkileşim de öyle. Hatta nedensellik kurgusu diye bahsettiğim şey tamamen etkileşimler üstüne kurulu.

ÜM: *'Özdeşleşme' sinemanın en temel öğelerinden biri. Seyirci (bu özellikle engellenmeye çalışılmadığı sürece) film süresi boyunca kendi gerçekliğinden uzaklaşır ve hikâyenin gerçekliğine girer. Orada bir karakterle,*

durumla ya da hikâyenin kendisiyle özdeşleşebilir. VR'da ise seyirci bir sarmalanmanın içinde ve orada olma etkisinde. Bu durum sizce bizi nasıl bir 'özdeşleşme' kavramına götürüyor? VR filmde özdeşleşme bir değişime uğramaktadır diyebilir miyiz?

DT: VR'ın popülerleştiği yıllarda şu çok kullanılan bir şeydi: VR bir empati makinesi. Bu aleti taktığınızda başkalarının vücuduna gireceksiniz, başka yerlere gideceksiniz ve o insanları, o durumları çok daha iyi anlayabileceksiniz gibi bir söylem. Aslında bu söylemin yüzde 90'ı pazarlama stratejisiydi. Empati makinesi kavramı film için zaten kullanılırdı. Filmde bir karakterle özdeşleşirken -VR'da olduğu gibi bedenimizle aktif olmadığımız için- gerçekten orada gördüğümüz insana kendimizi projekte edebiliyoruz. Ya da o insanın gözünden o dünyaya bakabiliyoruz. Fakat VR'da her zaman kendi bedenimizdeyiz. Hiçbir zaman başka birisi olmuyoruz. Örneğin bir deprem simülasyonuna gidince o gerçekten bedensel olarak yaşayıp öğrendiğimiz ve aklımıza kazınan bir bilgi oluyor ama bu özdeşleşme sonucu oluşmuyor. Bu doğrudan kendi bedenimizin onu yaşaması sonucu oluşuyor. Yani özdeşleşme yerine başka bir kelime kullanımı gerekiyor.

ÜM: *Ben bunu Doktora tezimde VR'da kendi bedenimize dönme durumunun daha baskın olması sebebiyle 'self-özdeşleşme' olarak tanımladım. Diğer özdeşleşme türüne de 'hiper-özdeşleşme' dedim ve bunlara 'yabancılaşma'yı da ekledim. Kendimizle olan bu bağlantı filmle olan özdeşleşmeyi kırabilir ve bizi bir yabancılaşmaya da götürebilir. Uzaktan baktığımız bir şey gibi de olabilir her şey?*

DT: Bu bir anlamda özdeşleşme öncesi de bir şey. Birinci kişi deneyimi ve bir şeyi gerçekten yaşamak. Kimi terapiler de -özellikle rol yapmaya dayalı terapiler- benzer simülasyonlardan geçiyor. Ya da 'tatbikat' dilinde bir şey de olabilir. Bunu özdeşleşmeden farklı tanımlamak için söylediklerin doğru aslında.

ÜM: *Seyircinin film içinde etkileşim halinde olması, filmi 'orada olma' hissi ile deneyimlemesi sinemayı sinema olmaktan uzaklaştırmakta mıdır? Bu durum sinemayı bir oyun anlatısına yakın tutar mı?*

DT: Evet, bence sinemadan farklılaştırıyor. Tamamen uzaklaştırıyor demeyelim ama farklı olanaklar ve anlatı şekilleri sunuyor. Ama bir yandan bunun sinemaya dahil olmadığını da söyleyemem. Ki bu kez içinden çıkılmaz bir hal alıyor.

ÜM: *Selyatağı isminde 360 derece VR film çektiniz. Ancak uzun metraj filmler de çekiyorsunuz. Sizce yönetmenin rolünde VR film ne gibi değişimler ortaya koyuyor?*

DT: Sinema ya da film yerine son yıllarda kullanımı yaygınlaşan bir terim var: *moving image art*, hareketli görüntüler sanatı. Aslında benzer bir şekilde hareketli görüntülerin birbiri ardına çeşitli anlamlar ve hisler yaratacak şekilde (VR'da bu mekânsallığa da geliyor, önümüz arkamız vs.) mekân içindeki hareketli görüntülerin birbiriyle çarpışarak ya da sıralanarak yeni anlamlar, hisler üretilmesi olarak yaklaşıyorum. Üretim yöntemindeki yeniliklerin filme ve anlatıya yansıdığını düşünüyorum. Yönetmenin rolü bence tüm bu farklı işlere yansıyor ve yönetmen kendi üretim şekli ve koşullarıyla da aslında o yönetmen oluyor. VR'a yaklaşımla, diğer işlere yaklaşım da bence örtüşüyor. Ama yönetmenlik açısından VR'da kimi farklılıklar da var. VR'ın benim hep aklıma getirdiği şey, sevdiğiniz birini bir yere götürüyorsunuz hissi. Yani en sevdiğiniz noktaya götürüp şimdi etrafa bakalım dediğiniz bir yaklaşım gibi. VR'daki yönetmenliğin yer gösterme, yer paylaşma gibi bir tarafı var. Tamamen o mekân hissine, keşif hissine dayalı bir şey bu. Diğer bir farklılık da oyuncu yönetimi üzerine. Burada biraz tiyatroya yaklaşıyor: kesmeden, ritme dayalı bir yönetim. *Selyatağı* filminde biz kamerayı ortaya koyup, ağaçların arkasına kaçıp saklanıyorduk. Sahne öncesi provalarda o ritmi ve oyunculuğu anlayıp düzeltmek tiyatro yönetmenliğine daha yakın tutuyor VR'daki oyuncu yönetimini. Sahne esnasındaysa ben, kulaklıktan oyuncuların yaka mikrofonunu dinliyordum ve onların ses tonlarını, hareketlerini ve ritimlerini takip ediyordum. Neredeyse tek gözü kapalı bir yönetmenlik. Tamamen hayal ederek. Onun o deneyselliğini çok sevmiştim. Mekânsal ve tamamen ritmi hissederek.

ÜM: *VR filmde seyirci bir nevi anlatının içinde. Bu anlatıda kendi bakışını ve kurgusunu oluşturabiliyor. Yönetmen ise onu film içinde tutmaya çalışan kişi konumuna geçiyor. VR film deneyiminde seyirci/yönetmen arasında bir hiyerarşiden bahsedebilir miyiz?*

DT: Bunu ben çok hiyerarşi olarak düşünmüyorum. Tabii ki yönetmenin daha çok bildiği ve üstünlüğü olan bir şey oluyor ama bir denetleme/kontrol kurmadan ziyade bir şeyleri paylaşma ve "burada şu var" deme şekli. O aslında biraz gezdirme tavrına da bağlı. Yönetmen ve seyirci arasındaki ilişki VR filmde daha farklı kuruluyor. VR'da seyirciye gösterdiğin şey de seyircinin bakabileceği şeyler de daha fazla ancak; seyircinin ilgisini, alakasını tutabilmenin ve onu yönlendirebilmenin yöntemleri de farklı. Ses ile mesela seyircinin nereye bakacağını kontrol etmek mümkün oluyor. Ya da genelde insan gözü ışığı ya da hareketi takip ediyor. Her yeri karanlık yapsan, bir yeri aydınlık yapsan oraya bakıyor ya da birisi hızlıca bir tarafa doğru ilerlese seyirci onu takip etmeden duramıyor vs. Bunları kullanma çeşitleri o filmin ve deneyimin VR film dilini belirliyor.

ÜM: *Seyircinin VR film içinde bir anlamda 'yer alıyor' olması yönetmen açısından nasıl bir düşünme biçimini zorunlu kılıyor? Seyirci hikâyede ne kadar 'özgür'?*

DT: Üç saniyede bir kesme yapıp sürekli yakın çekim bir şeyleri göstererek film yapabilirsiniz. Ya da bir dakika boyunca tek bir sabit genel planda da durabilirsiniz. Bu esnada seyirci istediği yere, istediği şeye bakabilir. O özgürlük aslında seyircide hep var. VR'da ise bu biraz daha açılıyor. O yüzden bu tip şeyleri anlatı yöntemleri olarak düşünmek bana daha doğru geliyor. Çünkü özgürlük dediğimizde bu bir yandan ideolojik bir söyleme de giriyor. Sanırım şuna biraz karşıyım: Bunun bir mecraya içkin bir şey olarak değerlendirilmesi. Mesela strateji oyunları (özellikle 90'lardaki 2000'lerin başındaki açık dünya oyunları). İstedğin her şeyi yap, yeni medeniyetler kur, ordunu kur, savaş aç. Genel söylem, bunun oyuncuya çok büyük bir özgürlük alanı sağladığı ve yapabileceği şeylerin çokluğu yönünde. Fakat okuduğum bir çalışma başka bir şeyden bahsediyordu. Bu oyunları oynayan ve bu oyunlarla büyüyen insanların biraz daha merkezîyetçi ve belki baskıcı sistemlere daha yakın olduklarıyla ilgili. Aslında fikri olarak çok kısıtlı bir dünya onun oyunlar bunlar. Etkileşimsel olarak bir özgürlük veriyor ama verdikleri özgürlük çok yüzeysel. Hatta oradaki etkileşim bolluğundan her fikirle karşılaşabiliyormuşuz gibi bir yanılgıya kapılabiliyoruz. Oysaki filmlerde ya da seyircinin özgürlüğünü kısıtlayan deneyimlerde, izleyici ya da kullanıcı bunun tamamen bir özgürlük alanı olmadığını biliyor ve kendi özgürlük alanını yaratmaya çalışıyor. Belki de o denetim mekanizması daha farklı düşünsel özgürlüklere yol açıyor.

ÜM: *Selyatağı filminde kameranın -bir anlamda seyircinin- hikâyenin üzerinde konumlandığını görüyoruz. Yani seyirci karakterlerin arasında ya da onların çok yakınında yer almıyor. Hatta tam tersi olayların bir parça uzağında gibi görünüyor. Ben bunu 'karakterleri gözetleyen biri olarak seyirci' şeklinde yorumluyorum. Bu yoruma katılır mısınız?*

DT: O mesafenin olmasını çok istiyordum. Çünkü bunu değerli buluyorum. Mesafeyi korumak ve bir şeye biraz daha uzaktan, daha eleştirel bakabilmek. Ve o mesafenin biraz da fikri dünyayı açabilmeyi sağlayan bir şey olduğunu düşünüyorum. O yüzden evet gözetleyen bir seyirci var. Ama filmi çekerken daha ziyade gözetleyen orman olduğunu ve neredeyse farklı farklı ağaçlardan tüm bu insanlara baktığımızı düşünerek çektim.

ÜM: *İnsanın doğa ile birlikteliği ve mücadelesi hem Yuva hem de Selyatağı filmlerinde hikâyeyeleştirildi. Sizce VR filmde bu hikâye nasıl bir etki ve değişim yarattı?*

DT: *Selyatağı'na bir orman perspektifinden ya da orman gözünden bakabilir miyiz sorusuyla başladım. Bu filmde çok hissedilmiyor, hissedilmemesi de sorun değil benim için. Çünkü bütünüyle "gerçekten bu dünyaya ormanın gözünden bakıyoruz" diye bir şey söylemiyoruz. Ama filmin orta bölümünde, ağaçların ormanda üst üste bindiği an ve bu anın yarattığı garip etki hoşuma gidiyor. Bu, ormanın içinde olma farklılığı yaratıyor. Tüm ormanı mekân olarak daha iyi anlama şansı da veriyor. Yuva daha psikolojik ve karakterlere odaklanan bir filmken, ben *Selyatağı'nı* ufak bir fabl, üç cümlede anlatılacak bir masalmişçesine düşündüm. O yüzden hem mecra hem de anlatsal olarak farklı işler. Diğer yandan bir birliktelik yakalayan yönleri de var.*

ÜM: *Selyatağı'nda seyirci hikâyenin ve etkileşimin biraz daha uzağında. Olaylara ve kişilere uzaktan bakan/tanık olan bir biçimde. Bu bende 'Tanrı bakış' etkisi uyandırdı. Bu konumlandırmayı nasıl yorumluyorsunuz?*

DT: Düşündüğüm şey Tanrı bakıştan ziyade 'orman bakış' ya da 'hayalet bakış' gibi bir şeydi. Tanrı bakış da olabilir aslında. Nerede olduğumuzu kontrol edemediğimiz ve bize sunulan bakışlar. Orman bakış da Tanrı bakışa yakın gibi duruyor; çünkü neredeyse her yerde gözü olan bir varlık. Her yerde kökler aracılığıyla birleşen ve en azından orman içinde istediği yere ışınlanabilen bir bakış.

ÜM: *Seyircinin filmi nereden ve nasıl deneyimliyor oluşu, etkileşim kurup kurmaması 'deneyimi' nasıl biçimlendiriyor?*

DT: Kameranın konumu bedensel bir etki yaratıyor VR'da. *Selyatağı'nda* kamera hem mesafeli hem de çoğunlukla göz hizasındaydı. Nötr bir bakış sunmaya çalışan bir yerdeydi. Kameranın konumu, nereye yerleştirildiği, yüksekliği, hareket edip etmediği, karakterlerin kamerayla nasıl etkileşim kurduğu bizim ne olduğumuzu kim olduğumuzu ve nasıl bir bakışa sahip olduğumuzu belirliyor. Ve bunu geleneksel bir filmde daha içsel bir şekilde değiştiriyor. VR'da biri kameraya baktığında bize baktığını hissediyoruz ama bence geleneksel filmde biri baktığında bunu bir oyun/hile olarak görüyoruz. Ya da VR olmayan bir filmde, boyumuz kısaysa bunu öncelikle bir kamera açısı olarak düşünüyoruz; üstüne düşünmeye başladığımızda evet bu bir çocuk bakış açısı olabilir diyebiliyoruz. VR'da ise bu daha içgüdüsel ilerliyor. VR filmde bir de farklı olarak lens tipini değiştirememeye var. En azından şimdilik. Hep bir geniş açıdan bakıyoruz. VR

programları için o geniş açığı tutmak önemli. Küçük bir değişimde görüntü bir anda oynuyor ve mide bulantısı yaratıyor.

ÜM: *Sinemanın VR ile olan birlikteliğini nasıl yorumluyorsunuz? Sizce sinema bunu kullanmaya devam edecek mi?*

DT: Sinema benim kafamda kurduğum şekliyle imajlar üretmek, imajlarla düşünmek ve bir şeyler anlatmak üzerine. O yüzden sinemada kurmaca da VR film deneyimi de yer alabilir. Bunları birbirinden ayrı olarak değil de genel bir moving image (hareketli görüntü) olarak değerlendirmek bana daha ilginç geliyor. Böylece hepsi gerçekten birbiriyle konuşuyor oluyor ve hepsinin birbirinden öğreneceği pek çok şey oluyor. Sinema bence VR'ı, bu gözlük biçimini, mekânsal bilgisayarları, oyun motorlarını, üç boyutlu görüntü üretme teknolojilerini vs. bir şekilde kullanmaya devam edecek.

Yazarlar İçin Bilgi

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi (yedi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Türkçe veya İngilizce yazılmış sanat ve tasarımla ilgili akademik çalışmalarını yılda iki sayı (Kış/Ocak ve Yaz/ Temmuz) basılı ve elektronik olarak yayınlayan uluslararası (EBSCO) ve ulusal (TrDizin, SOBIAD) dizinler tarafından taranan açık erişimli, çift-taraflı kör hakemli ve bilimsel bir dergidir.

yedi, sanat ve tasarım disiplinlerindeki çalışmalar kadar sanat ve tasarımı konu alan beşeri bilimler (felsefe, tarih, arkeoloji vb.), toplum bilimleri (sosyoloji, antropoloji, siyaset bilimi, psikoloji, ekonomi, hukuk vb.), uygulamalı bilimler (mimarlık, mühendislik ve tıp vb.) ve doğa bilimleri (fizik, biyoloji vb.) disiplinlerindeki çalışmalara da açıktır. Benzer biçimde yedi, kültürel çalışmalar ve iletişim bilimleri gibi çoklu-disipliner alanındaki çalışmalara da yer verir.

yedi, sanat ve tasarımla ilgili olması şartıyla her biri farklı bilim alanlarında (beşeri bilimler, toplum bilimleri, doğa bilimleri ve uygulamalı bilimler) uzman olan birden fazla yazarın özellikle sanat ve tasarım disiplinlerinden bir araştırmacı ile birlikte gerçekleştirdikleri disiplinlerarası çalışmaları özel olarak destekler. Ancak çalışmaların disiplinlerarası olması zorunlu bir koşul değildir.

Yazım Kuralları: American Psychological Association (APA) 6. baskısı gözetilerek hazırlanmıştır. Ayrıntılara dergi web sitesinden erişilebilir.

Makale Türleri: yedi dergisi sadece aşağıda listelenen tipteki ve uzunluktaki makale önerilerini kabul eder:

- Araştırma Makalesi (Research Article) (3500-7000 kelime)
- Derleme Makale (Review Article) (3500-7000 kelime)
- Kitap Eleştirisi (Book Review) (1000-2000 kelime)
- Tiyatro oyunu, konser, gösteri, sergi, müzik albümü, film vb. eleştirisi (1000-2000 kelime)
- Akademik Toplantı (Sempozyum, Konferans, Atölye vb.) eleştirisi (1000-2000 kelime)
- Tanınmış sanatçı ve akademisyenlerle görüşme (Interview) (1000-2000 kelime)
- Editöre Mektup (500-1000 kelime)

Makale şablonu: Makale önerileri mutlaka derginin web sitesi üzerinden yedi dergisi şablonu indirilerek hazırlanmalıdır.

Özet/Abstract: 150-300 kelimelik Türkçe özet ve İngilizce abstract yazılmalıdır.

Anahtar Sözcükler/Keywords: Özetlerin altında 3-9 sözcükten oluşan anahtar sözcükler verilmelidir.

Ana Metin: Makaleler özet, abstract, şekil ve tablo yazıları ve kaynakça hariç 3.500-7.000 kelime arasında olmalıdır.

Görseller: Metin içinde kullanılan tüm görsel malzeme ayrıca JPEG formatıyla sisteme yüklenmelidir.

Bildiriler ve Tezler: Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden veya lisansüstü tezlerden üretilen çalışmalar dipnotta açıkça belirtmek koşuluyla kabul edilir.

Araştırma ve Yayın Etiği: Makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine uyulmalı ve uyulduğuna dair ifadeye de yer verilmelidir.

Yazarlık ve Telif Hakkı Devir Formu: Makaleyle birlikte ilgili dergi web sitesinde bulunan telif hakkı formunun elle doldurulup imzalanarak sisteme yüklenmesi gerekmektedir. yedi dergisi Atf 4.0 Uluslararası (CC BY 4.0) tarafından lisanslanmıştır.

İntihal Raporu: iThenticate programında taranarak alınmış intihal raporlarının PDF formatında sisteme yüklenmesi gerekmektedir. Kaynakça hariç %15'in üzerinde benzerlik oranı çıkan makaleler değerlendirme aşamasına geçmeden doğrudan reddedilir.

Makale Gönderimi: Makale önerileri sadece DergiPark üzerindeki dergi web sitesinden elektronik başvuruyla kabul edilir.

Yayın Politikası: yedi dergisi, açık erişimli (open access) bir dergidir. Yazarlardan makale başvurusu, değerlendirmesi veya yayını için herhangi bir ücret talep edilmez ve okuyucular da derginin elektronik yayınına ücretsiz olarak erişebilir.

Değerlendirme ve Yayın Süreci: Ön değerlendirme sonrası kabul edilen makale önerisi, çift kör hakemlik sürecine alınır. En az iki hakem makaleyi inceleyerek hakem değerlendirme raporlarını hazırlar. Dergi, hakem raporlarına dayanarak makalenin olduğu gibi, küçük düzeltmeler veya büyük düzeltmelerden sonra yayınlanmasını kabul eder veya reddeder.

Bir makale önerisi yayına kabul edildiğinde önce dergi web sitesinde erken görünüm olarak DOI numarası ile birlikte yayınlanır ve daha sonra yaklaşan ilk sayıda diğer tüm makalelerle birlikte basılı ve elektronik olarak yayınlanır. Bir makale önerisinin elektronik olarak yayınlanma süresi ortalama üç (3) aydır.

Information for Authors

Yedi: Journal of Art, Design & Science (yedi), is a biannual (Winter/January and Summer/July) double-blind peer-reviewed open-access journal indexed by EBSCO, TrDizin and SOBIAD, and published by the Faculty of Fine Arts, Dokuz Eylül University. yedi publishes articles in English and Turkish on art and design, in print and online.

yedi accepts articles in the areas of art and design, as well as articles on art and design in humanities (philosophy, history, archeology etc.), social sciences (sociology, anthropology, political science, psychology, economics etc.), applied sciences (architecture, engineering, medicine etc.) and natural sciences (physics, biology etc.).

Multi-disciplinary articles such as in cultural studies and communication studies are also welcome.

yedi especially promotes interdisciplinary articles written by authors from different disciplinary backgrounds (humanities and sciences) in collaboration with authors from disciplinary backgrounds in art and design. However, interdisciplinarity is not compulsory.

Submission Guidelines: Guidelines are based on the American Psychological Association (APA) 6th Edition. Details are available at the journal web site.

Type of Articles: yedi only accepts the type of articles listed below:

- Research Article (3500-7000 words)
- Review Article (3500-7000 words)
- Book Review (1000-2000 words)
- Reviews of plays, concerts, exhibitions, musical recordings, film etc. (1000-2000 words)
- Reviews of academical meetings (Symposium, conference, workshop etc.) (1000-2000 words)
- Interviews with leading artists and scholars (1000-2000 words)
- Letter to editor (500-1000 words)

Article template: Articles should be formatted according to the yedi article template which is downloadable from the journal web site.

Abstract: The abstract should be 150-300 words long.

Keywords: Should be between 3-9 words, written below the abstract.

Main Text: The main text should be 3.500-7.000 words long.

Images: Visual materials should be uploaded to the system separately.

Conference Paper and Thesis: Unpublished conference papers and thesis are accepted on the condition that this is referenced in the footnote.

Research and Publication Ethics: Articles should conform with international research and publication ethics.

Authorship and Copyright Form: The Authorship and Copyright Form available at the journal web site should be filled in and signed. yedi is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Similarity Report for Plagiarism Detection: A similarity report should be produced by iThenticate and uploaded with the submission. The similarity rate for acceptance is 15%.

Submissions: Articles should be submitted online via DergiPark.

Publication Policy: yedi is an open access journal. Authors can publish articles and readers can access them without any fee. The journal does not charge any article submission, processing or publication charges.

Evaluation and Publication: Submissions accepted for evaluation are sent to reviewers for a double-blind peer review procedure.

Submissions are accepted either as, publish as is, or based on the condition of minor or major revisions, or rejected.

Once a submission is accepted for publication, it is published online first with a DOI number on the website and then published in print in the nearest issue. Online publication of a submission takes 3 months on average.

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Ali Cenk Gedik V Editörden Editorial

ARAŞTIRMA MAKALELERİ RESEARCH ARTICLES

- Berkay Erdoğan 1 **Jean Genet Oyunlarında Törenlilik Bağlamında Kurbanla Faili Aynı Bedende Okumak**
Reading the Victim and the Offender on the Same Body in Jean Genet Plays within the Scope of Ceremonialism Concept
- Nuray Er Bıyıklı
Kenan Saatçioğlu 15 **Bauhaus Dokuma Atölyesi'nden Bir Kesit: Anni Albers, Otti Berger, Gunta Stölzl**
A Section from the Bauhaus Weaving Workshop: Anni Albers, Otti Berger, Gunta Stölzl
- Gökçen Ergür
Sevgi Avcı
Levent Ayata 31 **D.E.Ü. G.S.F. Heykel Bölümü Atık Malzemeyle Heykel Çalıştayları**
Sculpture Workshops with Waste Materials of Department of Sculpture, FFA, DEU
- Buket Genç 51 **Eurovision Şarkı Yarışması'nın Müzik Dışı Boyutları**
Non-Musical Dimensions of the Eurovision Song Contest
- Tülay Gümüşer 61 **A Survey on Interior Textiles at İzmir Atatürk House Museum**
İzmir Atatürk Evi Müzesi'ndeki İç Mekân Tekstiller Üzerine Bir Araştırma
- Elif Çakıroğlu 75 **Biyosanat: Selin Balcı ve Ayşe Gül Süter'in Biyosanat Projelerinin İncelenmesi**
Bioart: Investigation of Selin Balcı and Ayşe Gül Süter's Bioart Projects
- Semih Oduncu 91 **Tasarım Aktivizmi Bağlamında Konu Odaklı Tasarımcılığın Dijital Platformlarının İncelenmesi**
Investigation of Digital Platforms of Subject-Oriented Design in the Context of Design Activism
- Özge Özen
Özlenen Erdem İşmal 109 **Tekstil Tasarımına Ekolojik Bir Yaklaşım: Lyocell Üzerine Doğal Boyama ve Eko Baskı**
An Ecological Approach to Textile Design: Natural Dyeing and Eco Printing on Lyocell
- Deniz Reka 131 **Feminist Aktivizmin Temsil Alanı Olarak Sanat: Guerrilla Girls**
Art as the Representation Field of Feminist Activism: Guerrilla Girls
- İmran Uzun 145 **Fotoğraf Sanatsallığının İnşasında Işık ve Görsel Algı İlişkisi**
The Relationship between Light and Visual Perception in the Construction of Photography Artistic

DERLEME MAKALELER REVIEW ARTICLES

- İbrahim Güngör 161 **Richard Schechner ve Bir Eşiksellik Paradigması: Performans**
Richard Schechner and A Paradigm of Liminality: Performance

KİTAP ELEŞTİRİSİ BOOK REVIEW

- Emre Yalçın 173 **Kurmacanın İnşası**
The Construction of Fiction

GÖRÜŞME INTERVIEW

- Ümmühan Molo 177 **360 Derece VR (Sanal Gerçeklik) Teknolojisi ve Selyatağı Filmi: Yönetmen Deniz Tortum'la Bir Görüşme**
360 Degree VR (Virtual Reality) Technology and the Film Floodplain:
An Interview with the Director Deniz Tortum

