

yedi

SAYI 28 | YAZ 2022
ISSUE | SUMMER

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ DOKUZ EYLÜL UNIVERSITY
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ FACULTY OF FINE ARTS
ISSN 1307-9840 e-ISSN 2687-5357

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

HOBİYAR MESCİDİ DOĞU CEPHE ÇİNİ PANO | FOTOĞRAF: EBRU KÖSE KOÇAK, 2021



EDİTÖR KURULU EDITORIAL BOARD

Baş Editör *Editor-in Chief*

Ali Cenk Gedik, Dokuz Eylül Üniversitesi (DEU)

Yönetici Editörler *Managing Editors*

Işinsu Ersan Öztürk, DEU

Zehra Cerrahoğlu, DEU

Sanat Editörleri *Arts Editors*

Engin Ümer, Ordu Üniversitesi

Gökçen Ergür, DEU

Tasarım Editörü *Design Editor*

F. Dilek Himam Er, İzmir Ekonomi Üniversitesi

Bilim Editörleri *Science Editors*

Levent Yılmazok, Beykoz Üniversitesi

Tuğçe Gözde Pelister, Yaşar Üniversitesi

Elif Tekin Gürgen, DEU

İnceleme/Eleştiri Makale Editörü *Review Editor*

Elif Kurtuldu Dönmez, DEU

Sayfa Düzeni Editörü *Layout Editor*

Cansu Karaman Cengiz, DEU

Editör Asistanları *Editorial Assistants*

Ezgi Yakın, DEU

Mehmet Ali Zeren, DEU

Elif Merve Çakır, DEU

Halil İbrahim Yıldırım, DEU

Dorukhan Fırat Aktürk, DEU

İngilizce Editörleri *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*

Simten Gündeş, Antalya AKEV Üniversitesi

Fotoğraf *Photography*

Emre İkizler, Marmara Üniversitesi

Sadık Tumay, DEU

Geleneksel Sanatlar *Traditional Arts*

Filiz Adıgüzel Toprak, DEU

Grafik *Graphics*

Melike Taşçıoğlu Vaughan, Anadolu Üniversitesi

Heykel *Sculpture*

İlker Yardımcı, Düzce Üniversitesi

Müzik *Music*

Aykut B. Çerezcioglu, DEU

Resim *Painting*

Adem Genç, Altınbaş Üniversitesi

Burhan Yılmaz, Düzce Üniversitesi

Sahne Sanatları *Performing Arts*

Banu Ayten Akin, DEU

Sanat Felsefesi *Philosophy of Art*

Oğuz Haşlakoğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi

Seramik ve Cam Tasarımı *Ceramics and Glass Design*

Efe Türkel, DEU

Tekstil ve Moda Tasarımı *Textile and Fashion Design*

Özlenen Erdem İşmal, DEU

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

Murat Akser

Ulster University, UK

F. Dilek Alban

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 Tandırlı

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 2022 • SAYI ISSUE 28

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

ISSN 1307-9840
E-ISSN 2687-5357
YAYIN NO: 09.1200.0000.000/BY.022.058.1121

YAZ 2022 • Sayı 28
SUMMER 2022 • ISSUE 28

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 SORUMLUSU 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
28 Temmuz 2022 | 28th July 2022

ONLINE YAYINLANMA TARİHİ DATE OF PUBLICATION
28 Temmuz 2022 | 28th July 2022

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 VII Editörden Editorial

ARAŞTIRMA MAKALELERİ RESEARCH ARTICLES

Bahadır Öztürk	1	Türkiye’de 2000 Sonrası El Halısı Üretimi ve Ticareti Hand Woven Carpet Manufacture and Trade in Turkey After 2000
Özüm Hatipoğlu	11	Cybernetic Philosophy, Performativity, and New Media Aesthetics Sibernetik Felsefe, Performatiflik ve Yeni Medya Estetiği
Aytül Akdoğan Öneme Gözde Bursalıgil	23	Giyside Görünür Onarım ile Kişiselleştirilmiş Uygulama Denemeleri Personalized Application Trials with Visible Mending on Garments
Hilal Balcı	39	Feminist Sanatta Kadın El Eməğinin Gündeme Geliş ve Direniş Biçimi Olarak Kullanımı Women’s Hand Labor Brought to the Agenda in Feminist Art and Using It as a Form of Resistance
Derya Aydoğan Deniz Yengin Tamer Bayrak	53	Sanatın Hibrit Gerçeklik Alanı: ‘Metaverse’ Hybrid Reality Environment of Art: ‘Metaverse’
Semih Oduncu	67	Kripto Sanat Eserleri Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme ve Vandalizmin Eşiğindeki NFT Yaklaşımı A Critical Evaluation of Crypto Artworks and NFT Approach on the Verge of Vandalism
Seher Elbeyoğlu Sedef Acar	83	Yavaş Modada Tekstil Mirası Yaklaşımlarına Örnek: Kumaş ve Giysi Tasarımında Halı Uygulamaları An Example of Textile Heritage Approaches in Slow Fashion: Carpet Applications in Fabric and Garment Design
Eda Çekil Konrat	99	Türkiye’de Çağdaş Sanatçıların Annelik Deneyimleri The Motherhood Experiences of Contemporary Artists in Turkey
Oğuz Arıcı	111	Kayıp Poetika: Tractatus Coislinianus’ta (Coislin Risalesi) Mizah Düşüncesi Lost Poetics: Humor in Tractatus Coislinianus
Sezer Ahmet Kına	125	Türk Sinemasında Yeni Beyaz Yakalı Temsili: Son Çıkış ve Küçük Şeyler Örnekleri New White-Collar Representations in Turkish Cinema: Cases of Son Çıkış and Küçük Şeyler
Ebru Köse Koçak	141	Hobyar Mescidi Çinileri İçin Koruma Önerisi Conservation Proposal for Hobyar Masjid Tiles
Burcu Nur Cengiz	153	Sanatçı ve İdiyolekt Olgusu Artist and Idiolect Phenomenon

DERLEME MAKALELER REVIEW ARTICLES

Fatma Filiz Özsuca	169	Elbise-i Osmaniye – 1873 Viyana Sergisi – Kıyafet Albümleri Elbise-i Osmaniye – 1873 Vienna World’s Fair - Dress Albums
Jale Asya Kahraman Özyılmaz	181	Yeni Platoncu Işıktaki Raffaello’nun Atina Okulu The School of Athens in the Light of Neoplatonism

Derginin bu sayısının önemli bir ağırlığını son derece yeni ve güncel bir dizi olguyu ele alan makaleler oluşturuyor. Bir yanda en son teknolojik yenilikler üzerine yeni medya estetiği, metaverse, kripto sanat ve NFT konularına ayrı ayrı odaklanan üç makale, diğer yanda çağımızın bu tür teknolojik yeniliklerinin endüstriyel görünümüne bir anlamda tepki olarak ortaya çıkan el halıcılığı, yavaş moda, giyside görünür onarım ve feminist sanatta kadın el emeği gibi yine son derece güncel olguları ele alan dört makale yer alıyor.

Ayrıca bu sayıda en azından Türkiye için yeni sayılabilecek olan feminist sanatçıların annelik deneyimi ve son dönem Türk sinemasında yeni beyaz yakalıların temsili üzerine iki ayrı makale yer alıyor.

Son olarak bu son derece güncel konulara sahip makalelere karşılık bu sayıda antik dönemden yakın döneme uzanan bir tarihsellikte ancak daha az önemli olmayan olguları inceleyen beş makale bulunuyor: Aritoteles'e ait olup olmadığı hala tartışılan Tractatus Coislinianus (Coislin Risalesi) el yazmasını komedyaya bağlamında inceleyen bir araştırma, Rafeollo'nun 'Atina Okulu' eserini Yeni-Plantonculuk bağlamında ele alan bir derleme, 1873 Viyana Dünya Sergisi'nde yer alan 'Elbise-i Osmaniye' kıyafet albümü üzerine bir derleme, Hobyar Mescidi çinilerinin onarımı üzerine bir araştırma ve çağdaş sanat tarihini Freud'un ideolekt kavramı üzerinden günümüze kadar takip eden bir çalışma.

Yeni ve güncel olguları ele alan makale sayısındaki bu artış üzerinde, derginin neredeyse her sayıda akademik dergi yayıncılığındaki son gelişmelere göre kendisini sürekli güncellemesinin doğrudan bir etkisinin olup olmadığını tahmin etmek elbette mümkün değil.

Bu sayıda dergiyle ilgili paylaşabileceğimiz en önemli yenilik ise periyodik olarak Ocak ve Temmuz aylarında yayınlanan Kış ve Yaz sayılarının dışında önümüzdeki Eylül ayında ilk kez bir özel sayı yayınlayacak olmamız. Bu ilk özel sayı 9 Eylül 1922'de İzmir'in kurtuluşunun 100. yıldönümü vesilesiyle İzmir temasıyla yayınlanacak.

Bu sayıyla birlikte duyurduğumuz oldukça önemli başka bir yenilik de dünyada bir süredir tartışılan ve son yıllarda da kurumsallaşmaya başlayan sanatsal araştırma (artistic research) makalelerinin de dergimizde araştırma makalesi olarak kabul edilecek olmasıdır. Sanatsal araştırma konusunun Türkiye'de henüz yeterince tartışıldığını söylemenin çok uzağında. Yine de akademik sanat dergilerinde bu kapsamda makaleler nadiren de olsa yayınlanmaktadır. Diğer yandan bu makaleler de daha çok eserin yaratımına dair sadece belgeleme ve betimlemeyle sınırlı kalmış gibidir.

Dergimiz ise uluslararası muadillerine uygun olarak sanatsal araştırma makalesini, sanatsal bir pratiğin araştırma olarak tasarlanıp sunulması şeklinde tanımlamıştır. Diğer bir deyişle sanatsal araştırma makalesinden, pratik içinde ortaya çıkan bilgiye dair soruları, temel problem, amaç, özgünlük, kuramsal çerçeve ve alana katkı tartışmasını ve bu anlamda da metin, imge, film veya ses kaydının bir bileşimini içermesi beklenmektedir. Bu yeniliğin dünyadaki sağlık bilimleri ve mühendislik disiplinlerinde sanatsal araştırma yöntemlerinden nasıl faydalanabileceğinin tartışıldığı bir zamanda Türkiye akademisindeki sanat alanı için son derece önemli olacağını düşünüyoruz.

Bu vesileyle, bir önceki sayıda yazmaya fırsat bulamadığım editor yazısının sayfa hakkını da kullanarak, editörlüğünü yapmaya başladığım 23. sayıdan bugüne geçen 3 yıl ve 6 sayı boyunca adım adım uygulamaya başladığımız, bu anlamda da yedi'yi Türkiye'deki çoğu diğer üniversite ve fakülte/ensitü dergisinden büyük ölçüde ayırt eden bir dizi özelliğinden de kısaca bahsetmek istiyorum. Bir anlamda bu 3 yılın muhasebesi anlamına gelen bu tür bir değerlendirme elbette Dünya'nın seçkin üniversitelerinin dergileriyle de bir karşılaştırma yapmayı gerektiriyor.

Türkiye'deki üniversite ve fakülte/ensitü dergilerinin editörleri ve yayın kurulları, en iyi üniversitelerde bile büyük bir oranda ilgili fakültenin öğretim üyelerinden oluşmaktadır. Bununla birlikte, örneğin dünyadaki en iyi üniversitelerden Oxford Üniversitesi'nin Oxford Arts Journal dergisinin ise 12 editöründen sadece 2 editörü Oxford mensubudur. Yine dünyanın en iyi üniversitelerinden Duke Üniversitesi'nin Social Text dergisinin 4 editöründen ve 48 yayın kurulu üyesinden hiçbirisi Duke mensubu değildir.

Ayrıca dünyadaki bu seçkin üniversitelerin prestijli dergilerinde üniversite yöneticilerinin isimlerini herhangi bir biçimde görmek de mümkün değildir. Türkiye'deki üniversitelerde ise kurum yöneticileri dergilerin kurum adına doğal olarak imtiyaz sahibidir. Bu nedenle olsa

gerek dünyadaki seçkin üniversite dergilerinin aksine Türkiye'de dergi sahibi olarak kurum yöneticilerinin isimlerini sadece dergi künyesinde değil, aynı zamanda aslında akademik bir dergide herhangi bir karşılığı olmayan 'sunoş' veya 'önsöz' başlıklı yazıların yazarları olarak görmek bir istisnadan daha çok bir norm haline gelmiştir. (Not olarak yedi dergisinde en azından son üç yıl içinde ne bu tür bir yazı yayınlandığını ne de bunun için herhangi bir talep geldiğini eklemeliyim.)

Türkiye'deki üniversite dergilerini dünyadaki muadillerinden ayırt eden başka bir özellik dergilerin basılması sürecidir. Her ne kadar Türkiye'deki üniversiteler kendi yayınevlerine sahip olsalar da, çoğunlukla bir üniversite dergisi hem elektronik yayın hem de matbaada basılma aşamasına kadar aslında bir yayınevinin yapması gereken kapak tasarımı, sayfa düzeni, dizgi, biçimsel kontrol vb. aslında son derece profesyonellik gerektiren çok ağır bir iş yükünü de kendi kaynakları ile çözmek zorundadır.

Örneğin oldukça basit gibi görünen biçimsel kontrol aşaması bile yayına kabul edilen makalelerin APA, CMS, HMS gibi, kılavuzları 1000 sayfaya yaklaşan akademik yazım stillerine uygunluğunun kontrol edilmesini gerektirir. Bu aşama sadece atıf ve kaynakçanın doğru stilde yazılmasını değil, aynı zamanda her bir atıf ve kaynağın doğruluğunun ve atıf-kaynakça eşleşmesinin çapraz kontrolünü de içerir. Derginin editörü ise tüm süreçlerden sorumlu kişi olarak matbaada kağıt seçiminden prova baskısına kadar tüm ayrıntılar ile ilgilenmek zorundadır.

Matbaadaki basım aşaması için aynı zamanda üniversite yönetiminden bir yayın numarası ve matbaadan da yayın tarihi almak gerekir. Matbaa yönetimi basılacak sayının belirli bir sayıda kopyasını emniyet müdürlüğüne basım tarihinde götürmek zorunda olduğu için derginin yayın tarihini yayın periyoduna uygun olarak belirlemek de çok kolay bir iş değildir. Derginin ilan edilen periyodu için ilan edilen aylarda çıkması ise akademik dergi yayıncılığının en önde gelen kriteridir.

Derginin matbaada ve elektronik olarak basılmasından sonra da ilgili sayının yazarlarına birer kopyanın iletilmesi ve derginin tarandığı indeksler için kabul ve red edilen makalelerin kendisini ve tüm değerlendirme sürecini içeren dosyaların hazırlanarak ilgili sistemlere yüklenmesi gerekir.

Sonuç olarak yedi dergisini son üç yıl içinde Türkiye'deki çoğu muadili dergiden belirli açılardan ayırt eden ve bu anlamda dünyadaki prestijli dergilerin çizgisine yaklaşır özelliklerini, dergiye dair son gelişmelerle birlikte belirli başlıklar altında aşağıda bulabilirsiniz.

Dergi Kurulları: Dergimizin 9 kişilik editor kurulunun 4 editörü, yayın kurulunun 14 üyesinden 8 üyesi ve danışma kurulunun 44 üyesinin 31 üyesi bir kısmı yurt dışında olmak üzere başka üniversitelerde çalışmaktadır.

Türkiye'deki çoğu fakülte/ensitü dergisi aslında araştırma yapılan ve eğitimi verilen çok farklı disiplinleri içermesine rağmen ilgili disiplinlere dair alan editörleri yerine sadece belirli bir kaç disiplini temsil eden az sayıda editörden oluşmaktadır.

yedi'nin editör kurulu ise bir önceki sayı olan 27. sayıyla birlikte baş-editör ve yönetici editörlerin yanı sıra derginin kapsamına giren sanat, tasarım ve bilim alanlarından sorumlu ayrı editörlerden oluşmaktadır.

Yayın kurulu ise 23. sayıdan başlayarak 12 farklı disiplinden gelen alan editörlerinden oluşturulmuştur. Yine 24. sayı ile birlikte ana dili İngilizce olan iki İngilizce editörü dergiye katılmıştır. İlk kez bu sayıda ise araştırma ve derleme makaleleri dışındaki makale önerileri için bir review editor görev yapmaya başlamıştır.

Ayrıca baskı ve sayfa düzeni editörleriyle birlikte ilk kez bu sayıda şimdiki kadarki en geniş kadro olan 5 kişilik bir editor asistan ekibiyle çalışmak mümkün olmuştur.

Dergimize bu sayıda sinema alan editörü olarak katılan Simten Gündeş ve bilim editörleri olarak katılan Levent Yılmazoz ve Tuğçe Gözde Pelister hocalarımıza davetimizi kabul ettikleri için bu vesileyle teşekkür etmek istiyorum. Benzer biçimde 23. sayıdan bu yana yönetici editör olarak görev yapan Levent Ergun ve yine 24. sayıdan bu yana editör asistanı olarak görev yapan Güler Oğuz hocalarımız akademik çalışmalarının yoğunluğu nedeniyle artık dergide yer almıyorlar. Onlara da bugüne kadarki dergiye harcadıkları tüm emekleri için çok teşekkür etmek istiyorum.

Yayın İlkeleri: Yayın ilkeleri 23. sayıda kapsamlı bir biçimde yenilenmiştir. Dergi kapsamı ise 24. sayıda özellikle beşeri bilimler,

toplum bilimleri, uygulamalı bilimler ve doğa bilimleri alanındaki sanat ve tasarım üzerine yapılan disiplinlerarası çalışmaları da içerecek biçimde yenilenmiştir. Bu dünyada da çok az dergide bulunan bir özellik olduğu için dergimizin diğer dergiler arasından sıyrılabilmesinin çok önemli bir adımı olmuştur.

Dergi İşleyişinin Otomasyonu: Dergi 23. sayıyla birlikte editörler, alan editörleri, hakemler ve yazarlara dair süreçlerin tamamen DergiPark sistemi üzerinden otomatik olarak işlediği bir biçime kavuşturulmuştur. Bu anlamda hakem değerlendirme formları ve hakemlerin daveti sistem üzerinde oluşturulan otomatik formlar ve yazışmalar üzerinden yürütülmektedir. Yazarlar ve editörler arasındaki tüm yazışmalar da sistem üzerinden yapılmaktadır. Böylece tüm dergi işleyişi Editör Kurulu tarafından sistem üzerinden takip edilebilmektedir. Böylece bir makale önerisinin değerlendirmesi süreci hızlanmış ve dergi yazarlara bu süreyi ortalama 3 ay olarak ilan edebilmiştir.

Derginin Elektronik Olarak Yayını: Dergi 23. sayıda E-ISSN numarası olarak makalelerin yayına kabul edildiği anda dergi yayın periyodunu (6 ay) beklemeksizin DOI (Digital Object Identifier) numarası ile birlikte elektronik ortamda erken görünüm (online first) olarak yayınlanmasını sağlamıştır. Böylece makaleler atfı alabilir ve akademik atamalarda kullanılabilir biçimde elektronik olarak hızlı bir biçimde yayınlanmaya başlamıştır.

Eğer Türkiye üzerinden konuşacak olursak dergimizi diğer bir çok muadili dergiden ayırt eden bir özelliği makale kabulünün elektronik yayın ve DOI sayesinde kesintisiz bir biçimde devam etmesidir. Diğer bir deyişle, genel uygulamanın aksine, dergimizde ilgili sayının yayınlanması sürecinde makale kabulüne ara verilmemektedir. Örneğin, bir önceki sayının yayınlanmasından bugüne kadar dergiye gelen 70 makalenin büyük bir bölümü değerlendirme sürecinde reddedilmiş, bu sayıda okuyabileceğiniz sadece 14 makale yayına kabul edilmiş ancak geri kalan 20'ye yakın makalenin değerlendirme süreci de kesintisiz biçimde devam etmektedir. Ayrıca bu sayının basıldığı günlerde ise aynı zamanda İzmir Özel Sayısı için önerilen yaklaşık 20 makalenin değerlendirme süreci de başlamıştır.

Makale Dizgisi: 23. sayıyla beraber yeni bir sayfa tasarımı ile birlikte yazarların dizgiyi kendilerinin gerçekleştirdiği bir makale şablonu ve bu şablonun kullanımı üzerine bir kılavuz hazırlanmıştır. Böylece dergi hem dizgi yükünden hem de dizgi sırasında ortaya çıkabilen hatalardan büyük oranda kurtulmuştur.

Makale Önerileri: Daha önce sadece araştırma ve derleme makale kabul eden dergi şu makale tiplerini de içerecek biçimde genişletilmiştir: kitap eleştirisi, tiyatro oyunu, konser, gösteri, sergi, müzik albümü, film vb. eleştirisi, akademik toplantı (sempozyum, konferans, atölye vb.) eleştirisi, tanınmış sanatçı ve akademisyenlerle görüşme (interview) ve editöre mektup.

Yine bu sayıyla birlikte duyurduğumuz yeni bir makale tipi de aslında akademik dergi yayıncılığının önemli bir yayın kategorisi olan ama akademik sanat dergilerinde görmeye pek alışık olmadığımız bir makale türü olarak 'rapor' kategorisinde makale kabulüne başlamamız. Dergi bundan sonraki sayıdan itibaren lisansüstü tezler dahil süregiden araştırma ve projelere dair akademik raporları da bu kategoride yayınlamaya başlayacaktır.

Makale Yazım Kılavuzu: Özellikle sanat alanındaki film, heykel, müzik, resim, fotoğraf vb. eserlerin atfı ve kaynakça gösterimleri yazım kılavuzuna ilk kez eklenerek baştan yenilenmiş ve toplam dokuz (9) sayfa olarak yazarların kullanımına sunulmuştur. Bilebildiğimiz kadarıyla sadece sanat alanında değil herhangi bir alandaki APA yazım stiline en son 7. baskısının en kapsamlı Türkçe kılavuzu dergimizde bulunmaktadır.

Değerlendirme formları: Makale önerileri için ön değerlendirme, alan editörü değerlendirme ve hakem değerlendirme formları tamamen yenilenmiştir.

Etik Kurallar: Dergi, yazarlar ve editörler, yazarlar ve hakemler arasında ortaya çıkabilecek çıkar çatışmalarının (conflict of interest) önlenmesine özel bir önem vermeye başlamış ve tüm makale değerlendirme formları bu ilke doğrultusunda gerekli uyarılarla birlikte hazırlanmıştır.

Makale Telif Hakkı: Makale önerileri için yazarların imzalayarak doldurduğu telif haklarına dair bir form hazırlanmıştır.

İntihal Raporu: Dergi makale kabulü için en fazla %15'lik bir benzerlik oranı belirlemiştir ve yazarlardan bu doğrultuda iThenticate intihal programı raporu talep etmektedir.

Derginin Lisanslanması: Dergi açık erişimli dergiler için uluslararası bir standart olan Creative Commons (CC) tarafından lisanslanmıştır.

Dergi Kapağı ve Sayfa Düzeni: Dergi kapağı ve iç sayfalar derginin bir önceki tasarım sorumlusu Ahmet Özcan tarafından yeniden tasarlanarak 24. sayıyla birlikte yenilenmiş ve yayınlanmaya başlamıştır. Türkiye'de sadece üniversite dergiciliğinde değil genel olarak dergicilikte kullanılmayan ancak yurt dışında derginin en değerli sayfaları olarak görülen ön ve arka kapak içi sayfalar da 24. sayıdan itibaren sırasıyla dergi kurullarının ve yazım kurallarının yayınlandığı sayfalar olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Ayrıca 26. sayıyla birlikte de kapak görseli olarak ilgili sayıda yayınlanan ve telifi yazarlarına ait görseller kullanılmaya başlanmıştır.

Dergi Hacmi: Dergilerin önemli bir özelliği her sayıda yaklaşık aynı sayıda makale ile aynı toplam sayfa sayısı ile yayınlanmasıdır. 1. sayısı yaklaşık 50 sayfa ile yayına başlayan dergi, 10. sayıyla birlikte yaklaşık 100 sayfa, ilk kez 17. Sayıda yaklaşık 200 sayfa yayınlanmıştır. Ancak sonraki her sayı değişen makale sayıları ve 100-200 sayfa sayısı arasında değişen sayfa sayıları ile yayınlanmıştır. 26. sayıyla beraber dergi her sayıda yaklaşık 14 makale ve 200 sayfa olarak sabitlenmiş biçimde yayınlanmaya başlamıştır.

Derginin İngilizce versiyonu: 24. sayıyla birlikte dergi tüm kurumsal metinlerini hem Türkçe hem de İngilizce olarak yayınlanmaya başlamıştır.

Dergi Web Sitesi: Web sitesi dergiye dair burada özetlenen tüm başlıkların ve hakem değerlendirme formları dahil ilgili tüm metinlerin yayınlandığı şeffaf bir işleyişi gösterecek biçimde yeniden tasarlanmıştır.

~o~

Tüm bu yenilikleri mümkün kılan şey ise hiç şüphesiz tam 16 yıl önce yine bir Temmuz ayında derginin yayınlanan ilk sayısından itibaren görev yapan editör ve yayın kurullarının ve elbette Güzel Sanatlar Fakültesi ve öğretim elemanlarının desteği ve emeğidir. Derginin arkasında böyle bir birikim olmaksızın burada özetlemeye çalıştığımız adımların birisini bile atmak kesinlikle söz konusu olamazdı.

Sonuç olarak derginin en azından son üç yıl boyunca birinci elden sorumlusu ve tanıdığı olarak ne tür bir emeğin ürünü olduğunu şu şekilde ifade edebilirim: çok karmaşık bir organizasyona dayanan büyük bir kolektife ait, neredeyse haftanın 7 günü geceli gündüzlü, üstelik büyük bir uyumla, neredeyse herhangi bir tatilde de ara vermeksizin çalışan bir ekibin, herhangi bir çıkar gözetmeden fedakarca harcadığı devasa bir emek. Bunu mümkün kılan şeyin sadece karşılıklı derin bir sevgi ve saygının ve aynı zamanda büyük bir nezaketin ve profesyonelliğin olduğunu söylemek kesinlikle az kalır. Bütün bunların harıcının da uluslararası düzeyde prestijli bir dergi çıkarma hedefine kolektif olarak duyulan inanç ve gurur olduğunu düşünüyorum.

Bu ikinci paylaşmakla kalmayıp, dergiye dair her yeniliği sonuna kadar desteklerken derginin editöryal bağımsızlığına da asla müdahil olmayan fakülte adına dergi sahibi dekan Hacı Yakup Öztuna hocamız başta olmak üzere, yardımcısı Sadık Tumay hocamızın yardım ve destekleri olmaksızın de derginin bugünkü konumuna gelmesi mümkün olmazdı.

Benzer bir biçimde derginin basımını gerçekleştiren matbaanın titizliği için müdürü Abdurrahman Sağdıçoğlu ve yardımcısı Aytaç Erçetin'e tüm matbaa emekçileri adına çok büyük bir teşekkür borçluyuz. Yine dergimizin her sayısının dağıtımını gerçekleştiren fakülte halkla ilişkiler ve basın sorumlusu Kerem Seçilmiş'e de çok teşekkür ederiz.

Bu tür bir muhasebe elbette başarısızlıkları da içermelidir. Ne yazık ki üç yıl önce belirlediğimiz SCI, SSCI ve AHCI gibi önde gelen uluslararası indeksler tarafından taranma hedefimizi gerçekleştirmeye fırsatını bulamadığımızı itiraf etmek zorundayım. Bunun nedeni ise herhangi bir başvuru reddedilmesi değil bir tür bir başvuru için gerekli emek ve zamanı yaratamamış olmamızdır. Derginin ulaştığı düzey ve kadro birikimi itibarıyla bu tür endeksle en azından başvurması ve kabul edilmesi için önünde herhangi bir engel kalmadığını bilmek de en büyük tesellimizdir.

Ali Cenk Gedik

Baş-Editör

This issue of the journal is dominated by articles, discussing a series of extremely new and contemporary phenomena. On the one hand, there are three articles focusing separately on new media aesthetics, metaverse, crypto-art and NFT, the latest technological innovations, and on the other hand, there are four articles presenting highly contemporary phenomena that have emerged as a reaction to the industrial manifestations of such technological innovations, such as hand-carpeting, slow fashion, visible repair in clothing, and women's manual labor in feminist art.

There are also two articles in this issue on feminist artists' experiences of motherhood and the representation of new white-collar workers in recent Turkish cinema, which are new at least for Turkey.

Finally, in contrast to these highly actual articles, there are five articles in this issue that examine historical, but no less important, phenomena ranging from antiquity to the recent period: A study of the Tractatus Coislinianus manuscript, whose authenticity is still debated, in the context of comedy, a review of Rafeollo's 'School of Athens' in the context of Neo-Platonism, a review of the 'Elbise-i Osmaniye' clothing album from the 1873 Vienna World Exhibition, a study on the restoration of the Hobyar Masjid tiles, and a study tracing contemporary art history through Freud's concept of ideolekt.

It is, of course, impossible to predict whether this increase in the number of articles dealing with new and actual phenomena is directly related to the fact that the journal constantly updates itself almost every issue according to the latest developments in academic journal publishing.

The most important innovation we can share about the journal in this issue is that we will be publishing a special issue for the first-time next September, in addition to the Winter and Summer issues published periodically in January and July. This first special issue will be published with the theme of Izmir on the occasion of the 100th anniversary of the liberation of Izmir on September 9, 1922.

Another very important innovation we are announcing with this issue is that artistic research articles, which have been discussed for some time in the world and have been institutionalized in recent years, will also be accepted as research articles in our journal. We are far from saying that artistic research has been sufficiently discussed in Turkey. Nevertheless, articles in this context are rarely published in academic art journals. On the other hand, these articles seem to be mostly limited to documentation and description of the creation of the work.

In line with its international counterparts, our journal defines an artistic research article as the design and presentation of an artistic practice as research. In other words, the artistic research article is expected to include questions about the knowledge that emerges from the practice, a discussion of the main problem, purpose, originality, theoretical framework and contribution to the field, and in this sense, a combination of text, image, film or sound recording. We believe that this innovation will be extremely important for the field of art in the Turkish academy at a time when the world is debating how to utilize artistic research methods in health sciences and engineering disciplines.

On this occasion, I would like to briefly mention a series of features that we have started to implement step by step during the 3 years and 6 issues since the 23rd issue, which I started to act as the editor, and which, in this sense, distinguish *yedi* to a great extent from most other university and faculty journals in Turkey. Such an evaluation, which in a sense means an accounting of these 3 years, of course requires a comparison with the journals of the world's elite universities.

The editors and editorial boards of university and faculty journals in Turkey, even in the best universities, are largely composed of members of the relevant faculty. However, for example, only 2 of the 12 editors of the *Oxford Arts Journal* of Oxford University, one of the best universities in the world, are from Oxford. Again, none of the 4 editors and 48 editorial board members of the *Social Text* journal of Duke University, one of the best universities in the world, are from Duke.

Moreover, it is not possible to see the names of university administrators in any way in the prestigious journals of these elite universities around the world. In universities in Turkey, on the other hand, institutional administrators are naturally the concessionaires of the journals on behalf of the institution. It must be for this reason that, unlike elite university journals in the world, in Turkey it has become the norm rather than the exception to see the names of institutional

administrators as journal owners not only in the journal colophon but also as authors of articles titled 'preface' or 'foreword', which in fact have no equivalent in an academic journal. (As a note, I should add that at least in the last three years, no such article has been published in *yedi*, nor has there been any request for it).

Another feature that distinguishes university journals in Turkey from their counterparts around the world is the printing process. Although universities in Turkey have their own publishing houses, most of the time a university journal has to solve with its own resources a very heavy workload which actually requires a high level of professionalism: cover design, page layout, typesetting, formatting control, etc., which a publishing house should do until the stage of both electronic publication and printing at the publishing house.

For example, even the apparently simple style control stage requires that manuscripts accepted for publication are checked for compliance with academic writing styles such as APA, CMS, HMS, etc., with guidelines around 1000 pages. This stage involves not only checking citations and references in the correct style, but also cross-checking the accuracy of each citation and source and their match. The editor of the journal, as the person in charge of the whole process, also has to take care of all the details, from paper selection to proofing at the publishing house.

For the printing phase at the publishing house, it is also necessary to obtain a publication number from the university administration and a publication date from the printing house. Since the publishing house management has to deliver a certain number of copies of the issue to the security directorate on the date of printing, it is not an easy task to determine the publication date of the journal in accordance with the publication period. It is the most prominent criterion of academic journal publishing that the journal is published in the months announced as its publication period.

After the journal is printed in print and electronically, copies should be sent to the authors of the relevant issue, and files containing the accepted and rejected articles for the indexes in which the journal is indexed and the entire evaluation process should be prepared and uploaded to the relevant systems.

In conclusion, the features that have distinguished *yedi* from most of its Turkish counterparts in certain respects over the last three years and brought it closer to the line of prestigious journals around the world can be found below under subtitles, together with recent developments in the journal.

Boards: 4 editors out of 9, 8 out of 14 members of the editorial board and 31 out of 44 members of the advisory board are working in other universities, some of them in abroad.

Although most faculty journals in Turkey actually include a wide range of disciplines in which research is conducted and education is provided, they are composed of a small number of editors representing only a few disciplines instead of field editors for the relevant disciplines.

The editorial board of *yedi* consists of the editor-in-chief and managing editors, as well as separate editors responsible for the fields of art, design and science covered by the journal.

Starting with the 23rd issue, the editorial board was composed of field editors from 12 different disciplines. Similarly, two native English editors joined the journal by the 24th issue. For the first time in this issue, a review editor started to serve for submissions other than research and review articles.

I would like to take this opportunity to thank Simten Gündeş, who joined the journal as film editor, and Levent Yılmazok and Tuğçe Gözde Pelister, who joined the journal as science editors, for accepting our invitation. Similarly, Levent Ergun, who has been the managing editor since issue 23, and Güler Oğuz, who has been the editorial assistant since issue 24, are no longer involved in the journal due to the intensity of their academic work. I would like to thank them very much for all the work they have put into the journal so far.

Principles of Publication: The journal guidelines have been comprehensively renewed in the 23rd issue. The scope of the journal was renewed in the 24th issue to include interdisciplinary studies on art and design, especially in the humanities, social sciences, applied sciences and natural sciences. Since this is a feature that very few journals in the world have, it has been a very important step for our journal to stand out among other journals.

Automation of Journal Operations: With the 23rd issue of the journal, the processes regarding editors, field editors, reviewers and authors have been completely automated through the DergiPark system. In this sense, review forms and the invitation of reviewers are carried out through automatic forms and correspondence created on the system. All correspondence between authors and editors is also carried out through the system. Thus, the entire journal operation can be monitored by the editorial board through the system. Thus, the process of evaluating a submission has accelerated and the journal has been able to announce this period to the authors as 3 months on average.

Electronic Publication of the Journal: By obtaining an E-ISSN number in the 23rd issue, the journal has ensured that the articles are published electronically as early view (online first) with the DOI (Digital Object Identifier) number as soon as they are accepted for publication, without waiting for the journal publication period (6 months). Thus, the articles started to be published electronically in a fast way so that they can be cited and used in academic appointments.

One feature that distinguishes our journal from many other equivalent journals in Turkey is that the acceptance of articles continues uninterrupted thanks to electronic publication and DOI. In other words, contrary to the general practice, our journal does not stop accepting articles during the publication of the relevant issue. For example, since the publication of the previous issue, most of the 70 articles received by the journal have been rejected during the evaluation process, only 14 articles that you can read in this issue have been accepted for publication, but the evaluation process of the remaining 20 articles continues uninterrupted. In addition, at the time of the publication of this issue, the evaluation process of approximately 20 articles proposed for the Izmir Special Issue has also started.

Article Typesetting: With issue 23, a new page layout was introduced, along with an article template that authors typeset themselves and a guide on how to use this template. In this way, the journal has been spared both the burden of typesetting and the errors that can occur during typesetting.

Submissions: The journal, which previously accepted only research and review articles, has been expanded to include the following types of articles: book reviews, reviews of plays, concerts, shows, exhibitions, music albums, films, etc., reviews of academic meetings (symposiums, conferences, workshops, etc.), interviews with well-known artists and scholars, and letters to the editor.

Another new type of article we are announcing with this issue is that we have started accepting articles in the category of 'report', which is actually an important publication category of academic journal publishing, a type of article that we are not used to seeing in academic art journals. Starting from the next issue, the journal will start publishing academic reports on ongoing research and projects, including graduate theses, in this category.

Author Guideline: Citation and bibliography of works such as film, sculpture, music, painting, photography, etc., especially in the field of art, have been added to the author guideline for the first time and renewed from the beginning and presented to the authors as a total of nine (9) pages. As far as we know, we have the most comprehensive Turkish translation of the latest 7th edition of the APA style not only in the field of art but in any field.

Evaluation forms: Forms for the pre-evaluation, field editor evaluation and peer review have been completely revised.

Code of Ethics: The journal has started to pay special attention to the prevention of conflict of interest that may arise between authors and editors, authors and reviewers, and all article evaluation forms have been prepared with the necessary warnings in line with this principle.

Authorship Copyright Form: A copyright form has been prepared for submissions, which the authors sign and fill in.

Plagiarism Report: The journal has set a maximum similarity rate of 15% for article acceptance and requests iThenticate plagiarism program report from authors accordingly.

Journal Licensing: The journal is licensed by Creative Commons (CC), an international standard for open access journals.

Journal Cover and Page Layout: The cover and inner pages of the journal were redesigned by Ahmet Özcan, the previous design editor of the journal, and were renewed with the 24th issue and started to be published. The front and back inside cover pages, which are not used not only in university journalism in Turkey but also in journalism in general, but which are seen as the most valuable pages of the journal abroad, have started to be used as the pages where the journal boards and author guideline are published, respectively, since the 24th issue.

In addition, with the 26th issue, images published in the relevant issue and copyrighted by the authors were used as cover images.

Volume of the Journal: An important feature of journals is that they are published with approximately the same number of articles and the same total number of pages in each issue. The 1st issue of the journal started to be published with approximately 50 pages, with the 10th issue it was published with approximately 100 pages, and for the first time in the 17th issue it was published with approximately 200 pages. However, each subsequent issue was published with varying article numbers and page numbers ranging between 100-200 pages. With the 26th issue, the journal started to be published in a fixed format with approximately 14 articles and 200 pages in each issue.

English version of the journal: With the 24th issue, the journal started to publish all institutional texts in both Turkish and English.

Journal Website: The website has been redesigned to show a transparent operation of the journal where all the topics summarized here and all relevant texts, including peer review forms, are published.

~o~

What has made all these innovations possible is undoubtedly the support and labor of the editorial and editorial boards and, of course, the Faculty of Fine Arts and its faculty members since the first issue of the journal, published in July 16 years ago. Without such a background behind the journal, it would have been out of the question to take even one of the steps I have tried to summarize here.

In conclusion, as a first-hand responsible and witness of the journal at least the last three years, I could try to describe the kind of labor we spend so far, as follows: a huge collective effort, based on a very complex organization, by a team of people who work day and night, almost 7 days a week, with great harmony, almost without a break on any holiday, and who sacrificially work without any self-interest. To say that this was made possible not only by a deep mutual love and respect, but also by great courtesy and professionalism would be an understatement. I believe that the cement of all this is the collective belief and pride in the goal of publishing an internationally prestigious journal.

Of course, which not only shares this belief, but also supports every innovation in the journal to the fullest, while never interfering in the editorial independence of the journal, it would not have been possible for the journal to be where it is today without Hacı Yakup Öztuna, the dean of the faculty and the owner of the journal, and vice-dean Sadık Tumay.

Similarly, on behalf of all the publishing house workers, we owe a great debt of gratitude to the manager Abdurrahman Sağdıçoğlu and vice-manager Aytaç Erçetin for the meticulousness of the publishing house that printed the journal. We would also like to thank Kerem Seçilmiş, the press and public relations officer of the faculty, for distributing each issue of the journal.

Such an accounting must, of course, include failures. Unfortunately, I have to admit that we did not have the opportunity to realize our goal of being indexed by leading international indexes such as SCI, SSCI and AHCI, which we set three years ago. The reason for this is not that any of our applications were rejected, but that we could not create the necessary effort and time for such an application. It is our greatest consolation to know that there is no obstacle for the journal to at least apply to and be accepted by such indexes due to the level and staff that the journal has reached.

Ali Cenk Gedik

Editor-in Chief

Türkiye’de 2000 Sonrası El Halısı Üretimi ve Ticareti

Hand Woven Carpet Manufacture and Trade in Turkey After 2000

Bahadır Öztürk, *Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

Özet

Türkiye’de halıcılık sektörü, 1990 sonrası makine halıcılığının da gelişmeye başlamasıyla, insan emeğine dayalı el halıcılığı ile sermayeye dayalı makine halıcılığı alanlarında iki farklı kulvarda üretim ve ticaret yaparak iç ve dış piyasa taleplerini karşılamaya çalışmıştır. 2000’ler ile el halıcılığı alanında, üretim ve rekabet koşullarının değişmesi geçimini bu işten sağlayan bazı yerli üretici ve tüccarı, gelirlerinin daha fazla düşmemesi, olanın kaybedilmemesi, kazanç ve karlılığın artırılması için halı ithal etmeye yönlendirmiştir. Üreticiler ya üretimlerini Uzak Doğuya kaydırmış ya da buralardan siparişle halı yaptırarak bir süre için yüksek miktarda ticaret yapmışlardır. Bunda dünya ekonomisinin küreselleşmesi ve Uzak Doğudakiler gibi işçilik maliyetlerinin düşük olduğu ülkelerde gelişen fason üretim şekli etkili olmuştur. Bu süreçte yerel el üretimi halıcılık günümüze geldikçe, her geçen yıl hızla azalarak bitme noktasına gelmiştir. El halıcılığının en önemli sorunu malzeme ve işçilik maliyetleridir. Bunula birlikte el halısı sektörü eski el dokuması halıların yeniden değerlendirilmesi kapsamında ihracatı geliştirici ve istihdam sağlayıcı yeni yollar geliştirse de el halıcılığının son durumu yirmi yıl öncesine göre çok kötüdür.

Bu makalede, Türkiye’de el halıcılığının 2000 yılından günümüze yaşadığı gelişmeler, sorunlar ve sektörün geleceğine dair beklentiler ele alınmıştır. Bunun için, kalkınma planları, ticari veriler, sektörel yayınlar, toplantılar, Trademap’den ve sektör temsilcilerinden alınan güncel bilgilerden yararlanılmıştır. Türkiye’nin el halıcılığının yakın tarihine dair literatürde yöresel anlamda çalışmalar olmakla birlikte, bu çalışmanın genele bakan bir akademik çalışma olması, güncel bilgiler içermesi, sektörel önerilere yer vermesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Türk el halıcılığı, halı ithalatı, halı ticareti, ticari veriler.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Geleneksel Türk Sanatları, Halı Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri.

Abstract

The carpet industry in Turkey has tried to meet the domestic and foreign market demands by producing and trading in two fields of hand-made carpets based on manual labor and machine-made carpets based on capital. The change in the production and competition conditions in the field of hand-made carpets in the 2000s led some local producers and traders to import carpets in order not to decrease their income, not to lose the existing revenue, and to increase profit and profitability. Manufacturers either shifted their production to the Far East, or produced carpets upon orders from these places??? and continued to make high amounts of trade for a period of time. The globalization of the world economy and the developing contract manufacturing method in countries where labor costs are low, such as those in the Far East, have been effective in this. In this process, the local hand-made carpet production has recently also come to an end point decreasing rapidly each year. The most important problems of hand-woven carpets are the costs of material and labor. However, although the hand-made carpet industry has developed new ways to improve exports and provide employment within the scope of re-evaluating old hand-woven carpets, the current situation of hand-made carpets is much worse than it was twenty years ago.

In this article, the developments, problems, and expectations about the future of the hand-made carpet sector in Turkey since 2000 are discussed. For this, development plans, commercial data, sectoral publications, meetings, up-to-date information from Trademap, and sector representatives were used. Although there are surveys in the literature on the recent history of Turkey’s local hand-made carpets, it is thought that this study is important in terms of being a general academic study, containing up-to-date information and giving place to sectoral recommendations.

Keywords: Turkish hand woven carpet manufacture, Carpet import, carpet trade, trade data.

Academical disciplines/fields: Traditional Turkish Arts, Carpet Rug and Traditional Fabric Patterns.

- **Sorumlu Yazar:** Bahadır Öztürk, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, DEÜ Tınaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğuş Cad. No: 209, 35390 Buca – İzmir.
- **e-posta:** bahadir.ozturk@deu.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0001-8492-3459
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 10.01.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1031506

Geliş tarihi: 02.12.2021/ **Kabul tarihi:** 10.01.2022

Giriş

2000'den önce el halısı üretimi devlet tarafından önemli bir üretim ve kültürel bir değer olarak görülmüş, desteklenmiştir. Bu durum devletin hazırlattığı kalkınma planlarından anlaşılabilir. Burada el halıcılığının hala iç tüketim için önemli bir ihtiyaç, ülke ekonomisi, ihracat için katma değerli bir ürün ve istihdam yaratıcı bir üretim olması etkili olmaktadır. 1980'lerden itibaren el halıcılığına olan devlet desteği, ilgi ve yatırım da artmış, kooperatifçilik, atölye üretiminde ve üretilen halı kalitesinde de gelişme görülmektedir. Türkiye 1990'ların ortasına kadar el halısında yalnızca ihracatçı bir ülke iken, Gümrük birliği ile 1996'dan itibaren el halısı ithalatı yaptığı da görülmeye başlanmıştır. Bu yıllarda el halıcılığı için üretimin olduğu ve her geçen yıl dokuyucu sayıları ile üretimin düştüğünden bahsedilmektedir. Türkiye'de el halıcılığının düşme sebeplerinden bazıları, köyden kente göçün artması, köylerde dokuyucu sayılarının düşmesi, zorunlu ilköğretim, ekonominin ve eğitim seviyesinin artması, çalışanların düzenli gelir, emeklilik ve sosyal haklar talep etmeleri ve bu bilincin artması; bu isteklere paralel olarak işçilik ve malzeme fiyatlarının yükselmesi gösterilmektedir. Tüm bunlarla beraber Türkiye'de özellikle iç piyasa için üretim yapan yerli el halısı üreticisini hızla gelişen makine halıcılığı bitirmiştir. Makine halısı sektörü iç tüketim taleplerinin neredeyse tamamını karşılarken, ihracat da yapmaya başlamıştır (Öztürk, 2021).

Türkiye'de el halıcılığının son yirmi yılının ele alındığı bu çalışmada yer alan veriler, kalkınma planları, sektörel yayınlar, toplantılar, Trademap ve sektör temsilcilerinden gelen güncel bilgilerden alınmıştır. Makale Türkiye'nin yakın tarihine dair güncel bilgilere yer verirken, el halısı sektörü hakkında kronolojik olarak toparlayıcı bir tarih çizmeye çalışılmakta ve sektörel önerilere yer vermektedir.

El Halısı Üretimi ve Ticareti (2000-2020)

2001 yılı verilerine göre Türkiye'nin 30 milyon m² el halısı üretiminin olduğu, 1,5 milyon kişinin bu işle meşgul olduğu ve 2 milyar dolar cirosunun bulunduğu, bu rakamın 400-450 milyon dolarlık kısmının iç tüketim, 350-400 milyon dolarlık kısmının direkt ihracat, 1.150 milyon dolarlık kısmının ise turistik satışlardan geldiği söylenmektedir. Türkiye'nin dünya ihracatındaki payı %5'tir. İran %40, Hindistan %17, Pakistan %16 pay almaktadır (Devlet Planlama Teşkilatı [DPT], 2001, s. 76-77). Bu rakamlara bakıldığında 2001 yılı için Türkiye'nin oldukça iyi bir üretim ve ihracatının olduğu görülmektedir. Aynı yıl için Trademap verilerinde ise Türkiye 98 milyon dolar ihracat yapmıştır ve buna karşı 33 milyon dolar da el halısı ihracatı gerçekleştirilmiştir. Trademap verilerine yalnızca gümrük bilgilerinin işlendiği, turistlere direkt satışların ve kayıt dışı ihracatın ise dahil edilmediğini belirtmek gerekir. Yine de veriler arasında oldukça yüksek bir uçurum vardır.

2008 yılında yayınlanan Türkiye El Halıcılığı Sektör Araştırmasında Dünyada el halıcılığının durumu, üretici ve ithalatçı ülkeler, bunların pazar payları, geleceğe yönelik piyasa öngörülerini üzerine durularak, Türkiye'nin bu pazardaki yeri konusunda değerlendirmeler yapılmıştır. Bu yıllarda el halıcılığı tezgâh halıcılığı olarak en fazla Batı ve Orta Anadolu'da yapılmakla birlikte ucuz iş gücü nedeniyle üretimin Doğu illerine kaydığı görülmektedir. Üretim yurda yayılmış birçok ilde de şahıs, küçük ve büyük işletme, kooperatif, kamuda 11 bakanlık ve Sümer Halı tarafından gerçekleştirilmektedir (Bilgin ve Demir, 2008, s. 75).

El dokuması Halı ve kilim üretiminin yaygın olduğu yerler: Orta Anadolu'da Konya, Sivas, Kayseri yöresinde Karapınar, Taşpınar, Lâdik, Sarayönü, Bünyan, Yahyalı, Mucur, Şarkışla, Eskişehir, Sivrihisar, Niğde; Batı Anadolu yöresinde Isparta, Bergama, Balıkesir, Çanakkale, Ezine, Yağcıbedir, Demirci, Uşak, Kula, Gördes, Milas, Kocaeli- Hereke; Güney Anadolu'da, Fethiye, Döşemealtı; Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Malatya, Kars, Erzurum, Van, Bitlis ve Siirt'tir (Bilgin ve Demir, 2008, s.75). Bu yıllarda el halıcılığında görülen sorunlar;

- El halıcılığı ile ilgili birçok kamu kuruluşunun çalışma yapması, ancak yapılan çalışmaların birbirinden bağımsız olması, koordinasyon bulunmaması nedeniyle istenilen sonuca ulaşamaması,
- Yaşı küçük veya nitelikli olmayan dokumacı çalıştırılması, sosyal güvencenin verilememesi, gerekli eğitim desteğinin sağlanmaması, çalışma koşullarının sağlıklı olmaması, ulaşım ve yemek ihtiyaçlarının karşılanmaması nedeniyle dokumacıların her geçen gün azalması ve sektöre olan ilginin düşmesi,
- 1980 yılında yürürlüğe giren, nüfusu 5000'in altındaki yerleşim yerlerinde üretim yapan halı, kilim imal eden işletmelerde çalışan işçilerin vergiden muaf tutulması hükmünün, nüfus artışı nedeniyle işletilememesi,

- Üretimin uzun olması nedeniyle üreticinin finansman sıkıntısı çekmesi,
- Türk el halısının tanıtımının yurt dışında iyi yapılmaması,
- İhraç edilen Türk el halılarının gerekli standartları sağlamaması nedeniyle, pazarda değer kaybetmesi,
- En önemlisi de yurtdışından ucuza ithal edilen el halılarının fiyat rekabeti nedeniyle yerli el halıcılığına zarar vermesidir (DPT, 2001, s.188).

Türkiye’de el halıcılığı alanında ithalatın ve ithalata dayalı ihracatın önünü 1996 yılında tam üyelikle girilen Gümrük birliği mevzuatı açmıştır denilebilir. Türkiye Gümrük birliği ile Dünyaya açılmış, entegrasyon çalışmalarıyla sosyal ve ekonomik anlamda birçok kazanımlar elde etmiştir (Güner ve Aytekin, 2016, s. 51-52). Küreselleşme ile bazı sektörler için Türkiye Avrupa’nın üretim ve tedarik merkezlerinden birine dönüşürken, Uzak Doğu’da fason üretimle birlikte el halıcılığının gelişmesi ve Türkiye’den çok daha ucuza gelen malzeme ve işçilik maliyetleri, yerli el halısı sektörünün karşısına hem tehdit hem de fırsat olarak çıkmıştır. Bu bağlamda 2000’ler Türkiye’deki el halıcılığı için önemli kararların alındığı veya alınmak zorunda kalındığı yıllardır. Türk halıcılığı artık Çin, Hindistan, Pakistan, Nepal gibi uzak doğu ülkelerinin ucuz iş gücü ve malzeme maliyetleri ile rekabet edememektedir. Birçok yerli üretici üretimlerini Uzak Doğu’ya kaydırmış veya buralardan ithalata yönelmiştir (Bilgin ve Demir, 2008, s. 86).

El halılarını yurtdışından ucuza getirenler, halıları yerli üreticiden çok daha ucuza satmaktadır bu da yerli halıcılığa ve ticaretine darbe vurmaktadır. Halı ticareti ve üretimi ile uğraşanlar ikiye bölünmüş durumdadır. Yurt dışından ucuza gelen halılar bir taraftan turistlere ve ihracata giderken ülkeye döviz girmekte; diğer taraftan yerli üretici yüksek maliyetler nedeniyle ürettiği malı satamadığı için el halılarındaki ithalatın engellenmesi veya azaltılması için tedbir alınmasını istemektedir (Bilgin ve Demir, 2008, s. 94). El halıcılığının her geçen yıl azaldığından ve bitme noktasına geldiğinden söz edilmektedir (Bilgin ve Demir, 2008, s.83). Yurtiçi tüketici taleplerine bakıldığında ise tüketiciler yüksek fiyatlı yerli el halıları yerine makine halılarını veya modern tasarımlı ucuz Uzakdoğu üretimlerini tercih etmektedir (Bilgin ve Demir, 2008, s. 85).

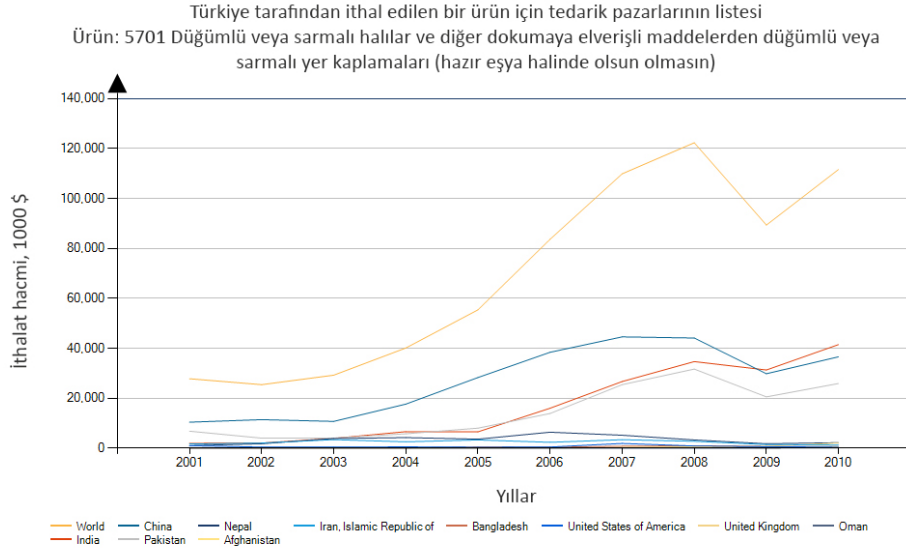
Uzak Doğu ülkelerinin bu işlere girişmesi ise 1980’lerden sonra, dünya küreselleşmeye ve siyasi birliktelikler yerini ekonomik birlikteliklere bıraktığı zamanlarda başlamıştır. Uzak Doğu ülkelerinin dış pazarlara dahil olması ve sahip oldukları insan gücünü hizmete açması ile başlayan fason üretim, ilk başta bu ülkelerin siyasi, ekonomik ve adli sistemleri nedeniyle risk olarak görünse de dünyanın her yerinden bu riske giren ve çok büyük karlar elde eden girişimciler diğer girişimcilere örnek olmuştur. Birçok alandan şirket ya üretimlerini buralara taşımış ya da siparişle ürün yaptırma yoluna gitmiştir. Yoğun insan gücüne dayalı el halıcılığı da bu sektörlerden birisidir ve Uzak Doğu ülkeleri el halıcılığını kısa sürede öğrenip insan gücü ile hammadde maliyeti avantajını kullanarak 2000’ler ile üretim ve ihracatta dünya piyasasında en büyük paya sahip olmuşlardır.

2001- 2010 yılları arasında Türkiye’nin el halısı ithalatına bakıldığında (Bkz. Şekil 1), 2003 yılında 35 milyon dolar iken 2008 yılında 122 milyon dolara yükselen bir grafik şeklinde çıkmaktadır. Bu yıllar arası en çok el halısı alınan ülkeler sırasıyla Çin, Hindistan ve Pakistan’dır. Tabloda 2008 yılından 2009’a Amerika’da başlayıp dünyaya yayılan ekonomik kriz nedeniyle ithalatta aşağı yönlü ciddi bir düşüş yaşanmış ve toplam ithalat 89 milyon dolar olmuş, ardından tekrar yükselişe geçmiştir. 2010 yılında ithalat 111 milyon dolara ulaşmıştır. 2009 yılından sonra Hindistan Çin’in önüne geçmiş Türkiye’nin en fazla el halısı ithal ettiği ülke olmuştur.

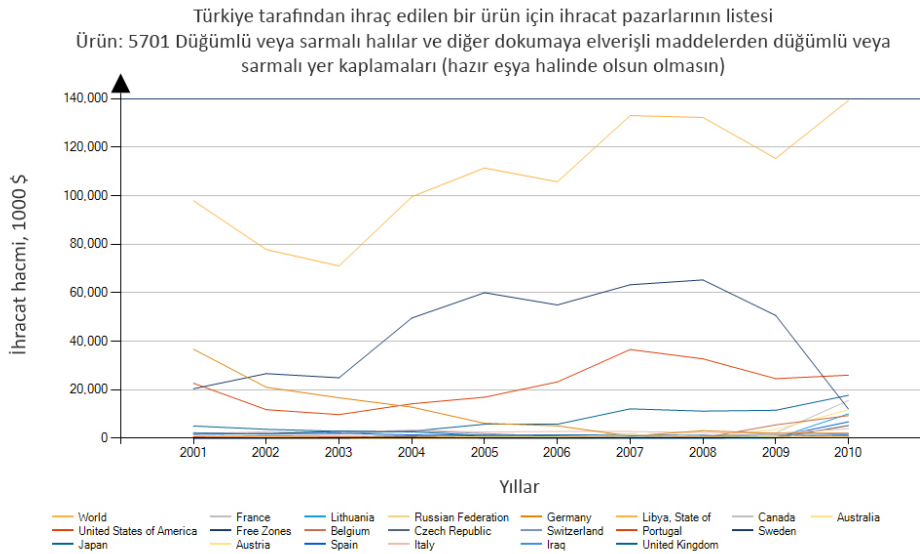
2010 yılında bir haberde, İHİB Başkanı İbrahim Yılmaz’ın “El halısı ithalatı serbest bırakılırsa, ihracatı 1 milyar doları aşar, 100 bin kişiye iş sağlanır. Türkiye’de el halısı üretimi yok denecek kadar azaldı. Bu ekonomik gelişmenin sonucu. Eğer el halısı ve eski halı ithalatını serbest bırakırsak, Afganistan, Pakistan ve İran eksenindeki el halısı ticareti İstanbul’a döner ve bizim sadece el halısı ihracatımız çok kısa sürede 1 milyar doları aşar.” şeklinde bir demecinin olduğu söylenmektedir (Güngör, 2010).

2001-2010 yılları arası Türkiye’nin el halısı ihracatına bakıldığında 2001-2003 arasında el halısı ihracatında 98 milyon dolardan 71 milyona düşüş gözlenmektedir. 2008’e kadar aynı yıllara ait el halısı ithalatı grafiğindeki gibi yükselen bir artış vardır. 2007’de grafiğin en yüksek değeri olan 132 milyon dolar ihracat yapılmıştır. Yine kriz nedeniyle 2008-2009 arasında bir düşüş gözlenmektedir. 2009’da ihracat 115 milyon dolar olmuştur. 2001-2009 arasında Türkiye’nin en yüksek ihracat yaptığı yerin Serbest Bölge olduğu görülmektedir. 2005 yılında İstanbul Atatürk Havalimanı ve Kocaeli Serbest Bölgelerinden yapılan ihracat, toplam el halısı ihracatının %52’sini oluştururken bu oran 2007 yılında %45’e düşmüştür (Bilgin ve Demir, 2010, s. 89). Serbest bölgelerin ardından ABD, Japonya, İtalya, Fransa, İspanya gelmektedir.

2009'dan sonra 2010'da serbest bölge ihracatı birden düşerken, diğer bazı ülkeleri de kapsayacak şekilde, bir miktar artış vardır ve değer 133 milyon dolarla kriz öncesi seviyeyi aşmaktadır (Şekil 2).



Şekil 1. Türkiye'nin 2001- 2010 arası el halısı ithalatı (www.trademap.org)



Şekil 2. Türkiye'nin 2001- 2010 arası el halısı ihracatı (www.trademap.org).

Bu dönemde yerli üretici ile halı üretimine el sanatı ve kültürel bir değer olarak bakanlar, bu üretimin yok olmaması için halıcılığa önem verilmesi, desteklenmesi ve teşvik edilmesi gerektiğini ifade etmektedirler. Yerli üreticilere eleştirel bakanlar ise onların geçmişe dönük olarak kendilerini hiç geliştirmedikleri, piyasayı takip etmedikleri, tasarım ve renge önem vermediklerini dile getirmekte; Yerli halıcılığın, yüksek getirili, kaliteli, moda uyumlu, butik ürünler üretmekle ayakta kalabileceğini söylemektedirler (Bilgin ve Demir, 2008, s. 86).

Kamuda halı sektörüne öncülük eden Sümerhalı veya diğer adıyla Sümer Halıcılık El Sanatları ve Ticaret AŞ.'de de durum farklı değildir. Devlet desteği ile Uzak Doğu malları ile rekabet etmeye çalışan şirketin 2002 yılında 35.542 m² olan el halısı satışı 2003 yılında 16.398 m² ye inmiş, 2004 yılında yapılan tanıtım faaliyetlerinin etkisi ile 62.350 m² 'ye yükselmiş, 2005 yılında 28.433 m², 2006 yılında 19.165 m², 2007 yılında 13.075 m², 2008 yılında ise 8.668 m² olarak gerçekleştirmiştir ve yılı yaklaşık 6,5 milyar Yeni Türk Lirası zararla kapatmıştır (TBMM Kamu İktisadi Teşebbüsleri Komisyonu (2010), s. 506). Nitekim,

08.10.2007 tarihinde Özelleştirme Yüksek Kurulu şirketin satış yöntemiyle bir yıl içinde özelleştirilmesine karar vermiştir. Bu karardan sonra şirketin bazı birimleri kapatılmış bazı mülkleri de satılmıştır, ancak tamamının özelleştirilmesi gerçekleşmeden Özelleştirme Dairesi Başkanlığının 01.06.2009 tarihli yazısı ile Sümerhalı'nın tüm hak ve yükümlülükleriyle malları Sümer Holding'e devredilmiş ve Sümerhalı A.Ş. kapatılmıştır (TBMM Kamu İktisadi Teşebbüsleri Komisyonu (2010), s. 501).

2010 yılı itibarıyla rekabet gücündeki azalmadan dolayı Türkiye’de el halı ve kilim imalatının giderek daha da azalacağı, hatta endüstriyel boyutta imalatın kalmayacağı, sadece sanatsal ve kültürel bir unsur olarak üretimin devam edeceği tahmin edilmektedir. Bu çerçevede, ithal bile ediliyorsa, sektörün istihdam ve katma değer yarattığı, ülkeye döviz kazandırdığı, bu nedenle de sektörün önünün açılması gerektiği savunulmaktadır (Bilgin ve Demir, 2010, s. 163). O dönem Türk el halısı sektörü dokumacı bulma sorunu vardır ve bulunsa bile mevcut maliyetler ile rekabet edecek durumda değildir. Özellikle turistlere halı satanlar bir arz problemi içindedir ve ithal el halıları bu açıdan bir can suyu olmuştur (Yıldız, 2021). Bu yıllarda üretimini yurt içinde yapan, istihdam sağlayan ve ürettiği halılarla America’s Magnificent Carpets Award gibi önemli ödüller alan rol model olacak firmalar da bulunmaktadır.

El halıcılığı alanında Türkiye için fırsat olarak görülen bir iş kolu da eski ve kullanılmış halıların tamir ve bakım işlemlerinin yapılarak tekrar ekonomiye kazandırılmasıdır. Türkiye halıcılık sektörü bu konuda ciddi bir altyapı ve bilgi birikimine sahiptir. Buna rağmen, çeşitli engel ve nedenlerden dolayı Türkiye bu pastadan istenilen payı alamamaktadır. Mevcut potansiyelin kullanılması durumunda, eski halı ve kilim tamir ve bakım işinin önemli bir sektör haline geleceği ve bu sektörün önemli düzeyde istihdam yaratacağı, ülkeye döviz kazandıracığı ifade edilmektedir (Bilgin ve Demir, 2010, s. 123). Bu iş kolu İstanbul’da Sultanahmet, Çemberlitaş ve Nuruosmaniye civarlarında, İzmir Serbest Bölgede, Konya’da, Aksaray ili Sultanhanı Beldesi’nde yapılmaktadır. Eski halıların tamirinin yanı sıra eski halıları ithal edip, tamirini yapıp tekrar satarak yılda 600 milyon dolarlık bir ticaret hacmi oluşturulabileceği ileri sürülmektedir (Bilgin ve Demir, 2010, s. 124).

Türkiye için el halıcılığı alanında gelişen başka bir iş kolu da evlerde âtil durumda bulunan, kullanılmayan, renkleri ve deseni güncel ev dekorasyonuna uymayan eski el halılarının toplanıp işlenerek yeniden ticari dolaşıma sokulmasıdır. Bu iş kolu ilk başta yıpranmış halıların havlarının kısıtlanması, canlı renklerde boyanması, çeşitli şekillerde kesilip yeniden kırkyama gibi birleştirilmesi ve patchwork halı olarak satılmasıyla ortaya çıkmıştır ve bazı çevresel sorunları olmakla birlikte işlemler ileri dönüşüm yani upcycle olarak tanımlanabilir. Bu halılar aşırı talep görerek piyasada yer edinmiş, günümüze geldikçe modaya uygun olarak farklı işlemler geliştirilerek ilerlemiştir. Sektörde yıkamacı olarak adlandırılan işletmeler veya kişiler tarafından yapılan bu işlemler en çok Aksaray Sultanhanı’nda yoğunlaşmakla birlikte Demirci, Uşak, Kayseri, Malatya, Konya, Antalya Döşemealtı ve İstanbul’da yapılmaktadır. Türkiye’de maliyetler nedeniyle el halısı imalatının azalması, 1950’lerden itibaren iç piyasaya dönük on milyonlarca metrekaare el halısı imalatının yapılmış olması, bu halıların büyük çoğunluğunun hala evlerde tutulması ve eski halıların toplama maliyetinin yeni üretim maliyetinden ciddi miktarda düşük olması, bu potansiyeli gören, halı tamiri, yıkaması ve imalatı konusunda tecrübeli usta, tüccar ve girişimcileri bu alana yönlendirmiştir. Özellikle Sultanhanı’nda halı tamirati ile uğraşanların büyük çoğunluğunun yüksek karlılık nedeniyle bu alana kaydığı gözlenmektedir. İlk başları toptancılara çalışan işletme ve atölyeler zamanla online satış kanallarına entegre olarak direkt satışla ihracat da gerçekleştirir duruma gelmişlerdir. Maliyet ve satış arasındaki fark bire beş ile bire on arasında değişmektedir (Aktürk, 2021). Son on yıldır el halısı ticaretinin neredeyse %90’ını bu tür halıların satılması ile elde edilmektedir. Mevcut stoklarımızın tükenmesi, vintage patchwork, boyalı halı, ağartılmış halı gibi ürünlerimizin modasının yavaş yavaş geçiyor olması nedeni ile bu alanda da ticaretimizin bitmek üzere olduğu söylenebilir (Yıldız, 2021). Bu işle uğraşanlar, eski el halısı ithalatına izin verilmesi ve satış kanallarının denetime bağlanarak açılması durumunda Türkiye’nin jeopolitik konumu ve bu alanda hazır iş gücü potansiyeli nedeniyle çok büyük bir sektör haline gelebileceğini belirtmektedir (Aktürk, 2021, s. 69).

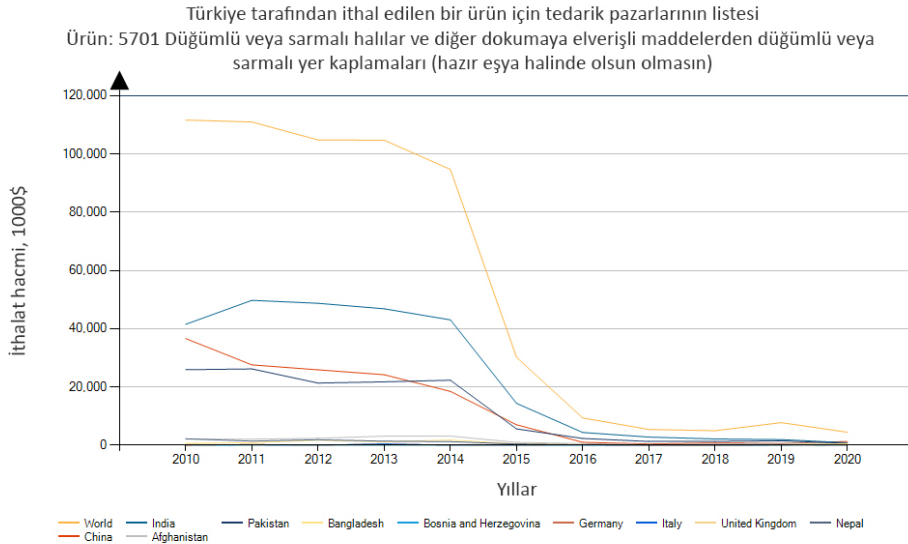
2020’ye gelindikçe, sektör temsilcileri beyanlarında yerli el halısı yeteneğinin kaybedilmemesi ve imalatının canlandırılması için üreticilerin desteklenmesi gerektiğini söylemekte, dokuyucuların SGK ve Gelir Vergisi maliyetlerinin ve ödenecek asgari maaşın yarısının ise devlet tarafından karşılanmasını istemektedir. Kullanılmış el halısı ithalatındaki yasağın kaldırılmamasının, ithal edilen kullanılmış halılara katma değer katmak üzere yapılan tamir, yıkama, vb. işlemler konusundaki yetişmiş elemanların istihdamına zarar verdiğinden bahsetmektedirler. Ayrıca, El Halısı İhtisas Gümrüğü’nün sadece Isparta’da olmasının, yüksek depolama, nakliye maliyetleri nedeniyle turizm sektörüne zarar verdiğinden ve el halısı ticaretinin en çok olduğu İstanbul’da da açılması gerektiğinden söz etmektedirler (İstanbul Halı İhracatçıları Birliği [İHİB], 2021, s. 96-114). Temsilciler tarafından el halıcılığının yapılabilmesi için küçük

baş hayvancılığın önemli olduğu, yün ve iplik üretiminin de teşvik edilmesi gerektiği belirtilmektedir (Aytekin, 2019, s. 41).

Türkiye’de el halısı ticareti yapan firma ve kişilerin en önemli gelir kapılarından birisi turistik merkezlerde turistlere doğrudan yapılan satışlardır. Günümüze gelindikçe, pandemi öncesinde Turistlere yönelik el halısı ticareti yapanlar, son beş yıldır Türkiye’ye gelen turist kalitesinde düşüş yaşandığından, Amerikalı, Avrupalı, Japon ve üst gelir seviyesine sahip turist gelmediğinden, bu nedenle de satış yapamadıklarından şikâyet etmektedirler (Yıldız, 2021).

Pandemi ile beraber, sokağa çıkma yasakları ve kısıtlamalar dolayısı ile el halısı üretimi büyük bir sekteye uğramış, yok denecek kadar azalmıştır. Turistik satışlar hariç, ticarete olumlu yansımaları olmuştur. Online satış ayağı olan firmalar satışlarını arttırmış, olmayan firmalar da online satışı öğrenmek zorunda kalmış ve yeni dünya düzenine ayak uydurmak için yeniden yapılanma yoluna gitmişlerdir (Yıldız, 2021).

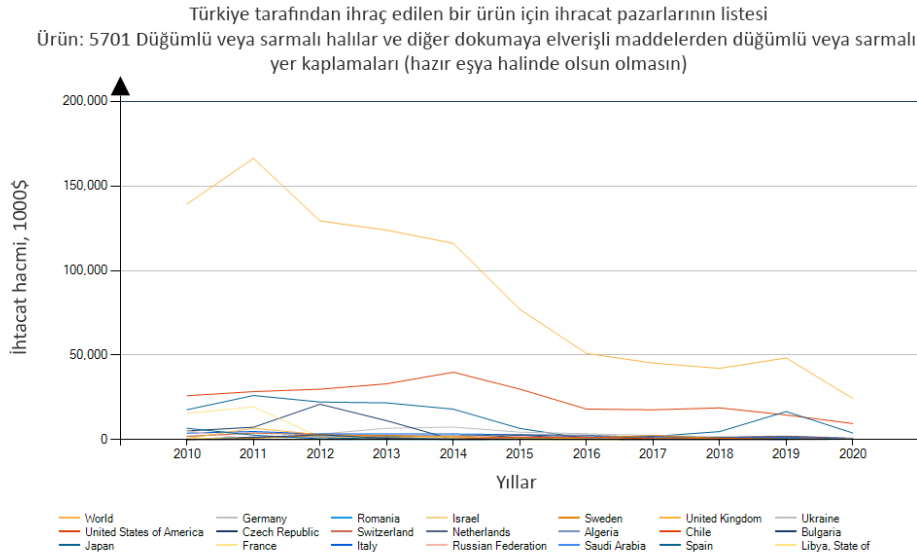
Türkiye’de el halıcılığının 2010 yılı sonrası durumuna veriler açısından bakıldığında, Türkiye’nin en çok ticaretini yaptığı ithal el halıları için, ithalatın 2010’da 111 milyon dolardan, 2014 yılında 94 milyon dolara hafif bir eğimle azaldığı, bu tarihten itibaren iki sene içerisinde dikey bir düşüş içerisinde girip on kat azalarak 9 milyon dolara düştüğü gözlenmektedir; günümüze kadarki dört senede ise grafik neredeyse yatay bir çizgide devam etmektedir ve 2020 yılı verilerine göre 4 milyon dolardır. Türkiye’nin en çok el halısı ithal ettiği ülkelerin bu dönem içinde Hindistan, Çin, Pakistan olduğu gözlenmektedir (Şekil 3).



Şekil 3. Türkiye’nin 2010- 2020 arası el halısı ithalatı (www.trademap.org)

El halısındaki ithalat ve ithalata dayalı ihracat 2015 yılında bıçak gibi kesilmiştir. Bu kesilmenin nedeni 18.02.2015 tarihli, 1995’te uygulanmaya başlayan ithalat rejimi kararına çıkarılan ek kararlar ve ithal el halılarına konulan ilave %50 gümrük vergileridir (İthalat Rejimi Kararına Ek Karar, 2015). Bu karar ile Türkiye’nin halı ithal ettiği Uzak Doğu ve gümrük birliği anlaşması olmadığı üçüncü taraf ülkelerinden gelecek her türlü el dokuması halıya ağır vergi yükleri gelmiştir ve halı tüccarı için bu işin ticari bir cazibesi kalmamıştır.

Türkiye’nin 2010-2020 yılı arası el halısı ihracatının 2011 yılından günümüze her yıl düştüğü görülmektedir. 2010 yılında görülen yükselme 2011 yılına kadar en üst seviye olan 166 milyon doları görmüş, ardından sürekli azalan bir grafikte 2020 yılında 24 milyon dolara inmiştir. 2020 yılında en fazla ihracat gerçekleştirilen il beş ülke Amerika, Japonya, Almanya, Çekoslovakya ve Fransa’dır. (Şekil 4) 2011-2019 yılları arası için grafik benzer olsa da Ticaret Bakanlığı verileri Trademap verilerinden biraz daha yüksek değerler göstermektedir (Tablo 1).



Şekil 4. Türkiye’nin 2010- 2020 arası el halısı ihracatı (www.trademap.org)

Tablo 1. Türkiye’nin 2011-2019 arası el halısı İhracatı (Ticaret Bakanlığı İhracat Genel Müdürlüğü, 2020, s. 11).

YILLAR	DEĞER (\$)
2011	175.532.255
2012	139.082.356
2013	132.290.678
2014	128.388.994
2015	85.457.811
2016	59.074.627
2017	56.289.638
2018	51.125.503
2019	55.402.467

El halısı ihracatı yapan ülkeler sıralamasında Türkiye beşinci sırada yer alırken, onun önünde sırasıyla Hindistan, Pakistan, İran ve Nepal yer almaktadır. Çin Türkiye’den sonra altıncı sıradadır. İlk dört ülkenin dünya el halısı ticaretinde hakimiyetlerinin nedeni;

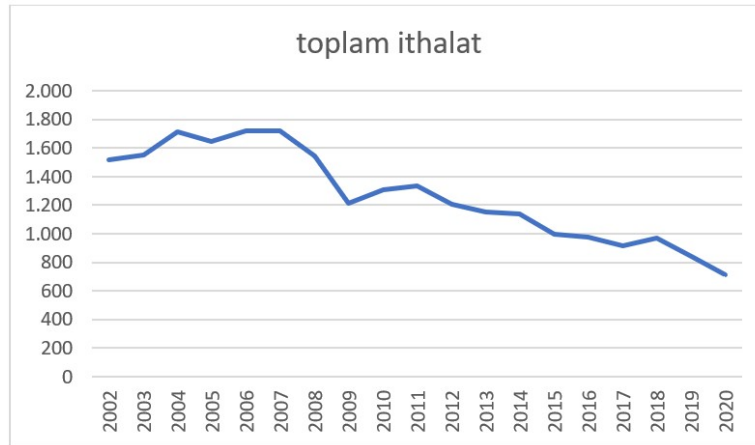
- İthalatçı ülkelerdeki dağıtım kanallarının, depolarının ve perakende ağının büyük çoğunluğuna sahip olmaları ve buralarda kendi ülkelerinin ürünleri dışında ürünleri satmamaları,
- İşçilik giderlerinin bu ülkelerde oldukça düşük olması nedeniyle ürünleri dünya pazarına düşük fiyatla sunabilmeleri,
- Uzun yıllardır ürünleri için batı pazarlarında oluşturdukları güçlü imaj olarak sıralanmaktadır (Ticaret Bakanlığı İhracat Genel Müdürlüğü, 2020, s. 11).

İHİB’den alınan bilgilere göre, 2021 yılı itibariyle Türkiye imalat ve ticaret açısından tarihinin en kötü dönemini yaşamaktadır. İmalat yok denilecek kadar azalmıştır. Türkiye’nin üretim kapasitesini gösteren resmi bir kayıt bulunmamakla birlikte, saha çalışmaları sonucunda resmi destek sağlandığı takdirde 100 bin kişilik iş gücü ve 50 bin tezgâhlık bir üretim kapasitesi olduğu tahmin edilmektedir. Kesin olmamakla birlikte 1000 tezgâh ile 5000 civarı dokuyucunun aktif çalıştığı düşünülmektedir. Devletin el halısı ithalatına getirdiği ek gümrük vergisi nedeni ile ithalat devlet eliyle engellenmiştir. Metre kare başına getirilen %50 ek gümrük vergisi, hangi gümrük kapısından giriş yaparsa yapsın, halıların Isparta İhtisas Gümrüğüne girişinin mecbur kılınarak extra maliyet ile karşı karşıya bırakılması, el halısı ithalatını imkânsız hale getirmiştir. Tüccarın elinde bulunan yerli ve ithal üretim geçmişten gelen stoklar da bitmek üzere olduğundan şu an büyük bir arz problemi yaşanmaktadır (Yıldız, 2021).

Online satışın gelişmesi El halısı ticaretini kolaylaştırmıştır. Bu kolaylaşmanın, iç tüketimde değil, ihracatta olumlu katkı sağladığı söylenmektedir. Resmi rakamlara göre 50 milyon dolar olan el halısı ihracatının haricinde online satış kanallarıyla bunun iki katına yakın ihracat yapılmış olduğu düşünülmektedir. Online satışlar genelde ETGB (Elektronik Ticaret Gümrük Beyanamesi) ile ihraç edilmektedir. Normal ihracat olmadığı içi ihracatçı birliklerinin kayıtlarında görünmemektedir; bu da resmi ihracat rakamlarına yansımamasına sebep olmaktadır (Yıldız, 2021).

El halısı daha çok yüksek gelirli, eğitilmiş, orta ve üstü yaş grubuna hitap eden bir üründür. Gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde yaşlı nüfusundaki artışın el halısına olan talebi olumlu yönde etkileyeceği düşünülmektedir. İhtiyaçların hızla değişmesi, tüketimi de değiştirmekte, artık kimse halıyı uzun süre kullanılan bir ürün olarak görmemektedir. Halı dekorasyonun temel bir unsuru değil, daha çok bir aksesuar olarak görülmektedir. Hızlı tüketim için makine halısı ve türevlerinin, dijital baskı halıcılığının, el dokuması görünümlü makine halıcılığının giderek gelişeceği, el halıcılığının zamanla etkisini daha da yitirerek butik tarzı üretimlerle tutunmaya çalışacağı tahmin edilmektedir. Burada kişiye özel üretimler, doğal boya ve malzeme ile üretim yapmak, tasarım ve tasarımcı ağırlıklı üretim, planlı atölye üretimi sektörün yaşaması ve daha iyi olması için olmazsa olmaz önerilerdir (Yıldız, 2021).

Türkiye’de el halıcılığında azalma yaşanırken, dünya genelinde de el halıcılığının düşüş trendinde olduğu gözlenmektedir. Trademap verilerine göre Dünya’da toplam el halısı ithalatı her geçen yıl azalmaktadır. (Şekil 5) Dünyada el halıcılığının azalma sebeplerinin başında üretim, ürün ve desen kalitesi açısından gelişen makine üretimi halıcılık ve zemin kaplama sektörü gelmektedir. Makine halıcılığı Türkiye’de öyle ilerlemiştir ki iç piyasada el halısı ve ithal halılara olan hakimiyetinin yanı sıra, ihracatta da parça makine halısı ve tufting halı ihracatı ile 2000 yılında Dünya sıralamasında 6. sıraya yükselmiştir (Bilgin ve Demir, 2008, s. 169).



Şekil 5. Dünyada 2002-2020 arası yapılan toplam el halısı ithalatı (x1000\$) (www.trademap.org).

Değerlendirme ve Sonuç

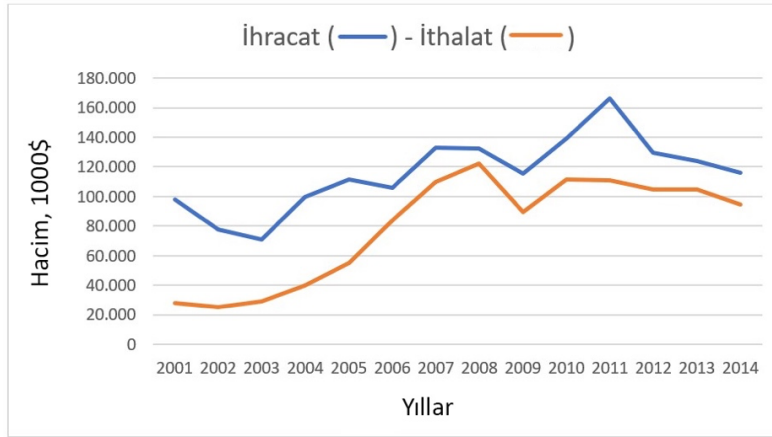
Milenyum ile dünyada ulaşım ve iletişim teknolojilerinin gelişmesi çok uzakta bulunan insanları birbirine daha önce hiç olmadığı kadar yakınlaştırmış, bu pazarı daha da küreselleştirirken, bölgesel ve küresel ekonomik birliktelikler siyasi bloklaşmaların önüne geçmiştir. Aşırı üretim, tüketiciye seçim yapma avantajı sağlarken, kalite, fiyat ve zamanında teslimat ürünün satış potansiyelini arttıran özellikler olmuştur. Özellikle gelişmiş ülkeler, kaliteli ürün yapan ve güvence veren şirketlerle çalışmayı teşvik eden düzenlemeler getirmişlerdir (DPT, 2001, s. 186). Türkiye’de 1959’da başvurduğu Avrupa Ekonomik Topluluğu (AB) ile bu küresel pazara dahil olma çalışmalarına adım atmış, ardından 1996 yılında imzalanan Gümrük Birliği anlaşması ile Türkiye AB arasında ticaret kapıları tamamen açılmıştır.

Türkiye Gümrük birliği ile Dünyaya açılmış, entegrasyon çalışmalarıyla sosyal ve ekonomik anlamda birçok kazanımlar elde etmiştir. Küreselleşme ile bazı sektörler için Türkiye Avrupa’nın üretim ve tedarik merkezlerinden birine dönüşürken, Uzak Doğu’da fason üretimle birlikte el halıcılığının gelişmesi ve Türkiye’den çok daha ucuza gelen malzeme ve işçilik maliyetleri, yerli el halısı sektörünün karşısına hem tehdit hem de fırsat olarak çıkmıştır.

Yerli el halısı üretimi bu yıllarda daha çok ihracat için yapılmaktadır ve iç piyasadan gelen talep makine halısı sektörünün gelişmesi ile çok azdır ve tüketici eğer el halısı alacaksa daha çok yurt dışından gelen modern tasarımlı, ucuz uzak doğu ürünlerine yönelmektedir. 2000’ler ile İhracata ve turistlere satış yapan yerli el halısı üreticileri ile tüccarların bir kısmı, Uzak Doğuda halı üretimi veya fason halı ithalatını hem rekabet hem de yüksek karlılık için bir fırsat olarak görmüş ve bu kapsamda çalışma yapmaya başlamışlardır. Türkiye ilk başlarda ithalata dayalı olarak yüksek miktarda ihracat yaparken bu tip üretim ve ticaret 2015 yılında devlet eliyle alınan kararlarla bıçak gibi kesilmiştir. Devlet, ithal halıya %50 ilave gümrük vergisi alma kararı vermiştir ve bu karar sonrası ithalata dayalı el halısı ihracatının anlamlı bir ticari tarafı kalmamıştır. Bunu üzerine, yapılan ithalatın yalnızca Isparta’da bulunan Halı İhtisas Gümrüğü üzerinden yapılma zorunluluğu ise maliyetleri, lojistik ve zaman sorunları ile ithalatçı için katlanan sorunlar olmuştur. Türkiye’nin 2016 yılından itibaren 2020’ye Ticaret Bakanlığı verilerine göre yıllık 6-7 milyon dolar civarı el halısı ithalatı vardır. 2016 yılından itibaren 2019’a ihracata bakıldığında 60 milyon dolardan 55 milyon dolara düştüğü görülmektedir. İthalat ile ihracat dengesi açısından, online ticaret yoluyla kayıtlara yansımayan 100 milyon dolarlık el halısı ihracatı da eklendiğinde, yaklaşık 150 milyon doları bulan pozitif bir ticaret vardır. Bu farkın yerli üreticinin ürettiği halılar ile eski el dokuması halıların işlenerek patchwork ve vintage adıyla yeniden satılması ile oluştuğu söylenebilir.

Türkiye bir halı ülkesidir, el halıcılığı konusunda yüzlerce yıllık köklü bir geçmişe sahiptir ve bu konuda iddialıdır. Bununla birlikte Türkiye’de el halısı imalatı yıllardır çok düşük bir seviyede ilerlemektedir. Üretim maliyetleri üretim yapmak ve ihracat için oldukça yüksektir. Köyden kente göç, köylerde genç nüfusun çok azalması, emeklilik ve sosyal imkanlar nedeniyle şehirde çalışmayı tercih etmesi, küçük baş hayvancılığın azalması ve buna bağlı yün ve iplik maliyetlerinin yüksekliği el halıcılığını etkileyen faktörlerdir. Ancak sektör el halıcılığındaki becerisini yaratıcılıkla birleştirerek kendine yeni kapılar aralamayı başarmıştır. Bunlar; kullanılmış, atıl durumda, modası geçmiş el halılarının toplanarak işlenmesi ve yeniden katma değerli ürün haline getirilmesidir. Bu işle uğraşanlar, Türkiye’de evlerde bulunan atıl durumdaki halı potansiyeli ile bu işi sürdürebilmektedir, ancak bu kaynak da azalmaktadır. Bununla birlikte sektör temsilcileri yurt dışından eski el halısı ithal ederek bu işin çok daha kapsamlı, yüksek ihracat getirisine sahip ve istihdam yaratacak halı tamiratını da kapsayacak şekilde bir sektör olacağını dile getirmektedirler.

Trademap verilerine göre 2001- 2014 arası el halısı ihracat ve ithalatı grafik halinde incelendiğinde ihracatın ithalata paralel olarak arttığı ancak karlılığın çok fazla olmadığı gözlenmektedir. Ortalama %20 gibi bir fark vardır. (Tablo 11) Bu rakamlar kayıtlara düşen rakamlardır ve ne kadarının yerli üretim el halıları ve eski el halılarının değerlendirilmesi ile karşılandığı bilinmemektedir.



Şekil 6. Türkiye’nin 2001-2014 arası el halısı ihracat ve ithalat grafiği (www.trademap.org).

2001 yılı kalkınma planında Türkiye’nin 1,5 milyar dolar ihracatının bulunduğu ve bunun 1,15 milyar dolarının turistlere satıştan ve geri kalanının direkt ihracatla yapıldığı bilgisi verilmesi, eğer veriler doğruysa Türkiye’nin Dünya ticaret verilerine yansımayan oldukça yüklü miktarda bir el halısı ticaret hacmi olduğunu göstermektedir. Daha sonraki yıllardaki hem Ticaret Bakanlığı hem de Trademap verileri bu bilgileri yalanlar nitelikte olmakla birlikte, el halıcılığı için üretim, iç ve dış ticaret hacmini gerçek değerlerde gösterir bir kayda erişmek oldukça güçtür. Günümüze geldikçe gelişen online satış kanallarından yapılan el halısı ihracatının kayıtlara yansımaması ve kayıt dışı olarak yapılan halı ticareti nedeniyle el halısı sektörünün ticari durumu hakkında kesin bir veriye ulaşmak daha da zorlaşmaktadır.

Türkiye’de 2021 yılı itibariyle büyük çaplı el halısı üretimini bittiği bir gerçektir. El halısı sektörü temsilcileri, yerel el halıcılığının unutulmaması için maaş, sosyal güvenlik ve emeklilik ödemeleri için devlet desteğinin olması, küçük baş hayvancılığa ve iplik üretimine önem verilmesi gerektiğini söylerken; üreticinin ayakta kalması için, kişiye özel üretim, doğal boya ve malzeme ile üretim, tasarım ve tasarımcı ağırlıklı üretim, planlı atölye üretimi yapması gerektiğini tavsiye etmektedir. Üretimin haricinde eski el dokuma halıların tamir ve bakımı ile bu halılar üzerinde yapılan işlemler sonrası satıştan sektörün büyük beklentisi bulunmaktadır. Bunun için eski ve yeni el dokuması halılara ithalat serbestisi getirilmesi, Halı İhtisas Gümrüklerinin İstanbul başta başka illerde de açılması, bu ticaretin önündeki engellerin kalkmasındaki en önemli öncelikler olarak görülmektedir.

Kaynakça

- Aktürk, D. F. (2021). *El dokuması eski halıların işlenerek yeniden değerlendirilmesi*. [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]
- Aytekin, H. (2019). Halı ve kiim, sanayi ürünü değil, el sanatı olarak değerlendirilmeli. *İTKİB Hedef*, Eylül, 310-312.
- Bilgin, M. H. ve Demir, E. (2008). *Türkiye el halıcılığı sektör araştırması*. İstanbul Ticaret Odası Yayınları, Yayın NO: 2008-8, 2, İstanbul.
- Bilgin, M. H. ve Demir, E. (2010). *Türkiye el halıcılığı sektörü: Eski halı tamir sektörü ve ihtisas gümrüğü uygulamaları*. İTO İstanbul Ticaret Odası Yayınları, Yayın No: 2010-46, İstanbul.
- Devlet Planlama Teşkilatı (2001). *Sekizinci beş yıllık kalkınma planı 2001-2005, tekstil ve giyim sanayii özel ihtisas komisyonu raporu, dokuma ve giyim sanayi özel ihtisas komisyonu halı ve yer kaplamaları alt komisyon raporu*. DPT: 2549- ÖİK: 565, Ankara.
- Güngör, T. (2010, 13 Temmuz), İzin veriniz de el halısını da üretecek yerde ithal etmeyelim. *Dünya*. <https://www.dunya.com/kose-yazisi/izin-veriniz-de-el-halisini-da-uretecek-yerde-ithal-etmeyelim/7441>
- İstanbul Halı İhracatçıları Birliği. (2021). *İHİB 2019-2020 yılları faaliyet raporu*. İHİB Yayını.
- İthalat Rejimi Kararına Ek Karar. (2015, 19 Şubat), *Verginet*. <https://www.verginet.net/Dokumanlar/2015/Ithalat-Rejimi-Kararina-Ek-Karar-Hali-Ithalati-2015-02-18.pdf>
- Özdemir, Y. ve Güner Koç, A. (2016). Avrupa Birliği (AB) Gümrük Birliği’nin Türkiye ekonomisine etkileri. *Ufuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9: 45-59.
- Öztürk, B. (2021). Cumhuriyet Türkiye’si Halıcılığı-II: 1980-2000 Yılları Arası. *Arış*, No. 18, 2021, 122- 140.
- TBMM Kamu İktisadi Teşebbüsleri Komisyonu. (2010). *Kamu İktisadi Teşebbüslerin 2008 yılı denetimine ilişkin komisyon raporu*. TBMM Basımevi, Ankara.
- Ticaret Bakanlığı İhracat Genel Müdürlüğü. (2020). *Halı sektör raporu*. Ticaret Bakanlığı.
- Türkiye’de el halısı üretimi ve ticaretine ilişkin alınan yazılı bilgi (Yıldız, N., İHİB Denetim Kurulu Üyesi, 2021, 20 Kasım).

Cybernetic Philosophy, Performativity, and New Media Aesthetics*

Sibernetik Felsefe, Performatiflik ve Yeni Medya Estetiği

Özüm Hatipoğlu, *Department of Visual Arts, Işık University*

Abstract

By drawing upon philosophical repercussions of cybernetics, this article reformulates the notion of performativity in the context of new media aesthetics. It links performativity to new media aesthetics via the cybernetic notions of information processing and generating systems, recursive electronic and digital feedback loops, emergency, complexity, dynamism, and autonomously evolving systems. In doing so, I argue that the operational logic and infrastructure of new media technologies can only be understood from a performative perspective. The term performance basically refers here to the movement which governs the generation and transformation of systems by putting them into action. It is through this action that the various components and parts of a system relay and process information and produce complex interactive systems. As a result, this kind of complex interactivity leads to the emergence of new forms. It is in this way that these complex systems produce new codes, configurations, and constellations. Such a formulation constitutes my starting point to describe a hybrid framework that may eventually lead to a better understanding of the essential characteristics of new media technologies and aesthetics. The shift from single, discrete, and isolated mechanical artifacts to technological systems laid the foundations for a new kind of aesthetics, the aesthetics of information processing and generating systems. The study of the art object as a system or an environment rather than a single object is crucial to address the way in which the system itself might be conceived of as an aesthetic medium. I foreground my definition of new media in the notions of medium and mediation and discuss the aesthetic possibilities brought forth by the emergence and advancement of information and communication technologies. The method used in this article is literature review.

Keywords: New media aesthetics, cybernetics, systems, networks, information.

Academical disciplines/fields: New media studies, media and communication studies.

Özet

Bu makale sibernetiğin felsefi altyapısını inceleyerek yeni medya estetiği bağlamında performatiflik kavramını yeniden formüle ediyor. Bilgi işleme ve üretme sistemleri, öz-düşümsel elektronik ve dijital döngüler, karmaşıklık, dinamizm ve özerk olarak gelişen sistemler gibi sibernetik kavramlar aracılığıyla performatiflik kavramını yeni medya estetiği ışığında açıklıyor ve yeni medya teknolojilerinin operasyonel mantığı ve altyapısının ancak performatif bir bakış açısıyla anlaşılabilirliğini savunuyor. Performans terimi, temel olarak, sistemlerin oluşturulmasını ve dönüştürülmesini, onları eyleme geçirerek yöneten hareketi ifade eder. Bu eylem aracılığıyla, bir sistemin çeşitli bileşenleri ve parçaları bilgileri ileterek karmaşık etkileşimli sistemler üretir. Sonuç olarak, bu tür karmaşık etkileşimler yeni formların ortaya çıkmasına neden olur. Bu karmaşık sistemlerin yeni kodlar, konfigürasyonlar ve formlar üretmesi bu şekildedir. Böyle bir formülasyon, sonunda yeni medya teknolojilerinin ve estetiğinin temel özelliklerinin daha iyi anlaşılmasına yol açabilecek melez bir çerçeveyi tanımlamak için bir başlangıç noktası oluşturuyor. Tek, ayrık ve birbiriyle bağlantısı olmayan mekanik araçlardan teknolojik sistemlere geçişle birlikte yeni bir estetik anlayışın temelleri atıldı. Bilgi ve iletişim teknolojilerinin mümkün kıldığı yeni medya estetiği sanat eserini tek, bağımsız ve somut bir nesne olarak incelemektense sanat eserinin kendisinin ortam ve mecra olduğunu ve estetik olanın sanat nesnesi yerine ortam ve mecra kendisi olarak düşünülebileceğini gösterdi. Bu makale yeni medya kavramını mecra ve dolaylılama kavramları üzerinden temellendirerek yeni medya sanatının yarattığı estetik anlayışı sistemler ve ağlar bağlamında tartışmaktadır. Bu makalede kullanılan metod literatür tarama ve değerlendirmedir.

Anahtar Sözcükler: Yeni medya estetiği, sibernetik, sistemler, ağlar, bilgi.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Yeni medya çalışmaları, medya ve iletişim çalışmaları.

* Bu çalışma Özüm Hatipoğlu'nun 2018 yılında Cornell Üniversitesi'nde tamamladığı 'Trans-Media: The Biocybernetic Revolution In Theory And Art' başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

- **Corresponding Author:** Özüm Hatipoğlu, Department of Visual Arts, Işık University.
- **Address:** Meşrutiyet Mahallesi, Üniversite Sokak No:2, Işık Üniversitesi, Şile Kampüsü, Şile/İstanbul, Türkiye.
- **e-mail:** ozum.hatipoğlu@isikun.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0002-9532-6745
- **Available online:** 26.05.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.992341

1. Introduction

By drawing upon philosophical repercussions of cybernetics, this article reformulates the notion of performativity in the context of new media aesthetics. It links performativity to new media aesthetics via the cybernetic notions of information processing and generating systems, recursive electronic and digital feedback loops, emergency, complexity, dynamism, and autonomously evolving systems. In doing so, I argue that the operational logic and infrastructure of new media technologies can only be understood from a performative perspective. Such a formulation constitutes my starting point to describe a hybrid framework that may eventually lead to a better understanding of the essential characteristics new media technologies and aesthetics.

Media studies frequently acknowledges the obscurity and the interchangeability of the usage of the terms medium, media, and mediation. The multifarious meanings of the concept of media occupies a broad range of definitions including more abstract and philosophical descriptions anchored in Heideggerian interpretations of technology as the primordial act of enframing, media as it relates to the diverse meanings of the term medium as the middle, mid-way, milieu, environment, context, point of contact, boundary, interface, as the means of doing something or a certain activity, and efforts of grounding the term in the idea of mediation, or media, alternatively, conceived as mass communication often channeled through technological devices such as newspapers, other printing texts, radios, television, computers, and the internet.

Because the technologies of new media accompanying the paradigm shift from the Industrial to the Information Age stress a continuity between the biological and the technological systems, proposing the networked environments as living, evolving, self-generating, and autonomously transforming systems, I will ground my approach to media in the question of what cybernetic medium is and from there expand towards understanding new media technologies in terms of networks and systems. The technological paradigm shift from mechanical artifacts to systems and networks with the Information Age relates the notion of medium back to the primal act of the enframing of the natural by revealing that the biological is already technological. New media technologies bring us closer to understanding media in terms of the technological act of enframing the biological.

Cyborg, the term referring to a cybernetic organism, integrates the biological and the technological via the hybridization of bodies and machines. Here, the blending of human and machine finds its expression in the exteriority of the mind. Clark's and Chalmer's (1998) idea of extended and distributed cognition relies upon conceiving mind as a complex entity that is transformed by technical artifacts such as a pen, paper, a watch, a calculator, a computer, and so on. From this perspective, the interaction between the technological and biological systems infinitely upgrades the two systems, simultaneously extending the capacities of both. What is intelligent is the technological environment or medium within which the mind is situated. If the human brain operates in relation to that which surrounds it, then it operates from outside of itself. The structural complexity of the brain depends on its ability to modify itself by externalizing itself into its surroundings. Therefore, these technical artifacts are not merely external supplements or prosthetic extensions, but they are the essential constituents of the mind itself. In that sense, the human brain is not a purely biological and natural construct, rather it is constituted through its complex relationships with its environment.

It is generally acknowledged that the relationship between the technological and the biological systems has extended media studies from its technical, social, political, and cultural aspects to studying natural or biological constructs as media, or anything as media, including artifacts, instruments, concepts, bodies, skins, sensations, and affects. Given that the emergence of information and communication technologies extended media studies to studying systems and networks as media objects, or studying objects as mediums, foregrounding the notion of media in the notions of medium and mediation is crucial to understand the information flow among complex mediums.

However, systems and networks are not new forms of organizations, they are as old as the Earth, and the same can be argued for information (Castells, 1996). What then is 'new' in new media technologies that are deeply interwoven into the Information Age? Is there a crucial difference between the print and electronic media and the new digital media technologies? This question of the relationship of old media to new media or whether new media is new at all is taken up by Bolter and Grusin (2000) through their notion of remediation. Remediation refers to our media-saturated culture which achieves its immediacy through hypermediacy: "Our culture wants to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them" (2000, p. 5). While the proliferation and ubiquity of

new media threatens the legitimacy of old media, old media reemerges by incorporating itself into the forms of new media. The constant resurgence of old media in digital media complicates the question of the newness of new media whose hypermediacy is contingent upon its efforts to eliminate any trace of mediation to present its mediatedness as immediacy. It invokes this immediacy by opening itself to the intrusion of old media through whose resurgence it upgrades itself by transforming the old forms of media into new forms. If new media technologies enable the re-contextualization of old media by transforming it into new forms of media, then the notion of meta-media refers here to the fact that it is no longer possible to talk about the medium specificity of any media because new media is constituted by the integration or juncture of many different mediums. While old media was about the singularity of a medium as in traditional media such as painting, photography, or television, the defining characteristic of new media is its multiplicity; new media is about multi-media and mixed media. In that sense, Manovich's description of new media as it provides us with tools to translate old media into new forms corresponds to Bolter and Grusin's emphasis on media's infinite multiplication of itself by referring to itself or translating its older forms (itself) into newer forms. One might then argue that with the new media technologies, the act of mediation of media with itself or media's self-referentiality has become its newly found immediacy.

This theoretical approach to media is described by Kittler (1992) as the post-medium or post-media condition. It is interesting to note here that this perspective implicitly claims that media's self-referentiality is embedded in its posteriority. What is thus noteworthy is the interlocking themes of post-media and new media. As such, it is not farfetched to suggest that the prefix "new" contains within it media's posteriority with respect to itself. Exploring post-media condition then entails exploring media's temporality, particularly in terms of identifying medium as a hinge between the past, present, and future. What is implicated in approaching media from a temporal perspective is the question of how to write a media history or a media-related history. It is this historical analysis that led Kittler to argue that digital media "will erase the very concept of medium", because with digitality distinct mediums can be converted into one another (1992, p. 2). This proposed end of the medium corresponds with the erasure of the medium-specificity of information, because, as Kittler argues, with the optical fiber networks, "people will be hooked to an information channel that can be used for any medium—for the first time in history, or for its end" (p. 1). Information quantified in digitized numbers will result in the merging of distinct media such as radio, video, film, and television:

Inside the computers themselves everything becomes a number ... With numbers, everything goes. Modulation, transformation, synchronization; delay, storage, transposition; scrambling, scanning, mapping—a total media link on a digital base will erase the very concept of medium. Instead of wiring people and technologies, absolute knowledge will run as an endless loop. (Kittler, 1992, p. 2)

The effacement of the medium corresponds here with the digital condition's bringing of the historically different moments or mediums such as telephone, radio, television, and internet together. Kittler's conception of media's future dispenses with bodies and humans and defines media's self-referentiality in terms of the media networks created by technological devices that autonomously exchange information and communicate with each other. From this perspective, the new possibilities opened by digital technologies will lead to the erasure of the notion of the medium, because the convertibility of mediums to each other eliminates the role of the medium from the content of information. If information can be transferred from one medium to another without any transformation, then the content of information loses its medium-specific determination. In other words, information becomes indifferent to its embodiment.

Dispensing with bodies has become the dominant approach to thinking of information as an immaterial entity. The growing fascination with new media technologies led on to both theoretical and practical explorations of the information transfer and exchange among systems and networks. Theories and practices underlying cybernetics, which draws on information theory, probability theories, theories of artificial intelligence, and neuroscience, has been crucial to deploy new ways of engaging with the operational logic of immaterial systems, particularly in terms of how these systems exchange information and interact with their environments.

2. New Media Technologies and Performative Environments

The growing fascination with new media technologies led on to both theoretical and practical explorations of the information transfer and exchange among systems and networks. Theories and practices underlying cybernetics, which draws on information theory, probability theories, theories of artificial intelligence, and neuroscience, has been crucial to deploy new ways of engaging with the operational logic of immaterial systems, particularly in terms of how these systems exchange information and interact with their environments. Hayles traces the disembodied conception of information to the early stages of cybernetics and argues that Norbert Wiener's idea of telegraphing a human being exemplifies the belief that "the body can be dematerialized into an informational pattern and rematerialized, without change, at a remote location" (1999, p. 1). From this perspective, information that is dematerialized into certain codes and symbols and abstracted from its material base can be rematerialized and transferred to another medium without any change in its content. In other words, the medium in which information is materialized does not make any difference. Hayles' reformulation of the interaction between information and materiality leads her to present a different approach to the biological-technological interaction than the one proposed by the first-wave cybernetics.

The blurring of this distinction between the biological and the technological systems and its role in defining mediums as complex systems and networks also appear in Guattari's (1992) analysis of media systems and networks. In order to examine mediums as autonomously operating auto-referential assemblages that heterarchically link animals, plants, concepts, bodies, sensations, affects, tools, and devices in various media ecosystems, Guattari's conception of the notion of medium from the perspective of ecology, cybernetics, anthropology, and psychoanalysis examines information and communication systems not merely in terms of the technological devices themselves but rather as operating systems moderating information flow among different mediums such as humans, machines, animals, objects, and plants. This perspective contributes to opening media studies onto a broad range of interdisciplinary work and diversity of approaches – from media ecological perspective examining mediums as ecological networks to the analysis of biological media such as digital organisms, viruses, bacteria, parasites; from media archaeological method adopting historiographical approach, expanding the study of media objects from the physical artifacts, tools, and devices to texts, documents, descriptions, books, illustrations, that is, to discursive as well as non-discursive media.

Guattari (1992) also discusses post-media in terms of the integration of previously different mediums, however his conception of assemblage anchors media's multiplicity in the medium's operation as a system that is constituted by the technical, discursive, material, practical, social, and political elements. In stark contrast to Kittler, Guattari shifts our understanding of medium from Kittler's technological deterministic conception of media as the autonomous operation of technological devices to mediums as assemblages of heterogeneous elements and components. Foregrounding the notion of media in the assemblages that integrate the discursive, technical, social, cultural, and political systems rather than in the erasure of the medium enables defining medium in terms of the interactive performance of the heterogeneous parts and elements that are brought together via the medium's act of enframing. Conceiving of mediums as systems and networks shifts our understanding of things, because it is no longer possible to consider physical artifacts, objects, and tools as stable and concrete things that circulate amongst different mediums. Instead, the act of circulation itself constitutes the identity of things as mediums. In other words, something becomes identical with itself by becoming the medium that constructs relationalities amongst the parts and elements of different systems. Describing things as contextual relationalities is anchored in describing them as acts that link discrete and dynamic components together. This is how I approach the notion of performativity in this article.

Approaching to new technologies as complex systems plays a key role in understanding the relationship between performative environments and technological systems. Given new technologies enabled the production as well as analysis of complex networks of relations, foregrounding the role of technology in the complexity of systems is crucial. The increased complexity of systems necessitates the need for a new conception of technology. Technology defined as a complex network of interconnected systems rather than single mechanical artifacts confronted the ways we understood the term technology.

The field of cybernetics was developed by thinkers from a variety of disciplines, ranging from philosophy and mathematics to life sciences and engineering, to examine the science of communication between humans and machines. By attributing agency to systems and emphasizing systems' autonomy, self-regulation, artificial life, and adaptation, cybernetics contributed to systems theory, information theory, theories of artificial intelligence, and complexity theory. In the same year with the cybernetic art exhibition,

Burnham (1968) published "Systems Esthetics", one of the earliest works pointing out the cybernetics' and new media art's aesthetic potentiality. By stating that the emergence of new technologies facilitated a shift from an "object-oriented to a system-oriented culture", Burnham argues that the shift from the mechanical and technical objects to complex technological systems² laid the foundations for a new kind of aesthetics, the aesthetics of information processing and generating systems.

Burnham (1968) defines this new kind of aesthetics as "systems esthetics." Burnham's approach emphasizes the aesthetics of systems rather than the formal qualities of single art objects, in that it does not restrict the aesthetic implications of technology to the formal analysis of discrete or isolated mechanical artifacts. Halsall describes Burnham's system aesthetics as "a paradigm shift from object to system." (2008, p. 23) The study of the art object as a system or an environment rather than as a single object is crucial to address the way in which system itself might be conceived of as an aesthetic medium. The significance of this argument proposed by Halsall is twofold. First, it attributes aesthetic qualities to the medium, through which systems perform themselves. Second, if object is dematerialized into complex networks of relations, then aesthetics is not objective. Hence Burnham's description of information-processing systems as unobjects.

According to Burnham (1968), these information-processing systems are the new machines, which transform the one-way contemplative relationship between the viewer and the art object into the two-way communication loop, which operates by the interactive feedback loops of information between the user-participant and the artwork: "It may be that the computer will negate the need for such an illusion by fusing both the observer and observed, 'inside' and 'outside'" (p. 98). In traditional science, the observer (inside) and the environment (outside) are viewed as two separate units in which outside world relays information to the observer and the observer upon processing this information internally produces a representation of the outside world and then interacts with the outside world by projecting the represented image onto the world. However, new technologies necessitate a different rationale and theory for explaining the interactions between systems and their environment. Rather than a cause and effect type of relation between an observer and the observed system, we are now going to consider that the observer constantly modifies or changes the environment and that the environment constantly modifies or changes the observer such that the observer and the observed cannot be separated from one another. My reformulation of performativity mainly explains how the various components and parts of a system relay and process information and through this interaction produce complex interactive systems. Systems operating in this manner can develop complexity through successive interactions of its components and eventually the boundaries between the observer and environment are lost in the transaction. Thus, observer and observed are considered here as components of a system, which autonomously generates and transforms itself.

In calling this hybrid model performative model, I am particularly inspired by Pickering's proposal of the performative idiom as a posthumanist critique of the production of scientific knowledge. In order to explain this paradigm shift, Pickering turns to cybernetics. "Cybernetics," he writes "is all about this shift from epistemology to ontology, from representation to performativity, agency and emergence" (2010, p. 2). While proposing the necessity of a paradigm shift from the representational to the performative idiom, Pickering subscribes to actor-network approach's subversion of the representational model by attributing agency to materiality. By decentralizing human from the knowledge production process, actor-network theory acknowledges the role of the non-human agents such as technical artifacts, machines, and instruments as the co-constructors of the scientific knowledge. Therefore, Pickering (2010) argues, science should be understood "as a field of performative material devices," which "act, perform, and do things in the material world" (p. 108). This argument is significant for at least two reasons. First, it defines performativity in terms of the interaction between human and material agencies. Second, it proposes that the scientific representation of the world is a performative act. That is, the act of defining, categorizing, and explaining the material world reconstructs the materiality, which it is trying to explain. Therefore, the performative idiom argues for a constructivist account of reality. At the moment you produce any knowledge, the material world that you have been trying to map becomes reconstructed, which, in turn, necessitates the production of new maps.

² The term technology in today's usage of the word, Marx argues, didn't exist until the nineteenth century. The term merely referred to the mechanical arts as distinct from the fine, creative, and imaginative arts: "Ever since antiquity, moreover, the habit of separating the practical and the fine arts had served to ratify a set of overlapping invidious distinctions between things and ideas, the physical and the mental" (1968, p. 14).

However, my conception of performativity differs from Pickering's and is closer to the actor-network theory's material-semiotic method, which presents the human and non-human agencies as co-producers or co-creators within a horizontal system, instead of the hierarchical one that Pickering proposes. Pickering differentiates between human and non-human agencies on the basis of intentionality. He writes, "We humans differ from nonhumans precisely in that our actions have intentions behind them, whereas the performances (behaviors) of quarks, microbes, and machine tools do not" (2010, p. 565). According to the material-semiotic approach, the complex webs of interactions among the disparate parts and elements of networks and systems are co-constructed by conceptual webs (human) and material webs (non-human). Therefore, what are agentive are networks and systems. In order to self-sustain, these networks and systems should constantly perform the relationalities that they embody. This is why Latour, one of the founders of actor-network methodology, states that "the object of a performative definition vanishes when it is no longer performed" (2002, p. 37).

I situate the notion of performativity in these performing networks and systems, which are co-constructed by conceptual and material webs that constantly transform into one another and transform each other such that they cannot be distinguished from one another. What is at stake here, I argue, is the a priori materialization of conceptual relations and a priori formalization of material relations. Therefore, when we refer to conceptual relations, we are already referring to material relations, and similarly, when we refer to material relations, we are already referring to conceptual relations. As Hayles (1999), whose approach resonates with the material-semiotic theory, succinctly puts: "Conceptual fields evolve similarly to material culture, in part because concept and artifact engage each other in continuous feedback loops. An artifact materially expresses the concept it embodies, but the process of its construction is far from passive" (p. 15). While material relations express the conceptual relations that they embody, conceptual relations express the material relations that they embody. However, because there is not any one-to-one correspondence between the conceptual and material webs of relations, this process is recursive. It repeats itself infinitely. That is, the conceptual webs reconstruct the web of material relations while mapping the material relations. These material relations necessitate the generation of new conceptual webs, which, once again, reconfigure the webs of materiality. The interaction between the two is always being reconfigured. The interaction between conceptual and material relations operates via this type of recursive feedback loop, because there is always dislinkage between conceptual and material relations. There is dislinkage because the spatio-temporal relations that conceptual relations construct are disjointed from the spatio-temporal relations that material relations construct. Therefore, the recursive feedback loops between the conceptual and material relations is essentially spatio-temporal. Rather than trying to rejoin this disjunction between the conceptual and material relations via representation and identification, performative approach affirms the potentiality of the spatio-temporal gabs that connect things together. My interest in new media art is related to the performance of these spatio-temporal networks and systems. It is for this reason that I turn to cybernetics.

3. Cybernetics

The science of cybernetics was developed by thinkers from a variety of disciplines, ranging from philosophy, mathematics, and biology to engineering, neuroscience, and psychology, to examine the operational logic of systems via information and communication technologies. Cybernetics attributes a status of vitality to mechanical, electrical, and digital phenomena. By arguing that the same principles can be used to explain the basic operations of both the living and the non-living, it erases the distinction between the biological and technological.

Cybernetics involves studying the contingency and dynamism of information flow among interconnected complex systems, which are co-constructed by human and non-human agencies. It attributes agency to relational systems rather than to independent, discrete, or isolated things. Whether these things are animate or inanimate does not matter. What matters is the operational logic of the system itself. If what is at stake here is erasing the distinction between human and non-human agencies and understand the world in terms of networks and systems co-created by human and non-human agencies, then the starting point should be neither the subject nor the object. I argue that the complex networks of interactions among things (human and non-human) can only be conceived in terms of the spatial and temporal networks among these systems.

It is crucial to note here that cybernetics and systems theory are considered as overlapping fields with many similarities and commonalities. The diversity of systems thinking, and its interdisciplinary nature, necessitates and fosters various disciplines and fields to engage with the subject and bring different

methodological strategies together catalyzing them to generate new forms of thinking. However, I am primarily concerned here with the contemporary conception of systems; systems as complex, dynamic, contingent, open, vital, heterogeneous, process-driven, non-linear, multiple, and interactive entities. This more recent approach that has replaced the static, mechanic, deterministic, causal, hierarchical, and stable models can be traced back to early twentieth century. It includes contributions from many diverse research areas. However, whether it is biological, ecological, linguistic, social, psychic, aesthetic, literary or technological systems, there is a general agreement among variety of disciplines on how systems operate. Broadly speaking, systems interact and communicate with their environment by constantly exchanging information and transforming the states of each other. The complex webs of interactions among disparate and heterogeneous elements makes the structure of communication among the systems dynamic, contingent, open, asynchronic, decentralized, chaotic, non-linear, distributed, interactive, and dissociative. What concerns me here is the study of complex systems within a cybernetic framework.

Now, despite the constant transformations concerning the implications of cybernetics and the absence of any unified theory, The Macy Conferences, held between 1943 and 1954, provided the background to the development of cybernetics and introduced its basic characteristics. While my purpose here is not to provide a detailed historical analysis, a brief overview will help us understand the conceptual changes promoted by the ongoing research and publications continuing to date. This historical and conceptual overview will follow the three waves of development as they are outlined by Hayles in the following terms: "The first, from 1945 to 1960, took homeostasis as a central concept; the second, going roughly from 1960 to 1980, revolved around reflexivity; and the third, stretching from 1980 to the present, highlights virtuality" (1999, p. 7). I will also discuss Clarke and Hansen's overview. There are overlaps as well as discrepancies between the two approaches. However, engaging with both perspectives will enrich the conversation to a great extent.

According to Hayles (1999), while first-wave cybernetics conceived the information transfer in terms of homeostasis and stability of systems, second-wave cybernetics linked this informational feedback loop with reflexivity to explain the dynamism inherent in systems. Basically, reflexive informational feedback loop means that a system includes a map of itself by observing itself as a system to be observed. Put differently, the system perceives itself as an observing system via the feedback loops with the environment. Systems feed back onto themselves. It is through these reflexive feedback loops with the environment that the observer and the observed constantly transform into each other such that the boundary between the two disappears.

However, regardless of how important was the notion of reflexive feedback loop in understanding the information exchange and transfer among systems, it was disregarded in the Macy Conferences for two reasons. First, it was threatening for the well-established scientific objectivity. Second, the participants of the Macy Conference did not have the language to explain what it means for an observer to be integrated into the observed system, and hence, transform the very state of the system that is being observed: "Reflexivity entered cybernetics primarily through the discussions about the observer ... the word 'reflexivity' did not appear in the transcripts" (p. 9). This passage demonstrates that analyzing information-processing systems within a cybernetic framework does not pertain only to the necessity of an integrated approach to the study of science and technology but also identifies the necessity of philosophical inquiry.

Hayles (1999) underlines the importance of philosophical inquiry while giving a description of the term reflexivity:

(...) the more threatening and subversive idea of reflexivity ... Reflexivity is the movement whereby that which has been used to generate a system is made, through a changed perspective, to become part of the system it generates. When Kurt Godel invented a method ... he entangled that which generates the system with the system. (p. 8-9)

However, despite the explicit philosophical and mathematical references to the notion of reflexivity, Hayles does not give a detailed analysis of what her description means. To grasp how the feedback loops take place between an observer and the observed system, I will further explain the term reflexivity.

Before proceeding with this, I would like to refer to Clarke and Hansen's (2009) criticisms of Hayles' use of the term reflexivity. Through an exploration of Heinz von Foerster's texts, a famous cybernetician who initiated second-wave cybernetics, Clarke and Hansen argues that Hayles uses the misnomer reflexivity instead of the proper cybernetic term recursion. "Reflexivity," they write, "is inextricably inscribed within the discourse of subjectivity" (p. 1). They add that "subjectivity [is] embedded in the use of the

subject/object distinction to begin with – when, as von Foerster labored to show, it is the subject/object distinction itself that is the conceptual aberration to be deconstructed” (p. 1). Instead of reflexivity, Clarke and Hansen use the term self-referential recursion. Since the use of terms is context-dependent, in this context I don't think there is any difference between using self-referential recursion or reflexivity. Both Hayles and Clarke and Hansen use the terms reflexivity or self-referential recursion in order to explain the significance of operational closure of systems for the second-wave of cybernetics. In both approaches, Francisco Varela's notion of autopoiesis, through which Varela explains the closure of systems, plays a key role. To this end, Hayles writes: “the center of interest for autopoiesis shifts from the cybernetics of the observed system to the cybernetics of the observer”(1999, p. 10).

Along similar lines, Clarke and Hansen (2009) argues: “some of the most important theoretical and critical conversation going on today ... stem from neocybernetic notions of self-reference, emergence, and autopoiesis” (p. 3). If, bringing von Foerster and Varela together, both perspectives situate reflexivity or self-referential recursion in the context of operational closure of systems, then the main question here is how the boundary separating a system from its environment is also what enables the communication to take place among systems. In other words, how does the observer *in-here* becomes integrated into the observed system *out-there* such that the boundary between the two disappears, but at the same time it is still there? By referring to the fact that von Foerster's revolutionary ideas on cognition had still not been understood by the mainstream academic thinking, Varela argues: “our current models about cognition ... are severely dominated by the notion that information is *represented* from an *out-there* into an *in-here*” (*my emphasis*, quoted in Clarke and Hansen, 2009, p. 2).

Therefore, the basic failure in understanding how complex systems operate is the representational model with which we try to grasp these systems' operations. My purpose here is to show that there is not any unified system such as observer or observed, but there are many components and parts of these two systems that interact with each other. There is not any observed object that is outside the observer as there is not any observer outside the observed system. Both the observer and the observed are themselves systems with many components and parts. These components or parts interact with each other and form sub-systems. Thus, there are many systems within systems. This is how complexity is achieved. My reformulation of performativity is based upon these complex sets of interactions among the disparate and heterogeneous elements and parts of systems. The question here is how we can formulate the cybernetic notions of self-referential recursion, emergency, and autonomy in terms of performing networks or systems?

Now, according to Clarke and Hansen (2009), first-order cybernetics fails to capture the materiality of the medium in which information is instantiated. From this perspective, information can be abstracted from its medium and can exist independent of its material substrate. The basic idea is that information can be dematerialized into certain formulas and codes and the decontextualized information can survive without the medium with which it exists. However, neocybernetics (the term they use for second-order cybernetics) shifts the ground and formulates a radical thesis concerning materiality and embodiment: “The strong constructivism of neocybernetic systems ... the environments and embodiments of systems” (p. 5). Engaging with embodiments of systems necessitate engaging with media in which information is materialized. This shift of attention from disembodied information to the embodiment of information in specific forms of media makes the matter/form dichotomy further complicated. In other words, this paradigm shift does not imply a shift from immateriality of information to the materiality of media. If the medium within which information is materialized demonstrates itself at the level of systems, then materiality refers here to the complex interactions between components and parts of systems. Information is always inscribed within a medium, it is inherently material. However, material is also inherently immaterial, because it operates at systems level. This idea demonstrates that the relationship between matter and form is entering a new phase. Clarke and Hansen identify this new phase as a transformation from matter/form dichotomy to the distinction between form and medium. Yet, the distinction between form and medium does not imply a duality here: “Forms are temporary fixations of elements within a medium, and when enough like forms coalesce, they become another medium for a new, emergent set of forms” (2009, p. 4). Although I agree with the way they address the emergence of new forms in relation to the notion of medium, I divert from their approach in terms of the distinction between form and medium. Instead, I define medium as the differentiation of matter and form. Form materializes itself in matter simultaneously matter is informed in form. Therefore, I think, information refers to the process of informalization of matter. Information does not then free itself from the material, but it differentiates matter from the matter it was. In other words, matter becomes information through form. It becomes information

by materializing the form, in that matter differentiates form from the form it was. It is through this differentiation that matter and form become identical. Medium is this differentiation itself.

Returning back to second-order cybernetics' emphasis on information's embodiment at systems level by forms of media, the question that still remains is why these forms of media within which information is instantiated operate by self-referential recursion. Autonomy is reconsidered as self-reference, because systems communicate with their environment only by closing in on themselves. Self-reference means here that systems turn back on themselves. They determine their own limits by closing in on themselves. This operational closure as the limit is the condition of system's presence. A self-referential system marks out its presence by crossing over its limits at the moment it is present. By marking itself out, the system marks its outside and inside spaces simultaneously. Limit is thus the mid-place, the medium between the inside and outside. It is an intermediary device that demarcates set of contact points between systems and their environments.

In order to clearly demonstrate how and why various components and parts of systems interact to produce multiple observing systems through the operational self-reference that Clarke and Hansen (2009) is discussing, I believe that one needs to approach to the complexity of communication among systems within the framework of space and time. What is missing in both Hayles' (1999) and Clarke and Hansen's (2009) conception of reflexivity or self-referential recursion is the discussion of the subject from a spatio-temporal perspective. In order to understand *the multiple observing systems* and the infinite regression of reflexivity, one needs to discuss self-reflexive or self-referential systems from a multi-dimensional perspective. Communication among complex systems takes place in multiple spatial and temporal realities, so it can never be fully comprehended by a two-dimensional approach.

As Hayles refers to Kurt Godel's theory, Karatani (1995) also explains self-referentiality by drawing on Kurt Godel's mathematical logic: "Godel discovered a...seemingly self-enclosed movement ... a self-referential paradox" (p. 15). Now, to establish the logic of the relation between self-referential paradox and "changed perspective", let us begin with examining Karatani's commentary on Georg Cantor's conception of set theory:

With this, the paradox of set theory emerged, which can be described as follows: 'if we grant the theorem 'Given any set, finite or infinite, a set with more elements can always be obtained,' then the moment one considers 'the set of all the possible elements,' a contradiction arises. (1995, p. 18)

What Karatani calls Cantor's self-referential paradox can be expressed as follows: once the set of all the possible elements is enclosed within a set, or when the set closes in on itself by forming one out of itself, it frames or delimits itself. The question then becomes: if the set of all the possible elements is the infinite set, how can the infinite set have limits? By definition, the infinite set is infinite, in that everything belongs to it.

The reason is the following: once a set closes in on itself, it not only determines its own limits, and hence, constitutes itself, but simultaneously, it determines its out-of-field, which does not belong to the set itself. Consequently, the set of all the possible elements is not the set of all the possible elements. If all does not belong to it, it is not infinite. However, it is infinite at the same time, because an infinite set could exist only in the condition of having a set with all the possible elements.

The self-referential paradox thus implies the fact that any set, by closing in on itself, makes this closure simultaneously possible and impossible. As we can see, the self-referential act (the set becoming one by closing in on itself) and self-differentiating act (by closing in on itself, it differentiates itself from its out-of-field) are one and the same movement. It is thus necessary, according to Karatani (1995), for anything self-referential to refer to its beyond to arrive at itself. The self-differentiating set can never close in on itself. Yet, simultaneously, it can only differentiate itself by referring to itself, that is, by closing on itself. Therefore, the *self-referential paradox* to which Karatani alludes is the difference between the structure (inside) and the metastructure (outside).

The infinite set is infinite, but it is not the only set that is infinite. By revealing the multiplicity of infinities, what Karatani calls Cantor's self-referential paradox demonstrates that there are multiple infinities that are interlocked within each other. Therefore, the set of all the possible elements becomes one with itself as it simultaneously becomes an infinite set. The out-of-field of any set is located beyond the frame of the set itself. That is, the metastructure is located beyond the structure of the set but is not transcendent to it. On the contrary, the beyond is with-in at the same time that it is with-out. Therefore, the infinite set, the set of all the possible elements, is a set that has become singular by closing in on itself as an infinite set. Basically,

infinity becomes singularized when the infinite set becomes one with itself. However, beyond the limits of infinity, there are other infinities. In other words, there are multiple singularized infinities. The interaction between different layers of sets makes the structure of communication among the sets multilayered. They interact at multiple spatio-temporal realities. Complexity results from the components or parts of sets interacting with each other simultaneously at different spatio-temporal realities and constantly forming new systems within systems on to infinity.

As a result, this kind of interactivity among closed systems leads to the emergence of new forms. Interaction with the environment operates as a mechanism that links discrete and dynamic components or parts together to constitute various sets of configurations, which are always open to new configurations. It is in this way that these complex systems are able to produce new codes, configurations, and constellations. Therefore, the aim here is to describe the systemic environment itself as a self-generating complex system. Consider, for example, computer-generated digital life forms and cybernetic organisms, which have the capacity to reproduce, survive, evolve, transform, mutate, and behave in the directions that had not been programmed by their designers. These systems autonomously transform themselves by interacting with their environment.

According to Hayles (1999), emergency is the essential element of third-wave cybernetics: "The third wave swelled into existence when self-organization began to be understood not merely as the (re)production of internal organization but as the springboard to emergence" (p. 11). One of these researchers, who coined the term machinic life to identify these new forms of life, is Johnston. Johnston (2008) points out that the main problem with this kind of research is the employment of representational and biomimetic models: "In practice this means that questions about the functionality and meaning of these machines are always framed in mimetic, representational terms" (p. 3).

By representational models, the assumption is that the feedback loop and structural and dynamic coupling with the environment is not a necessary component for the development of complexity. All of the prescribed conditions are generated by the designer during the initial implementation of the model. However, the investigation of the dynamics of artificial or physical life forms clearly demonstrates that complexity results from the embodied interaction with the environment. Johnston (2008) writes, "Note that feedback and self-regulation ... are always understood by the cyberneticists in terms of pure physical embodiment and performance, not symbol making and representation" (p. 30) Therefore, that which creates complexity is not the inner-workings or operations of an isolated machine, but its interaction with the environment: In other words, complexity becomes a matter of process-driven programmatic flexibility. The spatial milieu or the environment is here a territory of incessant creative action and information. These organisms do not passively experience their environment according to pre-determined orientations and choreographies. They do not demonstrate an incredibly complex structural-engineering, but rather advocate an innovative experimentation in process-based learning. Therefore, they are not built by implementing a high intelligence and a high capacity of carrying out specific tasks, but rather by designing an organism that has the capacity to learn things by interacting with the environment in time and through accidents and trial and error.

4. Conclusion

According to Burnham (1968), these information-processing systems are the new machines, which transform the one-way contemplative relationship between the viewer and the art object into the two-way communication loop that operates by the interactive feedback loops of information between the user-participant and the artwork:

The computer's most profound aesthetic implication is that we are being forced to dismiss the classical view of art and reality which insists that man stand outside of reality in order to observe it ... It may be that the computer will negate the need for such an illusion by fusing both the observer and observed, 'inside' and 'outside'. (p. 103)

Traditionally, the observer and the environment are viewed as two separate units in which outside world relays information to the observer and the observer upon processing this information internally produces a representation of the outside world and then interacts with the outside world by projecting the represented image onto the world. However, it is necessary to consider a different rationale and theory for explaining the interactions between systems and their environment. Rather than the cause and effect relation between an observer and the observed system, we are now going to consider that the observer

constantly modifies or changes the environment and that the environment constantly modifies or changes the observer such that the observer and the observed cannot be separated from one another. This mainly explains how the various components and parts of a system relay and process information and through this interaction produce complex interactive systems. Systems operating in this manner can develop complexity through successive interactions of its components and eventually the boundaries between the observer and environment are lost in the transaction. Thus, observer and observed are considered here as components of a system, which autonomously generates and transforms itself. Burnham's vision of the cybernetic art endorsed deploying art objects as vital and living systems. The networked environment between the artwork and participant would merge the two systems (human-machine) by integrating the biological and the technological systems.

While the passive contemplation of an artwork is contingent upon visual perception, new media technologies disavow this ocularcentric view by defining the complex interplay between the machine and the human as an embodied interaction rather than a disembodied one. The interaction between the two is played out in the systemic level, constituting the machine as the extension of human and human as the extension of machine. This stresses the importance of the circuits between the human and the technological systems, generating the concept of networked environments. As Burnham writes, "a dialogue evolves between the participants – the computer program and the human subject – so that both move beyond their original state" (1968, p. 119). What is at stake here is neither the human nor the machine, but rather the medium, which is constructed by the recursive feedback loops between the two.

This performative approach seeks to transform the design of these physical and digital organisms from a linear model of top-down imposition into a multi-modal system of bottom-up co-ordination. The bottom-up approach disregards the linear organizational models and instead presents a horizontal rhizomatic system. In a serial system, there is one directional flow of information in the design of the different components of the system. There is a prescribed and predetermined path through which the productivity of the system is measured and evaluated. The performance of the system is based on a linear progression of the measurable variables or on the capability of the system to resolve each action one after the other. The system carries out functions in a linear order in which each part of the desired output is broken into discrete tangible actions which must be carried out in a specified sequence. Thus, if one action is not completed, all the other sequential actions cannot be performed. This can be one of the limitations in a serial system whereas in parallel processing multiple actions can be carried out simultaneously by different components interacting with each other to achieve the desired output. In this system, various components can arrive at complexity independent of one another creating a network type interaction.

References

- Bolter, J. D. & Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding new media*. MIT Press.
- Burnham, J. (1968). Systems esthetics. *Artforum*, 7(1), 30-35.
<https://www.artforum.com/print/196807/systems-esthetics-32466>
- Castells, M. (1996). *The Rise of the network society, the information age: Economy, society and culture Vol. I*. Blackwell.
- Clark, A. & Chalmers, D. (1998). The Extended Mind. *Analysis*, 58(1), 7-19.
<http://www.jstor.org/stable/3328150>
- Clarke, B. & Hansen, M. (2009). *Emergence and embodiment: New essays on second-order systems theory*. Duke University Press.
- Halsall, F. (2008). *Systems of art: Art, history, and systems theory*. Peter Lang.
- Hayles, N. K. (1999). *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. University of Chicago Press.
- Johnston, J. (2008). *The allure of machinic life: Cybernetics, artificial life and the new AI*. Bradford Books.
- Karatani, K. (1995). *Architecture as metaphor; language, number, money*. MIT Press.
- Kittler, F. (1992). *Discourse networks 1800/1900* (M. Metteer and C. Cullens, Trans.). Stanford University Press.

Latour, B. (2002). *Reassembling the social: An introduction to actor-network theory*. Oxford University Press.

Pickering, A. (2010). *The cybernetic brain: Sketches of another future*. University of Chicago Press.

Giyside Görünür Onarım ile Kişiselleştirilmiş Uygulama Denemeleri

Personalized Application Trials with Visible Mending on Garments

Aytül Akdoğan Öne, *Tekstil ve Moda Tasarımı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*
Gözde Bursalıgil, *Tekstil ve Moda Tasarımı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*

Özet

Hızlı modanın sonuçlarından biri olarak kontrolsüz atık oluşumu; doğal kaynaklar, insan sağlığı ve çevre için risk oluşturan bir noktaya gelmiştir. Bu sonuçlara bağlı olarak yavaş moda akımı ve sürdürülebilirlik kavramları gün geçtikçe önem kazanmaya başlamıştır. Tekstil ve moda tasarımı alanında yavaş moda ve sürdürülebilirlik kavramları açısından görünür onarım yöntemleri kaynak tüketmeden giysi atıklarının yönetimi açısından önem arz etmektedir. Görünür onarım yöntemleri ve sürdürülebilirlik kazanımları bu çalışmada sekiz uygulamalı örnek ve teknik açıklamalar ile irdelenmiştir. Bu tekniklerin uygulandığı giysiler sökülme, yırtılma, aşınma, yanma vb. oluşan deformasyonlar sonucunda değer kaybetmiş giysilerden oluşmaktadır. Giysiler uygun görülen görünür onarım teknikleri uygulanarak yeniden kullanılabilir hale getirilmeye çalışılmıştır. Görünür onarım tekniklerinin kullanılması ile, giysi onarımının ötesine geçilerek ufak bir dokunuş ile daha önce defo olarak görülen alan dikkat çekici bir yüzey etkisi de kazanmaktadır. Bu yeni oluşan yüzey etkisi, görünürlüğü ile dikkat çekecek, ürünün sahibi açısından bilinçli bir yaklaşımın destekleyicisi olduğunu da hatırlatacaktır. Yapılan uygulamalarda el işçiliği gerektiren tekniklerin kullanımı aracılığı ile giysiye değer katılmaya ve giysinin kusurlu algısı değiştirilmeye çalışılmaktadır. Bu konunun belirlenmesindeki en önemli etken; yavaş moda hareketi dahilinde görünür onarım yöntemleri üzerine kapsamlı bir bakış açısı oluşturabilmektir. Çalışmada ayrıca giysi tasarımı, üretim süreçleri, kullanım ömrü gibi açılardan bu tekniklere olan gelenekselleşmiş düşünceleri ve beklentileri değiştirerek toplumsal bilinç oluşturabilmenin farklı yollarını önerebilmek; sürdürülebilirlik için bu tekniklerin giysi tasarımındaki önemini ve potansiyelini ortaya koymak amaçlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Sürdürülebilirlik, yavaş moda, giysi tasarımı, görünür onarım, yeniden tasarım, ileri dönüşüm.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Tekstil ve moda tasarımı, el sanatları, giysi tasarımı.

Abstract

Uncontrolled waste creation as one of the consequences of fast fashion has reached a point where it poses a risk to natural resources, human health, and the environment. Depending on these results, the concepts of slow fashion and sustainability have started to become important day by day. In the field of textile and fashion design, visible mending methods in terms of slow fashion and sustainability are important for the management of clothing waste without consuming resources. Visible mending methods and sustainability outcomes are discussed in this study with eight applied examples and technical explanations. The clothes on which these techniques are applied can be ripped, torn, worn, burned, etc. They are clothes that have lost value as a result of deformations. The clothes were made into reusable products by applying the visible mending techniques that were deemed appropriate. Beyond mending the garment through visible mending techniques, a small touch also creates a remarkable surface effect on the area that was previously seen as a defect. This newly formed small surface effect will draw attention with its visibility and will remind the owner of the product that it supports a conscious approach. With the use of handcrafted techniques, it attempts to add value to the garment and to change the defective perception of the garment. The most important factor in determining this issue; to create a comprehensive perspective on visible mending methods within the slow fashion movement. In addition, by suggesting different ways to create social awareness by changing the traditional thoughts and expectations towards these techniques in terms of clothing design, production processes, and lifespan, and to reveal the importance and potential of these techniques in garment design for sustainability.

Keywords: Sustainability, slow fashion, apparel design, visible mending, redesigning, upcycling.

Academical disciplines/fields: Textile and fashion design, hand crafts, apparel design.

- **Sorumlu Yazar:** Aytül Akdoğan Öne, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- **Adres:** Meclis-i Mebusan Caddesi. No:24, 34427, Fındıklı, İstanbul
- **e-posta:** aytulakdogan4488@hotmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-0726-9040
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 30.05.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1017090

Geliş tarihi: 01.11.2021 / **Kabul tarihi:** 20.05.2022

1. Giriş

Hızlı moda kavramının ortaya çıkmasında etkin rol oynayan hızlı giysi üretimi, Sanayi Devrimi'nden sonra endüstriyel ve teknolojik gelişmelerle ortaya çıkmıştır. Hazır giyim endüstrisindeki teknolojik gelişmeler ve mekanizasyon, üretim maliyetlerini düşürmüş ve dünya çapında seri üretimin hızını ve miktarını artırmıştır. Bu duruma bağlı olarak giysi fiyatlarındaki düşüş giyim ürünlerini kolay ulaşılabilir ve sıklıkla yenilenebilir bir hale getirmiş, bu durum da toplumlarda giyim alışkanlıklarının değişmesine neden olmuştur. Bir giysinin uzun süre kullanılabilmesi için ürün kalitesi ve kurulan bağ önemli unsurlardır. Hızlı modanın karakteristik özellikleri doğrultusunda tüketim temposunun hızlanması giysilerin kumaş ağırlığı, dikiş kalitesi ve konstrüksiyon detayları olmak üzere aynı kalitede üretilmemesi sistematik bir kalite düşüşüne sebep olmaktadır (Cline, 2012, s. 90). Her geçen gün daha önce hiç olunmadığı kadar fazla giysiye sahip olmakla birlikte sahip olunanlar da eskiden kullanılan giysilerden çok daha kısa süre kullanılmakta, hatta elde tutulmaktadır (Gracey & Moon, 2012). Artık ne bir giysinin nesilden nesile aktarılması, ne de birkaç yıldan fazla kullanılması beklenmektedir (Connor Crabb & Rigby, 2019, s. 348). Ortalama olarak bir giysi atılmadan önce sadece 3,3 yıl saklanmaktadır (Waste & Resources Action Program [WRAP], 2017). Bu da tekstil atıklarının oluşumunda ana sebeplerden biri haline gelmiştir. Büyük miktarda tekstil atığı (yılıda >92 milyon ton) çoğu satılmayan ürünler dahil olmak üzere çöp sahasına gitmekte veya yakılmakla birlikte kişi başına düşen küresel tekstil üretimi, 1975-2018 döneminde yılda 5,9 kg'dan 13 kg'a yükselmiş, sonuç olarak moda markaları 2000 yılı öncesine kıyasla bugün neredeyse iki kat daha fazla giysi üretmektedir (Niinimäki vd., 2020, s. 189). Tasarımcılar, araştırmacılar ve tüketiciler bu sorunlara çözüm getirebilmek için günümüz üretim ve tüketim modellerini sorgulayarak yeni çözüm yolları aramaya başlamışlardır (Fletcher, 2008). Giyim ürünlerindeki tüketimin artışı, doğal kaynaklar ve insan emeği üzerindeki baskıyı arttırmıştır. Bu bağlamda giysi tasarımı alanında, sürdürülebilirlik ve yavaş moda konularında hayata geçirilen projeler ile toplumlarda farkındalık yaratmak amaçlanmaktadır.

Ekolojik sürdürülebilirlik bilincinin yükselmesi giysi endüstrisinde pek çok yasal düzenlemenin oluşturulmasını ve bireysel adımların atılmasını sağlamıştır. Bu bağlamda onarım teknikleri, fazla tüketime, kontrolsüz giysi atığı oluşumuna ve toplumsal olumsuzluklara çözüm önerileri sunmaktadır. Onarım, Türk Dil Kurumu tarafından *bozulmuş yerleri yeniden yapma, ilk durumuna getirme, restore etme, tamir etme* olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu [TDK], t.y.). Nesiller boyu pek çok kültürde ve toplumda onarım ihtiyaç duyulan bir aktivite olmuştur. Özellikle onarımın pek çok alanda ve üründe uygulandığını gördüğümüz Japon kültüründe kintsugi, boro, sashiko gibi tekniklerle kendine yer edinmiştir. Günümüzde pek çok ülkede seramikten, elektroniğe; ev eşyasından, giysiye pek çok ürünün onarıldığı ve onarım üzerine eğitici organizasyonlar oluşturulmuştur. Örneğin; 2010 yılında Amsterdam'da kurulan Repair Café, bireylere pek çok üründe onarım eğitimleri vererek bu kültürün yayılmasını amaçlamaktadır (Repair Café, t.y.). Benzer bir oluşum ise Londra'da bulunan, farklı çalışmalarının yanında, elektronik üzerine tamir eğitim ve uygulamaları gerçekleştiren Sustainable Hackney organizasyonuna aittir. Sustainable Hackney organizasyonu amaçlarını; çevreyi koruyarak, geliştirerek, sürdürülebilir bir toplum oluşturabilmek, lokal ya da dünya çapında sosyal, ekonomik ve çevresel adalete katkıda bulunmak olarak açıklamaktadır (Sustainable Hackney, t.y.).

Tekstil ve giysi tasarımı açısından bakıldığında onarım teknikleri; görünür onarım ve görünmez onarım olarak kendi içinde ikiye ayrılmakla birlikte, bu çalışmada görünür onarım teknikleri kullanılarak uygulanan örneklerde özellikle kişiselleştirme denemelerine yer verilmektedir. Görünür onarım, nesnelereki yıpranmaları, eskimeleri ve kusurları gizli olmayacak şekilde, farklı dokularla, renklerle ve tekniklerle onarma ve yeniden kullanma biçimidir (Sürdürülebilir Moda Lisansı, 2021a). Giysi alanında görünür onarım eskimiş, yıpranmış veya hasar görmüş giysilerde oluşmuş olan yırtıklar, delikler, renk solmaları, yanık izleri, çıkmayan lekeler gibi deformasyonları ortadan kaldırmak için kullanılmaktadır. Giysinin malzemesinden farklı renklerde veya aynı renkte olsa bile fark edilebilir şekilde farklı iplik veya kumaş kalınlıkları olmak üzere farklı malzeme özellikleri ile giysinin onarılan yerinin belli olacak şekilde onarılmasını temel almaktadır. Görünür onarım tekniklerin kullanılması ile elde edilmek istenen aynı görünmez onarımda olduğu gibi giysinin kullanım süresinin uzatılmasıdır. Görünür onarımda, eskimiş ve yıpranmış giysilerin istenmeyen giysiler olarak görülmelelerinin ötesinde var olan bu durumları bir fırsat olarak değerlendirilmektedir (Visible Mending, t.y.). 2015 yılında kurulan visiblemending.com sitesi, kurulduğu yıl itibarıyla görünür onarımın niş bir alan olarak görülebileceğini fakat onarımın bir trend olduğunu vurgulamaktadır. Web sitesi, bu teknik ile ilgili makaleler, eğitimler, misafir katılımcı paylaşımları ve vintage ipuçları paylaşılması amacıyla açılmıştır.

Modern toplumların sanayileşmeden önceki dönemlerinde, kumaş ve tekstil bilgisi ev ekonomisinin değerli bir bileşeni olarak görülmüş ve daha çok kadınların domine ettiği bir alan olmuştur (Lemire, 2005). Lemire, 1600 ve 1850 yılları arasındaki ikinci el giysi ticaretine dair tefecilere en çok götürülen eşyaların giysiler veya ev tekstili ürünleri olduğunu ve yapılan işlemlerin bir *alternatif para sistemi* işlevi gördüğünün altını çizmiştir (Lemire, 2005, s. 35). O zamanlar giyim ve ev tekstilleri, potansiyel takas değerleri nedeniyle bakıma ve onarmaya layık olan ürünler olarak görülmüştür (König, 2013, s. 573). Sanayileşme ile birlikte ürünlerin fiyatları daha uygun hale gelse de onarım yaklaşımı devam etmiştir. Ürünler tek kullanımlık bir mantıkla değil onarılmaya değer bir bakış açısıyla kullanılmıştır. Bu durum tamirciliğin meslek olarak kendine yer edindiği, yeni istihdam alanlarının oluşmasını da sağlamıştır (König, 2013, s. 573). İkinci Dünya Savaşı süresi de dahil olmak üzere onarım kültürü devam etmiştir. Hatta İngiltere, Amerika gibi ülkelerde, hükümetler halka *Make Do and Mend* (Yap ve Onar) kampanyaları düzenlemiş ve bilgilendirici kitapçıklar dağıtmıştır (Gwilt, 2020, s. 192). 1960'lı yıllara gelindiğinde hazır giyim pazarı geliştikçe, moda giderek daha uygun fiyatlı ve erişilebilir bir hale gelmiştir; bu da kıyafetleri tamir etme kültürünü etkilemiş; giysileri onarmak, yeni giysilerin bulunabilirliği ve fiyatına kıyasla zaman alıcı ve pahalı olarak görülmeye başlanmıştır (Gwilt, 2020, s. 188). Günümüzde hızlı modanın etkisiyle onarım kavramı yeniden gün yüzüne çıkmıştır. Bu çatı altında görünür onarım, yeni bir kavram olmamasına rağmen yavaş moda ile birlikte yeniden keşfedilerek moda endüstrisinde yeni bir aktör olarak tanımlanmaya başlamıştır. Bu tekniklerin uygulandığı bir giysi, tekdüze seri üretim bir ürün olmaktan çıkarak benzeri olmayan bir ürüne dönüştürülebilmektedir. Görünür onarım teknikleri giysinin kullanılabilirlik fonksiyonlarını geri getirmekle birlikte, giysiye estetik açıdan değer de katabilmektedir. Ayrıca onarılan giysi, kaynak tüketimi yaratmadan estetik değerler edinerek yeniden kullanılabilir ve arzulanabilir bir ürün haline gelebilmektedir. Bireylerin kendi moda algılarını yansıtmada da bir araç haline dönüşebilmektedir. Giysilerdeki deformasyonlar görünür onarım tekniklerinin kullanılması ile daha da ortaya çıkarılmaktadır. Böylece giysideki istenmeyen oluşumların bir kusur olmadığı fikri aşılacak, pozitif bir duruma çevrilmektedir. Görünür onarım, günümüzdeki geleneksel kanıların aksi bir istikamette kusurların güzelliğini ele almaktadır.

Görünür onarım yaklaşımları, kaynak tüketimine sebep olmaması, sıfırdan üretim yapılmaması gibi açılardan sürdürülebilirlik konusunda etkili rol almaktadır. "Onarım asla sıradan, önemsiz bir aktivite olarak konumlandırılmamalıdır. Çevresel, sosyal ve ekonomik anlamda son derece önemlidir ve bir metaforun ötesinde, elle tutulur gözle görülür olduğu kadar güç de veren demokratik bir harekettir" (König, 2013, s. 584). Bireyler bu onarımlar vasıtasıyla sürdürülebilirlik ve ekolojik konular çerçevesinde bireysel sorumluluk da almaktadır. Görünür onarımda kırkyama ve boro gibi teknikler de mevcut atıkların değerlendirilmesine imkân vermektedir. Bu teknikler ile kişisel zevk ve tercihlere göre yapılan uygulamalar, giysinin bir dil olarak bireylerin kimliklerini dışı vurmasında etkili bir anlatım gücüne sahip olabilmektedir. Chapman, çalışmalarından birinde duygusal olarak dayanıklı tasarım kavramından bahsetmektedir. Duygusal olarak dayanıklı tasarım daha sürdürülebilir bir tüketim anlayışı için, bireyler ve onlara ait nesnelere arasında daha derin, daha sürdürülebilir bir bağ yaratma fikrini betimlemektedir (Chapman, 2005, s. 18). Bu doğrultuda görünür onarım teknikleri, duygusal olarak dayanıklı tasarım fikrine hizmet eden uygulamalar olarak öne çıkmaktadır. Giysiler ile olan duygusal ilişkilerin, onlara daha fazla değer verilerek, onları daha uzun süre giymeye ve saklamaya yardımcı olduğu da araştırmalar ile desteklenmektedir (Fletcher & Grose, 2012; Lapolla & Sanders, 2015).

Görünür onarım alanında kullanılan tekniklerin incelenerek yavaş moda açısından sürdürülebilirlik potansiyelinin vurgulanması ve kullanımının yaygınlaştırılması giysi tasarımı açısından önem arz etmektedir. Bu çalışmada; görünür onarım tekniklerinin kapsamı ve uygulama şekilleri araştırılarak, yavaş moda kavramı ile ilişkisi belirlenmeye çalışılmıştır. Giysi tasarımı alanında görünür onarım konusu incelenmiş ve konu örnek uygulamalar ile desteklenmiştir. Görünür onarım; *İğne ile Görünür Yama Tekniği*, *Sashiko Dikişi Tekniği*, *Boro Tekniği*, *Parça Kumaş Yama Tekniği*, *Kırkyama Tekniği*, *Keçe İğneleme Tekniği* başlıkları altında incelenmiş, görünür onarım tekniklerinin kullanıldığı sekiz örnek uygulamaya yer verilmiştir. Yapılan çalışma ile giysi tasarımı açısından görünür onarım alanına katkı sağlanması hedeflenmektedir. Chapman (2005), König (2013), Li (2020), Marquez (2018), Rodabaugh (2018), Shaver (1992), Takano (2015), Jones ve Girouard (2021)'un çalışmaları doğrultusunda giysi onarımının, giysi tasarımı alanında ileri dönüşümün bir parçası olarak giysinin yeniden kullanılmak üzere tasarlanması ile birlikte, giysi tasarımı açısından bir yeniden tasarım servisi haline getirilmesi de yapılan denemeler ile çalışma kapsamında önerilmektedir. Üzerinde onarım çalışmaları yapılan giysilerde kullanıcı açısından kişiselleştirme fırsatı da sağlanarak görünür onarım açısından uygulama denemeleri yapılmıştır. Yapılan araştırmalar sırasında visiblemending.com sitesi dışında görünür onarımın bir yeniden tasarım servisi olarak tüketiciler ile buluşturulduğu profesyonel başka platformlara rastlanmamıştır. Tom Van Deijnen,

Tom of Holland isimli blogunda kişisel çalışmalarını paylaşmasının yanı sıra bazı marka ve kuruluşlarla iş birlikleri gerçekleştirmekte ve workshoplar düzenlemektedir (Van Deijnen, t.y.).

Bu çalışmada kişiselleştirilmiş görünür onarım çalışmalarının ileride hem yavaş moda ve ileri dönüşüm yaklaşımlarının parçası olarak kullanıcılar açısından bir ihtiyacın karşılanması hem de bir giysi tasarımı servisi olarak yaygınlaşması öngörülmekte ve önerilmektedir.

2. Görünür Onarım

Giyim sektöründe sürdürülebilirlik kavramı, 1960'lar ve 70'lerde büyük hacimlerde üretime geçiş, azalan imalat maliyetleri ve artan tüketim miktarları ile beraber gündeme gelmiştir (Türkmen ve Çirakoğlu, 2019, s. 119). Sürdürülebilir moda, kullanıcılar, üreticiler ve toplulukların esenliğini, yeryüzünün ve ekosistemin dengesini gözeterek bütüncül bir moda hareketidir (Sürdürülebilir Moda Lisansı, 2021b). Modanın sürdürülebilir olması için öncelikle sistemin kendisi ile birlikte insan ve doğa üzerindeki yıpratıcı etkilerini onarabilmesi gerekmektedir (Kipöz, 2020, s. 151). Birleşmiş Milletler Dünya Çevre ve Gelişme Komisyonu'nun 1987 raporu ve Ekolojik verimlilik kavramı etrafında gelişen 3R: Reduce, Reuse, Recycle (Azalt, Tekrar Kullan ve Dönüştür) prensibi, günümüzde giyim endüstrisinde sürdürülebilir uygulamaların ana fikrini oluşturmaktadır (Türkmen ve Çirakoğlu, 2019, s. 119). Türkçe *Geri dönüşüm* olarak yerleşmiş olan *Recycling* kavramı, *Aşağı dönüşüm* (downcycling) ve *İleri dönüşüm* (upcycling) kavramları Niinimaki'nin sürdürülebilir moda üzerine yeni yaklaşımlar isimli çalışmasında (2013) geri dönüşümün, ileri dönüşüm (upcycling) veya aşağı dönüşüm (down cycling) olarak gerçekleşebileceği şeklinde açıklanmaktadır (Bursalıgil, 2019, s. 95). Tekstil sektöründe sürdürülebilirlik bağlamında geri dönüşüm işlemi (recycling), kullanılmış ürünlerin modifiye edilerek yeni bir görünüm veya işlev kazandırılmasından (repurposing) farklı olup, tekstil atıklarının tekrar işlenerek yeni malzemeye dönüştürülmesi anlamına gelmektedir (Türkmen ve Çirakoğlu, 2019, s. 121). Bugün kullanımda olan geri dönüşüm uygulamalarının çoğuna esasen *recycling* değil, *downcycling* denebilir çünkü her dönüştürme işlemi sonunda materyalin kalitesi azalmaktadır (Türkmen, 2009, s. 34). İleri dönüşüm ise tam tersine ürün kalitesini yüksek tutmayı amaçlar, hatta malzemenin değerini tasarım aracılığı ile artırmak anlamına gelmektedir (Niinimaki, 2013, s. 18). Giysi tasarımı açısından ileri dönüşüm de; giysilerin yeniden kullanım için yaratıcı bir şekilde dönüştürülmesi, kullanılmış ürünlerin nitelikli şekilde dönüştürülmesi ile tekrar kullanıma kazandırılmasıdır (Bursalıgil, 2019, s. 95). Bu bağlamda giysilere uygulanan onarım teknikleri ileri dönüşüm kategorisi içerisinde konumlanarak sürdürülebilir giysi tasarımı destekleyen teknikler olarak öne çıkmaktadır.

(...) Görünür onarım; onarılan yerin saklanması yerine, onarıcının el dikişi ve/veya dekorasyon uygulamaları ile tekstil ürününü tamir etmesine dayalı bir uygulamadır. *Tekrar yapıcılar* deneysel yaklaşımlar ve eklemeler ile dinamik onarımlar oluşturmaktadırlar. Görünür onarım yapan kişiler genellikle dekoratif dikişin *kendin yap* estetiğinden etkilenmektedir. Onarım eylemi öge ile olan ilişkiyi güçlendirmektedir. Onarım yapmaya yönelik motivasyonların arasında genellikle favori bir giyim eşyasına olan sevgi, serbest zaman etkinliği ve *dışavurum hobisi* olarak görülmesi ve ayrıca yeniden kullanıma/sürdürülebilirliğe verilen değer yer almaktadır. (Jones & Girouard, 2021, s. 2)

Görünür onarımı uygulamanın birçok yolu vardır. Onarım, onaran kişinin kişisel zevkine, tercihlerine ve ayrıca onarılacak alanın yapısına göre değişkenlik göstermektedir. El dikişi, sashiko dikişi, parça kumaş veya iğne ile yama tekniği, kırkyama, keçe iğneleme gibi teknikler ile görünür onarım yapılabilmektedir. Bu teknikler uygulanırken temelde iğne ve iplik olmak üzere; makas, kumaş parçaları, kumaş sabunu veya kalem, toplu iğne, kasnak, cetvel gibi malzemeler sıklıkla kullanılmaktadır. Giysilerde kişisel tercihlere göre yapılan onarım ve değişimler, mağazalardan alınan standart ve tek tip modellere göre daha özgün ve kişiye özeldir. Onarma deneyimi yaşandığında, başarı duygusu ve başarılı bir iş ortaya çıkarmanın getirdiği gurur hissi, bireyin eşyalarıyla da duygusal bir bağ kurmasını sağlamaktadır (Von Busch, 2017, s. 102). Giysi onarımı günlük angarya ev işi olarak görülmeyle birlikte, var olan giysilerin yerine yenilerinin konulması maliyetli olduğundan giysilerin kullanımda tutulması da önemlidir (Twigger Holroyd, 2016, s. 283). Ekonomik kazanımlar açısından da yenilenmiş ve onarılmış giysiler, mağazadan yeni bir ürün satın almaktan çok daha uygun son bir seçenek haline gelmektedir. Sürdürülebilirlik kazanımları açısından bakıldığında giysilerin kullanım sürelerini dokuz ay kadar uzatmak; yeni bir giysi üretmek için açığa çıkan karbon, atık ve su ayak izlerinin üretim aşamasında %20'den fazla azaltılmasını sağlamaktadır (Botta & Cabral, 2021, s. 9). Ayrıca yapılan çalışmalara göre bir giysiyi onarmanın, atık yönetimi sağlamanın yanı

sıra tüketicilerin yeni giysi alma eğilimini azaltmada doğrudan bir bağı olduğu gözlemlenmiştir (Laitala & Klepp, 2018, s. 16). Kate Fletcher giysilerin ömrünü uzatmak üzere geliştirilen bir proje olan Local Wisdom projesinde işçilikli, belli bir kültür düzeyine sahip uygulamaların kıyafetlerin kullanımıyla yakından ilişkili olduğunu belirterek bunu kullanım sanatı olarak tanımlamaktadır (Fletcher, 2013). Kullanım sanatına dair pratiklerin, ekstra malzeme kullanımı veya ekstra para kullanımını gerektirmeksizin, alışkanlıklar, hikayeler, teknikler ve düşünce şekillerinde mevcut kıyafetlerle yaratıcı fırsatlar yakalayan kişilere bağlı olduğu belirtilmektedir (Fletcher, 2013).

2.1. İğne ile Görünür Yama Tekniği

İğne ile görünür yama onarımın temel tekniklerinden biri sayılabilir. Uygulama örme veya dokuma kumaşta oluşan hasarın iğne ile örülerek ya da dokunarak onarılması esasına dayanmaktadır. İğne ile görünür yama uygulamalarında düz veya desenli onarımlar yapılabilmektedir. Dokunarak yapılan iğne ile görünür yama tekniğinde, hasarlı bölgeyi kapsayacak şekilde çözgü ve atkı yönünde iplikler çekilerek hasarlı bölge onarılmaktadır. Onarımı yapan kişinin tercihine göre bazen atkı iplikleri yatay yerine diyagonal olarak da uygulanabilmektedir. Bu uygulamalar, onarımın tercihine, el becerisine, yeteneklerine ve seçilen ipliğin türüne / yapısına göre çeşitlilik gösterebilmektedir.

Örme kumaşlarda yapılan iğne ile görünür yama tekniği ise örgünün yapısına göre yeni bir örgü ile örülmesi veya dokuma kumaşlarda olduğu gibi dokunması şeklinde yapılabilmektedir. Örülerek onarılan örme kumaşlarda yatay veya dikey yönde taşıyıcı iplikler çekilerek örme kumaşa uygun şekilde iğne ile örgü işlemi gerçekleştirilmektedir. Dokuma ve örme kumaş yüzeylerine nakış iğnesi ile işleme yapılarak deforme olmuş alanın kapatılması iğne ile görünür yama tekniği içerisinde değerlendirilmektedir.

2.2. Sashiko Dikişi Tekniği

Sashiko kelimesinin kökeni Japonca *Sasudur* ve *oyamak, işlemek, delik açmak* anlamlarına gelmektedir (Shaver, 1992, s. 271). Sashiko dikişi indigo boyalı kumaş üzerine beyaz pamuk ipliği ile uygulanan temel düz dikişin türevlerinden oluşmaktadır. Giyside geri dönüşümü veya giysinin kullanım ömrünü estetik bir şekilde uzatmayı sağlamaktadır. Giysinin belirli bir alanına uygulanabildiği gibi, tamamına da uygulanmış örnekler mevcuttur.

(...) Geleneksel Sashiko dikişi ilk olarak Edo periyodunda ortaya çıkmıştır ve kadınlar tarafından uygulanmıştır. Sashiko dikişi yeni giysi alamayan, ekonomik açıdan güçsüz insanların sıklıkla uyguladığı bir yöntemdir. Süsleme amacı ile değil, ihtiyaçtan gelişen bir tekniktir. Sashiko dekoratif bir dikiş olmaktan ziyade *günlük hayatın bilgeliğinden* doğarak *işlevselliğin güzelliğini* somutlaştırmış bir kökene sahiptir. Basit tekrarlayan sashiko dikişi, yapan kişinin o anda olması ve elindeki işe odaklanmasını gerektirmektedir.

Dayanıklı bir kumaş oluşturmak için parçaların bir araya getirilmesi geleneği dünyanın her yerinde bulunabilen bir şeydir; bu da kıt bir kaynağı kurtarmanın bir yoludur. (Hayes & Seaton, 2020, s. 1)

Tekniğin asıl amacı; geometrik motiflerle giysiye dekoratif bir süsleme katmaktan ziyade, giysiyi daha kalın hale getirerek daha dayanıklı olmasını sağlamaktır (Marquez, 2018, s. 10). Bu dekoratif dikişler güçlü olduğu kadar ısı yalıtımına da destek olmaktadır.

(...) Dikişin uzunluğu, birlikte dikilen kumaş katmanların sayısına göre değişmektedir. Dikişleri düz olduğu kadar, uzun tutmak da beceri ve pratik gerektirmektedir. Ortalama 2,5 cm'de beş ila on dikiş olacak şekilde uygulanmaktadır. Bu teknik çözgü ve atkı iplikleri bakımından dengeli olan dokuma kumaşlar üzerine yapılmaktadır. Bir desen içinde düz bir çizgi üzerinde aynı sayı ve uzunlukta uygulanan düz dikişler sabit ve tutarlı bir şekilde uygulanmaktadır. Bu düz dikişlerde oluşan keşişlemeler sayesinde hem ipliklerin hem de ipliklerden kalan boşlukların oluşturduğu alanlarda yıldız, çiçek gibi motifler ortaya çıkmaktadır. Sashiko motifleri bir desenin tekrarı ya da birkaç desenin birleşiminden oluşabilmektedir. (Shaver, 1992, s. 271-272)

Pek çok geleneksel Sashiko deseninin anlamı bulunmaktadır. Örneğin *Asa no ha* (kenevir yaprağı) deseni geleneksel olarak bebek giysilerinde kullanılmaktadır. Kenevirin çok hızlı büyüyen bir bitki olması, çocukların kenevir gibi hastaliksız hızlıca büyümesinin temenni edilmesi ile bebek giysilerinde bu desen kullanılmıştır (Takano, 2015, s. 44).

Sashiko dikiş tekniğinin yaygın kullanılan üç türü vardır. Bunlar; *Tsugaru-Kogin*, *Nanbu Hishizashi* ve *Shōnai Sashiko*'dur. "Tsugaru-Kogin tekniğinde dikişler kumaşın tek katına dikey yönde yapılmaktadır. Nanbu Hishizashi tekniğinde kumaşın iki katına dikişler dikey olarak uygulanmaktadır. Shōnai tekniğinde ise kumaşın arka yüzüne çizilen ızgara şeklinde kılavuz üzerine sashiko dikişi yapılmaktadır" (Sashi.co, t.y.). Genellikle parçanın ortasından dışa doğru işlenen kanaviçenin aksine, sashiko kenardan kenara doğru işlenmektedir. Bu teknik basit bir temele dayanıyor olsa da düzgün ve hızlı bir sashiko uygulaması için çokça alıştırma ve deneyim gerekmektedir.

2.3. Boro Tekniği

Japon kültüründe 1850-1950 yılları arasında Edo periyodunda ortaya çıkan boro tekniği kırkyamaya benzer niteliktedir. Kırkyama ve diğer onarım tekniklerinde olduğu gibi boro tekniği de ihtiyaçtan doğmuş bir uygulamadır. Ekonomik olarak yeni giysilere ve kumaşlara ulaşamaması, var olan giysilerin kumaş parçaları ile onarılmasını gerektirmiştir. Boro tekniği ile onarım; yıpranan, eskiyen giysilerin, parça kumaşlarla tekrar tekrar sashiko dikişi ile dikilerek sağlamlştırılmasıyla/onarılmasıyla yapılmaktadır. Çok değerli olması sebebi ile hiçbir kumaş parçası atılmamış, mutlak suretle giysilerin bir yerinde kullanılmıştır. Giysiler nesiller boyunca onarılmaya devam edilerek, giysilerin kullanımları bu teknik yardımı ile sürdürülmektedir (Boro–The Fabric of Life, 2013). Bir noktaya parçalar durmaksızın eklenebildiği için boro uygulaması asla bitmiş sayılmamaktadır (Li, 2020, s. 41).

Boro kelimesi Japonca *bakımsız*, *yırtık pırtık* anlamlarına gelen boro boro kelimesinden türemiştir (Townsend, 2011, s. 101). Boro tekniğinin temelini oluşturan indigo boyalı pamuklu kumaşlar ve iplikler, 21. yüzyılda tekniği uygulayan bireyler tarafından yorumlanmış ve modernize edilmiştir. Bu kumaşlar ve iplikler, tür ve renk olarak çeşitlendirilmiştir.

"Boro tekniği Japon kültürüne ait temel estetik ve etik prensipleri de temsil etmektedir. Gösterişsiz ve muhafazakâr, yalınlığın, hamlığın, mükemmel olmamanın ve israfa karşı çıkışın düzensizlikle dışavurumu Japon kültüründe esas etik ve estetik prensipleri oluşturmaktadır" (Boro–The Fabric of Life, 2013.). Bu prensipler Japon kültürü ve ruhunu pek çok açıdan tanımlayan Wabi-Sabi gibi estetik felsefi yaklaşımın da bir tanımıdır. 14. yüzyılda Zen keşişler tarafından *doğada kimsesiz yaşarken hissedilen yalnızlık* için kullanılan wabi kelimesi, zamanla değişime uğrayarak günümüzde, *sükuneti, rustik sadeliği ve güzel kusurları* ifade etmeye başlamıştır; sabi kelimesi ise *buruşmuş, çürümüş, solmuş veya hasar görmüş* olan şeyleri tanımlamak için kullanılmış, zamanla anlamı olumlu bir çağrışım kazanarak, bugün *belirli bir yaş veya deneyimin bireye getirdiği güzellik ve sakinliği* ifade eder hale gelmiştir (Suzuki, 2021, s. 32). Bu felsefi yaklaşım, güzelliği doğal dünyanın gerçekliğinde aramakta ve doğal kusurların güzelliğini ele almaktadır. Wabi-Sabi ilk bakışta saf ve çirkin olarak kabul edilebilecek güzellikleri ortaya çıkarmak isteyenler için, zamanla büyük bir potansiyel sunan bir sanat formu haline de gelmiştir (Juniper, 2003, s. 12). Bu felsefenin üç temel prensibi mevcuttur: Hiçbir şey mükemmel değildir. Hiçbir şey tamamlanmış/bitmiş değildir. Hiçbir şey sonsuza kadar sürmemektedir (Suzuki, 2021, s. 16). Wabi-Sabi ruhuyla dolu olan Japon el sanatı boro tekniğinde de bu prensipler ve değerler belirgin bir biçimde görülmektedir. Geleneksel Batı ve bazı Asya kültürlerinde kusursuz bir şekilde tasarlanmış, pürüzsüz bir yüzeye, tam ve tekdüze tasarıma sahip olan bir ürünün güzel kabul edilmesine karşın, Japon kültüründe güzellik kavramı bu şekilde karşılık bulmamaktadır. Onarılan ürünlerin daha değerli ve güzel kabul edildiği Japon kültüründe onarım kavramının oldukça büyük bir yeri vardır.

Wabi-Sabi felsefesinin yön verdiği kintsugi, boro gibi teknikler sadece giyside olmaksızın görünür onarım alanında etkin bir biçimde kendini göstermektedir. Wabi-Sabi felsefesiyle örülü bir sanat biçimi olan kintsugi, 16. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan, altın veya gümüş tozu ile bitki bazlı reçine olan *urushi* kullanılarak kırık seramikleri tamir etmek için uygulanan geleneksel bir görünür onarım tekniğidir (Keulemans, 2016, s. 16). Kintsugi, kin (altın) ve tsugi (doğrama) kelimelerinden oluşan, *altın doğrama* anlamına gelen Japonca bir kavramdır ve aynı zamanda *altın onarım* anlamına gelen *kintsukuroi* olarak da bilinmektedir (Kanışkan, 2018, s. 164). Bu el sanatının altında değerli metallerle onarım yapılarak kusurların güzelliğini ortaya çıkarmak ve geçmişin izlerini gözler önüne sermek amacı yatmaktadır. Kendine özgü güzellik kavramı olan Japon kültüründe, en çok değer verilen, en pahalı olan ürünler, kusurlarının güzelliği ön plana çıkarılmış ürünlerdir.

2.4. Parça Kumaş Yama Tekniği

Yama; delik veya yırtığı uygun bir parça ile onarma, kapatma anlamlarına gelmektedir (TDK, t.y.). Geçmişten günümüze zarar görmüş giysileri onarmada yama tekniği tercih edilen bir yöntem olmuştur. Parça kumaş onarımı kumaşlarda meydana gelebilecek çeşitli kusurların giderilmesini kapsayan değerli ancak göz ardı edilen bir beceridir (Sakalyte, Cassidy & Holroyd, 2017, s. 3). Kumaş atıklarıyla yapılan

yamalara alternatif olarak hazır yamalar da kullanılmaktadır. Yama tekniği ile onarım yapılırken atık kumaş kullanılması sürdürülebilirlik açısından önemlidir. Yama tekniği, kumaş atıklarının değerlendirilmesinde önemli bir rol oynamasının yanı sıra giysinin kullanım ömrünü uzatmaktadır. Onarımın amacına ek estetik düşüncelerle yapılan yamalar, giysi üzerinde benzersiz tasarım yorumlarına olanak tanımaktadır. En basit uygulamalarda bile güzel ve görsel olarak çekici onarımlar yapmak için tasarım prensipleri içerebilmektedir. Seçilen yamanın kumaşı, şekli ve boyutu giysiye katacağı tasarım değerleri açısından belirleyici etmenlerdir. İyi yerleştirilmiş, iyi düşünülmüş ve iyi dikilmiş bir yamanın giyside yaratacağı etki ve gücü hafife almamak gerekmektedir (Rodabaugh, 2018, s. 50). Bu teknik zarar gören giysinin kusurlarını pozitif bir duruma dönüştürmektedir. Seçilen yama kumaşının onarılacak giysi kumaşı ile teknik açılarından uyumlu olması ve yamanın giysinin hangi bölgesine yapılacağı dikkat edilmesi gereken noktalardır. Yama, içten ve dıştan olmak üzere iki farklı şekilde uygulanabilmektedir.

Dıştan uygulanan yama tekniğinde; giysinin deforme olmuş bölgesinin dış kısmında yerleştirilen parça kumaş ile deforme alanın üzeri kapatılmaktadır. İçten uygulanan yama tekniğinde ise giyside oluşmuş deforme alana parça kumaş içten yerleştirilerek deformasyon giderilmektedir. Bu iki uygulamada seçilen kumaş türü, rengi ve deseni, farklı deformasyon oluşumları ile birleştiğinde sonsuz ihtimaller yaratarak, giysinin genel görünümünde farklı sonuçlar yaratabilmektedir.

2.5. Kırkama Tekniği

Kırkama; başka bir kullanımdan arta kalan kumaşların belirlenen bir geometrik kompozisyon doğrultusunda düzenlenerek bir araya getirilmesi, bir bütün olacak şekilde dikilmesi işlemidir (Meriç ve Yıldırım, 2017; Özpulat, 1994). Kırkama tekniği, israfı önlemek ve farklı işlerden kalan kumaş artıklarını değerlendirmek amacıyla ortaya çıkan bir uygulamadır. Kırkama Anadolu yörelerinde; kırkpare, yamalı bohça, kırkbenek, kırıklı iş, benekli iş, ek işi, çapıt, hanım dilendi bey beğendi, ulama gibi isimlerle de bilinmektedir (Özpulat, 1994, s. 38). Bu teknikle kumaş parçaları, planlanan birleşmeler sayesinde geometrik bir desen oluşturmaktadır. Parçaların köşeli geometrik şekillerde kesilmesi, bir araya getirilmesini kolaylaştırmaktadır. Kesilen bu parçalarda çoğunlukla düzenli altıgenler kullanılmaktadır. Kırkama tekniği yorgan yapımında yaygın olarak kullanılan bir yüzey tasarım tekniği olmakla birlikte zaman içerisinde çanta ve giysi gibi ürünlerde de uygulanmıştır. Desenler rastlantısal bir şekilde oluşturulmuş gibi görünse de kumaş seçimi, kullanılan dikiş tekniği ve iplik renkleri ile estetik kompozisyonlar oluşturulmaktadır. Kırkama tekniği, bir yüzey tasarım tekniği olmanın yanı sıra kumaş parçalarının değerlendirilmesi ile görünür onarım tekniği olarak da değerlendirilmektedir. Görünür bir onarım biçimi olarak kırkamanın belirgin görsel izlenimi, nostaljik ve el işçiliği ifadeleriyle samimi bir ilişki kurmayı sağlayabilmektedir (Li, 2020, s. 60).

2.6. Keçe İğneleme Tekniği

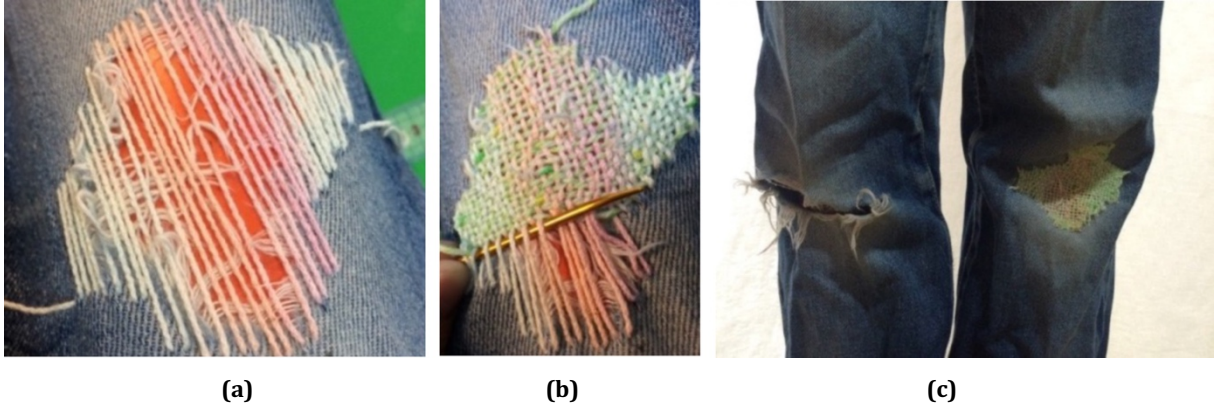
Geleneksel keçeleme yöntemi su ve sabun ile uygulanan bir yöntemdir. Keçe iğneleme tekniğinde ise iğneleme aşaması kuru olarak yapılmaktadır. Bu teknik yün elyafının ağırlıklı olarak örme giysiler üzerine keçe iğnesi ve matıyla uygulanması ile gerçekleştirilmektedir. Örme giysilerde meydana gelen deformasyonlar, deforme olmuş alana yün elyafının yerleştirilmesi ve elyafın iğne ile keçeleştirilmesiyle onarılabilir. İğnenin kumaş katmanlarını sürekli olarak delme işlemi, liflerin birbiri üzerine oturmasına neden olmaktadır (Keith & Silies, 2015, s. 10). Bu şekilde deforme olmuş alan keçe iğneleme tekniği kullanılarak onarılmıştır. İplik kullanılmayan bu teknikle bireysel yaratıcılık sayesinde benzersiz desen ve renk kombinasyonları oluşturulabilmektedir.

3. Görünür Onarım Uygulanmış Örnek Çalışmalar

Akoshi Yuuka tarafından 10 yıldır kullanılmakta olan denim pantolonunun diz bölgesinde yırtıklar oluşmuştur. Görünür onarım yapmak üzere, deformasyon oluşmuş bölgenin altına yüzeyi düz tutmak amacıyla sert bir materyal yerleştirilmiştir. Çözümlü ipliği görevi görecektir şekilde degrade iplik dikey yönde yırtık üzerine dikilmiştir (Şekil 1a). Atkı iplikleri çözgü iplikleri arasından bez ayağı örgü oluşturacak şekilde geçirilmiştir (Şekil 1b). Deforme bölge iğne ile tamamen dokunarak, yırtık onarılmıştır (Şekil 1c).

Atsushi Futatsuya, Keiko Futatsuya ile birlikte kurdukları Sashi.Co isimli atölyelerinde sashiko dikışı tekniği üzerine çalışmalar yapmaktadır. Sashiko dikışı tekniği ile yapılan uygulamaların ve onarımların yaygınlaştırılmasını amaçlamaktadırlar. Upcyclestitches isimli sosyal medya hesabından bu çalışma örneklerini de paylaşmaktadırlar (Şekil 2).

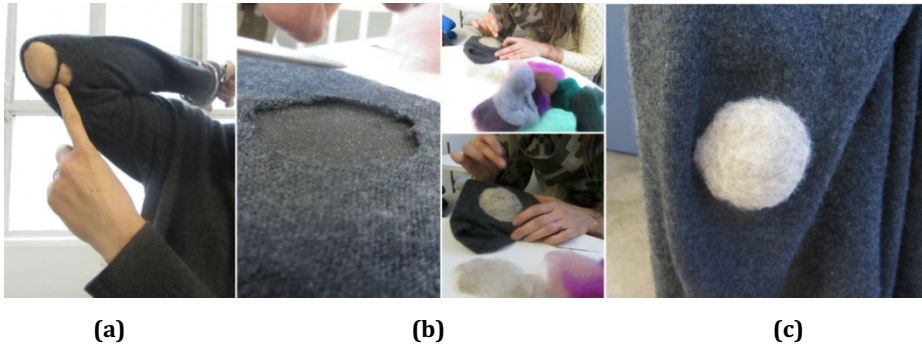
Brooklyn merkezli Uncommon Goods'a ait The Goods isimli blogta aralarında tasarımcıların da bulunduğu altı katılımcıdan oluşan *yapıcı hikayelerini* (maker stories) anlatan, tasarım ve uygulama örnekleri paylaşan bir yapı bulunmaktadır. Bu blogta Uncommon Goods platformunda satılan yün elyafların bulunduğu onarım kiti ile keçe iğneleme tekniği yapılarak onarılan kazak örneğine yer verilmiştir (Şekil 3a, 3b ve 3c).



Şekil 1. a) Akoshi Yuuka'ya ait denim pantolonda iğne ile yama tekniğinde çözgü yönünde ipliklerin uygulaması (Tenaaraido, t.y.). **b)** Denim pantolona uygulanan iğne ile yama tekniğinde atkı yönünde ipliklerin uygulanması (Tenaaraido, t.y.). **c)** Görünür onarımın tamamlanmış görüntüsü (Tenaaraido, t.y.).



Şekil 2. Atsushi Futatsuya'ya ait sashiko dikişi ve boro teknikleri ile görünür onarım örneği (Futatsuya, 2020).

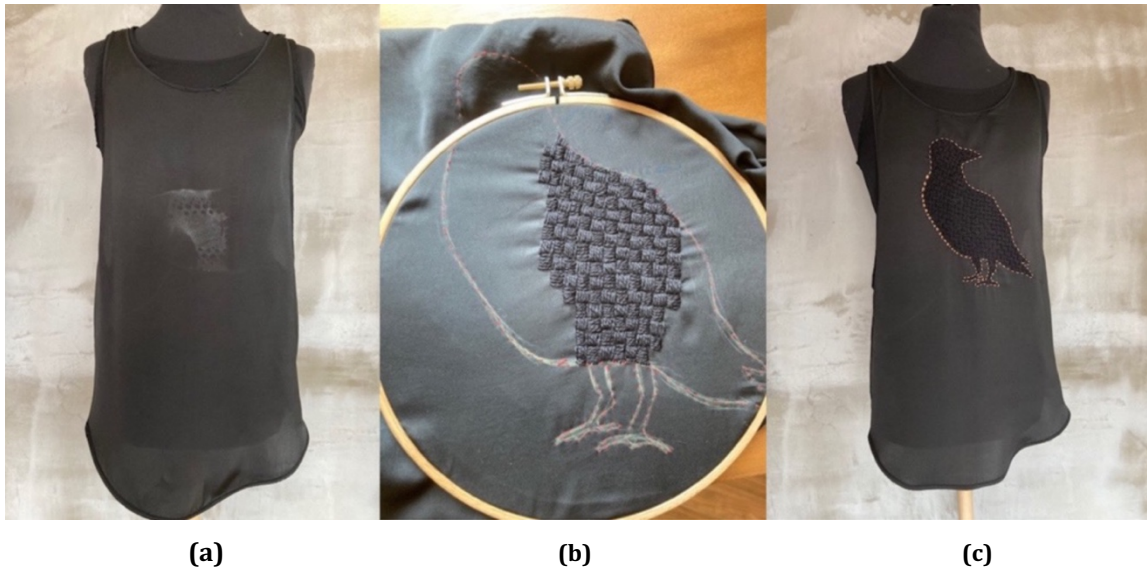


Şekil 3. a) The Goods blogunda yer verilen keçe iğneleme ile görünür onarımı yapılan dirseği deforme olmuş kazak (The Goods, t.y.). **b)** Dirseğinde deformasyon olmuş kazağa keçeleme matı ve iğneleri ile yün elyafların uygulanması (The Goods, t.y.). **c)** Dirseği deforme olmuş kazağın keçe iğneleme ile görünür onarım yapılmış hali (The Goods, t.y.).

4. Görünür Onarım ile Yapılmış Kişiselleştirme Uygulamaları

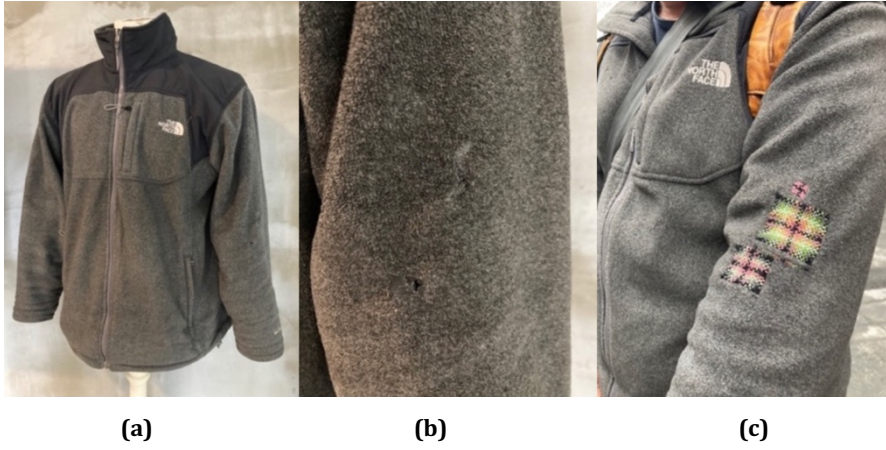
Görünür Onarım ile yapılmış kişiselleştirme uygulamaları başlığı altında yer alan çalışmalar elde edilen bazı deforme olmuş giysilere işleme, iğne ile yama, parça kumaş ile yama, sashiko dikişi gibi görünür onarım teknikleri kullanılarak gerçekleştirilmiş uygulamalar içermektedir. Uygulamaların başlangıcında onarım yapılacak giyim ürünlerini belirlemek için yakın çevreyi kapsayan bir araştırma yapılmıştır. Sahiplerince sevilerken kullanılan ve oluşan deformasyonlardan dolayı kullanımdan çıkarılmak istenmeyen giysilerin belirlenmesi hedeflenmiştir. Çok az kişinin onarım için giysilerini gardıroplarından çıkarmadan tuttuğu ve kullanmaya devam ettiği saptanmıştır. Dan Norcross bir ceketini, Canan Hancıoğlu bir elbise, bir bluz, bir ceket ve bir triko üst giyim parçasını, Aytül Akdoğan Öne bir çorap ve iki denim pantolonunu onarım yapılmak üzere paylaşmıştır. İkinci adım olarak giysileri onarılacak kişiler onarım teknikleri konusunda bilgilendirilmiş, onarılmasını istedikleri giysiler üzerinde hangi tekniğin uygulanmasını tercih edecekleri belirlenmiştir. Yapılacak renk kompozisyonlarına giysinin sahibi ile birlikte karar verilmiştir. Onarım tekniklerinden hangisinin uygulanacağını ve renk kombinasyonlarının neler olacağını ürünün sahibi ile birlikte kararlaştırılması, ürünün sahibinin de onarım sürecine dahil olmasını ve sonrasında büyük bir sürpriz ile karşılaşmamasını sağlamıştır. Dan Norcross' a ait ceket, Canan Hancıoğlu'na ait siyah bluz ve pembe kazak üzerine yapılan görünür onarım uygulamaları Gözde Bursalıgil tarafından gerçekleştirilmiştir. Canan Hancıoğlu'na ait yeşil ceket, Aytül Akdoğan Öne'ye ait iki denim pantolon ve bir ev çorabının görünür onarımları ise Aytül Akdoğan Öne tarafından yapılmıştır. Bu giysilerin görünür onarım kavramı doğrultusunda ufak dokunuşlar kazanarak yeniden kullanılabilir hale getirilmesi hedeflenmiştir.

Canan Hancıoğlu'na ait üst giyimde ütü yanığına bağlı olarak deformasyon oluşmuştur (Şekil 4a). Siyah üstün sahibi Hancıoğlu parçayı akşam dışarı çıkarken çok severek kullandığını, gardırobundan çıkarmak istemediğini paylaşmıştır. Bu çalışmada iğne ile görünür yama onarım tekniği uygulanmıştır (Şekil 4b). Uygulamada Çizmeli marka, %100 yün siyah renk nakış ipliği kullanılmıştır. Siyah renk giysinin kendisi ile aynı renk seçilmiştir. Fakat ton ve doku farkı ile görünürlük kazandırılmaktadır. Yanık izini kapatmak için seçilen kuzgun silüeti bluzun sahibinin giysiyi kullanım alanı gözetilerek Yunan mitolojisi ve İskandinav kültüründeki simgesel anlamları gözetilerek belirlenmiştir (Şekil 4c).



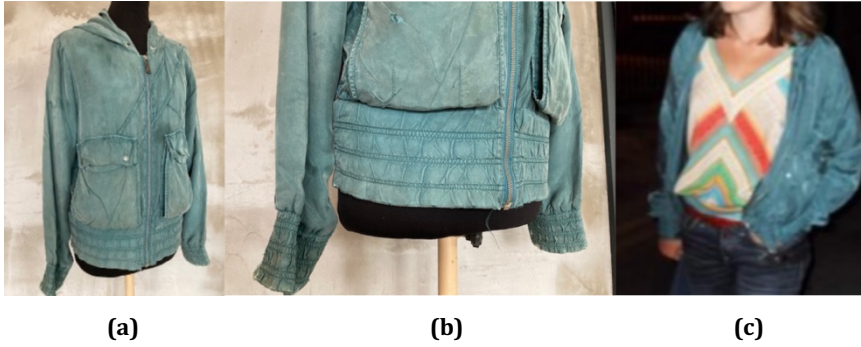
Şekil 4. a) Canan Hancıoğlu'na ait üst giyim ürününde ütü yanığına bağlı olarak oluşan deformasyon (G. Bursalıgil kişisel arşivi, 2021). **b)** Deforme olmuş alana iğne ile görünür yama yapım aşaması (G. Bursalıgil kişisel arşivi, 2021). **c)** Nakış işlemi ile görünür onarım yapılan üst giyim final görünümü (G. Bursalıgil kişisel arşivi, 2021).

Dan Norcross'a ait dış giyim ürününün kol kısmında yanık sonucu delikler oluşmuştur *Dan Norcross'a ait ceketin kol kısmında görülen yanık sonucu oluşmuş deformasyon* (Şekil 5a). Bu delikler iğne ile yama tekniği kullanılarak dokunmuştur. İplik renklerine, çeşitlerine ve dokunma stiline Norcross ile birlikte karar verilmişti (Şekil 5b). Bu şekilde hem giysi sahibi sürece dahil edilmiş, hem de onarım sonunda bir sürpriz ile karşılaşılması sağlanmış olmuştur. İğne ile yama tekniği uygulama çalışmasında atkı ve çözgü renk raporu aynı olan bez ayağı dokuma yapılmıştır (Şekil 5c). Bu çalışmada Anchor marka muline iplikler katları ikiye ayrılarak kullanılmıştır.

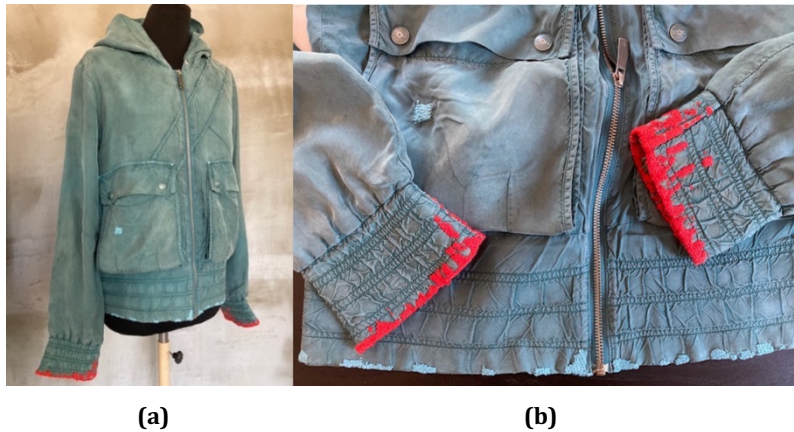


Şekil 5. a) Dan Norcross'a ait ceketin kol kısmında görülen yanık sonucu oluşmuş deformasyon, (Norcross, 2021). **b)** Dan Norcross'a ait ceketin kol kısmında görülen yanık sonucu oluşmuş deformasyonun detay görünümü (G. Bursalıgil kişisel arşivi, 2021). **c)** Ceket kolundaki deformasyona iğne ile yama yapılarak tamamlanan görünür onarımın final görünümü (G. Bursalıgil kişisel arşivi, 2021).

Canan Hancıoğlu'na ait ceketle kullanıma bağlı olarak zaman içerisinde manşetlerde, etek ucu bölgesinde ve cep üzerinde aşınmalar oluşmuştur (Şekil 6a, 6b). Bu uygulama öncesinde onarımda kullanılacak renklere karar verilirken, ceketin sahibi ceketini kombinlemeyi en sevdiği triko üst ile olan fotoğrafını paylaşmıştır *Canan Hancıoğlu'nun renk referansı için paylaştığı fotoğrafı* (Şekil 6c). Onarımda kullanılan iplik renkleri bu kombinden hareketle belirlenmiştir. Daha sonrasında iğne ile görünür yama yapılarak belirlenen renklerdeki ipliklerle aşınan bölgeler dokunmuştur (Şekil 7a ve Şekil 7b). Üründe meydana gelen aşınmalar kapatılmıştır.

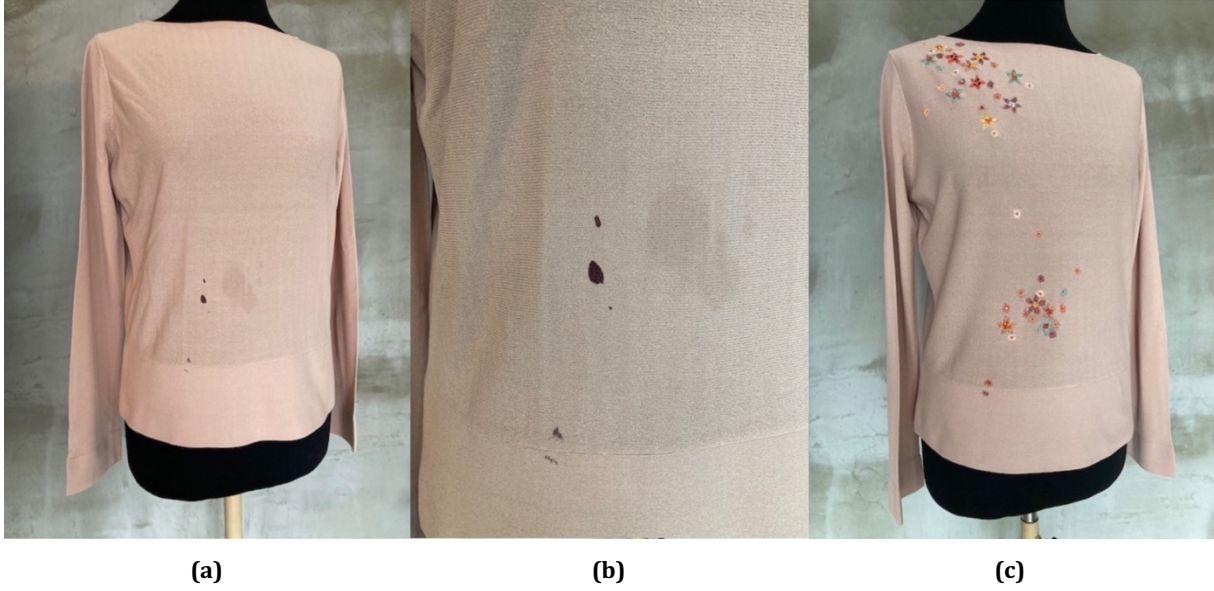


Şekil 6. a) Canan Hancıoğlu'na ait ceketin onarımdan önceki görünümü (G. Bursalıgil kişisel arşivi, 2021). **b)** Ceketin deformasyonlarına dair detay görünümü (G. Bursalıgil kişisel arşivi, 2021). **c)** Canan Hancıoğlu'nun renk referansı için paylaştığı fotoğrafı (Hancıoğlu, 2010).



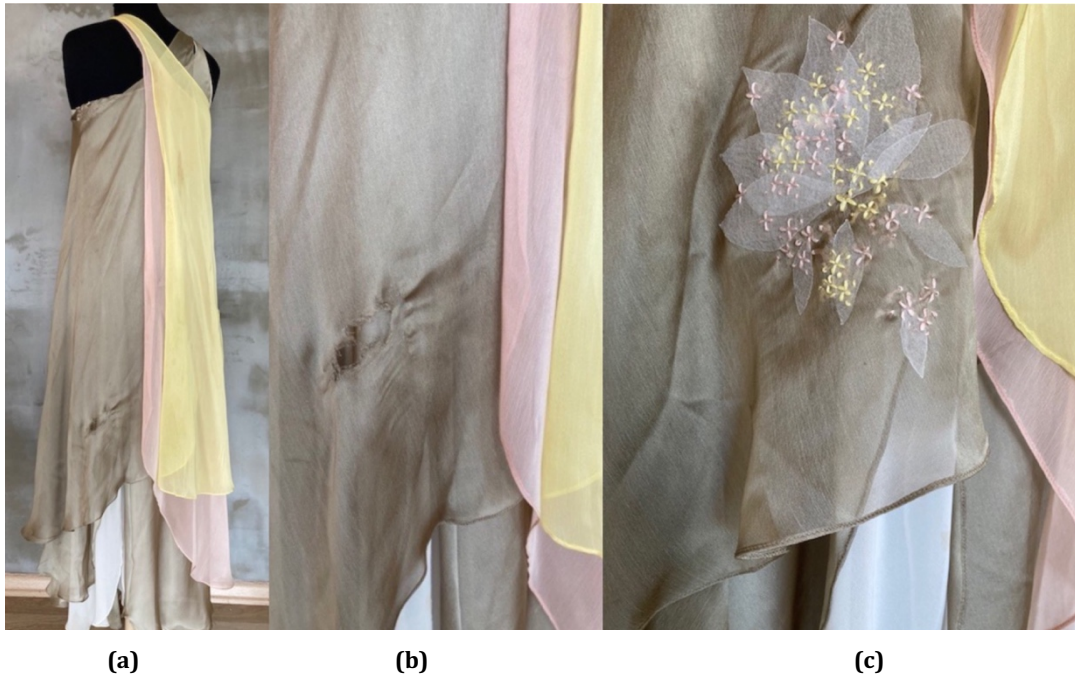
Şekil 7. a) Canan Hancıoğlu'na ait ceketin iğne ile görünür yama tekniğinin kullanıldığı final görünümü (A. A. Öneme kişisel arşivi, 2021). **b)** Canan Hancıoğlu'na ait ceketin görünür onarımına dair detay görünümü (A. A. Öneme kişisel arşivi, 2021).

Canan Hancıoğlu'na ait triko kazakta oje ve yağ lekeleri oluşmuştur (Şekil 8a). Bu uygulama öncesinde onarımda kullanılacak renklere kazağın sahibi ile birlikte karar verilmiştir. Ne kadar yoğun bir görüntü ile karşılaşmak istediği örnekler gösterilerek belirlenmiştir. İşleme yapılarak iğne ile yama tekniği kullanılmış, oje ve yağ lekeleri ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır (Şekil 8b).



Şekil 8. a) Canan Hancıoğlu'na ait triko kazağın lekeli alanlarına dair görünümü (G. Bursalgil kişisel arşivi, 2021). **b)** Triko kazaktaki deformasyonun detay görünümü (G. Bursalgil kişisel arşivi, 2021). **c)** Görünür onarım uygulamasının final görünümü (G. Bursalgil kişisel arşivi, 2021).

Canan Hancıoğlu'na ait elbisenin arka sol alt kısmında yanık ve yırtık oluşmuştur (Şekil 9a ve Şekil 9b). Bu görünür onarım çalışmasında, elbisedeki renklere uyumlu olacak şekilde Anchor, DMC muline iplikler ve yamada kullanılmak üzere %100 polyester yoryo şifon kumaş kullanılmıştır. Parça kumaş çiçek şekli oluşturacak şekilde kesilerek tasarlanmış ve deforme alanları kapatacak şekilde üzerine sashiko dikişi tekniği yapılarak uygulanmıştır (Şekil 9c).



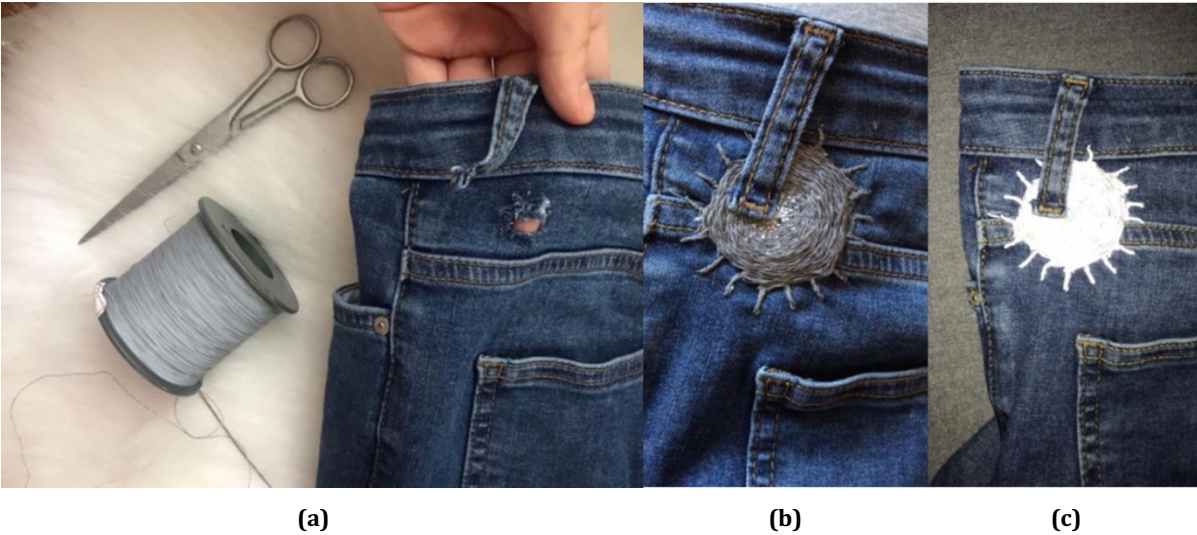
Şekil 9. a) Canan Hancıoğlu'na ait elbisenin arka kısmındaki deformasyona dair görünüm (A. A. Öneme kişisel arşivi, 2021). **b)** Deforme alanın detay görünümü (A. A. Öneme kişisel arşivi, 2021). **c)** Deforme alana uygulanan parça kumaş ile yama ve sashiko dikişi görünümü (A. A. Öneme kişisel arşivi, 2021).

Aytül Akdoğan Öneme'ye ait çorabın taban ve topuk kısımlarında aşınmalar oluşmuştur (Şekil 10a). Bu çalışmada, tabanda ortalama 2'cm ve topuk kısmında ortalama 3'cm olan aşınmış alanlar yün örgü ipe ve yorgan iğnesi kullanılarak iğne ile görünür yama tekniği uygulanması ile onarılmıştır (Şekil 10b ve Şekil 10c). Belirlenen teknik ve malzeme özelliği ile onarılan kısımlarda çorabın kendi tuşesine uygun bir yumuşaklık elde edilmiştir.



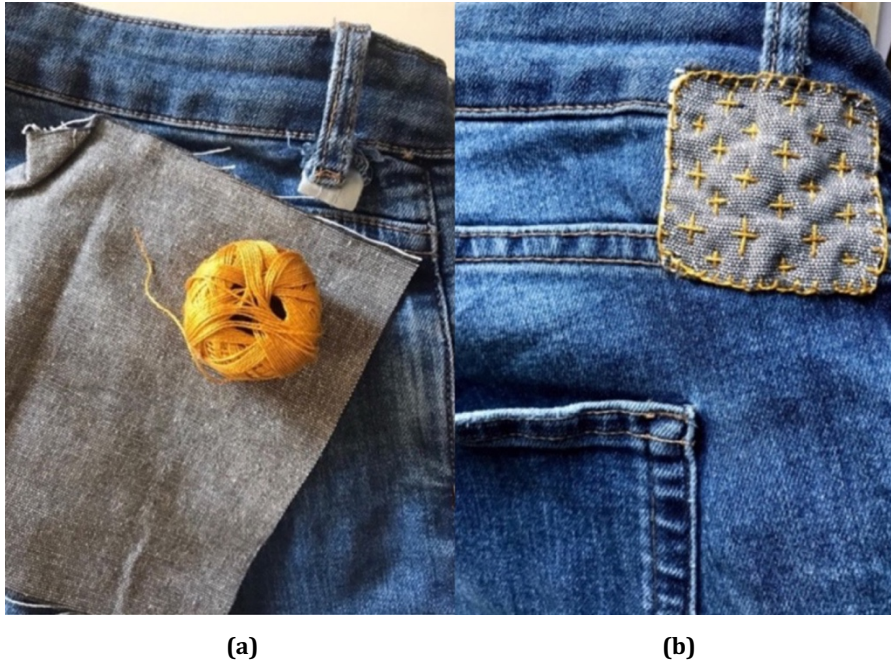
Şekil 10. a) Aytül Akdoğan Öneme'ye ait çorabın aşınmış görünümü (A. A. Öneme kişisel arşivi, 2021). **b)** Onarımda kullanılan malzemeler (A. A. Öneme kişisel arşivi, 2021). **c)** Deforme olmuş çorabın onarımı tamamlanmış görünümü (A. A. Öneme kişisel arşivi, 2021).

Aytül Akdoğan Öneme'ye ait denim pantolonda kullanıma bağlı olarak kemer köprü altında yırtık oluşmuştur (Şekil 11a). Bu görünür onarım çalışmasında, yırtılan kısım reflektör iplik ile dairesel şekilde onarılmıştır (Şekil 11b). Reflektör iplik seçimi ile görünür onarım uygulamasının daha da dikkat çekici hale getirilmesi amaçlanmıştır (Şekil 11c).



Şekil 11. a) Aytül Akdoğan Öneme'ye ait köprü altı yırtılmış denim pantolon ve kullanılan malzemeler (A. A. Öneme kişisel arşivi, 2021). **b)** Denim pantolondaki deformasyona iğne ile görünür yama tekniği uygulanmış görünümü (A. A. Öneme kişisel arşivi, 2021). **c)** Reflektör ipliğin ışık altındaki yansıma görünümü (A. A. Öneme kişisel arşivi, 2021).

Aytül Akdoğan Öneme'ye ait denim pantolonda kullanıma bağlı olarak kemer köprü altında yırtık oluşmuştur (Şekil 12a). Bu görünür onarım çalışmasında, yırtılan kısım parça kumaş üzerine sashiko dikişi tekniği uygulanarak onarılmıştır (Şekil 12b).



Şekil 12. a) Aytül Akdoğan Öneme'ye ait denim pantolonun onarımında kullanılan malzemeler (A. A. Öneme kişisel arşivi, 2021). **b)** Denim pantolonun onarılmış görünümü (A. A. Öneme kişisel arşivi, 2021).

5. Sonuç

Hızlı moda ya bağlı olarak bir giysinin üretilirken ilk adımından son adımına kadar harcanan efor, kaynak ve emeğe dair yitirilen toplumsal bilinç ve çevresel farkındalık; yavaş moda kavramı ile yeniden kazandırılmaya çalışılmaktadır. Bu bilinç ve farkındalık; giydüğümüz giysilerin kullanım öncesi ve sonrasındaki sorumluluklarımızın farkına varmaktır. Bu doğrultuda giysilerde görünür onarım tekniklerinin kullanılması ürünlerin kullanım ömürlerini uzatma konusunda etkin çözümler sunmaktadır. Görünür onarım teknikleri gibi farklı uygulamalar sürdürülebilirlik ve sürdürülebilir moda kavramları için yeni olasılıklar yaratmaktadır. Ayrıca bireysel çabaların da en az endüstriyel atılımlar kadar etkili olmasını mümkün kılabilir. Onarım yapılarak bir giysinin ömrünün uzatılması sıradan ve basit olarak görülmemelidir. Herkesin ulaşabileceği, çevresel ve ekonomik olarak farklı boyutlarda önemi olan bir yaklaşımdır. Çevresel ve beşerî etkileri azaltabilmek için bu konuya bütünüyle yaklaşarak, görünür onarım gibi uygulamalarla moda endüstrisinin daha yavaş ve sürdürülebilir olmasına katkı sağlanabilmektedir.

Görünür onarım teknikleri, sürdürülebilirlik kavramı altında yeni bir anlam kazanmıştır. Giysinin geçmiş hikayesine yönelik izleri gözler önüne sermektedir. Görünür onarım yapılmış giysiler, kişiselleştirilmiş bir eşyaya dönüşme sürecini görsel olarak anlatırken uygulayan kişi ile giysi arasında bağ kurmaktadır. Bu uygulamalar gerçekleştirilirken her uygulayıcı da bir tasarımcı rolü üstlenebilmektedir.

Onarım kavramı altında görünür onarımın fark yaratmayan ve pek de önemli olmayan bir uygulama olduğuna dair kanının aksine sürdürülebilirlik kavramı altında incelendiğinde görünür onarım teknikleri ile tatmin edici sonuçlar elde edilebildiği görülmüştür. Bu makale dahilinde, üç bireyin giysilerinde görünür onarım teknikleri ile kişiselleştirme çalışmaları yapılmıştır. Kişiselleştirme çalışmalarında gerçekleştirilen iğne ile görünür yama tekniği çatısı altında; nakış, işleme, dokuma (iğne ile) uygulamaları, parça kumaş ve sashiko dikişi teknikleri ile elde edilen sonuçların tatmin edici olduğu gözlemlenmiştir. Sonuçlardan memnun kalan giysi sahipleri giysilerini bu şekilde giymeye devam edeceklerini belirtmişlerdir. Onarımdan önce giysilerin sahipleri ile birlikte verilen iplik, renk ve uygulama tekniği kararları ortaya çıkan sonuçta tek bir malzemenin veya rengin değiştirilmesinin bile ne kadar önemli olduğunu gözler önüne sermiştir. Aynı teknikler kullanılmasına rağmen giysi türü, deformasyon yeri ve türü, onarım türü, onarımda kullanılan malzeme rengi ve türü gibi parametrelerin önemi yapılan uygulamalar ile tespit edilmiştir. Onaran kişinin de hayal gücü, kişisel tercihi ve zevkleri, onarım için ayrılan zaman, yetenek gibi detayların da sonuca doğrudan etki eden ölçütler olduğu anlaşılmıştır. Yapılan çalışmalarda tek bir teknik uygulansa dahi birçok farklı tasarım elde edilebilmesi sağlanarak, görsel ve estetik çeşitliliğe imkân sağlandığı tespit edilmiştir.

Üretim modelleri açısından görünür onarım tekniklerinin desteklenmesi, geliştirilmesi mevcut giysi kültürünü etkileyerek giyim anlayışımızda toplumsal değişiklikler sağlayabilir. Birçok çevre dostu iş modeli üretimin ve ham maddelerin sürdürülebilirliği gibi konuları hedeflerken, konuya farklı bir bakış açısı getirmekte olan görünür onarım teknikleri kaynak tüketimi oluşturmada etkin bir atık yönetimine fırsat yaratarak, aşırı tüketim ve atık oluşturulması konularına alternatif çözüm önerileri oluşturmaktadır. Bireylerin giysi kullanımlarındaki tercihleri, sürdürülebilirlik ve toplumsal giysi kültürünü doğrudan etkileyebilmektedir. Dolayısıyla giysilerin kullanım ömürlerine olumlu etkisi olan görünür onarım gibi uygulamalar, ekolojik sürdürülebilirlik ve atık yönetimi gibi konular açısından da güçlü bir alternatif sunarak sürdürülebilir ve kişiselleştirilmiş biricik giysi ürünleri oluşturmayı sağlayabilmektedir.

Kaynakça

- Bursalıgil, G. (2019). Giysi tasarımında sıfır atık yöntemlerinin ve uygulamalarının incelenmesi. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 4 (7), 81-100. 10.29228/ijia.7.75.
- Boro–*The fabric of life* [Exhibition]. (2013). Domaine de Boisbuchet, Charente, France. <https://www.boisbuchet.org/exhibitions/boro-the-fabric-of-life/>
- Botta, V. & Cabral, I. (2021, April). Durable, repairable and mainstream: How ecodesign can make our textiles circular (Environmental Coalition on Standards (ECOS) Report). <https://ecostandard.org/wp-content/uploads/2021/04/ECOS-REPORT-HOW-ECODESIGN-CAN-MAKE-OUR-TEXTILES-CIRCULAR.pdf>
- Chapman, J. (2005). *Emotionally durable design: Objects, experiences & empathy*. Earthscan.
- Cline, E. (2012). *Overdressed: The shockingly high cost of cheap fashion*. Penguin Publishing.
- Connor Crabb, A., & Rigby, E. D. (2019). Garment quality and sustainability: A user-based approach. *Fashion Practice*, 11 (3), 346-374. 10.1080/17569370.2019.1662223
- Fletcher, K. (2008). *Sustainable fashion and textiles: Design journeys*. Earthscan.
- Fletcher, K. & Grose, L. (2012). *Fashion and sustainability: Design for change*. Laurence King.
- Fletcher, K. (2013). *Local Wisdom*. <http://localwisdom.info/craft-of-use>
- Futatsuya, A. [@upcyclestitches]. (2020, 15 Şubat). *I will be visiting QuiltCon 2020- Newsletter Sent from Upcycle stitches LLC. Since Upcycle Stitches is a single-member business, I would* [Fotoğraf]. Pinterest. <https://tr.pinterest.com/pin/218002438201033445/>
- Gracey, F. & Moon, D. (2012). Valuing our clothes: The evidence base (Waste & Resources Action Program Report, Project code. RRC-001). <https://docplayer.net/20965846-Valuing-our-clothes-the-evidence-base.html>
- Gwilt, A. (2020). Fashion and sustainability: Repairing the clothes we wear. In M. Barnard (Ed.), *Fashion theory: A reader* (pp. 188-200). Routledge.
- Hancıoğlu, C. (2010). *Canan Hancıoğlu'nun renk referansı için paylaştığı fotoğrafı* [Fotoğraf], İstanbul.
- Hayes, C. & Seaton, K. A. (2020, August 1-5). *A two-dimensional introduction to sashiko* [Workshop Paper]. Bridges Bridges Math Art Conference 2020, Online. <https://archive.bridgesmathart.org/2020/bridges2020-517.html>
- Juniper, A. (2003). *Wabi sabi: The Japanese art of impermanence*. Tuttle Publishing.
- Jones, L. & Girouard, A. (2021, June 22-23). *Patching textiles; insights from visible mending educators on wearability, extending the life of our clothes, and teaching tangible crafts* [Online Conference], C&C '21: Creativity and Cognition, Virtual Event, Italy.
- Kanışkan, E. (2018). Kintsugi: Yara izlerinin güzelliği. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (21), 161-178. 10.7816/ulakbilge-06-21-03
- Kipöz, Ş. (2020). *Modada Yavaşlık*. Yeni İnsan Yayınevi.
- Keulemans, G. (2016). The Geo-cultural conditions of Kintsugi. *The Journal of Modern Craft*, 9 (1), 15-34. 10.1080/17496772.2016.1183946

- Keith, S. & Silies, M. (2015). New life luxury: Upcycled Scottish heritage textiles. *International Journal of Retail & Distribution Management*, 43(10/11), 1051-1064. 10.1108/IJRDM-07-2014-0095
- König, A. (2013). A stitch in time: Changing cultural constructions of craft and mending. *Culture Unbound Journal of Current Cultural Research*, 5 (4), 569-585. 10.3384/cu.2000.1525.135569
- Laitala, K. & Klepp, I. G. (2018). Care and production of clothing in Norwegian homes: Environmental implications of mending and making practices, *Sustainability*, 10 (8), 1-20. 10.3390/su10082899
- Lapolla, K. & Sanders, E. B. N. (2015). Using cocreation to engage everyday creativity in reusing and repairing apparel. *Clothing and Textiles Research Journal*, 33, 183-198. 10.1177/0887302X15572877
- Lemire, B. (2005). Shifting currency: The culture and economy of the second hand trade in England, c. 1600–1850. In A. Palmer & H. Clark (Eds.), *Old clothes, new looks: Second-hand fashion* (pp. 29-47). Berg Publishers.
- Li, L. (2020). *Reviving boro: The transcultural reconstruction of Japanese patchwork* (Publication No. 28677729) [Doctoral dissertation], Royal Collage of Art. <https://www.proquest.com/openview/0946c7ff24c8f070ea70d75be70e02ce/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026366&diss=y>
- Marquez, J. (2018). *Make + mend*. Watson-Guption Publications.
- Meriç, D. ve Yıldırım, L. (2017, Nisan). *Yokluk/bolluk ve sürdürülebilirlik açısından zorunluluk kapsamında kırkyamanın kavramsal dönüşümü* [Konferans Bildirisi], II. Uluslararası Akdeniz'de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Sanat Çalıştayı, Antalya, Türkiye. https://www.researchgate.net/publication/324168808_YOKLUK_BOLLUK_VE_SURDURULEBILIR_LIK_ACISINDAN_ZORUNLULUK_KAPSAMINDA_KIRKYAMANIN_KAVRAMSAL_DONUSUMU_THE_CONCEPTUAL_TRANSFORMATION_OF_PATCHWORK_IN_THE_CONTEXT_OF_SHORTAGE_ABUNDANCE_AND_NECESSITY_IN_TERMS
- Niinimäki, K. (2013). *Sustainable fashion: New approaches*. Aalto University Publication.
- Niinimäki, K., Peters, G., Dahlbo, H., Perry, P., Rissanen, T. & Gwilt, A. (2020). The environmental price of fast fashion. *Nature Reviews Earth & Environment*, 1, 189–200. 10.1038/s43017-020-0054-x
- Norcross, D. (2021). *Dan Norcross'a ait ceketin kol kısmında görülen yanık sonucu oluşmuş deformasyon* [Fotoğraf, Özde Bursalıgil], İstanbul.
- Özpulat, F. (1994), Geleneksel kültürümüzde kırkpare. *Tekstil ve Mühendis*, 8 (45-46), 37-41.
- Repair Café. (t.y.). *What is a repair café?*, Nisan 27, 2022. <https://www.repaircafe.org/en/about/>
- Rodabaugh, K. (2018). *Mending matters*. Abrams.
- Sakalyte, V., Cassidy, T. & Holroyd, A. (2017). Designing an educational tool to revitalise woven textile mending. *Research Journal of Textile and Apparel*, 21 (4), 242-262. 10.1108/RJTA-06-2017-0027
- Sashi.co. (t.y.). Introduction to sashiko. <https://en.sashico.com/introduction-to-sashiko/>
- Shaver, C. (1992, September 24–26). *Sashiko: A stitchery of Japan* [Symposium Article], Textiles in daily life: Proceedings of the third biennial symposium of the textile society of America, Lincoln, NE, United States. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/584/>
- Sustainable Hackney. (t.y.). About sustainable hackney. Nisan 27, 2022, <https://sustainablehackney.org.uk/about-us>
- Suzuki, N. (2021). *Wabi sabi: The wisdom in imperfection*. Tuttle Publishing.
- Sürdürülebilir Moda Lisani. (2021a). Görünür Onarım. Nisan 25, 2022, <https://www.surdurulebilirmodalisan.com/gorunuronarim>
- Sürdürülebilir Moda Lisani. (2021b). Sürdürülebilir Moda. Nisan 25, 2022, <https://www.surdurulebilirmodalisan.com/surdurulebilirmoda>
- Takano H. (2015). *Japanese quilting*. Batsford Publications.
- Tenaraido. (t.y.). *Akoshi Yuuka'ya ait iğne ile yama* [Fotoğraf]. www.tenaraido.jp/ohanashi/column28/

- The Goods. (t.y.). *Repair wool sweater* [Fotoğraf]. <https://www.uncommongoods.com/blog/2013/repair-wool-sweater/>
- Townsend, K. (2011). The denim garment as canvas: Exploring the notion of wear as a fashion and textile narrative. *Cloth and Culture*, 9(1), 90-107. 10.2752/175183511x12949158771554
- Türk Dil Kurumu [TDK]. (t.y.). Onarım. İçinde *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim Tarihi: Ekim 10, 2021, <https://sozluk.gov.tr>
- TDK. (t.y.). Yama. İçinde *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim Tarihi: Ekim 10, 2021, <https://sozluk.gov.tr>
- Türkmen, N. (2009). *Tekstil ve moda tasarımı açısından sürdürülebilirlik ve dönüşüm* (Tez No. 231443) [Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Türkmen, N., ve Çırakoğlu, İ. S. (2019). Giyim sektöründe paylaşım ekonomisi ve sürdürülebilirlik. Açık Alan Sanat ve Tasarım Yazıları: *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 1 (0), 115-136.
- Twigger Holroyd, A. (2016). Perceptions and practices of dress-related leisure: Shopping, sorting, making and mending. *Annals of Leisure Research*, 19 (3), 275-293. 10.1080/11745398.2015.1111148
- Van Deijnen, T. (t.y.). *Tom of Holland* [Blog]. Nisan 23,2022, <https://tomofholland.com>
- Visible mending. (t.y.). *Visible mending is growing*. <https://visiblemending.com/pages/whys-it-got-to-be-visible>
- Von Busch, O. (2017). *Moda Praksisi* (D. Kılıç, Çev.). Yeni İnsan Yayınevi.
- Waste & Resources Action Program (WRAP). (2017). Valuing our clothes: The coat of UK fashion (Report). <https://wrap.org.uk/resources/report/valuing-our-clothes-cost-uk-fashion>

Feminist Sanatta Kadın El Emeğinin Gündeme Gelişi ve Direniş Biçimi Olarak Kullanımı*

Women's Hand Labor Brought to the Agenda in Feminist Art and Using It as a Form of Resistance

Hilal Balcı, *Resim Bölümü, Sakarya Üniversitesi*

Özet

Aydınlanma dönemi ile birlikte toplumsal, sosyal, siyasi ve hukuki gibi pek çok alanda konularını sorgulayan kadınlar, toplum tarafından belirlenen rollerin eşitsiz yapısına karşı birlik olarak direniş göstermeye 18. yy Fransız Devrimi sonrasında başlamışlardır. Sanayi Devrimi'yle birlikte kadının sahada varlık göstermesi bu direnişin gücünü arttırmıştır. 19. yüzyılın sonlarına doğru başlayan feminist hareketin sanata etkisi ise 1960'lı yıllara denk gelmektedir. Eril kimliklerin hüküm sürdüğü ideolojilerde ikincil olarak kabul edilen, yok sayılan kadınların başlattıkları bu "ontolojik isyan" da kadın sanatçılar; sanat tarihinde kadın imgesinin temsil edilme biçimlerine ve erkek egemen yapılarına karşı ortak bir tavır sergilemiştir. Kadın sanatçılar, eleştirel tavırlarında ifade aracı olarak iğne ve iplik gibi nakış malzemeleri kullanmışlardır. Bu makalede amaçlanan, günümüz sanatında feminist kadın el emeğinin direniş biçimini feminist tarih ve hareketle olan etkileşimiyle birlikte incelemektir. Çalışmada, 1960 sonrası kadın el emeğinin tarihsel arka planını vurgulamak adına, öncelikle Judy Chicago ve Miriam Shapiro'dan daha sonra ise günümüz sanatçılarından örnekler verilerek, el emeğinin çağdaş sanatta bir plastik unsur olarak direnen içeriği araştırılmıştır. Sanatın özerkliğini kazanması sonrasında zanaat olarak kabul edilen kadın el işçiliğinin, özellikle 1960'lı yıllardan başlayarak günümüze kadar politik ve sanatsal itibar kazanması, adı geçen sanatçı işleri üzerinden değerlendirilmiştir. Kadın mahkumların sosyal iletişim ağı yaratmak ve kültürel sembollerini de barındıran bir bellek oluşturmak amacıyla yaptıkları kumaş üzeri applike çalışmaların, makalede bahsedilen feminist sanatçı eserlerini içerik ve plastik dil olarak etkilediği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Feminist hareket, feminist sanat, kadın el emeği, toplumsal direniş, sanat.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Sanat, zanaat, tarih.

Abstract

During the Enlightenment period, women questioning their positions in many areas, such as communal, social, political, and legal, began to unitedly resist the unequal structure of roles set by society in the aftermath of the 18th century French Revolution. With the Industrial Revolution, the presence of women in the business field has increased the strength of this resistance. The influence of the feminist movement on art, which began in the late 19th century, coincides with the 1960s. In this "ontological rebellion" initiated by ignored women that were considered secondary in the ideologies in which masculine identities prevailed, female artists demonstrated a common attitude to the ways in which female image was represented and male-dominated structures in the history of art. Female artists have used embroidery materials such as needles and threads as means of expression for their critical attitude. What is intended in this article is to reveal the way of resistance of feminist female manual labor in today's art, along with its interaction with feminist history and movement. To highlight the historical background of post-1960 female manual labor, the study explored the contents of manual labor that resisted as a plastic element in contemporary art, primarily by giving examples of Judy Chicago and Miriam Shapiro and then modern-day artists. Women's handiwork, considered craft after art gained its autonomy and political and artistic reputation especially starting from the 1960s to the present day, was judged through the mentioned artists' works. It was concluded that female prisoners' works on appliques on fabric to create a social communication network and a memory that also contains cultural symbols influenced the feminist artists' works mentioned in the paper in terms of content and plastic language.

Keywords: Feminist movement, feminist art, women's manual labor, social resistance, art.

Academical disciplines/fields: Art, craft, history.

*Bu çalışma Hilal Balcı'nın 2018 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı'nda tamamladığı '1960 sonrası sanat alanında kadın emeği ve el işinin bir eleştirel aracı olarak kullanımı' başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

- **Sorumlu Yazar:** Hilal Balcı, Resim Bölümü, Sakarya Üniversitesi.
- **Adres:** Mustafa Kemal Paşa Esentepe Kampüsü, Üniversite Cd. No: 54050, Serdivan/Sakarya.
- **e-posta:** hilalbalci@sakarya.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0002-2403-9298
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 01.06.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1015501

Geliş tarihi: 27.10.2021 / **Kabul tarihi:** 24.01.2022

1. Giriş

Geçmişten günümüze devam eden ve eril sistemin araçlarınca belirlenmiş olan toplumsal roller, *cinsiyet* teriminin eril ve dişil gibi basit fizyolojik bir fark olmasından daha öte bir problemi ifade etmektedir. Cinsiyete göre sistem tarafından yüklenen anlamlar ve onların getirmiş olduğu toplumsal sınırlar, kadınların toplum içindeki tanımlanmış rollerine sıkışıp kalmasına neden olmuş ve bireyselleşmelerini engellemiştir. Feminist hareket; bu kalıplaşmış rolleri, içinde buldukları toplumu, sistemi, kurumu da içine alarak sorgulamaya ve dönüştürmeye başlamıştır. Mikro düzeyde başlayan bu hareket zamanla toplumsal ve siyasal bir nitelik kazanmış, sorunun sanat alanına yansımaları da kaçınılmaz olmuştur.

19. yüzyıl öncesinde, özne olarak toplumsal yaşamdaki gibi sanat alanında da varlık gösteremeyen kadın, erkekler tarafından bazen kutsal bir imge olarak (bakire, Meryem vb.), bazen de ucube olarak (fahişe, cadı vb.) resmedilmişti. Bu temsil biçimleri kadın kimliğini göstergeye dönüştürerek, iki karşıt uçta olumlu veya olumsuz olarak sınırlandırmıştı (Antmen, 2016, s. 44). Modern dönemle birlikte birinci kuşak feminist kadın sanatçılar sanat tarihindeki temsil biçimlerini, eril sanat tarihi içinde kadının yerini, kendi plastik dillerini oluşturarak sorgulamaya başlamış ve *kadın kimliğini* oluşturmak için mücadele etmişlerdir. Feminist sanatçılardan bazıları direnişlerinde, yüksek sanatlar tarafından zanaat kategorisinde olduğu kabul edilen ve el işçiliğine dayalı bir üretim yöntemi izleyerek; iğne, iplik ve kumaş gibi malzemeleri kullanmış ve kadın el işçiliğinin itibarını yükseltmeye çalışmışlardır. Kadın hareketinin tarihi içerisinde kendisine yer bulan, kadın el emeği aracılığıyla ortaya çıkan direniş biçimleri, plastik bir dil olarak feminist sanat kapsamındaki üretimleri etkilemiştir. Feminist harekette kadının toplumsal kimliğinin sorgulanışı, feminist sanatın da temel gündemini oluşturmaktadır. Çalışmada özellikle kadın mahkûmların direnişlerinde bir iletişim aracı olarak kullandıkları el emeği applike işlemler hem kadın hareketi içindeki konumu hem de feminist sanata etkileri ve kullanımı açısından incelenmektedir.

2. Feminizm: Düşünüş, Davranış ve Direniş Biçimi Olarak Kadın Hareketi

Cinsiyet terimi, biyolojik farklılıklardan doğan bir kavram iken; buna karşın toplumsal cinsiyet, toplumun kadın ve erkek için uygun gördüğü kalıplaşmış, kodlanmış davranış modellerini ifade etmektedir. Bu davranış modelleri erkeğin egemen, kadının tabi olduğu bir düzenin oluşumuna sebep olmuştur. Toplumsal rolleri belirleyen erkek, kadının evine, erkeğin kamusal alana ait olduğu düşüncesini benimsemiştir. Eril olanın tahakkümü altındaki kadının ev dışında aktif olamadığı, kendi kimliğini oluşturamadığı, içinde bulunduğu durumu kavrayamadığı bir sosyal ortam gelişir. Buna karşı Feminizm, kadınların sorunlarının nereden kaynaklandığını fark etmesine olanak sağlamaktadır.

Kökene Latince kadın anlamına gelen *femina* kelimesinden türetilen feminizm, kadınların toplum içindeki yerini sorgulayan ve haklarını genişletmeyi amaçlayan; erkek egemen yapı içinde her türlü baskı ve ezilmişliği ele alan bir harekettir (Seyyar, 2007, s. 314).

Genellikle toplumda erkek düşmanlığı olarak bilenen, feminizm; aslında Bell Hooks'un, *Feminizm Herkes İçindir* adlı kitabında da belirttiği gibi, sadece kadınların hak ve özgürlüklerini genişletmek değil, daha geniş bir çerçevede kadın, erkek, çocuk ya da yetişkin tüm bireyleri kapsayan, cinsiyetçi baskıya karşı bir direniş olgusunu ifade etmektedir (Hooks, 2016, s. 12).

Genel olarak tarihçiler feminizmi ideolojilerine göre üç veya dört dalgaya ayırmaktadırlar. Bunlar, 19. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar devam eden bir süreci kapsar. 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında ortaya çıkmış olan birinci dalga hareketinde kadınlar, eşit hak ve özgürlük için mücadele içine girmişlerdir. 1960-80 arası süreçteki ikinci dalga hareketi döneminde kadına yönelik şiddet, cinsellik, taciz gibi meselelere karşı bir direniş gösterilmiş, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımı bu dönemde yapılmış, feminizmin kuramsal altyapısı oluşturulmuştur. 1960'lı yıllarda, Amerika'da Sosyal Vatandaşlık Hareketi, Yeni Solun anti-nükleer hareketi içinde yer alan, beraberinde Vietnam Savaşına karşı eylemler de dahil olan feminizm, sadece erkeğin kadın üstündeki baskısını, eşitsizliğini ele alan birinci dalganın ötesine geçerek daha geniş bir çerçeveye oturmuştur (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s. 306).

Feminizm kavramı günümüzde daha geniş bir çerçevede, tüm bireyleri kapsayan, eşitsiz yapıya karşı bir direniş olgusunu ifade eder. Ancak bu kavram, ilk defa 1872 yılında, Fransız asıllı yazar Alexander Dumas (oğul) tarafından Kadın Hakları akımını belirtmek için kullanılmıştır. Feminizm, 17. yüzyıl İngiltere'sinde, kadınların erkeklerle eşit bir şekilde eğitilmesi gerektiği fikri ile ön plana çıkmıştır. Bu dönemde Rönesans'ın da etkisi ile insan haklarını sorgulayan, eleştiri yapabilen, önce kendisinin sonra da toplumun sorumluluklarını yerine getiren aydın kadınlar yetişmiştir. Dönemin aydın kadınları, cinsiyetler arasındaki eşitsiz tutuma karşı görüşlerini dile getirirler de kitlesel birliğe ve güce sahip olmadıkları için herhangi bir

değişime sebep olamamışlardı. Ancak bu durum 1789 Fransız Devrimi ile birlikte değişmeye başlamıştır. Herkesin eşit hak ve özgürlüklere sahip olması için mücadele ettiği, Sanayi Devriminde kadınlar, kamusal alanda ilk defa kitleler halinde, birey olarak, hakları için halk mücadelesine katılmışlardı. Liberalizmin ilkelerinde temellenen Fransız Devrimi, *eşitlik özgürlük ve kardeşlik* kavramlarını ön plana çıkararak, Fransız kadınlarına tam olmasa da belli bir ölçüde eşitlik kazandırdı. Asıl en büyük kazanımları ise kadınların kendi haklarını elde edebilmeleri için bir araya gelmeye ve güce gereksinimlerinin olduğunu anlamalarıydı. Ancak kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olması hem Avrupa'da hem de Amerika'da büyük çabalar sonucu olmuştur. Örneğin; dönemin devrimci aydınlanma filozofu, Fransız asıllı, Marki de Condorcet kadınların eğitim eşitliğinin beraberinde miras önceliğinin kaldırılması ve boşanma haklarının olması gerektiğini belirtmişti. Bu önerileri yasalarca tanınmış olmasına rağmen kısa bir süre sonra Condorcet idam edildi. Daha sonrasında ise meclis sadece tek bir cinsiyetin haklarını içeren, *Erkeklerin Hakları* başlığıyla, bir bildirge yayınladı. Rose Lacombe, Olympe de Gouges ve Madam Roland gibi bazı devrimci aydın kadınlar ise bu bildirgeye karşı 17 maddelik *Kadın Haklarını* yayınladı. Paris Komünü'nde bildirgenin sunumunu yapan Rose Lacombe meclise karşı savunusu sonrasında idam edildi (Arat, 2017, s. 37-43).

Fransız Devrimi sonrasında Paris'te Olympe de Gouges *Les Droits de la femme (Kadın Hakları Beyannamesi)* adlı bir broşürü yayınladı. Ancak Olympe de Gouges diğer aydın devrimciler gibi bildiriden sonra meclisin verdiği kararla giyotine gitti ve idam edildi. Fransa'daki bu olaydan dört ay sonra 3 Ocak 1792'de İngiltere'de ise dönemin aydın kadınlarından olan yazar, Mary Wollstonecraft *A Vindication of the Rights of Woman (Kadın Hakları Savunusu)* adlı bildirge yayınladı. Wollstonecraft yazmış olduğu savunuda, kadınların eril güce bağımlı olmasındaki nedenin, kadının hayattaki birincil görevinin erkeğine hizmet etmek olduğunu empoze eden toplumsal baskıda yattığını düşündüğünü belirtmişti (Donovan, 2014, s. 21).

Yayınlanan bildirgelerle birlikte kadınlar, toplumun dayatmış olduğu adaletsiz tutumu görmeye ve değiştirebilmek için mücadele etmeye başlamışlardır.

Feminist kadınlar, İngiliz filozof John Stuart Mill'in 1869 yılında kadın- erkek eşitliğini savunduğu, *Kadınların Boyun Eğmişliği* adlı makalesini manifestoları olarak kabul etmişlerdir. Makale uluslararası etki yapmış, Avrupa ve ABD' nin birçok yerinde kadınların oy kullanma hakkını savunan Süfrajat Dernekleri kurulmuştur (Arat, 2017, s. 42).

3. Toplumsal Direniş Biçimi Olarak Kadın El Emeği

19. yy sonlarında açılmaya başlayan Süfrajat dernekleri, radikal kadın hareketlerinin daha güçlü ve örgütlü bir şekilde hareket etmesine; miting, açlık grevi, yürüyüş gibi eylemleri organize etmelerine olanak sağladı. Bu eylemlerden biri, 1903 yılında Emmeline Pankhurst ve kızı Christabel Pankhurst'un önderliğini yaptığı, süfrajat derneklerinden biri olan WSPU'nun, 1908 yılında Londra Hyde Park'ta 500 bin kadınla düzenlediği, tarihte önemli bir yere sahip olan *Kadınların Pazarı* yürüyüşüydü. Yürüyüş ilk başta basın tarafından küçümsenmiş olsa da daha sonrasında 'hareketin yalnız mücadeleciler değil, ayrıca şaşırtıcı bir askeri deha da sergilediğini' belirterek yaklaşımlarını değiştirmişlerdi. Eylemi düzenleyenler, yürüyüşün büyük kitlelere ulaşmasını sağlarken aynı zamanda görsel olarak da etkili olmasını planlamışlardı. Direnişlerinde kullandıkları aksesuarlar, bayraklar ve giysiler kendi renkleri olarak belirledikleri mor, yeşil ve beyaz renkleriyle tasarlanmıştı. Sembolizmin farkında olan kadınlar, 1909 yılında kurmuş oldukları, içlerinde sanatçıları bulduğu, Kadınlara Oy Hakkı Atölyesi ile sanat ve zanaatı bir araya getirmiş ve hareketin estetik boyutuna da ağırlık vermişlerdi. Kadınların kamusal alanda daha etkili bir direniş gösterebilmesi için atölyede bir araya gelerek çizim ve el işi gibi becerilerini kullanmışlardır. Profesyonel sanatçı olmamalarına rağmen yapılan bu çalışmalar aynı zamanda egemen sanat değerlerinin de sarsılmasına neden olmuştur. *Kadınların Pazarı* yürüyüşüyle birlikte bir zamanlar irrasyonel burjuva kadınlarına atfedilen el işi emeği bu eylemde sanatsal ifade biçimiyle birleşerek, siyasi bir güç haline gelmiştir. Kadın sanatçılar, "Sanatı zanaattan, ebedi şaheserleri kısa ömürlü anonim eserlerden daha değerli gören geleneksel hiyerarşiyi bilinçli bir şekilde göz ardı etmişler", gösteri için yaptıkları el işi nesnelere *politik el ürünleri* ne dönüştürmüşlerdir (Clark, 2017, s. 40).

1908 yılında yapılmış olan bu gösteride yaklaşık 200 militan tutuklanıp Holloway cezaevine gönderildi. Hapse atılan militanlar savundukları davalarından vazgeçmeyerek, özgürlükleri ellerinden alınmış olmasına rağmen, direnişlerine devam ettiler (Purvis, 1995, s. 107).

Hapse atılan Süfrajatler diğer mahkûmlara göre daha şiddetli muamele görmüş ve dışarıdan birileriyle iletişim kurmaları yasaklanmıştı. Ancak 200 militandan biri olan Janie Terrero, 1912'de girmiş olduğu

cezaevinde kumaş mendilin üzerine, diğer mahkûmlarla birlikte, açlık grevine giren ve yemek yemeye zorlanan kadınların isimleri ve militanların sloganları olan *Deeds not Words- Söz Değil Eylem* yazısını işlediler. Bu mendil, kadınların dönemi içinde yaşadıklarını belgeleyen bir doküman haline dönüştü. Mendil, WSPU üyelerinin sürekli kullandıkları mor, yeşil ve beyaz renklerle çerçevelenmişti. WSP üyelerine göre; mor, krala sadakat davasını; beyaz, asaleti ve saflığı; yeşil ise umudu ifade etmekteydi. Mendilin en üst kısmında bulunan oklar hükümet mülkü etiketi olan ve hapishane uniformalarının üzerinde bulunan işaretlere göndermede bulunuyordu (Wheeler, 2012, s. 9).



Şekil 1. Süfrajat Mendili, J. Terrero, 1912.

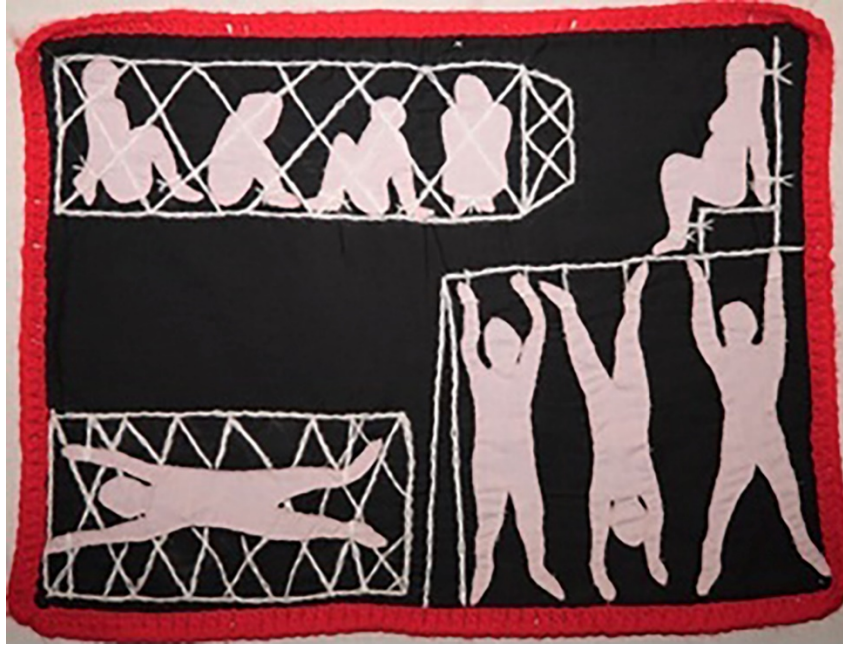
Direnış nesnelere verilebilecek bir diğeri önemli örnek ise Şili’de Pinochet diktatörlüğünü anlatmak için yapılmış olan Arpilleralar’dır. Şili’nin geleneksel el sanatlarından biri olan Arpillera (ar-piy-ye-ra), renkli kumaş parçalarının bir araya getirilmesiyle yapılan duvar halıdır. Kadınların bir araya gelerek ürettiği bu patchwork tarzı yapılan el emeği ürünlerinde, ülkedeki kötü yaşam koşulları ve hükümet baskısı tasvir edilmiştir.

Şili’de demokratik yollarla seçilen sosyalist başkan Salvador Allende hükümetine karşı 1973’ de General Pinochet tarafından uygulanan ve Amerikan hükümeti tarafından desteklenen darbe; binlerce kişinin ölümüne, işkence görmesine, sakat bırakılmasına, tecavüze uğramasına, kurumların yok edilmesine neden olmuştu. Pinochet, neoliberal reformlara hızlı bir şekilde geçiş yaparak Şili ekonomisini de kötü bir şekilde etkilemiş, halk yoksullaşmıştı. Neoliberal politikalarından en çok etkilenenler ise işçi ailelerinden gelen kadınlardı. Bu sebeple kadınlar, ilk defa ev dışında iş aramaya başlamıştı. Darbenin Allende hükümetini devirmesinden 6 ay sonra 1974 yılında kurulan İnsan Hakları Örgütü, Vicariate of Solidarity, Santiago şehrinde 200’e yakın Arpillera atölyeleri kurarak birçok kadına iş olanağı sağlamıştır. Kadınlar atölyelerde bir araya gelerek ülkelerinde yaşadıkları durumu tartışmaya ve kolektif bir bilinç geliştirmeye başlamışlardı. Yaptıkları un çuvalı üzerine applike çalışmalarda kendi hikayelerinin yanı sıra ekonomik, siyasal ve insan haklarına ilişkin sorunları işlemişler ve bu sorunlara karşı tepkilerini kamusal alana da taşıyarak, protesto düzenlemeye başlamışlardır (Gökna, 2018, s. 51). Ancak Pinochet karşıtı propagandaların hepsi şiddetli bir şekilde bastırılmıştı. Direniş sırasında tutuklanan kadın mahkûmlar, gördükleri şiddeti duyurmak adına hapishanede mücadelelerine devam etmişlerdi. Hapishanede kumaş üzerine applike işlemler yapmaya devam eden kadınlar, gördükleri şiddeti, askerler tarafından alınıp götürülen ve bir daha haber alamadıkları ailelerini, kolektif bir şekilde un çuvalı üzerine yaptıkları applike işlemlerle resimsel olarak anlatmışlardı. Muhafızlar tarafından sıkı denetim altında olmalarına rağmen bu

kumaşların mesaj içerikli olduğu hiçbir şekilde anlaşılmamıştı. Çünkü bu kumaşlar basit el işi zannedilmiş ve dikkatli bir şekilde incelenmemişti. Basit el işi gibi görünen ve Arpilleras adı verilen kumaş üzeri applike işlemler o dönemde, Bozdurgut'un da belirttiği gibi, "Sınır dışında da farkındalık yaratarak neoliberal şiddetli müdahalelere karşı direniş ve birliğin sembolü ve itici gücü olmuşlardır" (Bozdurgut, 2016, s. 138).



Şekil 2. Yemek Masasında Soru İşareti (Question Mark at the Dinner Table), Anonim, 2019-2020.

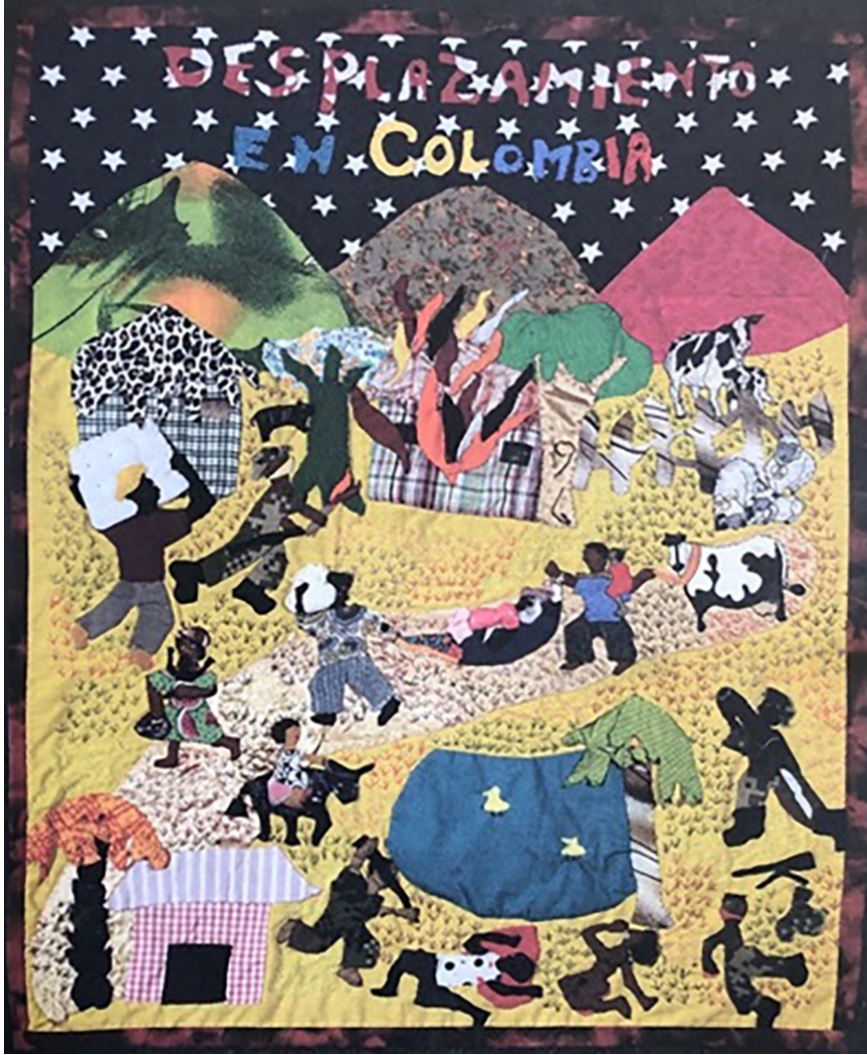


Şekil 3. İşkence Salonu (Sala de Torturas), V. Morales, 1996.

Kadınlar genellikle çalışmalarında, *Yemek Masasında Soru İşareti* adlı Arpillera'da da görüldüğü gibi (bkz. Şekil 2), askerler tarafından alınıp götürülen ve bir daha haber alamadıkları yakınlarını bulmaya dair umutlarını işlemişlerdir. Çalışmaya bakıldığında, Yemek masası ailedeki herkesin güvende kalmasını sağlayan yer gibidir. Kaybolan aile üyesinin, endişe veren yokluğuna ise boş bir sandalyede soru işaretiyle dikkat çekilmiştir. Sürekli olarak bu soruyu tekrar etmeleri, yaşanan problemin görünürlüğü sağlamıştır. Kaybolan yakınlarının unutulmasına karşı yapılan bu direniş nesnelere kilisenin de desteğiyle

ABD, İsviçre, Kanada, Fransa gibi ülkelerdeki insan hakları derneklerinde sergilenecek satışa sunulmuştur. Kadınlar, başka ülkelerde sergilenen *politik el emeği* ürünleriyle ev ekonomisine katkı sağlarken aynı zamanda yaşanan sorunlara karşı ihtiyaç duydukları desteği de almaya başlamışlardır. İşkence Salonu (bkz. Şekil 3) adlı çalışmaya baktığımızda kadınların ve erkeklerin bazen tek kişi bazen de grup olarak işkenceye maruz kaldıklarını görmekteyiz. Pinochet'in politik kesime uyguladığı, insan haklarını ihlal eden, acımasız tutumunu kadınlar Arpilleraslar aracılığıyla uluslararası kamuoyuna duyurarak, yeni gelen rejimin ülkeye refah ve düzen getirdiği yönündeki asılsız açıklamaların doğru olmadığını ortaya çıkartmışlardır.

Aşağıdaki örneğe bakıldığında (bkz. Şekil 4) Arpilleraların, yakın geçmişe kadar hala kullanıldığı ve Şili sınırından öteye gittiği görülmektedir. Kolombiya'daki Mampujan kasabasına savunma güçleri tarafından yapılan katliamdan görüntüler işlenmiştir. Bu işleme 1997'de gerçekleşen katliamdan sağ kurtulan 15 kadın tarafından, 11 Mart 2000 yılında yapıldı. Çalışmada, evlerin yakılışı, tecavüz, hayvanların bırakılışı ve hamakta taşınan yaşlı bir kadın gösterilmektedir.



Şekil 4. *Sürgün-Rüyaları ve Barışın Zevkini Ören Kadınlar (Desplazamiento-Mujeres tejiendo sueños y sabores de paz), Anonim, 2010.*



Şekil 5. *Philomela ve Halsı (Philomela & her Tapestry)*, E. Burne-Jones, 1864.

Bu olaylar Atina prensesi Philomela mitindeki (bkz. Şekil 5) hikâyeyi anımsatır: Philomela, ablasının kocası Tereus tarafından tecavüze uğrar ve sonrasında prenses bu utancı saklamayacağını ve herkese anlatacağını söyler. Tereus kendi şanına leke sürüleceğini düşünerek konuşma gücünü elinden almak için Philomela'nın dilini keser ve bunu yaparak tüm iletişim gücünü elinden aldığına inanır. Ancak prenses gördüğü şiddeti kumaş üzerine dikiş yaparak betimler ve ablası Prokne'ye gösterir (Grimal, 2012, s. 626). Primitif dönemlerden itibaren iplik kadının bilgisinde olmuş, bu bilgi geliştirilmiş ve avantaja dönüştürülmüştür. Kadın ipliği eğirerek, örerek, düğümleyerek bulunduğu alanın içinde bir üst konuma çıkmış ve eril cinsin korkusu haline gelmiştir. Yunan mitolojisindeki kader tanrıçaları olan Moiralar (bkz. Şekil 6) buna verilebilecek bir diğer örnektir. Moiralar, Klotho, Lakhesis ve Atropos, Zeus ile Themis'in kızlarıdır. Zeus'dan daha güçlü ve üstündür. Zeus'un karşı gelemediği bu tanrıçalar, Hesiodas'da *yaşama paylarımızı düzenleyenler* olarak tanımlanmaktadır. Doğan her insanın yaşam uzunluğunu hatta yaşamı boyunca ne kadar mutlu ya da mutsuz olacağını da belirleyenlerdir. Bükmek, dokumak anlamına gelen Klotho, hayat ipliğini büken tanrıçadır. Alın yazısı anlamına gelen Lakhesis kader tanrıçalarından ikincisidir. Geri dönülmez anlamına gelen Atropos ise ölümü simgelemekte eceli gelen kişinin ömür ipliğini kesmektedir (Erhat, 1996, s. 663).



Şekil 6. *Clotho*, C. Claudel, 1893.

Geçmiş dönemlerden günümüze kadar kadınlar, çeşitli koşullarda, çeşitli nedenlerden dolayı el işi yapmışlardır. Kadınların primitif zamanlarda güçlerinin sembolü olan el işi zamanla naif ev içi becerisine dönüşse de örneklerden de anlaşılacağı gibi (bkz. Şekil 1, Şekil 2, Şekil 3 ve Şekil 4) tekrar eski gücüne kavuşmuştur. Kadınlar gördükleri muameleyi, acımasızlıkları kabul edip kaderlerine razı gelmemiş, yaşanılanları iğne, iplikle işleyerek tarihi bir belge ve bellek oluşturmuş, sosyal ve siyasi bir eylem olanağı sağlamışlardır.

Kendi kullanım değerinden daha fazla bir anlama, artı değere, auraya sahip olan iğne ve iplik ile oluşturulmuş nesnelere, günümüzde direnişin sembolü olarak, tarihsel bağlarıyla birlikte müzelerde sergilenmektedir. Tarihte kadınsı malzemeler olarak kodlanan bu sanat dışı nesnelere, uzun yıllardan beri toplumsal muhalefeti ortadan kaldırmayı amaçlayan uygulamalara karşı, politik amaçlı kullanımlarından sonra, sanatta da bir direniş biçimi olarak kullanılmaya başlamıştır.

4. Feminist Sanatta Kadın El Emeginin Araçsallaştırılması

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan radikal sanat hareketleri öncelikli olarak sınıf sorunlarını ele almıştır. Bununla birlikte Avrupa ve ABD’de başlayan politik mücadeleler, kadınların söz hakkı, eşitlik ve özgürlük gibi kendilerini kısıtlayan her türlü baskıya karşı direniş gösterdiği feminist hareket sanat alanını da etkilemiştir.

1960 yılında ABD’de başlamış olan feminist sanat, 1970 yılında hızla gelişme göstermiştir. İkinci dalga Feminist hareketle eşzamanlı olarak ortaya çıkan, 1960-80 arasındaki ilk kuşak ve sonrasında ikinci kuşak feminist sanatçılar, kadınların sanat alanındaki ikincil konumunu, cinsiyet ayrımcılığını, toplumsal rolleri ve kimlik gibi konuları ele almışlardır.

Birinci kuşak feminist sanatçılar için Linda Nochlin'in 1971 yılında yayımladığı *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* adlı makalesi büyük önem taşır. Nochlin makalesinde, toplumsal cinsiyet baskısının sanat tarihi içinde de var olduğunu, Michelangelo veya Manet gibi büyük kadın sanatçılar çıkmamasının nedeninin kadının toplum içindeki rolünden kaynaklandığını belirtir. Ayrıca Nochlin, kadınlara atfedilen el işlerinin, zanaat olarak görülmesindeki nedeni sorgulayarak ilk kuşak feminist sanatçıların eleştiri noktasını belirlemiştir (Antmen, 2008, s. 241).

Birinci kuşak feminist sanatçılar 1960'lı yılların sonunda etkili olmuşlardır. Bu yıllar ayrıca sanat alanında radikal değişimlerin yaşandığı, eleştirilmesi, değişmesi olanaksız gibi görünen tabuların rahatça sorgulanabildiği ve eleştirilebildiği bir dönemdir. Her türlü malzemenin sanatın içinde yer aldığı, sanatın resim heykel gibi geleneksel tekniklere karşı birçok malzeme ve alternatif yöntemin geliştiği bu dönem, kadın sanatçılar için büyük değişimlerin başlangıcı olmuştur. Sanat alanında görünür olmaya başlayan kadınlar, eril tahakkümün belirlemiş olduğu kuralları ve toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamaya yönelik konuları işlemişlerdir. İşlerini oluştururken naif el işi olarak kodlanmış olan iğne, iplik ve kumaş feminist harekette olduğu gibi bir direniş aracı olarak kullanmışlardır.

Feminist sanatın öncülerinden olan Judy Chicago, kadınların eril sanat tarihi içinde, erkeklerin alanı ile eşit bir seviyede olması ve kadınların yaratıcı işler yapamayacağı inancını sarsmak için çaba gösterir. Bu düşüncesini gerçekleştirmek amacıyla kadınların özgürleşebildiği toplu çalışma alanları oluşturur, bilinç yükseltme dersleri verir. Chicago'nun işleri dekoratif olarak kullanılan, yüksek sanatlarda kabul görmeyen el işçiliğine dayalı kadınsı medyumlar olarak anılan iğne, iplik, kumaş gibi materyallerden oluşur.



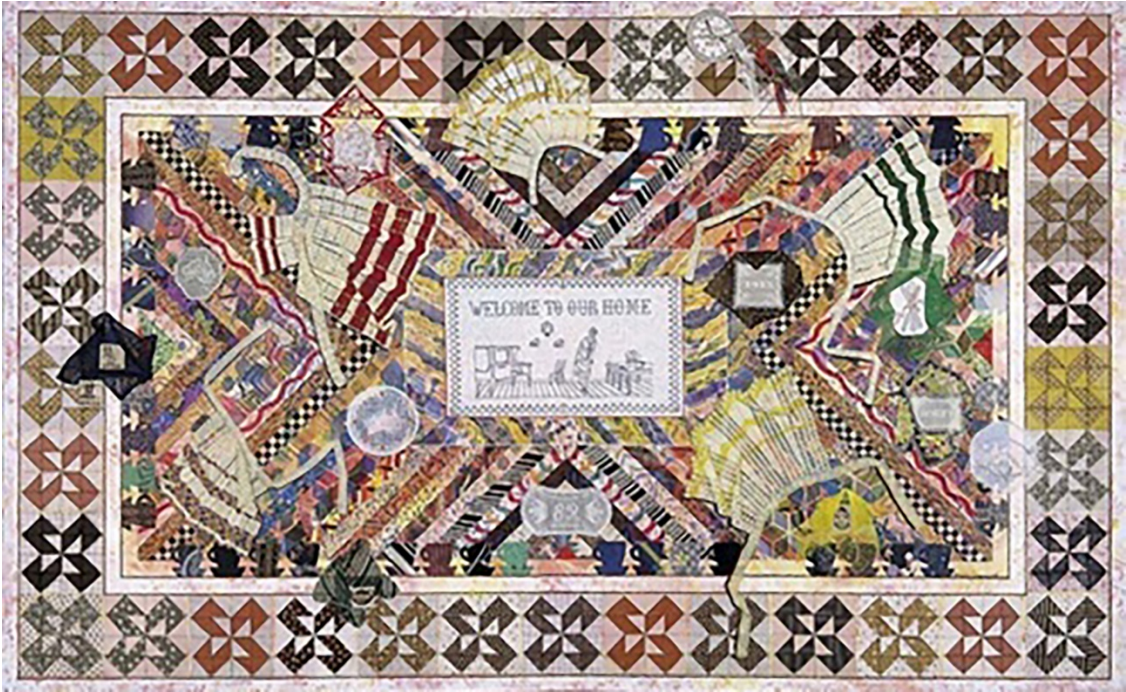
Şekil 7. Akşam Yemeği Partisi (*The Dinner Party*), J. Chicago, 1974–1979.

Judy Chicago'nun, 1974'de başlayıp 1979'da biten birçok tartışmalara neden olan Akşam Yemeği Partisi (bkz. Şekil 7) adlı enstalasyonu, sanatçı, iğne işçisi, seramikçi ve gönüllü olarak katılanlar dahil yüzlerce kişinin bir araya gelmesiyle oluşmuş bir çalışmadır. Çalışma biçimsel olarak kadın cinsel organını temsil eden üçgen şeklinde, her bir masanın uzunluğu 1.463 metrede olan, üç masanın birleşiminden oluşmaktadır. Masanın üzerinde tarih ve mitolojide önemli roller edinmiş 39 kadını temsil eden sembolik formlar yer almaktadır. İşlenmiş masa örtüsü, altın kadehler, peçeteler, kadın üreme organı formundaki çiçek ve kelebek motifleri bezeli kabartmalı seramik tabaklarla geliştirdiği çalışmasına verdiği isim olan 'Yemek ziyafeti' görüntüsü vermiştir. Sanatçı burada, dekoratif öğeler içeren dantelli, işlemeli örtüyü kullanarak güzel sanatlarda egemen olan eril gücün zanaat olarak gördüğü kadın el işçiliği ürününü yüksek sanat statüsüne yükseltmeye çalışır.

Chicago ile aynı sanatsal görüşte olan ve sanat- zanaat ayrımını sorgulayan, Miriam Schapiro ise sanatsal çalışmalarını femmage (famaaj) adını verdiği bir teknikle gerçekleştirmiştir. Schapiro, Melissa Meyer ile

ortaklaşa kaleme aldığı Atık Olmaz: Kadınların Tasarruf Edip Neler Kazandıklarına İlişkin Bir Soruşturma-Famaj adlı makalede 'Famaj'ı erkekler tarafından da yapılan ancak tarihte kadınlara atfedilmiş, - yemek pişirme (sanatı) gibi- bağlama, çengelleme, kesme, applike etme ve benzeri dikiş tekniklerinin genel adı olarak tanımlamıştır. Schapiro ve Meyer söz konusu makalelerinde kadınların famaj tekniği ile oluşturdukları işlerin arka planını şu şekilde açıklamıştır:

Kadınlar her zaman eşyaları toplar, kurtarır ve geri kazanım yaparlar ve artıklardan yeni formlarda besin üretirler. Kadınların yaptığı dekoratif fonksiyonel nesnelere sık sık gizli bir dille konuşur ve gizli bir imge vardır. Bu resimleri imalathanede, resimlerde, yorganlarda, kilimlerde ve kırtasiye kitaplarında okuduğumuzda, bazen yardım için bir ağılama, bazen gizli bir siyasi hizaya ima, bazen erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkiler üzerinde hareketli bir sembol buluyoruz. Bu eserlerdeki katmanlı anlamlarla ilgili yorumlarımızı, kendi hayatlarımız hakkında bildiklerimize dayandırıyoruz—bir çeşit arkeolojik yeniden yapılandırma ve deşifreleme. (Schapiro & Meyer, 1977-1978)



Şekil 8. Harikalar Diyarı (Wonderland), M. Schapiro, 1983.

Miriam Schapiro, Harikalar Diyarı adlı çalışmasını (bkz. Şekil 8) klasik kompozisyonundan uzak, nakışlı bir çerçeve, kumaş desenleri olan bir zemin üzerinde, kadının ev içinde kullandığı malzemelerle oluşturmuştur. Çalışmanın merkezinde kenarları oyalı Evimize Hoş Geldiniz yazısı ve sıradan bir ev hali görüntüsünü yansıtmaları ile birlikte kadının ev dışında aktif rol oynayamayacağı inancına da ironik bir gönderme bulunmuştur.

İğne, iplik, kumaş, yorgan, dantel gibi malzemeleri kullanarak üretilen işler, günümüz sanat alanında hala devam etmektedir. Ancak 1960'lı yıllarda Judy Chicago ve Miriam Schapiro gibi birinci kuşak feminist sanatçılar, kadınların üretimlerine ve sanat alanında yapılan ayrımcılığa odaklanırken; ikinci kuşak feminist sanatçılar, kadınlara yüklenen kültürel kodlara ve bu öğretilmiş toplumsal kodların temsil edilme biçimlerine, sınıf ve ırk ayrımına, şiddet, tecavüz, taciz, baskı, AIDS gibi konulara da yönelerek daha katmanlı eleştirel bir yaklaşımda bulunurlar.

Kendi hayatını yorganlara işleyen, Afro-Amerikan sanatçı Faith Ringgold ikinci kuşak feminist sanatçılara örnek oluşturmaktadır. Ringgold çalışmalarında ırk, cinsiyet, kimlik, aile bağları gibi meselelerin yanı sıra kültürel ve politik konulara da gönderme bulunur. Amerikalı aktivist sanatçı çalışmalarını bir direniş aracı, öfke patlaması ve adalet çağrısı olarak kullanmaktadır. Her zaman kendi otobiyografisini yazmak ve yayınlamak istediğini belirten sanatçı, bunun herhangi bir gazete ya da dergi tarafından kabul

görmeyeceğini söylemiş ve kendi otobiyografisini anlatı yorganları dediği kumaşlara işlemiştir. Yorganlarında yazılı sözcükler, boya ile müdahale edilmiş görüntüler yer alır.

Kullandığı imgelerden bazıları boğulan köleler, New York metro görüntüleri, caz kulüplerinde dans eden insanlardır. Bazen üzücü, korkunç görüntüleri olduğu gibi yansıtırken bazen de imgeleri açık ve canlı renklerle güçlendirici bir şekilde ele alır (Judah, 2019). Kapitone yorganlarla çalışan sanatçı aslında kendi atalarına ait olan tekstil dokuma geleneğinden esinlenmektedir.



Şekil 9. Bayrak Kanıyor#2 (Amerikan Koleksiyonu #6) (*The Flag is Bleeding #2 [American Collection #6]*), F. Ringgold, 1997.

ABD'nin Afrikalı insanları köle olarak kendi ülkesine getirmeden önce, Afrika'da çoğunlukla erkekler tarafından yapılan tekstil dokuma eylemi sonrasında kadınlara devredilmiştir. Bugün hala devam eden, Afro Amerikan insanların yaptığı, kapitone yorganlarda ve kumaşlarda geçmiş kabilelerin bazı belirgin özellikleri ve sembolleri bulunmaktadır. Örneğin; Afrika kabileleri kendilerinden farklı olan kabilelerdeki savaşçı ve avcı grupları uzak mesafeden ayırt edebilmesi için genellikle koyu, canlı ve büyük desenleri tercih ederlerdi. Belirli bir rengi ve çizgiyi tekrar etmekten kaçınırlar, düz çizgilerin kırılmasında büyük bir sembol barındırırlardı. Onların inanışına göre yorganlara ya da kıyafetlere işlenen düz desenlerin asimetrik hale getirilmesi onu giyenin ya da tasarlayanın gücünde yeniden doğuşu simgelemektedir. Kötülüğün düz çizgide ilerlediğine, asimetrik desenlerin ise kötü ruhların kafasını karıştırdığına ve onları yavaşlatabileceklerine inanıyorlardı (Klein, 2018).

Ringgold, Bayrak Kanıyor#2 (Amerikan Koleksiyonu #6) adlı çalışmasında (bkz. Şekil 9) yorganın çerçevesini kendi geleneklerinde kullanılan desen ve renklerle işlemiş, yorganın iç kısmına ise özgürlüğün sembolü olan ve ülkenin tüm insanlarını temsil eden Amerikan bayrağını, Afro Amerikan anneleri çocuklarıyla birlikte, kanar bir şekilde tasvir etmiştir.

Çalışmada, kadının yüzü ve vücudunun büyük bir kısmı, yıldızların ve çizgilerin altında farklı bir düzlemde yer alır. Bu ayrıntı geçmişte kimlikleri yüzünden zorluklar yaşayan ve dışlanan Afro Amerikan insanların birlik sembolüne dahil edilmediğini hatırlatmaktadır. Ancak kadına sarılmış olan çocukların çizginin gerisinde olmaması, beyaz olmayan insanların da eşit haklara kavuştuğu, ayrımcılığın olmadığı, yeni nesle karşı taşıdığı umudu temsil ettiği söylenebilir. Afrika kabilelerini ve Amerikan bayrağının sembollerini birlikte değerlendirdiğimizde, ulusal birliği temsil eden bayrağın işlevini kaybetmesiyle yorgan hem politik bir nesneye hem de umut nesnesine dönüşmüştür.



Şekil 10. *İsimsiz (Untitled)*, H. Al Ansari, 2016a



Şekil 11. *İsimsiz (Untitled)*, H. Al Ansari, 2016b.

Libya'da doğan ve sonrasında Suriye'ye yerleşmiş olan günümüz sanatçılarından Hiba Al Ansari, ülkesinde gördüğü savaşın şiddetini ve travmatik anıların izlerini kumaş ve örtülere işleyerek malzemeyi politik bir nesneye dönüştürmektedir. Suriye devriminden sonra Almanya'ya göç etmek zorunda kalan sanatçı kumaş üzerine yaptığı çalışmalarla ölen insanların yasını tuttuğunu belirterek, aynı zamanda savaşın adaletsizliğine karşı çözüm üretebilme umudunu, inadını da maddileştirmektedir. Al-Ansari kendi ülkesine ait, yaşadığı yeri hatırlatacak, hafızası olan malzemeleri seçerek aslında hatırlananla yüzleşmekte, hesaplaşmaktadır. Ayrıca bireysel hafızasındaki izleri kumaşlara işleyerek kolektif hafızanın da kapısını aralamaktadır (Nembhard, 2018). Al-Ansari *İsimsiz* serisinde (bkz. Şekil 10 ve Şekil 11), Suriye ve Irak'ın büyük bölümünü ele geçiren, bu ülkelerin çöküşüne ve birçok ölüme neden olan Işid'i izleyici ile karşı karşıya getirerek her canlının *yaralanabilir* olduğunu hatırlatır.

Ansari'nin çalışmaları, şiddet sonrası verilen kayıpların ardından tutulan yas sürecini gösterirken aynı zamanda birbirini izleyen bu sürecin çeşitli yollarla nasıl siyasal hale gelebileceğini de düşündürür. Judith Butler, *Şiddet, Yas, Siyaset* adlı makalesinde, yas tutmanın değiştirici gücünden bahseder. Butler'a göre; kayıp duygusuyla kalmak "insan yaralanabilirliğinin kavranışına, birbirimizin fiziksel yaşamlarına karşı kolektif sorumluluğumuza" geri dönmemizi sağlar. Yazar, bu durumun siyaset için bir kaynak haline getirilebileceğini belirtir. Çünkü her canlının yaralanabilir olduğunu kavraması "mağduru olduğumuz şiddet türlerinden başkalarını koruma sözü vermemizi sağlayacak" ilkeyi de ortaya çıkarmaktadır (Butler, 2018, s. 45).



Şekil 12. *Annemin Diktiği Elbise*, Z. Doğan, 2019.

Kadın el emeğini direniş aracı olarak kullanan bir diğer isim de Türkiye'de yaşayan sanatçı ve gazeteci Zehra Doğan'dır. Doğan, yaptığı resim, haber ve sosyal medya hesaplarındaki paylaşımlarından dolayı, terör örgütü propagandası yaptığı iddiasıyla, 2017'de tutuklanarak Tarsus cezaevine gönderilmişti. Cezaevinde resim yapabilecek araçlardan mahrum bırakılmış ancak kendi alternatif araçlarını üretmeye başlamıştı. Her baskıcı eylemin kendi direnişini ürettiğinden bahseden sanatçı, mutlak yoksunluk içindeyken çalışmalarını; elbise, çarşaf, mektup kağıdı, gazete, meyvelerden elde ettiği boya, çay, kahve, saç ve diğer mahkumlardan aldığı regli kanlarıyla oluşturmuş ve imkansızlıkları imkana çevirmiştir. Sanatçı, cezaevindeyken annesiyle birlikte (bkz. Şekil 12) kolektif işler de üretmiştir. Annesi diktiği elbise ve etekleri temiz çamaşır olarak gardiyanlar aracılığıyla Doğan'a ulaştırmış, sanatçı da bunların üzerine resimlerini yapıp kirli çamaşır olarak tekrar gardiyanlara vermiştir (Ergenç, 2020). Sanatçı kontrol mekanizmalarının had safhada olduğu bu mekânda, toplumsal dilin dışında, sıradan olan ve tam da bu yüzden gözden kaçan nesnelere oluşturduğu dil aracılığıyla hapishaneden sessizce çıkmış ve dışarıda bu ifade biçimi ile büyük yankı uyandırmıştır.

5. Sonuç

Feminist hareketin, 1960'lı yılların sanat ortamında gelişmeye başlaması kadın sanatçıların yerleşmiş olan yapıya karşı protesto girişimlerine olanak sağlamıştır. Kamusal alanda varlık göstermeye başlayan kadınlar, sanat alanında eleştirilerini yeni bir dil oluşturarak dile getirmişlerdir. Yapıtlarını oluştururken kendilerine atfedilen rolleri konu edinerek, bazen ironik bazen de çok etkisi yaratacak şekilde sistemi eleştirmiş, kendi plastik dillerini oluşturmuşlardır. Feminist hareketin eleştirmiş olduğu konuların feminist sanatta tekrar gündeme gelmiş olması, kadın direnişlerinin sürekli olarak gündemde kalmasına yardımcı olmaktadır. Öte yandan kadınların sorunları ve buna karşı davaları için geliştirmiş oldukları direniş biçimlerinin benzer olduğu görülmektedir.

Narin, basit, önemsenmeyen kadın el işleri hem sanat alanında hem de toplumsal ve siyasi alanda bastırılmış olanın ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Eril sanat tarihi içerisinde görünür olmaya çalışan kadınlar, sanat tarihi içindeki erkek merkezli hiyerarşiyi kırarak kimliklerini ortaya koymuş, aynı zamanda kadın el emeğinin değerini yüksek sanatlar kategorisine yerleştirmiştir. Ayrıca feminist kuramın ve feminist hareketin içinde gelişen bu direnme biçimleri aslında cinsiyetler arası bir mücadelenin de ötesinde tüm ötelenen, emeği sömürülen ve kimliksizleştirilen yeryüzündeki tüm canlılara ait bir sorunsalı vurgularken öte yandan bu problemin tüm ötekileştirilmiş canlılara ve genel olarak insana dair bir problem olduğunu ortaya çıkarır.

Kaynakça

- Al Ansari, H. (2016a). *Untitled (İsimsiz)* [Karışık teknik, 50 x 50 cm].
<https://www.atassifoundation.com/artists/hiba-al-ansari>
- Al Ansari, H. (2016b). *Untitled (İsimsiz)* [Karışık teknik, 50 x 50 cm].
<https://www.atassifoundation.com/artists/hiba-al-ansari>
- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayınları.
- Antmen, A. (2016). *Sanat - Cinsiyet*. İletişim Yayınları.
- Anonim. (2010). *Desplazamiento - Sürgün* [Arpillera, Un çuvalı üzerine kumaş applike]. Mampujan, Kolombiya. Disobedient Objects; Victoria & Albert Museum.
- Anonim. (2019-2020). *Question mark at the dinner table (Yemek masasında soru işareti)* [Arpillera, Un çuvalı üzerine kumaş applike]. Şili. <https://molaa.org/arpilleras-online-aftermath>
- Arat, N. (2017). *Feminizmin ABC'si*. Say Yayınları.
- Bozdurgut, A. (2016). *Küreselleşen gündelik yaşamın sanatsal nesne düzeni ve oyun kavramı ile ilişkisi* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Burne-Jones E. (1864). *Philomela* (Kurşun kalem üzerine gövde boyası ile sulu boya).
<https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Edward-Burne-Jones/821899/Philomela,-1864.html>
- Butler, J. (2018). *Kırılğan hayat: Yasın ve şiddetin gücü* (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.

- Chicago, J. (1974-1979). *Akşam yemeği partisi (The Dinner Party)* [Seramik, Porselen, Tekstil, 1463 cm]. Brooklyn Museum.
- Clark, T. (2017). *Sanat ve propaganda* (E. Hoşsucu, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Claudel, C. (1893). *Clotho* [Alçı heykel]. <https://fineartbiblio.com/artworks/camille-claudel/8208/clotho>
- Doğan, Z. (2019). *Annemin diktiği elbise* [Tükenmez kalem, iplik işlemeli, 150 x 84 cm]. Tarsus Cezaevi. <https://zehiradogan.net/>
- Donovan, J. (2014). *Feminist teori* (A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve B. Ertür, Çev.). İletişim Yayınları.
- Emiroğlu, K. ve Aydın S. (2003). *Antropoloji sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Ergenç, A. (2020, 15 Ekim). *Zehra Doğan ne ister?* <https://t24.com.tr/k24/yazi/zehra-dogan-ne-ister,2903>
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Gökner, M. (2018). *Pinochet askeri yönetimine karşı barışçıl bir kadın protestosu: Arpillera hareketi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Grimal, P. (2012). *Mitoloji sözlüğü: Yunan ve Roma* (S. Tamgüç, Çev.). Kabalıcı Yayınevi.
- Hooks, B. (2016). *Feminizm herkes içindir* (A. Yıldırım, E. Aydın, B. Kurt ve Ş. Özgün, Çev.). BGSY Yayınları.
- Judah, H. (2019, June 5). *Faith Ringgold review - Critique of racist America as relevant as ever*. The Guardian <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jun/05/faith-ringgold-review-serpentine-galleries-london>
- Klein C. (2018, 5 Ekim). *Object: Quilt. Utsa Institute of Texan Cultures*. <https://texancultures.utsa.edu/collection-blog/object-quilt-4/>
- Morales, V. (1996). *Sala de torturas (İşkence salonu)* [Arpillera, Un Çuvalı Üzerine Kumaş Aplike]. Şili. <https://i.redd.it/wgr75ogddumz.jpg>
- Nembhard, C. (2018). *These artists fled syria & Are now challenging audiences in Europe*. <https://www.highsnobiety.com/p/fadi-al-hamwi-hiba-al-ansari-interview/>
- Purvis J. (1995). The prison experiences of the suffragettes in Edwardian Britain. *Women's History Review*, 4(1), 103-133. <https://doi.org/10.1080/09612029500200073>
- Ringgold, F. (1997). *The Flag is bleeding #2- Bayrak kanyor #2* (Mixed Media). Pippy Houldsworth Gallery, <https://www.nytimes.com/2019/12/03/arts/faith-ringgold-art-basel-miami-beach.html>
- Schapiro, M. (1983). *Wonderland* (Harikalar diyarı) [Tuval Üzerine Akrilik, Kumaş ve Plastik Boncuklar, 228,6 x 367,0 cm]. Smithsonian American Art. <https://americanart.si.edu/artwork/wonderland-35394>
- Schapiro, M. & Meyer M. (Winter 1977-1978). *Waste not want not: An inquiry into what women saved and assembled-FEMMAGE*, Heresies I. (No. 4,66-69). <https://www.in-terms-of.com/pdf/femmage.pdf>
- Seyyar, A. (2007). *İnsan ve toplum bilimleri terimleri*. Değişim Yayınları.
- Terrero, J. (1912). *Süfrajat mendili* [Mor, beyaz ve yeşil bir nakış karesi, 22x25 cm]. Londra Müzesi. <https://bevoismounthistory.weebly.com/suffrage.html>
- Wheeler, E. (2012, September 19-22). *Political stitch: Voicing resistance in a suffrage textile*. Textiles and Politics Textile Society of America Symposium Proceedings, 758, University of Nebraska-Lincoln.

Sanatın Hibrit Gerçeklik Alanı: 'Metaverse'

Hybrid Reality Environment of Art: 'Metaverse'

Derya Aydoğan

Deniz Yengin, *Yeni Medya ve İletişim Bölümü, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi*

Tamer Bayrak, *Yeni Medya ve İletişim Bölümü, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi*

Özet

Sanal gerçeklik teknolojileri, kendiliğinden, doğal olarak var olan gerçekliğe karşılık yapay olarak üretilebilen, kurgulanabilen bir gerçeklik biçimi ortaya çıkarmıştır. Baudrillard'ın düşünceleri paralelinde gerçeğin hiper bir görünüme ulaşmasıyla simülasyon durumuna geçilebileceği dolayısıyla simüle edilen her şeyin aslının buharlaşıp yok olabileceği tartışılmıştır. Fiziksel gerçeğin dışında zihinsel bir gerçeklik yaratan sanat ve oyun dünyası da teknolojik olarak üretilen ve kurgulanan yeni gerçeklik dünyalarından bağımsız kalamamıştır. Son gelişmelerle birlikte fiziksel ve sanal gerçekliğin hibrit versiyonunu içeren *evren ötesi* anlamına gelen *metaverse* alanlar gündeme gelmiştir. Yaratıcılığa dayalı olan ve aralarında çeşitli bağlantılar bulunan sanat ve oyun, birbirlerinin içinde yer alarak bu yeni hibrit alanda başka boyutlar edinmiştir. Sanal oyun alanları, eğlenceye ek olarak üretimi ve tüketimi de içeren birçok finans kaynağının barındığı alanlar haline gelmiştir. Sanal gerçeklik alanlarında, devrim yaratacak olan, fiziksel ve sanalın birleştirilmesinden daha çok sanal platformlar arası meta, veri taşıyabilme durumudur. Bu durum temelleri atılmakta olan *metaverse* ile gerçekleştirilebilecektir. Meta evrene uygun yaratım biçimleriyle ortaya çıkacak sanat pratikleri, başka estetik algıların, alımlama şekillerinin de doğuşuna sahne olacaktır. Bu çalışmada oyun ve sanat bağlamında gerçeğin teknolojik dönüşümü, *metaverse* olarak adlandırılan hibrit gerçeklik sistemi ve sanatın buralarda alacağı konum üzerinde durulacaktır. *Metaverse*'de sanat konusuna en yakın örnekler üzerinden sanatın yeni hareket alanı tasvir edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Metaverse, hibrit gerçeklik, evren ötesi, meta evren, sanat, oyun.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Yeni medya teknolojileri, dijital iletişim, sanat ve tasarım.

Abstract

In contrast to the naturally existing reality, virtual reality technologies have revealed a form of reality that can be artificially produced and fictionalized. Parallel to Baudrillard's thoughts, it was discussed that with the materialization of a hyper-realistic state, the state of simulation can be achieved, suggesting that the original form of everything simulated might evaporate and disappear. The art and game world, which created a mental reality in addition to the physical reality, also couldn't manage to remain indifferent to the new reality worlds produced and fictionalized technologically. Then, with the latest trends, *metaverse* areas, which suggest the areas *beyond the universe* and include a hybrid version of physical and virtual reality became a current topic. Both art and games acquired new dimensions in this new hybrid field by intertwining with each other since they both rely on creativity and already have connections. Virtual game environments not only served as platforms of amusement but also became spaces containing various financial resources, including production and consumption. VR spaces will be the ability to move meta and data across virtual platforms, rather than combining the physical platforms with virtual ones. This can be made possible with the *metaverse*, the foundations of which are being laid. Art practices that will emerge with forms of the creation suitable for the meta-universe will also witness the birth of other aesthetic perceptions and forms of reception. In this study, the technological transformation of reality, the hybrid reality system called *metaverse*, and the art's position in that system will be emphasized within the context of game and art. The new movement area of art will be aimed to be described through the examples that are closest to art's subject in the *metaverse*.

Keywords: Metaverse, hybrid reality, beyond universe, meta universe, art, game.

Academical disciplines/fields: New media technologies, digital media, art and design.

- **Sorumlu Yazar:** Derya Aydoğan.
- **Adres:** Yıldız Teknik Üniversitesi, Yıldız Merkez Kampüsü, Çifte Havuzlar, 34220, Esenler, İstanbul.
- **e-posta:** derya_aydgn@hotmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-0445-3248
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 13.06.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1028845

Geliş tarihi: 04.12.2021 / Kabul tarihi: 09.01.2022

1. Giriş

Sanat; gerçekliğe karşı bir sorgulama alanı, aynı zamanda gerçekliği yansıtma aracı ve ek olarak gerçekliğe yeni katmanlar yükleme kanalıdır. Kendi başına dülite yaratan, paradokslar gündeme getiren sanat, hem bu oluşumların içerisinde yer alan bir kahraman ya da figüran hem de kendisini tamamen dışarıda algılatan bir gözlemci olabilmeyi başarmaktadır.

Disiplinlerarası yaklaşımlarla bezeli olan sanat, özellikle teknoloji ile aracılanarak yapısını devingen kılmaktadır. Teknoloji, çağın gerekliliklerine ve yaşamdaki birtakım ihtiyaçlara paralel olarak gelişen, genişleyen bir alandır. Dolayısıyla hep çağdaş hatta gelecekçi olmak durumundadır. Sanat, teknoloji ile iş birliği içerisinde yeni alanlar ve anlamlar edinmekte, kendisini güncelleyebilmekte ve böylece döneminin insanını yakalama konusunda faydacı bir tutum yakalamaktadır. Fakat diğer yandan teknoloji ile donatılma boyutu arttığında, daha doğrusu teknoloji sanatın önüne geçtiğinde sanatın teknolojiyi değil, teknolojinin sanatı aracılıdığı da söylenebilir.

Genellikle teknoloji konusuyla gündeme gelen simülasyon kavramı, gerçek kavramının yerinden edilmesine sebep olmuştur. Özellikle bilgisayar dolayımı teknolojik ortamların artması ve insanların yaşam alanlarının büyük çoğunluğunu bu ortamlara taşıması fiziksele karşıt sanal bir dünya meydana getirmiştir. Sanal dünya, başlarda özellikle iletişim bağıntılı ortamlar konusunda insanın yaşamını kolaylaştırıcı bir etkiye sahip iken zamanla gerçek dünyanın bir ikizi ya da uzantısı olabilecek kadar ilerlemiş ve gerçek yaşamda yapılabirliklerin çoğunu kendisine eklemiştir. Daha sonra yeni gelişmelerle birlikte neredeyse gerçek dünyadan bağımsızlaşarak onu aşan, gerçek dünyada yapılamayacak eylemleri olanaklı kılan paralel bir evren modeline dönüşmüştür.

İnsanın anlam arayışı, gerçekliği sorgulaması, yeni gerçeklikler icat etmeye çalışmasının sanal evren modelinde teknolojik gerçekliklerin yolunu açan girişimlerin kökünü oluşturduğu düşünülebilir. Bu kapsamda sanal gerçeklik (*virtual reality/VR*): “duyularımıza, gerçekten oradaymış gibi deneyimleyeceğimiz şekilde sunulan sanal bir ortamın yaratılmasıdır. Bu hedefe ulaşmak için bir dizi teknolojiyi kullanır” (Scales, 2018, s. 68). Artırılmış gerçeklik (*augmented reality/AR*): “birinin çevresinin gerçek zamanlı görünümü üzerinde bilgisayar tarafından oluşturulmuş bir görüntü olabilecek başka bir görüntünün üst üste bindirilmesiyle üretilen gelişmiş veya sonuçtaki görüntüdür” (Peddie, 2017, s. 59). Karma gerçeklik (*mixed reality/MR*): “fiziksel ve dijital nesnelerin gerçek zamanlı olarak bir arada bulunduğu ve birbirleriyle etkileşime girdiği ortamlar ve görselleştirmeler üretmek için gerçek ve sanal dünyaların birleştirilmesini ifade eder” (Selonen vd., 2012, s. 215). Genişletilmiş gerçeklik (*extended reality/XR*) ise: “AR, MR ve VR teknolojilerini içeren bir şemsiye terimdir” (Fujiuchi ve Riggie, 2019, s. 297). Bu ifadelerden anlaşıldığı üzere sanal, artırılmış, karma, genişletilmiş gerçeklik terimleri ile anılan teknolojik gerçeklikler, sanal dünyanın *gerçeklik* anlamını genişletmişlerdir. Aslında manipülasyona dayalı bir sistem ile bir anlamda bilimkurgu motifli fantastik sihir alanı yaratılmıştır. Gerçek dünyaya koşut ama aynı zamanda onu aşan bir evren doğmuştur.

Baudrillard'ın çeşitli çalışmalarından referans alınarak *gerçeklik* üzerine düşüncelerine göz atılırsa; bu, iletişim araçlarıyla sanal teknolojinin ortaya çıkmasıyla oluşan her yerin değişik tipte ağlarla kaplandığı, gerçekliğin katledildiği bir çağdır. Bir yandan dünyayı çözümlenmeye ve dönüştürmeye çalışan insanın aynı zamanda bir gerçekliğe benzettiği dünyadan kopmaya başladığı andır. Dünyaya bir anlam, bir değer ve bir gerçeklik kazandırmaya çalışan insan, diğer yandan bunların eriyip gitmelerini sağlayacak bir süreç başlatmıştır. Telematik, enformatik ya da sayısal tüm sanal gerçeklik biçimleri gerçekliğin ortadan kaybolup gitmesine neden olmuştur (Baudrillard, 2019a, s. 14-25). Bireye bağışlanmış olan doğal dünyaya karşılık veremeyerek onu yok etmeye, soyut bir varlığa dönüştürmeye, kendisinden tam anlamıyla kurtulmasını sağlayacak egemen bir yapı oluşturmaya çalışılmaktadır. Her şeyin maddi benliğinden kurtulmak istenmektedir. Böylece doğa yasalarıyla hiçbir ilişkisi olmayan özgün bir ortadan kaybolma biçimi (sanatı) icat edilmiştir. Doğal dünyadan kurtulmaya yönelik girişimler içerisinde girerek denetim altına alınabilen bir evren oluşturulmuştur. Kıymetini bilmeyerek yitirilen her şeyin insan zihninde yol açtığı kaygıdan kurtulmaya çalışılmıştır. Girişimlerin sonucunda artık her şeye sanal düzeyde sahip olunabilmekte ancak gökten düşmüş gibi duran dayanılması güç bu gerçekliğe nasıl karşılık verileceği hala bilinmemektedir (Baudrillard, 2019b, s. 38-74). Artık her türlü düşsel ve gerçek ayırımından yoksun bırakılmış, kendi kendine aynı yörünge çevresinde dolanan modeller aracılığıyla yinelenen ve farklılık simülasyonu üretmekten başka bir şey yapmayan bir *hipergerçek* vardır. Sentetik olarak üretilen bu hipergerçek, işlemsel bir görünüme sahiptir, düşsellikten yoksundur, ona gerçek bile denilemez. (Baudrillard, 2014a, s. 14-15). “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir” (Baudrillard, 2014a, s. 14). Baudrillard'ın farklı

çalışmalarından teknolojik gerçeklik oluşumlarına karşı bakış açısına bakıldığında; yapay bir biçimde üretilen gerçeklerin belli bir zaman sonra özellikle teknolojinin ilerlemesi ile doğal gerçekleri yerinden edeceği hatta hiper bir görünümle onu aşarak başlı başına ayrı bir kimlik, varlık ortaya koyacağı ama insanın kendi eliyle oluşturduğu bu yeni durumla nasıl başa çıkacağını bilmediği ve doğallıktan koparak düşsellikten uzak üretimlerle çevrelendiği okunabilir.

Sanal olarak dünyanın uzantısının inşa edildiği bir ortam; kusursuzlaştıkça ve daha mükemmel olmaya başladıkça referans aldığı dış dünya gerçekliğinden bağımsızlaşmaya, hatta onu eritip yok eden bir forma dönüşmeye başlamaktadır. Burada belki de dikkat çekilmesi gereken doğal dünyaya ait olan insanın, uzantısının da sanal dünyaya taşınması ve insanın kendisinden bağımsızlaşarak kendi kendisini yok etme noktasına sürüklenme olasılığı olabilmektedir. Sanat, tarih boyunca tüm tekniklerden ve teknolojilerden yararlanmış olmasına rağmen hiçbir zaman simüle edilme noktasına gelmemiştir. Bu varsayımlar/olasılıklar etrafında dolanırken Baudrillard'ın simülasyon çerçevesinden sanatla ilgili görüşlerine başvurmak yerinde olabilir. Ona göre sanat hiçbir şekilde dünyanın olumlu veya olumsuz koşullarının mekanik yansıması değil, dünyanın en üst seviyeye ulaşan yanılmasıdır. Bu yüzden kendisini kayıtsızlığa adayan bir dünyada sanat en fazla bu kayıtsızlığa kayıtsızlık eklemektedir. Ancak ekranların yüzeysel sanallığı ile temsil, estetiğin, imgenin sonuna varılmıştır. Dünyayı aşma ve şeylere istisnai, yüce bir form verme istenci ile sanat, zihinsel bir iktidar meselesine dönüştürülmüştür. Her şeyin giderek daha fazla gerçekleştirilmesi karşısında bir gün her şey kültürleşmiş olacak, her nesne estetik nesne olacak ve hiçbir şey estetik nesne olmayacaktır. Sanatın genelleşmiş bir estetik biçiminde kendisini hayatın yerine geçirmesi dünyayı *Disney*'leştirmiştir ve her şeyi satın alabilecek bir *Disney* formu, dünyanın yerini almaktadır. İmgenin içine girilebilen bir sanal gerçekliğe giden noktada neredeyse moleküler düzeyde istenilen yerde gezilebilmekte, her şey yapılabilmekte, bu da sanatın sonu anlamına gelmektedir. Çünkü böylece sanat daha çok teknolojik bir faaliyete benzemektedir (Baudrillard, 2014b, s. 32-90). Baudrillard, *Disneyland*'i tüm simülakr düzenlerinin iç içe geçtiği kusursuz bir model olarak tanımlamaktadır. Ona göre *Disneyland* ne gerçektir ne de sahte; *gerçek* adı verilen kurmacayı yeniden üretmek amacıyla tasarlanmış bir ikna makinesidir (Baudrillard, 2014a, s. 28-30).

Dünyanın yerini alabilecek olan *Disney*'leşen bir formda gizlenen gerçeklikler, asıl olarak sunulan sahtelikler ve kendi kendisini simülasyona çeviren imgeler arasında belki de *Disney*'e karşıt başka bir *Disney* icat edilmelidir. Bu, taklidi olduğunu, referans alarak ortaya çıktığını gizleyen, mevcut *Disney*'in yerine geçen başka bir *Disney* anlamına gelmektedir. Sanal evrende yaratıcılığın simülasyonunu oluşturmak mümkün olabilirse eğer o halde insanın en önemli özelliklerinden biri olan düşünsel yetisinin de mekanik bir evrende hayat bulacağı söylenebilir. Verilene, sunulana dahil olmanın ötesinde mekanik ve tekniğin aracılığıyla ortamlarda tinselliğini, duyularını, manasını, dışavurumunu vs. ekleyerek kendi özgün yaratımını yapabilme, başka yansıması, ikizi olmayan, doğrudan kendisi gerçek olarak doğan bir üretim ile yerleşik *Disney* formunun temelde düşünce olarak kendisine zıt başka bir form tarafından eritilebileceği düşünülebilir.

Şimdiye kadar olan mevcut teknoloji, tamamıyla bir simülasyon evreninin yaratılmasını sağlamamıştır. Ancak genişletilmiş gerçeklik teknolojilerinin son kullanıcıya ulaşan ve günlük yaşamın parçası olabilecek kadar yoğun kullanılmaya başlanması çok uzakta görülmemekte ve bunlarla birlikte simülasyon evreninin yaratılabileceği öngörülebilmektedir. Teknoloji bağıntılı yeni gerçeklik alanları, fiziksel gerçekliği unutturup, tüm duylara etki ederek alternatif, öte dünyaları yaşatabilecek düzeylere erişmektedir. Dolayısıyla bu alanlar kaynak edindikleri dış dünyanın ötesine uzanabilme eğilimi ile dokundukları, kapsamına aldıkları her şeyi simüle edebilme kapasitesine sahip olacaktır.

Sanat, teknolojik gerçeklik alanlarında giderek daha çok yer almaktadır. Dünyaya açılma, daha işlevsel ve disiplinlerarası çalışmalar üretme, yaratıcılığı illüzyonlarla artırma, gerçek dünyadaki kurumların tekellerinden sıyrılma, daha farklı alımlama yöntemleri ortaya çıkarma gibi birçok olumlu çekici bu alanları süslemektedir. Ancak bu alanların simülasyon aşamasına gelmesi ile birlikte sanatın tamamen mekanikleşmesi, sanatçıların ve sanat eserlerinin uzantılarının paralel tarafta işleminin dışında asıllarının nasıl konumlanabileceği, kimliklerini koruyup koruyamayacakları üzerine düşünülebilir. Sanal ve fiziksel gerçekliğin birleştirilebildiği hibrit sistemleri içeren, *evren ötesi* olarak tanımlanan *metaverse* alanların ne gibi bir yeni inşa da buldukları, gelecek nesil yeni iletişim ortamlarını anlamlandırabilmek adına mutlaka ele alınmalıdır.

2. Hibrit Gerçeklik Bağlamında 'Metaverse' Kavramı

İnsanın yeni *gerçekler* yaratma çabası ve bu anlamdaki yolcuğu, AR, VR, MR, XR gibi manipülasyona dayalı sistemler aracılığı ile düşlerini, görülerini gerçekleştirebilecekleri teknolojik alanlara doğru uzanmıştır. Mekânın ortak uzamlara evrildiği, mesafe kavramının tamamen ortadan kaldırıldığı, sanal iletişimde yüz yüze iletişimin gerçekliğini yaşatan etkileşimli üç boyutlu alanlar, gerçek dünyaya koşut yeni bir dünya meydana getirmiştir. Gerçek kavramının eşelenmesi ile *gerçek* üretiminin teknolojik alanlarda atılan yeni tohumlarıyla birlikte sanal ile fizikseli bağlayan sistemler de geliştirilmeye başlanmıştır.

Önce gerçek gerçeklikten referans alınarak teknoloji tabanlı sistemlerde oluşturulan ve ardından geliştirmeler, eklemlemeler ile hayal gücünün sınırlarını zorlayan gerçek gerçekliği aşan, özerk bir alan haline gelen sanal gerçeklikler karşısında gerçek dünyanın buharlaşmaya başladığı düşüncesi ortama savrulmuştur. Gerçek, gerçekliğin dışlanması, alternatif olarak nitelendirilen sanal dünyanın fantastik bir evren olarak kalması anlamına gelebilmektedir. Çünkü doğal yaşamdan, doğanın kendisinden tamamıyla kopmak, anlamdan yoksun bir ortam ile denkleşebilmektedir. Simülasyon aşamalarının sanal ve fiziksel gerçeklik arasında yaratacağı kopukluk üzerine yine teknolojik olarak bir adım atılmış, fiziksel dünya ile sanal dünyayı birbirine bağlayan bir köprü oluşturulmaya başlanmıştır. Son zamanlarda fiziksel ve sanal iş birliği içerisinde davet ederek her iki tarafın kolektif olarak beslenebilmesinin, birbirlerinden faydalanabilmesinin olanaklı olduğu yapılar kurulmaktadır. Fiziksel dünya ile temasa geçilebilen *metaverse* alanlar, fiziksel ve sanalın işlevsel olarak birbirine bağlanmasının temsildir. *Ötesinde* anlamına gelen *meta* ve *evren* anlamına gelen *universe* kelimelerinin birleştirilmesi ile oluşturulan *metaverse* kelimesi, yazar Neal Stephenson'un 1992 yılında yayınladığı *Snow Crash* adlı kitabında geçmektedir. Üç boyutlu bir dünyada insanların birbirleri ile etkileşime girebildikleri metaverse, fiziksel ve sanal gerçeklik evreninin bir uzantısıdır (Page, 2021). Tüm bilimkurgu fantezilerinin doruk noktası olan metaverse, AR/VR ve blok zincirdeki (*blockchain*/kripto para birimi) gelişmelerin getirdiği fiziksel ve dijital yaşamlarımızın bir birleşimidir (Hackl, 2020).

Kullanıcılara benzersiz deneyimler sunan ve *paralel dijital evrenler* olarak tanımlanabilecek metaverse'ler, gerçek hayatta yapılabilecek birçok eyleme izin verdiği için birçok açıdan gerçek dünyanın bir devamı gibi hareket etmektedir. Bilgisayar, sanal gerçeklik başlığı veya akıllı telefonlarla ulaşılabilen, blok zinciri tarafından desteklenen bu alanlar kullanıcıların yalnızca gerçek dünya etkileşimlerini taklit etmekle kalmamakta, aynı zamanda pratik, gerçek dünya uygulamalarına sahip olan bağımsız ekonomiler içinde sanal gerçeklik içeriği ve uygulamaları oluşturmasına, deneyimlemesine ve bunlardan para kazanmasına olanak tanımaktadır. Bu alanlarda insanlar, sosyalleşebilmekte, yeni şeyler keşfedebilmekte ve oyun oynayabilmektedirler ("What is a metaverse?", 2021). Dolayısıyla bu teknolojik çağ, böyle bir hibritliğin içerisinde yer alacak insan için üretim ve tüketimin hemen her boyutunda edimlerinin ve eylemlerinin değişimini getirecektir.

Metaverse'ler hibrit gerçeklik alanları ortaya çıkararak hem fiziksel gerçekliğin yansımaları hem fiziksel gerçeklikten ayrı sanal boyutları hem de her ikisinin bağıntılı bir formunu barındırmaktadır. Bu yeni teknolojiyi kullanacakların, bu ortamlarda vakit geçireceklerin *başka türden bir gerçeklik* algılayacakları, yaşamlarının bir anlamda karma spektrum içerisinde evrileceğini söylemek mümkündür. Metaverse alanlarda sanal bir arsa satın almak, üzerine sanal yapılar inşa edebilmek, bunları satabilmek veya kiraya verebilmek, döşeyebilmek, sanal kimlik (avatar gibi) oluşturabilmek, başkalarıyla iletişim kurabilmek, etkinlik düzenleyebilmek ve etkinliklere katılabilmek olanaklıdır. Hatta metaverse alanda yer alan bir mağazadan sanal bir ürün satın alındığında ürünün fizikseline de sahip olunabilmesi gibi eylemlerle fiziksel dünya ile bağlantı kurulabilecektir. Metaverse'ün bir diğer önemli özelliği ise sanal dünyalar arasında geçiş yapılabilmesi olacaktır. Bunun anlamı bir metaverse içerisindeki varlığın/nesnenin başka bir metaverse'e, başka bir sanal dünyaya taşınabilmesidir.

Tekerlek ayağın, kitap gözün, giysi derinin, elektrik devresi merkezi sinir sisteminin uzantısıdır, diyen McLuhan ve Fiore'nin (2012, s. 32-41) söylemine gönderme yapılırsa eğer; "medya, çevreyi değiştirerek, üzerimizde eşsiz bir algı kapasitesi gücü bırakır. Herhangi bir duyunun uzantısı düşünce ve davranış şeklimizi, bir başka deyişle dünyayı algılamaya şeklimizi değiştirir. Bu algı kapasitesi değiştiğinde insanlar da değişir." Metaverse'ün ise insanın hem de dünyanın bütüncül bir uzantısı olduğu düşünülürse; algı kapasitelerinin ve buna bağlı olarak düşünce ve davranış şekillerinin köktenci bir biçimde değişeceği açıktır. Evren ötesi bir yaşamın, insan ötesinde bir varlık gerektireceği, tüm duyuların bu varlığın ortaya çıkışına hizmet edeceği fantastik bir düşünce olmaktan çıkmıştır. Dijitalleşme sürecinin parmak ucu dokunuşlarla getirdiği sihirli yolculuklar artık bedeninin tamamına yayılabilecektir. Düşünüş, davranış,

hissediş konusundaki kalıpların da yeniden inşa edileceği bir dönüşüm sürecinin ilk evrelerinin yaşandığı söylenebilir.

3. Oyun ve Sanat Yönünden 'Metaverse'

Bir nevi oyuna dönüşen insanın gerçekle ilişkisi, yine oyun alanlarında eğilip, bükülüp evrilmeye başlamıştır. Gerçek dünyadan arınma, soyutlanma isteği ile hem eğlenceye dayalı hayali atmosferlere hem de inançlar paralelindeki ritüellere kadar oyunun izleri vardır. "Oyunların kökeni, ilkel dinlerin bereket ayinlerine, güneşe, aya, toprağa tapınmalara kadar gitmektedir" (İgit, 2019, s. 27). Oyun, hayal gücü ve yaratıcılık boyutuna göre gerçek gerçekliğin dışında olan alternatif gerçekliklere doğru kapı açmaktadır. "Oyun, genellikle gerçek dünya dışında, kesin olmayan, kendine özgü kuralları ve kültürü olan, eğlenceli ve isteğe bağlı bir etkinliktir. (...) kuralları olan, ciddi olmayan, giriş ve çıkış sınırları olan, gerçek olmayan ancak gerçekmiş duygusu vererek bireyleri bir aktivitenin içine sokan olgudur" (Yengin ve Bayrak, 2018, s. 62). Oyun, yaşamın sınırlarından, kalıplarından, kurallarından ayrışarak başka bir dünya, başka bir kimlik oluşturma olanağı vermektedir. "Oyuna özgü düşsel alan pratiği gerçek olandan farklı olarak, tekrarlanabilir ve defalarca kez kopyalanarak yeniden başlayabilir, hayali bir zamanda ve hayali bir mekânda tekrar tekrar bulunulabilir. (...) oyun alanı, insanın düşsel bir yöntemle kendisini gerçekleştirmesine olanak vermektedir" (Alver, 2020, s. 16-17). Dolayısıyla oyunun yaratıcılığa bağlı bir eylem olmakla birlikte kurallardan da tam olarak bağımsız olmayan ama zihinsel olarak *başka bir boyutu* deneyimleyen bir aksiyon olduğu söylenebilir.

Huizinga, (2006, s. 16-20) oyunun kültürden daha eski olduğunu vurgulayarak oyunun kültürün içinde, kültürden önce de var olan, kültüre eşlik eden ve yaşadığımız döneme kadar etkili olan bir kendiliğindenlik olduğunu belirtmektedir. Kültür; döneme, topluma, gelenek göreneklere, coğrafyaya ve daha birçok paradigmaya göre şekillenen, değişen devingen bir yapıdadır. Kültürü dinamik kılan ve biçimlendiren en önemli kavramlardan biri etkileşimdir. Başka insanlarla, toplumlarla, bölgelerle olan etkileşim döngüsü, kültürün kimi temel özellikleri sabit kalsa da genel itibarıyla hareketli olmasını getirmektedir. Etkileşim, iletişim araçlarının gelişimi ile birlikte daha geniş alanı kapsamaya, daha hızlı döngü oluşturmaya başlamıştır. Dijital medya, insan yaşamının her alanına nüfuz etmiş, çağın dominant medyasını oluşturmuştur. "İki insan bir ağ üzerinden iletişime geçtiklerinde sadece ne dediklerini değil, etkileşim kurma biçimlerini de yeniden şekillendirirler. Zamanla bu dönüşümler, temas biçimlerini de değiştirir" (Burnett, 2018, s. 107). Zaman ve mekân kavramlarının ötesine geçerek İnternet ağlarının örülü olduğu her yerde olma kapasitesi ile kültürel kaynaşmalar ve etkileşim boyutuna hızlı bir akış getirerek devrim yaratmıştır. Artık dünyanın çeşitli bölgelerindeki toplumlardan haberdar olmak, öğrenmek, anında etkileşime girebilmek mümkündür. İnsanın ezelden beri taşıdığı ve vazgeçmediği oyun edimi, alternatif yaşam alanları haline gelen dijital medya içerisine de yerleşmiş hatta dijital medyanın oldukça güçlü bir aktörü olmuştur. "Büyük çaplı erişimi ücretsiz oyunların ortaya çıkışı, çoklu oyuncu seçenekleri ve Dünya'nın dört bir yanından insanların bir araya getirilmesi gibi farklı deneyimler sunan dijital oyun yarattığı yeni kültürle her yaşta insani içine çekebilmektedir" (Sarı ve Öncel, 2019, s. 32). Zaten eğlencenin, boş vakit geçirmenin ötesinde dijital mecralar içerisinde oyun hem üretim hem tüketim anlamında küresel ekonomide oldukça güçlü bir paydaya sahip olan bir sektör haline gelmiştir. Statista'nın 7 Mayıs 2021 tarihli raporuna göre; global dijital medya pazarının sürekli pazar gelirlerinin en büyük payı oyun ile büyümektedir. 2020 yılı küresel çevrimiçi oyun gelirleri 18 milyar dolardır ve 2025'te bu rakamın 19 milyar dolara ulaşacağı öngörülmektedir. Şu anda, dünya çapında tahmini 1 milyar çevrimiçi oyuncu vardır ve 2025'te çevrimiçi oyun izleyicilerinin 1,3 milyarı aşacağı beklenmektedir (Clement, 2021a. 29 Ocak 2021 tarihli raporda ise nispeten yeni bir endüstri olmasına rağmen, sanal gerçeklik pazarının oyuncuların kendilerini bir VR kulaklık kullanarak farklı dünyalara taşımasına olanak tanıyan video oyun segmenti de dahil olmak üzere dünya genelinde patlama yaşadığı açıklanmıştır. VR oyun endüstrisindeki küresel gelir 2017'de 0,4 milyar dolarken, 2020'de 1,1 milyar dolara ulaşmıştır, 2024'e kadar ise 2,4 milyar dolara çıkması beklenmektedir (Clement, 2021b). Küresel AR, VR ve MR pazarının 2021 sonunda 30,7 milyar dolara ulaşacağı ve 2024 yılına kadar 300 milyar dolara yaklaşacağı tahmin edilmektedir (Alsop, 2021).

Son yıllarda teknolojinin hızla gelişmesi ile telefonda, bilgisayarda, konsollarda oynanan oyunlarda VR (Virtual Reality) teknolojisinin kullanılması, 360 derece görümlü oyunların üretilmesi, internet üzerinden karşılıklı oynanan oyunlar için yeni platformlarının ortaya çıkması ve toplulukların oluşturulması, düzenlenen oyun turnuvalarının canlı yayından izlenebilmesi, oyun oynanış

videolarının yayınlanabileceği yeni platformların kurulması gibi değişimler yaşanmıştır. (Sarı ve Öncel, 2019, s. 20)

Bir oyunun cazibesi, oyuncusunu atmosferine daldırma, gerçekten orada olma hissini yaşatma derecesi ile ölçülebilir. Çünkü “oyun ‘gündelik’ veya ‘asıl’ hayat değildir. Oyun, bu hayattan kaçarak, kendine özgü eğilimleri olan geçici bir faaliyet alanına girme bahanesi sunar” (Huizinga, 2006, s. 25). Bu bağlamda bir nevi gerçek hayatın kaçış noktası olan sanal alanlarda oyun, teknoloji yardımıyla kullanıcıya daha farklı pencereler açabilir. “Dijital oyunların tüketicilerine sunduğu etkileşim alanı, onlar için yepyeni bir sosyalleşme alanı yaratmaktadır. Oyun karakterleri veya avatarlar üzerinden tanımlanan kişisel profiller, oyuncuya kendilerini istedikleri gibi tanıtmaya ve yeni dünyalar kurmaya olanak tanımaktadır” (Büyükbaykal ve Cansabuncu, 2020, s. 3). Dijital oyunların giderek daha gerçekçi bir hale bürünmesi sanal gerçeklik oyunları ile birlikte ivme kazanmıştır. Simüle edilmiş ortamlar kullanıcılarına istedikleri gibi kimlik/varlık yaratma, düşsel bir habitus kurgulama şansı tanınması ile gerçek dünyadan koparmakta ve bir çeşit arınma duygusu yaşatmaktadır.

Sosyal yaşam, iş yaşamı, eğlence gibi üretim ve tüketimin çeşitli boyutlarını kapsayan dijital medyada yaratıcı alanlar ve düşsellik ayrıca önemli bir pay almaktadır. Yaratıcılık konusunda zihni tasavvurların, ruhsal atmosferlerin dışavurumu sanal alanlarda sınırsız olanaklarla mevcuttur. Dolayısıyla sanatın üretimi ve tüketimi de bu alanlarda yeniden doğmaktadır. Sanatçı, bulunduğu yerden metaforik ya da soyut da olsa küresel bir temasa erişebilmektedir. Kalıplar ve sınırlar; etkileşim içerisinde ve dolayısıyla yoğun bir beslenme ile, disiplinlerarasılığa izin veren yapılar ve kolektif çalışmalarla aşılmaktadır. Huizinga'nın oyun ve sanat arasındaki ilişkiye dair yorumlarına başvurmak gerekirse;

Oyunun unsurlarını belirtmek için kullanabileceğimiz terimlerin büyük bir bölümü estetik alanda yer almaktadır. Bunlar bize aynı zamanda güzellik izlenimlerini aktarma işinde de hizmet ederler: gerilim, denge, salınım, birbirinin yerine geçme, zıtlık, çeşitleme, birbirine eklenme, ayrılma ve çözüm. Oyun dahil eder ve serbest bırakır. Özümler. Yakalar, başka bir ifadeyle, cezbeder. İnsanın nesnelere gözleyebildiği ve hatta ifade edebildiği şu en yücesinden soylu iki nitelikle dopdoludur: ritim ve armoni. (Huizinga, 2006, s. 28)

Oyun ve sanat arasındaki estetik, güzellik, mükemmellik unsurları üzerinden kurulan bağlantılar, *yaratıcılık* özelliğinin aktifliğinden geçmektedir. Sanal gerçeklik oyun alanlarına bakıldığında; gerçek dünyadan alınan referanslarla ve/veya tamamen kurgusal düşsel yeni dünyalar yaratmak, bir şekilde tasarım ve sanat iş birliği ile çevrelidir. Dolayısıyla doğrudan bir sanat eserinin oyun alanında üretilmesi ya da oyun alanına yerleştirilmesi, sergilenmesi gibi açık yaklaşımlar dışında örtük biçimlerde de bu ortamlarda sanatın izleri vardır. “Dijital oyunun sanat dünyası ile olan ilişkisinin bir boyutu, sanatçıların dijital devrim sonrası bu yeni ortamı bir üretim alanı/aracı olarak görüp, sanat yapıtı veya deneyimi üretiminde kullanmaya başlaması ile belirginleşir” (Sayılğan, 2019, s. 331). Sanat eserinin alımlanmasında oyuna dönük yaklaşımlar kullanmak, sergileme için oyun alanlarından yararlanmak, doğrudan oyun alanı içerisine sanat eseri yerleştirmek gibi farklı temsil biçimleri mevcuttur. Yeni bir dünyaya girmek, orada gezmek, eğlenmek, yaratmak, kazanmak gibi eylemlerle alternatif bir yaşam edinmek, aslında çok yeni sayılmamaktadır. Bu şekilde insanlara yeni bir dünya kapısı açan dijital oyunlar, gelişerek sanal gerçeklik sistemleriyle daha gerçekçi hale gelmiştir. Örneğin; 2003 yapımı Second Life (t.y.) oyunu adından da anlaşılacağı üzere kullanıcılarına ikincil bir yaşam alanı sunmaktadır. Kullanıcılar, avatarlarını diledikleri gibi fiziksel özelliklerde oluşturabilirler, bu alanda meslek sahibi olabilirler, sosyalleşebilirler, etkinliklere katılabilirler, para kazanabilirler. Konserler, tiyatrolar, restoranlar, mağazalar, stüdyolar, atölyeler, ofisler gibi yaşama dair akla gelebilecek her ayrıntı, bu oyun içerisinde yer almaktadır. Aynı zamanda kullanıcılar; iş toplantıları, eğlence ve kültür-sanat etkinlikleri düzenleyebilir, sanat galerileri ve müzeleri gezebilirler. Second Life ve benzerleri aslında bir anlamda daha yakın dönemdeki gözlükle girilebilen sanal dünyaların ilk örnekleri, aşamaları gibi değerlendirilebilir.

Sanal gerçeklik ile birlikte iki boyutlu ekranlardan deneyimlenen sanal dünya, içine d alınabilen, algısal olarak ortamın içerisinde hissedilen üç boyutlu hale evrilmiştir. Metaverse ile de gerçek dünya ve sanal dünyanın hibritleşmesine ek olarak alanlar arası geçişler, değiş tokuşlar mümkün olacaktır. Metaverse'ün kapsama alanı ve ne olup ne olmadığı konusundaki argümanlar, bu alanın henüz tam anlamıyla açılmamasından kaynaklı olarak yetersiz, eksik ya da tam donanımlı değildir. Bu nedenle çatıyı belirlemek, anlam karmaşasını gidermek adına ortamdaki metaverse'e yakın terimler ve uygulamalar üzerinden bir değerlendirme yapılabilir.

Tablo 1. Metaverse Alan Tablosu¹

Sanal Dünya	Yapay zekâ güdümlü karakterlere sahip sanal dünyalar ve oyunlar, (gerçek zamanlı olarak "gerçek" insanlarla doldurulanlar gibi) on yıllardır var olmuştur. Bu bir "meta" evren değil, sadece tek bir amaç için tasarlanmış sentetik ve kurgusal bir evrendir.
Sanal Alan	Second Life gibi dijital içerik deneyimleri genellikle ön metaverse'ler olarak görülür. Çünkü oyun benzeri hedefler veya beceri sistemlerinden yoksundurlar, Bu sanal alanlar, neredeyse senkronize içerik güncellemeleri sunarlar ve avatarlarla temsil edilen gerçek insanlara sahiplerdir. Ancak bunlar metaverse için yeterli nitelikler değildir.
Sanal gerçeklik	Sanal dünyayı veya alanı deneyimlemenin bir yoludur. Dijital bir dünyada varlık duygusu, metaverse yapmaz.
Dijital ve Sanal Ekonomi	World of Warcraft gibi bireysel oyunlar, uzun zamandır gerçek insanların sanal malları gerçek parayla takas ettiği veya gerçek para karşılığında sanal görevleri yerine getirdiği işleyen ekonomilere sahip olmuştur. Ayrıca, Amazon'un Mechanical Turk gibi platformların yanı sıra Bitcoin gibi teknolojiler, sanal ve dijital görevleri gerçekleştirmek için bireylerin/işletmelerin/bilgisayar gücünün işe alınmasına dayanmaktadır. Zaten tamamen dijital pazarlar aracılığıyla dijital faaliyetler ve dijital ürünler için işlem yapılmaktadır.
Oyun	Fortnite, metaverse'ün birçok unsuruna sahiptir: IP'yi birleştirir, birden çok kapalı platforma yayılan tutarlı bir kimliği vardır, bazıları tamamen sosyal olan sayısız deneyime açılan bir kapıdır, içerik oluşturucularına bedeli ödenir. Ancak, Ready Player One'da olduğu gibi ne yaptığı ne kadar genişlediği ve hangi işin gerçekleştirebileceği çok dar kalmaktadır. Metaverse bazı oyun benzeri hedeflere sahip olabilir, oyunlar ve oyunlaştırmayı içerebilir, ancak kendisi bir oyun değildir ve belirli hedeflere yönelik değildir.
Sanal Tema Parkı veya Disneyland	Atraksiyonlar, sadece sonsuz olmakla kalmayacak, aynı zamanda Disneyland gibi merkezi olarak tasarlanmayacak veya programlanmayacak, hepsi eğlence ile ilgili olmayacaktır. Ayrıca angajman dağılımının çok uzun bir kuyruğu olacaktır.
Yeni Uygulama Mağazası (App Store)	Hiç kimsenin uygulamaları açmak için başka bir yola ihtiyacı yoktur ve bunu VR'da yapmak, İnternet tarafından varsayılan değer türlerini etkinleştirir. Metaverse, günümüzün internet/mobil modellerinden, mimarisinden ve önceliklerinden önemli ölçüde farklıdır.
Yeni UGC (User Generated Content/Kullanıcılar Tarafından Oluşturulan İçerik) Platformu	Metaverse, sayısız bireyin içeriği yaratabildiği, paylaşabildiği, paraya çevirebildiği ve en popüler içeriğin toplam tüketimin yalnızca en küçük payını temsil ettiği başka bir YouTube veya Facebook benzeri bir platform değildir. Metaverse, uygun imparatorlukların yatırıldığı, inşa edildiği ve bu zengin sermayeli işletmelerin bir müşteriye tam olarak sahip olabileceği, API'leri/verileri, birim ekonomisini vb. kontrol edebileceği bir yer olacaktır.

Matthew Ball'a göre; bu örneklerin her biri Metaverse'ün bir parçası olsa da tam olarak metaverse değildir. Çünkü metaverse, internette başka bir belgeye, metne, bağlantıya vb. köprü oluşturarak bunlar arasında gezme olanağı veren hipermetin gibidir (Ball, 2020).

Metaverse'ün işaret ettiği yaklaşımlar ve oluşumlar çok yeni ve tam olarak tamamlanmamış olsa da bu bağlamda da birtakım örneklerden söz edilebilir. 2020 yılında kullanıma açılan Decentraland (t.y.) blok zincir temelli bir sanal gerçeklik platformudur. Yine aynı şekilde burada da ikincil bir yaşam kurgulanabilmektedir. Sanal arsalar satın alınıp üzerine yapılar inşa edilip satılabilmekte, kiraya verilebilmektedir. Kendine özel para birimi bulunan bu alanda; gerçek dünyadaki gibi etkinlikler düzenlenebilmekte, iş üretilebilmekte ya da mevcut işler burada da sürdürülebilmekte, sanatsal etkinliklerde, eylemlerde bulunulabilmektedir. Daha önceki sanal dünyalara göre özelliği ise blok zincir temelli olduğu için bir yere, bir kuruma bağlı olmayan merkeziyetsiz bir alan olmasıdır. Ethereum blok

¹ Matthew Ball'un "The Metaverse: What It Is, Where to Find it, Who Will Build It, and Fortnite" başlıklı yazı içeriğinden dönüştürülmüştür (Ball, 2020).

zinciri tarafından desteklenen sanal bir dünya ve metaverse olan Cryptovoxels'da da yine oyuncular arazi satın alabilir, mağazalar ve sanat galerileri inşa edebilirler (Cryptovoxels, t.y.). Blok zincire dayalı bir oyun sistemi şeklinde inşa edilen bir diğer platform olan Bloktopia (t.y.) da bir metaverse projesidir. Burada sanal gerçeklik gözlükleri ile ortama dalan kullanıcılar, 21 katlı bir gökdelen şeklinde tasarlanmış alanda üretim ve tüketimin çeşitli aşamalarını deneyimleyebilmektedir. Ek olarak Instagram, Whatsapp ve Messenger gibi uygulamaları da bünyesinde barındıran sosyal medya platformu Facebook'un CEO'su Mark Zuckerberg tarafından yapılan açıklamada; şirketin metaverse'e doğru ilerleyeceği ve şu an beta sürümünde olan Horizon'da da iş ve eğlenceyi barındıran avatarlarla dahil olunan sanal bir evren modeli oluşturulacağı ifade edilmiştir ("Apple ve Amazon'un", 2021; Oculus, t.y.). Buradan hareketle günümüzün en çok kullanılan iletişim alanlarında da metaverse'e doğru yapılanmaların olduğu ve aslında bu hibrit sanal evrene geçişin çok uzakta görülmediği, yeni nesil bir İnternet ile birlikte merkeziyetsiz yeni bir dünya tasarımının ortaya çıkacağı düşünülebilmektedir.

Sanal gerçeklik ortamına dalan kullanıcı, ortamda yalnızca sanal bir varlık göstermektedir. Ancak bunun da uzantısı olarak metaverse alanlarda sanal varlığı ile fiziksel varlığı (sanal nesnelere ile fiziksel nesnelere) bağlantı içerisine girebilir. Uzun süredir dijital ortamda yapılabildiği gibi doğrudan sanal ekonomilerin oluşturulabilmesine ek olarak sanal ve fiziksel ekonomiler arası alışverişler gerçekleştirilebilir. Daha açık olarak metaverse vizyonunda fiziksel ve sanal arasındaki kopukluk ortadan kaldırılarak arada bir köprü oluşturulabilecektir. Dolayısıyla bu durumda sanal alanda doğal dünyanın kendisinden uzaklaşmanın getirdiği boşluk, metaverse içerisinde nispeten giderilebilir. Ayrıca gerçek dünya ile birleşme, fiziksel dünyanın da gerçekliğini artırabilir. Metaverse alanlarda platformlar, uygulamalar arası geçişlerin, taşınmaların, dolaşımın mümkün olması; simgesel olarak evrenler arası yolculuğa çıkararak çoklu evrenlerde sanat yapımı, tüketimi ve alımlanması konusunda var olan sınırların aşılmasını, düşünce, ortam, araç gibi sanatın değişik yönlerine etki eden bütüncüllüğünde çeperin alabildiğine genişletilmesini sağlayabilir.

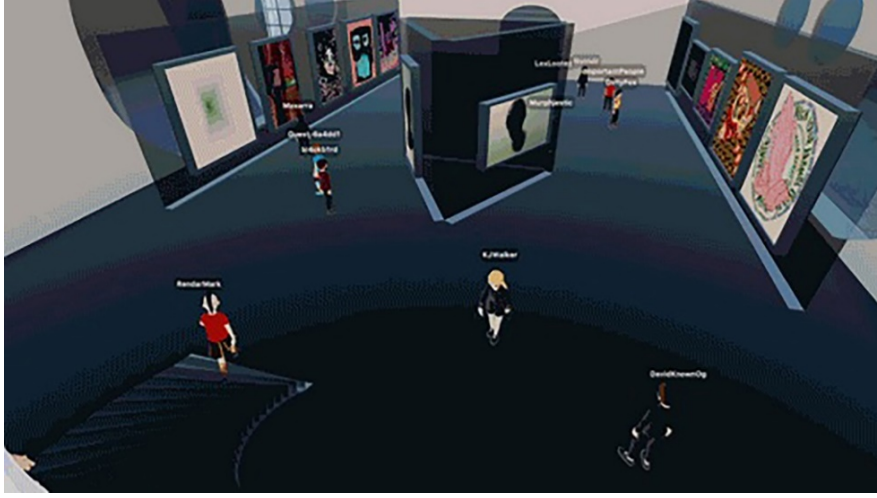
Sanatın sürdürülebilirliğini korunması için modern teknolojilerden ve çağın iletişim ortamlarından yararlanmasının kaçınılmaz olduğu göz önüne alınırsa; dünya ekonomisinin yeni iletişim ortamı ve gelecek neslin yaşam alanlarını oluşturacak olan metaverse'lerde yer almanın hayati bir önem taşıyacağı öngörülebilmektedir. Ama "sanat olma niteliği her bakımdan betimleme ya da çözümlemenin etkisi altında kalan nesnede değil, onun uyandırdığı tepkide yatar" (Bolla, 2012, s. 28). Belki de sanal izdüşümlerle yaratılan tinsellik, somut varlıktaki tinsellikle birleşerek sanatta yeni anlam örüntüleri meydana getirebilir.

4. Yeni İletişim Ortamı 'Metaverse'de Sanat

Sanat eserinin sergilenme şekli alımlanmasında oldukça etkili olan dinamiklerdendir. Çünkü her sergileme biçimi ve küratöryal düzen sanat eserinin kimliğinde, aurasında, algılanmasında farklı farklı etkiler yaratmaktadır. Dijital ortam sanatın üretim biçimlerine yeni pratikler getirmiştir, tüketiminin boyutlarını değiştirmiştir ve sergileme anlayışlarına yeni yöntemler kazandırmıştır. Özellikle iki boyutlu alanlardaki nispeten sınırlı sergileme düzenlerine göre üç boyutlu alanlar ve sanal gerçeklik platformları, hem gerçeğe daha yakın düzenlemelere olanak tanımaktadır hem de gerçekte yapılamayacak kadar hızla yapbozlara, çeşitli görsel-işitsel efektlere, gezinme haritalarına, izleyici profillerinin, eylemlerinin, beğenilerinin analizlerine ve daha birçok parametreye izin vermektedir.

Sanal gerçeklik sergileri küratöryal olarak ihtiyaç duyulabilecek alanın büyüklüğü, şekli, duvar sayısı, ışıklandırma, renkler, dokular, gibi birçok öğenin tasarlanabilmesine, bu platformlardaki sergilerin gerçekçi ve etkili yaklaşımlarla planlanmasına imkân vermektedir. Sanal gerçeklik oyun alanlarında da aynı şekilde sanat sergileri düzenlenmektedir ve bunlar sanatın eğlenceli ve interaktif katılımlarla alımlanabilmesi, etkileşimin artırılabilmesi gibi konularda yeni açılımlar meydana getirmiştir. Daha da ötesinde sanal gerçeklik alanları yalnızca sergileme alanının düzenlenmesi ile sınırlı değildir, binanın, yapının kendisi de baştan sona tasarlanıp inşa edilebilmektedir. Bu da fiziksel dünyada belirli kalıplar, sınırlar içerisindeki yapılabirliklerin aşılabilmesini mimari açıdan gerçek dünyada ütopyik kalabilecek tasarımların sanal dünyanın elverişliliği ile gerçekleştirilebilmesini sağlamaktadır. Sanatçılar kendi atölyelerini, stüdyolarını, çalışma alanlarını, ofislerini ve sergi mekanlarını inşa edebilirler ya da var olanları satın alabilir, kiralayabilirler. Üretimlerini, sunumlarını, iletişimlerini tamamen bu sanal gerçeklik platformlarında gerçekleştirebilirler. Her sanal gerçeklik platformu ayrı bir dünya olarak düşünülebilir. Metaverse alanlar ise tüm bu farklı sanal gerçeklik platformları arasında gezilme ve veri, varlık taşıma özelliği ile bir anlamda farklı dünyalar arası yolculuğun anahtarı olacaktır.

Metaverse alanlar henüz tam anlamı ile gerçekleşmemiş olsa da mevcut duruma bakıldığında bu yeni dünyanın eşiğinde olduğu açıktır. Metaverse tabanlı birtakım platformlarda galeriler açılmaktadır, sergiler düzenlenmektedir, eser satışları yapılmaktadır. Örneğin; Decentraland'de 2020 yılının haziran ayında sergi, parti, tartışma ortamları gibi etkinliklerden oluşan on gün süren bir kültür festivali gerçekleştirildi. Şekil 1'de bir kesiti görünen festivalde pek çok sanatçının çok sayıda çalışmasını içeren sergiler düzenlendi (Retrospective, 2020).



Şekil 1. Decentraland Kültür Festivali kapsamında bir sergi görünümü (Decentraland, t.y.).

Fiziksel dünyada yer alan galeriler ve müzeler de blok zincir sistemlerine sahip olan sanal gerçeklik alanlarına bir uzantılarını inşa etmeye başlamıştır. Şekil 2'de Londra'da yer alan Sotheby's Müzayede Evi ve fiziksel görünümünün kopyasını içeren Decentraland'de açtığı galeri görülmektedir (Osei, 2021; Jhala, 2021).



Şekil 2. Sotheby's Müzayede Evi'nin fiziksel görünümü (sol)(Osei, 2021), Decentraland'deki Sotheby's Galerisinin dışardan görünümü (sağ)(Jhala, 2021).

Blok zincire dayalı sanal gerçeklik platformlarında NFT pazaryerleri de galeriler açmaya, kendi yapılarını oluşturmaya başlamıştır. Şekil 3'te Markerplace'in Decentraland'deki ve Cryptovoxels'deki binaları görülmektedir (Digital, 2021). Her iki bina da farklı tasarımlarla inşa edilmiştir. Bu belki de buldukları platformun özelliklerine ya da aurasına göre mimari tasarım yaptıkları dolayısıyla fiziksel dünyada farklı bölgelerdeki farklı yapılanmalara gönderme gibi düşünülebilir.

Facebook Horizon'un 2019 yılı Eylül ayında yayınlanan tanıtım filminde coğrafi olarak birbirinden farklı bölgelerde yaşayan kullanıcıların buldukları yerden aynı sanat atölyesine geçebildikleri görülmektedir. Şekil 4'te yer alan kesitte avaturları ile ortama dalan kullanıcıların hem üretim yapabildikleri hem de etkileşime geçebildikleri vurgulanmıştır (Upload VR, 2019).



Şekil 3. Markerplace'in Decentraland'deki binası (sol) (Digital, 2021), Markerplace'in Cryptovoxels'deki binası (sağ) (Digital, 2021).



Şekil 4. "Facebook Horizon - A Metaverse For Rift and Quest" tanıtım filminden bir kesit (Oculus, t.y.).

Sanat temelinde ele alınan görüntülerde hala tam olarak gerçekçi olmaktan uzak gibi görülse de sanal gerçeklik alanlarında ve metaverse projelerinde oldukça gerçekçi görünümle üretilmeye başlanmıştır. Örneklerden yola çıkılırsa; metaverse alanlarda bir kurum ya da kuruluş tarafından veya bireysel olarak sanatçılar tarafından sergiler düzenlenebileceği, fiziksel dünyadaki galeri, müze, müzayede, sanat kurum ve kuruluşlarının tercihen birebir görünümü ile ya da daha farklı bir görünümle yer alabileceği, sanal sanat pazarının oyuncularının da üç boyutlu yapılar içerisinde konumlanabilecekleri görülmektedir. Önemli olan şu anda gelişmekte olan metaverse dünyasında platformlar arası alışverişlerin, geçişlerin gerçekleştirilebileceği zamandır. Ayrıca XR teknolojisi ile birlikte fiziksel dünyaya metaverse alanlardan sanal katmanlar eklenebilmesi, bunlara kullanıcılar tarafından müdahale edilebilmesi, gereksinimlerine göre yönlendirilebilmesi de ortaya çıkacak yeni evren planında önemli ayrıntılardan olacaktır. Bunlar gerçekleştiğinde sonsuz olanaklarla donatılmış yaşam biçimlerinin hüküm sürdüğü, hibrit gerçeklik sistemleriyle yoğrulmuş çok katmanlı alternatif yaşam formlarının ortaya çıkacağı açıktır.

Metaverse içerisinde sergi salonu, galeri, müze gibi yapıların inşa edilmesi, satın alınması ya da kiraya verilmesi, buralarda çeşitli organizasyonlar düzenlenmesi, eser satışlarının gerçekleştirilmesi küresel olarak yeni bir ekonomi başlatacaktır. Sosyalleşme ve etkileşim açısından gerçeğin ötesinde yaklaşımlarla global bir iletişime olanak tanınmasıyla sanatçılar, izleyiciler, koleksiyonerler, sanat uzmanları, yöneticileri iletişim ağlarını genişletecek gerçekçi ve çok yönlü potansiyellere erişebileceklerdir. Bu alanlar fiziksel dünya boyutunda deneyimlenenlerden çok daha öte yaklaşımlarla, illüzyon oyunları, düşsel atmosferlerle kurgulanabilecektir. Sanatçılar yine bu alanlar içerisinde olan yapılarla fiziksel gerçeklikte olduğuna benzer birtakım iş birlikleri yapabilecekleri gibi bağımsız olarak kendi yaratıcılıklarını gösterebilecekleri yapıları da inşa edebilirler ve bu da sanat eserlerinin sergilendiği mekanların da sanatsal bir biçimde oluşturulabilmesini ve dolayısıyla her anlamda bütüncül sanat perspektiflerini ortaya çıkarabilir. Sanatın alımlanmasında bakış açılarının genişlemesi; duylara etki oranının artırılması, çeşitlenmesiyle doğru orantılıdır. Metaverse oyun alanlarında gerçekleştirilen organizasyonlarla daha farklı izleyici kitlesi de çekilebilir, oyun kurguları içerisinde alımlamanın başka boyutları da keşfedilebilir. İzleyicilerle birlikte sanat eserlerinin anlam katmanlarının artırılabilmesi ve böylece sürekli olarak değişim ve dönüşüm içerisinde olan devingen sanat eserleri oluşturulabilir. Daha da önemlisi izleyicinin yalnızca izleyici ya da katılımcı olarak kalmadığı, katılımıyla, varlığıyla ya da içerik

eklemeleri ile birlikte hem sanat ekonomisinin bir parçasını oluşturabileceği hem de ekonomik olarak kişisel kazanımlar sağlayabileceği ortamlar meydana gelebilmektedir.

Hibrit ortamlarda yeni düşünceler ve farkındalıklarla birlikte belki de gerçeğin yeniden tanımlanması gerekmektedir. Her şeyin değişime maruz kalması ve dönüşmesi söz konusu ise eğer; bu, gerçek kavramını da kapsamalıdır. Hatta artık gerçeğin sınırlı, nesnel bir anlamdan çıkıp, öznelleşen ve bu nedenle de çok anlamlılığı içeren bir kimlik alabileceği varsayılabilir.

Aslında, doğal evrenin işleyişine dair keşfedilenler ve teknolojik düzeyde insanlar tarafından yaratılan şeylerin karmaşıklığı dikkate alındığında, neyin gerçek olduğuna neyin olmadığına dair geleneksel tanımların anakronik kaldıkları görülecektir. Bu önemli bir husustur, çünkü bir bakıma hem teoride hem pratikte, neyin gerçek neyin sanal olduğuna dair halihazırdaki kültürel ayrımlar, artık eskisi kadar güçlü bir biçimde uygulanmamaktadır. Başka bir deyişle, gerçekliğe ve sanal uzantılarına angaje olmanın anlamına dair daha karmaşık bir görüşün geliştirilmesini teşvik edip destekleyecek yeni tanımlara ihtiyaç var. Bu ihtiyaç, imgeler söz konusu olduğunda özellikle önemlidir, çünkü imgeler, oynadıkları rollere dair geleneksel açıklamaları yürürlükten kaldıracak kadar dönüştürülmeye ve dönüştürücü bir tarzda hareket etmeye artık muktedirlerdir. (Burnett, 2018: 99)

Burnett'in ifadelerinden hareketle; gerçeğin ne olduğuna dair fiziksel ve sanal arasında yapılan ayrımların özellikle meta evrenlerin doğuşu ile birlikte yeniden ele alınması gerektiği kavranabilir. Çünkü gerçek artık fiziksel gerçeklikteki nesnel ve yalın anlamından sıyrılmaktadır. Artık sözü edilecek olan, *hibrit gerçeklik*dir. Sanatın hiper sistemler ve uygulamalar içerisinde simülasyona dönme ihtimali karşısında *metaverse*'ün hibritliği yeni bir alan açacaktır. Aslını yok edip kopyanın asıl olana dönmesinden ziyade bir arada varlık gösterebilen, katmanlı bir yapı kurulacaktır. Dolayısıyla artık gerçeğin buharlaşması değil, anlamının genişlemesi ve çağın yaklaşımlarıyla, teknolojik donanımlarıyla örülü farklı bir duyusalılık hazırlaması söz konusudur.

5. Sonuç

İletişim teknolojileri temelinde atılan her adım, ortaya çıkan her araç, her uygulama daha kolay, daha hızlı, daha işlevsel olmasının ötesinde daha gerçekçi yaklaşımlara doğru ilerlemektedir. Oldukça geniş bir kavram olan iletişimin başka bir yönünü gösteren oyun ve sanat ise gerçek gerçekliğe koşut zihinsel, düşsel gerçeklikler yaratmaktadır. Teknoloji bu zihinsel, düşsel gerçekliklerin illüzyon ve manipülasyon yöntemleri ile dışa yansıtılmasını sağlamaktadır. Ayrıca bireysel, kişiye özgü zihin tasarımlarının başkaları tarafından da görülebilmesine, algılanabilmesine, yaşanabilmesine yardımcı olmaktadır.

Oyun, insanlara gerçek hayattan, sahip oldukları kimlikten kaçış anları yaratarak, onları başka bir varoluş senaryosuna daldırmaktadır. Sanat, yaratıcısının tasarımlarının dışavurumu olmasının yanı sıra alımlayıcısını kendi perspektifi doğrultusunda bir serüvene çekmektedir. Bu anlamda her ikisi de gerçek kavramının *başka türden* boyutlarını işlemeye, göstermeye, sunmaya çalışmaktadırlar. Sanal ortam, fiziksel gerçekliğin yasalarını da içermekle birlikte fiziksel boyutta gerçekleştirilmesi çok zor ya da olanaksız olan yapılabirlikleri içeren yeni bir dünya yaratmıştır. Özellikle VR, AR, MR, XR gibi teknolojik gerçeklik sistemleri ile üç boyutlu dünyaların kurulması, gerçeğin çeşitlenmesi ve artırılmasına yönelik girişimleri, oluşumları çoğaltmıştır. Fiziksel dünyanın bir uzantısı ve paralel başka bir dünya meydana gelmiştir. Sanal alanın güçlü bir aktörü olan ve yarattığı küresel ekonomi ile başlı başına bir sektör durumuna erişen oyun alanlarında gerçekliğin artırılmasına yönelik yeni gelişmelerden yararlanılmaktadır. Eğlenceli bir biçimde yeniyi deneyimleyip, alışmaya başlayan kullanıcıların artması, bu yeni dünyayı inşa edecek yapıyı, örgütü içermektedir. Yeni bir dünya yaratmanın en kilit unsurlarından birinin kullanıcıda cazibe yaratmak olduğu fikri çerçevesinden bakılırsa; bu alanları idealize etmek ve estetik olarak duyulara hitap etmek konusunda sanatın önemi yadsınamaz.

Gerçeğin artırılması ve hiper bir görünüme ulaşması sonucunda simülasyonun gündeme geleceği, böylece asıl olanın yok olacağı Baudrillard tarafından vurgulanan bir durumdur. Teknoloji tabanlı kurgusal gerçeklik alanlarında aslının ötesine geçerek aslın kendisi konumuna erişen simülasyonun oluşumu için uygun zemin bulunmaktadır. Dolayısıyla bu alanlarda sanatın yer alması; onun aslının ya da konvansiyonel halinin buharlaşması, doğal tinselliğin kaybı, sanatın yaratım, duyusalılık, alımlama dahil üretim ve tüketiminin tüm çevresinde mekanik bir sarmalanmanın meydana gelmesi ile sonuçlanabilir. Bu durumda tinselliğin, estetiğin, duyusal algıların, yaratımın da yapaylaşması olasıdır.

İnsanın doğadan ayrılması ve teknoloji ile yapay bir dünya yaratmasının sonraki aşaması olarak fiziksel ve sanalın hibrit olarak kullanabildiği metaverse alanlar, simülasyon oluşumunu bir şekilde engelleyebilmektedir. Paralel evrenler oluşturma dürtüleri, evrenin ötesine geçen boyutlar arası deneyimleri vadeden bir genişlemeye gitmiştir. Meta evrenlerin temellerinin atıldığı günümüzde özellikle oyun platformları bu yönde atımlarda bulunmaktadır. Oyun dünyalarının içerisine sanat eserleri yerleştirilmektedir, oralarda sanat organizasyonları düzenlenmektedir hatta sanat yapıları inşa edilmektedir. Bulunulan dünyanın ötesindeki bir dünyaya erişebilme, bilinen evrenin ötesindeki bir evrenle bağlantı kurabilme, sanal ve fiziksel arasında yolculuk yapabilme gibi eylemler, yalnızca alternatif yaşam biçimlerinin ortaya çıkması ile sınırlı değildir, aynı zamanda yaşam formlarının birleştirilmesi ile daha geniş bir uzamı gündeme getirmektedir. Meta veri deposu olarak sadece fiziksel ve sanal arası değil, sanal platformlar arası geçişleri, veri taşımayı, alışverişi de olanaklı kılacak olan metaverse’de sanat, yeni bir hareket alanı edinecektir. Böyle bir hibritlik içerisinde yalnızca sanal kalmanın getireceği tinselliğinden kopma ihtimali, tersine çevrilerek doğal ve mekanik olanın birleşimi ve geçişkenliği ile yaratımda, estetikte, alımlamada yeni parametrelere kavuşacaktır.

Metaverse içerisinde fiziksel dünyada yapılamayacak sanat organizasyonları, çeşitli toplumlardan, kültürlerden insanların katılımıyla büyük bir karnaval içerisinde gerçekleştirilebilecektir. Sanat üretimi ve tüketiminde metaverse’de gerçeği aşan uygulamalar içindeki global iletişim ile kurulabilecek iş birlikleri, dünya pazarında yer almanın önemli bir anahtarı gibi olacaktır. Bu alanlarda üretim, tüketim, sunum gibi sanatta daha öncekilerden farklı olan anlayışların ortaya çıkması, koleksiyoner anlayışlarında da yeniyi hazırlayacaktır. Meta dünyada izleyicilerin de sanat üretim, tüketiminde ve dolayısıyla ekonomisindeki rollerinin daha da aktifleşeceği söylenebilir. Oluşturulan verilerin, kurulan yapıların (sanat eserleri, sanat yapıları vs.) platformlararası taşınabilmesi, en önemli özellik olacaktır. Yeni kurulan Disney formu, hibritliğin getirdiği katmanlı yapılarla insanı da hibrit bir forma taşıyacaktır. Mekanik bir evren içerisinde duyularının ve algılarının değişmesi, onu başka bir varlık haline getirecektir. Çeşitli sistemlerle aracılan ortamlarda düşünsel yeti de sanal ve fiziksel arasında katmanlı bir versiyona geçecektir. Dolayısıyla sanatçı için de yeni bir versiyon ortaya çıkacaktır. Sanatın her yönden yeni bir hareket alanı kazanacağı meta evrende yaşamın başka yönlerden yaşanması, algılama boyutlarının değişmesiyle yeni imgelemelere kapı açılacaktır. Sanatçılar kendi fantezilerini gerçekleştirebileceği alanlara kavuşacaklardır. Tüm teknolojik gerçekliklerin tek bir çatı altında birbirleriyle kaynaşacakları; teknik, tasarım ve sanatın da hibrit bir şekilde bir arada yer alacağı bir *temas hattı* meydana gelmektedir. Gerçeğin büküldüğü bir evren tasarımının yaratılması ile birlikte sanatın da yeni bir kavşaktan geçtiği, tüm dinamiklerinin baştan başa değişeceği açıktır.

Kaynakça

- Alsop, T. (2021, November 23). Augmented (AR), virtual reality (VR), and mixed reality (MR) market size worldwide from 2021 to 2024. *Statista*. <https://www.statista.com/statistics/591181/global-augmented-virtual-reality-market-size/>
- Alver, A. (2020). *Sanatta oyunsallık ve kurgu* (Tez No. 620308) [Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Hacettepe Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Apple ve Amazon'un satışları beklentileri karşılayamadı. (2021, Ekim 10). *NTV*. <https://www.ntv.com.tr/teknoloji/facebook-ceosu-zuckerberg-metaverse-uydurdu-facebook-adini-degistirdi,jR6Z2IqKEkaOQXr29VNONQ>
- Ball, M. (2020, January 13). The metaverse: what it is, where to find it, and who will build it. *MatthewBall.vc*. <https://www.matthewball.vc/all/themetaverse>
- Baudrillard, J. (2014a). *Simülarklar ve simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014b). *Sanat komplosu yeni çağdaş sanat düzeni ve çağdaş estetik* (E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2019a). *Neden her şey hala yok olup gitmedi?* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2019b). *Karnaval ve yamyam* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Bloktopia. (t.y.). <https://www.bloktopia.com/>
- Bolla, P. d. (2012). *Sanat ve estetik* (K. Koş, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Burnett, R. (2018). *İmgeler nasıl düşünür* (G. Pular, Çev.). Metis Yayınları.

- Büyükbaykal, C. I. ve Cansabuncu, İ. A. (2020). Türkiye'de yeni medya ortamı ve dijital oyun olgusu. *Yeni Medya Elektronik Dergi*. 4(1), s. 1-9. 10.17932/IAU.EJNM.25480200.2020.4/1.1-9
- Clement, J. (2021a, May 7). Online gaming - statistics & facts. *Statista*.
<https://www.statista.com/topics/1551/online-gaming/#dossierKeyfigures>
- Clement, J. (2021b, January 29). Virtual reality (VR) gaming revenue worldwide from 2017 to 2024. *Statista*. <https://www.statista.com/statistics/499714/global-virtual-reality-gaming-sales-revenue/>
- Cryptovoxels. (t.y.). <https://www.cryptovoxels.com/>
- Decentraland. (t.y.) <https://decentraland.org/>
- Digital, C. (2021, April, 2). Displaying NFT art collections inside virtual galleries. *ONE37pm*.
<https://www.one37pm.com/nft/art/nft-art-virtual-galleries-decentraland-cryptovoxels>
- Fujiuchi, K. ve Riggie, J. (2019). Academic library collections in the age of extended reality (XR), *Collection Management*. 44, s. 296-303. 10.1080/01462679.2019.1566109
- Hackl, C. (2020, July 5). The metaverse is coming and it's a very big deal. *Forbes*.
<https://www.forbes.com/sites/cathyhackl/2020/07/05/the-metaverse-is-coming--its-a-very-big-deal/?sh=5e63b637440f>
- Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- İgit, A. (2019) *Dijital oyunlar aracılığıyla empatik iletişim inşası* (Tez No. 608125) [Yayınlanmamış doktora tezi] Sakarya Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi.
- Jhala, K. (2021, June 7). Crypto-crazed Sotheby's launches first virtual gallery in digital metaverse Decentraland. *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/2021/06/07/crypto-crazed-sothebys-launches-first-virtual-gallery-in-digital-metaverse-decentraland>
- McLuhan, M. ve Fiore, Q. (2012). *Medya mesajı medya mesajıdır* (İ. Haydaroglu, Çev.). Mediacat Yayınları.
- Oculus, Facebook Horizon. (t.y.). https://www.oculus.com/facebook-horizon/?locale=tr_TR
- Osei, S. (2021). Sotheby's auction house opens its official headquarters in the metaverse. *Highsnobiety*.
<https://www.highsnobiety.com/p/sothebys-decentraland/>
- Page, R. (2021, January 28). Explainer: what is the metaverse?. *CMO*.
<https://www.cmo.com.au/article/685862/explainer-what-metaverse/>
- Peddie, J. (2017). *Augmented reality where we will all live*. Springer International Publishing. 10.1007/978-3-319-54502-8
- Retrospective: an art week wrap-up. (2020, Jun 30). *Decentraland*.
[https://decentraland.org/blog/announcements/art-week-wrap-up/?fbclid=IwAR3NsEQ%20EbH9oVeznSN0Yj5qNqACn8Hqc3XSRvVyuXggvmtDiBDtIXjVT_CU%20\[30.03.2021\]](https://decentraland.org/blog/announcements/art-week-wrap-up/?fbclid=IwAR3NsEQ%20EbH9oVeznSN0Yj5qNqACn8Hqc3XSRvVyuXggvmtDiBDtIXjVT_CU%20[30.03.2021])
- Sarı, Ü. ve Öncel, A. B. (2019). Bir arka bahçe olarak steam: Geleneksel oyunun dijital oyuna dönüşümü. F. Aydoğan (Ed.), *Endüstri 4.0 ve Dijital Medya*. (s. 11-36) içinde. Der Yayınları.
- Sayılgan, Ö. (2019). Bir sanat formu olarak dijital oyun. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. 9(2), s. 322-339.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/issue/52527/691266>
- Scales, T. (2018). The reality from virtual reality. *International Journal of the Academic Business World*. 12(2), s. 67-68.
- Second Life*. (t.y.). <https://secondlife.com/?lang=en-US>
- Selonen, P., Belimpasakis, P. You, Y., Pylva"na"inen, T. ve Uusitalo, S. (2012). Mixed reality web service platform. *Multimedia Systems*. 18(3), s. 215-230. 10.1007/s00530-011-0254-9
- Upload VR. (2019, 25 Eylül). Facebook horizon - a metaverse for rift and quest [Video].
<https://www.youtube.com/watch?v=lmrozxDGtVU>
- What is a metaverse?. (2021, July 30). *Republic*. <https://republic.co/blog/real-estate/what-is-a-metaverse>

Yengin, D. ve Bayrak, T. (2018). Tüketimin oyunlaştırılmasıyla artırılmış gerçeklik. *Üsküdar Üniversitesi Etkileşim Dergisi*. 1, s. 56-72. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/usuifade/issue/45033/561904>

Kripto Sanat Eserleri Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme ve Vandalizmin Eşiğindeki NFT Yaklaşımı

A Critical Evaluation of Crypto Artworks and NFT Approach on the Verge of Vandalism

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

Özet

Dijital tarihin akışına yön veren blok zinciri teknolojisi sanat tasarım ve ekonomi gibi birçok alanda yankı uyandırmıştır. Kripto ekonomi ağında geliştirilen NFT (*Non-Fungible Tokens*) varlık birimi ile tasarımcılar ve sanatçılar etki alanlarını genişletmişlerdir. Dijital eserlerin değer kazanması ve sahiplik haklarının lisanslanabilmesi, bilgi çağında sanat ve tasarımın dijital baskınlığının bir göstergesi olmuştur. Bu gelişmeler dijital sanata dair yeni tartışmaları gündeme getirmiştir. Eserin dijital varlığı ile fiziksel varlığı arasındaki kıyas bazı sanat eserlerinin sadece dijitalde var olabilmeleri adına fiziksel varlıklarının yakılarak yok edilmesi gibi durumlarla sonuçlanmıştır.

Teknolojinin doğru amaçlarla kullanılabilmesi için öncelikle altyapısının doğru anlaşılması gerektiği göz önünde bulundurularak, NFT teknolojisinin anlaşılabilmesi adına araştırmada blok zinciri teknolojisine ayrıntılı bir şekilde yer verilmiştir. Teknolojideki bu kritik gelişmelerin altyapısının anlaşılması kripto sanat alanında atılacak adımların daha nitelikli olması ve yeni kripto koşullara uyum sağlanabilmesi açısından önemlidir. Araştırma, dijital çağın sunduğu olanakların doğru kullanımı ve bu doğrultuda yaşanan gelişmelerin odağında biçimlendirilmiştir. Bu kapsamda kripto sanat eserlerinin anlamsal değeri Beeple'in *Everydays: The First 5000 days* isimli eseri üzerinden sanat eleştirmenleri ve sanatçıların yorumları ışığında değerlendirilmiştir. Araştırmada, lisanslanarak eşsiz birer dijital varlığa dönüştürülen sanat eserleri fiziksel varlıkları üzerinden irdelenmiş, varlıkların dijital ve fiziksel varoluşları adına ortaya koyulan eserler ve projeler değerlendirilmiş, sonuç kısmında doküman ve metin analizi yapılmıştır. Bu şekilde bir dijital varlığın kendini gerçekleştirme için fiziksel varlığından kurtulması düşüncesi ve vandalizm arasındaki fark ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Kripto sanat, dijital sanat, kripto tasarım, NFT, blok zinciri teknolojisi.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Kripto sanat, grafik tasarım, görsel iletişim tasarımı.

Abstract

Blockchain technology, which has guided digital history, has resonated in many fields such as art, design and economy. With the NFT (*Non-Fungible Tokens*) asset unit developed in the crypto economy network, the area of influence of designers and artists has expanded. One of the biggest advantages is that artists and designers can license their rights on artworks with NFT. This situation has brought with it the debates between the physical and digital existence of art. In fact, in some practices in this area, the physical assets of works of art were burned. In order for technology to be used for the right purposes, its infrastructure must firstly be understood correctly.

Therefore, in order to understand NFT technology and how it works, blockchain technology has been described in the research. Understanding the infrastructure of these critical developments in technology is important in order for steps to be taken in crypto art and adapting to new crypto conditions. The research has been shaped by focusing on the correct use of the opportunities offered by the digital age and the developments in this area. In this context, the semantic value of crypto artworks has been evaluated in the light of the comments of art critics and artists through Beeple's *Everydays: The First 5000 days*. In the research, artworks, which were licensed and transformed into unique digital assets, were examined through their physical assets. Projects and artworks on the digital and physical existence of assets were evaluated, and document and text analyses were made on this data. In this way, the difference between vandalism and the idea of getting rid of the physical existence of a digital asset for self-realization is revealed.

Keywords: Crypto art, digital art, crypto design, NFT, blockchain technology.

Academical disciplines/fields: Crypto art, graphic design, görsel iletişim tasarımı.

- Sorumlu Yazar:** Semih Oduncu, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sakarya Üniversitesi.
- Adres:** Sakarya Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Esentepe Kampüsü, Serdivan/Sakarya
- e-posta:** semihoduncu@sakarya.edu.tr
- ORCID:** 0000-0001-9220-0461
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 11.06.2022
- doi:** 10.17484/yedi.1039170

Geliş tarihi: 21.12.2021 / **Kabul tarihi:** 24.02.2022

1. Giriş

İnternetin kullanımının yaygınlaşması, sanal ve arttırılmış gerçeklik uygulamaları gibi sayısal gelişmeler bilgiye ulaşımı kolaylaştırması, farklı disiplinlerde yeni araştırma alanları yaratması ve gündelik hayatta sunduğu yeni olanaklar doğrultusunda bilgi çağına yön vermiştir. Geçmişten günümüze dek süregelen sistemler ve alışkanlıklar teknoloji öncülüğünde yeniden yorumlanmaktadır. Bu durum farklı disiplinlerin aynı platformlarda sentezlenmesi için yeni fırsatlar sunmaktadır. Blok zincir teknolojisi farklı alanları ortak paydada buluşturan gelişmeleri örnekeleyecek yeni bir araştırma alanıdır. Sistemde aktif olarak rol oynayan değişkenler ise günümüzde sınırların daha geçişken olmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda kripto platformların oluşturduğu yeni ekonomi endüstrisi, varlıkların fiziksel varoluşlarından sıyrılıp dijital olarak yeniden tanımlanmalarına olanak sağlamıştır. Kripto para ile hayatımıza dahil olan blok zinciri teknolojisi, çok kısa süre içerisinde gerçekleşen güncellemeler ile sanat ve tasarımı da dijital akışın bir parçası haline getirmiştir.

Kripto ekonomide blok zinciri üzerinde yaşanan en yeni ve gelecek vadeden gelişmelerden biri NFT (*Non-Fungible Tokens*) yani değiştirilemeyen sayısal varlık birimidir. Bu yenilik sadece ekonomiyi değil sanat ve tasarım alanlarını da yakından ilgilendirmektedir. Blok zinciri üzerinde gerçekleşen dijital sözleşmeler ile tasarım yeniden tanımlanmış ve sanatın sayısal kapsamı genişlemiştir. Sanat eserlerinin fiziksel varlıklarının sayısal dünyada da biricik olma özelliğini kaybetmeden var olmasına olanak sağlayan yeni teknoloji *kripto sanat* terimini de literatüre kazandırmıştır. Uluslararası alanda sanat, tasarım ve ekonomi sektörlerinin dikkatini çeken NFT büyük ilgiyle karşılanmıştır.

Sayısal gelişimin olanaklarından faydalanmak ve sürece uyumlanmak için öncelikle NFT ve kripto sanatın altyapısının anlaşılması gerekmektedir. Bu sebeple araştırmada kripto sanat ve NFT'nin temellendiği blok zinciri teknolojisi kavramı, değişmezlik özelliği ve akıllı sözleşmeler de incelenmiştir. Blok zinciri teknolojisinin yapısının anlaşılması NFT ve kripto sanatın neden değiştirilemez ve eşsiz olduğunun anlaşılabilmesi açısından önem taşımaktadır.

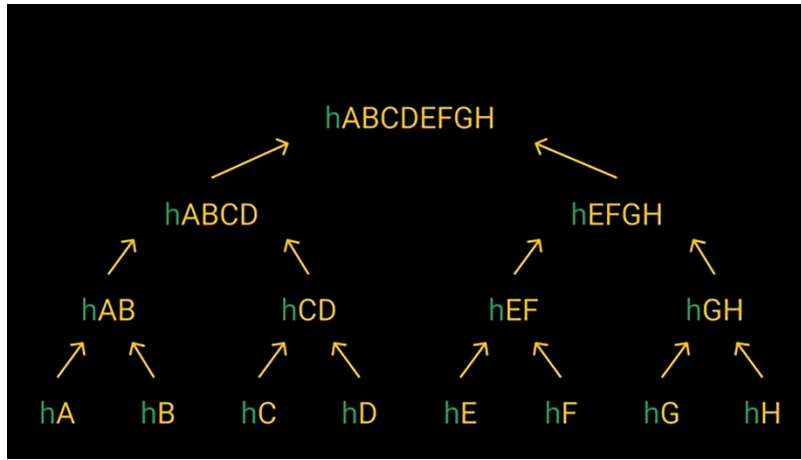
Blok zinciri teknolojisinin yeni disiplin olması ve henüz sınırlarının netleşmemesi sebepleriyle eserlerinin fiziksel varlığı ile dijitaldeki biricikliği arasındaki çizginin belirsizleştiği bu dönemde gerçekleştirilen bazı uygulamalar ise geri dönüşü olmayan sonuçlar doğurmaktadır. Eserlerin NFT'ye dönüştürüldükten sonra fiziksel varlıklarının yok edilmesi bunlardan bir tanesidir. Bu doğrultuda araştırmada dijital yeniliklerin altyapısına, daha sonra bu alanda gerçekleşen uygulamaların etkilerine odaklanılmıştır. Yapılan araştırma, yeni dijital teknolojilerin sunduğu olanakların anlaşılması ve en verimli şekilde kullanılabilmesi açısından önemlidir. Bununla birlikte NFT'nin sanat alanındaki yerinin ve geçerliliğinin belirsizliği, gelecekte nasıl konumlanacağı netleşmemesi durumları göz önünde bulundurulup, sanat eserlerinin fiziksel hallerinin yakılması gibi *vandallığın eşiği* olarak nitelendirilebilecek uygulamalar sonuç bölümünde ayrıntılı bir şekilde tartışılmıştır. Araştırmanın kripto sanat ve NFT kapsamında yapılan incelemelere ve daha sonra yapılacak olan araştırmalara ışık tutacağı varsayılmaktadır.

2. Blok Zinciri Teknolojisi

Kripto ekonominin yükselişi ile adı sıklıkla duyulan teknolojilerden biri *blok zinciri (blockchain)* olmuştur. Teknolojinin ismi yeni duyulsa da Ralph Merkle tarafından seksenli yılların başında ortaya konulmuştur. *Merkle Tree (Merkle Ağacı)* kavramı blok zincirinde kodların nasıl eşleştiğini ve değiştirilemez oluşunu açıklayan bir yapıdır (Binance Academy, 2021). Ağaca benzetilen şemanın temelinde tümevarım anlayışı yatmaktadır (bkz. Şekil 1). Dosyanın doğruluğundan emin olmak adına ana veri parçalara ayrılmakta ve bu şekilde sağlaması yapılmaktadır. Parçalardan oluşan veriler çift olarak bütüne doğru ilerlemektedir. Bu şekilde parça veriler yaprakları, çifter halde birleşerek oluşturdukları veriler düğümü, en sonunda tümevarımda oluşan veri kökü oluşturmaktadır. Bu süreçteki herhangi bir değişim bütün zinciri etkilemektedir. Bu yüzden sistem bir güvenlik alanı yaratmaktadır.

Blok zinciri teknolojisinin oluşumunda büyük önem taşıyan diğer araştırma, 1991 yılında Haber ve Stornetta tarafından yazılan *How to Time-Stamp a Digital Document* isimli makaledir. Araştırmanın amacı kripto para altyapısı oluşturmaktan öte dijital belgeler için bir *zaman damgası* yöntemini öneri olarak sunmaktır. Zaman damgasının amacı, oluşturulan elektronik belgelerin oluşturulma tarihleri hakkında yaklaşık bir fikir vermektir. Araştırmaya göre oluşturulan her dijital belgenin bir sırası vardır. Blok zincirinde bu belgelerin oluşturulma tarihleri işlem sürecinde açık bir şekilde görülebilmektedir. Sistemin güvenlik özelliği, bir zaman damgasının oluşum sırasındaki yerinin hiçbir koşulda değiştirilmemesinin gerekliliğidir. İşlem sırasında sonucu bir belge alındığında bu belgeyi zaman ile mühürlemekte, kendinden önceki belgeye bir işaretçi yardımıyla bağlamakta ve bu bilgilere *sertifika* vermektedir (Narayanan, vd.,

2016, s. 15). Defterde depolanan bilgiler, bütünü neredeyse geri döndürülemez ve manipülasyona kapalı hale getiren kriptografik işaretçiler aracılığıyla birbiriyle ilişkilendirilmiştir (Dickson, 2016). Söz konusu işaretçiler bir veri parçasının işaretçileridir. İşlemdeki verilerin değişmesi durumunda işaretçiler otomatik olarak geçersiz hale geleceklerdir. Sürecin daha iyi anlaşılabilmesi için karma (hash) değeri ve karma işaretçilerinin açıklanması doğru olacaktır. Karma değeri belli bir zaman aralığında depolanan bilgiler üzerinde herhangi bir değişikliğin yapıp yapılmadığının anlaşılması için özellikle adli bilişimde kullanılmaktadır. Herhangi bir dosyada, belgede, veride ya da varlıktaki olası farklılığın tespitinde karma değerlerine bakılmaktadır (Çağala, 2016). Karma işaretçisi ise kendinden önce gelen bloğun karma değerini barındıran işaretçidir. Bu küçük ayrıntı blok zincirini manipülasyona karşı bu denli güvenli hale getirmektedir. Kısa bir örnekle açıklanacak olursa: var olan üç ayrı bloktan ikinci bloğa bir siber saldırı olduğunda ve veriler değiştirilmek istendiğinde bu blokta yapılacak en küçük değişiklik birinci blokta çok büyük fark yaratacaktır. Üçüncü blokta yapılacak en küçük bir değişiklikte ise ikinci blokta depolanan karma verileri değişeceği için bütün zincirin değişmesi gerekecektir (Ulukut, 2018).

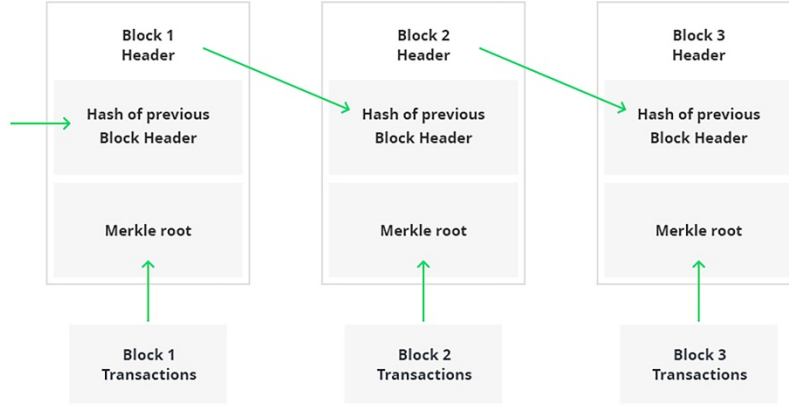


Şekil 1. Merkle Ağacı şeması (Binance Academy, 2021).

Veriler arasında süregelen bağ, zincire benzer bir veri bütünlüğünü temsil etmektedir. Bu bütünlük blok zinciri teknolojisinin temelini oluşturmaktadır. Blok zinciri teknolojisi karmaşık görünse de altında yatan fikir gayet açık ve basittir. Milyonlarca cihaz üzerinde çalışan ve açık kaynağa sahip olan sistem yalnızca bilginin değil para, unvan, tapu, müzik, sanat eserleri, bilimsel keşifler ve fikri mülkiyet gibi değeri olan her türlü varlık ve belgenin güvenli ve gizli bir şekilde taşınıp saklanabilmesini sağlamaktadır. Blok zincirinin açık kaynağa sahip olması merkezi bir sisteme bağlı olmamasından kaynaklanmaktadır. Sağlanan güven banka, hükümet ya da güçlü teknoloji şirketleri tarafından değil toplu iş birliği ve akıllı kod kullanımına dayanmaktadır (Tapscott & Tapscott, 2016). Aynı zamanda ağa dâhil her üye, kayıtları ve süreçleri çapraz şekilde doğrulamaktadır böylece blok zinciri ağını geçerli ve güvenli hale getirmektedir (bkz. Şekil 2). Bu sayede üyeler birbirlerine güvenmeseler bile ortak paydalarda fikir birliği kurabilmektedirler (Sahu, 2020). Bu durum kodlar ve dolayısıyla sistem üzerindeki manipülasyon riskini de en aza indirmektedir. Kısaca tanımlanacak olursa blok zinciri dağıtılmış halde bulunan bir kayıt defteridir. Bu defter ise şifrelenen, paylaşılabilen, işlemleri geri alınamayan ve bozulmayan bir bilgi deposudur. Sistem, ağ yardımı ile blok zincire dahil olan kullanıcılar arasındaki işlemleri doğrulayarak saklamaktadır (Ünal ve Uluyol, 2020).

Birçok farklı isimde blok zinciri bulunmaktadır. Blok zincirinin ortaya çıkış sürecinden günümüzdeki haline gelinceye dek geçirdiği evrim jenerasyonlar halinde sınıflandırılabilir. Birinci nesil blok zinciri için verilebilecek örneklerden en önemlisi 2009 yılında halka açık ağ olarak kullanıma giren, ilk kripto para birimi olan Bitcoin'dir (Bitlo, t.y.). Bitcoin ilk kez *Bitcoin: A Peer-to-Peer Electronic Cash System* isimli Satoshi Nakamoto tarafından yazılan bir makale ile veriye dönüştürülmüştür. Bitcoin dışında Litecoin, Dogecoin gibi kripto paralar ilk nesil blok zincirine örnek olarak gösterilebilmektedir (Cummins, 2019). Birinci nesil blok zincirinin yaratılmasının nedeni mevcut para akışı sistemlerinin kökten iyileştirmek istenmesidir. Bu doğrultuda amaç insanların, teknolojinin ışığında bankalara güven zorunluluğu olmadan birbirleriyle işlem yapabilmelerine olanak sağlamaktır. Bitcoin blok zinciri teknolojisinin ilk gerçek kullanım durumudur. İkinci nesil blok zinciri Ethereum (ETH)'dur. Ethereum'u Bitcoin'den ayıran belirgin özellikler vardır. Bitcoin'de veriler gönderilebilmekte, teslim alınabilmektedir, sistem anonim bir kontrol mekanizmasına sahiptir, şeffaf ve güvenilirdir. Buna karşın veri düzeni

sözleşme şartı koymaya uygun bir yapıya sahip değildir. Ethereum ise *smart contracts* yani akıllı sözleşmeler ile daha yenilikçi bir yaklaşıma sahiptir. (Ledger, 2021). Son olarak üçüncü nesil blok zincirinden bahsetmek mümkündür. Üçüncü nesilde gerçekleşen yenilik ölçeklendirmeye ve blok zincirler arası çalışmaya uyumlu altyapıyla alakalıdır. Blok zincirinde çok fazla sayıda insanın işlem yapması blok zinciri alanının yetersizliğinden kaynaklanan darboğaz sorunları ortaya çıkarmaktadır (Reiff, 2021). Finansal bir sistemde sürdürülebilir akış olmaması ve gecikmelerin yaşanması sistemin benimsenememesine sebep olabilmektedir. Bununla beraber farklı finansal sistemlerin altyapıları, ortak çalışmalar yürütmek için blok zincirler arası geçişe ya da ortak çalışma anlayışına uygun tasarlanmamıştır. Cardano, Polkadot ve Ethereum 2.0 gibi üçüncü nesil sistemler aracılığıyla bu sorunların çözülmesi adına adımlar atılmıştır.



Şekil 2. Bir blok zincirindeki bilgi akışı şeması (Lastovetska, 2021).

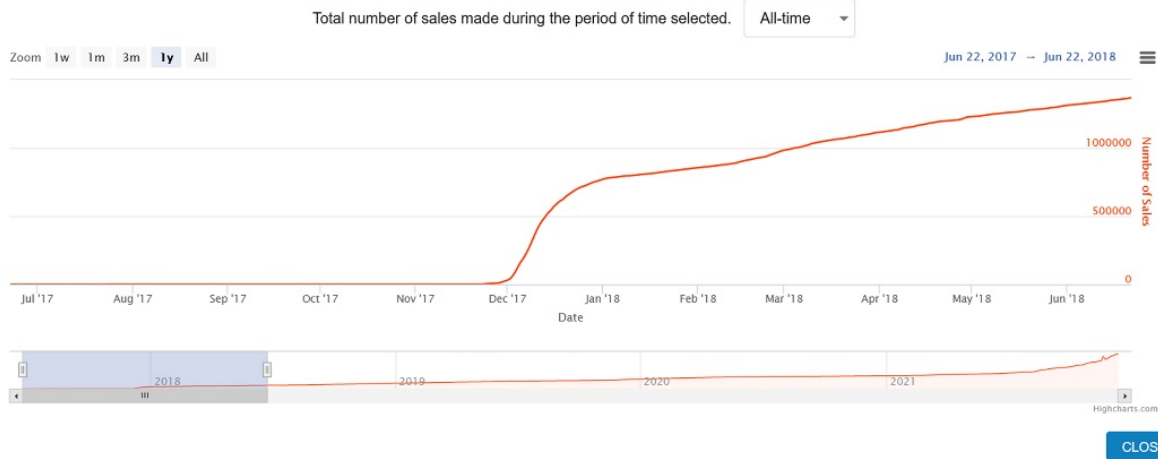
3. Akıllı Sözleşmeler ve NFT

Blok zinciri sağladığı avantajlar sayesinde birçok farklı alanda daha sık kullanılmaya başlanmış ve jenerasyon değiştiçe farklı disiplinlere de uyumlanmıştır. Kökenleri kriptografi, finans ve bilgisayar bilimlerine dayansa da son on yılda blok zinciri teknolojisinin durdurulamaz ilerleyişi bu alanların etik, sanat ve sosyal bilimler, oyun teorisi, ekonomi, bankacılık, risk yönetimi, veri bilimi, veri güvenliği, lojistik, ticaret, eğitim ve hukuk gibi diğer alanlarla kurduğu beklenmedik bağlantılara dayanmaktadır (Ducrée, 2020, s. 2). Teknoloji temelinde yükselen bu gelişmeler ışığında özellikle sanat ve tasarım disiplinleri en kapsamlı gelişmelerden birini yaşamış ve sanat eserlerinin tekilliği dijital platforma taşınmıştır.

Blok zinciri günümüz dijital dünyasındaki tasarımcılar için büyük bir problemin çözüm noktası olmuştur. Bu sorun dijital ağda çoğaltılan ve paylaşılan eserlerin paylaşıldıkça yaratıcısına yapılan atfın azalması ve bu sebeple sahiplerinin paylaşılan eserin kopyaları ve dijital kodlar arasında kaybolmalarıdır. Buna karşın Ducrée'ye (2020, s. 2) göre; yeni IP ve veriler zaman damgası taşıyabilmektedir ve blok zincirinde kodlar, eser üzerinde hak iddia eden yazar, mucit ya da eser sahipleri için bilginin kanıtı olarak gösterebilmek adına blok zinciri tabanlı bilgi yönetimi sayesinde geri dönüp kontrol edilebilecek şekilde dosyalanmaktadır. Blok zinciri teknolojisi ile birlikte tasarımcı ya da sanatçı tarafından üretilen bir dijital bir esere oluşturma tarihi, eser adı ve sanatçı ismi vb. bilgiler eklenebilmektedir. Ardından bu şekilde blok zincirine kaydederek, daha önceden kopyalanabilir ve izlenemez olan bir veri ya da belgeyi internetteki yolculuğu izlenebilir, yönetilebilir ve benzersiz bir şekilde tanımlanmış bir mülk parçasına dönüştürmek mümkün olmaktadır (O'Dair, 2019, s. 3). Blok zincirinde buna en uygun altyapı ise akıllı sözleşmeler dolayısıyla Ethereum'dadır.

Ethereum'un geliştirilmesine öncülük eden durum, bir ödeme sisteminin ötesinde düşünebilmek için öncelikle teknolojinin belli noktalarda daha da geliştirilmesinin gerekliliğidir. Ethereum bu alanda atılan bir adım niteliğinde, akıllı sözleşmeler aracılığıyla blok zincirinde programlanmış uygulamaları çalıştırabilen bir platform olarak geliştirilmiştir. Böylece, teknolojiyi sayısal varlık olasılığına açan çok çeşitli merkezi olmayan uygulamalar yaratılabilen temelleri atılmıştır (Pillai, vd., 2019, s. 85). *Akıllı sözleşmeler* terimi ilk defa Nick Szabo tarafından 1990'lı yıllarda akademik bir makalede kullanılmıştır. Tanımlanacak olursa akıllı sözleşme, bir dizi talimatı yerine getirmek üzere tasarlanmış, bir kod parçası olarak ifade edilen bir sözleşmedir. Alım satımların akıllı sözleşmelerinde başkalarının kayıtları

değiştirmemesi için kriptografi kullanmaktadır. Şeffaf olma özelliği sayesinde blok zincirindeki herkes akıllı sözleşmenin ne olduğunu ve ne için kullanıldığını görebilmektedir. Akıllı sözleşmeleri doğrulamak için araçlara ihtiyaç duyulmamakta, araçların yapacağı her türlü işlem blok zincirinde otomatik olarak gerçekleşmektedir. Her şey bir otomasyona bağlı olduğundan herhangi birinin bir işlemi yapması için beklenmesi gerekmemektedir. Akıllı sözleşmeler kod ile yazıldıkları için ikinci ve üçüncü anlam taşıyan cümlelere ya da bürokratik açıklara karşı bir önlem niteliği taşımaktadır (Hussey & Philips, 2021). Dijital dosyaları eşsiz birer varlık haline getiren asıl sistem Ethereum blok zincirindeki ERC-721 standardıdır. ERC-721 standardını açıklamak için iki farklı uçak bileti örnek olarak gösterilebilir. Bu uçak biletleri her ne kadar birbirine benziyor olsa da biri New York şehrine ekonomik bir yolculuk sunabiliyorken diğeri Barbados adalarına birinci sınıf bir yolculuğu garanti etmektedir. Taşıdıkları özelliklerin farklılığı sebebiyle taban tabana değiştirilmeleri mümkün olmamaktadır. Her iki biletin sahip olduğu benzersiz nitelikler, takasa bağlı olarak farklı değerde olmaları ve her zaman birbirlerinin yerine kullanılamamaları, değiştirilebilirliklerini ortadan kaldırmaktadır. Değiştirilebilirlik (fungibility), aynı veya benzer türdeki öğelerin veya miktarların değişim veya kullanım sırasında tamamen değiştirilip değiştirilemeyeceğini belirleyen dijital varlığın ya da mülkün karakteristik özelliklerindedir (Nash, 2017). ERC-721 standartları bu kavramların blok zincirine uyarlanmasına yardımcı olmaktadır (Coinmarketcap, t.y.). Bu standardının uygulandığı ve son dönemde en çok ses getiren token NFT (Non-Fungible Token)' dir. NFT, benzersiz olması sebebiyle değiştirilemeyen dijital varlık olarak nitelendirilmiştir. Eşdeğer banknotlar birbiri ile değiştirilebiliyorken, NFT'ler eşsiz oldukları için birbiri arasında değer karşılaştırması yapılamamaktadır. NFT'ler genellikle gerçek nesne eşdeğerleri olmayan benzersiz dijital varlıkların sahipliğini temsil etmek için kullanılmaktadırlar. Bunun yanında bu sayısal varlıklar bir blok zincirinde doğrulanabilen yani aidiyeti kanıtlanabilen bir yapıya sahiptirler (Bolton & Cora, 2021, s. 93). Dijital finansal piyasalar son dönemde sanat, tasarım, oyun sektörü, müzik, video, fotoğraf gibi birçok alanda görülen NFT fenomeninin ortaya çıkışını ve piyasadaki etki alanını genişletmesini deneyimlemektedir. Bir NFT pazarında işlem gören ürünler, ortak özelliklerine göre koleksiyonlarda sınıflandırılmaktadır. Koleksiyonların çoğu Art (sanat), Collectible (koleksiyonluk), Games (oyunlar), Metaverse (sanal evren), Other (diğer) ve Utility (fayda)'den oluşmaktadır (Nadini, vd., 2021, s. 31). NFT alanındaki görsel koleksiyonların ilk adımlarının 2017 yılında atıldığını söylemek mümkündür. NFT'nin 22 Haziran 2017 ve 22 Haziran 2018 tarihleri arasındaki satış grafiği incelendiğinde 2017 yılının Aralık ayında hızla yükselişe geçtiği görülmektedir (bkz. Şekil 3). Yükselişin sebebi 2017 yılının Haziran ayında Cryptopunks ve Ekim ayında CryptoKitties karakter koleksiyonlarının bu tarihler arasında oluşturulup kripto ekonomi pazarına sunulması ve bunların 2018'de yankı bulmaya başlamasıdır.



Şekil 3. NFT'nin 22.06.2017 ile 22.06.2018 tarihleri arasındaki yükseliş grafiği (Nonfungible, t.y.).

Cryptopunks ve CryptoKitties koleksiyonları NFT alanında ilk olmanın sağladığı avantajlar, spor, müzik ve sanat alanlarında dünyaca tanınan kişiler ve firmalar tarafından tercih edilmeleri sebebiyle astronomik rakamlarla karşılık bulan satışlara imza atmışlar ve blok zincirinde alım satım akışına girmişlerdir. Grafiğe göre 18 Kasım 2017 tarihine kadar satışı 900'lü rakamarda olan NFT 3 Ocak'ta 781.635 satış rakamına ulaşmış ve 22 Haziran'da 1.370.048 adet NFT satılmıştır.

Ethereum ağı üzerinde tasarlanan ilk NFT projesi Cryptopunks'tır (De Carlo, 2020, 31). Proje, Larva Labs isimli bir yazılım ve teknoloji şirketi tarafından 23 Haziran 2017 yılında, 10.000 karakterden oluşan bir

koleksiyon olarak paylaşılmıştır. Yaratım sürecinin başında Larva Labs'ın kurucuları olan Matt Hall ve John Watkinson birbirlerinden farklı görünüme sahip olan binlerce karakter üreten bir yazılım üzerinde deneysel bir çalışma yapmışlardır. Bu karakterler bir telefon uygulaması ya da oyun kahramanları olarak tasarlanmış olsalar da sürecin sonunda sayısal sanat piyasası için paradigma değiştiren sayısal üretim modeli ve mülkiyet kavramının kendisine bir meydan okuma olarak sonuçlanmıştır. Tarz olarak ise Cryptopunks, uyumsuz ve aykırı ifade ve görünüşe sahip (bkz. Şekil 4), 24x24 pixels boyutlarında ve 8 bit özelliğe sahip piksel art tarzında tasarlanan karakterlerin oluşturduğu bir koleksiyondur. Hall ve Watkinson koleksiyonu oluştururken Londra'nın 1970'li yıllarındaki punk kültürü estetiğinden ilham aldıklarını da dile getirmişlerdir (Christie's, 2021). Cryptopunks proje başlangıcında ücretsiz olarak ediniliyorken koleksiyon tükendikten sonra toplam satış değeri 7.47 milyon dolar olan bir ticaret alanına dönüşmüştür. Koleksiyon proje geçmişi, sınırlı sayıda tedarik edilebilme özelliği ve topluluklarda kazandığı itibar sebebiyle ekonomik açıdan değerlendirilmiş ve *dijital antikalar* olarak kabul görmüşlerdir (De Carlo, 2020, 32). 10 Haziran 2021 tarihinde ise Cryptopunks tarihindeki en yüksek değerdeki satışını gerçekleştirmiştir. Prestijli müzayede evi Sotheby's, *Natively Digital* isimli dijital koleksiyonundaki 7523 numaralı *Alien Cryptopunk* isimli karakterin 11.8 milyon dolara satıldığını duyurmuştur (Howcroft, 2021). Mavi renkte olan 9 Cryptopunks arasında medikal maske takan tek Uzaylı Cryptopunk karakteri olması fiyatın belirlenmesinde önemli bir rol oynamıştır (bkz. Şekil 4). Fiyat üzerindeki bir diğer değişken ise medikal maske aksesuarı ile pandeminin kripto kültürel bir yansıması olduğunun düşünülmesidir (Philips & Graves, 2021). Karakter NFT dünyasında pandeminin simgesi haline gelmiştir.



Şekil 4. *Cryptopunks Collection*, Larva Labs, 2017 (Christies, 2021) (solda), #7523 *Alien Cryptopunk* Larva Labs, 2017 (Sotheby's, t.y.) (sağda).

NFT popülerliğini sayısal oyun alanındaki ataklarıyla sağlamıştır. Bu alanda tarihi öneme sahip bir diğer koleksiyon ise CryptoKitties'tir. Proje, Kanadalı bir şirket olan Axiom Zen tarafından blok zinciri tabanlı bir oyun olarak geliştirilmiştir. Devam eden süreçte 2017 yılında Dapper Labs isimli bir sayısal oyun şirketi tarafından yeniden düzenlenmiş ve güncellenmiştir. Çevrimiçi çok oyunculu bir oyun olan CryptoKitties'te oyuncular farklı özellikteki sanal kedileri (bkz. Şekil 5) toplamakta, yavrutabilmekte, satmakta ve satın alabilmektedir (Serada, vd., 2020, s. 2). Her bir CryptoKitties parçası Ethereum akıllı sözleşmesindeki değişmezlik özelliğine sahip olmasına izin veren ERC-721 standardı biçiminde temsil edilmektedir. CryptoKitties, sanal oyun projesi kapsamında üretilen benzersiz dijital koleksiyonu sayesinde kripto topluluklarında popüler bir hale gelmiştir. Proje, ünlü çizgi film Pokemon için üretilen kartların dijital bir versiyonu olarak tanımlanmış ve CryptoKitties karakterlerinden bir tanesinin NFT'si 170.000 dolara satılmıştır (Valeonti, vd., 2021, s. 5).

CryptoKitties çılgınlığının dinmesi NFT alanına yapılan yatırımı bitirmemiş aksine sayısal sanattan oyun platformlarına, çevrimiçi ticaret kartlarından dijital pazar yerlerinin doğuşuna kadar, pek çok endüstri ve sektörün bu alanın gelişimiyle yakından ilgilenmeye başlamasıyla devam etmiştir (De Carlo, 2020, 32). Tasarım alanında bu gelişmeler yaşanırken sanat alanı kripto açıdan ekonomiye entegre olabilecek yollar geliştirilmiştir. Bazı müzayede evleri ve sanat galerileri 2021 yılından daha önce kripto kültürüyle tanışmış ve satışa sunulan orijinal eserlerin ödemesini bir blok zinciri platformundan kripto para birimi olarak tahsil etmeye başlamışlardır. Dünyadaki ilk kripto para sanat müzayedesini blok zincir teknolojisine sahip bir sanat yatırım platformu olan Maecenas tarafından 20 Haziran 2018 tarihinde kripto dostu İngiltere Güzel Sanatlar Galerisi Dadiani Syndicate'de düzenlenmiştir. Müzayedede Andy Warhol'un *14 Small Electric Chairs* isimli eseri 5.6 milyon dolara satılmıştır. Ödeme ise Maecenas'ın kendi blok zinciri platformunda kullandığı ART token, Bitcoin (BTC) ve Ethereum (ETH) coinleri kullanılarak dijital kısmi mülkiyet sertifikaları karşılığında yapılmıştır. Maecenas, blok zincirindeki sanat eserleriyle bağlantılı olan,

manipülasyona dayanıklı sayısal sertifikalar oluşturmuştur. Bu sertifikalar yatırımcıların daha sonra Maecenas borsasında alım ve satım yapmasına olanak sağlayacak şekilde tasarlanmıştır (Zuckerman, 2018). Bunun yanında 2017 yılında sanat eserleri için kripto para birimi ile ödeme kabul eden ilk sanat galerisi Dadiani Fine Art, 25 Ocak – 20 Mart 2018 tarihleri arasında düzenlenen, Paul Wager'ın Requiem for the Emblem of Power sergisinde bu vizyonunu sürdürmüş ve eserlerin satın alımları için sadece Bitcoin, Ethereum ve Bitcoin Cash kullanılabileceğini açıklamıştır (Brennan, 2018). Picasso'nun eserlerinden bazıları kripto alım satım projelerine dahil olmuştur. Gerçekleştirilen müzayedelerden bir tanesinde ressam tarafından 1971 yılında tamamlanan *Danse Du Ventre Devant Homme Impassible* isimli eseri satılmıştır. Eser, Idonius isimli İsviçreli bir firma tarafından kendi birimi olan IDON kripto para birimi ile ödeme yapılarak satın alınmıştır (Turillo, t.y.). Picasso'nun bir başka eseri *Fillette au Beret* İsviçre merkezli bir banka olan Sygnum ile bir yatırım şirketi olan Artemundi'nin ortaklaşa düzenlediği bir müzayedede Art Security Tokens (ATs)'da hisse satın alınması yöntemi ile satılmıştır. Bu şekilde tarihte ilk kez bir sanat eserinin mülkiyet hakları bir banka tarafından halka açık bir blok zinciri platformunda satışa sunulmuştur (Congar, 2021). Bu gelişmeler adım adım sayısallaşan sanat eserlerinin NFT'ye dönüştürülerek doğrudan kripto akışa dahil edileceğinin habercisi olarak kabul edilebilir. Nitekim dijital çağa uyumlanan kimi müzeler ve prestijli müzayedede platformları kendi koleksiyonlarında bulunan dünyaca ünlü sanatçılara ait eserleri NFT'ye dönüştürmeye başlamışlardır. Dönüştürülen NFT'ler bu şekilde açık arttırmaya sunulmaktadır. Bu girişimlerden birinin yakın zamanda gerçekleştirileceği British Museum tarafından duyurulmuştur. Müze, yeni bir Fransız girişimi olan LaCollection ortaklığında ünlü Japon sanatçı Hokusai'nin, içerisinde en bilindik eseri olan The Great Wave of Kanagawa 'nın da bulunduğu eserlerinin NFT'ye çevrilip satışının yapılacağını duyurmuştur (Mattei, 2021).



Şekil 5. *CryptoKitties*, Axiom Zen ve Dapper Labs, 2017 (CryptoKitties, t.y.).

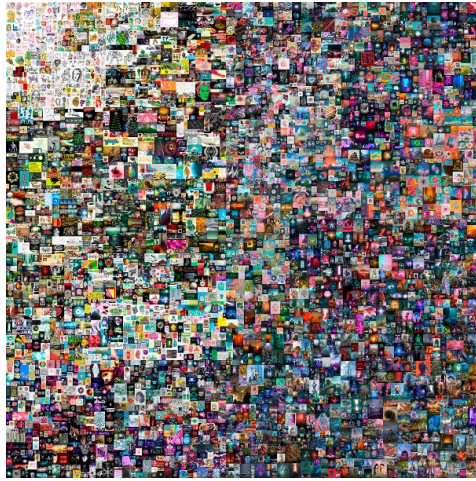
4. Kripto Sanatta Anlamsal Endişeler, *Var Olma Sorunu* ve Vandalizmin Eşiğinde NFT Anlayışı

2022 yılına yaklaşıldıkça NFT alanında yapılan çalışmaların sayısı artmaya başlamıştır. Dijital alandaki bu yayılım sanat alanında da yeni tartışmaları beraberinde getirmiştir. Bunun yanında Kripto Sanat (CryptoArt) kavramı daha yüksek sesle tartışılmaya başlanmıştır. Teknolojinin bazı sanat eserlerinde bir araç olarak kullanımına sıklıkla rastlanmıştır fakat daha önce sanat ve teknolojinin birlikteliği dünya çapında bu denli katılıma açık bir hale gelmemiştir. Teknolojinin araç olarak kullanıldığı eserler ile dijital eserler arasındaki farkın anlaşılması kripto sanatın da aynı oranda anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Günümüzde alışlagelen durum bir eserin fiziksel gerçekliğinin onu kıymetli yapması, esere biçilen değer aynı zamanda onun fiziksel gerçekliğinin boyutlarıyla ilintili olabileceğidir. Herhangi bir sanat hareketinde olduğu gibi kripto sanatta da değerler, kimlikler, sanatçılar bulunmaktadır ve genellikle bu değişkenler tarafından yönlendirilmektedir. Bir sanatsal hareketi tanımlayan diğer unsur da ait olduğu zaman dilimidir. Kripto sanatta yaşanan en büyük zorluk eserin gerçek değeriyle tanınmasının zorluğudur. Bunun altında yatan sebep ise sanat eserlerinin kolaylıkla kopyalanabiliyor olmasıdır. Blok zinciri teknolojisiyle dijital eserlerin de eşsiz hale getirilmesi, çalışmanın ilk halinin daha özel bir statüde değerlendirilmesine olanak tanıyarak eserin gerçek değerle tanınması durumunu mümkün kılmaktadır.

Kimi kaynaklar kripto sanatın yeni ve gelişime açık yeni bir sanat alanı olduğunu savunmaktadır. Buna karşın bazı kaynaklara göre her ne kadar dijital alanda eşsiz oluşu kanıtlanabilse de dijital eserler temelde sayıların oluşturduğu bir kod dizininin yansımasıdır.

Tanımlanacak olursa kripto sanat; bir blok zincirine kayıtlı sayısal bir varlığın kriptografik halde sınırlı sayıya sahip olması ile ortaya konulan sayısal sanattır. Bu alan sayısal sanat eserlerini blok zincirinde var olan benzersiz ve kanıtlanabilir nadir varlıklarla ilişkilendiren kripto temelinde yükselen bir sanat hareketidir. Kripto sanatın temelini oluşturan kod sistemi, sanatçının imzası olarak karşılık bulmaktadır. Akımın taşıdığı potansiyelin altında, sayısal bir görüntüye gerçek bir sanat eserinin saygınlığını verme, blok zinciri teknolojisi ile benzersiz, ebedi olma ve aynı zamanda tahsil edilebilir haline gelme özellikleri yatmaktadır (Braidotti & Massimo, t.y.). Kripto eserler üzerinde tartışılan bir diğer durum ise sanat eseri olarak kabul edilebilmesi için taşıdığı anlamsal değerlerdir. Kripto sanat farklı birimlerin, yeni teknoloji sanatçıların, tasarım geliştiren kurumların ve programcıların ortak bir platformda toplanmasına izin vermektedir. Bu alanda üretilen sayısal eserlerin anlamına dair ortaya çıkan tartışmalar tasarımların konuları ya da tasarlanan karakterlerin neye hizmet ettiğiyle de ilgilenmektedir. Bunun bir örneği, yakın zamanda satışı yapılan ve kripto sanat alanında büyük yankı uyandıran *Everydays: The First 5000 Days (İlk 5000 gün)* isimli eserde görülmüştür.

2021 yılında Beeple takma isimli Mike Winkelmann'ın *Everydays: The First 5000 Days* isimli eserinin ünlü müzayede evi Christie's tarafından düzenlenen bir açık arttırmada 69,3 milyon dolara alıcı bulması sanat ve ekonomi dünyasını sarsan bir etki yaratmıştır. Eser tamamen dijital teknikle oluşturulmuş ve sanatçının 5000 gün boyunca her gün yaptığı çizimler sayısal bir kolaj halinde, JPEG uzantılı bir dosya olarak sunulmuştur (bkz. Şekil 6). Bu gelişme ile NFT ana akımının varlığı vurgulanmıştır (Valeonti, vd., 2021, s. 5). Eser, Jeff Koons'un *Rabbit (Tavşan)* ve David Hockney'nin *Portrait of an Artist (Sanatçı'nın Portresi)* eserlerinden sonra, yaşayan bir sanatçı tarafından satılan en pahalı üçüncü eser olarak tarihe geçmiş (Chayka, 2021) ve sanat dünyasındaki birçok kişinin NFT'lerin potansiyelini değerlendirmesini sağlamıştır. Tartışma yaratan konu ise Beeple'in 5000 günde yaptığı tasarımların görsel niteliği ve alt metinleri olmuştur. The New York Times gazetesi sanat eleştirmenlerinden biri olan Jason Fargo'nun *Beeple Has Won. Here's What We've Lost (Beeple kazandı. İşte Kaybettiklerimiz)* isimli yazısında bir kripto balinanın çizgi film canavarlarının, iğrenç şakaların görselleştirilmiş hallerinin ve bir robot tarafından emzirilen Donald Trump'ın içinde olduğu derleme bir çalışmaya 69 milyon dolar verdiğini belirterek bu durumu eleştirmiştir. Fargo'ya göre Christie's müzayede şirketinin NFT ve blok zincirinin yarattığı eşsiz olma özelliğinin bu şekilde pazarlamasının sebebi tekno-optimistleri NFT'nin sanat kuruluşlarının etrafındaki son gelişim olduğu yalanına inandırmaktır. Eleştirisinde Beeple'in çalışmasını diğer sanat ürünlerinden ayıran tek şeyin resimlerde bulunan insani değerlerin şiddetli bir şekilde silinmesi olduğuna yer vermiştir. Eseri toplum eleştirisinden yoksun ve iğrenç görüntüler olarak yorumlayan Fargo, bu atılımın kripto para biriminin hızlı zengin olma vadinin otoriteye karşı genç bir isteksizlikle keşiştiği belirli bir kültürel ve ideolojik eğilimin sinyalini verme amacı taşıdığını aktarmıştır (Fargo, 2021).



Şekil 6. *Everydays: The First 5000 Days (İlk 5000 Gün)*, Beeple, 2021 (COBO, 2021).

Uluslararası sanat piyasası için çevrimiçi kaynak, araştırma merkezi, satma ve satın alma aracı olan Artnet yazarı ve prestijli bir sanat eleştirmeni olan Ben Davis, Beeple'in 5000 parçadan oluşan eserinin analizini yaptığı bir yazı yayınlamıştır. Analiz yazısında 5000 parçayı oluşturan eserlerin çoğunda ırkçı,

pornografik, provakatif, cinsiyetçi ve aşağılayıcı etkiler gözlemlenmiş ve bütünü içerisinde bu parçaların buldukları yerleri göstererek açıklayıcı yorumlarda bulunmuştur. Yazısının sonunda ise bu öğeleri içeren bir eserin içeriği incelenmeden satışa sunulmasının ve yatırımcıların böyle mesajlar veren bir eseri alabilmek için rekabet edişinin anlamsızlığına vurgu yapmıştır (Davis, 2021). 1949'da kurulan dünyanın önde gelen uluslararası çağdaş sanat dergilerinden biri olan ArtReview'in yazarı J.J. Charlesworth, Beeple'in eserini gerçeküstü, bazen komik ve genel olarak kabaca zeitgeist görüntülerinden oluştuğunu söylemiştir. Charlesworth görüntülerin eleştirisini yaparken Beeple'in de bu görüntülerin çoğunu *saçmalık* olarak tanımladığından bahsetmiştir. Beeple'in çalışmalarının çağdaş sanatın kendi kültürel değerlerine ve toplumsal rolüne ilişkin anlayışını sarsan bir şüphe uyandırdığı görüşünü de paylaşmıştır (Charlesworth, 2021).

Sayısal sanat anlayışını benimseyen bazı sanat şirketlerinin eylemleri ise sayısal olanı eşsiz hale getirme uğruna eserin fiziksel varlığını yok etme noktasına gelen çarpıcı sonuçlar ortaya koymaktadır. Injective Protocol adlı bir şirket, Banksy'nin *Moronlar* isimli çalışmasını satın almış ve NFT'ye dönüştürdüktan sonra eseri yakıp (bkz. Şekil 7) alınan video kayıtlarını YouTube kanalına yüklemiştir. NFT'ye dönüştürülen sanat eseri, 7 Mart'ta Open Sea NFT pazarında açık arttırmaya çıkarılmış ve 380.000\$ karşılığında alıcı bulmuştur. Injective Protocol şirketinin sözcüsü Mirza Uddin daha önce bir müzayedede kendi sanat eserlerinden birini parçaladığı için özellikle bir Banksy eseri seçtiklerini belirtmiş ve bu yakıcı olayı sanatın kendisinin bir ifadesi olarak gördüğünü aktarmıştır (Criddle, 2021). Bu şekilde akıllı sözleşme kodundaki sürüm numarası halinde sanatın fiziki halini ve bir veri olarak giriş özelliklerini yeniden yarattığını açıklamış ve tamamen değiştirilemez olduğunu eklemiştir. Injective Protocol şirketine göre eserin fiziksel hali sonsuza kadar bu değiştirilemez kod ile anılacaktır (Patterson, 2021).



Şekil 7. Burning Banksy's 'Morons' Artwork, Injective Protocol, 2021 (Criddle, 2021).

Picasso'nun *The Smoker V (Fumeur V)* isimli eseri Banksy'nin *Moronlar* eseri ile benzer bir şekilde projelendirilmiştir (bkz. Şekil 8). Unique One Art Marketplace tarafından Christie's Müzayede Evi'nden satın alınan 1964 tarihli eser NFT'ye çevrilmiştir. Orijinal eser ise 29 Haziran 2021 yılında yakılmıştır (Unique One, t.y.). Bazı kaynaklara göre ismi Distinctive One olan grubun sözcüsü, Knew Amsterdam Radio ile görüşme yapmıştır. Sunucu Flobo Boyce, Sastrowardoyo'ya bir sanat eserini ve geleneğinin bileşenlerini neden yaktıklarını sormuştur. Bunun *artistik bir yıkım* olduğunu söyleyen Sastrowardoyo bedensel bir parçayı ebedileştirmeyi amaçladığını hatta hangisinin gerçekte var olduğunun sorgulanmasına aracılık ettiğini ve bu yıkımın dijital esere değer katacağını belirtmiştir (TechPro, 2021).

Kripto tarihindeki en yüksek NFT satışı yapan sanatçı unvanına sahip olan Türk yeni medya sanatçısı Murat Pak ise eser yakma eyleminin tamamen sayısal platformda gerçekleştiği yeni bir projeye başlamıştır. Proje için *burn.art* isimli bir platform oluşturulmuş ve *\$ASH* isimli bir kripto para birimi tasarlanmıştır. Projeyi özel kılan ayrıntı *\$ASH* kripto para biriminden alabilmenin tek yolunun NFT yani dijital eserlerin yakılmasının gerekliliğidir. Buradaki *yakmak* eylemi NFT'nin kripto dolaşımdan tamamen kaldırılması anlamında kullanılmaktadır. İnsanların sahip oldukları NFT'leri neden yakmak isteyebilecekleri ya da *\$ASH* kripto para birimine neden ihtiyaç duyacakları soruları proje sözcüsü tarafından şu nedene bağlanmıştır: PAK'ın eserleri yakın zamanda sadece *\$ASH* kripto para birimi ile alınıp satılabilecek ve bunun dışında herhangi bir ödeme yöntemi kabul edilmeyecektir (Ateşler, 2021). Burada gerçekleşen eylem, fiziksel eser yakma eyleminin dijital versiyonudur. Eser yakıldığı zaman Ethereum ağı üzerinden geri dönüştürülemez şekilde silinmektedir.



Şekil 8. *Fumeur V*, Picasso, 1964 (Beard, vd., 31.01.2013) (solda), *The Burned Picasso*, Unique One Art Marketplace, 2021 (Unique One, t.y.) (sağda).

Çalışmaları dünya çapında konuşulan ünlü çağdaş sanatçı Damien Hirst, eserlerin dijitalleşmesi konusunda Injective Protocol şirketinden ilham almıştır. *The Currency* ismini verdiği proje iki bölüme ayrılan bir sanat eseridir. Eserdeki ilk bölümde fiziki gerçekliğe vurgu yapan, gerçek fiziksel forma sahip, renkli dairelerle kaplı A4 boyutlarında her biri kendi içerisinde benzersiz olan 10.000 adet kâğıt bulunmaktadır (bkz. Şekil 9). Her bir eser gündelik hayatta kullandığımız para ile benzer özellikleri taşımaktadır. Bunlar Hirst'ün holografik bir görüntüsü, bir imza, bir mikro nokta ve seri numarası yerine geçen Hirst'in yazdığı küçük bireysel bir mesajdır. İkinci bölümde ise söz konusu 10.000 adet eser NFT'ye dönüştürülmüştür. Yani her kâğıdın hem dijital hem de fiziksel varlığı mevcuttur. *The Currency* projesinde katılımcılar ilk aşamada eserin fiziksel halini satın alamamakta bunun yerine 2000 dolar karşılığında eserin NFT haline sahip olmaktadır. Eserin fiziksel haline sahip olmayı tercih etmek için ise herkese 1 yıl süre tanınmaktadır. Verilen süre içerisinde eseri takas etme kararı veren kişi tercihini bu yönde yaptığı zaman NFT kendini yok edecektir ve katılımcı eserin fiziksel halini teslim alacaktır. Eğer izleyici NFT olarak esere sahip olma konusunda kararını değiştirmezse eserin fiziksel eşi yok edilecektir. Koleksiyon, Ethereum'a bağlı NFT'ler için jetonla çalışan yeni bir ekosistem olan *Palm* isimli blok zincirinde satışa sunulmuştur. Hirst bu sanat projesini blok zinciri teknolojisinin son derece irrasyonel ekonomisinde ilginç bir deneye dönüştürmüştür (Hawkins, 2021). 21 Temmuz 2022 tarihinde insanların vermiş oldukları kararlar doğrultusunda eserin hangi halinin daha çok tercih edildiğinin sınırlı sonuçları belli olacaktır.



Şekil 9. *The Currency*, D. Hirst, 2021 (Westall, 2021).

Hirst'e göre, büyük önem taşıyan Mona Lisa gibi sanat eserleri için harcanan kaynak, zaman ve para eserin sahip olduğu değer ile iç içe girmeye başlamıştır. Bu sebeple sanat eserlerinin değerinin fiziksel tezahürleriyle değil, gözlemlene sonrasında izleyicinin deneyimleyeceği durum ve edineceği tecrübe ile ilişkili olduğunu savunmaktadır. Mona Lisa'yı yok etmek, Mona Lisa'yı görme deneyimi korunabildiği

sürece birçok açıdan fayda sağlayabilmektedir (Fritts, 2021). Bu durum Hirst'in de yazısında yer verdiği filozof Alexander Pruss tarafından da örneklenmiştir. Bütün insanların doğrudan beyin ve bilgisayar ara yüzlerine sahip olduğu bir gelecekte müziğin doğrudan insanlara ses olmadan sadece dalgalarla gönderilebileceğini hayal ettiğini söyleyen Pruss, bunun müziğin estetiği üzerinde önemli ölçüde bir değişiklik yaratmayacağını ve dolayısıyla müzik deneyimini değiştirmeyeceğini savunmuştur. Yani aracı değişse de müziğin değeri değişmeyecek, aynı kalacaktır (Pruss, 2019). Bu durum bazı soruları da beraberinde getirmektedir. Gerçek hayatta edinilen tecrübeler ve kurulan ilişkiler ile bunun simülasyonda gerçekleştiğinin varsayıldığı olasılık ele alındığında, gerçek ilişkiler deneyimi ile simülasyon deneyimi arasında hiçbir fark olmasa bile, gerçek kişilerle ilişki kurulduğuna yalnızca inanmaktansa, gerçek kişilerle gerçekten ilişki kurmanın daha iyi olduğu düşünülebilir. Aynı şekilde, fiziksel olarak var olan sanat eserinin kendisinde, izleyicilerin deneyimlerinin ötesine geçen bir değer olduğu düşünülebilir. Örneğin, Frida Kahlo'nun hassas, titiz fırça darbelerini tuvale kendisinin koyması, onun çalışmasına ilişkin deneyimlerimize dayanmayan bir değer katabilir. Ayrıca, orijinal sanat eserlerini şahsen görme deneyiminin bir NFT'de gerçekten korunup korunamayacağı merak konusudur. Yaşanması muhtemel zorlukların bir diğeri de Landowski'nin Rio de Janeiro'daki *Kurtarıcı İsa Heykeli* gibi oyma eserlerin deneyiminin veya *Sistine Şapeli* gibi büyük ölçekli resimlemelerin önemli bir değişken olan saf boyutunun yeniden yaratılması olabilir. Böyle bir farkındalık, sanat eserinin boyutuna kıyasla izleyicinin kendi bedeninin duysal bir karşılaştırmasını gerektirmektedir. Bu da bir NFT ile elde edilebilecek bir durum değildir (Fritts, 2021).

5. Sonuç

Blok zinciri teknolojisinin sunduğu sayısal avantajlar birçok farklı alanda hızlı bir şekilde gelişmeye devam etmektedir. Bu süreçte sanat ve tasarım alanındaki yeniliklere her gün bir yenisini daha eklenmektedir. Sayısal eserlerin blok zincir teknolojisi ve ERC-721 sözleşmesi gibi yeni teknolojilerle desteklenerek eşsiz nitelik taşımaya başlamaları, tasarımcıların ve sanatçıların bir aracıya ihtiyaç duymadan eserlerini diledikleri fiyatlarda satışa sunabilmeleri gibi gelişmeler bilgi çağının Sayısal Rönesans'ına atılan adımlar olarak nitelendirilebilmektedir. Dijital ritme ayak uydurmak ve sunulan avantajlardan üst düzeyde verim sağlamak için öncelikle kripto yapının temelleri hakkında bilgi sahibi olunmalı ve işleyiş anlaşılmalıdır.

Blok zinciri teknolojisi ve NFT gibi gelişmelerin literatüre ve hayatımıza kattığı kripto sanat ve dijital eserler, eşsiz olabilmenin avantajları kullanılarak sanat eseri niteliği taşımaya başlamakta, bazı koleksiyon parçaları dijital antika olarak tarihi ve kültürel bir değer kazanmaktadır. Her şeye rağmen unutulmaması gereken nokta kripto sanatın sanat tarihi içindeki yeri araştırılırken, dijital sanatın tanımlayıcı niteliklerinin, değerinin nereden geldiği sorusunun göz ardı edilmemesidir. Araştırmada Beeple'in *Everydays: The First 5000 Days* eseri üzerinde yapılan değerlendirmeler, dijital sanatın içeriğinin analizi hakkında etik açıdan haklı eleştiriler barındırmaktadır. Bir eserin alanında ilk olmasına karşın değerini belirleyen diğer değişkenlerin dikkate alınmaması henüz gelişmekte olan bir disipline kuşkuyla yaklaşılmasına sebep olmaktadır. Özellikle araştırmanın ana metninde de yer verildiği üzere Charlesworth'un eserin, çağdaş sanatın kendi kültürel değerlerine ve toplumsal rolüne dair anlayışı sarsan bir şüphe uyandırdığı eleştirisi kripto sanat ve NFT'ye duyulan güvenin oluşmasında zorluklar yaratacağı veya var olan güveni zedeleyeceği düşüncesini desteklemektedir.

Injective Protocol ve Unique One Art Marketplace (Distinctive One) gibi oluşumların eserin orijinalini yok etmesi araştırma başlığında *vandallığın eşiği* olarak nitelendirilmiştir. NFT ve Kripto alanlarının henüz filizlenmekte olduğu ve bu bağlamda gelecekte bu alanlardaki sistem açıklarının ve olanakların yeterlilik durumunun belirsizliği sebebiyle eserin fiziksel varlığının geri döndürülemeyecek şekilde yakılmasının büyük bir risk oluşturduğu varsayımı bu nitelemenin temelini oluşturmuştur. Bu durumun ne kadar vandallık olduğu belirsizdir çünkü sayısal sanat ekosisteminin hangi doğrultuda gelişeceği ya da hangi tehlikelerle karşılaşacağı henüz öngörülememektedir. Eylemin tamamen vandallık olarak nitelendirilmesi teknolojinin sağladığı olanakları tamamen görmezden gelmek ile eşdeğer olacaktır. Bununla birlikte fiziksel gerçekliği olan bir eserle kurulan bağın sayısal bir dosya ile kurulacak olan bağdan daha farklı olabileceği ihtimali, yakılan eserlerle birlikte yok edilmektedir. Eserin sayısal varlığı ve tekilliği korunmuş olsa da fiziksel varlığı ile bağlantı kurma ihtimalleri ve bu bağlamda edinilecek olası tecrübeler göz ardı edilmiştir. Bu noktada eserin dijital varlığına değer katma endişesinin, fiziksel varlığının hissettirdiklerini görmezden gelecek kadar büyük olduğu çıkarımını yapmak yanlış olmayacaktır. Eseri yok eden Injection Protocol grubu tarafından yapılan açıklamada bir eserin hem NFT'sinin hem de fiziksel varlığının olduğu yerde öncelikli değerini fiziksel varlığa atfedildiğini, eserin yakılarak fiziki değerinin NFT'ye geçmesinin sağlandığını belirtilmiştir (Shaw, 2021). Bununla birlikte grup, sanat eserlerini NFT'ye dönüştürerek

dijitalde sonsuz tekillik kazandırılıp kendileri gibi *vandallardan* korunabileceğine vurgu yapmışlardır (Ennis, 2021). Bu durumda düşünülebilecek en kötü senaryo ise NFT'nin yakılabileceği ihtimalidir. PAK'ın Burn projesinde olduğu gibi insanların kripto para birimi almak için NFT'lerini yakmaya karar vermeleri durumunda sahip oldukları dijital dosyaların haklarını tamamen ellerinde tuttukları için, Injection Protocol'ün kendilerini tanımladıkları üzere *vandallardan* tamamen korunması durumu söz konusu olamamaktadır. Eserin fiziksel varlığı için de aynı durum söz konusu olsa da bu durum sanat eserlerinin sonsuza kadar dijital ortamda güvende kalacağı vaadine ters düşmektedir.

CMU (Carnegie Mellon University)'da finans profesörü olan Deeksha Gupta, bu konuyu ele alarak NFT'nin geleceğinin bu açıdan belirsiz olduğunu dile getirmiştir. Bir eserin orijinaline bakıldığı zaman edinilen bakma deneyiminin eserin baskısına bakıldığında aynı şekilde edinilemeyeceğini, dijital tekniklerin orijinal eseri deneyimlemek ya da benzer şekilde hissetmek için yeterli olmayacağını belirtmiş ve bu sebeple değerleniminin sorgulanması gerektiğini savunmuştur (Kugler, 2021, s. 20). Bu konuda Zebra One Gallery'nin kurucusu Gabrielle Du Plooy bir tespitte bulunmuştur: "*Sanatın yaratıcı yıkımı yeni olmasa da... bir parçanın yok edildiğini görmek her zaman üzücü ve şok edicidir*" (Criddle, 2021). Geri dönüşü mümkün olmayan sorunların önüne geçilebilmesi için şifrelenerek tekillleştirilen eserler ortaya koyulurken ilerleyen zamanlarda karşılaşılabilecek olası sorunlar göz ardı edilmemelidir. Bunun için blok zincir teknolojisi incelenmeli, doğru anlaşılmalı ve projeler daha sağlam temeller üzerine inşa edilmelidir. Bu şekilde atılan adımların yeni bir oluşumun verdiği heyecan ile geri dönüşü olmayan bedeller ödemekten daha doğru bir strateji olacağı açıktır. Maddi kazanç elde etmek için duyulan endişe ile sanat alanında yankı uyandırmak için duyulan endişe sonucunda yapılan eylemlerin ayrıt edilebilmesi, ortaya çıkan sonuçları vandallığın eşliğinden uzaklaştıracaktır.

Kaynakça

- Ateşler, H. (2021, Nisan 13). *Dijital sanatçı Murat Pak, NFT yakarak alınabilen yeni bir token çıkardı.* Uzmancoin. <https://uzmancoin.com/murat-pak-nft-burn/>
- Beard, Briar & Rose. (2013, Ocak 31). *Fumeur V.* <https://beardbriarandrose.tumblr.com/image/41963857518>
- Binance Academy. (2021, Nisan 29). *Merke ağaçları ve Merkle kökleri.* <https://academy.binance.com/tr/articles/merkle-trees-and-merkle-roots-explained>
- Bitlo (t.y.). *Bitcoin (BTC) nedir?* <https://www.bitlo.com/rehber/bitcoin-nedir>
- Braidotti, C. & Franceschet, M. (t.y.). *Enhancing art with information: The case of blockchain art.* Universita'Degli Studi di Udine. <https://users.dimi.uniud.it/~massimo.franceschet/publications/jocch20.pdf>
- Brennan, A. (2018, Ocak 18). *You can only use cryptocurrency to buy art at this Mayfair exhibition.* Evening Standard. <https://www.standard.co.uk/culture/you-can-only-use-cryptocurrency-to-buy-art-at-this-mayfair-exhibition-a3736831.html>
- Bolton, S. J. & Cora, J. R. (2021). Virtual equivalents of real objects (VEROs): A type of non-fungible token (NFT) that can help fund the 3d digitization of natural history collections. *Megataxa Journal* 6(2), 93-95. <https://doi.org/10.11646/megataxa.6.2.2>
- Chayka, K. (2021, Mart 22). *How Beeple crashed the art world.* Christie's. <https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/how-beeple-crashed-the-art-world>
- Christie's (2021, Nisan 8). *10 things to know about CryptoPunks, the original NFTs.* https://www.christies.com/features/10-things-to-know-about-CryptoPunks-11569-1.aspx?sc_lang=en#FID-11569
- Charlesworth, J. J. (2021, Mart 17). *Why the artworld loves to hate nft art?* Artreview. <https://artreview.com/why-the-artworld-loves-to-hate-nft-art-beeple-christies-grimes/>
- COBO. (2021, Mart 12). *Wrapping up the art world: a blazing crypto-craze, vast V&A job cuts, re-opening of museums, and more.* <https://www.cobosocial.com/dossiers/art-news-crypto-va-museums-reopening/>
- Coinmarketcap (t.y.). *What is ERC-721?* <https://coinmarketcap.com/alexandria/glossary/erc-721>

- Congar, K. (2021, Temmuz 15). *Açık artırma tarihinde bir ilk: Picasso'nun tablosu blok zincir varlığı 'tokenlerle' satılacak*. Euronews. <https://tr.euronews.com/2021/07/15/ac-k-art-rma-tarihinde-bir-ilk-picasso-nun-tablosu-blozkincir-varl-g-tokenlerle-sat-lacak>
- Criddle, C. (2021, 9 Mart). *Banksy art burned, destroyed and sold as token in 'money-making stunt'*. BBC. <https://www.bbc.com/news/technology-56335948>
- CryptoKitties. (t.y.). Press. <https://www.cryptokitties.co/press>
- Cummings, S. (2019, Şubat 2). *The four blockchain generations*. Medium. <https://medium.com/the-capital/the-four-blockchain-generations-5627ef666f3b>
- Çağala, C. (2016, Mayıs 16). *Hash değeri nedir? Hash değeri ne işe yarar?* Techworm. <https://www.techworm.com/hash-degeri-nedir-hash-degeri-ne-ise-yarar/>
- Davis, B. (2021, Mart 17). *I looked through all 5,000 images in Beeple's \$69 million magnum opus. What I found isn't so pretty*. Artnet. <https://news.artnet.com/opinion/beeple-everydays-review-1951656>
- De Carlo, F. (2020). *The intersection between copyright protection and blockchain technology: The case of cryptoart*. [Single Cycle Master's Degree Thesis] Luiss Guido Carli University. <https://tesi.luiss.it/id/eprint/30173>
- Dickson, B. (2016, Ekim 8). *How blockchain can change the music industry?* TechCrunch. <https://techcrunch.com/2016/10/08/how-blockchain-can-change-the-music-industry/>
- Ducrée, J. (2020). Research – a blockchain of knowledge? *Blockchain: Research and applications*. 1(1-2), 1-4. <https://doi.org/10.1016/j.bcra.2020.100005>
- Ennis, P. D. (2021, Mart 5). *NFT art: The bizarre world where burning a Banksy can make it more valuable*. The Conversation. <https://theconversation.com/nft-art-the-bizarre-world-where-burning-a-banksy-can-make-it-more-valuable-156605>
- Farago, J. (2021, Mart 14). *Beeple has won. Here's what we've lost*. New York Times. <https://www.nytimes.com/2021/03/12/arts/design/beeple-nonfungible-nft-review.html>
- Fritts, M. (2021, Ağustos 9). *Destroy the 'Mona Lisa' for an NFT?* The Prindle Post. <https://www.prindlepost.org/2021/08/destroy-the-mona-lisa-for-an-nft/>
- Hawkins, J. (2021, Ağustos 31). *Damien Hirst's dotty 'currency' art makes as much sense as Bitcoin*. The Conversation. <https://theconversation.com/damien-hirsts-dotty-currency-art-makes-as-much-sense-as-bitcoin-166958>
- Howcroft, E. (2021, Ocak 10). *'CryptoPunk' NFT sells for \$11.8 million at Sotheby's*. Reuters. <https://www.reuters.com/technology/cryptopunk-nft-sells-118-million-sothebys-2021-06-10/>
- Hussey, M. & Phillips, D. (2021, Ocak 8). *What are smart contracts and how do they work?* Decrypt. <https://decrypt.co/resources/smart-contracts>
- Kugler, L. (2021). Non-Fungible Tokens and the future of art. *Communications of the Acm* 64(9), 19-20. <https://doi.org/10.1145/3474355>
- Lastovetska, A. (2021, Kasım 12). *Blockchain architecture basics: Components, structure, benefits & creation*. MLSDev. <https://mlsdev.com/blog/156-how-to-build-your-own-blockchain-architecture>
- Ledger. (2021, Mayıs 11). *The blockchain generations*. <https://www.ledger.com/academy/blockchain/web-3-the-three-blockchain-generations>
- Mattei, E. S. (2021, Eylül 28). *British Museum to sell NFTs of Hokusai works, including 'The Great Wave'*. Artnews. <https://www.artnews.com/art-news/news/british-museum-hokusai-nfts-1234604998/>
- Nadini, M., Alessandretti, L., Giacinto, F. D., Martino, M., Aiello, L. M. & Baronchelli, A. (2021). Mapping the NFT revolution: market trends, trade networks, and visual features. *Scientific Reports*, 11, 1-37, <https://doi.org/10.1038/s41598-021-00053-8>.
- Narayanan, A., Bonneau, J., Felten, E., Miller A. & Goldfeder, S. (2016). *Bitcoin and cryptocurrency technologies*. Princeton University Press.

- Nash, G. (2017, Aralık 23). The anatomy of ERC721. *Medium*. <https://medium.com/crypto-currently/the-anatomy-of-erc721-e9db77abfc24>
- Nonfungible. (t.y.). *Market overview*. <https://nonfungible.com/market/history>
- O'Dair M. (2019). *Distributed creativity: How blockchain technology will transform the creative economy*. Palgrave Macmillan. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-00190-2>
- Patterson, D. (2021, 4 Mart). *Blockchain company buys and burns Banksy artwork to turn it into a digital original*. CBS News. <https://www.cbsnews.com/news/banksy-nft-injective-destroy-art-digital-token/>
- Phillips, D. & Graves, S. (2021, Ağustos 26). *The 15 most expensive NFTs ever sold*. Decrypt. <https://decrypt.co/62898/most-expensive-nfts-ever-sold>
- Pillai B., Biswas K. & Muthukkumarasamy, V. (2019) Blockchain interoperable digital objects. In J. Joshi, S. Nepal, Q. Zhang & L.J. Zhang (Eds.), *Lecture Notes in Computer Science*, vol 11521. *Blockchain ICBC 2019*. (pp. 80-94). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-23404-1_6
- Pruss, A. (2019, Şubat 18). *Musical beauty and virtual music*. Alexander Pruss's Blog. <https://alexanderpruss.blogspot.com/2019/02/musical-beauty-and-virtual-music.html>
- Reiff, N. (2021, Eylül 1). *Blockchain technology's three generations*. Investopedia. <https://www.investopedia.com/tech/blockchain-technologys-three-generations/>
- Sahu, M. (2020, Şubat 6). *What is blockchain? How to create network, code & it's architecture*. UpGrad. <https://www.upgrad.com/blog/what-is-blockchain-how-to-create-networkcode-its-architecture/>
- Serada, A., Sihvonen, T. & Harviainen, J. T. (2020). CryptoKitties and the new ludic economy: How blockchain introduces value, ownership, and scarcity in digital gaming. *Games and Culture*, 16(4), 1-25. <https://doi.org/10.1177/1555412019898305>
- Shaw, A. (2021, Mart 4). *'Art enthusiasts' burn a Banksy print then sell it as an NFT*. The Art Newspaper. <https://www.theartnewspaper.com/2021/03/04/art-enthusiasts-burn-a-banksy-print-then-sell-it-as-an-nft>
- Sotheby's (t.y.). Natively digital: CryptoPunk 7523 /Lot 1. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/natively-digital-cryptopunk-7523/cryptopunk-7523>
- Tapscott, D. & Tapscott, A. (2016, May 10). *The impact of the blockchain goes beyond financial services*. Harvard Business Review. <https://hbr.org/2016/05/the-impact-of-the-blockchain-goes-beyond-financial-services>
- TechPro. (2021, Ağustos 27). *Group burns original work by Picasso to "eternalize" it as NFT*. <https://travel.techpro.live/group-burns-original-work-by-picasso-to-eternalize-it-as-nft/>
- Turillo, H. (t.y.). *Blockchain and the future of art: Idoneus acquires Pablo Picasso's artwork using IDON digital currency*. IntelligentHQ. <https://www.intelligenthq.com/blockchain-future-art-idoneus-acquires-pablo-picassos-artwork-using-idon-digital-currency/>
- Ulukut, O. (2018, Mayıs, 9). *Bitcoin nasıl çalışır?* Webrazzi. <https://webrazzi.com/2018/05/09/bitcoin-nasil-calisir/>
- Unique One. (t.y.). *The burned Picasso*. Erişim adresi (12 Aralık 2021): <https://v2.unique.one/token/69ae08d7-6673-437d-b306-6a7b4f13a301/0x97eaD5224D1B2a3484A4Ba934ef26d44E3D93E11>
- Ünal, G. ve Uluyol, Ç. (2020). Blok zinciri teknolojisi. *Bilişim Teknolojileri Dergisi*, 13(2), 167-175. <https://doi.org/10.17671/gazibtd.516990>
- Valeonti, F., Bikakis, A., Terras, M., Speed, C. & Hudson-Smith, A. (2021). Crypto collectibles, museum funding and openglam: Challenges, opportunities and the potential of non-fungible tokens (NFTs). *MDPI Applied Sciences*, 11(21), 1-19. <https://doi.org/10.3390/app11219931>

Westall, M. (2021, Ağustos 26). *Damien Hirst's 'The Currency' has made \$26 million+ already*. FAD Magazine. <https://fadmagazine.com/2021/08/26/damien-hirsts-the-currency-has-made-26-million-already/>

Zuckerman, M. J. (2018, Haziran 7). *Andy Warhol painting to be sold via blockchain in 'World's First' crypto art auction*. Cointelegraph. <https://cointelegraph.com/news/andy-warhol-painting-to-be-sold-via-blockchain-in-world-s-first-crypto-art-auction>

Yavaş Modada Tekstil Mirası Yaklaşımlarına Örnek: Kumaş ve Giysi Tasarımında Halı Uygulamaları*

An Example of Textile Heritage Approaches in Slow Fashion: Carpet Applications in Fabric and Garment Design

Seher Elbeyoğlu

Sedef Acar, *Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

Özet

20. yüzyılın son çeyreğinde, geniş kitlelerin tüketimini hedefleyen moda endüstrisinin üretim/tüketim stratejilerine bir tepkiyle yavaş moda kavramı doğmuştur. Moda trendlerinin yönlendirmesinden uzak bir şekilde, el işçiliğiyle üretilen, nesilden nesile aktarılacak kadar kaliteli malzemeye sahip zamansız tekstiller yavaş modanın çalışma alanıdır. Bu kapsamda, yavaş moda üzerine yeni tasarım önerileri getirmek için halılar çalışmanın vaka konusu olarak seçilmiştir. Türkler için özel bir yere sahip olan el dokuması halının geleneksel üretim tekniğine ve karakteristik özelliklerine bağlı kalınarak giysilik kumaş dokusuna dönüştürülmesiyle, giysi tasarımında insana dayalı, emek odaklı ve çevreci bir yaklaşım geliştirilerek yavaş modanın alanına katkı sağlanması amaçlanmıştır. Emek yoğun bu geleneksel tekstil formunun giysi tasarımlarına dönüştürülmesiyle yavaş moda kapsamında sürdürülebilirliği destekleyen, tüketim hızını sorgulayan, insana ve doğaya saygı gösteren, moda kavramından bağımsız olan, zamansız giysiler bir öneri olarak sunulmuştur. Bu çalışma Halı Dokuma Tekniğiyle Kumaş Tasarımı/Üretimi ve Giysi Önerileri başlıklı yüksek lisans tezinden uyarlanmıştır. Öncelikli olarak halının tarihçesinden başlayarak Selçuklu halıları hakkında ayrıntılı literatür taraması yapılmıştır. Ardından bir tema belirlenmiş ve Selçuklu halılarından esinlenilerek bilgisayar ortamında çağdaş tasarımlar yapılmıştır. Giysilik kumaş uygulama parametrelerini belirlemek için farklı iplik numaraları, çözgü kalınlığı ve sıklıkları ile küçük boyutlarda ön çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Üretim sürecinin tamamının sürdürülebilir ve geleneksel yöntemlere uyumlu olmasını sağlamak için, dokumalarda kullanılacak renk paleti doğal boyama reçeteleri ile oluşturulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Yavaş moda, halı, el dokuma, doğal boyama, sürdürülebilir tasarım.

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

Abstract

In the last quarter of the 20th century, the concept of slow fashion was born as a reaction to the production/consumption strategies of the fashion industry, which aimed at mass consumption. Timeless textiles with quality materials that are produced by handcraft, far from the direction of fashion trends, are the working area of slow fashion. In this context, carpets were chosen as the case subject of the study in order to bring new design proposals on slow fashion. It is aimed to transform the hand woven carpet, which has a special place for the Turks, into clothing fabric texture by adhering to the traditional production technique and characteristics, and to contribute to the field of slow fashion by developing a human-based, labor-oriented and environmentalist approach in clothing design. With the transformation of this labor-intensive traditional textile form into clothing designs, timeless clothes that support sustainability within the scope of slow fashion, question the speed of consumption, respect human and nature, and independent of the fashion concept, have been presented as a proposal. This study has been adapted from the master's thesis titled *Fabric Design/ Production with Carpet Weaving Technique and Dressing Proposals*. First of all, a detailed literature review has been made on Seljuk carpets, starting with the history of the carpet. Then, a theme was determined and contemporary designs were made in computer environment, inspired by Seljuk carpets. Preliminary studies have been carried out in small sizes with different yarn counts, warp thickness and densities in order to determine the apparel fabric application parameters. In order to ensure that the entire production process is sustainable and compatible with traditional methods, the color palette to be used in weaving has been created with natural dyeing recipes.

Keywords: Slow fashion, carpet, hand weaving, natural dyeing, sustainable design.

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

*Bu çalışma birinci yazarın (Seher Elbeyoğlu) Seher Önemli ismiyle 2019 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı'nda tamamladığı 'Halı Dokuma Tekniğiyle Kumaş Tasarımı/Üretimi ve Giysi Önerileri' başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

- **Sorumlu Yazar:** Seher Elbeyoğlu
- **Adres:** Akarbaşı Mah. No: 1/1, Odunpazarı, Eskişehir.
- **e-posta:** seheronemli@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0001-8472-9701
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 15.06.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.932227

1. Giriş

Endüstrileşmenin ve seri üretimin yükselişe geçmesiyle *hız* tüm üretim alanlarında bir değer tanımı olmuş ve en fazla ürünün en kısa zamanda ve düşük kalitede üretilmesi amaç haline gelmiştir. Kalitesi düşük malların hızla eskimesi ya da kullanılamaz duruma gelmesi bu üretim planlamasının bir parçasıdır. Süper hızlı üretim ve ürünün planlı eskimeyle bir yenisiyle değiştirilmesi fikri bu devinimi canlı tutmaktadır. “Tüketiciler için en son çıkan şeyi satın almış olmak, onu daha uzun süre kullanabilmekten daha önemlidir” (Sennett,den aktaran, Atalay 2020, s. 87). Sürekli üretim, sürekli tüketime ihtiyaç duyduğundan tüketicilerin birkaç ay içinde değişen trendlere ayak uydurmaları ve kısa vadede ömrünü dolduran ürünlerden vaz geçerek yerlerine yenilerini almaları önerilir. Aynı zamanda bu alanda tek kaygının hız odaklı üretim adedi olması bu zincirde yer alan çalışanların sağlığını ve çalışma koşullarını da olumsuz yönde etkilemektedir. Bu durumun su, hava, toprak, insanlar ve hayvanlar üzerindeki olumsuz etkilerini fark eden ve kendini sorumlu hisseden tasarımcılar, üreticiler, mühendisler ve akademisyenler yeni bir üretim, tüketim ve hatta ekonomi modelinin mümkün olabileceği inancındadırlar. Kısaca bu tür bir üretim-tüketim zincirinin devamlılık sağlayamayacağı öngörülerek, sürdürülebilirlik ve yavaşlık gibi kavramlar tartışılmaya başlanmıştır.

Bedenlerinin ve yaşam alanlarının temel nesnelere olan tekstiller, insanoğlunun yaşam evrelerindeki vaz geçilmez varoluşuyla önem taşır. İşlevsel ve estetik değerine bağlı olarak tekstiller, üretim ve tüketim döngüsünün temel nesnelere birisi olarak, moda endüstrisinin ortaya koyduğu *hızlı moda* kavramının başlangıç noktasıdır. *Yavaş modanın* ise seri üretim, pazarlama ve tüketim döngüsünün karşıtı olarak ortaya çıkmış bir kavram olduğu söylenebilmektedir.

2. Yavaşlık Hareketi ve Yavaş Moda

Küreselleşmenin ve sermayenin merkeze çekilmesine yönelik çabalarının somut örneği “1955 yılında isim hakkı satma yöntemini uygulamaya başlayan McDonald’s şirkettir” (Ritzer, 1996). Bu tür fast food zincirlerinin artmaya başlaması yavaş yemek hareketini ateşlemiş ve akabinde bu hareket tekstil üretimini de içine alan *yavaşlık* hareketinin başlamasına sebep olmuştur. 2006 yılında yavaş moda manifestosu yayımlanmış ve “tasarım tarihçisi ve teorisyen Hazel Clark yavaş modayı üretime, değer yaratmaya ve kalitenin ekilip biçilmesine zaman tanıma” (aktaran Atalay 2020, s. 88) şeklinde tanımlamıştır. Baudrillard’ın (1997, s. 46) belirttiği gibi; “üretim düzeninin hesaplanmış ömre sahip, moda adı altında örgütlenen nesnelere geçersizleşmesine ve hızlı yenilenmeye tabi olan tüketim nesnelere, zamanı/değeri azaltmaya hedeflidir”. Tekstil sektörü hızlı üretim/tüketim döngüsünün en belirgin merkezi olmuş, “moda sektöründe ucuz ürünlerin üretimi, tüketimi artmış ve ürünlerin ucuzlaması nedeniyle ürüne verilen değer de düşmüş ve ürünler daha çabuk atığa dönüşmüştür” (Fogg, 2014, s. 486). “Tekstil ve giyim ürünlerinin ucuzlamasıyla insanlar *eskiyeni tamir etmek* gibi sürdürülebilir ve ürünün kullanım ömrünü uzatabilecek bir işlem yerine, yeni ürün almayı tercih etmişlerdir. Ürünlerin ucuza temin edilmesi ürünlerin kullanım ömrünü kısaltmış ve atık haline gelme sürecini de hızlandırmıştır” (Ateş vd., 2020, s.103).

Aşırı tüketim, kontrolsüz harcama, çevre kirliliği, ekolojik dengenin bozulması gibi kavramlar açısından ele alındığında, *yavaş modanın* sürdürülebilirliği destekleyen, ürünlerin tüketilme hızını sorgulayan, dolayısıyla tüketimin yavaşlatılmasını öneren, özenli emeğe odaklı, insana ve doğaya saygılı bir bakış açısıyla, bir karşı hareket olarak önem kazandığı söylenebilir. Üretim ve tüketim aşamalarında birçok yıpratıcı etkinin görmezden gelinemediği şu noktada moda endüstrisinde etik moda kavramları oldukça popülerleşmiştir. Öyle ki *hızlı moda*ya hizmet eden hazır giyim firmaları geri dönüştürülmüş hammaddenin veya doğa dostu etiketleriyle sürdürülebilirliği bir pazarlama aracına dönüştürmüştür. Sürdürülebilir moda, üretim ve tüketim sürecinde doğaya ve insana zarar vermeyecek, bu aşamalarda herhangi bir kaynağı tüketmeyecek aksine kendi üretim ve tüketim döngüsü içinde varlığını devam ettirebilme yeteneğine sahip olacak üretim modelidir. “Sürdürülebilirlik ile ilgili en popüler tanımlardan biri 1987 yılında yayınlanan ‘Ortak Geleceğimiz’ olarak da adlandırılan Brutland raporu ile benimsenmiştir. Bu tanıma göre sürdürülebilirlik bugünün gereksinimlerini gelecek kuşakların kendi gereksinimlerini karşılamalarını engellemeyecek biçimde karşılayabilmektir” (Kipöz, 2015, s. 117). Yani yalnızca üretim veya yalnızca tüketim aşamasında duyarlı olmak sürdürülebilirlik için yeterli değildir. Gerçek bir sürdürülebilirlik modeli ürün tasarımının, üretiminin ve tüketiminin her aşamasında işlenmelidir. “Tasarım ve tüketim kararlarını etkileyen etik kararlar şu ölçütler çerçevesinde değerlendirilebilir; malzemeler, süreçler, atık miktarı, geri dönüştürülebilirlik, geri kazanım potansiyeli, tekstil üretimi, insan gücü, taşıma, tüketiciyi dahil etme, fiyatlandırma ve bilgilendirme” (Hilton, 2015, s. 125).

Tüm bu sıkışık düzenin içerisinde sürdürülebilir moda ve yavaş moda kavramları bir paradoks gibi görünmektedir. Bu ikilemi birçok tekstil veya moda tasarımcısı ve kuramcısı kendi çalışma alanlarında alternatif yaklaşımlar geliştirerek bir parça açıklamaya çalışmaktadır. Geleneksel tekstillerin buradaki rolü çok önemlidir. Uygulamayla gelişen eski bilgilerin nesiller arası aktarımıyla yaşayabilen geleneksel tekstiller, seri üretimde orijinallerinin kopyası moda giysilerine karşı durabilen güçlü bir toplumsal belleği taşır. Başta, İnsanlığın alet ve araçlarıyla birlikte geliştirdiği ilk teknolojilerden olan *dokuma* olmak üzere kültürel değer taşıyan tekstiller, üreticisinin zevkiyle ve el üretimiyle yaratılsa da aslında ortak bir bilginin ve kültürel mirasın ürünüdür. Yavaş moda açısından geleneksel tekstillerin üretiminin hızla değil yavaşlığa bağlı olması, seri üretime değil emeğe dayalı olması ve bu vesileyle ürünün kopya değil biricik olması oldukça önemlidir. “Sürdürülebilir ve yavaş moda vizyonunu destekleyen temel değerler; özgün, yerel, adil ve ekolojik bakımdan bilinçli üretimi ve tüketimi, geleneksel ve gömülü/örtük bilgiye saygı duymayı ve kısa erimli değil de uzun erimli bir bakışı benimsemeyi içerir” (Fuad-Luke, 2020, s. 23). Ayrıca moda endüstrisinin tüketiciye sürekli ve ucuza yeni ürün sunma amacı bu tür geleneksel üretimlerin unutulmasına ve “Antropolg ve yapısalcı Levi-Strauss’un aktardığı gibi sembolik anlama sahip kültürel üretim nesnelere değerlenmesine ve ayrıca tüketici için anlamdan ziyade görünümün önemli hale gelmesine yol açmaktadır” (Atalay, 2020, s. 87).

Endüstri nesnelere geçmiş yaşamların somut ve soyut izlerini içeren kültürel mirasla kurduğu bağlar, bu nesnelere estetik ve etik anlamda kazanımlarını ortaya koyar. Ne yazık ki; modanın endüstrileşme sürecinde gelenekten beslenen görsel bellek, geleneksel malzeme, el emeğine dayalı üretim yöntemlerinin sağladığı alternatif yaklaşımlar *hızlı modanın* etki alanında varlığını yitirmiştir. Artık günümüz modasının çerçevesini “el emeğiyle, yaratıcı form ve incelikli detayları kullanarak tasarım dünyasına yeni öneriler sunan, yüksek modayı temsil eden moda evlerinin tasarımlarının hızla ve ucuza imal edilmiş uyarlamaları belirler. Hızlı modanın uygulayıcıları bu moda evlerinin defilelerinde sundukları tasarımları basitleştirerek hayata geçirirler” (Fletcher, 2010). Tekstil tasarımı sanatçı ve zanaatkar bakış açısıyla kapsamlı bir yaklaşımı içerdiğinde ve moda endüstrisinin hızından uzaklaşıp insana odaklı, emeğe duyarlı, çevreci bir anlayış ve zamansız bir estetik değer ortaya koyduğunda modada *yavaş hareketin* alanına geçiş yapmış olur.

3. Kumaş ve Giysi Tasarımında Halı Uygulamalarına Yönelik Amaç ve Kapsam

Yavaş modada bütüncül bir yaklaşım göstermek için giysilerle birlikte, kumaşlarının da aynı anlayışla tasarlanıp üretilmesi, kavramı destekleyen olumlu bir çabayı ortaya koyar. Bu nedenle, hızlı moda döngüsünün üretim şemasını tersine çevirerek kumaş üretiminde geleneksel yaklaşımla iplik seçimi, renklendirme, kumaşın üretimi ve sonrasında bu kumaşların kullanıldığı giysi tasarımlarının şekillendirilmesine kadar uzanan süreci deneyimlemek, tasarımcı ve dolayısıyla tasarım nesnelere kazanımlarını gözlemlemek, yavaş modanın uygulama pratiklerine örnek teşkil edecektir.

Odabaşı ve Şahin’in (2019, s. 5), çevresel sorunların neden olduğu tehlikeli gelişmelerin önemli bir nedeninin *moda sistemi* olduğu gerçeğine ve dünyanın karşı karşıya olduğu çevresel tehlikenin karşısında tasarımcı eğitimi ve tasarımcı kimliğinin misyonuna yaptığı vurgu önemlidir. Bu kapsamda, içinde bulunduğumuz çağın koşullarının farkındalığına sahip bir tasarımcı bakış açısıyla, sürdürülebilirliğin bir parçası olan yavaş moda alanının gereklerini yerine getirmek üzere *halılar* vaka çalışması olarak ele alınmıştır. Halıların geleneksel tekniğini değiştirmeksizin kumaş kriterlerinde üretilmesi ve olağan kullanım alanının dışına çıkarılarak giyilebilir ürünler ortaya konulması çalışmanın zeminini oluşturmaktadır. Günümüzde modanın ulaştığı hızla ve geçiciliğine getirilebilecek alternatif bir yaklaşım olarak; kıymetli el işçiliği içeren, kalıcı ve klasik giysi unsurlarının önerilmesi fikriyle bu projede, emeğe dayalı geleneksel üretim süreci takip edilmiştir.

4. Malzeme ve Yöntem

Kavramsal içeriği ve estetik özellikleriyle kolektif belleğin önemli bir parçası olan halıların, mekan zeminlerinde kullanımından farklı olarak, giysi tasarımlarına dönüştürülmesi fikri projenin temel dayanağı olmuştur. Doğal malzemeleri, elde dokunması, zengin motifleri, uyumlu renkleri ve simetrisiyle mimariden sonra kültürlerin kendi kimliklerini şekillendirdiği en etkileyici örneklerini teşkil eden halılar, tüm özellikleriyle kumaş ve giysi tasarımına yansıtılmak istenmiştir.

Çalışma alanı olarak seçilen Selçuklu halılarının, tasarım sürecinde derinlemesine irdelenebilmesi için estetiğe dayalı somut verilerle birlikte, soyut verileri destekleyici kavramlara ışık tutan sembolik anlatımlar ve tarihçe hakkında literatür araştırması yapılmıştır.

Uygulama sürecinde, bir tema belirlenerek kumaş yüzey tasarımı ve giysi model eskizleri Adobe Illustrator ve Photoshop Programlarıyla bilgisayar ortamında hazırlanmıştır. Bilgisayarın kullanıldığı süreçte tasarımlarda tündengelim metodu uygulanmış bu sayede yüzey düzenleme ve giysi form uyumunun eşzamanlı gözlenmesi mümkün olmuştur. Sonuç olarak detaylı yüzey tasarımlarına geçmeden giysi formları üzerindeki renk, doku, motif, desen kombinasyonlarının etkileri izlenebilmiştir.

Coğrafya ve yaşam koşulları göz önüne alındığında, halıların ilk dokumacılarının da malzeme olarak yünü seçmelerinin rastlantı olmadığı anlaşılmaktadır. Bu projede de geleneksel malzemeye sadık kalınarak; ısıyı muhafaza eden, nemi absorbe eden, konforlu ve doğal bir lif olmasından dolayı yün, tasarımların temel malzemesi olarak belirlenmiştir.

Dokuma kumaş uygulama parametrelerini belirlemek için dikilebilir olma özellikleri, döküm ve tuşe özellikleri için farklı iplik numaraları, çözgü kalınlığı ve sıklıkları ile küçük boyutlarda ön deneme dokumaları yapılmıştır. Zemin atkılarında ve havlarda kullanılacak yün ipliklerin, giysilik merinos yünü olmasıyla uygun tuşe, döküm ve sertliğin sağlanabileceği yapılan bu ön denemelerle tespit edilmiştir. Böylelikle halının sert, dökümsüz olan fiziksel özellikleri giysi üretmek için gerekli kumaş performans şartlarına uygun hale getirilmiştir.

Üretim sürecinin tamamının el emeğine ve geleneksel yöntemlere uyumlu olmasını sağlamak için, belirlenen dokumalarda kullanılacak renk paleti doğal boyama teknikleri ile oluşturulmuştur. Uygulama için seçilen yüzey tasarımlarının renklerine en yakın değere ulaşabilmek için, önce küçük miktarlarda ipliklerle ve çeşitli reçetelerle hazırlanmış doğal boya banyolarıyla numune ön çalışmaları yapılmıştır. Daha sonra hedeflenen renklere ulaşan numuneler ışığında, gerekli miktardaki iplikler boyanarak dokumaya hazır hale getirilmiştir.

Dikey tezgâh üzerinde, üretilen giysilerin kalıplarına göre yer yer Türk düğümü kullanılarak havlı, yer yer ise bezayağı örgüsüne sahip düz dokumalar yapılarak giysi kalıp parçaları şeklinde dokunmuş daha sonra dikilerek birleştirilmiştir. Bu çalışma şekliyle yavaş moda felsefesine uygun olarak, atık sorunu da ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır.

5. Halının Giysi Tasarımındaki Kullanımı

Geçmişten günümüze ulaşan sınırlı sayıdaki düğümlü halı örneğinin çeşitli kaynaklarda yer alan bilgileri incelendiğinde; bu halıların büyük bir kısmının, yün olduğu, Türk düğümü (Gördes) ile yapıldığı, Türklere ait eşyalarda rastlanan karakteristik motifleri barındırdığı ve en önemlisi de bunlara Türklerin yurt edindiği topraklarda rastlandığı bilgisine ulaşılmıştır. “Anadolu Türkleri, İç Asya steplerinden göç eden Selçuklular’dan başlayarak, halıcılığın ananelerini, motif hazinesinin büyük kısmıyla birlikte beraberinde Anadolu’ya getirmişlerdir” (Rasonyi, 1971, s. 616).

Halıyı diğer yer yaygılardan ayıran en önemli özellik üç iplik sistemiyle düğüm tekniği kullanılarak oluşturulmasıdır. Çünkü halıyı tam manasıyla tanımlayan şey, onun çözgüleri üzerine zemin atkıları ilave edilmesi ve özellikle düğüm tekniği uygulanmasıyla oluşturulmuş bir dokuma olmasıdır. Bu yüzden dokuma tekniğine ve oluşturulma biçimine bakılmaksızın her zemin tekstiline halı demek yanlış olur. Bu bakış açısıyla ayrıntılı olarak tanımlanacak “halı terimi teknik, desen, kültürel öğeler, yayıldığı coğrafya ve ilk üreticileri açısından bakıldığında belirli nitelikleri olan bir havlı dokuma türünün özel adıdır” (Acar ve Tosun, 2017, s. 62).

Anadolu’ya göç sürecinin bir ürünü olan *Büyük (İran) Selçuklu* dönemi halılarının varlığı yalnızca birtakım yazılı kaynaklar sayesinde bilinmekteyken, *Anadolu Selçuklu Dönemi* ve sonrasındaki *Beylikler Dönemi’ne* ait halı veya halı parçalarına ulaşılabilmiştir. Türk halı sanatının tarihsel süreç içerisinde eksiksiz incelenmesini sağlayan en önemli parçalar olan bu “12-13. yüzyıl Anadolu Selçuklu halıları, 19. yüzyıl sonuna kadar süren sekiz asır boyunca Anadolu halı sanatının temel taşlarını oluşturmuş ve dünya halı sanatının ilk abidevi örneklerinin verildiği dönem olmuştur. Bu dönem dünya halı sanatının ilk parlak devri olarak kabul görülür” (Tarih ve Arkeoloji, 2017). Çalışmanın uygulama aşamasında tasarımlara yön vermek için Anadolu Selçuklu Dönemi’ne ait *Konya Selçuklu halıları* seçilmiştir. Ait oldukları dönem ve bölge bakımından arkeolojik buluntular ve çeşitli araştırmacıların yazılı kaynakları ışığında incelendiğinde Anadolu’da üretilen ilk halıların Selçuklu Dönemi’ne ait olduğu görülmektedir.

Bu döneme ait toplam 29 adet *Anadolu Selçuklu halısı* gün yüzüne çıkarılmıştır. Bu halıların 8 tanesi dönemin başkenti Konya’da, 4 tanesi Beyşehir’de, 7 tanesi Fustat’ta, 5 tanesi Sivas’ta, son yıllarda 5 tane halı da Tibet’te keşfedilmiştir. Bu halılar Türk halı sanatında, 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar uzanan zincirin ilk

büyük halkasını teşkil ederler (Aslanapa, 1987, s. 34; Deniz, 2000, s. 24; Erdmann, 1957, s. 92; Gündoğdu, 2002, s. 185-195; Öney, 1978, s. 127; Yetkin, 1991, s. 7).

Anadolu Selçuklu halılarının desen özellikleri incelendiğinde, ana renklerin koyu mavi ve koyu kırmızı olduğu, yer yer ise sarı, beyaz ve yeşil renklerin kullanıldığı görülür. Kısmen görülen kahverengiler ise daha çok konturlarda desenleri belirginleştirmek için kullanılmıştır. (Aslanapa, 1987, s. 27; Deniz, 2000, s. 25; Erdmann, 1957, s. 99; Öney, 1978, s. 131; Yetkin, 1991, s. 8) *Selçuklu halılarını* eşsiz kılan en karakteristik özellikleri ise kalın kenar bordürlerindeki iri sivri uçlu kufi yazılardır. Motiflerin hepsi çeşitli çiçek ve hayvan stilizasyonlarından oluşan “baklavalı, sekiz köşeli yıldız, uçları çengellerle çevrilen sekizgenler gibi” (Aslanapa, 1987, s. 26) geometrik desenlerdir. Halılar geometrik süslemenin zengin örneklerini içermektedir.

Çalışmanın odağında yer alan Konya’da bulunan *Anadolu Selçuklu Dönemi halıları* sekiz parçadır. 1905 yılında Alman konsolosluğunda görevli, Danimarkalı Loytved’in işareti üzerine F.R. Martin tarafından Konya Alaaddin Camii’nde ortaya çıkarılmıştır (Aslanapa, 1987, s. 342; Deniz, 2000, s. 24; Erdmann, 1957, s. 92; Öney, 1978, s. 127; Yetkin, 1991, s. 7). “Dünya halı sanatı tarihinde hakiki ‘Gördes- Türk’ düğümü tekniğinde yapılmış ilk halılar olarak uzun zaman yer almış” (Yetkin, 1991, s. 7) olan ve “Konya halıları diye isimlendirilen bu halılar dünyanın en meşhur halılarıdır” (Çelik, 2010; Erdmann, 1957, s. 93).

Tesadüfi olarak gün yüzüne çıkan bu sekiz halıdan üçü aşınmış olsa da tek parça halindeyken “öbür iki büyük halının ise ancak parçaları mevcuttur, diğer üç büyük parça ise daha küçük halıların artıklarıdır” (Erdmann, 1957, s. 93) ve bu halılar Türk İslam Eserleri Müzesi’nin en önemli eserleridir (bkz. Şekil 1).



Şekil 1. Konya’daki Anadolu Selçuklu Halıları, 13. Yüzyıl. **a)** Anadolu Selçuklu halısı 1 (Azerbaijanrugs, t.y.). **b)** Anadolu Selçuklu halısı 2 (Türk İslam Eserleri Müzesi, 2017) **c)** Anadolu Selçuklu halısı 3 (Azerbaijanrugs, t.y.). **d)** Anadolu Selçuklu halısı 4, (Azerbaijanrugs, t.y.). **e)** Anadolu Selçuklu halısı 5, (Turkish Carpets, 1996, s. 5), **f)** Anadolu Selçuklu halısı 6 (Azerbaijanrugs, t.y.). **g)** Anadolu Selçuklu halısı 7 (Türk İslam Eserleri Müzesi, 2017).

Halı günümüz tasarımcılarının dikkatini çekmektedir. Artık halı bir zemin tekstili olarak kullanılmasının dışında, giyim modasına ve hatta çağdaş sanata da ilham olmaktadır. Son zamanlarda da doğu halılarında ilham alan ünlü tasarımcıların ve markaların atölyelerinden çıkan birçok aksesuar ve giysi modasında kendine yer bulmaktadır. Uluslararası giyim ve aksesuar markalarından Hermes, Tory Burch, Chloe, Valentino, Tim Coppens, Dilara Fındıkoğlu, Gucci, Swag and Tassel, Tonsure, Givenchy, Martin Maison Margiela ve Antonio Marras bunlardan bir kaçıdır (bkz. Şekil 2).



Şekil 2. a) Givenchy Collection erkek görünümü, 2015-16 Sonbahar/Kış sezonu (Givenchy, t.y.), **b)** Chloé, Red Bouclé-jacquard coat. (Chloé, (t.y.), **c)** Antonio Marras bluz ve kazak, 2013-14 Sonbahar/ Kış sezonu (Figaro, t.y.).

Sözü edilen markalar, seri üretimden çok *yavaş moda* kavramının doğasına benzer şekilde kaliteli malzemelerle, zanaat üretimine dayalı ve dolayısıyla az sayıda, güncel moda verilerini kullanmaksızın zamansız ve yaratıcı modeller üretmektedir.

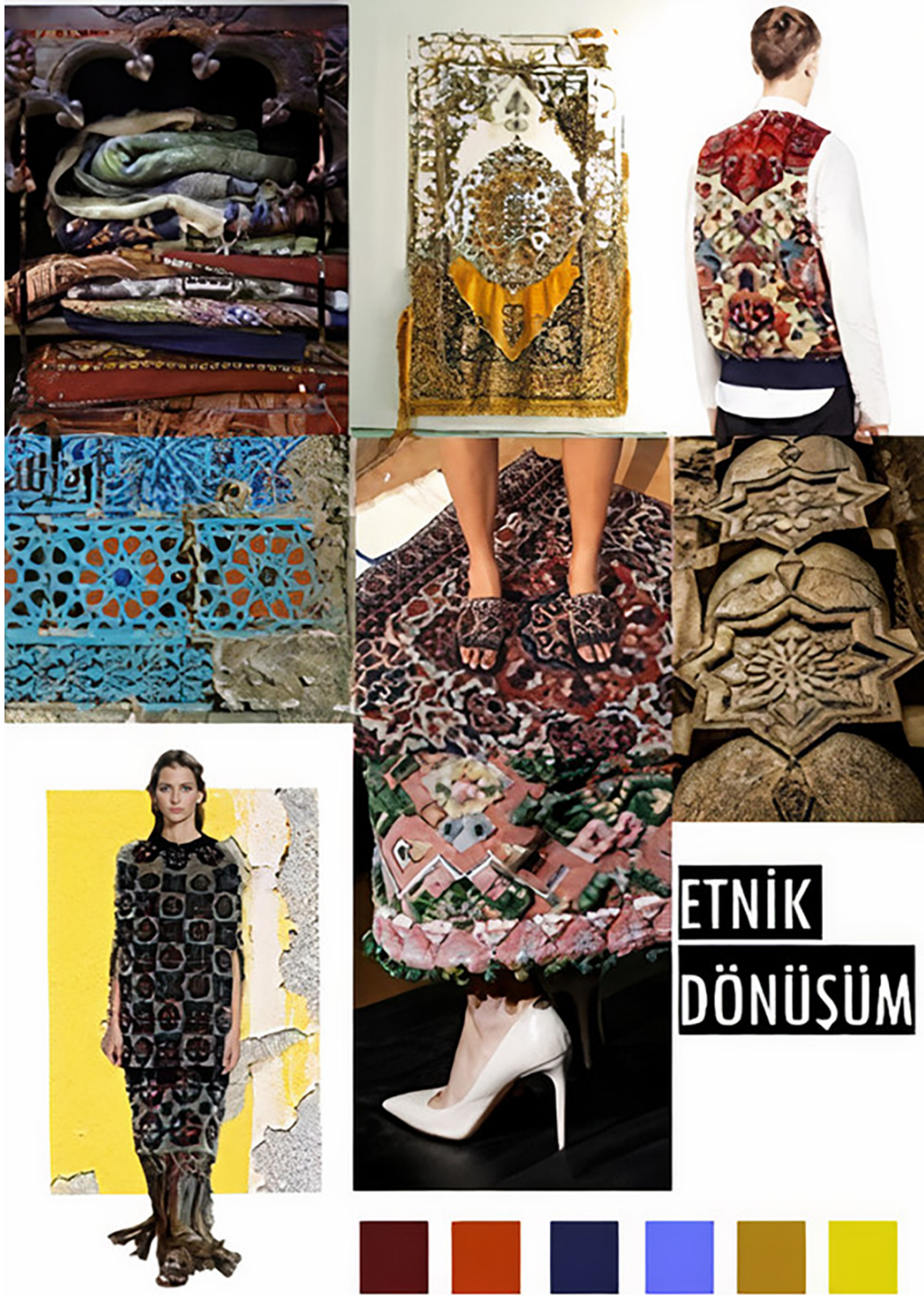
6. Uygulama Süreci

Projenin amacında da belirtildiği gibi, geleneksel bir üretim yöntemi ve onun beraberinde getirdiği estetik birikime çağdaş bir tasarımcı bakış açısıyla yaklaşarak yeni fikirler ortaya koymak üzere *Etnik Dönüşüm* başlıklı bir tema belirlenmiştir (bkz. Şekil 3). Eski dönemlerden bu yana Doğu uygarlıklarının karakteriyle bütünleşen ve mekan konforu için kullanılan halının, bir giyim tasarımına dönüşmesiyle *Etnik Dönüşüm* yaşanacaktır.

Öncelikle kumaşları üretilecek giysilerin formları için halı, sokak stiliyle buluşturulmuştur. Bu stil gençlere odaklı rahat formlar içerse de, üretim malzemesi, üretim süreci, yöntemi ve ekonomik değeri gereği *günlük giysi* olmaktan ziyade spor şıklık sunan *lüks ve zamansız giysiler* grubunda yer almaktadır.

Anadolu Selçuklu Dönemi halılarında kullanılan sade ve dengeli renkler kumaş ve dolayısıyla giysi tasarımlarının renk paletini oluşturmuştur. Anadolu Selçuklu Dönemi'nin karakteristik motifleri ve yüzey düzenlemeleri tasarımların önemli bileşeni olmuştur. Renkler, yine geleneksel Anadolu Selçuklu halılarında görülen sadelikte ve karakteristik dengededir. Ağırlıklı olarak halılardaki mavi, sarı ve kırmızı renkler seçilmiştir.

Dokunacak kumaşların tuşe, doku, desenleriyle üretilecek giysilerin formları ayrılmaz bir bağlantı ve devamlılık göstermektedir. Bu nedenle eskiz sürecinde formlar ve kumaşların renk, desen özellikleri model tasarımıyla eş zamanlı gerçekleştirilmiştir. Yani tüm dengelim yöntemiyle bütünü görerek parçaların detaylarının üretimine ve sonrasında birleştirmeye geçilmiştir.



Şekil 3. Hikaye panosu, Etnik dönüşüm.

Kumaşların desen tasarımlarında örneklerde olduğu gibi yer yer yıpranmış halı görüntüsünün, yüzey özelliklerinde bir tasarım ögesi olarak kullanılması amaçlanmış ve çağdaş bir yorum getirmek esas alınmıştır. Zamanla halıların yer yer havlarının dökülmesi gibi yüzey etkilerinden ilham alınarak, motifleri kısım kısım yok ederek, hav yerine düz zeminler dokuyarak ya da havları normalden daha kısa keserek motif düzeninde simetri ögesi manipüle edilmek istenmiştir (bkz. Şekil 4, Şekil 5 ve Şekil 6).



Şekil 4. Anadolu Selçuklu halılarından esinlenen 1. ve 2. tasarımların eskizleri.



Şekil 5. Anadolu Selçuklu halılarından esinlenen 3. ve 4. tasarımların eskizleri.



Şekil 6. Anadolu Selçuklu halılarından esinlenen 5. tasarımın eskizi.

Eskiz aşamasından sonra halı dokuma tekniği ile yapılacak olan giysilik kumaş tasarımları için araştırma ve üretim süreçlerinin ön hazırlığı yapılmıştır. Halı dokuma tekniği kullanılarak oluşturulacak giysilik tekstil yüzeyleri için; temel olarak dikilebilirlik, döküm ve tuşe özelliklerini kazandırmak amaçlansa da, ilk denemeler farklı kalınlıklarda halı yünleriyle yapılmış ve uygun sıklık değerleri elde edilmeye çalışılmıştır.

Yapılan örneklerde Türk düğümü tekniği kullanılmıştır. Zemin çözgü sıklığı, ilmek sıklığı, düğümler arası atkı sayısı ve iplik numaraları değiştirilerek yapılan denemelerde, en uygun özelliklere ulaşmaya çalışılmıştır. Yapılan çalışmaların değerleri aşağıdaki Tablo 1’de sunulmuştur.

Tablo 1. Deneme dokumalarının özellikleri.

Denemeler	Çözgü Sıklığı (Çözgü/Dm)	Düğüm Sıklığı (Düğüm /Dm ²)	Atkı Sıklığı (Düğüm sıra- ları arasında)	İplik numaraları		
				Atkı (Yün)	Çözgü (Pamuk)	Düğüm (İplik)
Örn.1	30 Çözgü/Dm	16x48 /Dm ²	2 (Bez ayağı)	1,5 Nm	3 Nm	1,6 Nm
Örn.2	30 Çözgü/Dm	18x28 /Dm ²	2 (Bez ayağı)	1,5 Nm	3 Nm	1,5 Nm
Örn.3	30 Çözgü/Dm	15x40 /Dm ²	2 (Bez ayağı)	1,5 Nm	3 Nm	3,3 Nm
Örn.4	40 Çözgü/Dm	16x30 /Dm ²	2 (Bez ayağı)	3,3 Nm	3 Nm	1,6 Nm
Örn.5	40 Çözgü/Dm	20x40 /Dm ²	3 (Bez ayağı)	1,5 Nm	3 Nm	1,6 Nm
Örn.6	40 Çözgü/Dm	16x42 /Dm ²	2 (Bez ayağı)	1,5 Nm	3 Nm	1,6 Nm
Örn.7	40 Çözgü/Dm	16x38 /Dm ²	2 (Bez ayağı)	1,6 Nm	3 Nm	1,6 Nm

İnce ve sert halı yünleri kullanılarak elde edilen numuneler incelenmiş, 6 numaralı (Örn. 6) denemenin desen netliği, tuşe, döküm, katlanma özellikleri açısından en yakın sonucu sağladığı tespit edilmiştir. Bu denemenin tam olarak giysilik kumaş performansını sağlaması için havlarda ve zeminde daha ince liflere sahip olması nedeniyle cilde zarar vermeyen, dokuya yumuşaklık veren, katlanma yeteneği daha yüksek olan Avustralya’da üretilen *giysilik merinos yünlerinin* kullanılmasına karar verilmiştir. Temin edilen doğal renkteki merinos yün ipliklerin geleneksel üretimde olduğu gibi doğal boyar maddelerle boyanması için ön çalışmalar yapılmıştır. Seçilen tema ışığında hazırlanan renk paletindeki renklere ulaşabilmek için, *mazi, muhabbet çiçeği, pelit, rubia* ve *indigo* gibi birçok farklı boyar bitki ve mordan malzemesiyle çeşitli kaynaklardan boya reçeteleri takip edilmiş ve ayrıca özgün reçeteler hazırlanmış ve denemeleri yapılmıştır.

Çalışma renkleri olarak belirlenen koyu kırmızı, koyu sarı, lacivert ve açık kırmızı, açık sarı, açık mavinin elde edilmesi için bitki ve mordan araştırması yapılmış, 1,6 Nm numaralı merinos yün ipliklerine boyamalar yapılmıştır.


Boyama işleminin başarılı sonuç vermesi için boyanacak renge göre seçilen kimyasallarla ipliği boyaya hazırlayan ön mordanlama işlemi yapılmıştır. İplik miktarına göre hesaplanan suyun içine seçilen mordan maddesi eklenip kaynatılmış, ardından ön mordan işlemine tabi tutulacak iplikler suya daldırılarak 60 dakika kaynatılmıştır. Mordan işlemi sonrasında sıkılan yün iplikler nemli haldeyken başka bir kazanda belirli oranlarda suyla kaynatılıp hazırlanan boya banyolarına daldırılarak renklendirilmiştir. Her boya banyosu için farklı sürelerde boyama tamamlanmıştır. Başarılı sonuç veren reçetelerin büyük ölçekli olarak uygulanmasında gerekli parametreler Tablo 2’de yer almaktadır.

Boyama süresi tamamlandığında boya kazanından çıkarılan iplikler soğuk suya daldırılarak, üzerlerindeki fazla boya ve bitki kalıntılarından arındırılmıştır. Yıkama sonrasında iplikler sıkılarak kurutulmak için asılmıştır. Boyama aşaması tamamlanan iplikler kurutulduktan sonra yumaklar halinde sarılmış ve dokuma için hazır hale getirilmiştir (bkz. Şekil 7).



Şekil 7. a) Farklı ipliklerle yapılan boyama denemeleri. **b)** Karar verilen reçetelerden elde edilen nihai boyamalar.

Tablo 2. Doğal boya reçeteleri ve sonuçları.

Ön Mordan (1000 gr. Yün iplik 30 lt. mordan banyosu içinde kaynatılarak sıklmıştır)				Boyama (30 litre su ile hazırlanan boya banyosunda 1000 gr yün ipliği boyanmıştır)					Sonuç
	C°	Mordan/ Miktar	Süre	C°	Boyar Bitki/miktar	Süre			
Kırmızı	100°	Potasyum Alum (Şap) 250 gr.	60'	100°	Rubia tinctorum 800 gr.			30'	
Bordo	100°	Bakır Sülfat 50 gr.	60'	-	-			-	
Sarı	100°	Potasyum Alum (Şap) 250 gr.	60'	100°	Pelit Bitkisi 160 gr.	Muhabbet Çiçeği 200 gr.	15'	60'	
Koyu Sarı	100°	Potasyum Alum (Şap) 250 gr.	60'	100°	Pelit Bitkisi 700 gr.			60'	
Lacivert	-	-	-	65°	İndigo 15 gr.	Hidrosülfat 15 gr.	Gözleme Dayalı		
Blue	-	-	-	65°	İndigo 15 gr.	Hidrosülfat 15 gr.	Gözleme Dayalı		

Dokuma uygulamaları için uygun performansı sağlayan Tablo 1'deki 6 numaralı (Örn. 6) denemenin teknik verileri kullanılarak boyanan merinos yünü ipliklerle tasarlanan desenlerden birisini içeren prototip dokuma yapılmıştır (Tablo 3).

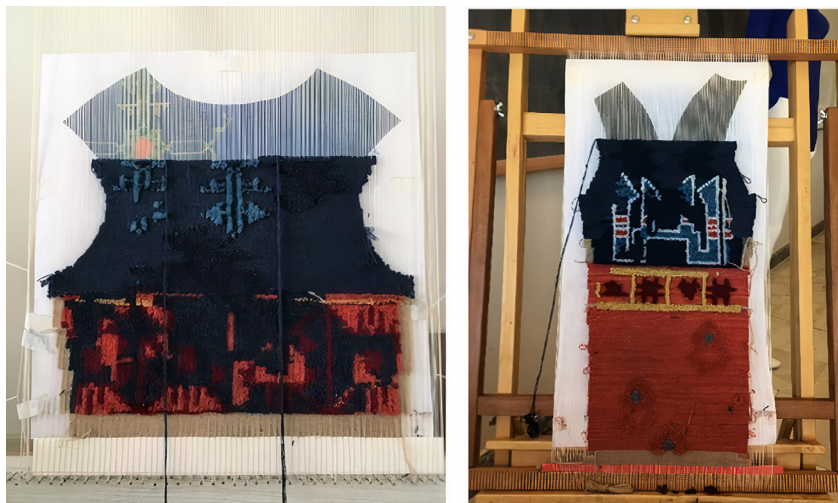
Halı tekniğinin giysi tasarımının kumaşlarında kullanılması için istenilen tuşe özellikleri deneme dokumalarla elde edildikten sonra giysi kalıp uygulamalarının detaylarına karar verilmiştir. Başta yapılan giysi eskizleri kumaşlardaki desenleri bölmek için geniş yüzeyleri olan, az sayıda kalıp parçasına sahip olan ve bu sayede az dikişle birleştirilebilen, vücudu sıkmadan saran, hareket noktalarında potluk yaratmamayı amaçlayan bir bakış açısına sahiptir. Aynı amaçla giysilerin yaka, kol kenarlarında ve kalıpların birleştirilme noktalarında katların potluk yapmaması ve hareket serbestliği sağlamak üzere, esneme özelliği yüksek olan el örgüsü parçalar kullanılması uygun bulunmuştur.

Tablo 3. Merinos yünü ile yapılan deneme dokuması ve teknik özellikleri.



Zemin çözgü sıklığı	40 Çözgü/Dm
Düğüm sıklığı	17x 28 /Dm ²
Düğüm sıraları arasındaki atkı sayısı	2 (Bez 1/1)
İplik numaraları	Çözgü: 3 Nm (Pamuk)
	Atkı: 2,2 Nm (Merinos yünü)
	Düğüm: 1,5 Nm (Merinos yünü)

Tümdengelim bakış açısıyla desen ve giysi modeli eşzamanlı olarak hazırlanan eskizlerin hazırlanması sürecinde form üzerinde desenlerin devamlılığı sağlanmıştır. Giysi formları üzerindeki motiflerin orijinal görüntüsü bozulmadan, büyütme/küçültme, yön değiştirme, aralık sağlama, eksiltme/boşaltma gibi yöntemlerle düzenlemesi yapılmıştır. Kumaşın doku karakteriyle oynamalar yapmak üzere, hav kaplı olan bölgelerle birlikte düz dokuma bölgeler eklenmiştir. Ardından tasarımın 36 beden kalıbı çıkarılarak bilgisayar ortamına aktarılmış ve eskizlerdeki yüzey desen yerleştirmeleri yapılmıştır. Desenlendirilmiş dikiş paylı giysi kalıbı tezgah arkasına konarak dokumaya hazır hale getirilmiştir.



Şekil 8. Tezgahlar.

Dokumalar, numunelerin dokunduğu 3 çözgü/cm sıklıktaki, sabit çivili el tezgahında dikiş payları dikkate alınarak kalıpların şekillerine uygun yapılmıştır. Tasarımlarda, temel örgü yapısı olan bezayağı örgüsü ve Türk düğümü kullanıldığı için desen şekli ve boyutları konusunda çivili el tezgahı yeterli olmuştur (bkz. Şekil 8).

Yüzey tasarımı sırasında karar verildiği gibi, dokumalarda Türk düğümü ile oluşturulan havlı yüzeylerle birlikte düz dokuma tekniği de kullanılmıştır. Bu birliktelik yüzeyleri klasik halı görüntüsünden çıkarmış, elde edilen örgülerin farklı yükseklikleriyle kabartma etkiler elde edilmiş, düğümlü dokunan yerler daha yüksek ve halı görüntüsündeyken düz dokunan yerler kilim etkisine sahip olmuştur. Ayrıca havlı yerlerin dışında yer alan düz dokuma alanlarda da farklı katlarda iplikler kullanılarak, düz dokuma bölgelerde de farklı dokulara ulaşılmıştır. Böylece geleneksel bir üretim yöntemine, farklı bir bakış açısı eklenerek geleneksel tekniğin dönüşümü ve güncel tasarıma evrilmesi vurgulanmıştır (bkz. Şekil 9, Şekil 10 ve Şekil 11).

Dokunan parçalar tezgahtan çıkarıldıktan sonra çözgü iplikleri düğümlenerek dikime hazır hale getirilmiş ve parçaların arkası kumaş telayla desteklenerek dokumanın esnekliği ve mukavemeti sabitlenmiştir. Dikiş payı verilerek dokunmuş parçaların makinede birleştirilme işlemi ardından astarlanan tasarımlar son görünümüne ulaşmıştır. Astar olarak kullanılmak üzere, Gaziantep ilinin geleneksel bir dokuması olan kutnu kumaşı seçilmiştir. Tasarımlara uyumu açısından çizgili desenli veya düz renklerde üç ayrı astarlık kumaşa karar verilmiştir.

Kollu giysi modellerinde kol iki parçalı olarak çalışılmış olup, i kolda el örgüsü kullanılmıştır. Bunun sebebi, kolun altına gelen parçanın dokuma olması durumunda dokuma parçaların, kol altında kalınlık yapacak olması ve dokumanın yapısı itibariyle esnek olmamasından kaynaklanan hareket güclüğü sebebiyle buralarda şiş ile örülmüş parçalar kullanılmıştır. Dokumada kullanılan doğal boyayla renklendirilmiş yün ipliklerle örülen, daha esnek ve ince olan el örgüsü parçalar sayesinde el dokuma giysi tasarımlarına yeni bir doku karakteri kazandırılmıştır.



Şekil 9. Birinci tasarımın son görünümleri.



Şekil 10. İkinci tasarımın son görünümüleri.



Şekil 11. Üçüncü tasarımın son görünümüleri.

7. Bulgular ve Değerlendirme

Geleneksel tekstillerin esin kaynakları olarak kullanılması noktasında halı, malzeme ve teknik alt yapısıyla, görsel içeriğiyle yavaş modanın gereklerine uyumlu, yaratıcı çözümlere cevap veren bir esin kaynağıdır.

Halının hammadde, iplik özellikleri, sıklık gibi yapısal özellikleri giysilik kumaş üretimine uygun hale getirildiğinde uygun tuşe, dökümlülük gibi giysiye uygun performanslar sağlanabilmektedir. Bu noktada Avustralya merinos yünü halı tekniğine sahip giysilik kumaş üretimini mümkün kılmıştır.

Yavaş moda anlayışı, sürdürülebilirlik kavramıyla iç içe geçmiş değerler içermektedir. Bu nedenle tasarım ve üretim sürecinde doğayla uyumlu, atık oranı azaltılmış, el emeğini yücelterek insana odaklanan süreci içermelidir. Diğer kararlarla birlikte, doğal boyama yöntemlerinin de tercih edilmesi tasarımların değerlilik niteliğini yükseltmektedir. Doğal boyamayla elde edilen renklerin doğal ve canlı görünümlü tasarıma katkı sağlayan önemli bir unsur olmuştur.

Kumaş desenleri ve giysi formlarının uyumunu sağlamak için, tündengelim yöntemiyle eş zamanlı yapılan eskiz süreci, tasarım sürecinde bütünün çerçevesinin kavranması ve detaylara odaklı kontrollü çalışmayı beraberinde getirmiştir. Aynı zamanda, desen ve giysi formu arasındaki ilişkilerin önceden belirlenmesiyle kalıplar şeklinde dokunan parçalarla atık yönetimi sağlanmıştır.

Tasarım sürecinde geniş yüzeyli, az sayıda kalıp içeren basit formlarla çalışılması kararı tasarımların uygulama sonuçlarıyla doğrulanmıştır. Rahat giyilebilen, esneme özelliğiyle hareket serbestliği sağlayan giysi formlarına ulaşmak üzere giysilerin yaka, kol kenarlarında ve kalıpların birleştirilme noktalarında el örgüsü uygulamaları yapılması fikri, beklentileri karşılamıştır.

Giysilerin astar kısmında, Gaziantep ilinin geleneksel dokuması olan kutnu kumaşlarının kullanılmasıyla, yoğun yaratıcı süreçle, emek yoğun üretimle ve değerli malzeme kullanımıyla ortaya çıkan yavaş moda ürünlerinin varoluş nedeni desteklenmiştir.

8. Sonuç

Halının günümüzdeki üretim ve kullanım koşullarına bakıldığında, modern iç mekanlarda alanı dekore etmek, daha sıcak ve konforlu bir alan yaratabilmek için hala tercih edildiği gözlenmektedir. Tüketim çağının sunmuş olduğu çeşitlilik ve iç mekanların tasarım eğilimleriyle şekillenen halılarda geniş bir tasarım yelpazesi yaratmıştır. Tüketici eğilimlerinin tek bir yönde olmadığı, çoklu tasarım eğilimlerinin olduğu günümüzde halı üretimi bir taraftan gelişen teknoloji sayesinde makinelerle hızlanırken öte yandan el dokuma üretimi de çağdaş desenleriyle veya geleneksel haliyle devam etmektedir.

Halının geleneksel üretim sürecinin yoğun emeğe ve yüksek bir estetik değere dayanması her çağda kıymetli bir eşya olarak görülmesini sağlamıştır. Çoğunlukla kadınların el emeğiyle ortaya çıkan halılar birtakım özellikleri sayesinde sözsüz bir iletişim aracı olmuştur. Türklerin göç yolları boyunca taşınan halıların bölgeler içinde kendilerine ait karakterlere bürünerek farklı renk, motif ve desenlerle kendine ait bir dil yarattığı görülmektedir. Halılar, onu dokuyanın emeğiyle beraber, barındırdığı özelliklere göre bölgelerin sessiz dilini oluşturmuş olup, üretildikleri bölgelerin kültür dünyası hakkında bilgiler vermektedir.

Bu bağlamda halının geleneksel kullanımı yanında, yeni kullanım olanakları önermek önemlidir. Bunu sağlarken, yeni nesil tüketicilerin beklentilerine dikkat etmek gerekmektedir. Kültür mirasımızın örnekleri, günümüz tekstil dünyasında estetik beklentileri karşılayarak yeni alıcı kitlelerini kendine çekmeyi hedeflemelidir. Tüm bu süreçte, el üretimini desteklemeli, doğaya saygılı, ekolojik, sürdürülebilir bir üretim şeması izlenmeli ve aynı zamanda ekonomiye de katkı sağlanmalıdır. Geleneksel üretimleri güncel hayata adapte ederken, ortaya çıkan ürünlerin sosyal katkılar taşıması da önemlidir.

Halının kendine özgü özellikleriyle son dönemlerde giyim alanındaki ünlü moda markalarında kullanıldığı görülmektedir. Birçok ünlü hazır giyim ya da haute couture markasının geleneksel halıların motif, renk veya tekniğinden etkilenecek tasarımlar sunduğu gözlenmiştir. Tasarımcılar geçmişten ilham alarak Dünya'nın ortak mirası olarak kabul edilebilecek geleneksel tekstil tekniklerini, markalarını destekleyen kalitede, el işçiliğine odaklı, katma değeri yüksek ürünlere dönüştürmektedir. Yüksek el işçiliği ile yaratılan bu tasarımların müşterileri, geçmişten gelen ve bir hikayesi olan bu tekniklerle yaratılan eşsiz ve yüksek fiyatlı ürünlere sahip olarak ayrıcalıklı olma hissini deneyimlemektedir. Yine de niteliklerine bağlı oluşan maliyetleri gereği yüksek fiyatlarla satış yapan bu tür markaların çalışma şekli yavaş moda kavramıyla paralel olsa da, yavaş modanın kavramsal yaklaşımlarını karşılayıp karşılamadığı sorusunun cevabı

araştırmaya açıktır. Çünkü yavaş modada, son ürüne ulaşana dek geçen sürecin tümü, malzemesinin üretim koşullarından başlayarak canlılara ve çevreye saygılı olmayı, adil, demokratik ve duyarlı olmayı gerektirmektedir. Ayrıca, geçmişin tekstil miraslarından günümüze nesiller arası aktarımla ulaşana insana dair izler de kavramı destekleyen önemli unsurlardır.

Ele alınan örnekler çerçevesinde, halının günümüz sanatçı ve tasarımcılarına iham kaynağı olduğu ve yavaş moda için önemli bir uygulama alanına sahip olduğu söylenebilir. Çalışmada, halının farklı bir amaçla kullanılabilmesi için bir alan yaratmak ve geleneksel tekstil teknikleriyle özel tasarım ürünleri oluşturmak, bunu yaparken de çevreye ve insana saygılı sürdürülebilir bir üretim yapmak ana hedef olmuştur. Bu anlayışla, daha önce yapılan örneklerden farklı olarak kumaş ve giysi ilişkileri dikkate alınarak geleneksel halı dokuma tekniği kumaş performansına uygun kriterlerde yeniden ele alınmıştır. Üretilen halı kumaşlar, çağdaş bir tasarımcı bakış açısıyla günlük hayatta giyilebilen dış giyim parçalarına dönüştürülmüştür.

Hıza bağlı üretim anlayışı dışında, kalıcı ve biricik olan özel tasarım ürünler üretme anlayışıyla tamamen geleneksel yöntemlere bağlı kalınarak üretilecek giysilerin boyama özelliklerinin de geleneksel yöntemlerle sağlanması tamamlayıcı unsurdur. Doğal boyalar tercih edilirken, kültürel değerlerin güncel taşıması duyarlılığıyla beraber doğa ve insana karşı duyarlılık da göz önünde bulundurulmalıdır. Tüm bunlarla birlikte halının ekonomik getirisi de dikkate alınarak, yeni nesil tüketicilere hitap edebilecek sürdürülebilirliğe ve yavaş moda felsefesine uygun yeni bir ürüne dönüştürülerek kullanım alanı alternatifleri sunulmuştur.

Sonuç olarak; iletişimin görüntüye dayalı olduğu günümüz dünyasında imgelerin çağrışımları önem kazanmıştır. Halı, motifleri ve yapı özellikleriyle kültürün önemli bir imgesidir. Tekstil kültürünün en önemli unsurlarından olan ve dünyada bilinirliği yüksek olan halının imgesel gücüyle güncel modada yer alması onu gündemde tutmak ve geleceğe taşımak açısından önemlidir. Ayrıca yüzyıllardır elden ele yaşatılan halı geleneğini iplik seçimi, doğal boyama, dokuma tasarımı ve uygulama süreciyle deneyimlemenin, giysi tasarımı ve uygulama sürecini kapsayan tüm adımlara adapte edebilmenin, profesyonel tasarım eğitimi almış bir tasarımcı açısından bilgiye ve kültürel birikime katkı sağlayan değerli bir yolculuk olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Kaynakça

- Acar, S. ve Tosun, E. (2017). Anadolu havlı yer yaygılarının yapısal açıdan dünyadaki benzerleriyle birlikte incelenmesi ve bir sınıflandırma önerisi. *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, 18, 61-73.
- Aslanapa, O. (1987). *Türk halı sanatının bin yılı*. Eren Yayınları.
- Ateş, T., Asma, A. ve Süel, B. (2020). Sürdürülebilir moda üretiminde tasarımcının rolü. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 12(6), 99-111.
- Atalay, D. (2020). Yavaş modada zanaatın izleri: tasarımcı ve zanaatkâr birliktelikleri. Kipöz, Ş. (Ed.), *Modada Yavaşlık* içinde (s. 85-97). Yeni İnsan Yayınları.
- Azerbaijanrugs. (t.y.). *Anadolu Selçuklu halısı 1* [Fotoğraf].
http://www.azerbaijanrugs.com/seljuk/tiem_seljuk_rug_fragment_XIII_century_alaaiddin_mosque_konya.htm
- Azerbaijanrugs. (t.y.). *Anadolu Selçuklu halısı 3* [Fotoğraf].
http://www.azerbaijanrugs.com/seljuk/seljuk_rug_fragment_turk_islam_eserleri_museum.htm,
- Azerbaijanrugs. (t.y.). *Anadolu Selçuklu halısı 4* [Fotoğraf].
http://www.azerbaijanrugs.com/seljuk/seljuk_rug_alaaiddin_keykubad_mosque_turk_islam_eserleri_museum.htm
- Azerbaijanrugs. (t.y.). *Anadolu Selçuklu halısı 6* [Fotoğraf].
http://www.azerbaijanrugs.com/seljuk/seljuk_rug_fragment_turk_islam_eserleri_museum.htm
- Baudrillard, J. (1997). *Tüketim toplumu-söylenceleri yapıları* (Çev. F. Keskin ve N. Tural). Ayrıntı Yayınları.
- Çelik, A. (2010). Anadolu, İran ve Kafkasya halı etkileşimi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0 (5)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/2567/33059>
- Chloé, (t.y.). Red Bouclé-jacquard coat. [Pinterest post].
<https://tr.pinterest.com/pin/45458277468364513/>.

- Deniz, B. (2000). *Türk dünyasında halı ve düz dokuma yaygılar*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Erdmann, K. (1957). *15. Asır Türk halısı* (Çev. H. Taner). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Figaro, M. [Madame]. (t.y.). Défilé Antonio Marras automne-hiver 2013-2014 prêt-à-porter. [Pinterest post]. <https://tr.pinterest.com/pin/329748003938441560/>
- Fletcher, K. (2010). Slow fashion: An invitation for system change. *Fashion Practise*. 2 (2), 259-265, DOI: 10.2752/175693810X12774625387594.
- Fogg, M. (2014). *Modanın tüm öyküsü* (E. Gözğü, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Fuad-Luke, A. (2020). Yavaşlık'yi yeniden düşünmek. Kipöz, Ş. (Ed.), *Modada yavaşlık içinde* (s.23-37). Yeni İnsan Yayınevi.
- Givenchy, (t.y.). 2015-16 F/W Collection. [Pinterest post]. <https://tr.pinterest.com/pin/418623727856108401/>
- Gündoğdu, H. (2002). Tarihi Türk halıcılığı. Güzel, H.C., Çiçek, K., Koca, S. (Ed.), *Türkler* (8) içinde (s.185-195). Yeni Türkiye Yayınları.
- Hilton, K. (2015). Sorumlu giysi tüketimi için bireysel kimlik yaklaşımı. Kipöz, Ş. (Ed.), *Sürdürülebilir moda içinde* (s.124-139). Yeni İnsan Yayınevi.
- Kipöz, Ş. (2015). Kuşaklararası sürdürülebilirlik ve dişil bilgeliğin aktarımı. Kipöz, Ş. (Ed.), *Sürdürülebilir moda içinde* (s. 113-123). Yeni İnsan Yayınevi.
- Odabaşı, S. ve Şahin, Y. (2019). Moda tasarımı eğitiminde sürdürülebilirlik üzerine yaklaşımlar. *SDÜ Art-e Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 23 (12), 1-25.
- Öney, G. (1978). *Anadolu Selçuklu mimarisinde süsleme ve el sanatları*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rasonyi, L. (1971). Türklerde halıcılık terimleri ve halıcılığın menşei. *Türk Edebiyat Dergisi*, 103 (9), 610-623.
- Ritzer, G. (1996). *Toplumun McDonalddlaştırılması* (Ş.S. Kaya, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Tarih ve Arkeoloji, (2017, Eylül 22) <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com.tr/2015/04/avrupa-resim-sanatinda-turk-halilari.html>.
- Turkish Carpets (1996). Turkish carpets from the 13th-18th centuries. Ertug, A. (Ed.). In *Vakıflar Carpet Museum*, İstanbul, p. 5.
- Türk İslam Eserleri Müzesi. (2017). *Anadolu Selçuklu halısı 2* [Fotoğraf].
- Yetkin, Ş. (1991). *Türk halı sanatı*. İş Bankası Yayınları.

Türkiye’de Çağdaş Sanatçıların Annelik Deneyimleri

The Motherhood Experiences of Contemporary Artists in Turkey

Eda Çekil Konrat, *Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İstanbul Okan Üniversitesi*

Özet

1970’li yıllarda sanat alanında belirginleşmeye başlayan feminist yaklaşımlar, kadın sanatçıların yalnızca sanatsal üretimlerinde değil, aynı zamanda gündelik yaşantılarında ihtiyaç duydukları dayanışmayı örgütlemeye de etkili olmuştur. Çeşitli sanatçı kolektifleri oluşturulmuş, kadınlar birlikte üretecek ve paylaşacak ortak alanlar yaratmışlardır. Bu alanlar, sanatçıların kadınlara atfedilen toplumsal cinsiyet rolleriyle mücadelesinde kolektif bir dayanışmayı mümkün kılmıştır. Bu çalışma, günümüzde Türkiye’deki sanatçı kadınların annelik deneyimleri ve sanatsal üretimleri arasındaki ilişkiyi, kendi söylemleri üzerinden ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede öncelikle feminizmde annelik tartışmaları ele alınmış, çağdaş sanat alanındaki farklı annelik görüşmelerine yer verilmiştir. Ardından, Türkiye’de yaşayan üç kadın sanatçıyla görüşmeler yapılmış, ayrıca literatür taraması yapılarak kadın sanatçıların konuyla ilgili geçmiş söylemleri de incelenmiştir. Yapılan görüşmeler ve incelemeler sonucunda, Türkiye’de kadın sanatçıların anne olmak konusunda çeşitli baskılarla karşılaştığı görülmektedir. Kadının çoğu kez tek başına sahiplenmek zorunda kaldığı çocuk bakımı, ev işleri gibi sorumluluklar sanatçı ya da anne olma ikilemine neden olmaktadır. Çevreleri tarafından da onaylanan bu ikilem, daha sanat eğitiminin ilk yıllarında kadınların karşısına çıkarılır. Ancak, günümüzde sanatçı kadınlar anneliği bir engel olarak değil, bir mücadele alanı olarak tanımlamakta, tüm zorluklara rağmen üretimlerine devam etmenin yollarını bulmaktadır. Çoğu sanatçının annelik deneyimlerini sanatsal üretim pratiklerinin bir parçası haline getirdiği söylenebilir. Bu durum, kadınların ataerkinin tanımladığı annelik biçimlerini reddetmesiyle ve kendilerine özgü bir annelik pratiği ortaya koymasıyla mümkün olmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Feminizm, çağdaş sanat, annelik.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Feminizm, çağdaş sanat.

Abstract

Feminist approaches, which started to become evident in the field of art in the 1970s, were effective in organizing the solidarity which women artists needed not only in their artistic production but also in their daily lives. Various artist collectives were formed and women created common spaces to share and produce together. These spaces have made possible a collective solidarity in the struggle of artists against gender roles attributed to women. This study aims to reveal the relationship between the motherhood experiences and artistic productions of women artists in Turkey through their own discourses. In this context, the discussions of motherhood in feminism were analysed and different reflections of motherhood in contemporary art were included. Subsequently, interviews were held with three women artists living in Turkey, and also the former discourses of women artists were examined by a literature review. As a result of the interviews and examinations, it is noted that female artist in Turkey face various pressures to become mothers. Responsibilities such as childcare and housework, which women often manage themselves, highlight the predicament of being an artist or a mother. This dilemma, which is also approved by their circles, is brought before women in the first years of their art education. However, today, women artists define motherhood not as an obstacle, but as a field of struggle and find ways to continue their production despite all the difficulties. It can be said that most artists make their motherhood experiences a part of their artistic practices. This is possible when women reject the forms of motherhood defined by patriarchy and put forward a motherhood practice unique to them.

Keywords: Feminism, contemporary art, motherhood.

Academical disciplines/fields: Feminism, contemporary art.

- **Sorumlu Yazar:** Eda Çekil Konrat, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İstanbul Okan Üniversitesi.
- **Adres:** İstanbul Okan Üniversitesi, Tuzla Kampüsü, 34959 Akfırat Tuzla İstanbul.
- **e-posta:** cekileda@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-1082-130X
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 21.06.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1049534

Geliş tarihi: 28.12.2021 / **Kabul tarihi:** 18.06.2022

1. Giriş

Sanat tarihçi Linda Nochlin, 1971 yılında kaleme aldığı *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok* metninde, sanat üretimini içinde bulunduğu toplumsal yapının ayrılmaz bir parçası olarak tanımlar (Nochlin, 1971/2014). Buradan yola çıkarak, kadınların sanatsal üretimlerinin amatör çabalar olarak algılanmasını “kendini tümüyle sanata, profesyonel sanat üretimine adamayı zor, hatta olanaksız kılan toplumsal talepler ve beklentilerle” ilişkilendirir (1971/2014, s. 135). Toplum, kadından iyi bir eş ve anne olmasını bekler. Peki tüm bu beklentiler, sanatçı kadınların üretimini nasıl etkilemektedir? 1971 yılında Nochlin tarafından sorulan bu sorunun günümüzdeki geçerliliği nedir?

Feminist sanatın ilk adımlarının atıldığı 1960’lı yıllardan günümüze, sanatçı kadınların ataerkil düzenin kendilerine atfettiği toplumsal cinsiyet rolleriyle mücadele ettiği görülmektedir. Bu mücadele, kimi zaman bireysel olarak, kimi zaman sanatçı kolektifleri ya da sanatçı grupları aracılığıyla verilmiştir. Çocuk bakımı, yemek, temizlik gibi birçok farklı yükümlülüğü de beraberinde getiren annelik konusunda ise hem ortak çözümler üretmiş hem de farklı yaklaşımlarla konuyu çalışmalarında tartışarak mücadeleyi büyütmüşlerdir. Elena Marchevska (2020, s. 2), annelik ve çağdaş sanat pratiğinde *annenin rolünü* araştıran, yansıtan ve eleştiren sanat pratiklerini *anneliğe özgü sanat pratiği* olarak adlandırmakta; bu yaklaşımların sanatçıların bakım, emek ve zaman üzerine daha geniş politik ve felsefi tartışmalar üretebilecekleri yeni alanlar açtığına inandığını söylemektedir. Anneliği ve anne sanatçıları merkezine alan sanatçı kolektiflerinden 1973 yılında Amerika’da kurulan Mother Art grubu ve 2000 yılında Türkiye’de kurulan Oda Projesi bu yaklaşımlara örnek gösterilebilir. Mother Art, kadınlara atfedilen rolleri tartışmaya açan performanslar gerçekleştirmiş ve anne sanatçıların üretimlerine odaklanabilmeleri için ortak çözümler ortaya koymuştur. Oda Projesi ise annelik deneyimine odaklanarak, yaratıcı alanlarda üretimler yapan kadınları bir araya getirmiş, kadınların kendilerini ifade ettikleri ve dayanıştıkları alanlar yaratmıştır.

Bu çalışma, günümüzde sanatçı kadınların anne olma kararıyla başlayan ve annelik süreciyle devam eden yaşantılarında ne gibi zorluklarla karşılaştıkları, bu zorluklarla baş edebilmek adına nasıl çözümler buldukları, anneliğin sanatsal üretimlerinde ne gibi etkileri olduğu gibi soruları cevaplamayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede, öncelikle feminizmin tarihsel olarak anneliği nasıl konumlandığı ele alınacaktır. Ardından, Türkiye’de ve dünyada sanatçı kadınların anneliği nasıl deneyimlediği, çalışmalarında anne ve sanatçı olma ikililiğini nasıl ifade ettikleri ele alınırken, dayanışmak ve çözümler üretmek adına kurdukları kolektiflerden örnekler incelenecektir. Son bölümde ise görüşülen kadın sanatçıların söylemleri üzerinden günümüzde Türkiye’deki sanatçı kadınların annelik deneyimleri ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu anlamda üç sanatçı kadınla derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilecektir. Bu yöntemle, erkek egemen sanat yazımına alternatif olarak kadınların kendi ifadeleriyle, kendilerine özgü annelik deneyimlerini aktardıkları bir aktarım hattı oluşturulmaya çalışılacaktır.

2. Feminizm ve Annelik

Feminizmin ilk dönemlerinden bu yana annelik farklı yaklaşımlarla değerlendirilmiş, kimi zaman reddedilmiş, kimi zaman ise sahiplenilmiş bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Feminizmin annelik olan ilişkiye bakıldığında ortak bir söylemin olmadığı söylenebilir. Bu çatışmalar anneliğin kendi içindeki bölünmüşlüğüne de işaret etmektedir. “Anneliğin aynı anda hem değer verilen bir özgüllüğü, yani birini dünyaya getirme gücünü; hem adına siyasal ya da sosyal haklar talep edilecek bir toplumsal işlevi; hem de ezilmenin kaynaklarından birini oluşturmaktadır” (Hırata vd., 2015, s. 39).

XIX. yüzyılda özel alan ve kamusal alanın net çizgilerle birbirinden ayrıldığı toplumsal dönüşümler, kadını aile ve özel alanla ilişkilendirilerek ona ev içindeki tüm sorumlulukları yüklemiş, erkek ise kamusal alanda, çalışan ve evi geçindiren bir rol sahiplenmiştir. Tüm bu toplumsal cinsiyet rolleri kadın hareketinin çıkış noktalarından biri olmuştur. Ataerkil düzenin kadını ev içine hapseden temel dayanaklarından biri biyolojik özellikleri dolayısıyla kadınların çocuk doğurabilmesi olmuştur. Hem biyolojik hem de duygusal gerekçelerle kadının anne olduktan sonra üstlendiği sorumluluklar, onun kamusal alandaki varlığını zorlaştırırken, ev içi alandaki varlığını sağlamlaştırılmıştır. Ancak kadınların verdiği büyük mücadeleler, değişen toplumsal koşullar gibi nedenlerle zaman içinde anneliğe dair farklı okuma biçimlerinin de geliştirildiği söylenebilir.

Anneliğin tarihine bakıldığında, anneye yüklenen anlamların toplumsal olarak inşa edilen bir süreç olduğu görülmektedir. XIX. yüzyılda Aydınlanmacı erkek düşünürlerin insan hak ve özgürlüklerini tanımlarken kadınları ev içine konumlandırması, anneliğin de bir değer olarak yüceltilmesini beraberinde getirmiştir.

Elisabeth Badinter (1980, s. 372) XVII. ve XVIII. yüzyılda çocuk ölümlerindeki artışa rağmen, kadınların çocuklarını sütanneye verdiklerini, dolayısıyla günümüzde vurgulanan anne sevgisinin de bir tarihi olduğunu söylemektedir. Aydınlanmacı düşünce ile birlikte ideolojik olarak öne çıkarılan anne sevgisi, kadınların önceliklerini şekillendirmiştir. Kadın, artık anneliği tüm sosyal hayatına tercih etmek zorunda bırakılmış, annelik kadının birincil görevi haline gelmiştir. Bu dönemde erkeklerle eşit hak ve özgürlüklere sahip olma mücadelesi veren feministler de annelerin yeni toplumsal düzenin inşasındaki rolüne atıfta bulunarak eğitim, çalışma gibi temel özgürlükleri ve babalarla eşit haklara sahip olmayı talep etmişlerdir.

XX. yüzyılın başlarında aykırı feminist görüşler de kendini göstermeye başlamıştır. Bu görüşler, kutsal anne mitini reddeder ve bağımsız, özgür bekar kadın imgesini yaygınlaştırmaya çalışır. Bu anlamda özellikle edebiyatta kadın yazarların bu yeni kadın imgesine sahip karakterler üzerine kurulu romanları dönemin bu aykırı bakış açısını örnekler niteliktedir. Örneğin, Charlotte Perkins Gilman’ın 1912 yılında yayınlanan *What Diantha Did* eseri, evini ve nişanlısını terkederek, tek başına ev temizleme işleri yaparak geçimini sağlayan ve ardından işletmesini büyüterek kendini ailesine ve çevresine kanıtlayan genç bir kadının hikayesini anlatmaktadır (Perkins Gilman, 1912/2005). Ancak dönemi içinde ilerici olarak adlandırılabilir bu adımlar, küçük bir azınlık içinde kalmıştır.

Fransız feminist düşünür ve aktivist Simone de Beauvoir’ın (1993, s. 231) 1949 yılında vurguladığı *kadın olarak doğulmaz, zamanla kadın olunur* söylemi, kadının ezilmişliğinin biyolojik sebeplerden değil, toplumsal öğretilerden kaynaklandığı görüşünü ortaya atarak yeni bir anlayışın önünü açar. 1960’lı yıllarda, Simone de Beauvoir’ın görüşlerini takip eden radikal feministler, aileyi ataerkil düzenin devamını sağlayan ve kadının baskılanmasındaki temel araçlardan biri olarak reddetmektedir. Bu dönemde kadınlar, biyolojik nedenlerle kendilerine atfedilen anne olma dayatmasıyla mücadele etmiştir. Anne olmak kadınların kendi kararı olmalıdır ve her kadın her zaman anne olmak istemeyebilir. Dolayısıyla da kürtaj, doğum kontrolü gibi talepler bu dönemin önemli mücadelelerinden biri olmuştur.

Bu dönemde, azınlıkta olan farklılıkçı bir grup, feministlerin artık feminist ve anne arasında ikilik yaratacak bölücü tartışmalara uyum sağlamasına gerek kalmadığını düşünmektedir. Feminizmin bazı yaklaşımlarında annelik ve feminizm çelişkili bir durum olarak ele alınsa da özellikle 1980’li yıllarda sayısı artış gösteren bazı feminist görüşler anneliğin değersizleştirilmesine karşı gelmiştir. Bell Hooks (2016), ataerkil toplumun bazı görev ve sorumlulukları otomatik olarak çocuk doğuran kadına yüklediğini ve kadınların böyle bir durumda toplumsal cinsiyet eşitliğine ne kadar uzaklaştığını vurgular. Bu anlamda feminist hareketle birlikte ataerkil tıp müessesesinin emzirme olgusunu yüceltmesinin de bu algının yaratılmasındaki amaçlardan biri olduğunu söyler. Oysa aile içinde kadın ve erkeğin ev işlerini ve çocuk bakımını eşit bölüşmesiyle eşitsizliğin önüne geçilebilir (Hooks, 2016, s. 102). Dolayısıyla feminizm annelik ile değil, ataerkilliğin tanımlandığı annelikle çalışmaktadır.

Sanat tarihçi Andrea Liss, feminizmin anneliğe yaklaşımındaki bu dönüşümün altını çizerken hem feminist hem anne olma durumunu şu şekilde tanımlamaktadır: “Feminist anneyi ataerkil anne modelinden-annelik kurumundan ayıran şey, feminist annenin yüzyıllardır süren beklentinin boyunduruğundan çıkmak için mücadele etmesidir. Her şeyi seven, her şeyi bağışlayan ve her şeyi feda eden anne mitini taşıyamaz. Hala seviyor, affediyor ve çocuğu (çocukları) için feda ediyor, ama kendini kaybetme pahasına değil” (Liss, 2009, s. 17). Feminist anneliğin varlığı, kadın hareketine ve feminist aktivizme yeni alanlar açmış, kadınlar, ataerkil anne modelinin yerine kendi annelik modellerini yerleştirmişlerdir. “Annelik, özellikle feminist annelik, normalleştirilmiş cinsiyet ve iktidar düzenini karıştırır. Feminist annelik, kültürün varsayılan doğal ve tarihsel gelişimini bozar. Feminist annelik, baskın kurumsallaşmış annelik fikrini karmaşılaştırır” (Liss, 2009, s. 16). Judith Butler (2008) *Cinsiyet Belası* isimli kitabında kendinden önceki feminist söylemleri kadın erkek ikililiğini ve heteroseksüelliği dayatması açısından sorunlu bulur. Butler, cinsiyeti performatif bir olgu olarak ele alır ve her bireyin kendine özgü deneyimini önemser. Bu anlamda annelik deneyimine bakıldığında da içinde bulunulan toplumsal koşullar gibi etkenlerle tek bir annelik deneyiminden bahsedilemeyeceği sonucu çıkarılabilir.

Feminizmin anneliğe getirdiği bu yeni yaklaşım biçimleri, çocuk sahibi olan feminist kadınların ataerkilliğin dayattığı annelik biçimlerinden sıyrılmasına ve kendilerine özgü bir annelik biçimi yaratmalarına vesile olmuştur. Kadınların örgütlenerek bir araya geldiği çoğu kolektif ve topluluk bu dönemde ailenin ve anneliğin kadının hayatındaki olumsuz etkilerine karşı birlikte mücadele etmeye odaklanmaktadır.

Bu kolektiflerin ilk örneklerinden biri olan İngiliz kadın kolektifi Hackney Flashers, 1974 yılında kendilerini sosyalist feminist olarak tanımlayan bir grup kadın tarafından kurulmuştur. Anneliği özellikle ev içi emek kavramı üzerinden yorumlayan kolektiflerden biridir. Kendilerini sosyalist feminist olarak tanımlayan Hackney Flashers, kadının ezilmişliği ve baskılanmasındaki temel neden olarak kapitalist

sistemi işaret eder ve emek sömürsünü ataerkillikle birlikte ele alır. Ev içinde veya kamusal alanda çalışan kadınların emeğini görünür kılmayı hedeflemişlerdir. Çoğunluğu fotoğrafçı, karikatürist ve yazar olan kolektif, bu çerçevede belgeleri bir yaklaşımla birçok sergi, gösteri ve etkinlik gerçekleştirmiş, bunu yaparken de kolektif bir üretim pratiğini benimsemiştir. Bir başka deyişle, yaptıkları çalışmalara kolektif olarak imza atmış, bireysel olarak kendi isimlerini hiçbir çalışmada kullanmamışlardır (Hackney Flashers, t.y.). Bu tutum, bilinçli olarak tercih edilip, kolektif üretimin önemine vurgu yapmaktadır. Hackney Flashers, 1978 yılında gerçekleştirdiği *Who's Holding The Baby* (Bebeği Kim Tutuyor) isimli sergiyle, annelik ve beraberinde gelen çocuk bakımı gibi ev işlerinin kadının hayatındaki etkisini ortaya koymaya çalışmış, kadınların anne olduktan sonraki hayatlarındaki dönüşüme şahitlik etmiştir. Bu anlamda, belgesel fotoğraflar, karikatürler ve metinleri bir araya getirmiş, dönemin İngiliz aile yapısı içinde kadının ev içindeki karşılıksız emeğine vurgu yapmıştır. Sergide, anne olan kadınların ev içinde çocuk bakımıyla geçirdikleri zamanı ve harcadıkları emeği kolajlar ve fotoğraflarla görünür kılmışlardır. *Who's Holding The Baby* sergisinin 2015 yılında fotoğraf sanatçısı Hannah Starkey'in hatırlatmasıyla İngiltere'de yeniden sergilenmiş olması ise bu konunun 2015 yılında dahi güncelliğini koruduğunu ispat etmektedir. Sergi, Starkey aracılığıyla Hayward Gallery'nin düzenlediği, Britanya'nın ikinci dünya savaşı sonrası geçirdiği dönüm noktalarına odaklanan bir karma sergiye dahil edilmiştir. Kişisel çalışmalarında kadınların gündelik yaşamına odaklanan fotoğrafçı Hannah Starkey, kadının ücretlendirilmeyen ev içi emeğinin 2015 yılında dahi bir sorun olarak varolduğunu vurgulamak adına, 1970'lerdeki sergiyi yeniden hayata geçirmiştir.

1970'li yıllarda yaratıcı alanlarda çalışan kadınların bir araya gelerek tartıştıkları ve çözüm aradıkları sorunun, 2010'lu yıllarda hala tartışılıyor olması toplumsal olarak kodlanmış annelik rolünün en azından belirli bir azınlık dışında sürdürüldüğünü ortaya koymaktadır. Günümüzde dahi anne ve feminist olmanın toplumsal olarak çelişkili bir durum olarak algılandığı söylenebilir. Yazar ve eğitimci Andrea Liss, 1990'lı yılların sonları ve 2000'li yıllarda öğrencileriyle ve meslektaşlarıyla yaşadığı diyalogları ve deneyimlerini anlattığı *Feminist Art and The Maternal* kitabının giriş bölümünde, bu algının altını çizmekte, feminist anneliğin çağdaş temsillerindeki zorluğa işaret etmektedir:

Erkek bir akademisyen meslektaşımın annelik ve çağdaş görsel sanat üzerine yazdığım bir makale hakkında tartışıyordum. Bu konuda çok çalışılması gerektiğini öne sürerek coşkuyla şöyle söyledi: 'Doğal olduğunu düşünmek isterdim.' Tehlikeli derecede naif cinsiyetçi varsayımlarla dolu, iyi niyetli ancak neandertal yorumu karşısında şaşkına dönmüş ve öfkelenmişim. Keşke biraz sonra dengemi geri kazanıp 'doğal olan baskıdır' diye cevap vermiş olsaydım. (Liss, 2009, s. 14)

Feminizm ve anneliğin bu tartışmalı ilişkisi, günümüzde taşıyıcı annelik, evlat edinme, suni döllenme gibi olanaklarla ortaya çıkan farklı annelik biçimleriyle şekillenmeye devam etmektedir. Annenin kesin, babanın ise evlilikle belirlenen kişi olduğu kabulü, gelişen teknolojiler sayesinde sorgulanmakta, anne ve baba tanımlarının çeşitliliği yeni tartışma alanları açmaktadır. Örneğin, taşıyıcı anneler biyolojik olarak çocuğu doğuran kişi olmasına rağmen yasal olarak anne sayılmamaktadır. Ya da evlat edinen kadınlar biyolojik olarak anne olmasalar da yasal anne olarak tanımlanırlar. Suni döllenme yoluyla doğan çocukların babaları ise dışarıdan döl veren değil, annenin eşi olan erkektir. Birçok ülkede yasallaşan eşcinsel evlilikler ise iki anneli ya da iki babalı aileleri ortaya çıkarmıştır. Tüm bu gelişmeler ışığında annelik konusunda biyolojik olan ve sembolik olan ayrımının belirsizleştiği söylenebilir.

3. Sanatçı ve Anne Olmak: Mother Art Örneği

Kadınların toplumsal olarak üstlenmek zorunda kaldıkları görev ve sorumluluklardan sıyrılarak kendilerine ait bir alan yaratabilmeleri çoğu zaman büyük bir mücadeleyi beraberinde getirmiştir. Özellikle annelik gibi kutsallaştırılmış bir rolü hayatının merkezine yerleştirmeyen kadınların annelik ile düşüncelerini ifade etmeleri bile zordur. Şair ve yazar Sylvia Plath bu anlamda ilklerden biridir. Anneliğin zorluklarını, anne ve yazar olma arasındaki sıkışmışlığı kendi yazınında dillendirme cesaretini gösterebilmiştir. İki çocuğunu, kendisi gibi yazar olan eşinden ayrıldıktan sonra tek başına büyütme zorunda kalmış, bu durum yazarın hayatında yazarlık ve annelik gibi bir ayrıma neden olmuştur. "Sylvia Plath'in yaşamı bize 'kadın' 'yazar' ve 'anne' rollerinin bir şekilde uyumsuz olduğunu göstermekle geçmiştir" (Öner, 2015, s. 154).

Yaratıcı alanlarda üreten kadınların yaşamlarından izlerin çalışmalarındaki yansımaları, 1970'li yıllardan sonra çağdaş sanat alanındaki feminist yaklaşımlarla birlikte yükselişe geçmiş, sanatçı kadınların

sahiplendiği bir üretim pratiğine dönüşmüştür. 1969 yılında Carol Hanisch’in yazdığı *Kişisel Olan Politiktir* metni bu yaklaşımın önemli bir dayanak noktasıdır. Günümüze kadar uzanan kadın mücadelesinin temel söylemlerinden biri haline gelen *kişisel olan politiktir* söylemi kadının kişisel deneyimine odaklanır; çocuk bakımı, cinsellik, kürtaj gibi kişisel sorunların aslında *politik sorunlar* olduğunu, kişisel çözümler değil, kolektif çözümlere ihtiyaç olduğunu vurgular (Hanisch, 1969). Bu söylemin etkisi, kadın sanatçıların çalışmalarında da kendini göstermiştir. Özellikle feminist sanatçılar sanatsal üretim pratiklerinde sıklıkla kendi kadınlık deneyimlerine odaklanmışlardır.

1970’li yıllardan itibaren sanatçı kadınların çalışmalarında anne olduktan sonra kendilerine yüklenen görev ve sorumlulukları, bu sorumlulukların zaman ve emek dolayısıyla üretimlerine yansımaları belirginleşmeye başlamıştır. Sanatçı Mary Kelly’nin 1973 yılında başladığı ve 1979 yılında ilk kez sergilediği *Post Partum Document* isimli yerleştirmesi kadın sanatçıların kendi annelik deneyimlerine odaklanarak toplumsal bir eleştiride bulunduğu, *kişisel olanın politiktir* söylemini destekleyen ilk örneklerden biridir. 165 parçadan oluşan yerleştirme, sanatçının yeni doğan oğluna ait eşyaları ve bu dönem sanatçının aldığı notları ve günlüklerini bir araya getirmektedir. Oğlunun ilk altı yılını tüm detaylarıyla kayıt altına alan bu dokümanter çalışma, cinsiyeti toplumsal kabuller ve kurumlarca şekillenen bir olgu olarak ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, bu süreci kayıt altına alarak oğlunun cinsiyetlendirilmiş olarak ataerkil düzene dahil oluş sürecini ortaya koymaktadır (Chadwick, 2017, s. 404).

Amerikalı sanatçı Mierle Laderman Ukeles ise kendi sanatsal üretimlerini *Maintenance Art* (Bakım Sanatı) olarak tanımlar ve kendi annelik deneyimini üretim pratiklerinin bir parçası haline getirir. 1973 yılında ürettiği *Dressing To Go Out, Undressing To Go In* (Çıkmak İçin Giyinme, Girmek İçin Soyunma) isimli fotoğraf serisi sokağa çıkarken ve eve girerken çocuğunu hazırladığı ritüeli dokümanter bir yaklaşımla belgelemektedir. Bu fotoğraflara zincirle bağlanmış bir temizlik bezi eşlik eder. Zincir kullanımı köleliğe işaret ederken, temizlik bezi ev içindeki kadının sömürülen emeğine atıfta bulunur. Bu çalışmanın, sanatçının kişisel deneyimi aracılığıyla ataerkil düzende aile içindeki kadının annelik yoluyla yüklediği sorumlulukları ve emeğini ortaya koyduğu söylenebilir.

Sanatçı kadınların annelikle ilişkili çalışmaları yalnızca bireysel üretimler olarak değil, aynı zamanda kolektif örgütlenmeler olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu kolektiflerde bir yandan ortak üretimler gerçekleştirilmiş, bir yandan da sanatçı kadınların sahiplenmek zorunda kaldıkları görev ve sorumlulukların olumsuz etkisini azaltmak için ortak çözümler sağlanmıştır. 1973 yılında Amerika’da bir grup kadın sanatçının bir araya gelerek oluşturduğu *Mother Art*, bu sanatçı kolektiflerinin ilk örneklerindedir. En önemli üretimlerini ve etkinliklerini kurulduğu dönemde ve sonrasında on yılda gerçekleştirmiş olan kolektif, 1970’li yıllardaki kadın hareketinden de güç alarak birlikte üretmeyi ve dayanışmayı öne çıkarmışlardır. Anne sanatçıları merkezine alan oluşum, anneliğin kadınların sanatsal üretimlerindeki olumsuz etkisini yerle bir etmeyi ve sanat dünyasındaki erkek egemenliğine karşı kendilerine ait bir alan açmayı hedeflemiştir. Grubun kurucu üyeleri Christy Kruse, Helen Million, Suzanne Siegel ve Laura Silgali’dir. Deborah Krall ise sonradan gruba dahil olmuştur. Zaman içinde farklı etkinliklerde başka sanatçı kadınlar da gruba katılmıştır.

Kolektifin sekiz üyesinden biri olan sanatçı Suzanne Siegel 1970’li yılların başlarında, feminist düşünürlerin dahi anne olmakla sanatçı olmanın çelişkili bir durum olduğunu düşündüğünü vurgulamaktadır. (*Mother Art*, t.y.a) Böyle bir ortamda, anne sanatçıların ortaklaşa geliştirilen pratik çözümlerle birbirleriyle dayanışmasını ve sanatsal üretimlerine bir alan açmayı hedeflemişlerdir. Bu anlamda kamusal alandaki ilk projeleri *Rainbow Playground* isimli oyun parkı olmuştur. Bu oyun alanını, çalışmalarını yürüttükleri binanın hemen yanında hep birlikte inşa etmişlerdir. Bu yaklaşım, anneliğin sanat üretiminde bir engel olarak dışlanmasına, kadın dayanışmasının verdiği bir yanıt olarak okunabilir.

Grubun anne ve sanatçı olmakla ilgili çalışmalarının ikincisi ise Velene Campbell Kessler’in de katılımıyla 1977 yılında Los Angeles’taki bir çamaşırhanede gerçekleştirdikleri bir dizi performans serisidir. *Laundry Works* (Çamaşır İşleri) ismini verdikleri bu performans serisinde sanatçılar bir yıkama ve kurulama süresi içinde bireysel performanslarını gerçekleştirmişlerdir. Bu projenin zamanlaması ve çamaşırhaneyi sergileme alanı olarak belirlemesi, annelerin, özellikle de yoksul annelerin sıkıntılı hayatlarının yanı sıra anne-işçilere ve sanatçı olarak çalışan annelere tanınan kültürel alan eksikliğini vurgulamaktadır (Liss, 2009, s. 2). Bu performanslarla ilgili ilginç bir durum ise, California Art Council’den aldığı fon sebebiyle Eski Vali Ronald Reagan tarafından hedef gösterilmesi ve ödemenin devlet için bir israf olarak nitelendirilmesidir. Emek sömürüsü ve kadın sanatçılara tanınan alanlar üzerine olan bu çalışmanın ironik bir biçimde ‘israf’ olarak değerlendirilmesi, *Mother Art* grubunu yeniden harekete geçirmiş, muhafazakâr çevrelere cevap olarak yeni bir performans serisi gerçekleştirmişlerdir. *Mother Art Cleans Up* (*Mother Art Temizliyor*)

ismini verdikleri iki parçadan oluşan bu çalışma, bir dizi performans serisinden ve yerleştirmelerden oluşmaktadır (bkz. Şekil 1). 1978 yılındaki performanslarda, israfın gerçek nedeni olarak işaret ettikleri Los Angeles Belediye Binası ve bankalar bir nevi temizleme kampanyasıyla kadınlar tarafından temizlenir (Mother Art, t.y.b). 1979 yılında ise bir beyaz eşya dükkanının vitrinine ve California Devlet Üniversitesinin galerisine kendi anlatılarına yansıttıkları temizleme temalı fotoğraf ve metin yerleştirmeleri yaparlar (Mother Art, t.y.c). Bu iki çalışmayla Mother Art, ataerkil düzen tarafından *israf* olarak nitelendirilen kadın emeğinin (ister ev işleri ister kadın sanatçıların üretimleri) kamusal alanla olan güçlü bağlarını vurgulamışlardır. Kadın sanatçıların desteklenmediği, kendilerine tanınan alanların ve imkanların sınırlandırıldığı bir düzende üretimlerini eleştirel bir pratikle gerçekleştirme yolu olarak görülebilir.



Şekil 1. *Mother Art Cleans Up*, Mother Art, t.y. b.

4. Türkiye’de Anne Sanatçılar: Oda Projesi ve ANA Örneği

Türkiye’de annelik kavramı hayat boyu sürecek olan bir bağlılığı ve emeği içermekte, beraberinde sonsuz fedakarlığı ve cefa çekmeyi de getiren bir görev olarak görülmektedir. Gündelik hayatta sürekli tekrar edilen atasözleri ve deyimler de bu kabullerin birer destekleyicisi olarak işlev görmektedir. *Cennet anaların ayaklarının altındadır* sözü kadının tek başına göğüslemek zorunda kaldığı zorlukların karşılığını kadına bir cennet vadederek vermektedir. Burada anne olmak kutsallaştırılırken, anneliğin beraberinde getirdiği fedakarlıklar meşrulaştırılmış olur. Toplumsal cinsiyet rollerinin inşa edildiği ve yeniden üretildiği en temel alanlardan biri olan aile içinde anne, çocuk bakımını üstlenen, ona sevgi ve şefkat veren bir rolü sahiplenir. Baba ise evi geçindiren ve kuralları koyan otorite olarak kendini gösterir.

Tarihsel olarak bakıldığında ise Osmanlı’dan günümüze kadar kadının her zaman aile içinde ve annelikle ilişkilendirildiği, toplumsal dönüşümlerde kadın politikalarının kadının anne olduğu ya da olacağı varsayımıyla planlandığı görülmektedir. “Müslüman Osmanlı toplumunda kadınlar çocuk doğurabildikleri ve bu çocukları büyütüp yetiştirebildikleri oranda ailede güç ve söz sahibi olurlar” (Demirci-Yılmaz, 2015, s. 70). Zira, çocuk doğurmak demek hem babanın soyunun hem de devletin devamını getirecek olan bireyler yetiştirmek anlamına gelmektedir, bu da kadına toplumsal olarak büyük bir imtiyaz sağlar. Dolayısıyla da kadının en büyük görev ve sorumluluğu çocuklarını sağlıklı bir şekilde büyütme ve yetiştirme. Sanat alanında da bu yaklaşımların paralelinde bir anlayış geliştirildiği söylenebilir.

Osmanlı’da ilk kez kadınların da resim yapmasına olanak sağlamış olan kurum 1914 yılında açılan İnas Sanayi-i Mektebidir. Okul, 1920 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleştirilerek karma bir eğitim modeline geçmiştir. Burada okuyan kadınların çoğunlukla varlıklı ailelerden geldikleri görülmektedir. Dolayısıyla, kadınlar için sanat eğitimi almak meslek edinme amacıyla değil, bir statü göstergesi olarak işlev görür. Sanatını bir meslek olarak icra etmek istediklerinde ise bir erkeğe kıyasla çok daha zorlu bir yoldan geçmek zorunda kaldıkları görülmektedir. Örneğin, Mihri Müşfik hem kadın sanatçıların eğitilmesinde hem de kendi sanatsal üretimlerinde önemli başarılarına imza atmış olsa da mesleğini devam ettirebilmek ve kabul görebilmek adına büyük mücadeleler vermiştir.

Cumhuriyet’in ilk yılları ve sonrasında da kadının birincil görevi aile ve annelik olarak tanımlanmıştır. Her ne kadar kadınlara birçok siyasi ve sosyal haklar sağlanmış olsa da toplumsal kabuller sürekliliğini korumuştur. Toplumsal olarak aile kurma ve anne olma, sanatçı kadın için öncelikli konumunu sürdürmüştür. Dolayısıyla kadın, sanatsal üretimlerine devam etmek istiyorsa anne ya da sanatçı olma gibi bir ikililiğe sürüklenmektedir. Bu sürüklenmenin günümüze kadar sanatçı kadınların yaşam biçimlerinde etkin olduğu, kadınlara özgürce zamanlarını yönetebilmenin ve sanat üretebilmenin ancak evliliği ve anne olmayı seçmeyerek başarılabilceği düşüncesinin empoze edilmeye çalışıldığı söylenebilir. Bu nedenle Cumhuriyetin ilk yıllarında bazı sanatçı kadınların aileleri için kendi kariyerlerinden gönüllü olarak vazgeçtiği görülür. Canan Beykal bu durumu şu şekilde aktarmaktadır:

Çevreleri ve eşleri tarafından değerli olduklarının farkına varıldığına hiç kuşku olmayan bu kadın sanatçılarımızın karşılaştıkları tavrın, evlilik içinde hoşgörülü bir hiçe sayış olduğundan kuşku yoktur. Onlar önemli her erkeğin arkasında dağ gibi duran inanılmaz yetenek ve akılla donatılmış kadınlardır. Hepsi bundan mutlu olduklarını düşünmüşlerdir; çünkü tersi olsa idi toplum onlara daha iyi bir gelecek vaat etmiyordu. Buna inanıyorlardı sanırım. Umutsuz bir gelecek. (Antmen ve Aliçavuşoğlu, 2006, s. 144)

1960’lı yıllardaki kadın hareketinin etkisi, Türkiye sanat ortamında kendini 1960’lı yılların sonlarında ve özellikle 1970’li yıllarda göstermeye başlar. Bu dönemden itibaren kadın sanatçıların üretimlerinde artış görülmekte, dönemin politik atmosferinden etkilenerek, güncel toplumsal ve politik olaylara tanıklık eden eleştirel bir yaklaşım geliştirirler. Özellikle kadının toplumdaki statüsünü sorgulayan, kişisel olanla birebir ilişkili çalışmalar yaparlar. Gülsün Karamustafa’nın 1983 tarihli *Resme Sevdalı Ana* çalışması hem anne hem sanatçı olmanın görsel bir ifadesi gibidir (bkz. Şekil 2). Resmin yapıldığı tarihte sanatçının eşi askerliğe çağrılmıştır ve Karamustafa resim yaparak geçimini sağlamanın yanında, çocuğuna da tek başına bakmak zorunda kalmıştır.

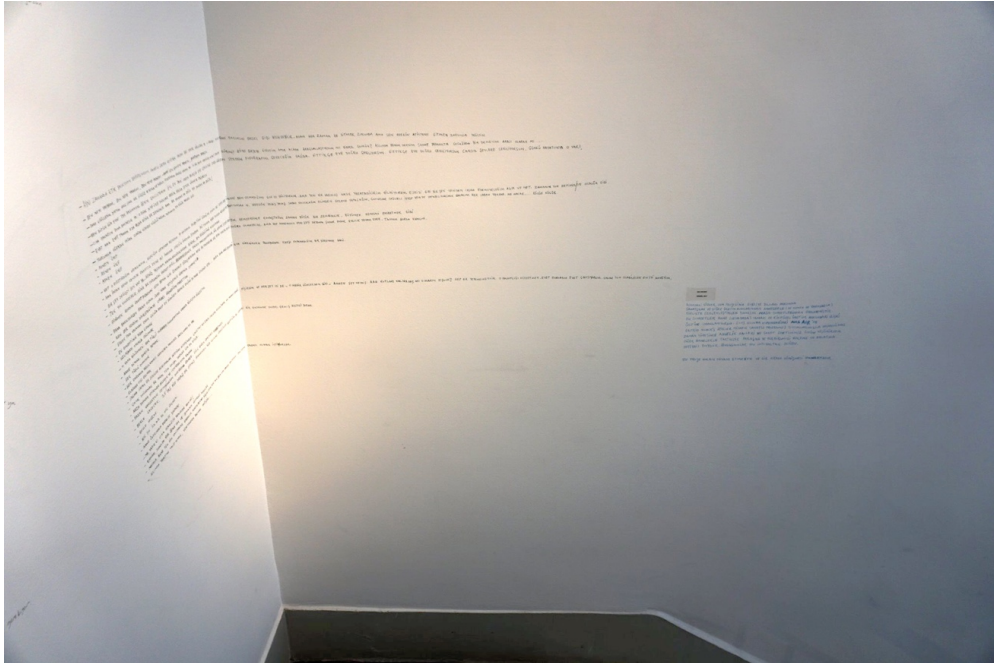
Sanatsal üretim atölyede değil, evdeki masanın köşesinde gerçekleşmekteydi. Sağ koluyla kucağına sokulan çocuğunu kavrarken, sol eliyle resim yapmaktaydı. Küçük parmağından akan mavi boya (umudun rengi) kan damlası gibi önünde duran kâğıdın üzerine dökülüyordu. Çocuğun kıyafetinin rengiyle aynıydı bu renk ve bu yüzden resim aynı anda üstlenilmesi gereken iki ayrı rolün taşıdığı yüke dair bir eğretileme olarak okunabiliyordu. Yine de Karamustafa yolundan sapmadan mesleki kariyerini devam ettirdi. (Heinrich, 2007, s. 29)



Şekil 2. *Resme Sevdalı Ana*, G. Karamustafa, 1982.

1990'lı yıllarda devam eden kadının toplumsal konumu sorgulayan ancak feminist bir söylemi barındırmayan çalışmaların ardından, 2000'li yıllarda toplumsal cinsiyet çalışmalarından ve feminizmden beslenen, kendini feminist olarak tanımlamasa da kadın hareketinin bir parçası gibi konumlandırılabilir sergiler ve eserler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu anlamda sanatçıların yalnızca bireysel olarak değil, sanatçı grupları ya da kolektifler oluşturarak birlikte üretme ve paylaşma pratiğini de sahiplendiği görülmektedir. 2000 yılında bir araya gelerek Oda Projesi isimli sanatçı kolektifini hayata geçiren Özge Açıklol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel'in feminist bir yaklaşımı sahiplendikleri söylenebilir. Kolektif, 2005 yılından bu yana sabit bir mekânları olmaksızın kartpostal, radyo, kitap, poster, gazete gibi araçları da kullanarak mekân ve yer üzerine sorgulamalar yapmakta, bu çerçevede atölyeler, etkinlikler, projeler gerçekleştirmektedir (Oda Projesi, t.y.c). Kolektif, 2013 yılında katıldığı Kopenhag'daki Astrid Noack's Atelier Misafir Sanatçı Programı'nda ANA adını verdikleri bir projeye başlamıştır. Bu proje, kendileri gibi hem anne olan hem de kültürel alanda üretimler yapan kadınlarla bir araya geldiklerinde, annelik ve üretim süreçleri üzerine konuşmaya, paylaşmaya ve dayanışmaya ne kadar ihtiyaçları olduğunu hissetmelerini ortaya çıkarmıştır. Adını hem Türkçedeki *anne* kelimesinden hem de projeye başladıkları sanatçı atölyesinin baş harflerinden alan ANA, kültür alanında üretimler yapan annelerle gerçekleştirilen sohbetlerle ve atölyelerle devam etmektedir. 2013-2015 yılları arasındaki sohbetlerden bir seçki, 2017 yılında bir yerleştirmeye de dönüşmüştür. Bu çalışmada, annelerin (ve kısmen babaların) sohbetler sırasındaki cümleleri bir araya getirilip, duvara el yazısıyla aktarılmıştır (bkz. Şekil 3). Arzu Yayıntaş, Güneş Terkol ve Sevil Tunaboylu'nun küratörlüğünü yaptığı *Kendine Ait Bir Oda* sergisinde yer alan bu çalışma, yirmi iki kadın sanatçının farklı annelik deneyimlerini ve doğurganlık, dişil döngüler gibi kadın hallerini ele aldıkları eserleriyle bir arada sergilenmiştir. Oda Projesi'nin çalışmasında yer alan cümleler, eril tahakküm altındaki annelik algısının kadınlar üzerindeki baskısını görünür hale getirirken, bir yandan da kadınların bu baskıyla mücadelesini ifade etmektedir.

Saçma sapan bir şekilde açıklamalar yaptığımı hissediyorum. Çalıştım. Her şeyden suçluluk hissediyorum. Ha tamam yemeği pişirdim ve her şey iyi de – o nadir günlerden biri- annen şey demiş: aa kotları kalmamış mı onların kışlık? Hep bir yetmezlik. O rahatlığı hissetmek. Evet buradayım, evet çalışıyorum. Onlar için olabilecek en iyi anneyim. (Oda Projesi, 2017)



Şekil 3. *İsimsiz*, Oda Projesi, 2017.

5. Türkiye'de Kadın Sanatçıların Annelik Deneyimleri

Çocuk sahibi olmaya karar vermenin ve çocuk sahibi olmanın, ebeveynlerin sosyal ve profesyonel hayatlarındaki etkisinin toplumsal normlar etrafında şekillendiği söylenebilir. Türkiye'de bu normlar, heteroseksist bir yaklaşımla kadın ve erkek rollerine odaklanır ve kadın bu düzen içinde evde ev işlerini

ve çocuk bakımını üstlenmek zorunda bırakılır. Birçok meslek alanında kadınlar, profesyonel yaşamlarında bu rollerin olumsuz etkileriyle mücadele eder. İş hayatında hukuki olarak kadını çocuk sahibi olmaya teşvik edecek çeşitli hak ve özgürlükler tanımlanmış olsa da kadınların bu ayrıcalıklı olma durumu onların iş hayatındaki varlığını sekteye uğratabilir. Bu durumun, bir kuruma bağlı olmadan yaratıcı alanlarda üretimler yapan kadınlar için çok daha farklı sonuçları olabilir. Kadın üretimlerinin hobi olarak değerlendirildiği dönemden günümüze kadar kadın sanatçıların bu anlamda büyük mücadeleler verdiği söylenebilir. Aileyi ve anne olmayı sanat üretimini zorlayıcı bir engel olarak kabul eden bu anlayış, sanatçı kadınların sanatçı olma/anne olma arasında bir ikilem yaşamalarına neden olmaktadır. Türkiye’deki feminist kolektiflerden biri olan KRE Kolektif’ten Nur Gürel bir söyleşisinde bu ikilemi yaşadığı dönemi şu şekilde ifade eder:

Çocuk sahibi olmaya karar verdiğimde ciddi bir gerilim yaşadım, çünkü piyasanın koşullarına göre bu karar, yani anne olmak, kadın sanatçı için çok güzel bir pozisyon değil. Anne olmalı mı olmamalı mı? İçim istiyor, hormonlarım istiyor, ama beynim istemiyor bunu. Çünkü sanki bütün kariyerim etkilenecek, var etmeye çalıştığım her şeyin üzerini çizeceğim, dahası bu kararı verdikten sonra bir de bununla yüzleşmek var. (Gürel, 2018)

Ressam Setenay Alpsoy bir kadın sanatçı olarak hayatını nasıl kurgulaması gerektiğine dair söylemlerin daha sanat eğitimi aldığı yıllardan itibaren var olduğuna işaret etmektedir:

Daha lisans yıllarından başlayarak; kadının sanatçı olmasının zor olduğu söylendi durdu. Nedeni ise günün birinde evlenip çocuk sahibi olunca kesin kez resim üretimini bırakacakları ön yargısıydı. Hatta fikirlerini desteklemek için bu iki farklı hayat yolundan gitmiş kadın sanatçıları örnek vererek ellerini kuvvetlendirmeye çalışıyorlardı. Bunu yıllar içinde hocalarımdan, kurumlardan ve hatta sanatçılardan defalarca duydum. (S. Alpsoy, kişisel görüşme, 7 Ağustos, 2021)

Bu söylemlerin daha anne kararı almadan önce başlaması, toplumsal olarak her kadının çocuk sahibi olmak isteyeceği kabulünü de içinde barındırır. Bir kadının anne olmak istememesi her zaman görmezden gelinen bir olasılıktır. Dolayısıyla daha kariyerinin ilk adımında bile bu varsayım kadına hatırlatılır.

Kadın sanatçıların, anne olma kararlarına odaklanan bu söylemler, hamile olan kadın sanatçılara da başka argümanlarla devam eder. Nur Gürel hamile olduğunu birlikte çalıştığı sanat kurumuna söylediğinde kendisine “Göbeğin ortaya çıkınca açılışlara çok gelme, koleksiyonerler alımı durdurur!” (Gürel, 2018) dendiğini iletmektedir. Burada, sanat eserlerinin bir koleksiyoner tarafından tercih edilme sebeplerinden biri de ortaya çıkmış olur: sanatçının üretmeye devam edecek olması. Anneliğin, sanatçının üretimlerini sonsuza dek durdurabileceği olasılığı koleksiyoneri rahatsız eder. Setenay Alpsoy, hamile olduğunu galericisine söylemekten bile çekindiğini şu şekilde ifade etmektedir: “İlk çocuğumu dünyaya getireceğimi üçüncü kişisel sergimin başlangıcında öğrendim. Sanatsal ifadem oturmaya başlamıştı ancak yine de yolun başındaydım. Bu mutlu haberi ailemle hemen paylaşırsam da profesyonel hayatımdaki insanlara sergim sonlanmadan söyleyemedim.” (S. Alpsoy, kişisel görüşme, 7 Ağustos, 2021)

Sanatçı Ekin Saçhoğlu ise, ilk hamileliğinde olumsuz tepkilerle karşılaşmadığını, ancak ikinci hamileliğinde çevresindeki insanlardan sürecin zorluklarına dair uyarılar aldığını söylemektedir. Bu yaklaşımlar, kadın sanatçıların anne olma kararlarında desteklenseler bile, birden fazla çocuk sahibi olmaya karar verdiklerinde bu desteklerin azaldığına işaret eder.

İlk çocuğuma hamile olduğumu öğrendiğimde ailemden de çevremden de iyi tepkiler aldım. Ancak kızım 19 aylıkken ikinci kızıma hamile kaldım ve herkes için çok şaşırtıcı oldu bu durum. Desteklensem de ilk hamileliğindeki gibi bir destek olmadı. Sen bilirsin, altından kalkabilir misin? Hatta sen deli misin?’e kadar giden sözler işittim diyebilirim duydum. (E. Saçhoğlu, kişisel görüşme, 17 Ekim, 2021)

Fotoğraf sanatçısı Gül Ilgaz, annelikten ve sanat üretiminden bahsederken bunu bir mücadele alanı olarak tanımlamaktadır. Kendi sanat üretimini ataerkil yapı içinde kadınlara dayatılan annelik rollerine karşı bir başkaldırı olarak nitelendirir. Sanat üretimlerini bu yapı içinde kendine bir çıkış yolu olarak konumlandırır.

Toplumun bana empoze ettiği anne ile kendi içimde hayli mücadele ettim. Annelik bir dönem beni etkileyen ve bahsettiğim bağlamda sorguladığım bir

kavramdı. Kendiniz olmanıza pek de izin vermeyen bir şablonun giydirilmiş hali. Bu bize içinde bulunduğumuz toplumdan, romanlardan, medyadan, eski Türk filmlerinden gelen erkek dünyasının arkasına yargılar dizgesi. Buna bir de sanatçı olmak da eklenince durum daha da güçleşiyor. Ancak bu durumlarla mücadele etmemde bana en çok yardımcı olan şey gene sanat yapıyor olmamdı. Bir sanatçı olarak yaşadığım durumları dönüştürebildim, paylaşabildim, iletebildim ve bir değere dönüştürebildim. (G. Ilgaz, kişisel görüşme, 3 Kasım, 2020)

Setenay Alpsoy da benzer bir motivasyonla, en başından beri kendisine dayatılan ikililiğe başkaldırır ve anneliği kendisine bir engel olarak değil, tam tersi onu daha üretken bir sanatçı haline getiren bir deneyim olarak konumlandırır.

Her zaman resme tutkuyla bağlı, inatçı ve sıkı çalışan bir sanatçı oldum. Alarmımı kurup; kimsenin henüz uyanmadığı, sabahın ilk ışıkları dahi doğmadan çalışmaya başladığım zamanlar, işime en çok odaklandığım ve en üretken olduğum zamanlar oldu. Sekiz yıl önce ilk çocuğum dünyaya geldiğinde, bütün çalışma rutinim değişti. Sabahın ilk ışıklarını benden çalan biri vardı artık. Bütün yorgunluğuna rağmen, çocuk sahibi olmanın beraberinde getirdiği sorumluluk duygusu; yeni işler üretmek için beni daha da kamçıladı. (S. Alpsoy, kişisel görüşme, 7 Ağustos, 2021)

Ekin Saçlıoğlu, ilk çocuğundan itibaren tüm zorluklara rağmen üretmeye devam ettiğini söylemektedir. "Bakıcının öncesinde kızım 7 aylık iken gece geç saate kadar salonun yarısını boşalttığım çok ufak bir alanda bir resim yaptım. Geç yatıp erken kalkıyordum yorucuydu ama çalışmayı özlediğim için çok iyi gelmişti." (E. Saçlıoğlu, Kişisel Görüşme, 17 Ekim, 2021). İki çocuk ile kişisel sergiler açmaya, fuarlara eserleriyle katılmaya devam eden sanatçı bu dönemi *yorgun ama güçlü hissettiğim bir dönem* olarak tanımlamaktadır. Ancak, 2020 yılında başlayan ve tüm dünyada etkisini gösteren pandemi döneminin, sanatçının üretimlerine olumsuz yönde etkisi olduğunu söylemektedir. Çocuklarının uzaktan eğitim alarak tüm zamanlarını ev içinde geçirmeleri, sanatçının ev işleri ve çocuk bakımı gibi sorumluluklarının artmasına neden olmuştur. Saçlıoğlu bu kriz döneminde üretimlerine odaklanamadığını vurgulamaktadır.

Sanırım benim için en zorlu dönem son iki yıllık pandemi dönemi oldu. Çünkü evde tek başıma artık başka ihtiyaçları da olan iki çocukla başbaşıydım. Yardım eden kimse yoktu. Uzaktan eğitimle dersler, dersler biter bitmez akşam üzeri başlayan çocuklara dışarı çıkma yasağı, hastalık endişesi derken aylarca evden dışarı adımımızı atmadık. Hayatım 180 derece değişti. Sürekli domestik işler, öğrenme zorluğu yaşayan ve okulu bir ekran sanan kızım vs. derken üçümüz de çok zorlandık. Atölyeme gitme imkânı bulamadım. Evde ise kafamı toparlayamadım. Zihinsel ve bedensel yorgunluktan kendi mesleki işlerime yoğunlaşamadım. (E. Saçlıoğlu, kişisel görüşme, 17 Ekim, 2021)

Buradan yola çıkarak, kadın sanatçıların günlük rutinlerini düzenleyerek kendilerine zaman ve mekân yaratabildikleri, ancak alışılmadık bir kriz anında tüm sorumlulukları tek başlarına yükledikleri, büyük mücadeleler vererek devam ettikleri üretimlerine ara vermek zorunda kaldıkları söylenebilir.

Tüm bu zorlukların üstesinden gelebilmek için Nur Gürel, anneliğinin ilk dönemlerinde kendinden önceki kadınların deneyimlerine ihtiyaç duyduğunu vurgulamaktadır. *Kişisel olan politiktir* söylemine de işaret eden bu ihtiyaç, kadınların kişisel meselelerinin, kolektif bir dayanışmayla çözüme ulaşabileceğini ifade eder. Gürel, başka bir kadının deneyiminden faydalanarak yaşadığı ikilemi çözüme ulaştırabilmiştir.

Böylece büyük korkular yaşamaya başladım ve kendimi internette anne olan sanatçılar kim, araştırırken buldum. Üstelik bu sanki saklanmış bir şey gibi... Doğru düzgün birkaç isim bulamadım. Sanki rol model istiyordum. Kim bunu becermiş? Ve araştırırken Ursula'ya (Le Guin) rastladım. Sanırım üç çocuğu var onun. Hemen ertesi gün Kadınlar Rüya Ejderhalar'ı okudum ve gerçekten ihtiyacım olanı o kitaptan aldım: Yapabilirim. (Gürel, 2018)

Ursula Le Guin'den aldığı gücü ifade ederken, Gürel böyle bir örneğe ulaşmanın zorluklarından da bahseder. Tarih yazımında kadının varlığı çoğunlukla belirli kalıplar içinde sunulduğundan, Ursula'nın hikayesine ancak kendisinin kaleme aldığı metinlerde rastlayabilir. Sanat tarihine bakıldığında da benzer bir eksiklikle karşılaşılmaktadır. Bu eksiklik, tarih yazımında erkeklerin çoğunlukta olması, çoğu kadın yazar ve eleştirmenin kendisine alan bulamamasından kaynaklanır. Feminizmin sanat alanındaki ilk

yansımaları, kadın sanatçıların ve yazarların, erkek egemen sanat tarihinde varolma mücadelesinde görülmektedir. Kadınların hikayelerini kendilerinin anlattığı bir tarih yazımının önemi, Nur Gürel’in ifadelerinde de kendisini gösterir.

6. Sonuç

Sanatçı kadınların, kadının toplumsal statüsünü sorgulamaya başladığı ve bu sorgulamaların sanatsal üretim pratiklerinde görünür olmaya başladığı 1970’li yıllardan itibaren, kişisel olanın da üretimlerinin bir parçası haline geldiği söylenebilir. Bu anlamda yalnızca sanatsal üretimlerdeki etkisiyle değil, aynı zamanda pratik çözümler bulma ya da deneyim paylaşma amacıyla bir araya geldikleri kolektiflerle de bu sorunlar görünür hale gelmiştir. Avrupa’da ve Amerika’da 1970’li yıllardan itibaren oluşturulan gruplar ya da kolektifler, Türkiye’de 2000’li yıllardan itibaren kendini göstermeye başlamıştır. Bu kolektifler içinde özellikle annelik deneyimine odaklanan iki önemli grup örnek gösterilebilir: Amerika’da Mother Art kolektifi, Türkiye’de ise Oda Projesi. Örnek olarak ele alınan kolektiflerin yaptığı sergiler ve projeler incelendiğinde, kadın sanatçıların annelik deneyimlerinin sanat üretimlerinde de etkili olduğu görülmektedir. Kadın sanatçılar bu dönemde yaşadıkları toplumsal baskılarla, birlikte üreterek, deneyim paylaşarak ve yardımlaşarak mücadele etmektedir.

Bu çalışma doğrultusunda Türkiye’deki sanatçı kadınlara, anne olacağını öğrendiği süreçte ve anne olduktan sonra çevresinden ve profesyonel hayatındaki insanlardan nasıl tepkiler aldığı ve nasıl hissettiği; ardından anne olmanın çalışma rutinindeki/üretimlerindeki etkisi sorulmuştur. Sanatçıların sorulara verdikleri cevaplara ek olarak, literatür taraması yapılmış ve sanatçıların eski söyleşilerinden yararlanılmıştır.

Sanatçı kadınların söylemlerinden yola çıkarak, anne olma kararından itibaren anne ya da sanatçı olma gibi bir tercih yapma konusunda baskı altında hissettikleri söylenebilir. Bir sanatçı, sanat eğitiminin ilk yıllarında bile bu söylemlerle karşılaştığını belirtmiştir. Bu baskılar, birlikte çalıştıkları galericilerden, sanatçılardan ya da yakın çevrelerinden gelmekte, anne olma kararlarında ya da anne olacaklarını öğrendikleri dönemde, sanatçıları olumsuz yönde etkilemektedir. Anne olduktan sonra üretimlerine devam edip edemeyecekleri ya da tam tersi kendi üretimlerine odaklanarak çocuklarına karşı yeterli olup olamayacaklarına dair sorularla baş etmek zorunda kalmaktadır.

Günümüzde annelik sanatçı kadınlar için bir mücadele alanı olarak tanımlanabilir. Toplumsal olarak kendilerine atfedilen tüm sorumluluklara ve rollere karşı direndikleri, bir yandan da annelik deneyimini özgürce yaşamaya çalıştıkları bir mücadele alanı. Sanatçı kadınlar çoğunlukla bu mücadeleyi üretmeye devam ederek ve diğer kadınlarla dayanışarak vermektedir. Toplumsal normlar etrafında şekillenen ev içi roller dolayısıyla kadının karşısına çıkan anne ya da sanatçı olma ikilemi, günümüzde çoğu sanatçı kadın tarafından reddedilmekte, kadınlar, ataerkil düzenin tanımladığı annelik biçimlerini ters yüz ederek, kendilerine özgü bir annelik biçimini benimsemektedir. Böylelikle günümüz sanatçı kadınları için annelik bir engelden ziyade, sanatsal üretim pratiklerinin bir parçası olmuştur.

Kaynakça

- Badinter, E. (1980). *L’amour en plus. histoire de l’amour maternel XVIIe-XXe Siecle*. Flammarion.
- Beauvoir, S. de. (1993). *İkinci cins: Genç kızlık çağı* (B. Onaran, Çev.). Payel Yayınları.
- Antmen, A. ve Aliçavuşoğlu, E. (2006). Canan Beykal ile söyleşi, Türk sanatında kadın ve kadın sanatçılar üzerine. *Sanat Tarihi Araştırmaları*, 1, 135-150.
- Butler, J. (2008). *Cinsiyet belası* (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.
- Chadwick, W. (2017). *Women, art and society*. Thames And Hudson.
- Demirci-Yılmaz, T. (2015). Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemi Türkiye Modernleşmesinde annelik kurguları. *Cogito*, 81, 66-90.
- Perkins Gilman, C. (2005). *What Diantha did*. Dodo Press. (Orijinal eser 1912’de basılmıştır)
- Gürel, N. (2018) *Kadınlar rüyalar ejderhalar* [Sergi Katalog Metni]. Bursa Nilüfer Belediyesi.
- Hackney Flashers. (t.y.). *Work of a women’s collective 1974-1980*.
https://hackneyflashers.com/History/#_Ftnref3

- Hanisch, C. (1969). *The personal is political*.
<https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf>
- Heinrich B. (2007). *Gülsün Karamustafa: Gllerim tahayllerim*. Yapı Kredi Yayınları.
- Hirata, H., Laborie, F., La Doare H., ve Senotier D. (2015). *Eleştirel feminizm sözlüğü* (G. Acar Savran, ev.). Dipnot Yayınları.
- Hooks, B. (2016). *Feminizm herkes içindir* (A. Yıldırım, B. Kurt, E. Aydın ve Ő. Özgün, ev.). Bgst Yayınları.
- Karamustafa, G. (1982). *Resme Sevdalı Ana* [Tuval zeri Yağlıboya].
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190424>
- Liss, A. (2009). *Feminist art and the maternal*. University Of Minnesota Press.
- Marchevska, E. (2020). Maternal art practice: An emerging field of artistic enquiry into motherhood, care and time. E. Marchevska, ve V. Walkerdine (Ed.), *The maternal in creative work: Intergenerational discussions on motherhood and art* içinde (s. 1-9). Routledge.
- Mother Art (t.y.a). *About*. <https://motherart.org/about/>
- Mother Art (t.y.b). *Mother Art Cleans Up* [Performans]. <https://motherart.org/projects/mother-art-cleans-up-1978/>
- Mother Art (t.y.c). *Mother Art Cleans Up* [Enstalasyon]. <https://motherart.org/projects/cleans-up-installations-1979/>
- Nochlin, L. (2014). Neden hi büyük kadın sanatçı yok? A. Antmen, (Ed.), *Sanat/ Cinsiyet: Sanat tarihi ve feminist eleştiri* içinde (s. 119-156). İletişim Yayınları. (Orijinal eser 1971'de basılmıştır)
- Oda Projesi (t.y.). Oda Projesi <http://odaprojesi.blogspot.com/>
- Oda Projesi (2017). *İsimsiz* [Duvara Uygulanmış El yazısı].
https://drive.google.com/drive/folders/0Bzjb87KCq1mMWMhfNi1wcmlOakk?resourcekey=0-YsiUVtXz8i_3kx4g9xBnFg
- Öner, Ani C. (2015). DiŐi bir ikarus: Kadınlık-yazarlık-annelik arasında Sylvia Plath. *Cogito*, 81, 142-156.

Kayıp Poetika: Tractatus Coislinianus'ta (Coislin Risalesi) Mizah Düşüncesi

Lost Poetics: Humor in Tractatus Coislinianus

Oğuz Arıcı, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul Üniversitesi*

Özet

Aristoteles'in Poetika eserinin ikinci bir cildinin olup olmadığı bir muammadır. Kimilerine göre ikinci rulo hiçbir zaman yazılmamış, Aristoteles Poetika'daki incelemesini tragedya ve destan üzerine yoğunlaşarak tamamlamıştır. Kimilerine göreyse metin eksiktir çünkü Aristoteles komedy ve satir üzerine bir inceleme yapacağını vaat etmiştir. Şayet ikinci kitap yazıldıysa akabetinin ne olduğu da bir başka tartışma konusudur. Kimilerine göre kaybolmuş, kimilerine göre içeriği değersiz bulunduğu için önemsenmemiş, kimilerine göreyse tam tersine içeriği çok tehlikeli bulunduğu için kopyalanmasına izin verilmemiş ve özellikle yok edilmiştir. Zaman zaman Atlantis efsanesi gibi bahsedilen kayıp rulo, Umberto Eco'nun *Gülün Adı* adlı romanına da bu tehlikeli yanıyla konu olmuştur. 1839 yılında John Anthony Cramer adında bir klasik edebiyat uzmanı tarafından Paris Ulusal Kütüphanesinde keşfedilen ve Tractatus Coislinianus (Coislin Risalesi) adı verilen el yazmalarının Aristoteles'in Poetika adlı eserinin kayıp kısmı olup olmadığı konusunda bir tartışma vardır. Söz konusu el yazmaları Poetika'nın yapısına oldukça benzerlik gösterir. Tıpkı Poetika'da olduğu gibi burada da metin, önce poiesis ve mimesis gibi genel kategorilerden başlayıp alt türlere odaklanır. Poetika'nın tragedya ve epos çözümlenmesine benzer bir şekilde el yazması metnin odağında da 'gülünç olan' ve gülücün teknikleri yer almaktadır. Bu makalede Risale'nin, Aristoteles'in külliyatındaki, özellikle Poetika'daki fikirleriyle benzeşen yerleri tespit edilmeye ve metnin tamamındaki mizah düşüncesi bu bağlamda tartışılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Coislin risalesi, Aristoteles, Poetika, komedy, mizah.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Sahne sanatları, tiyatro kuramı.

Abstract

It is a mystery whether there is a second book of Aristotle's Poetics. According to some sources, a second book (or chapter) was never written, and Aristotle completed his analysis in the Poetics by concentrating only on tragedy and the epic. According to others, the text is incomplete because Aristotle promised to make a study on comedy and iambic compositions. Another debate focuses on what would be the fate of the second book (or chapter) if it was ever written. According to some studies, it was lost, according to some others, it was ignored because its content was worthless, and according to yet some others, it was not allowed to be copied because its content was considered too dangerous, and it was purposely destroyed. This lost book (or chapter), which is sometimes mentioned as the 'Legend of Atlantis,' was the subject of Umberto Eco's novel 'The Name of the Rose.' There is a debate as to whether the manuscripts entitled Tractatus Coislinianus, discovered in the Paris National Library in 1839, by a classicist named John Anthony Cramer, are the missing parts of Aristotle's discourse Poetics. The manuscripts in question have a very similar structure to that of the Poetics. Just as in the Poetics, Tractatus Coislinianus starts with general categories such as poiesis and mimesis, and then focuses on subgenres. Similar to the tragedy and epos analysis in the Poetics, the manuscripts' focus is on the techniques of humor and comedy. In this article, the goal is to study the similarities between the Tractatus Coislinianus and Aristotle's canon, especially his ideas in the Poetics, and to discuss the idea of humor in the whole text within this context.

Keywords: Tractatus Coislinianus, Aristotle, Poetics, comedy, humor.

Academical disciplines/fields: Performing arts, theatre theory.

- **Sorumlu Yazar:** Oğuz Arıcı, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul Üniversitesi.
- **Adres:** İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji, Oda: 265, Laleli-İstanbul
- **e-posta:** oguz.arici@istanbul.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0001-9595-6977
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 01.07.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1071122

Geliş tarihi: 10.02.2022 / **Kabul tarihi:** 11.06.2022

1. Giriş

Poetika'nın ikinci kitabının varlığı, araştırmacılar için zaman zaman Atlantis efsanesi gibi bir muammaya dönüşür. Aristoteles'in ikinci bir kitap yazıp yazmadığı, yazdıysa bu kısmın neden kaybolduğu hâlâ önemli bir tartışma konusudur. Bazıları belirli bir simetri oluşturabilmesi yani tragedyaya koşut olarak Poetika'daki incelemenin komedyaya konusuyla devam etmesi gerektiğini düşünür ve buna ilişkin kanıtları ileri sürerler. Bazıları ise ikinci bir kitabın hiçbir zaman yazılmadığına inanırlar (McMahon, 1917).

Bu çalışmada kayıp ikinci kitabın varlığına dair kanıtlardan biri olarak düşünülen Tractatus Coislinianus (Coislin Risalesi) metni yorumlanmaya çalışılacaktır. Metnin otantikliğiyle özel olarak ilgilenilmeyecek fakat Aristoteles'e ait olup olmadığı ya da Poetika'nın kayıp kısmı sayılıp sayılmayacağı konusundaki tartışmalara kısmen değinilecektir.

Türkçe literatürde Tractatus Coislinianus üzerine odaklanan bir çalışma bulunmamaktadır. Söz konusu el yazmaları mizah ve komedyaya teorisi için zengin bir malzeme sunmaktadır. Bu açıdan el yazmasının şerhli bir okumasının yapılmasının önemi büyüktür. Çalışmanın asıl hedefi, Aristoteles'in Poetika'sındaki ve diğer eserlerindeki mizah fikrinden hareketle Risale'nin anlaşılıp anlaşılamayacağını tartışmak ve Risale'deki humour düşüncesini belirginleştirmektir. Çalışma boyunca Risale'nin Aristoteles külliyatıyla, özellikle de Poetika'yla ilişkili olabileceği varsayımından hareket edilmektedir. Risale'deki sözler doğrudan Aristoteles'in elinden çıkmış olmayabilir. Nitekim üsluba ve çoğu kısımdaki şematik yazıma bakıldığında Risale, başka bir metinden yapılmış özet ya da serbest alıntılar gibi durmaktadır. Yine de alıntılanan ya da özeti yapılan metnin Poetika'nın kayıp kısmı olma olasılığı yüksektir. Bu çerçevede, metni yorumlamaya geçmeden önce Aristoteles'in ikinci kitabının varlığına dair birkaç tartışmalı yönü belirtmekte fayda vardır:

1. Aristoteles'in komedyaya hakkında yazmış olduğuna ilişkin pek çok kanıt ve işaret bulunmaktadır. Birincisi, Aristoteles pek çok eserinin giriş kısmında ne tür meseleleri hangi açılardan ele alacağını belirtir ve sonunda vadettiği çalışmayı sunar. Poetika'da da aynı şekilde bir vaatte bulunmaktadır. Tragedya tanımını yaptığı VI. bölümün başında destan ve komedyadan 'daha sonra konuşacağını' belirtir ve tragedyaya incelemesinden sonra destan konusuna odaklanır ve her iki türü karşılaştırmalı olarak ele alır.

Tragedya ve komedyanın ortaya çıkışıyla birlikte ozanlar kendi doğalarına göre bu iki şiir türünden birinin peşine düştü, bu şekiller öncekilerden daha üstün yüce ve saygın diye bazıları taşlama (iambos) yerine komedyaya ozanı oldu, bazıları da destanı bırakıp tragedyaya ozanı ve yöneticisi (eksarhkos) oldu. (Aristoteles, 2016, s. 10)

Destan, tragedyanın gelişim aşamasındaki daha alt bir türü olarak incelemeye alınır ve nihayetinde destan ve tragedyaya karşılıklı olarak değerlendirilir. Benzer türden bir karşılaştırmanın komedyaya ve iambos için de yapılmış olması oldukça akla yatkın gelmektedir.

2. Aristoteles'in 'iambos' konusuna girdiğine dair bir işaret de Riccardianus el yazmalarında bulunmaktadır. Aristoteles'in elimizdeki metni şu şekilde bitmektedir: "O halde bir yandan tragedyaya ve destan, bunların türleri ve öğeleri, kaç tane oldukları ve birbirlerinden nasıl ayrıldıkları, bir eserin iyi olup olmamasının nedenleri, eleştiriler ve çözümleri hakkında bu kadar konuşulmuş olsun" (Aristoteles, 2016, s. 83).

Bu ifadeler tragedyaya ve destan konusundaki incelemelerin kesin olarak bitirildiğini vurgular. Diğer taraftan, vaat edilen komedyaya incelemesine henüz tam olarak girişilmemiştir. Codex Riccardianus 46 adıyla anılan ve 13. ya da 14. yüzyıla ait olduğu düşünülen el yazması bir metnin sonunda, fazladan birkaç sözcük, harf ve işaretlere rastlanır: $\pi\epsilon\rho\iota\ \delta\epsilon\ \iota\cdot\cdot\cdot\cdot\omega\mu\omega$. Bu okunamayan kısımdaki sözcüğün $\iota\alpha\mu\beta\omega\nu$ (iambos -taşlama) olabileceğini ve buradaki satırın da 'komedyaya ve taşlama konusunda yazacağım' ($\pi\epsilon\rho\iota\ \delta\epsilon\ \iota\alpha\mu\beta\omega\nu\ \chi\alpha\iota\ \kappa\omega\mu\omega\delta\iota\alpha\varsigma\ \gamma\rho\acute{\alpha}\psi\omega$) şeklinde yorumlanabileceğini iddia edenler bulunmaktadır. Örneğin F. Else, metnin bu noktadan sonra iambic ve komedyaya konusuna gireceğini söyler (Else, 1957, s. 653). Tarán ve Gutas, bu ek kısmın şu şekilde okunabileceğini iddia ederler: $\pi\epsilon\rho\iota\ \delta\epsilon\ \iota\alpha\mu\beta\omega\nu\ \chi\alpha\iota\ \kappa\omega\mu\omega\delta\iota\alpha\varsigma\ \gamma\rho\acute{\alpha}\psi\omega$. Ayrıca Tarán, Aristoteles'in komedi üzerine ikinci bir kitap yazdığına inanır fakat kanaati, buradaki sözcüklerin Aristoteles tarafından yazılmadığı yönündedir (Tarán & Gutas 2012, s. 303-304). Mayhew ise Tarán'ın görüşüne karşı çıkar (Mayhew, 2016, s. 375). Diğer el yazmalarında görünmeyen bu ek

satırın Aristoteles tarafından yazılmış olduğunu varsayarsak, Poetika'nın bu kısımdan itibaren (ikinci ruloda) taşlama ve komedyaya konusunu ele aldığını düşünebiliriz.

3. Poetika'nın son cümlesi de eksik bir ifade izlenimi vermektedir. Ömer Aygün Poetika çevirisinin ilgili kısmına düştüğü şerhte, bu konuya dikkat çeker: "İşte bu durum elimizdeki metnin son cümlesini önemli kılıyor: 'O halde bir yandan tragedyaya ve destan, bunların türleri ve öğeleri, (...) hakkında bu kadar konuşulmuş olsun.' Ya öbür yandan? Burada bir eksiklik var gibi görünüyor" (Aygün, 2016, s. 99).

4. Aristoteles'in eserlerini sıralayan Laertios Diogenes (MS. III. yy) V.1.26.'da Poetika'nın 'bir kitap', V.1.24. bölümde ise Şiir Sanatı İncelemesi'nin iki kitaptan oluştuğunu belirtir (Diogenes, 1972; Diogenes, 2007). Aynı şekilde Hesychius ve Batlamyus'un da Aristoteles'in eserlerinin listesini verirken Poetika'dan 'iki kitap' şeklinde söz ettikleri bilinmektedir (Tarán & Gutas, 2012, s. 17).

5. Poetika'nın ikinci kitabının yazılmış ve bir zamanlar var olduğunu düşündüren başka bir kanıt da Aristoteles'in bizatihi başka eserlerinde yaptığı atıflardır. Örneğin Politika'nın son kısmında müziğin eğitici ve kathartik işlevleri olabileceğini belirttikten sonra bir parantez açarak 'burada katharsis sözcüğünü açıklamadan kullandığını', ama 'Poetika adlı çalışmasında bunu ayrıntılarıyla ele alacağını' belirtir (Aristoteles, 1975, s. 245). Fakat Poetika'nın günümüze kalmış kısmında 'katharsis' sözcüğü terim olarak¹ tek bir yerde, yani tragedyanın tanımının yapıldığı altıncı bölümde geçer. Fakat bu kısımda da 'katharsis' açıkça tanımlanmadan bırakılmıştır. Bu durum da pek çok yorumcu için, ikinci rulonun varlığının kanıtlarından biri olarak kabul edilir.

İkinci kitabının varlığına dair bir başka ipucu da Retorik'te bulunmaktadır. Aristoteles bu kez, gülücün çeşitli formlarını Poetika'da açıkladığını belirtir: "Buna benzer bir biçimde, eğlence, her tür rahatlama ve gülme de hoş şeyler sınıfına girdiği için ister insan ister sözler, isterse edimler olsun, gülünç şeylerin hoş olacağı sonucu çıkar bundan. Gülünç şeyleri Şiir Sanatı (Poetika) adlı risalede tartıştık" (Aristoteles, 2006, s. 78).

Elimizdeki Poetika metninde 'gülünç olanların' çeşitlerine dair bir pasaj bulunmamaktadır. Ancak inceleyeceğimiz Coislin Risalesi tam da yukarıdaki alıntıdaki gibi komik olanın kaynağı olarak 'sözler' ve 'edimler' ayrımını yapmaktadır. Yine Retorik'in ilerleyen bölümlerinde şöyle der: "Gülünç olana (geloios) gelince. Bunların tartışmada bir yararı olduğu varsayılır. Gorgias, hasımlarınızın ciddiyetini gülerek, gülmelerini ise ciddiyetle boşa çıkarmanız gerektiğini söylemişti, haklıydı da bunda. Gülünç olan şeyler, Poetika'da sınıflandırılmıştır" (Aristoteles, 2006, s. 211).

Coislin Risalesi'nde gülünç olanın sınıflandırılması yapılmaktadır. Bu durum da onun, Poetika'nın kayıp parçası olabileceğinin önemli kanıtlarından biri olarak okunabilir.

2. Coislin Risalesi (Tractatus Coislinianus) Okuması

Aristoteles'in ikinci kitabının bir özeti olduğu düşünülen el yazmaları 1839 yılında John Anthony Cramer adında bir klasik edebiyat uzmanı tarafından Paris Ulusal Kütüphanesinde bulunmuştur. Söz konusu özeti kimin, hangi kaynaktan yaptığı belli değildir. Risale'nin de dâhil olduğu el yazmaları koleksiyonunun 10. yüzyılda Yunanistan'daki Athos Dağında bulunan Büyük Lavra Manastırında uzun süre saklandığı bilinmektedir. El yazmaları, 1643 yılında hitabet hocası (Rhetor) Athanasius (1571-1663) tarafından Kıbrıs'tan Paris'teki Seguier de Coislin'e gönderilmiştir. Parşömen el yazmaları yaklaşık 30cmx20cm ebadında 263 folyodan oluşmakta ve kapsam olarak da iki farklı alanda yazılar içermektedir. 229. folyoya kadarki birinci bölüm İstanbul'daki patriklerin bir listesinden oluşmaktadır. 230. ve 261. arasındaki folyolarda ise Aristoteles'ten yapılan alıntı, özet ve yorumlar bulunmaktadır. 248v.-249v. numaralı folyolar Coislin Risalesi (Tractatus Coislinianus) adı verilen metni içermektedir (Janko, 1984, s. 5-6).

2.1. Risalenin Bölümleri

2.1.1. Pasaj 1

Risale'nin ilk iki pasajı, Poetika'nın elimizdeki versiyonuyla uyumludur. Birinci pasajda poiesis'i (yazın sanatını), 'amimetik' (taklide dayanmayan) ve 'mimetik' (taklide dayanan) olarak ikiye ayırır. Poetika'da

¹ Sözcüğün ikinci kullanımı Orestes'in suçunun 'arınmasından' söz edildiği yerdedir. Katharsis kelimesine başka bir yerde rastlanmaz.

da mimetik sanatlardan söz edilir, ancak taklide dayanmayan (amimetik) yazından, dolaylı bir şekilde bahsedilir. Buna göre tıp ve doğa bilimlerinde yazılmış metinler ölçüyle yazılmış olsa da mimetik metinler değildir. Risale'nin ilk pasajındaki bu ayrım bu açıdan Poetika'da yapılan ayrımla uyumludur.

Risale, 'amimetik' (1a) başlığı altına tarih² ve eğitici yazını³ (didaktik ve teorik) koyar (Coislin Risalesi, 2021, s. 108). Mimetik (1b) yazını ise yine Poetika 1448b20'de olduğu gibi anlatı ve drama olarak ikiye ayırır. Dramatik metinler komedyaya, tragedyaya, mimus⁴ ve satirlerdir⁵ (Coislin Risalesi, 2021, s. 108).

2.1.2. Pasaj 2

Risale'nin 2 numaralı pasajı, Poetika'nın tragedyaya tanımı içeren 6. bölümündeki ifadeleri çağrıştırmaktadır. Risale, bu kısımda acıma ve korku (*eleos* ve *phobos*) yerine merhamet (*oikhtos*) ve tedhiş (*deous*) sözcüklerini kullanır: "Tragedya, merhamet ve tedhiş yoluyla ruhtaki korku duygularını ortadan kaldırır" (Coislin Risalesi, 2021, s. 108). Bu kısım, Poetika 1449b23 ve devamındaki ifadelerin farklı sözcüklerle aktarımı gibidir. Katharsis yerine, ortadan kaldırmak / uzaklaştırmak (*huphairesis*) ifadesi kullanılmıştır. Hemen ardından tragedyanın 'belirli oranda korkuya sahip olması' gerektiği ve 'tragedyayı doğuranın acı veren duygular' olduğu belirtilir (Coislin Risalesi, 2021, s. 108).

2.1.3. Pasaj 3

Risale'nin 3. pasajının ilk kısmı Poetika'nın 6. Bölümünün komedyaya uyarlanmış halidir:

Komedyaya, uzunluktan pay almamış, tamamlanmış <haz veren bir dile sahip> ki bu haz veren özelliğin, (oyunun) çeşitli bölümlerinde münferit olarak kullanıldığı, anlatı yoluyla <değil> kişilerin eylemi yoluyla, doğrudan temsil edildiği ve haz ve gülünçlük yoluyla bu duyguların katharsisini hedefleyen gülünç bir eylemin taklididir. (Coislin Risalesi, 2021, s. 108-109)

Poetika'daki tragedyaya tanımıyla karşılaştırdığımızda komedyanın ilk farkı 'uzunluk' niteliğidir. 'Komedyaya, uzunluktan pay almamış'tır. Bu ifadeyle ne kastedildiği çok açık olmamakla beraber yine Poetika'nın tragedyaya tanımında olduğu gibi burada da olay örgüsünün türe uygun uzunluğa sahip olması gerekliliği kastediliyor olabilir. Poetika'da tragedyanın evriminin anlatıldığı kısımda Aristoteles tragedyanın uzunluğu konusunda şöyle söyler: "Ayrıca uzunluğu da değişti, kısa öykülerden ve satirik kökenine dayanan gülünç dil kullanımından uzaklaşarak ağırbaşlılık kazandı" (Aristoteles, 2016, s. 11).

Buna göre tragedyaya evriminin erken aşamalarında gülünç bir dil ve kısa olay örgülerine sahipken zamanla 'belirli bir uzunluğa' erişmiş ve gülünç dili terk etmiştir. Aristoteles'in burada neyi kastettiği çok berrak değildir. Yazarlara önerisi, metnin olabildiğince uzun olmasıdır. Fakat bütünlüğün kavranabilir olması, olasılık ve zorunluluk yasalarına göre ilerleme ve mutluluktan mutsuzluğa ya da tam tersi dönüşe olanak verme gibi kıstaslarla bu uzunluğa son kertede muğlak bir çerçeve çizilir (Aristoteles, 2016, s. 20). Aristoteles'in, tragedyanın gelişmemiş hali olarak gördüğü satirler, eğer hem komik bir dil hem de kısa olay örgülerinden oluşuyorsa, Risale'deki, 'uzunluktan pay almamış' ifadesi, komedyanın -tragedyalara oranla- daha kısa olay örgülerine sahip olması gerekliliği vurgusu taşıyor olabilir.

Cümlelerin sonundaki 'katharsis' koşulluğu üzerinde söylenecek pek fazla şey yok gibi. Poetika'daki acıma ve korku yerine bu kez gülünçlük (*geloios*) ve haz (*hēdonē*) yerleştirilmiş ve 'bu tür duyguların katarsisi...' (*tēn tōn toioutōn pathēmatōn katharsin*) ifadesi aynen korunmuştur. Poetika'daki katharsisin anlamıyla ilgili bulanıklık, yani acıma ve korku pathoslarının arındırılması ile tam olarak ne kastedildiği sorunu, benzer bir şekilde 'gülme' ve 'hazzın' arındırılması meselesinde de karşımıza çıkıyor.

Aynı pasaj "Gülünç olan, komedyanın anasıdır" (Coislin Risalesi, 2021, s. 109) cümlesiyle tamamlanır. Böylece 2. Pasajla da koşululuk sağlanmış olur.

Eğer Coislin Risalesi, Poetika'nın eksik kısmının bir özetiye, Aristoteles'in Retorik'te atıfta bulunduğu gülünç olanların (*geloios*) sınıflandırılması işi Risale'nin 3a. ve 3b. numaralı kısımlarında şematik olarak ifade edilmektedir. Bu kısımlarda gülünç olanın iki ana kaynaktan, sözden (*leksis*) ve eylemden⁶ (*pragma*)

² Örneğin Herodotos'un *Tarih*'i.

³ Örneğin Hesiodos'un *İşler ve Günler* adlı eseri 'didaktik', Theogonia (Tanrıların Doğuşu) ise 'teorik' olarak sınıflandırılabilir.

⁴ Sirakuza'lı Sophron ve onun oğlu Xenarchus'un MÖ. V. Yüzyılda yazdıkları mimuslar.

⁵ Aiskhylos'un *Phorcidēs*'i, Sophokles'in bir parçası günümüze kalmış olan *İz Sürücüler*'i (*Ichneutae*) ya da Euripides'in *Kykloplar*'ı gibi.

⁶ 'Pragma' sözcüğü, 'eylem' karşılığının yanı sıra 'nesne', 'durum', 'olgu' gibi anlamlara da gelebilmektedir.

ortaya çıktığı belirtilir ve ardından söz yoluyla ve eylem yoluyla ortaya çıkan komik türleri şematik olarak sıralanır (Coislin Risalesi, 2021, s. 109).

2.1.3.1 Pasaj 3a: Söz kaynaklı gülünç. Söz yoluyla oluşan komik başlığı altında 7 alt başlık verilmiştir.

2.1.3.1.1. Pasaj 3a (i): Eş sesli sözcükler (homōnumia). Yazılışları ve söylenişleri aynı olan fakat anlamları farklı olan sözcüklerden kaynaklanan komiktir. Risale bu başlıkların hiçbirinde örnek vermez. Fakat aynı sınıflandırmanın gözlendiği yine yazarı belirsiz Prolegomena⁷ metni ile John Tzetzes'in Aristophanes'e Önsöz⁸ metinlerinde bazı örnekler sunulmaktadır. Eş sesli sözcüklerden kaynaklanan komik ile ilgili Prolegomena'nın verdiği örnekler diaphoroumenoıs (farklı, ayrık) ve metre sözcükleridir (Janko, 1984, s. 26-27). Diaphoroumenoıs örneğinin çevirisinden espriyi kavramak zor fakat metre, bu açıdan daha olanaklı gibi duruyor. Çünkü bu sözcük, hem nazım vezni/ hece ölçüsü hem de hacim ve uzunluk ölçüsü anlamına gelebilmektedir. Türkçe karşılığında da eş seslilik korunmaktadır. Aristophanes'in Bulutlar oyununda metre sözcüğünün eş sesliliğinden yararlanılarak bir komik üretilmektedir:

Sokrates: Anlıyalım bakalım... hangisini öğrenmek istiyorsun? Ölçüleri mi, nazmı mı, yoksa usülleri mi?

Strepsiades: Ölçüleri. Çünkü geçen gün uncu beni iki khoniks aldattı.

Sokrates: Sana onu sormuyorum. Sence en güzel ölçü hangisi, üçlü ölçü mü, yoksa dörtlü ölçü mü?

Strepsiades: Bence yarım hektheus'un üstüne ölçü olmaz. (Aristophanes, 1957, s. 57-58)

2.1.3.1.2. Pasaj 3a (ii): Eş anlamlılar (sunōnumia). Sözden kaynaklanan gülünçün ikinci çeşidini eş anlamlı sözcükler oluşturmaktadır. Prolegomenon'da verilen örnek Aristophanes'in Kurbağalar oyununda kullanılan eş anlamlı sözcüklerdir. Burada Aiskhylos karakteri "İşte yurduma döndüm, buradayım" dediğinde Euripides ona "aynı şeyi iki kere söylüyorsun" şeklinde karşılık verir (Aristophanes, 1946, s. 81).

Kalıplaşmış sözler olan deyim ve atasözlerinde kelimelerin eş anlamlıları ile değiştirilmesi de komik bir etki yaratacaktır. Bu da eş anlamlı sözcüklerden doğan komik türü olarak gösterilebilir. Örneğin 'ayıkla pirincin taşını' yerine 'seç pirincin taşını' demek ya da 'tuz biber ekme' yerine 'tuz karabiber ekme' demek gibi.

2.1.3.1.3. Pasaj 3a (iii): Boş konuşma (ya da laf salatası) (adoleskhia). Adoleskhia, boş konuşma, zevzeklik ve gevezelik etmek anlamına geliyor (Liddell vd., 1996, s. 24). Aristoteles Sofistçe Çürütmeler başlıklı eserinde 'adoleschia'yı "aynı şeyi tekrar tekrar (defalarca) söylemek" olarak tanımlamıştır (Aristoteles, 2019, s. 15). Cooper'ın, bu tür için verdiği örneklerden biri Aristophanes'in Eşek Arıları oyunundaki koronun (özellikle 233-6. satırlardaki) konuşmalarıdır (Cooper, 1922, s. 231). Fakat verilen örneklerdeki metinlerde boş konuşmanın derecesini ve komik niteliğini hemen kavramak kolay değildir. Daha kısa metinlerdeki gereksiz tekrarlar, 'boş konuşmanın' komik etkisini anlamayı kolaylaştırmaktadır. Örneğin: 'Sonu gelene kadar bitmeyecek.'; 'Çok fazla hatalı yanlış yaptık.'; 'Maçı biz kazansaydık, siz yenilmiş olacaktınız.'

'Adoleschia' komiği kategorisine şizofazi (schizophrenia), logomani (logorrhea ya da verbomania) veya kıtık (*périssohgie*) gibi bilinçli ya da bilinçsiz yapılan tutarsız gevezelik çeşitleri de eklenebilir. Şizofazide gramer olarak doğru bir yapı görülse de ortaya çıkan cümle tamamen saçmadır. 'Renksiz yeşil öfkeyle uyuyor' (Chomsky, 2002, s. 15) örneğinde olduğu gibi. Logorrhea ya da logomani durumunda ise, yine yersiz ve anlamsız, aşırı konuşma söz konusudur. Beckett'ın Godot'yu Beklerken oyunundaki Lucky karakterinin konuşması buna örnek verilebilir. Yine 'adoleschia' olarak düşünülebilecek bir başka konuşma biçimi de Türkçede kıtık olarak adlandırılan '*périssohgie*' üslubudur. 'Lise okulu.' 'Ölü cesedi.' 'Yangın yanıyor' gibi, öncekiler kadar saçma nitelik barındırmayan fakat anlatımın, gereksiz tekrardan dolayı bozuk olduğu ifadeler kıtık örneği olarak verilebilir. Benzer bir kıtık örneği: "Ben bugün ile

⁷ Aristophanes'in ve başka yazarların oyunlarının el yazmalarında bulunan açıklamalardan derlenmiş metinlerin genel ismi. Bu metinlerin yazarı bilinmiyor (Koster, 1975).

⁸ Metnin İngilizcesi (Cooper, 1922, s. 287-289); Yunancası (Kaibel, 1899, s. 17).

bugünden önce geçen dünkü günün olaylarını bilirim; bugünden sonra gelecek yarınki gün ne olacağını bilemem” (Gencan, 1974, s. 83).

2.1.3.1.4. Pasaj 3a (iv): Eş köklü sözcükler (parönumia). ‘Paronumia’, aynı kökten sözcüklerin nitelik ve nicelik değişimlerine dayanan bir komik cinsidir. Risale’ye göre ‘paronumia’, ya sözcüğe bir eklemeye (*prosthesis*) ya kısaltmalar (*aphairesis*) yoluyla ya da küçültme eki (*hupokorisma*) eklenmesi şeklinde yapılabilir. Bunlar sözcüğün niceliğinde gerçekleşen bir değişimle ilgili ‘paronumia’ örnekleridir. Bir de sözcüklerin nitelik değişimine (*exallagēn*) bağlı ‘paronumia’lar vardır.

a. Eklemeye / uzatma (*prosthesis*) yoluyla yapılan ‘paronumia’ çeşidi olarak, W. Watson, *Antiatticist*’in kullandığı ‘kuntataton’ sözcüğünü örnek olarak verir⁹. Aslında ‘kunteros’ (çok utanmaz, köpek gibi) sözcüğünün süperlatifi olan ‘kuntatos’ (en utanmaz), fazladan bir ek daha getirilerek komikleştiriliyor. Watson’un bu konuda verdikleri örnek şöyledir: “No one is betterer than Roger Federer” (Watson, 2012, s. 222). Kısaltma (*aphairesis*) yoluyla paronumia için Prolegomenon’da verilen örnek ‘Bomolokhos’ yerine ‘bomax’ kısaltmasıdır. “Bana bomax Midas derler” ifadesinde olduğu gibi (Janko, 1984, s. 31). Burada kullanılan ‘Bomas’, bomolokhos’un (*buffoon*) kısaltmasıdır. ‘Bömolokhos, bōmos (sunak) ve lokhaō’dan (pusuya yatmak) türetilmiştir ve düz anlamıyla “sunakların üzerinde sunulan etin bir parçası için yalvarmak veya eti çalmak için bekleyenleri ifade eder” (Liddell vd., 1996, s. 334). Aristoteles’te ise bōmolokhos ‘eğlence ve şaka yapmada aşırıya kaçan’, ‘şaklaban’ anlamında kullanılır (Aristoteles, 2007, s. 36). Fakat burada, kısaltmadan kaynaklı ortaya çıkan mizahın niteliği çok anlaşılır değildir. Türkçe’de bazı isimlerin kısaltmalarını düşündüğümüzde, 80’lerin sonlarında çok konuşulan bir sosyal dayanışma fonu olan FakFukFon gibi bir kurum adı kısaltması iyi bir örnek olabilir. Benzer bir şekilde 2015 yılında açılan Ordu-Giresun Havaalanına proje ve inşaat aşamasındayken ORGİ adı verilmişti. Her iki örnekte de kısaltmalar fonetik bakımdan İngilizce cinsel anlamı sözcükleri çağrıştırdıklarından komik etki yaratmaktadır.

b. Küçültme (*hupokorisma*) (eki) yoluyla ‘paronumia’ için Prolegomenon’da (Janko, 1984, s. 31) verilen örnekler Sōkratidion (Sokratesçik) ve Euripidion (Euripidesçik). Sōkratidion, *Bulutlar* oyununun çevirisinde de Sokratesçikim şeklinde kullanılmıştır (Aristophanes, 1957, s. 34). ‘Euripidesçik’ ifadesi de aynı komik etki amacıyla *Kömürçüler*’de kullanılmıştır (Aristophanes, 1975, s. 44). Aristoteles Retorik’te, küçültme eklerinin komik etkisini şöyle açıklar: “Aynı etkiye, kötü bir şeyi daha az kötü, iyi bir şeyi daha az iyi yapan küçültme eklerinin kullanımıyla da ulaşabilir. Örneğin, Aristophanes’in Babilliler’indeki takılmayı alalım: ‘altın’ için ‘altıncık’ı, ‘manto’ için ‘mantocuk’u, ‘alay’ için ‘alaycık’ı, ve ‘belacık’ı kullanır orada” (Aristoteles, 2006, s. 171).

Küçültme eki gündelik dilde nesneyi / kişiyi aşağılamak, değersizleştirmek, taşlamak, iğnelemek vs. amaçlarıyla da kullanılmaktadır. Doğal olarak komedyalarda sıklıkla karşımıza çıkan bir tekniktir. Özellikle bir iktidar ve makam sahibi birinin ismini küçülterek kullanmak komik etki yaratmaktadır.

c. Değiştirme (*eksallagē*) yoluyla ‘paronumia’ tekniğinde, sözcüğün niteliği değişmektedir. Prolegomenon’daki örnek ‘O Zeu despota’ yerine ‘O bdeu despota’ şeklinde söylemektir. Burada Zeu (Zeus) ses olarak benzer bir sözcükle bdeu (osuruk) değişmiştir. Değişim tekniği Türkçede ‘benzeşleme’ adıyla anılan ve ses bakımından birbirine benzer kelimeleri karıştırarak kullanma yoluyla komiği oluşturan bir tekniğine benzemektedir. Örneğin Karagöz ses benzerliğinden dolayı şunları yanlış anlar: Sarf-ı nazar=Safnaz; ikaz=iyi kaz; intizar=enginar; très bien (trebiyen)= trene binen; delk-ü temas (sürtünerek temas etme)= delikli elmas. Cicero, Orator adlı eserinde ‘nobiliorem’ (soylu) ve ‘mobiliorem’ (dönek) örneklerini verir (aktaran Watson, 2012, s. 224).

2.1.3.1.5. Pasaj 3a (v) Parodi (parōdia). Parodi sözcüğü genellikle burlesk ve taklit olarak tanımlanır (Liddell vd., 1996, s. 1344). Aslında sözcüğün tam karşılığı ‘para’ (benzer, taklit, yerine geçen, sahte) ve ‘odia’ (şarkı) kelimelerinin birleşiminden çıkarılabilir. Bir metnin kısmen farklı bir benzerini yapmak parodinin en geniş tanımı gibi duruyor (Rose, 2016). Bugün parodi dediğimizde ilk aklımıza gelen, bir şiirin, romanın ya da bir filmin komikleştirme amaçlı taklididir. Komiğin ortaya çıkması için taklit edilen eserin genellikle ne olduğu anlaşılmalıdır.

⁹ *Antiatticist*, MS. II. ya da III. yüzyıla ait olduğu düşünülen bir sözlüktür. *Atticist* adı verilen ve MÖ. V yüzyıla ait Attika diline ait sözcükleri derlemeye çalışan sözlük çalışmaları geleneğine biraz aykırı olduğu için bu ad verilmiştir.

Parodinin bir cümle ya da kelimeyle örneğini vermek çok zordur. Aslında değiştirme (*eksallagē*) yoluyla 'paronumia' da bir parodi örneği olarak düşünülebilir. Nitekim R. Janko, Prolegomena'daki 'O zeu despota/ O bdeu despota' örneğinin parodi bölümüne ait olabileceğini de düşünmektedir (Janko, 1984, s. 31). W. Watson'un ise şöyle açıklar:

...tek kelimelik bir parodi mümkündür tıpkı Ronald Reagan'ın 'Piskopos Tutu ile görüşmeniz nasıl geçti?' sorusunu 'So-so' ile yanıtladığı zamanki gibi... 'So-so', 'Tutu' ile eş köklü (paronumia) bir sözcük değildir, tekrarlanan bir heceden oluşması bakımından ona benzeyen farklı bir kelimedir. Bu tür sözler bebek ve çocuk dilinin karakteristiğidir. (Watson, 2012, s. 224)

Watson'un açıklamasında da belirtildiği gibi iki sözcük (*Tutu ve So-so*) arasındaki benzerlik yalnızca hece sayısından ibarettir. Fakat so-so (eh işte/ şöyle böyle) sözü, yalnızca R. Reagan'ın psikoposla görüşmesinin değil aynı zamanda Psikopos Tutu'nun da bir sözde niteliğine dönüşür. Bu çift anlamlılık sayesinde komik etki ortaya çıkar.

Bir kelimeyi çıkararak bir cümlenin parodileştirilmesine bir örnek lise kimya öğretmenim tarafından verildi. Bir öğrenciye, eğer belirli bir deneyi yaparsa, belirli bir sonuç alıp almayacağını sordu ve öğrenci, biraz çekinerek, 'Öyle düşünmüyorum' (I don't think so) deyince öğretmen de ona 'Öyle'yi fazla söylediniz' (You can leave off the so) dedi. (Watson, 2012, s. 225)

Watson'un bu ikinci örneğinde parodi, tekrar olmaksızın asıl cümlenin biçimini bozuyor. Yani 'I don't think so' cümlesini 'I don't think' haline getirmemizi sağlıyor. Espri de bunu kavradığımızda ortaya çıkıyor.

2.1.3.1.6. Pasaj 3a (vi): Aktarma / Transfer (metaphora). Aristoteles Poetika'nın XXI. Bölümünde aktarmayı (metafor) şöyle tanımlıyor:

Metafor bir adın yabancı bir şeye aktarılması demektir; aktarım ya cinsten türe ya türden cinse ya türden türe doğru ya da orantı (analogon) yoluyla yapılabilir. Cinsten türe aktarımın örneği 'Gemim orada durdu'; çünkü demir atmak bir durma türüdür. Türden cinse aktarıma örnek 'Odysseus binbir iyilik yaptı'; çünkü binbir çoktur ve burada çok yerine kullanılmıştır. Türden türe aktarımın örneği 'Canımı tunçla söktü' ve 'Uzun uçlu tunçla koparttı'; çünkü ilkinde kopararak almak anlamında sökmek, ikincide sökerek almak anlamında kopartmak kullanılmıştır ve her ikisi de almanın birer türüdür. Orantı derken, (dört öğeden) ikincisi birinciye göre nasılsa, dördüncünün de üçüncüye göre öyle olduğu durumu kastediyorum; (ozan) ikinci yerine dördüncüyü ya da dördüncü yerine ikinciyi söyleyecektir. Bazen de değiştirilecek sözcükle ilişkili bir öge eklerler. Yani örneğin kupa Dionysos için neyse, kalkan da Ares için olur; bu durumda (ozan) kupa yerine 'Dionysos'un kalkanı', kalkan yerine de 'Ares'in kupası' diyecektir. Ya da yaşlılık ömre göre neyse, akşam da güne göre olur; bu durumda Empedokles gibi akşam için 'günün yaşlılığı' ve yaşlılık için de 'ömrün akşamı' ya da 'ömrün günbatımı' diyecektir. (Aristoteles, 2016, s. 61-62)

Türkçede eğretileme olarak karşılanan metafor (*metaphora*) Yunanca'da aktarma, nakliye, transfer ve değişim anlamlarına gelmektedir (Liddell vd., 1996, s. 1118). Aristoteles bu terimi, bir sözcüğün yeni bir anlama gelecek şekilde nakledilmesi anlamında kullanmaktadır. Aristoteles'in buradaki örnekleri eğretilemenin haz verecek nitelikte nasıl yapılacağına ilişkindir. Metaforun / aktarımın komedyada da kullanıldığına dair Retorik'te küçük de olsa bir açıklama yapar:

Geriye, kötü tadın gösterilebileceği yer olan dördüncü bölge, eğretileme kalıyor. Bazıları, gülünç oldukları için böyledir; gerçekten de tragedya şairleri kadar komedi yazarları tarafından da kullanılır. Diğerleri çok fazla büyük ve teatraldır; bunlar zorlamasalar, karanlık da olabilirler. Örneğin, Gorgias 'yemyeşil ve özsu dolu olaylar'dan söz ediyor; 'çirkinlik ektiniz, kötü hasat kaldırdınız' diyor. Fazla şiirsel bir şey bu. (Aristoteles, 2006, s. 172)

Eğer metafor kullanımı doğru işlemiyorsa, yani benzetmenin öğeleri orantılı kurulmamışsa ya fazla ağdalı bir ifadeden dolayı anlam bulanıklaşacak ya da kurulan bağlantının kopuk veya zayıf oluşundan dolayı komik bir etki bırakacaktır.

Aristoteles metaforların şaşırtıcı olması ve hâlihazırda sahip olduğumuz fikirlere aykırı olması gerektiğini belirtir. “İnsanın komedi yazarlarında bulabileceği gülünç sözcükler gibidir bunlar. Bir sözcüğün harflerinin değiştirilmesine dayanan esprilerle bile elde edilir bu etki; bu da şaşırtıcı bir şeydir” (Aristoteles, 2006, s. 189).

Retorik’in önceki kısımlarında da bu türden, yani ses yoluyla aktarıma ilişkin örnekler verilmiştir:

(Herodikos) Drakon için 'Onun yasaları öylesine vahşidir ki, sanki insan eliyle değil de bir ejderha [dragon-Ç.N.] tarafından yapılmış' derdi. Euripides'te Hekuba, Aphrodite için şunları söyler: Onun adıyla deliliğinki (aphrosyne) nasıl da benziyor birbirine. Khairemon şunları yazar: Pentheus -gelecek üzüntüleri (Penthos) önceden gösteren bir ad. (Aristoteles, 2006, s. 154)

Bu verilen örneklerde iki ad arasında ses benzerliği anlam ilişkisi kurulmasına vesile olur. H. Bergson'un aktarım ile ilgili verdiği örnek 'bütün sanatlar kardeşdir' sözünün 'bütün sanatlar amcaoğludur' şeklinde değişiminde komiğin oluşacağı şeklindedir (Bergson, 2014, s. 75-76).

Coislin Risalesi'ne göre de aktarma ya (vi.1) ses yoluyla (*phonēo*) ya da (vi.2) benzerlik yoluyla (*homogenes*) ortaya çıkmaktadır. W. Watson, malapropism ya da spoonerism adı verilen bir çeşit dil sürçme biçimlerini de aktarma başlığı altında düşünmektedir (Watson, 2012, s. 254). Bu konuda Shakespeare'in Yok Yere Yaygara adlı oyunundaki Dogberry'nin konuşmalarını alıntılar: “Dogberry: Efendim, devriyelerimiz iki şüpheli teklif etmişler. Yani bu sabah, siz ekselanslarının huzurunda onların iradelerini almak istemiştik” (Shakespeare, 2011, s. 92).

2.1.3.1.7. Pasaj 3a (vii): Konuşma tarzı (*skhēma*). Sözden doğan komiğin son türü, Janko ve Watson'un 'diksiyon biçimi', Cooper'ın 'gramer ve sentaks' olarak çevirmeyi tercih ettiği konuşmanın üslubudur. *Skhēma sözcüğü şema, şekil, karakteristik olarak çevrilebilir* (Liddell vd., 1996, s. 1745). Burada komik, sözcükte ya da sözcüklerin yapısında değil, söyleyişin tuhaflığında ya da şaşırtıcılığında bulunabilir. Konuşmacının hızı, ritmi, durakları, şivesi gibi sözcüklerin 'normdan' sapmış görünmesine yol açacak her türlü üslup özelliği potansiyel olarak komik olana zemin hazırlayacaktır.

2.1.3.2. Pasaj 3b: Eylem kaynaklı gülünç. Eylemden kaynaklanan gülünç başlığı altında 9 alt tür listelenmiştir. Bu alt türlerde de göreceğimiz gibi eylem kaynaklı komiklerde de söz varlığını sürdürmektedir. Fakat öne çıkan öge artık söz değil eylem veya nesnenin kendisidir. L. Cooper söz ve eylem komiği ayırımına ilişkin şu kaydı düşer: “Yine de genel olarak şu ayırma sahibiz: şaka tercüme edildiğinde mizah ortadan kalkıyorsa 'söz kaynaklı komik'; değilse, o zaman 'eylem kaynaklı komik' söz konusudur” (Cooper, 1922, s. 239).

2.1.3.2.1. Pasaj 3b (i): Aldatmaca (*apatēs*). Karakterlerden birinin ya da birkaçının kandırılması, tuzağa düşürülmesi, bir entrikanın oynacağı yapılması *apatēs* tekniğinin karşılığı olarak verilebilir. Bu teknikte yine bir kişinin aşağılanması, aptal ya da sakar konumuna sokulması söz konusudur. Birine, örneğin, '1 Nisan' şakası yaptığımızda, kurbanın hazırladığımız entrikanın farkına varmayarak sakar / aptal konumuna düşmesi şakayı hazırlayanlar için komik etki yaratmaktadır. Benzer bir yapı dramatik ironide de görülebilir. Bergson, sahnedeki birinin yanıltıldığını gören seyircinin kendisini adeta bir kukla oyuncu gibi hissettiğini belirtir: “Hiç değilse hayal düzeyinde, kandırılan olmaksızın kandırılan olmak tercih edildiğinden ve doğal bir dürtünün de etkisiyle, seyirci düzenbazların yanında yer alır” (Bergson, 2014, s. 13-53). Aslında bu teknikle ilgili pek çok örnek bulunabilir. Prolegomena'nın verdiği örnek yine Aristophanes'in Bulutlar'ından bir sahnedir. Burada Tilmiz, Strepsiades'e, hocası Sokrates'in pirelerin ayak ölçüsünü nasıl alıp da zıplama mesafelerini ölçtüğüyle ilgili bir yalan anlatır. Strepsiades de bu ve benzeri yalanlara inanır (Aristophanes, 1957, s. 28).

2.1.3.2.2. Pasaj 3b (ii): Benzetme (*homoiōs*). En basit anlamıyla kişinin başka biri kılıfına bürünmesi anlamına geliyor. Nitekim Risale'de benzetmenin ya daha iyiye (*beltion*) ya da daha kötüye (*kheiron*) olmak üzere iki türlü kullanıldığı belirtilir. Prolegomenon'da Aristophanes'in Kurbağalar'ında Dionysos ve Ksanthias'ın birbirlerinin kılıfına bürünmeleri örnek olarak gösterilmiştir. Basit bir kılık değiştirme gibi düşünülebilir, fakat burada 'daha iyiye' ve 'daha kötüye' vurgusu önemlidir. Örneğimizde olduğu gibi bir kölenin tanrı, tanrının da bir köle gibi giyinmesi hem dünyaların tersine dönmesini hem de kişilerle kıyafetler uyumsuz olduğundan bir çatışmayı oluşturmaktadır.

2.1.3.2.3. Pasaj 3b (iii): İmkânsız olan (*adunatos*). Eylemden kaynaklanan komiğin bu ve geri kalan çeşitleri Prolegomenon'da yer almadığı için örneklendirilmemişlerdir. Fakat imkânsız kategorisinin komik olanla ilişkisini kavramamız görece kolaydır. Her türlü saçmalık, akıldışılık hatta doğa yasalarına aykırı görünen (eylem, görüntü, karikatür vs. gibi) şeyler komedyanın konusunu oluşturabilmektedir.

Aristoteles'te adunatos yani imkânsız olan kurmacanın önemli bir öğesidir hatta ciddi yazının da bir parçasıdır. Tragedya ya da destanda da olanaksız olan eylem ve söz kullanılabilir. Aristoteles'e göre 'inandırıcı olanaksız' 'inandırıcı olmayan olası'ya her zaman tercih edilmelidir (Aristoteles, 2016, s. 73). Ancak, olanaksız olan, destan ve tragedyaya oranla komedyaya daha uygundur. Aristophanes'in oyunları bu konuda pek çok örnekle doludur: Sparta ile tek kişilik bir barış antlaşması yapmak (Kömürçüler) ya da bir bokböceğiyle Zeus'un yanına çıkmak (Barış) gibi.

2.1.3.2.4. Pasaj 3b (iv): Mümkün (dunatos) ve mantıksız olan (anakolouthia). Bu türde olanaklı fakat akla yatkın olmayan bir durum kastedilmektedir. Özellikle çizgi filmlerde, örneğin uçurumda havada bir süre asılı kalmak veya düştükten sonra hiç yaralanmamış bir şekilde hayata devam etmek bu tür altında düşünülebilir. Aristoteles Poetika'da hem tragedyanın hem de destanın 'akla yatkın olmayan' unsurları kullanabileceğini belirtir. Tragedyada bunların mümkün merteye olay örgüsünün dışında bırakılması gerektiğini söyledikten sonra, destanda akla yatkın olmayana daha kolay yer verilebileceğini çünkü bu tür eylemleri gerçekleştiren kişilerin seyircinin gözü önünde olmadığı için şaşırtıcılık etkisi uyandırabileceğini ekler. Verdiği örnek İlyada'da Hektor'un Akhilleus'tan kaçtığı sahnedir. "Ne de olsa Hektor'un kovalandığı bölüm sahneye konulsa komik görünür" (Aristoteles, 2016, s. 73). Böyle bir sahne olasıdır fakat gerçekleşmiş olması pek akla yatkın gelmez, özellikle de sahnelenmeye/canlandırılmaya kalkılırsa da komik bir etki yaratacaktır.

2.1.3.2.5. Pasaj 3b (v): Beklenenin (prosdokia) tersi olan şeyler. Bu tür, komedinin en sık başvurduğu tekniklerden biridir. Fıkralarda ya da one-liner (tek cümlelik) esprilerde işleyen yapı, vurucu sözün (punchline) beklenmeyen bir etki uyandırması, hâlihazırda kurulmuş öncüllerle yaratılan beklentinin uyumsuz bir sonuçla neticelenmesinden oluşur.

Beklentinin boşa çıkması ya da tersine dönmesi durumuna ilişkin pek çok örnek verilebilir: "Bir arkadaşımın 30 Haziran'daki Fransa - Arjantin maçına iki bileti var. Aylar önce 3000TL ödemiş. Maçın nikahı ile çakışacağını öngörememiş. İlgilenen olursa yerini başkasına vermek istiyor. Nikah Kadıköy Evlendirme Dairesinde. Gelinin adı Selin, 1.70 boyunda, 55 kilo, çok iyi aşçı" (Şener, 2018, s. 134).

One-liner esprilerde de işleyen yine aynı şekilde 'setup' ile 'punchline'ın uyumsuzluğu dolayısıyla beklentinin tersine dönmesidir¹⁰.

Fiziksel aksiyonda da benzer bir yapı işlemektedir. Örneğin Buster Keaton, Hard Luck filminde intihar etmeye çalışan biri rolündedir. Bir sahnede tramvay yoluna atlar, fakat tramvay Keaton'a çarpmadan durur. Hemen anlarız ki son durağa gelmiştir. Bir başka sahnede kahramanımız gece karanlığında, caddede yalnızca ışıkları görünen bir kamyonun önüne atlar. Keaton'a yaklaşan farları görürüz, fakat tam çarpacak kadar yaklaştığında ışıkların birbirine paralel giden iki motosiklete ait olduklarını görürüz.

2.1.3.2.6. Pasaj 3b (vi): Karakterin seviyesini alçaltmak (mochthēros). Aristoteles Poetika'da komedyanın konusunun bayağı, önemsiz ya da değeri düşük (phaulos) karakterler ve eylemler olduğunu belirtmişti (Aristoteles, 2016, s. 13). Bu komik tekniği, sözü edilen 'phaulos' karakter bağlamında düşünebiliriz. Burada karakterin 'mochthēros' yani değersiz, bayağı ya da kötü olmasını iki türlü okuyabiliriz: Birincisi komedyanın kişileri daha baştan belirli konularda ifrat ya da tefrit gösteren, değersiz ve önemsiz eylemler gerçekleştiren kişiler olarak tasarlanabilir. İkincisi ise hâlihazırda önemli, değerli ya da ciddi bir figürün itibarı aşağı indirilerek değersizleştirilebilir. Bu ikincisi için Aristophanes'in *Kurbağalar*'ındaki Dionysos karakteri örnek gösterebilir. Nitekim geleneksel anlatıda ekstazik, korkutucu ve tekensiz bir tanrı olan Dionysos bu oyunda, altına kaçırarak kadar korkak, çıkarıcı, rüşvetçi ve hafif alık biri olarak resmedilmiştir. Ya da *Bulutlar* oyunundaki Sokrates figürü, gerçek Sokrates'in bir parodisi olarak resmedilir.

2.1.3.2.7. Pasaj 3b (vii): Kaba / bayağı danslar yapmak. Sapma ya da hataya dayanan bir başka komik tekniği de kötü bir şekilde dans etmek ya da dansa benzer hareketler yapmaktır. *Seinfeld* dizisinin 'Little Kicks' adlı 138. bölümü Elaine karakterinin tuhaf dansı üzerine kuruludur (David, Seinfeld, Feresten ve Ackerman, 1996). Benzer bir örnek *Monty Python*'un 'The Ministry of Silly Walks' adlı skecinde de bulunabilir (Chapman, Cleese, Idle ve MacNaughton, 1970). Aristophanes *Bulutlar* oyununda, kötü rakiplerinin yaptığı gibi yaşlı kadınlara 'kordax dansı' yaptırmadığını söylediğinde (Aristophanes, 1957, s. 53) seyircileri güldürmek için yapılan kaba bir danstan söz ediyor gibidir. Bildiğimiz kadarıyla kordax,

¹⁰ Bu konuda aşağıdaki one-liner örnekleri verilebilir: 1. Satılık Paraşüt. Sadece bir kez kullanıldı, hiç açılmadı. 2. Kız arkadaşım, eve gelirken, seksi görünmesini sağlayacak bir şey almamı söyledi. Ben de alkol alıp sarhoş oldum. 3. Bir zamanlar kararsız biri olduğumu düşünürdüm, ama şimdi pek emin değilim. 4. Vaktiniz varsa, her yer yürüme mesafesidir.

komastai'lerin yani fallik cümbüş alayının içkili törenlerinde yapılan danslara verilen bir addı (Redmond, 1981, s. 26; Younger, 2009, s. 55; Theophrastus, 1902, s. 51; Aristoteles, 2006, s. 179; Janko, 1987, s. 166).

2.1.3.2.8. Pasaj 3b (viii): Seçme iradesine sahip birinin, yanlışlıkla en önemlisi (megas) yerine en değersizini (phaulos) seçmesi. Aristoteles'te karakter tercihte (dolayısıyla eylemde) oluşan ya da gerçekleşen bir niteliktir. Eylemlerimizdeki iyi ya da kötü seçimler bizim kim olduğumuzu gösterecektir. Nitekim Poetika'da şöyle ifade eder: "...birisi söz ya da eylemiyle bir tercihini açığa vurursa o karakter sahibi olacaktır. Tercihi iyiye karakter de iyidir" (Aristoteles, 2016, s. 41). Yine Poetika'da "konuşanın tercihini ya da çekincesini genel olarak yansıtmayan sözlerde karakter bulunmaz" (Aristoteles, 2016, s. 17) diyerek karakter nosyonunu net bir şekilde belirtir. Tercihin neden kişinin ethos'unu açığa çıkardığını Nikomakhos'a Etik'te de vurgular:

...kamu doğru ve yanlış diye ayrılır, iyi ya da kötü diye değil; tercihse daha çok iyi ve kötüyle ilgili. Gerçi hiç kimse tercihinin genel olarak kaniyla aynı şey olduğunu herhalde söylemez. Ne var ki belli bir kaniyla da aynı değildir; çünkü biz, şu ya da bu kaniya sahip olmakla değil, iyi ya da kötü şeyleri tercih etmekle belirli nitelikte kişiler oluruz. (Aristoteles, 2007, s. 45)

Seçimler karakteri inşa ettiğine göre, değersiz seçmek de komedyaya karakterine özgü olmalıdır. Nitekim Poetika'da daha önce vurgulandığı gibi komedyanın nesnesi, 'phaulos' eylemlerdir, o halde komedyada karakterler 'phaulos' olanı tercih edeceklerdir.

L. Cooper, Aristophanes'in Kurbağalar'ındaki Dionysos karakterinin Sofokles yerine Euripides'i tercih etmesini buna örnek olarak verir (Cooper, 1922, s. 255). Burada komik olan oyunda da vurgulandığı gibi Sofokles'in Euripides'ten daha iyi bir yazar olduğu açık olmasına rağmen Dionysos'un Euripides'i seçmesinden kaynaklanır. Fakat oyunda Dionysos'un açıklamalarından bu tercihin pek de 'yanlışlıkla' olmadığını anlıyoruz. "HERAKLES. — Peki, muhakkak oradan birini alıp getirmen gerekse, neden Sophokles'i getirmiyorsun? Euripides'ten üstündür. DIONYSOS. — Hayır, ilkönce Iophon'u deniyeceğim bakalım Sophokles yanında yokken ne çeşit şiirler yazıyor" (Aristophanes, 1946, s. 8).

Dionysos yaptığı tercihin tamamen bilincindedir. Bu yüzden burada komik olan, bilmeden yapılan bir seçimde değil de seçimin nedeninin açıklamasında yatmaktadır. Nitekim yakın zamanda ölmüş Sofokles'in kendisi gibi tragedya yazarlığı yapmaya çalışan oğlu Iophon, hala hayattadır. Iophon'un metinlerini aslında ölmeden önce Sophokles'in yazmış olduğu yönünde bir dedikodu bulunmaktadır. Dolayısıyla Dionysos'un, neden Sophokles'i Hades'ten getirmediği anlaşılır. Dionysos, Iophon'un, babası yokken, tek başına başarılı olup olmayacağını görmek istemektedir. Şüphesiz Euripides, Sophokles'e kıyasla daha değersiz bir yazar olarak sunulur fakat buradaki komik, Cooper'ın iddia ettiği gibi 'yanlışlıkla değersiz seçme' durumundan kaynaklanmamaktadır.

2.1.3.2.9. Pasaj 3b (ix): Akıl yürütmede kopukluk (asunartētos) ve atlamalar (akolouthia) olması. Eylemden kaynaklanan komiğin bu son türü logostaki bozukluğu içermektedir. Aristoteles'in Poetika'sının 4. Bölümünde komedyanın tanımı yapılırken benzer bir açıklama bulunmaktadır. Aristoteles burada gülünç olanın 'insana rahatsızlık ve acı vermeyen' bir 'hamartema' (sapma, hata) ve 'aiskhos' (akıl ve beden deformasyonu) olduğunu belirtir (Aristoteles, 2016, s. 13). 'Aiskhos', genellikle çirkinlik olarak çevriliyor fakat sözcüğün 'akıl ve beden çarpıklığı' anlamı da bulunmaktadır (Liddell vd., 1996, s. 43). Coislin Risalesi'ndeki bu madde Aristoteles'in Poetika'daki açıklamasıyla örtüşmektedir.

2.1.4. Pasaj 4

"Komedyaya, 'taciz ve hakaret etme'den (loidoria) ayrılır. Çünkü taciz ve hakaret, kişilerin kötü eylem ve niteliklerini açığa çıkarmaksızın yalnızca dile getirir, söze döker¹¹. [Komedyaya ise] dokundurma / kinaye (emphasis) denen şeye ihtiyaç duyar" (Coislin Risalesi, 2021, s. 109). Yunanca metinde komedyanın farkı olarak verilen nitelik 'emphasis'tir. Emphasis, 'anlamı vurgulama, açığa çıkarma' ve 'yansıma, sunma' anlamlarında kullanılmaktadır (Liddell, 1996 vd., s. 550).

Bu pasaj Poetika'daki iambos ve komedyaya ayırımına uymaktadır. Aristoteles komedyanın evriminin erken aşamasında iambik formun bulunduğunu düşünmektedir. Bir çeşit taşlama olan bu formun tek bir kişiyi ele (hedef) aldığını fakat komedyanın tek tek kişilerden ziyade tümel olanı hedeflediğini belirtir (Aristoteles, 2016, s. 13). Bu çerçevede düşündüğümüzde burada kastedilenin, tek tek kişilere saldıran

¹¹ Yunancasında kısmen şöyle diyor: 'hakaret (loidorias), gizlenmemiş olanı (aparakaluptos) söyler.'

Aristophanes komedyalarından ziyade kurmaca figürler yoluyla gerçek kişilerin ya da tümellerin ima edildiği yeni komedyaya olduğunu düşünebiliriz (Cooper, 1922, s. 159).

2.1.5. Pasaj 5

“Komedyen, ruh (*psykhe*) ve beden (*sōmatos*) hatalarını (*hamartema*) ortaya koymayı amaçlar” (Coislin Risalesi, 2021, s. 109).

Komik olanın özünün ‘hamartema’ olduğu bir kere daha vurgulanıyor. Bu pasaj, 3.b. ix.’da da tartıştığımız gibi Aristoteles’in Poetika’sındaki fikirlerle uyumludur.

2.1.6. Pasaj 6

“Tragedyalarda nasıl korkutucu olan amaçlanıyorsa, komedyalarda da uygun oranda gülünç olan bulunmalıdır” (Coislin Risalesi, 2021, s. 109).

2. ve 3. Kısımlardaki ifadeler tekrar ediyor. Türlerin ayırt edici nitelikleri tragedyaya için ‘phobos’ ve komedyaya için de ‘geloios’ şeklinde belirlenmişti. Burada ‘tragedya korkutmayı, komedyaya da güldürmeyi amaçlar’ gibi bir anlamdan ziyade ‘tragedyada korkutucu olaylar, komedyada ise gülünç olaylar yer almalıdır’ şeklinde anlamayı tercih ediyorum.

2.1.7. Pasaj 7

“Komedyanın öğeleri: Olay örgüsü, Karakter, Düşünce, Dil (*lexis*), Melodi (*melos*) ve Görsellik (*opsis*)” (Coislin Risalesi, 2021, s. 109).

Burada sıralanan unsurlar, Aristoteles’in Poetika’sındaki listesiyle uyumludur. 1450a5’te bu altı öğeyi tragedyanın zorunlu unsurları olarak sıralar ve daha sonra 1450b’de bunları kısa kısa açıklar. Coislin Risalesi’nde de bundan sonraki pasajlar yani 7. (i.), (ii.), (iii.) ve 8. (i.), (ii.), (iii.), öğelerin benzer biçimde, fakat bu kez komedyaya bağlamında açıklanmalarını içerir.

2.1.7.1. Pasaj 7 (i). “Komedyanın olay örgüsü, gülünç eylemlerin kompozisyonundan oluşur” (Coislin Risalesi, 2021, s. 109).

Risale’nin 3. Bölümündeki tanıma uygun bir tekrar içermektedir. Tragedyanın olay örgüsü ciddi ve ağırlığı olan eylemlerin taklidiyken, komedyadaki olay örgüsünü gülünç eylemler oluşturmaktadır.

2.1.7.2. Pasaj 7 (ii). “Komedyaya karakterleri şaklaban (*bomolokhos*), alaycı (*ieron*) ve şarlatan (*alazon*) kişilerdir” (Coislin Risalesi, 2021, s. 109).

Aristoteles Retorik’te ‘bomolokhos’u (şaklabanı) şaka yapma konusunda aşırıya (ifrata) kaçan kişi olarak tanımlar. Bu konuda eksiklik (*tefrit*) gösteren kişi ‘agroikos’ (yaban, dağ adamı) ortayı bulan kişi ise ‘eutrapelos’tur (şakacı, kıvrak zekâlı). Diğer iki komik figürse samimiyet ve dürüstlük (*alethes*) konusunda aşırılık ve eksikliğe dayanmaktadır. Buna göre dürüstlük konusunda aşırıya kaçan yani kendini olduğundan farklı biri gibi gösteren kişi ‘alazon’ (şarlatan/palavracı), eksiklik gösteren yani düşündüğünden daha az konuşarak kendini gizleyen kişi ise ‘ieron’dur (müstehzi, ironik) (Aristoteles, 2006, s. 36). Tıpkı tragedyaya karakterleri gibi komedyaya karakterleri de ortalamadan sapmış yani bir hamartia/hamartema sahibi figürlerdir.

2.1.7.3. Pasaj 7 (iii). “Düşüncenin (*dianoia*) iki parçası vardır: Kanaat (*gnōmē*) ve inandırma (*pistis*). Beş inandırma [çeşidi vardır]: Yemin (*horkos*), antlaşma (*sunthēkas*), şahitlik/kanıt (*martures*), sorgulama/sınama (*basanos*), kanunlar (*nomos*)” (Coislin Risalesi, 2021, s. 109). Bu pasaj Poetika’daki muadil bölümün bir kopyası gibidir. Aristoteles’in Retorik’te detaylı bir şekilde tartışacağını söylediği ‘dianoia’ ifade edilmiş düşünce anlamına gelmektedir. Poetika’da ‘dianoia’nın öğelerinin şunlar olduğu söylenir: kanıtlama, çürütme, duygu uyandırma, büyütme ve küçültme.

2.1.8. Pasaj 8

“Komedyanın dili gündelik ve halk dilidir. Komedyaya yazarı, karakterlerinin her birine onlara özgü yerel söyleyiş biçimlerini vermeli ve kendisi de kendi yerel ağızını kullanmalıdır” (Coislin Risalesi, 2021, s. 110).

Komedyanın tragedyaya oranla daha sade ve gündelik bir dil kullanması gerektiği vurgulanmaktadır. Pasajın ikinci kısmındaki karakterlerin ‘kendine özgü söyleyişleri’ ifadesi 5.vii.’deki türle ilişkilendirilebilir. Nitekim yerel ağız kullanan karakterler dilin normatif standartlarından sapma gösterdikleri için komik etki oluşturlar.

2.1.8.1. Pasaj 8 (i). “Şarkılar, müziğin alanına girer. Bu yüzden ilkelerini tamamıyla oradan alması gerekir” (Coislin Risalesi, 2021, s. 110).

Poetika'da şarkı (*melos*) tragedyanın haz veren bir ögesi olarak tanımlanıyor (Aristoteles, 2016, s. 17). Fakat tıpkı *dianoia* ögesini retorik sanatına ait olarak tanımlayarak detaya girilmemesi gibi şarkı konusunda da bir detay verilmez. Poetika'ya bu anlamda bir koşutluk olarak burada da şarkıları müzik sanatının konusuna girdiği belirtiliyor. Oyun yazarının da şarkı ile ilgili ilkelerini müzik sanatından alması gerektiği vurgulanıyor.

2.1.8.2. Pasaj 8 (ii). “Görsellik, dramanın büyük bir ihtiyacını karşılar” (Coislin Risalesi, 2021, s. 110).

Buradaki ifade de Poetika'dakilere çok benzemektedir. Poetika'da şarkı ve görsellik haz veren ve ruhu en fazla etkileyen unsurlar olarak tarif edilmelerine rağmen oyun yazarlığı alanının dışında kalan bir poetik etkinlik olarak tanımlanırlar (Aristoteles, 2016, s. 17-18). Aristoteles, Poetika'da sahnelemeden bağımsız yani performansı hesaba katmaksızın bir tragedya incelemesi yaptığı için görselliği (*opsis*) önemsememiştir.

2.1.8.3. Pasaj 8 (iii). “Olay örgüsü, dil kullanımı ve şarkı, bütün komedilerde gözlenir. Düşünce, karakter ve görsellik ise bazılarında bulunur” (Coislin Risalesi, 2021, s. 110).

Aristoteles, Poetika'da, sözü edilen 6 ögenin hemen her tragedyada bulunduğunu söyler. Gerçi başka bölümlerde ‘karaktersiz bir tragedya’ olabileceği (Aristoteles, 2016, s. 16), görsellik yani sahneye konmadan sadece ‘okuyarak’ da bir tragedyanın amacına erişebileceği (Aristoteles, 2016, s. 82) vurgulanmıştır. Dolayısıyla öğelerden bazılarının her tragedya için ‘zorunlu’ olmadığı sonucu çıkarılabilir. Bu pasajda da benzer bir açıklama vardır.

2.1.9 Pasaj 9.

“Komedyanın dört kısmı vardır: Öndeyiş, koro şarkıları, epizot ve çıkış. (i) Öndeyiş, koronun sahneye girişine kadarki bölümdür. (ii) Koro şarkıları, koronun yeterli sayıya ulaştığında söylediği şarkılardır. (iii) Epizot iki koro şarkısı arasında yer alır. (iv) Çıkış, koronun oyunun sonunda yaptığı konuşmadır.” (Coislin Risalesi, 2021, s. 110)

Bu pasaj tragedyanın nicel bölümlerinin tanımlandığı Poetika'nın 12. Bölümüyle tamamen örtüşmektedir (Aristoteles, 2016, s. 31).

2.1.10 Pasaj 10.

“Komedyanın [türleri şunlardır]: (i) Gülünç olan konusunda aşırıya kaçan eski komedy; (ii) Bunu [eski komedyanın özelliklerini] terk eden ve ciddiyeti arttıran yeni komedy; (iii) Her ikisinin karışımı orta komedy” (Coislin Risalesi, 2021, s. 110).

Coislin Risalesi'nin bu son kısmı literatürdeki geleneksel üçlü ayrıma denk düşmektedir. Bu ayrımın ilk kez kimin tarafından yapıldığı bilinmiyor. Gelenek, eski komedyanın 405 yılına kadar sürdüğünü, ardından 405 ile 336 yılları arasında bir geçiş döneminin yaşandığını (orta komedy) ve son olarak da 336 yılından sonra yeni komedy evresinin geldiğini söyler. Buradaki özellikle aşırı gülünçlük ve ciddiyet arasında kurulan simetri hem Retorik'teki fikirlerle hem de Risale'nin komik karakter tanımının yapıldığı 7. (ii). Bölümüyle uyumludur.

3. Sonuç

Aristoteles külliyyatına ait bir metin olup olmadığı konusunda makul şüpheler olsa da Coislin Risalesi'nin komedy ve mizah teorisiyle ilgili oldukça değerli malzemeler sunduğu tartışmasızdır. Bu değerli içerik pek çok bakımdan Aristoteles külliyyatıyla ilişkilenebilmektedir. Gülmenin kaynaklarının kategorize edildiği bölüm, özellikle sınıflandırma tarzı bakımından Aristotelesçi bir özellik sergilemektedir.

Diğer taraftan gülmenin kaynakları ya da komik tekniklerine tek tek baktığımızda bunların özellikle taklit etme ve parodileştirme de dahil olmak üzere bir çeşit aşırılık, bozulma, sapmaya ya da Aristotelesçi terminolojiyle birer ‘hamartema’ya dayandığını görmekteyiz. Nitekim Risale'nin 8. Bölümünde de bu açık bir şekilde vurgulanmaktadır: ‘Komedyan ruh ve beden hatalarını (*hamartema*) ortaya koymayı amaçlar’. Bu ifade Poetika'nın tragedya analiziyle de koşuttur, çünkü aslında tragedya ozanı da bir ‘hamartia’ sebebiyle mutluluktan bedbahtlığa düşen birini (Aristoteles, 2016, s. 34) konu almaktadır. Yine benzer bir şekilde komedy hakkında konuştuğu nadir yerlerden biri olan V. Bölümde şöyle der:

Söylediğimiz gibi komedy daha bayağı (*phaulos*) insanların taklididir ama kötülüğün (*kakia*) her türünü ele almaz, gülünç olanı, yani çirkinliğin (*aiskhros*)

belli bir kısmını ele alır. Çünkü gülünç olan, insana rahatsızlık (*anōdunos*) ya da zarar vermeyen (*phthartikos*) bir kusur (*hamartēma*) ve çirkinliktir. Örneğin gülünç maskeler çirkin ve çarpık olur ama insanı rahatsız etmez. (Aristoteles, 2016, s. 13)

Tragedyadaki 'hamartia' acıma ve korku üretecek şekilde tasarlanırken komedyadaki hatanın, acı ve korku gibi 'pathos'lara yol açmaması gerekmektedir. Bergson'un gülmenin özünde bulduğu acımasızlık fikri de bu temele dayanıyor diyebiliriz. Yani aslında komik olana gülebilmemin zorunlu koşulu bir süreliğine de olsa onunla duygulanıma bağlı bir ilişki içinde olmamaya bağlıdır. Aristoteles bu anlamda komedyaya yazarına bir öğütte bulunurken aslında gülmenin gerçekleşebilmesi için gerekli koşulu da belirtmiş olur. Komik olan duygusal olarak bize zarar vermemelidir. Birinin vücudunun çarpıklığı, kamburluğu ya da kekemelik gibi konuşmasındaki bozukluğu ancak ve ancak bende acıma gibi bir 'pathos' uyandırmıyorsa buna gülebilmemin yolu açılır. Diğer taraftan bu türden 'hamartema'lara gülmem, duygudaşlık kurduğum anda kesilecektir. Demek ki hem tragedyaya hem de komedyaya bir hataya bağlı olarak inşa edilmektedir.

Aristoteles tragedyaya ve komedyayı belirli niteliklere sahip bir eylemin taklidi olarak değerlendirmektedir. Bu niteliklerden en önemlisi de eylemin ortalamadan sapma içermesidir. Aristoteles'in düşüncesine göre erdemli olmak ifrat ve tefritten kaçınmak demektir. Başka bir deyişle bir konuda ifrat ve tefrit arasında uygun ölçüyü bulmak erdemli olmak demektir. Buna göre ne tragedyaya ne de komedyaya karakterleri bu ölçüyü bulabilmektedirler. Onlar herhangi bir tutum konusunda daima aşırılık ya da eksiklik sergilemektedirler. İfrat ve tefritte olmak 'hamartia' demektir. Dolayısıyla nasıl ki tragedyanın özünde bir 'trajik hata' varsa, komedyada da benzer -ama daha değersiz/önemsiz- 'acı vermeyen' bir 'kusur' bulunmalıdır.

Bu fikirlerden hareket ederek Coislin Risalesi'ni okuduğumuzda, sanki Poetika'daki eksikliğin bu türden bir simetriyle tamamlanmış olacağını varsaymak mümkündür. Hem tragedyaya hem de komedyaya bir hamartia/hamartema ile ilgilidir. Coislin Risalesi'ndeki mizah fikrinin Aristotelyen humor düşüncesine bu açıdan yakın olduğu düşünülebilir.

Kaynakça

- Aristophanes (1946). *Kurbağalar* (N. Hatko, Çev.) Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Aristophanes (1957). *Bulutlar* (A. S. Delilbaşı, Çev.). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Aristophanes (1975). *Barış oyunları* (S. Eyüboğlu, A. Erhat, Çev.). Hürriyet Yayınları.
- Aristoteles (1975). *Politika* (M. Tuncay, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Aristoteles (2006). *Retorik* (M. H. Doğan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles (2007). *Nikomakhos'a etik* (S. Babür, Çev.). Bilgesu Yayıncılık.
- Aristoteles (2016). *Poetika (şiiir sanatı üzerine)* (A. Çokona, Ö. Aygün, Çev.). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aristoteles (2019). *Sofistçe çürütmeler* (G. Sev, Çev.) Pinhan Yayınları.
- Aygün, Ö. (2016). Dipnot. Aristoteles, *Poetika* içinde (s. 99). (A. Çokona, Ö. Aygün, Çev.). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Coislin Risalesi (Tractatus Coislinianus). (2021). (Oğuz Arıcı, Çev.). *Teb Oyun*, Kış (42), 106-110. https://teboyun.com/wp-content/uploads/2021/12/TEB-Oyun_Sayi-42.pdf
- Bergson, H. (2014). *Gülme* (D. Çetinkasap, Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Chapman, G., Cleese, J., Idle, E. (Yazarlar), & MacNaughton, I. (Yönetmen). (1970, Eylül 15). Dinsdale! (Sezon 2, Bölüm 1) [Televizyon dizisi bölümü]. I. MacNaughton (Yapımcı), *Monty Python's Flying Circus* içinde. BBC.
- Chomsky, N. (2002). *Syntactic structures*. Walter de Gruyter.
- Cooper, L. (1922). *An Aristotelian theory of comedy: with an adaptation of the Poetics and a translation of the Tractatus Coislinianus*. Harcourt Brace.

- David, L., Seinfeld, J., Feresten, S. (Yazarlar), & Ackerman, A. (Yönetmen). (1996, 10 Ekim). The Little Kicks (Sezon 8, Bölüm 4) [Televizyon dizisi bölümü]. J. Seinfeld, G. Shapiro ve H. West (Yönetici Yapımcılar), *Seinfeld* içinde. NBC.
- Diogenes, L. (1972). *Lives of eminent philosophers* (R. D. Hicks, Çev.). Harvard University Press.
- Diogenes, L. (2007). *Ünlü filozofların yaşamları ve öğretileri* (C. Şentuna, Çev.) Yapı Kredi Yayınları.
- Else, G. F. (1957). *Aristotle's Poetics: The argument*. Harvard University.
- Gencan, T. N. (1974). *Yazın terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Janko, R. (1984). *Aristotle on comedy: Towards a reconstruction of Poetics II*. Duckworth.
- Janko, R. (1987). *Aristotle, Poetics I with the Tractatus Coislinianus, a hypothetical reconstruction of Poetics II, the fragments of the On Poets*. Hackett.
- Kaibel, G. (1899). *Comicorum graecorum fragmenta*. Vol. 1. Fasc. 1. Weidmann.
- Koster, W. J. W. (1975). *Scholia in Aristophanem pars I, fasc. 1a: Prolegomena de comoedia*. J.B. Wolters.
- Liddell, H. G., Scott R., Jones H. S. & McKenzie. R. (1996). *A Greek-English lexicon*. Oxford University Press.
- Mayhew, R. (2016). Περὶ Ἰαμβῶν: a note on Riccardianus 46 and the lost second book of Aristotle's "Poetics". *Hermes* 144, 3, 374-379. <https://www.jstor.org/stable/26649584>
- McMahon, A. P. (1917). On the second book of Aristotle's Poetics and the source of Theophrastus' definition of tragedy. *Harvard Studies in Classical Philology* 28, 1-46. [dx.doi.org/10.2307/310640](https://doi.org/10.2307/310640).
- Redmond, J. (1981). *Themes in drama: drama, dance, and music*. Cambridge University Press.
- Rose, M. A. (2016). *Parodi: antik, modern ve postmodern* (C. Dikme, Çev.). Hece Yayınları.
- Shakespeare, W. (2011). *Yok yere yaygara* (Ö. Nutku, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Şener, S. (2018). Dilin mizahta kullanımı ve uyumsuzluk kavramı. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi (AUJEF)*, Prof. Dr. Seyyare Duman [Özel Sayı], 128-137.
- Tarán, L. & Gutas D. (2012). *Aristotle's Poetics: editio maior of the Greek text with historical introductions and philological commentaries*. Brill, Extenza Turpin.
- Theophrastus (1902). *The characters of Theophrastus* (C. E. Bennett, W. A. Hammond, Çev.). Longmans, Green, and Co.
- Watson, W. (2012). *The lost second book of Aristotle's Poetics*. The University of Chicago Press.
- Younger, J. (2009). *Sex in the ancient world from a to z*. Taylor & Francis Group.

Türk Sinemasında Yeni Beyaz Yakalı Temsili: *Son Çıkış* ve *Küçük Şeyler* Örnekleri

New White-Collar Representations in Turkish Cinema: Cases of *Son Çıkış* and *Küçük Şeyler*

Sezer Ahmet Kına, *Radyo – Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara Üniversitesi*

Özet

Türk sinemasında neoliberal üretim ilişkilerinde varlık gösteren yeni beyaz yakalı çalışan temsili 2010'lu yıllarla birlikte belirginleşmeye başlamıştır. Bu çalışmada güvencesiz ve fikir-yoğun endüstrilerde çalışan yeni beyaz yakalıların, neoliberal dönüşüme dair çapraz okumalar yapılarak sinemadaki temsilleri çözümlenmiştir. Böylece yeni beyaz yakalıların iş ve ev yaşamı arasındaki ayrımlarının silikleştiği, özel alanın piyasacı bir mantıkla söğürüldüğü toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasal görünümlerin çerçevesi amaçlanmıştır. Çalışmada amaçlı örnekleme aracılığıyla senaryosunu N. Can Kantarcı'nın yazdığı, Ramin Matin yönetmenliğinde hazırlanan *Son Çıkış* (2018) ile Kıvanç Sezer'in yazıp yönettiği *Küçük Şeyler* (2019) filmleri incelenmiştir. Türk sinemasında daha önce toplumsal üretimin nasıl örgütlendiği ve kaynakların ne şekilde dağıtıldığı sorularına yanıt arayan filmler üzerinden örneklemin özgünlüğünün altı çizilmiştir. Böylece örnekleme üzerinden tematik ve anlatısal bir çözümleme yapılmıştır. Bunun yanı sıra kısmi olarak mizansen ve düzenleme temelli değerlendirmeler yapılarak kurgulanmış görüntü odağı alınmıştır. Filmlerde anlatılan hikâyelerin üretim ilişkileri, gündelik yaşam pratikleri ve kentsel çevre yapılanması üzerinden sahici ve gerçeklik yüklü referansları, içerisinde bulunan maddi koşullara dair bir farkındalığı açıkça geliştirme eğilimi taşıdığını göstermiştir. Bununla birlikte metinlerde her ne kadar kurmaca bir biçimle de olsa söz konusu koşulların oluşturduğu somut durumun somut tahlilinin yapılmasının ötesine geçen bir anlatısal ögenin bulunmadığı tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Son Çıkış, Küçük Şeyler, yeni Türk sineması, beyaz yakalı çalışanlar, temsil.

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

Abstract

In the 2010s in Turkish cinema, the representations of new white-collar workers, who were present in neoliberal production relations, have become evident. In this study, the representations of new white-collar workers working in precarious and idea-intensive industries in the cinema have been analyzed by cross-reading the neoliberal transformation. Therefore, it has been aimed to frame the social, economic, cultural, and political representations, in which the distinctions of new white-collar workers between work and home life are blurred, and the private sphere is absorbed with a market-oriented logic. In the study, *Son Çıkış* (2018) written by N. Can Kantarcı and directed by Ramin Matin, and *Küçük Şeyler* (2019) written and directed by Kıvanç Sezer have been examined through purposive sampling. Additionally, the originality of the sample has been underlined by giving examples from films that sought answers to the questions of how social production was organized and how resources were distributed in Turkish cinema. Thus, thematic and narrative analyzes have been made on the sampling. In addition, partly by making critiques based on mise-en-scene and editing, the focus was on the fictionalized image. The reality-laden references of the stories through production relations, daily life practices, and urban environmental structuring have tended to develop an awareness of material conditions. However, it has been argued that there is no narrative element in the texts that goes beyond analyzing the conditions, albeit in a fictional style.

Keywords: Son Çıkış, Küçük Şeyler, new Turkish cinema, white-collar workers, representation.

Academical disciplines/fields: Cinema.

- **Sorumlu Yazar:** Sezer Ahmet Kına, Radyo – Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara Üniversitesi.
- **Adres:** Cemal Gürsel Caddesi No:58/6 06590 Cebeci/Çankaya/Ankara.
- **e-posta:** sezerkına@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-0814-6915
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 01.07.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1057378

Geliş tarihi: 13.01.2022 / **Kabul tarihi:** 02.06.2022

1. Giriş

Modernitenin ekonomik temelini oluşturan kapitalist üretim ilişkilerinin yirminci yüzyılda geçirdiği son çevrim neoliberal yapılanma olmuştur. Kapitalizmin 1970'lerde yaşadığı krize getirdiği çözüm olan neoliberal program, sermaye birikimine dönük işleyen rejimde bir dönüşüm yarattığı kadar, yeni üretim sistemleriyle sınıflar arası güç dengelerini de değiştirmiştir (Müftüoğlu, 2014, s. 11). Değişen denge üretim ilişkilerinin şeffaflık, performans, rekabet, yönetim gibi yeni 'kurumsal' değerlerle bezemesinin yanı sıra bu ilişkide gövdesi en geniş grubu ifade eden işçi sınıfını da esnek çalışma koşullarıyla karşılaştırmıştır. Önce 1929 bunalımı, sonrasında ikinci paylaşım savaşı, kapitalizmin ancak sınıflar arası bir uzlaşısı sayesinde ayakta kalacağı önermesini kuvvetlendirmiş ancak tarihsel süreç içinde rekabetin ve kârın öncelenmesi söylemi, bu önermenin somutlaştığı ve alanyazında Keynesyen önadıyla anılan refah devleti dönemini sona erdirmiştir. Bunda şüphesiz varlığıyla kapitalizme tehdit oluşturan reel sosyalizmin çöküşe doğru yol aldığı krizin de etkisi olmuştur. Erken modernitenin standardizasyona dayalı Fordist ve Taylorist paradigmasının artık rekabette yetersiz kalması, küresel rekabetin ve üretimde verimliliğin esneklik aracılığıyla tesis edilebileceği düşüncesini güçlendirmiş ve Daniel Bell'in (1973) "sanayi-sonrası toplumları" kavrayışının somutlaştığı bir dizgeyi ortaya çıkarmıştır.

Neoliberalizmin esnek çalışma koşullarının en sadık eşlikçisi olan işsizlik, istihdamın Keynesyen refah devleti modelinde 'tam' nitelik kazanması vadinin artık hiç gerçekleşmeyeceği bir yapısal durumun tescili anlamını taşımaktadır. Jeremy Rifkin'in de (1995) altını çizdiği gibi ekonomik büyümenin artık istihdam yaratmadan, aksine istihdamın azaltılmasıyla gerçekleştiği bu yapılanmada üretimden elde edilen kârın işçi sınıfı açısından en belirgin çıktısı, yeni işsizliklerin meydana gelmesi olmaktadır (Negri ve Hardt, 2001, s. 206). Çünkü teknik olanakların çeşitlenmesi, sermayenin üretim ilişkilerine dahil ettiği insan-dışı yeni aktörleri ortaya çıkarmaktadır. Bu durum öğrenen makineler (*machine learning*), internetin pazarlamanın her aşamasına, özellikle de üretim ve tüketim aşamasına entegre edilen varlığı (*internet of things*) ve büyük veri (*big data*) gibi geniş yığınları anlamlı bilgiler hâline getiren imkânlar üzerinden somutlaşmaktadır. Dolayısıyla kapitalizmin, feodal üretim ilişkilerindeki üretici işgücünü kentli işçi kitleleri hâline getiren ivmesi, bu sefer de sanayi üretiminde endüstri 4.0 gibi açılımlar içinde değerlendirilen bu sanal aktörleri, işçilerin yerine geçirmeye başlamış ve kapitalizmin refah devleti politikaları zamanında iş ve gelir dağıtılarak içerilmesi yordamı neoliberalizmle yerini bölüşümü kendi hâline bıraktığından dışlama mekanizmalarının tesisine ve yaygınlaşmasına yol açmıştır (Bora ve Erdoğan, 2011, s. 16-17).

İstihdamda azalma ve bununla beraber işsizliğin kronikleşmesi, ekonomik dizgenin kâr ve rekabet güdüleriyle işlemesine engeller koymamakta, aksine bu güdülere paralellik sunacak şekilde esnek çalışma programının 'zorunlu' olduğu üretim ilişkilerine yeni normatif kurallar ve ideal izlekler kazandırmaktadır. Çalışmanın normlarla tanımlanması, sınırlandırılması ve/veya kolaylaştırılması; toplumsallığın ve psikolojinin dışlandığı, sadece ekonomik ve tecimsel gereksinimlere yönelik bir tatminin önemsendiği kariyer fikrini ortaya çıkarmıştır (Budd, 2016, s. 226). Bu fikirde kariyer, kişisel biyografilerin yanı sıra çalışanlardan beklenen davranışların ve çalışanların benimsemesi istenen ilişkilerin bir repertuarı olarak yer bulmakta (Moen, 2005, s. 190) ve içinde yer aldıkları yapının devam etmesine hizmet eden (Budd, 2016, s. 227) bir işlev taşımaktadır. Böylece neoliberal programıyla kapitalizmin uluslararası rekabeti önceleyen ve sınıflar arasındaki uzlaşmayı rafa kaldırıp doğasında taşıdığı çatışmacı düzlemi ortaya çıkaran pratiği, çalışanlar arasında da karşılık bulmaktadır. Bu durum özellikle de kapitalizmin fikir-yoğun alanlarında istihdam edilen profesyonel meslek sahiplerinin, yani yeni beyaz yakalı çalışanların da sermaye gruplarının tahakkümü altında, ücretleri farklılık taşımakla birlikte, esnek ve güvencesiz üretim ilişkilerine dahil oluşunu beraberinde getirmektedir. Erik Olin Wright (2016) kutuplaşan kapitalist toplumlarda ne proleter ne burjuva olan ve geleneksel beyaz yakalı sınıftan bilgiye dayalı edindiği statüden ötürü farklılaşan bu profesyonel-yönetici tabaka için "yeni orta sınıf" kavrayışını geliştirmiştir (s. 51-52).

Neoliberalizmde emeğin esnek bir yapılandırmaya tabi kılınmadığı her durumda üretim maliyetlerinin artacağı söylemi somut olarak ücrette, istihdamda, işte ve vasıfta olmak üzere dört temel esnekliğin hayata geçirilmesine yol açmıştır. Guy Standing'e (2014) göre ücret esnekliği, talepteki değişikliklere göre ücretlerin düşürülmesi anlamına gelmekte; istihdamda esneklik, sermayenin istihdam rakamlarını istihdamın korunmasını ve istihdam güvenliğini yok edecek biçimde yapılandırabilmesine, yani azaltmasına imkân sağlamakta; iş esnekliği, çalışanların genelde sermaye içindeki pozisyonunun özelde ise görev tanımının sermayedar için en uygun maliyet yakalanması adına değiştirilmesine yaramakta; vasıftaki esneklik ise çalışanların vasıflarının düzenlenebilmesi anlamına gelmektedir ki, bu hem iş esnekliğinde olduğu gibi bir yer değiştirme sürecini hem de işçilerin böylesi bir bilinçle donatılmasını

çermektedir (s. 19). Söz konusu bilinç bir yandan profesyonelleşmeyi, uzmanlaşmayı ve bunlara eşlik eden dikey ilerlemeyi idealize bir hedef olarak sabitlerken; öte yandan üretim ilişkilerindeki temel belirleyen taraf olarak sermayenin tasarruflarına göre ve sermayenin lehine olacak şekilde revize edilebilen bir hareketli konuma sahiptir. Neoliberal üretim ilişkilerinde her ne kadar çoğunluğu, profesyonel meslek sahiplerinden, yani diplomahlardan oluşsa da yeni beyaz yakalılar, yüksek ücretlerle çalışan ancak pazarlayabilecekleri vasıflarına ve imzaladıkları sözleşmelere göre emek süreçlerine katılabilen ve/veya bu süreçler içerisinde kalabilen öznelerdir.

Standing (2014) hem meslek profesyonelleri olan hem de bir teknisyenin çalışma pratiğiyle aynılacak şekilde ara veya hazırlayıcı üretim ve hizmet işlerinde yer bulan bu öznelere için profesyonellerin ve teknisyenlerin birleşiminden oluşan “profisyen” ifadesini kullanmakta ve bunların “tek bir işletmede uzun dönemli tam istihdam dürtüsü olmaksızın, farklı yerlerde çalışma beklentisi ve arzusuyla yaşayan”, “standart istihdam ilişkisi”ni kabul etmeyen kimseler olduğunu savunmaktadır (s. 21). Bu tasnifte ‘çalışan yoksullar’ olarak tarif edilebilecek prekarya, milyarlara hükmeden elit sınıf ile bunların altında çalışan maaşlıların ve profisyenlerin altında ayrı bir toplumsal tabaka olarak değerlendirilmektedir (s. 21-22). Oysa tek tek bireyler üzerinde piyasacı mantığın, tüm emek rejiminin yapısal olarak güvencesizleşmesi ve sosyal hakların sönümlenmesi şeklinde tezahür ediyor oluşu ortaya çıkan bu yeni tabakalar arasında belirgin ücret farkları dışında temelde bir farklılığın olmadığını da göstermektedir.

Kapitalizmin yeni birikim rejimi değişimin rekabete, eşitliğin eşitsizliğe, emeğin insan sermayesine dönüşümünü imlemekte (Foucault, 2015, s. 186-187); piyasanın tüm aktörlerinin *homo economicus* birer özne hâlini almasını ortaya çıkarmaktadır. Böylece rekabet koşulları ne satıcı, ne işçi, ne de müşteri gibi tanımlamaları gerektirmekte; hepsi birden ayrı birer sermaye olarak değerlendirilmeye başlanmaktadır. Her bir öznenin bir sermaye, neoliberal aklın tazyikiyle yaygınlaşan jargon içerisinde söylenecek olursa bir ‘girişimci’ olarak kavranması, (i) sınıfların görünürlüğüne ortadan kaldıran (*mystification*), (ii) kapitalist üretim ilişkilerinin doğal sonuçlarından biri olan yabancılaşma süreçlerini atipikleştirerek tali kılan, (iii) yeniden üretimi salt rekabet odaklı hâle getiren, (iv) demokratik kitlesel dayanışma kanallarını lağveden bir düzlemi ortaya çıkarmaktadır. Wendy Brown (2018) bu durumu siyasal alanın ekonomik terimlerle yorumlanıyor olmasından kaynaklı demokratik yurttaşlığın zemininin, yani *demosun* ortadan kalkması olarak değerlendirmektedir (s. 75-76).

Ekonomik, siyasal, dolayısıyla toplumsal dönüşümlerin yeni kültürel durumlar yaratıyor olması, kaynağını söz konusu kültürel durumlardan alan kurmaca metin üretimlerinin odağına yeni referanslar yerleştirmektedir. Özellikle salt ekonomik büyüme ve kalkınma temelli siyasal ve ekonomik programlarla işbaşına gelen hükümetlerin Wright’ın (2016) sınıflandırmasında “dönüştürücü endüstriyel sektörler” içinde bulunan inşaat, gıda, tekstil, metal, makine, kimya, imalat gibi kamusal hizmetlerin (s. 362) öne çıktığı ekonomi yönetimini benimsemesi; anılan kurmaca türlerinden biri olan sinemada da hem ulusal hem uluslararası ölçekte odağın bu hizmetlerin üretimine de kaymasını ve buna dair hikâyelerin perdeye taşınmasını beraberinde getirmektedir. Bu çalışmanın konusunu da özellikle 2010’lu yıllarla birlikte Türk sinemasında görünürlüğü belirginleşmeye başlayan neoliberal üretim ilişkilerinde varlık gösteren yeni beyaz yakalı çalışanlar oluşturmaktadır. Çalışmayla söz konusu üretim ilişkilerinde tüm risklerin ve güvencesizliklerin maliyetleriyle birlikte sırtına yüklendiği işçiler arasında çoğunlukla fikir-yoğun endüstrilerde çalışan yeni beyaz yakalıların Türkiye’nin yaşadığı neoliberal dönüşüme dair çarpaz okumalar yapılarak sinemadaki temsilleri çözümlenmiştir. Böylece yeni beyaz yakalıların iş ve ev yaşamı arasındaki ayrımlarının silikleştiği, emeğin bireylerin gündelik toplumsal yaşamlarının her aşamasına taşıdığı, bu bağlamda ev ve yaşanan çevre başta olmak üzere özel alanın piyasacı bir mantıkla soğurulduğu, temel bireysel hakların kaybolduğu ve bunu aşma ihtimalinin zayıfladığı toplumsal, ekonomik, kültürel ve tüm bunlarla ilişkili olacak şekilde siyasal görünümünün çerçevesi amaçlanmıştır.

Çalışmada amaçlı örnekleme (*purposive sampling*) aracılığıyla senaryosunu N. Can Kantarcı’nın yazdığı, Ramin Matin yönetmenliğinde hazırlanan *Son Çıkış* (2018) ile Kıvanç Sezer’in yazıp yönettiği *Küçük Şeyler* (2019) filmleri çözümlenmiştir. Çözümleme yapılırken Türk sinemasında daha önce toplumsal üretimin nasıl örgütlendiği, kaynakların ne şekilde dağıtıldığı sorularına yanıt arayan filmlerden örneklere yer verilerek çalışmanın örnekleminin özgünlüğünün altı çizilmiştir. Böylece örneklem üzerinden tematik ve anlatsal bir çözümleme gerçekleştirilmiş; kısmi olarak yapılan mizansen ve düzenleme temelli değerlendirmelerle gerçekçilik, çekim ve kurgulanmış görüntü odağı alınmıştır.

2. Türk Sinemasında Emegın Görünümleri

Sinemanın Türkiye'deki seyri erken cumhuriyet döneminden itibaren hem üretim hem gösterim aşamalarında çeşitli sansür uygulamalarıyla geliştiğinden işçi temsillerine yönelik ilksel örneklerden bahsetmek zordur. Bunun ardında sansür gibi kısıtlayıcı uygulamaların yanı sıra yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar Türkiye'de 'toplumsal sorun' kavrayışının daha çok aktüel politik gelişmelerden hareketle gerçekleşiyor olması yatmaktadır. 1961 Anayasasının örgütlenme özgürlüğünün önünü açan demokratik açılımları ve dünyada yaşanan toplumsal hareketlerin işçi hakları içinde olmak üzere pek çok hak temelli örgütlenmenin Türkiye'de de karşılık bulmasını sağlaması; toplumsal sorun kavrayışı üzerinde epistemolojik bir değişimi zorunlu kılmıştır. Ancak kısıtlayıcı uygulamalarının sürmesi ve Türk sinemasının o dönemki türsel uyuşmasının melodramatik anlatılardan yana olması, işçilerin yaşamlarının bu melodramlara yalnızca fon oluşturmasını ve kendilerinin ancak yan karakter olarak anlatılara katılabilmesine olanak sağlamıştır (Coş, 2015, s. 161-162).

Nezih Coş'un *Yedinci Sanat*'ta 1974 yılında yayımlanan makalesinde paylaştığı bu görüşleri, Türk sinemasında emek süreçlerine dair temsiller sunan ve işçi filmleri olarak anılan metinlerin çoğunlukla "ideolojik yönden sapırtıcı, ekonomik sorunları örtbas edici, melodram ya da polisiye kalıpları içinde [izleyiciyi] kolay bir biçimde etkilemeyi amaçlayan popülist, uzlaşmacı ya da kaderine razı edici" (2015, s. 177) bir tavrı benimsediği eleştirisiyle sürmekte ve sinemanın *Karanlıkta Uyananlar* (Göreç, 1964) gibi somut sorunları devrimci bir tavrıla yansıtan metinlere ihtiyacı olduğunun altını çizmektedir. Bu düşünsel çizgi, *Karanlıkta Uyananlar* ile başlayıp *Maden* (Özkan, 1978) ve *Demiryol: Fırtına İnsanları* (Özkan, 1979) ile süren ve işçi sınıfını salt üretim ilişkileri içerisindeki deneyimleri ve örgütlü mücadelesi üzerinden çerçeveleyen metinlerle sürmüştür. Bununla birlikte Türk sinemasında işçi figürünün anlatılarda dolaylı olarak yer bulsa da esasında emegın görünümüyle sıklıkla karşılaşıldığını imleyen görüşler de bulunmaktadır. Bu bağlamda Ahmet Soner (2015) *Kanun Namına*'da da (Akad, 1952), *Öldüren Şehir*'de de (Akad, 1953) Lütfi Ömer Akad'ın işçi hikâyelerini beyaz perdeye taşıdığını savunmaktadır (s. 210). Ancak bu görüş metnin tematik özellikleri fark etmeksizin anlatıya herhangi bir ölçüde işçi öznelerin dahil olmasının o filmin işçi filmi niteliği taşıyacağı anlamına da gelmemektedir. Zira Türk sinemasında hem Yeşilçam içinde hem onu izleyen dönemlerde anılan düzlemde olduğu gibi kısmen de olsa işçi görünümüyle karşılaşılması olası bir durum teşkil etmektedir.

Türkiye'de kapitalizmin seyrinin, belirli bir süre devletçilik ilkesi çizgisinde kamusal girişimler eliyle yürütülüp sonrasında özel girişimcilerin de dahil olduğu sanayileşmenin yanı sıra ticari sermaye faaliyetleri ve tarımsal üretimle geliştiğinden işçi hareketinin de, işçilerin sinemada temsilinin de sanayi işçileri, ticari sektörlerde çalışan işçiler ve tarım işçileri üzerinden şekillendiği görülmektedir. Dolayısıyla temsiller yer yer *Otobüs Yolcuları* (Göreç, 1961) gibi belediyenin şehir içi hatlarında çalışan bir işçinin başrolde olduğu hikâyelerden, yer yer *Toprağın Kanı* (Batıbeki, 1966) gibi petrol rafinerisinde çalışan işçilerin ve millî petrol davasının işlendiği metinlerden, yer yer de *Endişe* (Gören, 1974) gibi Çukurova'nın pamuk tarlalarında çalışan tarım işçilerinin hayatlarından süzölmüştür. *Otobüs Yolcuları*'nın da yazarı olan Vedat Türkali'nin yazdığı *Şehirdeki Yabancı* (Refiğ, 1962) gibi metinlerle Zonguldak'taki maden işçilerine, *Güneşli Bataklık* (Duru, 1977) gibi örneklerle ise sendikalaşma süreçlerine dair temsiller yer bulmuştur.

Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı*'dan (1962) sonra yönetmenliğini üstlendiği bir diğer filmi *Yaşam Kavgası* (1978) bir maden işçisinin hayatını konu edinmiştir. Atif Yılmaz Batıbeki'nin *Bir Yudum Sevgi*'sinde (1984) yine fabrikada çalışan işçiler izlenmiştir. Toplumcu gerçekçi edebiyatçılardan Orhan Kemal'in eserlerinin sinemaya uyarlanmasıyla *Bekçi Murtaza* (Başaran, 1965), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Kıral, 1979) ve *Bekçi* (Özgentürk, 1984) gibi filmlerde de emegın görünümü takip edilebilmiştir. Yılmaz Güney'in *Umut*'u (1970) ve *Baba'sı* (1971), yönetmenliğini Bilge Olgaç'ın üstlendiği *Bir Gün Mutlaka'sı* (1975) sırasıyla fayton işçilerini, göçmen işçileri, fabrika işçilerini perdeye taşımıştır. Yine *Linç* (Olgaç, 1970) hapishanedeki çalışma ilişkilerindeki adaletsizlikleri ele alan, *Otobüs* (Okan, 1974) göçmen işçileri konu edinen, *Zengin Mutfağı* (Sabuncu, 1988) 1970'lerdeki işçi hareketini odağına alıp hizmet işçilerinin hikâyesini anlatan örnekler olarak Türk sinemasında emek süreçlerine dair temsiller sunan yapımlar olmuştur.

Türk sinemasında özellikle kapitalizmin neoliberal dönüşümünün hayata geçmesinden önce emegın görünümüne dair öne çıkan bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bununla birlikte yakın dönemde neoliberal ekonomik dizgenin üretim ilişkilerini şekillendirmeye başlamasıyla birlikte çeşitli endüstrilerdeki işçilere yönelik doğrudan ya da örtük biçimde de birtakım temsillerle karşılaşılmakta ve kapitalizmin neoliberal yapılanmasıyla ortaya çıkan esnek, güvencesiz, kayıt-dışı üretim ilişkilerinin

sinemadaki işçi temsillerinde yeni referansları ortaya çıkarmaktadır. Çağrı merkezi çalışanlarına dair temsilleriyle *Başka Dilde Aşk* (Başarır, 2009), kayıt-dışı tekstil işçilerini odağa alan *Zerre* (Tepegöz, 2012), gündelikçi kadın işçilerin hikâyesini¹ anlatan *Toz Bezi* (Öztürk, 2015) ve inşaat işçilerinin olumsuz çalışma koşullarının perdeye taşındığı *Babamın Kanatları* (Sezer, 2016) gibi filmler bu çerçevede değerlendirilecek temsiller sunmakta ve tüm bunların akademik çalışmalara da yansımaları olmaktadır. Bu bağlamda Burcu Şentürk (2016) kadınların birçok toplumsal dönüşüm sürecinde olduğu gibi kentsel emek piyasasının işleyişini de erkeklerden farklı deneyimlediklerini problematize ettiği (s. 150) çalışmasında işçi sınıfından kadınların kapatıldığı kentsel mekânlara dair bir panoramayı *Zerre* (Tepegöz, 2012) ve *Sultan* (Tibet, 1978) örnekleri üzerinden sunmaktadır. Bir başka çalışmada Murat Şahin (2020) Pierre Bourdieu'nün *habitus* kavramından hareketle yakın dönem Türk sinemasından seçtiği örnekler üzerinden yeni orta sınıf temsillerini çözümlemekte ve hem seküler hem de muhafazakâr eğilimli kimselerin farklı kültürel ve sosyal sermaye dizgeleri içerisinde olmalarına rağmen son kertede neoliberal değerler etrafında buluştuğunu ve yaşamını bu değerlerden hareketle idame ettirdiğini savunmaktadır (s. 194). Serhat Kaymas ise (2019) Türkiye'de kapitalizminin dönüşümüyle birlikte sinemanın sınıfsal ilişkilerden ve emekçilerden uzak bir temsil dizgesi sunduğunu savunduğu çalışmasında bunun nedenlerini sorgulamakta ve sınırlı da olsa Türk sinemasındaki yeni beyaz yakalı temsillerinin “temsil ve emek arasındaki ilişkinin yeniden okunabilmesi adına ‘cesaret’ verdiği[ni]” ileri sürmektedir (s. 98). Dolayısıyla yakın dönem Türk sinemasındaki işçi temsilleri bağlamında ortaya çıkan bir diğer çalışma pratiğini ve/veya çalışan grubunu yeni beyaz yakalılar oluşturmaktadır. Neoliberal üretim ilişkileriyle birlikte profesyonel meslek sahipleri olup esnek, güvencesiz ve rekabetçi çalışma koşulları içerisinde istihdam edilen ve fiziki güç-yoğun endüstrilerde çalışan işçileri tanımlamak için kullanılan mavi yakalı tanımlamasıyla arasında bir fark kalmayacak biçimde “proleterleşen” (Wright, 2016, s. 177) ancak ücret, çalışma çevresi, sosyal ilişkiler ve kültürel tercihler bakımından orta sınıfa daha yakın görünen yeni beyaz yakalılar çerçvelendikleri sinematik temsiller noktasında özgün bir nitelik taşımaktadır. Bu çalışmada da anılan temsil dizgesinin yeni beyaz yakalılarla bürüldüğü seyrine *Son Çıkış* ve *Küçük Şeyler* örnekleri üzerinden bakılarak hem tikel olarak yeni beyaz yakalı çalışanların üretim ilişkilerine dahil oluşları hem de bu üretim ilişkilerinin yarattığı politik, toplumsal, kültürel ve ideolojik yapılanmalar tartışılmaktadır.

3. Türk Sinemasında Yeni Beyaz Yakalı Temsilleri

Neoliberal dönüşüm kapitalizmin refah devleti dönemindeki “sosyal”, “güler yüzlü”, “insancıl” niteliklerinden kurtulup yeniden erken dönemlerinde olduğu gibi “vahşi” formuna bürünmesini sağlarken; sermayenin üzerindeki her tür kamusal denetimi azaltarak ona “zaman ve mekânla kayıtlanmayan bir akışkanlık” (Bora ve Erdoğan, 2011, s. 15) imkânı da vermiştir. Alanyazında post-Fordist olarak nitelenen esnek üretim ilişkilerinin ve kapitalizmin yeni birikim rejiminin gündelik toplumsal yaşamın her boyutuna sızan, dolayısıyla her alanı üretimin ve tüketimin mekânı hâline getiren dinamiği, bütün temel ve sosyal hakları da hedef aldığından sermaye sahipleri dışında bir yanda mülksüzleşen ve kayıt-dışı işlerde taşeronlaşan kitlelerin; öte yanda geçici, eğreti, güvencesiz çalışma pratiklerine sahip yeni beyaz yakalıların gövdesini büyütme başlamıştır.

Esasında modernitenin bilimsel bilgiyi diğer tüm dogmatik ve geleneksel bilgi biçimlerinin yerine geçiren ve akli araçsallaştırıcı yapısı profesyonel meslek sahipleri olarak yeni beyaz yakalıları üretim ilişkilerinde gerekli özneler hâline getirmiştir. Ancak yine aklın araçsallaşması olgusu, bilimsel üretimi eşitlikçi, adil ve özgür bir dünyanın yerine yalnızca kâra ve tecimsel kazanıma erişmeyi idealleştirdiğinden kapitalizm, bilimsel bilgiyi bu sefer çalışanlarını gözetlemek, performans dayalı kriterlere göre istihdam etmek ve üretim maliyetini en aza indirmek adına insan emeğinden makine emeğine geçiş yapmak için kullanmaya başlamıştır. Dolayısıyla genelde tüm işçi sınıfı, özel olarak ise yeni beyaz yakalı çalışanlar anılan bu teknik ve düşünsel dönüşümlere ya ayak uydurma ya da bunlardan kaçma tercihleri arasında kalmaktadır. Bu durum da bireyin tüm hayatını etkileyen bir dizi gelişmeyi beraberinde getirmektedir. Nitekim *Son Çıkış* ve *Küçük Şeyler* filmlerinde temel olarak yeni beyaz yakalı çalışanların bu ekseninde bir seyrile karşılaşılmaktadır.

Bir mimar olarak kayınpederinin şirketinde çalışmakta olan Tahsin'in (Deniz Celiloğlu) hikâyesinin anlatıldığı *Son Çıkış*, iş yoğunluğundan, yaşadığı çevreden, içerisine dahil olduğu sosyal ilişkilerden ve teknolojiye olan bağımlılığından sıkılan bir yeni beyaz yakalının tüm bunlardan kurtuluşu kaçıp uzaklara gitmekte görmesini perdeye taşımaktadır. Tahsin, yaşadığı hayatın monoton ve disipline edici yönlerinin dışında kendisine irrasyonel gelip içselleştiremediği işleyişini, daha önce İstanbul'da yaşarken, kentin bu

¹ Türk sinemasında kadın emeği temsiline ilişkin yakın dönem odaklı bir çalışma için bkz.: Kına, 2020.

özelliklerinden kaçıp güneyde bir köye yerleşen Siren ile (Ezgi Çelik) karşılaşmasıyla sonlandırmaya karar verir. Ancak kaçmak istediği bu bütüncül anlamda sömürü ilişkilerinden sıyrılmak kolay olmayacak ve Tahsin'in zorlu yolculuğu başladığı yerde son bulacaktır.

Küçük Şeyler'de ise yeni beyaz yakalı plaza çalışanlarının yaşamını tüm yönleriyle kanıksamış ve kapitalizmin yeni birikim rejimi olan neoliberalizmin dilini konuşan karakterler izlenmektedir. Filmde çalışmak ya da işsiz kalmak, neoliberalizmin insan emeğini rekabetçi bir düzlemde yapılandığı işleyişi içinde belirli önermelere yapılan referanslarla açıklanmaktadır. Bu çerçevede bir ilaç şirketinde satış müdürü olarak çalışırken işsiz kalan Onur'un (Alican Yücesoy) yaşadıklarının anlatıldığı metinde tüketim ideolojisinin bireylerin sosyal yaşamına etkisi kadar, ruhsal ve bedensel çöküşlerini de beraberinde getirdiği sabitlenmektedir. Bu durum Onur ile Bahar'ın (Başak Özcan) önce ilişkilerinin, nihayetinde evliliklerinin sarsılmasına ve son bulmasına sebep olmaktadır.

Tüm bunlardan hareketle bu çalışmada ele alınan ve çözümlenen temsiller yeni beyaz yakalı çalışanların dahil oldukları (i) üretim ilişkileri, (ii) gündelik yaşam pratikleri ve (iii) yaşadıkları kentsel mekân üzerinden şekillenmiştir. Filmler her ne kadar benzer ekonomik ve toplumsal olguları odağına alsın da söz konusu üç öncülün her iki örnekte de aynı oranda takip edilemediğini belirtmek gerekmektedir. Buna göre üretim ilişkileri her iki metin ekseninde belirgin bir temsil niteliği taşıırken; gündelik yaşam pratikleri *Küçük Şeyler*'de, kentsel mekân referansları ise *Son Çıkış*'ta daha yoğun takip edilmiştir. Çözümlemelerle alanyazında yer alan tartışmaların söz konusu temsiller üzerinden somutlanmasına imkân bulunurken; neoliberal üretim ilişkilerinin dayattığı koşullar, tüketim ideolojisinin yarattığı 'yeni' insan tipolojisi ve rant temelli ekonominin çevresel düzlemdeki yıkıcılığı tartışılmıştır. Bununla birlikte esnek ve güvencesiz üretim ilişkilerinin öznelere yeni beyaz yakalı çalışanların temsilleri metinlere dair tür ve anlatı odaklı iki temel önermeyi ortaya çıkarmıştır: (i) Yeni beyaz yakalıların neoliberalizmin yeni yaşam kültürüne uyum sağlama pratikleri trajikomik öğeler dolayımında kara komedi unsurlarıyla sunulmuştur. (ii) Hem üretime katılan tüm kesimlerin hem de yeni beyaz yakalıların karşılaştıkları otoriter neoliberal işleyişi aşmalarına dönük bir alternatifte yer verilmemiştir.

3.1. Üretim

Neoliberal üretim ilişkileri hem çevresel doğadan hem de insan doğasından yani toplumdan karşılıksız getiriler beklemektedir (Moore, 2017, s. 11). Bu beklentilerin yeni beyaz yakalıları için somutlaştığı temel unsur, yaşamın her anında ve bütün yönleriyle tüm düşünsel pratiğin bağlı buldukları şirketler lehine ve kârına göre şekillenmesidir. Bu durumda tüm davranışsal pratiklerin de hem mesai zamanında hem de mesai saatleri dışında üretimi aksatmayacak, bilakis üretime katkı sağlayacak düzlemde olması beklenmektedir. Dolayısıyla *Son Çıkış*'ta Tahsin'in, *Küçük Şeyler*'de de Onur'un birer yeni beyaz yakalı olarak hem aldıkları ücret hem yaşadıkları çevre hem de sosyalleşme biçimleri açısından orta sınıf mensubu niteliği taşıması, onların sermaye sahiplerinin bu beklentileri karşısında sosyal politikalarından ve bu politikaların sağlayacağı sınıfsal imkânlardan yoksun birer preker (Çetinkaya ve Alkan, 2015, s. vii) olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Metinlerde çerçeveselenen bu düzlemdeki üretim ilişkilerine yönelik her iki başkarakterin birbiriyle taban tabana zıt görüşleri bulunmaktadır. Tahsin, içerisinde bulunduğu ilişkiler ağından son derece rahatsızken; Onur, bu ilişkilerin sağlayacağı kişisel çıkarlardan ötürü iş yaşamı dolayımında kurduğu tüm ortaklıklara sıkıca bağlıdır ve aralıksız yeni ortaklıklar tesis etme çabası içerisinde. Bununla birlikte her iki karakterin de mesai zamanları dışında zihinleri sadece çalışma yaşamlarına dair karşılaştıkları deneyimlerle meşgul olmaktadır. Tahsin hem çalışma ortamından hem çalışanlardan beklenenlerden hem de detayları aşağıdaki *İstanbul, Yeni İstanbul ve Diğerleri* alt başlığında açıldığı üzere kentin iş yaşamıyla paralel seyreden keşmekeşinden kurtulmak istemektedir. Onur ise yaşadığı çevrenin, çalıştığı işyerinin, kişisel kariyerinin ona sağladıklarından memnun, sağlayacaklarından ümitvar bir düşünceye sahiptir. Dolayısıyla bunlardan kaynaklı olarak filmlerin anlatıları, *Son Çıkış* için bir 'kaçış' içerisinde yaşanan deneyimlerle örülen olaylardan oluşmaktayken; *Küçük Şeyler* için söz konusu benzetmeden hareketle bir 'koyalama' süreci etrafında şekillenmektedir. Bunların da birtakım yanlısamlar, ikilikler, karikatürize söylemler ve tarifler üzerinden somutlaştığı takip edilmektedir.

İlk örnek, tarımsal üretimin, yeni beyaz yakalıların organik olmayan ve 'ruhsuz' dünyalarından kaçabilecekleri bir alternatifi imlediği yanlısamasıdır. *Son Çıkış*'ta Tahsin'in yıllar sonra karşılaştığı arkadaşı Siren, güneyde bir köye yerleşerek her şeyiyle 'organik' bir yaşamı seçmiştir. Saatlerce süren trafiğin ardından henüz yanlarına gelen Tahsin, Siren'in davetiyle önce bir partiye (bkz. Şekil 1), ardından Siren'in yaşadığı çiftliğe gitmiştir. Parti, Siren gibi düşünüp ekolojik yaşamı seçen insanlara Tahsin'i yakınlaştırmıştır. Uzun zamandır hissetmediği mutluluğu ve huzuru partide bu insanlarla tekrar hissedebilen Tahsin, telefonunu kapatmış ve eve geç saatte dönmüştür. Evde onu bekleyen eşi Alev (Gizem

Erdem) Tahsin'in sorumsuzluğuna ve Katarlılarla yaptıkları inşaat işini kendisi kadar önemsememesine kızmıştır. Tüm bunlardan kurtulmak isteyen Tahsin, sabah uyandığı yüksek katlı bir sitedeki lüks evinden çıkarak yola koyulmuş ve yaşadığı maceralardan sonra çiftliğe ulaşmıştır. Ancak bir kaçış ve alternatif bulmak için gittiği yerde, bir başka tahkim edici, sömürücü ve kârı önceleyen üretim ilişkileri ağının içinde kendisini bulmuştur. Zira Siren, çiftlikte ürettikleri organik ürünleri İstanbul gibi metropollerde satmaktadır. Dolayısıyla kapitalizmin kâr güdüsünün doğa üzerinden egemenlik kurma pratiğinin "alternatif" üretim biçimlerine ve "kasaba yurttaşlığı" gibi "yeni aidiyet"lere (Bali, 2015, s. 116) de sindiği bir dizgeyle karşılaşmaktadır. Bu durumda faaliyet gösterilen iş alanı fark etmeksizin endüstriyel bir mantığın yaşamın tüm alanlarına nüfuz etmesi, kaçış planlarını da akamete uğratmaktadır.



Şekil 1. Tahsin ve Siren (Matin, 2018).

Son Çıkış'ta Tahsin'in büyük bir mutlulukla kurtuluş reçetesi olarak imzalayıp patrona sunduğu istifa dilekçesiyle işten ayrılması, *Küçük Şeyler*'de patronunun "bir bilim olarak kabul ettiği yönetim" sorununu ortadan kaldırmak, "değişime ayak uyduranlarla devam etmek" ve "yeni bir sistem kurmak" adına Onur'u işten çıkarması biçiminde gerçekleşmiştir. Onur, işten çıkarılmasıyla esasında yedi maaş olması gereken kıdem tazminatını dört maaş şeklinde düzenleyip "dört, yediden küçüktür ama üçten de büyüktür" diye kendisini ikna eden patronunun söylemini kolayca benimsemiş, onun yazdığı referans mektubunu bir kazanım olarak görece kadar yabancılaşmış bir yeni beyaz yakalı örneği olarak izlenmektedir. Nitekim eşine işten çıkarıldığının haberini o şirketten "alması gerekeni aldığı" ve "risk alarak" yeni bir arayışa girdiği önermeleriyle vererek içerisinde bulunduğu duruma dönük kabullenici bir tutum benimsediğini göstermektedir. Bu ikilik, çalışanların tüm sosyal haklarının kısıtlanması ve emek maliyetinin en aza indirilmesi ilkeleri üzerinde yükselen güvencesiz çalışma pratiği karşısında bir söylem geliştirmeyen, bilhassa sermayenin dilini benimseyip onun söylemlerini yaygınlaştıran işçi sınıfının yeni beyaz yakalı tabakası üzerinden içerisinde bulunduğu örgütsüz ve bilinçsiz durumunu sabitlemektedir.

Filmlerde izlenen üretim ilişkileri, temelde yeni beyaz yakalı başkarakterler üzerinden inşaat ve ilaç gibi dönüştürücü endüstriyel alanlar içerisinde şekillenmektedir. Bununla birlikte tarımsal üretim gibi çıkarıcı ve/veya ekstratif endüstriyel sektörlere, bankacılık gibi ticari hizmetlere, berber gibi bireysel hizmetlere, taşımacılık gibi dağıtım hizmetlerine ve işportacılık gibi kayıt-dışı iş alanlarına dair görünümlemlerle de karşılaşmaktadır. Bu bağlamda yeni beyaz yakalıların söz konusu farklı sektörlerden ve iş alanlarından gelen yan karakterlerle yaşadıkları karşılaşmalar üzerinden hem söz konusu karakterlerin mesleklerine dair genelleştirici ve karikatürize çerçevelemeler yapıldığı hem de yeni beyaz yakalı profiline dair tarifler sunulduğu gözlenmektedir. Söz konusu çerçevelemelerin ve tariflerin her birinin keşiştiği düzlem neoliberal üretim ilişkilerinin yarattığı müşkül, fırsatçı, ayrımcı, yıkıcı, etnikleştirici ve kriminalize edici birey - toplum denklemi olmaktadır. Dolayısıyla toplumdaki bireylerin benimsedikleri dil ve savundukları söylemler de bu ekseninde şekillenmekte ve yukarıda anılan ikili görünümlemlerin bu bağlamda da işler olduğu görülmektedir.

Bu bağlamda bir diğer örnek, *Son Çıkış*'ta kaçış sürecinde Tahsin'in karşılaştığı farklı iş alanlarından çalışanlara yönelik karikatürize temsiller üzerinden takip edilmektedir. Söz konusu temsillerin yer yer gerçekle paralellik arz eden tarafları olmakla birlikte bazı toplulukları yaftalayan bir boyutu da bulunmaktadır. Bu çerçevede Tahsin siyah tenli olan veya Doğu ağzıyla Türkçe konuşan işportacılarla karşılaşmaktadır. Bu durum Türkiye'de birtakım mesleklerin veya bazı işlerin güvencesizlikleriyle

paralellik arz edecek şekilde sadece kadınlara açık olduğu yani kadınlaştığı örneklerdeki gibi (Üstün, 2011, s. 151) bazılarının da etnikleştiği, yani yalnızca bazı etnik topluluklarca yapıldığı ve bunlarla anıldığı (Saraçoğlu, 2012, s. 102-110) durumu sabitlemektedir. Ancak bir taraftan da Tahsin'in saatinin bir işportacı tarafından alıkonulması ya da bir başka işportacının Tahsin'e zorbalık yapması gibi izlenen örnekler üzerinden bazı işlerin veya o işleri yapan kimselerin kriminalize edildiği temsillerle karşılaşılmaktadır. Bu durum Tahsin'in toplu taşıma kullandığı veya ticari taksiye bindiği sahnelerde de şoförlerin zorbaca ve keyfi tutumları üzerinden takip edilebilmektedir. "İnşaat işi için Türkiye'ye gelen Katarlılar" gibi tarif edilen birtakım öznelerin kentin trafiğini kilitlediği bir zaman diliminde taksi şoförünün havalimanına gitmeyi reddetmesi ya da bindiği minibüste Tahsin'in şoföre uzattığı paranın üzerini alamaması yine birtakım işlerin bazı topluluklarla özdeşleştirildiği ya da bazı mesleklerde çalışanların benimsediği birtakım olumsuz tutumları çerçevelemektedir. Tüm bunlar olurken yeni beyaz yakalılar da salt mağdur konumunda sabitlendikleri görülmektedir. Buna karşıt bir örnek olarak benzer bir sahnenin izlendiği *Küçük Şeyler*'de bindikleri taksinin şoförünün krizden dolayı batan küçük bir işletmenin sahibi olduğunu öğrenen Onur'un kibirle taksicinin yaptığı işi hakir görüp eleştirdiği izlenmektedir. Oysa her iki konumda da emeğini satarak yaşamlarını idame ettiren işçi özneler olarak bir taksici ve bir yeni beyaz yakalı yer almaktadır. Ancak yeni beyaz yakalıların diğer işçi tabakalarından farklı olarak ücret, sosyal yaşam ve kültürel tercihler eksenlerinde farklılaşan ve orta sınıfı yakınsayan pratiklere sahip oluşu bu sınıfsal fragmentasyonun ortaya çıkmasına sebep olan yanılığın beslemektir.

Bu örnekleri *Son Çıkış*'ta Tahsin'in kaçarken girdiği ve çevresinde yükselen dükkanlar yüzünden yıkılacak olan bir berber dükkanı sahnesi izlemektedir. Böylelikle neoliberalizmin mübadele yerine rekabeti ve eşitlik yerine eşitsizliği tesis eden dönüşümünün (Brown, 2018, s. 74) bazı çalışma pratiklerinde suçu hazırlayan durumlar, bazı üretim ilişkilerinde aidiyetler üzerinden şekillenen dinamikler, bazı hizmetlerde ise yıkıcı üretim rejiminin yarattığı müşkül özneler ortaya çıkardığının altı çizilmektedir. Bu tarihsel sürecin bir diğer çıktısı olup filmlere yansıyan boyutu ise kültürel ve sosyal pratikler olmaktadır. Bu pratiklerle de kapitalizmin yaratmak istediği yeniliklerden biri olan 'yeni' insan çabası somutlaşmaktadır.

3.2. 'Yeni' İnsan

Neoliberalizm ona angaje olarak yapılandırılan, hatta onun içerisinde doğan tüm siyasal hareketlerin programlarında olduğu gibi bir yeni – eski karşıtlığı kurmakta, tesis edilen yeni ekonomik ve siyasal piyasacı düzenin toplumsallaştırılması noktasında muhafazakâr bir manevra kabiliyetine sahip olmayı benimsemektedir. Bu durumda ekonomik kalkınma ve büyüme söylemlerini benimseyen, bu uğurda üretim ilişkileri içerisinde soğurulabilen her türden maddi ve maddi olmayan şeyi eklektik bir biçimle piyasada dolaşıma sokup ondan kâr elde etmeyi hedefleyen pazarın merkezde olduğu bir toplumsal durum ortaya çıkmaktadır. Söz konusu toplumsal durum, Richard Sennett'in de altını çizdiği gibi (2014) esnekliğin belirsizlikleri olarak özelde çalışma yaşamında, genelde ise gündelik hayatın tüm safhasında köksüz bir güven duygusuna ve yetersizlik düşüncesine sebep olmaktadır (s. 154). Bu duygu durumu ve düşünce yapısı her şeyiyle 'yeni'ye ayak uydurmak zorunda hisse(tiril/d)en ve alanyazında yukarıda da anıldığı gibi 'yeni' orta sınıf gibi adlarla tartışılan yeni beyaz yakalıların bir dizi suni hayatta kalma stratejisi geliştirmesine yol açmaktadır.

Can Kozanoğlu'nun (2001) yeni orta sınıfın "hayatî görünen mütevazı zaferler, yenilgiler, gerginlik, telaş" (s. 54) içindeki yaşamında "zamansız fark edilme dürtüsü"nü "şov hâlinde olma"yla eklemlendiği bir dönemi yaşadığı savunusunda da (s. 191) olduğu gibi yeni beyaz yakalılar, genellikle kent merkezlerinin soylulaştırılmış periferilerinde büyük hacimli modern ve lüks konutlarda barınmakta ve "ev değil yaşam dünyası satın alıp [...] ayrıcalıklar dünyası"nda (Bali, 2015, s. 115) yaşamaktadırlar. Bununla birlikte kişisel gelişimlerini önemsemekte ve deneyimledikleri her durum karşısında bir strateji geliştirecek kadar duygusal ve düşünsel yetkinliğe sahip olmaya çabalamaktadırlar. Neoliberalizmin otoriter zihniyetinin maddi sömürülerinin yanı sıra bu türden duygusal sömürülerine Murat Önderman'ın altını çizdiği gibi (2019) hem kişilerarası hem de yapılanmış toplumsal ilişkilerinde (s. 400) yanıt vermeye çalışmaktadır. Bu durumun perdede temsil bulması da içerdiği çapraşıklıktan kaynaklı ironik ve absürt bir kara mizahı ortaya çıkarmaktadır.

Son Çıkış'ta da, *Küçük Şeyler*'de de Rifat Bali'nin aktardığı gibi karakterlerin bir yaşam dünyası sunan lüks sitelerde yaşamlarını sürdürdükleri görülmekte ancak hem bu yaşam alanının hem de sosyal ve kültürel tercihlerin belli bir rafinelik düzeyinde kalmasına gösterilen özenin *Küçük Şeyler*'deki Onur'un ve çevresinin deneyimlerinde daha görünür olduğu takip edilmektedir. Bu bağlamda *Küçük Şeyler*, Onur ve iş arkadaşlarının olduğu bir grubun başlarında bir eğitmen eşliğinde göz bantlarıyla ormanda önlerini görmeden bir doğa yürüyüşünde ağaçlara sarılmalarıyla açılmaktadır (bkz. Şekil 2). Onur'un bir anlık "ne

yapıyoruz biz burada” sorusu, kendisinin daha güzel bir “event yapması” (etkinlik düzenlemesi) beklentisiyle karşılaşmaktadır. Doğanın duygusal bir sömürü malzemesine dönüştüğü ve neoliberal bireyin kendini yeniden üretmesi için bir katarsis organizasyonu içinde kullanıldığı bu durumda sınıfların kendi sözel-ideolojik dünyalarında belli jargonları dolaşıma sokarak “sınıf dilleri” üretmesine yönelik açık bir temsil de bulunmaktadır (Erdoğan, 2011, s. 81). Nitekim söz konusu diyalog, Türkiye’deki yeni beyaz yakalı çalışanların ‘plaza dili’ olarak yorumlanan ve Türkçe konuşurken seçilen kelimelerin çoğunlukla İngilizce olan teknik ifadelerle ikâme edilmesiyle ortaya çıkan konuşma biçimleriyle aynılık arz etmekte ve *Küçük Şeyler*’de tartışmak ve uygun olmak yerine kullanılan “discuss etmek” ve “acceptable olmak” gibi kullanımlarla buna dair temsiller çeşitlenmektedir.



Şekil 2. Onur ve mesai arkadaşları doğa yürüyüşünde (Sezer, 2019).

Rekabetçi pazar koşullarının tek tek bireyleri de bir performans öznesi hâline getirdiği neoliberal üretim ilişkilerinde kişisel gelişim ideolojisi, yeni beyaz yakalıların da sürüklendiği bir nitelik taşımaktadır. İnternet teknolojisinin *web 2.0* ve sonrasındaki dönüşümlerinin devamında dijitalliğin bütün üretim ve dağıtım alanlarına sinen yapısı, benliklerin dijital birer temsiliyi ortaya çıkarmıştır. Böylelikle kişisel gelişim dijital bir veçhe de kazanmış ve yaşam koçluğu gibi modellere dijital önadı eklenmeye başlamıştır. Nitekim *Küçük Şeyler*’de Onur’un işsiz kalmasıyla kursuna kaydolduğu “ödüllü dijital yaşam koçu” İsmet Beştaş (Zeynep Dinsel), katılımcılarına “dijital çağ, insanlık, kökü derinde...” ifadelerini söylediği bir bedensel ritüelin ardından söz konusu kursun amacını şu şekilde açıklamaktadır:

Bizler burada y-insan olmayı öğreniyoruz, değil mi? Bir dönüşüm yaratmak istiyorsanız milat bugün olmalı. Kendinizi baştan programlamak istiyorsanız doğru yerdesiniz. Peki, neden y-insan? (...) Yöneticilerinizi eğitecekseniz onların önünde olmalısınız. Hem yönetici, hem önder... Yönder... Ben böyle adlandırıyorum. Sizler bütün ihtimallerin kavşağındasınız. Aslında hayatımızın her anında hepimiz öyleyiz. Algının kapılarını açın... (Sezer, 2019).

Onur’un ilk başta nükteyle tuhaf karşıladığı bu söylem, İsmet Beştaş’ın onun “haksızca işten çıkarıldığını ve geleceğe yönelik bir arayışta olduğunu” söylemesiyle inandırıcı gelmiş ve İsmet Beştaş, Onur’un “algılarının yeterince açık olmamasından” dolayı “yaptıklarının, yapabileceklerinin yanında küçük kalması” durumunu birlikte çözeceklerini vaat etmiştir. Nitekim Onur bir yandan kişisel gelişimine yönelik çabalar içerisinden; diğer yandan da iş arayışına (bkz. Şekil 3), bir diğer ifadeyle yeni beyaz yakalıların sıkça uğraştığı “iş arama işi”ne (Bora, 2011, s. 229) başlamıştır. Ancak zaman geçtikçe dilediği gibi bir sonuçla karşılaşmıyor oluşu, bedenen ve ruhen sağlığını kaybetmesine neden olmuş ve kullandığı antidepresan ilacın yan etkilerinden biri olan halüsinasyonlar görmeye ve strese bağlı olarak saçlarında seyrelme gibi durumlarla daha belirgin biçimde karşılaşmaya başlamıştır. Kapitalizmin modern düşüncenin ilerlemeci gayesinden hareketle ekonomik büyüme, gelişme, kalkınma odaklı stratejisinin bireylere de sirayet eden yapısı, Onur’un daha önce yaptığı ilaç satış müdürlüğünden daha alt bir görev olan ilaç mümessilliği tekliflerini kabul etmemesine yol açmıştır. İşten çıkarılması sonrasında bağlanan kıdem tazminatının sınırlı süresinin dolmasıyla ev kredisinin ödenmesinde yaşadıkları zorluklar eşi Bahar ile olan ilişkilerini bozmuş, Eren Yüksel’in (2013) ifade ettiği gibi “erkekliği performe ederken karşı karşıya kaldığı travmatik deneyimler”den (s. 64) dolayı bir erkeklik krizine sürüklenmesine sebep olmuş ve evlilikleri son bulma noktasına gelmiştir. *Küçük Şeyler*’de söz konusu yalnız sınıf bilincinin, bir diğer ifadeyle salt ekonomi temelli bilincin yaygınlığı tüm karakterler genelinde seyredilmektedir. Bu bağlamda

(i) Onur'un işten çıkarıldığını kendisiyle ilk paylaştığında Bahar'ın ev kredisini hatırlatan refleksi, (ii) sürecin sonunda Onur'un iş bul(a)mamasından dolayı söz konusu kredi borcunun ödenememesi gibi kısıtlardan ilişkinin sona ermesi, (iii) yaşadıkları ekonomik güçlüğü rağmen Onur ve Bahar'ın kış tatili planları yapmaları ve (iv) Onur'un annesinin Bahar ile kavgalarına tanık olması üzerine "çocuklar ev kredisi var, ev kredisi!" hatırlatmasında bulunması bununla ilişkili öne çıkan temsilleri oluşturmuştur. Benzer biçimde filmde işsiz yeni beyaz yakalılara dair Onur örneği üzerinden izlenen kişisel gelişim temelli gündelik pratiklerin çalışan yeni beyaz yakalılar özelinde hem gündelik hem çalışma pratikleri noktasında üç görünümü öne çıkmaktadır.



Şekil 3. Onur iş görüşmesinde (Sezer, 2019).

Bunlardan ilki, patronların istihdamı azaltarak büyüme hedeflerini işten çıkarılanlara açıklarken kullandığı söylemlerin çalışanlar tarafından benimsenerek yeniden üretilmesidir. Nitekim Onur'un kendisine bağlı çalışan bir satış temsilcisinin işine son verirken doğrudan sonrasında patronundan bizzat işittiği dili tercih ettiği görülmektedir. İkincisi, yeni beyaz yakalı çalışanların iş yaşamının yorgunluğundan kaçış için tercih ettiği doğa yürüyüşü gibi sosyal organizasyonların yanı sıra tüketim pratiklerindeki doyumsuz sakıllıkları, Onur'un çıkarıldığı şirketten mesai arkadaşı Mustafa (Bülent Emrah Parlak) ile eşi Zeynep'in (Seda Türkmen) davetli oldukları yemekteki konuşmalarından süzülmemektedir. Bu çerçevede sağlıklı yemek yeme pratikleri, organik meyve tüketilmesi, tatilde yurtdışının tercih edilmesi gibi 'rafine' zevkler tartışılmakta ve övülmektedir. Sonuncu görünüm de yeni beyaz yakalıların mesai saatleri dışındaki vakitleri de dahil tüm yaşamlarını teslim alan çalıştıkları şirketlere bağlı, sadık, minnettar olduklarını her fırsatta dile getirmeleri ve üretim ilişkilerindeki pratiklerini semirtmeye çalışmalarıdır. Bu bağlamda iki örnek bulunmaktadır.

İlki, Onur'un ve Mustafa'nın diğer müdürlerle birlikte şirketlerinin patronu Cengiz Bey'in (Kubilay Tunçer) doğum günü için hazırladıkları sürprizlerdir. Bu örnekte şirketin tüm müdürleri, üzerinde "iyi ki varsınız Cengiz Bey" yazan bir pastanın arkasında, patronlarının "(c)anayakın, (e)ngin görüşlü, (n)azık, (g)eç ruhlu, (i)stikrarlı ve (z)arif" olduğunu video kaydına almaktadır. İkincisi de Onur'un kendi çalışma ritmine yönelik olarak "hırstan ziyade tutkulu" çalıştığını, "ailesinin işi ve şirketi" olduğunu söylemesidir. Dolayısıyla yeni beyaz yakalıların bu temsillerden hareketle emeğini görünür kılma, piyasa koşulları içerisinde yer bulma, ilişkiler ağını genişletme ve oluşan yeni yaşam kültürüne uyma gibi "değişen kapitalist sistemin içerisinde güçlü kalabilme"nin (Uca, 2016, s. 190-193) koşullarını yeniden üretme pratiklerini izlediği görülmektedir. Bu noktada filmlerin hem mizansenine ve düzenlemelerine hem de söz konusu güçlü kalma mücadelesinin gerçekleştiği düzleme bakabilmek için kentsel mekân çözümlemenin bir diğer bileşeni olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.3. İstanbul, Yeni İstanbul ve Diğerleri

Hem ekonomik kalkınmacı hem de gelenekçi siyasal programların 'yeni'liği birtakım altyapısal yatırımlarla somutlaştırıyor olması, kentsel mekânların programsız dönüşümünü beraberinde getirmektedir. Neil Brenner ve Nik Theodore'un (2002) "gerçekte varolan neoliberalizm" kavramsallaştırmasıyla kapitalizmin söz konusu dönüşümünün mekânsal bağlama göre farklılık arz ettiğini imlemesinden (s. 349) hareketle Türkiye'de neredeyse bütün endüstriyel sektörlerin merkezi olan İstanbul'un, neoliberal dönüşümün kentsel etkilerinin de en çok kristalleştiği mekân olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla İstanbul aynı zamanda yeni beyaz yakalı çalışanların da merkezi niteliğini

taşımaktadır. Neoliberal dönüşümün İstanbul'daki tüm kentsel mekânların "değişim değeri odaklı metalara dönüşmesi"ne yol açması ise İstanbul'un bizatihi kendisini "bir sermaye birikim ve ekonomik değer üretim kaynağı" hâline getirmektedir (Aksoy, 2014, s. 33). Böylece önceleri kentin periferisinde kurulan güvenli, izole ve 'bir yaşam tarzı sunan' sitelerin ve rezidansların giderek kentin merkezinde dönüşüm projeleriyle soylulaştırılan alanlara taşınmaya başladığı görülmektedir. Bu doğrultuda *Küçük Şeyler*'de izole bir sitede sürdürdükleri yaşamlarına dair temsillerle izlenen yeni beyaz yakalılar, *Son Çıkış*'ta kentin merkezindeki konutları ve yine kentin merkezinde geçen gündelik pratikleriyle perdeye yansımaktadır.

Son Çıkış, Henri Lefebvre'in (2014) toplumsal mekânın genişleyerek geliştiği, üretim içine dahil olduğu, hatta üretimin özü hâline geldiği görüşüne (s. 111) paralel biçimde bir site inşaatının şantiyesindeki koşuşturmacayla açılmaktadır. Tahsin'in mimar olarak çalıştığı inşaat şirketinden istifa etmesiyle başlayan kaçış süreci, İstanbul'da neoliberalizmin salt piyasalaşma ve metalaşmayı derinleştiren bir çehreye bürünmediğini, aynı zamanda "otoriter kentleşme dinamikleri"ni de beraberinde getirdiğini (Geniş, 2020, s. 13) ortaya koymaktadır. Bu da David Harvey'in (2012) kapitalizmde kentsel yapılanmanın hem sermaye dolaşımının ve birikim sürecinin mantığıyla şekillendiğini hem de zaman ve mekanın tarihsel süreç içinde bu dolaşımın ve birikimin koşullarını ve durumunu belirlediğine dönük önermesinde (s. 408) olduğu gibi kenti bir mücadele mekânına çevirmektedir. Bu mücadelede alt sınıflar ekonomik, kültürel ve sosyal sermayelerinin belirleniminde kentin ya dönüşmemiş ya da henüz dönüşmekte olan bölümlerinde yaşamlarını sürdürürken; üst sınıfların kentin izole ve salt kendilerine açık mekânlarında buldukları görülmektedir. Yaşamlarını emeklerini satarak sürdüren ancak edindikleri ekonomik sermayeden kaynaklı olarak kültürel ve sosyal yaşamlarını da şekillendirebilen yeni beyaz yakalılar ise kentin alt sınıfların yaşadığı periferik bölgelerinde profesyonel meslekleri gereği bulunmaktadır (bkz. Şekil 4).



Şekil 4. Tahsin inşaat şantiyesinde (Matin, 2018).

Bu çerçevede *Son Çıkış*'ta Tahsin'in de İstanbul'un periferik bölgelerinde önce otoriter kentleşmenin söz konusu mücadelesinin bir parçası olarak işi gereği bulunduğu görülmekte; ardından yeni beyaz yakalı bir çalışan olmayı bırakması kararı üzerine bu bölgelerdeki zorunlu seyri izlenmektedir. Zira çalıştığı zamanlarda şirketinin kendisine sağladığı araçla İstanbul'un periferik bölgelerini oralardaki gündelik pratikleri deneyimlemeden geçen Tahsin'in istifası sonrasında, Loïc Wacquant'ın (2015) iş yerlerinin gözden kaybolduğu ve konutların yok olduğu kentsel mekânlarda uyuşturucu akışının, suç faaliyetlerinin ve dayanışma duygusunun da ortadan kalktığı aktarımında (s. 118) olduğu gibi buralardaki uyuşturucu alt kültürüyle, işportacılık gibi kayıt-dışı işlerle, mahalleleri kentsel düzenlemelerle soylulaştırılıp evsiz ve işsiz kalan insanlarla karşılaşması izlenmektedir. İstanbul'un 'yeni' önağıyla anılabilecek bölgelerine ait olan ve oradan gelen biri olarak Tahsin'in bu karşılaşmaları minibüs ve metrobüs gibi toplu taşıma araçlarındaki insani olmayan koşulları ve neoliberal piyasa ve kentleşme müdahalelerinin evsiz ve işsiz bıraktığı insanların müşkül ve öfkeli tavırlarını deneyimmediği bir pratiği içermektedir.

Filmlerdeki kentsel mekân panoramalarının çekim pratikleri tercihlerinin bu bağlamda izole alanlarda kameranın karakterle ya da bir karakter vasfı üstlenen masif beton bloklarla birlikte geniş alanları gösterdiği genel çekimlerden ve yatay çevrinmelerden yana olduğu; kentin merkezinde kalmasına rağmen periferik nitelikler taşıyan ve alt sınıfların yaşadığı genel alanlarda ise karakter ve tip odaklı yakın, ayrıntı ve boy çekimlerden yana olduğu görülmekte ve devamlılık kurgusunun belirgin geçişleri takip

edilebilmektedir. Kentin genel alanlarındaki çekimlerin izlendiği *Son Çıkış*'ta ana arterlerin de geçiş görüntülerinde sıklıkla genel çekimlerle yer bulduğu ve kentin yönetimini üstlenen siyasal partinin panolardaki iletilerinin de geri planda belirgin olduğu görülmektedir.

Filmlerde İstanbul'a ve İstanbullulara dair birtakım klişe söylemlerin de sabitlendiği takip edilmektedir. Bu doğrultuda *Son Çıkış*'ta İstanbul'un hem önce Tahsin, sonra Siren örneklerinde olduğu gibi trafiğinden, gürültüsünden, keşmekeşinden dolayı kendisinden kaçılan hem de Tahsin'in yolda karşılaştığı işportacının ifade ettiği gibi sunduğu fırsatlarından dolayı kendisine kaçılan bir ikili temsili izlenmektedir. Nitekim *Son Çıkış*, Tahsin'in kaçtığı çiftlikte bir başka sömürü ilişkisiyle karşılaşması sonucu İstanbul'a dönmek üzere gittiği havaalanındaki müstehzi mutluluğunun perdeye yansımalarıyla kapanmaktadır (bkz. Şekil 5). Bu durum İstanbul'un hem kaçan – kaçılan ikiliğindeki döngüsel konumunun hem de İstanbul'da cisimleşen neoliberal sermaye rejiminin ve üretim ilişkilerinin esasında her yerde olduğunun altını çizmektedir. Nitekim *Küçük Şeyler*'de de Mustafa ve Zeynep'in tatil tercihlerini Alaçatı yerine İtalya'dan yana yapmasının sebebini açıklarken Mustafa'nın "İstanbulunun çöktüğü yerden hayır mı gelir?" ifadesinde beliren benzer bir anlam bulunmaktadır. Dolayısıyla genelde tüm çalışan sınıfların özelde ise yeni beyaz yakalıların hâkim sömürü ilişkilerinden ve bu ilişkilerin şekillendirdiği (kentsel) mekânların açmazlarından birtakım yer değiştirmelerle uzaklaşmasının mümkün olmadığı vurgulanmaktadır.



Şekil 5. Tahsin İstanbul'a dönüyor (Matin, 2018).

4. Sonuç

Kapitalizmin tarihsel süreç içerisinde kendisini önceleyen birtakım toplumsal, siyasal, kültürel ve ideolojik gelişmelerle ortaya çıkan, tüm yapısal bileşenleriyle kendi toplumsal formasyonunu yaratan gerçekliği aralıksız şekilde belirli stratejik manevralarla yeniden üretilmeye ihtiyaç duymaktadır. Aksi bir durum onun aşağıya edilmesine ve bunu gerçekleştirecek tarihsel ve toplumsal sınıfların programlarını hayata geçirmesine olanak sağlayacaktır. Sinema da kapitalist toplumsal formasyonun pratik karşılıklarına dair temsiller aracılığıyla ona dair düşünsel bir izleğin oluşmasına imkân tanıyacak bir kitlesel sanat niteliği taşımaktadır. Bu noktada sinemanın referansını gerçeklikten alan kurmaca niteliği de gözetilerek kapitalizmin tarihsel ve konjonktürel durumuna dair birtakım sorgulamaları ortaya çıkarma potansiyeli bulunmaktadır. Bunu yaparken benimsenen türsel, tematik, anlatısal tercihlerin; oluşturulan mizansenin ve elde edilen görüntülerin kurgulanma biçimlerinin çerçevesel temsilin yanı sıra oluşturulacak iletiler üzerinde de etkileri takip edilmektedir.

Türkiye'de 24 Ocak 1980'de alınan ekonomik kararların hayata geçirilmesinin önünde 12 Eylül 1980 askeri müdahalesiyle herhangi bir engel kalmaması ve bu kararların gerçekleştirilen yasal düzenlemeler sonrasında fiilen uygulanmaya başlaması hem dünya kapitalist düzeniyle yapısal uyumu hem de neoliberalizmin bağlamsal özgünlüğünü ortaya çıkarmıştır. Bu tarihsel ve teorik çerçeveden hareketle çözümlenen *Son Çıkış* ve *Küçük Şeyler* filmlerinin esnek ve güvencesiz üretim ilişkilerine dahil olan yeni beyaz yakalı çalışanların özel ve kamusal yaşamlarındaki deneyimlerine dair sunduğu temsillerle iki temel sonucu açığa çıkardığı görülmektedir. Bunlardan ilki metinlerin yeni beyaz yakalı çalışanların emeklerini görünür kılmaya, piyasa koşulları içerisinde kendilerine yer bulma, sahip oldukları ilişkiler ağını genişletme ve neoliberalizmin yeni yaşam kültürüne uyum sağlama pratiklerini türsel anlamda kara komediyi yakınsayan bir filtrelemeyle sunmasıdır. İkincisi ise genelde üretime katılan tüm kesimlerin özelde ise

yeni beyaz yakalıların sarmalandıkları neoliberalizmin otoriter eğilimlerinin aşılmasına dönük bir alternatif yaşam ihtimalinin metinlerde yer bulmamasıdır.

Anlatılan hikâyelerin üretim ilişkileri, gündelik yaşam pratikleri ve kentsel çevre yapılanması üzerinden sahici ve gerçeklik yüklü referansları, içerisinde bulunulan maddi koşullara dair bir farkındalığı açıkça geliştirme eğilimi taşımaktadır. Ancak metinlerde kurmaca bir biçimle de olsa söz konusu koşulların oluşturduğu somut durumun somut tahlilinin yapılmasının ötesine geçen bir anlatsal öğe bulunmamaktadır. Özellikle *Küçük Şeyler* örneği, yönetmenin bir önceki filmi *Babamın Kanatları* (Sezer, 2016) göz önüne alındığında hâkim üretim ilişkilerinin yarattığı bireysel çaresizliği çarpıcı bir biçimde sunan ancak bundan çıkışa dair herhangi alternatifini işaret etmeyen bir durum arz etmektedir. Bu noktada *Son Çıkış* da kaçan ve kaçtığı kente ve o kentteki ilişkiler ağına müstehzi bir mutlulukla geri dönen (bkz. Şekil 5) Tahsin'in hikâyesi üzerinden zımnî bir alternatifini aralıyor gibi gözükse de söz konusu alternatifin bir adada ekolojik ve sevgi temelli hippî yaşantısının benimsenmesi üzerine kurulu olmasından ötürü kapsayıcı bir toplumsallığı içermediği görülmektedir. Nitekim söz konusu kaçış, sınıfsal bir bilinçten ziyade tek tek bireylerin kişisel katarsisini incelemektedir.

Kaynakça

- Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1952). *Kanun namına* [Film]. Kemal Film.
- Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1953). *Öldüren şehir* [Film]. Kemal Film.
- Aksoy, A. (2014). İstanbul'un neoliberalizmle imtihanı. A. B. Candan ve C. Özbay (Ed.), *Yeni İstanbul çalışmaları: sınırlar, mücadeleler, açılımlar* içinde (s. 26-46). Metis Yayınları.
- Bali, R. (2015). *Tarz-ı hayattan life style'a: Yeni seçkinler, yeni mekânlar, yeni yaşamlar*. İletişim Yayınları.
- Başaran, T. (Yönetmen). (1965). *Bekçi murtaza* [Film]. Artist Film.
- Başarır, İ. (Yönetmen). (2009). *Başka dilde aşk* [Film]. Kutu Film.
- Batıbeki, A. Y. (Yönetmen). (1966). *Toprağın kanı* [Film]. Güneş Film.
- Batıbeki, A. Y. (Yönetmen). (1984). *Bir yudum sevgi* [Film]. Fono Film.
- Bell, D. (1973). *The coming of post-industrial society: A venture in social forecasting*. Basic Books.
- Bora, T. ve Erdoğan, N. (2011). "Cübbenin, kılıcın ve kalemin mahsup yolcuları": Yeni kapitalizm, yeni işsizlik ve beyaz yakalılar. T. Bora, A. Bora, N. Erdoğan ve İ. Üstün (Ed.), *"Boşuna mı okuduk?" Türkiye'de beyaz yakalı işsizliği* içinde (s. 13-44). İletişim Yayınları.
- Bora, T. (2011). Beyaz yakalıların iş bulma ve geçinme stratejileri. T. Bora, A. Bora, N. Erdoğan ve İ. Üstün (Ed.), *"Boşuna mı okuduk?" Türkiye'de beyaz yakalı işsizliği* içinde (s. 203-258). İletişim Yayınları.
- Brenner, N. & Theodore N. (2002). Cities and territories of "actually existing neoliberalism". *Antipode*, 34(3), 349-379.
- Brown, W. (2018). *Halkın çözülüşü: Neoliberalizmin sinsî devrimi* (B. E. Aksoy, Çev.). Metis Yayınları.
- Budd, J. W. (2016). *Çalışma düşüncesi* (F. Man, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Coş, N. (2015). Türk sinemasında işçi. F. Başaran (Ed.), *İşçi filmleri ve öteki "sinemalar"* içinde (s. 157-177). Yordam Kitap.
- Çetinkaya, Y. D. ve Alkan, M. Ö. (2015). Türkiye işçi sınıfı tarih yazımında bahar. Y. D. Çetinkaya ve M. Ö. Alkan (Ed.), *Tanzimat'tan günümüze Türkiye işçi sınıfı tarihi: 1839-2014 – Yeni yaklaşımlar, yeni alanlar, yeni sorunlar* içinde (s. vii-xiv). Tarih Vakfı Yayınları.
- Duru, S. (Yönetmen). (1977). *Güneşli bataklık* [Film]. Murat Film.
- Erdoğan, N. (2011). Sancılı dil, hadım edilen kendilik ve aşınan karakter: Beyaz yakalı işsizliğine dair notlar. T. Bora, A. Bora, N. Erdoğan ve İ. Üstün (Ed.), *"Boşuna mı okuduk?" Türkiye'de beyaz yakalı işsizliği* içinde (s. 75-115). İletişim Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *Biyopolitikanın doğuşu: Collège de France dersleri (1978-1979)* (A. Tayla, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Geniş, Ş. (2020). Otoriter neoliberalizm ve otoriter kentleşme. Ş. Geniş (Ed.), *Otoriter neoliberalizmin gölgesinde: Kent, mekan, insan* içinde (s. 9-37). Nika Yayınevi.
- Göreç, E. (Yönetmen). (1964). *Karanlıkta uyananlar* [Film]. Filmo.
- Gören, Ş. (Yönetmen). (1974). *Endişe* [Film]. Güney Filmcilik.
- Güney, Y. (Yönetmen). (1970). *Umut* [Film]. Güney Filmcilik.
- Güney, Y. (Yönetmen). (1971). *Baba* [Film]. Güney Filmcilik.
- Harvey, D. (2012). *Sermayenin mekânları: Eleştirel bir coğrafyaya doğru* (B. Kıcır, D. Koç, K. Tanrıyar ve S. Yüksel, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Kaymas, S. (2019). Yaşamak güzel şey filmi örneğinde, yeni Türk Sinemasının emek ve sınıf diyalektiğini okumak. *Kurgu*, 27(1), 97-116.
- Kına, S. A. (2020). Yakın dönem Türk sinemasında kadın emeğinin görünüşleri: Zerre ve Toz Bezi filmleri üzerinden karşılaştırmalı bir çözümleme. A. Çetin (Ed.), *Sinema, dijital perde ve ekran deneyimleri* içinde (s. 261-281). Çizgi Kitabevi.
- Kıral, E. (Yönetmen). (1979). *Bereketli topraklar üzerinde* [Film]. Fono Film.
- Kozanoğlu, C. (2001). *Yeni şehir notları*. İletişim Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi* (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Matin, R. (Yönetmen). (2018). *Son çıkış* [Film]. Giyotin Film.
- Moen, P. (2005). Beyond the career mystique: "Time in", "time out", and "second acts". *Sociological Forum*, 20(2), 189-208.
- Moore, J. W. (2017). *Hayatın dokusundaki kapitalizm: Sermaye birikimi ve ekoloji* (A. Munzur, Çev.). Epos Yayınları.
- Müftüoğlu, Ö. (2014). Önsöz. Ö. Müftüoğlu ve A. Koşar (Ed.), *Kapitalist üretim ilişkilerinde "yeniden" esneklik: Türkiye'de esnek çalışma* içinde (s. 11-15). Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Negri, A. ve Hardt, M. (2001). *Empire*. Harvard University Press.
- Okan, T. (Yönetmen). (1974). *Otobüs* [Film]. Pan Film.
- Olgaç, B. (Yönetmen). (1970). *Linç* [Film]. Mete Film.
- Olgaç, B. (Yönetmen). (1975). *Bir gün mutlaka* [Film]. Güney Filmcilik.
- Önderman, M. (2019). *Türkiye'de paranoid ethos*. Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Özgentürk, A. (Yönetmen). (1984). *Bekçi* [Film]. Asya Film.
- Özkan, Y. (Yönetmen). (1978). *Maden* [Film]. Çiçek Film.
- Özkan, Y. (Yönetmen). (1979). *Demiryol: Fırtına insanları* [Film]. Burç Film.
- Öztürk, A. (Yönetmen). (2015). *Toz bezi* [Film]. Ret Film.
- Refiğ, H. (Yönetmen). (1962). *Şehirdeki yabancı* [Film]. Be-Ya Film.
- Refiğ, H. (Yönetmen). (1978). *Yaşam kavgası* [Film]. Uğur Film.
- Rifkin, J. (1995). *The end of work: the decline of the global labor force and the dawn of the post-market era*. G.P. Putnam's Sons Books.
- Sabuncu, B. (Yönetmen). (1988). *Zengin mutfağı* [Film]. Erler Film.
- Saraçoğlu, C. (2012). *Şehir, orta sınıf ve Kürtler: inkâr'dan "tanıyarak dışlama"ya*. İletişim Yayınları.
- Sennett, R. (2014). *Karakter aşınması: yeni kapitalizmde işin kişilik üzerindeki etkileri* (B. Yıldırım, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Sezer, K. (Yönetmen). (2016). *Babamın kanatları* [Film]. Nar Film ve İstanbul Digital.
- Sezer, K. (Yönetmen). (2019). *Küçük şeyler* [Film]. Asteros Film, Karaçelik Film ve Zebra Film.

- Soner, A. (2015). Sinemada işçi sınıfı. F. Başaran (Ed.), *İşçi filmleri ve öteki "sinemalar"* içinde (s. 209-213). Yordam Kitap.
- Standing, G. (2014). Prekarya: Yeni tehlikeli sınıf (E. Bulut, Çev.). İletişim Yayınları.
- Şahin, M. (2020). *Yeni Türk sinemasında yeni orta sınıfların temsili* (Tez No. 627021). [Yayınlanmamış doktora tezi]. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Ana Bilim Dalı.
- Şentürk, B. (2016). Derdi başından aşkın kadınlar: Sultan'dan Zerre'ye Türk sinemasında kenardaki kadının dönüşümü. *Fe Dergi*, 8(2), 149-169.
- Tepegöz, E. (Yönetmen). (2012). *Zerre* [Film]. Kule Film.
- Tibet, K. (Yönetmen). (1978). *Sultan* [Film]. Arzu Film.
- Uca, O. (2016). *Türkiye'de orta sınıfın fotoğrafı: Akışlar ve ilişkiler – Maddi olmayan emeğe sahanın eleştirisi*. NotaBene Yayınları.
- Üstün, İ. (2011). Ayrımcılık bağlamında beyaz yakalı işsizliği. T. Bora, A. Bora, N. Erdoğan ve İ. Üstün (Ed.), *"Boşuna mı okuduk?" Türkiye'de beyaz yakalı işsizliği* içinde (s. 141-179). İletişim Yayınları.
- Yüksel, E. (2013). Babalar ve oğullar: 2000'ler Türkiye sinemasında erkeklik krizi. *Sinecine*, 4(2), 41-67.
- Wacquant, L. (2015). *Kent paryaları: İleri marjinalliğin karşılaştırmalı sosyolojisi* (M. Doğan, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Wright, E. O. (2016). *Sınıflar* (S. Toral ve F. A. Koç, Çev.). NotaBene Yayınları.

Hobyar Mescidi Çinileri için Koruma Önerisi*

Conservation Proposal for Hobyar Masjid Tiles

Ebru Köse Koçak, *Geleneksel Türk sanatları Bölümü, İğdır Üniversitesi*

Özet

Roma, Bizans ve Osmanlı imparatorluğuna başkentlik yapan İstanbul, kültürel zenginliği ile dünyayı her zaman cezbeden önemli bir metropoldür. Bu şehrin sahip olduğu nice esere ev sahipliği yapan en eski yerleşim yerlerinden biri Tarihi Yarımada bölgesi, tarihten bu yana biriktirdiği kültür varlıklarıyla UNESCO'nun Dünya Miras Listesi'ne girmiştir. Tarihi Yarımada; Topkapı Sarayı, Ayasofya, Sultan Ahmet Cami gibi büyük anıtlarla çevrili, ticari ve kültürel turizmin yoğun olarak yaşandığı bir bölgedir. Tarihi Yarımada'da Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemine ait birçok çinili yapı vardır.

Bu çalışmada Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'ne ait 20. yüzyıl başlarında Vedat Tek tarafından yapılan Hobyar Mescidinin süslemesinde kullanılan çiniler incelenmiştir. Mescidin iç ve dış cephe bezemesinde kullanılan tarihi çiniler, o dönem Kütahyalı Hafız Mehmed Emin Efendi'nin atölyesinde üretilmiştir. Hobyar Mescidinin cephelerini süsleyen tarihi çinilerin belgelemesi yapılarak kayıt altına alınması sağlanmıştır. Belgelemenin esas amaçlarını kapsayacak şekilde çiniler ile ilgili detaylı araştırmalar yapılmış ve fotoğraflar çekilmiştir. Yerinde birebir gözlem yapılarak çinilerin mevcut durumu değerlendirilmiş, bozulmalar lejantlara işlenmiştir. Çinilerin hasar tespit planları ve desenleri çizildikten sonra, onarımı ve korunması durumuyla ilgili öneriler getirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Hobyar Mescidi, çini, koruma, onarım.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Geleneksel Türk sanatları, eski çini onarımları, kültür varlıklarını koruma ve onarım.

Abstract

Istanbul, the capital of the Roman, Byzantine and Ottoman empires, is an important metropolis that has always attracted the world with its cultural richness. One of the oldest settlements in this city, which is home to many artifacts, the Historic Peninsula has been included in the UNESCO World Heritage List with the cultural assets it has accumulated throughout history. Historical Peninsula: Surrounded by great monuments such as Topkapı Palace, Hagia Sophia and Sultan Ahmet Mosque, it is a region where commercial and cultural tourism is intense. There are many tiled structures belonging to the Ottoman and Republican Periods on this Historic Peninsula.

In this study, the tiles used in the decoration of the Hobyar Masjid built by Vedat Tek at the beginning of the 20th century, belonging to the First National Architecture Period, are examined. The historical tiles used on the interior and exterior facades of the mosque were produced in the workshop of Hafız Mehmed Emin Efendi from Kütahya at that time. The historical tiles adorning the facades of the Hobyar Masjid were documented and recorded. To cover the main purposes of the documentation, detailed research and a photographic survey have been made. The current condition of the tiles was evaluated and recorded by making observations on-site. After the damage assessment plans and patterns of the tiles are drawn, recommendations are made regarding their repair and protection.

Keywords: Hobyar Masjid, tiles, protection, repair.

Academic discipline(s)/field(s): Traditional Turkish arts, ancient tile repairs, conservation and restoration of cultural heritage.

*Bu çalışma, yazarın 2021 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı'nda (Çini Tasarımı ve Onarımı) tamamladığı '20. yy. İstanbul Tarihi Yarımada Bölgesi Çinili Yapıları ve Liman Han - Hobyar Mescidi Çinilerinin Koruma Önerisi' isimli sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

- **Sorumlu Yazar:** Ebru Köse Koçak, İğdır Üniversitesi, Geleneksel Türk sanatları Bölümü.
- **Adres:** İğdır Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi (Suveren Kampüsü).
- **e-posta:** ebrukose.gazi@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0001-8610-7316
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 04.07.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.992825

Geliş tarihi: 08.09.2021 / **Kabul tarihi:** 02.06.2022

1. Giriş

Türkiye’de kültür varlıklarının korunmasıyla ilgili ilk yasal düzenleme 13 Şubat 1869’da yürürlüğe giren *Asar-ı Atika Nizamnamesi*’dir (Ahunbay,1996, s. 136). Osmanlı Devleti 1874, 1884 ve 1906’da çıkardığı nizamnamelerde tanımları daha kapsamlı hale getirmiş ve eserlerin yurtdışına çıkarılmasını önlenmeye çalışmıştır. Osmanlı Devleti *Asar-ı Atika Nizamnameleri*’ni çıkartarak koruma onarım konusunda yasal bir zemin oturtmaya çalışmıştır. Eserlerin yurtdışına kaçırılması konusunda tedbir amaçlı çıkarılan bu nizamnamelerin pek başarılı olduğu söylenemez (Madran,1996, s. 62; Mumcu,1969, s. 73). Tanzimat Fermanı’nın ilanından sonra batıya ayak uydurma sürecinde; yasalar yayınlanmış, Evkaf-ı Hümayun Nezareti ve Müze-i Hümayun gibi yeni kurumlar açılmıştır. Osman Hamdi Bey’in¹ arkeolojik kazıları ile müzecilik alanındaki çalışmaları bu dönem için önemli gelişmelerdir. Cumhuriyet Dönemiyle birlikte bu alanda yapılan çalışmalar Mustafa Kemal Atatürk tarafından daha kapsamlı hale getirilmiştir. Bu dönemde ‘anıt sal’ yapının korunması kavramı tartışılmaya başlanmıştır. İlk olarak Mustafa Kemal’in buyruğu ile ‘Müzeler ve Asar-ı Atikalar Hakkında Talimat’ adlı 5 Kasım 1922’de yayınlanan genelge valiliklere gönderilmiştir. Koruma ve onarım çalışmaları Büyük Millet Meclisi, belediyeler ve özel idareler gibi kurumlara devredilmiştir². Cumhuriyet Döneminde müzeler çoğalmış ve daha yaygın hale gelmiş, tarihi eserleri tespit etme, arşivleme çalışmalarına önem verilmiştir (Madran, 1996, s. 65; Madran ve Özgönül, 2002, s. 4). 1924’te Topkapı Sarayı müzesi, 1930’da Etnografya Müzesi açılmıştır (Kaderli, 2014, s. 36). 1930 ve 1935 yıllarında çıkarılan yasalarda düzenlemeye gidilmiştir. 1947’de ICOM (Uluslararası Müzeler Konseyi) Türkiye Milli Komitesi kurulmuştur. 1967’de Venedik Tüzüğü kabul edilmiştir. 1957’de GEAYK (Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu) kurulmuştur. 1967’de ICOMOS (Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi) Türkiye Milli Komitesi kurulmuştur. Türkiye 1969’da ICCROM (Kültür Varlıklarının Konservasyonu ve Restorasyonu Konusundaki Uluslararası Araştırma Merkezi) üyesi olmuştur. 1983’te 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu yürürlüğe girmiştir. GEAYK kaldırılmış yerine Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Yüksek Kurulu ve Bölge Koruma Kurulları kurulmuştur (Kaderli, 2014, s. 36).

İki buçuk asırlık tarihi geçmişiyile İstanbul, iki imparatorluğa ev sahipliği yapmıştır. Asya ve Avrupa arasında köprü durumunda olması dünya için her zaman önemli olmuştur (Dinçer vd., 2009, s. 311). İstanbul’un en eski yerleşim yerlerinden biri olan, İstanbul Boğazi, Haliç ve Marmara Denizi ile çevrili olan Tarihi Yarımada’nın kuruluşu M.Ö. 7. yüzyıla dayanır (Kuban,1996, s. 17). İstanbul’un merkezi konumunda olmasıyla her zaman dikkat çeken Tarihi Yarımada, 1986 yılında Unesco tarafından dünya miras listesine girmiştir. İstanbul 2010 yılında Avrupa Kültür Başkenti olmayı başarmıştır. Ticari ve kültürel faaliyetlerin yoğun olduğu bölge, açık hava müzesi gibi her dokusunda tarihin izlerini taşımaktadır. 1995’te Tarihi Yarımada’nın sit alanı ilan edilmesi, bölge ile ilgili daha somut adımların atılmasına neden olmuştur (Aydın, 2017, s. 87). Tarihi Yarımada bölgesi, tarihte olduğu gibi şimdi de İstanbul’un merkezi bölgelerinden biridir. Bölge için, ticari ve kültürel ziyaretlerin çok olması ülke ekonomisi için avantaj sağlarken artan nüfus ve araç trafiğinin neden olduğu tahribatlar tarihi yapılar için dezavantaj oluşturmaktadır. Yarımada da İmparatorluklardan Cumhuriyet Dönemi’ne kadar tarihlenen taşınır, taşınmaz bir sürü kültür varlığı vardır. Batı’da mimaride eklektizm dalgaları yayılırken, İmparatorluktan cumhuriyete geçen Türkiye’de mimarlar; mimaride kendi kimliğini oluşturmak için Birinci Ulusal Mimarlık akımını (1908-1930) başlatmıştır (Sözen, 1984, s. 28). Türk mimarisini yabancı mimarlardan ve batı etkisinden arındırma düşüncesinin hakim olduğu bu dönem; gar, hastane, okul, meclis binası, cami, banka, müze, tiyatro gibi kamu yapıları yapılmıştır. Bu dönem yapılarında *Neoklasik tarz* ve *Art Nouveau* etkileri görülmektedir. Akımın mimarları yapılarına; Osmanlı mimarisinin elemanlarını ve geleneksel bezemesini entegre etmeye çalışmıştır. Yapıların en karakteristik özelliklerinden biri iç-dış cephelerinde kullanılan çinilerdir.

Bu dönemin ruhunu en iyi yansıtan yapılardan biri Hobyar Mescididir. Hobyar Mescidi Tarihi Yarımada’nın görkemli klasik dönem camilerinin yanında mütevazı ama gösterişli Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi

¹ Osman Hamdi Bey (1842-1910); Osmanlı arkeolog, müzeci ve ressamdır. Osmanlı sadrazamlarından İbrahim Ethem Paşa’nın oğludur. 1857’de Paris’te hukuk eğitimi ve güzel sanatlar eğitimi almıştır. 1881’de Müze-i Hümayun’un müdürlüğüne başlamıştır, daha sonra burayı İstanbul Arkeoloji Müzelerine dönüştürmüştür. Sanayi Nefise Mektebi’nde uzun yıllar müdürlük yapmıştır. İlk Türk arkeoloğudur. Birçok kazı yaptırmıştır. Eski eserleri koruma ve yurtdışına çıkarılmamasını sağlamak üzere 1884’teki *Asar-ı Atika Nizamnamesi*’nin çıkarılmasını sağlamıştır (Cezar, 1971, s. 133-477).

² Saraylar, kasırlar Türkiye Büyük Millet Meclisi’ne, medreseler ve medrese arsaları Maarif Vekâletine (Millî Eğitim Bakanlığı) mektepler Özel İdarelere bırakılmıştır. Sebil, çeşme şadırvanlar belediyelere bırakılmıştır. Eski köprülerin bakım ve onarımı Nafia Vekâletine (Bayındırlık Bakanlığı) bırakılmıştır.

yapılarından biridir. Akımın öncü mimarlarından Vedat Tek'in eseri olan mescidin iç³-dış cephesini 20. yüzyılın Kütahya'sında az kalan sayılı atölyelerden biri olan Hafız Mehmed Emin Efendi'nin ürettiği çiniler süslemektedir. Mimari ve sanatsal açıdan incelenen yapılardaki en önemli bezeme ürünü olan çini; kökleri Uygurlara kadar dayanan geleneksel motiflerle süslenmiş seramik üründür. Çini-seramik malzeme dayanıklı olması ve estetik açıdan güzel görünmesi nedeniyle mimaride tarihin en eski zamanlarından bu yana tercih edilmiştir. İklim şartları ve insanlardan kaynaklı etkenler çinilerde zamanla ciddi tahribatlar oluşturmaktadır. Bu eserlerdeki tahribat riskini bitirmek ya da azaltmak için aktif pasif koruma çalışmaları yapılmaktadır. Bu çalışmaların en önemli aşaması eser ile ilgili yapılacak belgelemedir. Bu makalede de Hobyar Mescidi çinileri belgelenerek çinilerdeki bozulmalar tespit edilmiştir. Bu tespitler üzerinden koruma önerisi getirilmiştir.

1.1. Hobyar Mescidinin Tarihçesi

Hobyar Mescidinin (bkz. Şekil 1) ilk olarak Fatih Döneminde 1437 (H. 878) tarihinde Hoca Hubyar tarafından yaptırıldığı bilinmektedir. Yaptırılan ilk mescit zamanla harap olmuş ve Büyük Postane inşaatı sırasında tamamen yıkılmıştır. Önce onarılması düşünülen mescidin, daha sonra yeniden yapılmasına karar verilmiştir (Batur, 2003, s. 94). Hobyar adıyla o dönemde iki mescit yaptırıldığı, yaptırılan ilk mescidin banisinin Üveys Paşa olduğu ve mescidin 16. yüzyılda yaptırıldığı, 1692'de çıkan yangında yanan ilk mescidin, arsasının Cerrahpaşa Hastanesi'ne verildiği bilinmektedir (Ayverdi, 1953, s. 16). Öz'e (1987) göre 1476 (H. 881) tarihli Vakıf Tahrir Defterinde Hobyar Mescidine ve yandığı bilinen Cerrahpaşa'daki diğer mescide 2300 akçe para tahsis edildiği yazmaktadır.

Eski caminin yerine daha küçük boyutta yapılan mescidin inşasında Mimar Vedat Bey ile Mimar Muzaffer Bey birlikte çalışmıştır. Minarenin tamamlanması uzun sürünce eleştiriler geldiği, Mimar Muzaffer Bey'in de bunlara cevap verdiği bilinmektedir. Mimar Vedat Tek tarafından tasarlanan mescidin yeri değiştirilmemiştir. Başbakanlık Osmanlı Arşivlerinden ulaşılan belgeler ve Büyük Postane inşaatı sırasında çekilen fotoğraflardan ve mescidin giriş kapısındaki kitabeden (H. 1327/M. 1907) mescidin yapımına 1907'de başlandığı anlaşılmaktadır. Batur'a (2003) göre, yapımına 1907'de başlanan mescit 1911 yılında bitirilmiştir. Vedat Tek'in kendi tasarım anlayışını kattığı yeni mescit, dönemin camilerinden farklıdır. Mescit Erken Osmanlı Dönemi türbelerini anımsatır. Osmanlı camilerinin iç mekanlarında görmeye alışık olduğumuz çini bezemenin dış cephede pencere alınlıkları, kemer köşe dolguları gibi yerlerde kullanılması bu farklılığı açıklamaktadır.

1.2. Hobyar Mescidinin Mimari ve Bezeme Özellikleri

İstanbul IV Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Bölge Kurulu dosyalarından ulaşılan bilgilerde; Hobyar Mescidi, Eminönü ilçesinin Sirkeci Semtinde, Hobyar Mahallesi Aşir Efendi Caddesi 24 pafta, 424 ada, 3 parselde kayıtlı olduğu yazmaktadır. Yeni mescidin, eski camiye (9m² x 9m²) göre daha küçük boyutlarda 7.5m² x 7.5m², kare ve sekizgen planlı bir yapı olduğu bilinmektedir (Batur, 2003, s. 94). Eğimli bir arazi üzerinde olan kagir mescidin, güneybatısında tek şerefeli minaresi vardır. Birinci Ulusal Mimarlık dönemi etkilerinin hakim olduğu mescidin geniş saçaklı kubbesi, saçak altındaki ahşap payandaları, ikili mukarnas ve dilimli kubbesi vardır. Mescidin pencerelerinin büyük olması iç mekânın daha fazla ışık almasını sağlamıştır. Dış cephede pencere kenarları, alınlıkları ve dar cepheleri çiniler ile bezenmiştir. Mescidin ikiz pencerelerinin arasında mermer sütunlar kullanılmıştır. Pencere açıklıklarının yükünü zemine aktarmak için taşıyıcı olarak sivri kemerler kullanılmıştır. Pencere çevresi ve kemer köşe dolguları da çiniyle bezenmiştir. Saçakla duvar arasında zikzaklı silme kullanılmıştır. Mescidin tavan örtüsü kurşunla kaplıdır ve kubbenin üstünde bir alemle sonlandırılmıştır. Mescidin camiye bitişik tek şerefeli minaresi vardır ve şerife altında mukarnas kullanılmıştır. Minarenin saçağı ve kubbe şeklindeki külahı vardır. 1987 yılında alınan karar ile mescidin doğu tarafına, kötü durumdaki namazgah ile tuvalet yıktırılmış ve yerine dikdörtgen planlı ek bina yapılmıştır⁴. En son 2005'te onarım görmüştür. Bu onarımda kapı, korkuluk, minber gibi ahşap elemanları da yenilenmiştir.

Vedat Tek'in yapıları tasarlarlarken oldukça titiz davrandığı eskiz defterindeki çalışmalardan anlaşılmaktadır. Çizimlerde; yapının mimarisi kadar bezemesinde kullanılacak çinilerin kompozisyonlarını bile tasarladığı görülmektedir. Hobyar Mescidi bezeme ve mimarisiyle Büyük Postane ile uyum içindedir. Mescidin Üzerindeki çiniler alanların ölçüsüne göre tasarlanıp üretilmiş ve monte edilmiştir. Çinilerin Mehmet Emin Usta'nın atölyesinden sipariş edildiği; güneydoğu cephede kûfi yazılı panonun köşesindeki ustanın

³ Mimar Vedat Tek'in Hobyar mescidini yaptığı yıllarda sadece dış cephesi çinilerle kaplanmıştır. Sonradan ek bina yapılmasıyla bir cephesi içerde kalmıştır.

⁴ İstanbul IV Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Bölge Kurulu ve KUDEB dosyalarından ulaşılan bilgiler.

eserlerinde bulunan 'Amel-i Mehmet Emin min telamiz-i Mehmet Hilmi' yazısından anlaşılmaktadır. Mescidin bezemesinde kullanılan çinilerde genel olarak kobalt mavi, beyaz, siyah, turkuaz, yeşil, kırmızı ve sarı renkler görülmektedir. Kompozisyonlarda bitkisel motifler, geometrik motifler, sülüs ve kûfi yazılar kullanılmıştır. Pencereilerin kemer köşe dolgularında yer alan çinilerde rûmi, hatayî, penç, goncagül ve sivri dişli yapraklardan oluşan kompozisyon görülmektedir. Bazı pencerelerde kompozisyonlar aynı kullanılırken sadece renklerin değiştiği anlaşılmıştır.

Güney doğu cephede ve giriş kapısının bulunduğu cephedeki çini panolarda geometrik geçmeler ve kûfi hattı ile yazılan 'Elhamdülillah'⁵ yazılı kompozisyon görülmektedir. Postaneye bakan dar cephedeki çini panoda da geometrik motifler kullanılmıştır. Mescidin içinde kalan giriş cephesindeki pencerenin bezemesi, kuzey ve doğu cephelerdeki bezemeler ile aynıdır sadece sağ kenarındaki bordürde ikili yıldız motifi sıralanmıştır.

Mescidin iç mekân bezemesi dış cephelere göre daha sade görünmektedir. Duvarda madalyon şeklinde çini panolar asılıdır. Dokuzgen panoların ortalarında hat, kenar bordürlerinde geometrik geçmeler kullanılmıştır. Mescidin içinde ahşap minber ve kürsü bulunmaktadır. Duvarda asılı çini panolarda; Allah, (Cellecelâlehû), Muhammed (Aleyhisselâm), Ömer (El Faruk Radiyallahu Anh), Ali (Radiyallahu Anh), Hasan (Radiyallahu Anh), Hüseyin (Radiyallahu Anh), Osman (Radiyallahu Anh), Ebubekir (Radiyallahu Anh), dikdörtgen çini panoda Besmele ile başlayan ihlas suresi, "Vemâ tevfi ki illâ billâh" (Yazır, 2005) yazılıdır⁶. Kaboğlu'nun (2010) tezinde bahsettiği iç mekan giriş cephesinde, kufi hatlı panonun altında. 'İnnessalate kanet alel mü'mine kitaben mevkuta (H. 1327)' yazılı kitabe fotoğraf çekimlerinde rastlanmamıştır.



Şekil 1. Hobyar Mescidi.



Şekil 2. Hobyar Mescidi güney cephe.

2. Hobyar Mescidi Çinilerinin Mevcut Durum Tespiti ve Hasar Tespit Planları

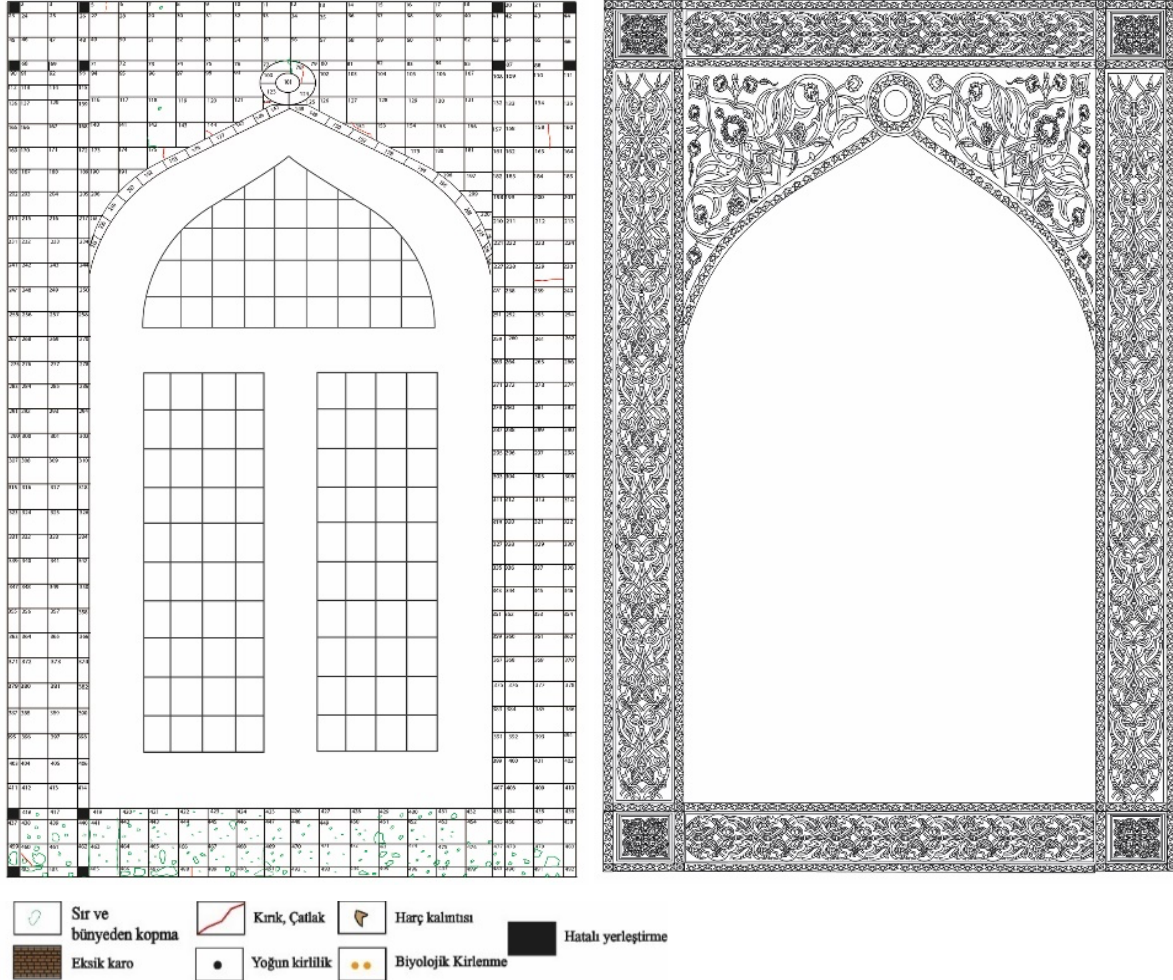
Hobyar Mescidi çinileri belgeleme aşamaları ilk önce mescit ile ilgili IV Numaralı Kültür Varlıkları Koruma Kurulu'ndaki dosyaları incelemekle başlamıştır. Dosyalarda; mescide yapılan koruma onarım çalışmaları ile

⁵ Hat yazısı okuması Özkan Birim tarafından yapılmıştır.

⁶ 'Başarım ancak Allah'tandır'. Hud Suresi 88. Ayet (Yazır, 2005). Hat yazısı okuması Halil İbrahim Yıldırım tarafından yapılmıştır.

İlgili belgeler incelenmiş ve yapının rölevaleri elde edilmiştir. Mescidin genel yakın fotoğrafları çekilmiştir. Mescidin çinilerinin hasar lejantları ve desenleri çizilmiştir. Bozulmalar simgesel olarak gösterilmiştir. Çinilerin hasar durumu her cephede farklılık göstermektedir. Bazı cephelerde çiniler çok fazla hasarlıyken bazı cephelerde az hasarlı olabilmektedir. Genel olarak kayıp çini karo gözlenmemiştir.

Hobyar Mescidinin bezeme programında; kuzey, güney, doğu ve batı cephesinde bulunan pencerelerde ve kuzey doğu, güney doğu cephelerinde çini kullanılmıştır. Mescidin güney ve iç cephesi pencere kenarı ve köşelerindeki çinilerden el ile alınan ölçümlerde çini karolar; 19,5 cm x 19,5cm – 20cm x 20cm'dir. Diğer küçük boyutlu (bordür) çiniler; 7cm-7,5cm x 20cm ve 7cm x 7cm olarak ölçülmüştür. Hobyar Mescidinin kuzey cephesi pencere kenarında 490'a yakın çini karo kullanılmıştır. Bu sayısal değerler diğer pencerelerdekilerle (iç cephedeki pencere hariç) aşağı yukarı aynıdır.



Şekil 3. Pano 1 hasar tespit planı desen restitüsyonu.

2.1. Hobyar Mescidi Çinilerindeki Bozulmalar ve Koruma Önerisi

Eserin tarihi durumu yaşı ve geçirdiği onarımlar göz önünde bulundurularak koruma aktif (etkin) veya önleyici (pasif) koruma olarak belirlenir. Önleyici koruma yapıdaki bozulmaların nedenlerinin araştırılması ve bitirilmesine yönelik bir uygulamadır. Yapının dışardan gelecek tehlikelere karşı güvenliğinin artırılması ve yapının içindeki nem sıcaklık kontrolünün ayarlanması gibi doğrudan esere müdahale edilmeden çevresel koşulları iyileştirme yöntemidir. Diğer bir yöntem olan aktif koruma da eserin malzemesine, üretim teknolojisi ve bozulmalarına bakarak esere zarar vermeyecek şekilde geri dönüşümü olan tüm müdahale işlemleridir. Çini malzeme, üretimde oluşabilecek teknik hatalar, çevresel etkenler ve insan kaynaklı yanlış onarımlar gibi birçok farklı sebeplerden dolayı hasar almaktadır. Çini seramik malzemeye yapılacak müdahaleler minimum düzeyde ve işin uzmanları tarafından yapılmalıdır. Eserin analizi için uygun olan yerlerden örnek parçalar alınarak eserin üzerinde nem-sıcaklık dağılımını gösteren iklim ölçümleri yapılır. Örnek alınan eser için önce nitel gözleme dayalı bir inceleme yapılır.

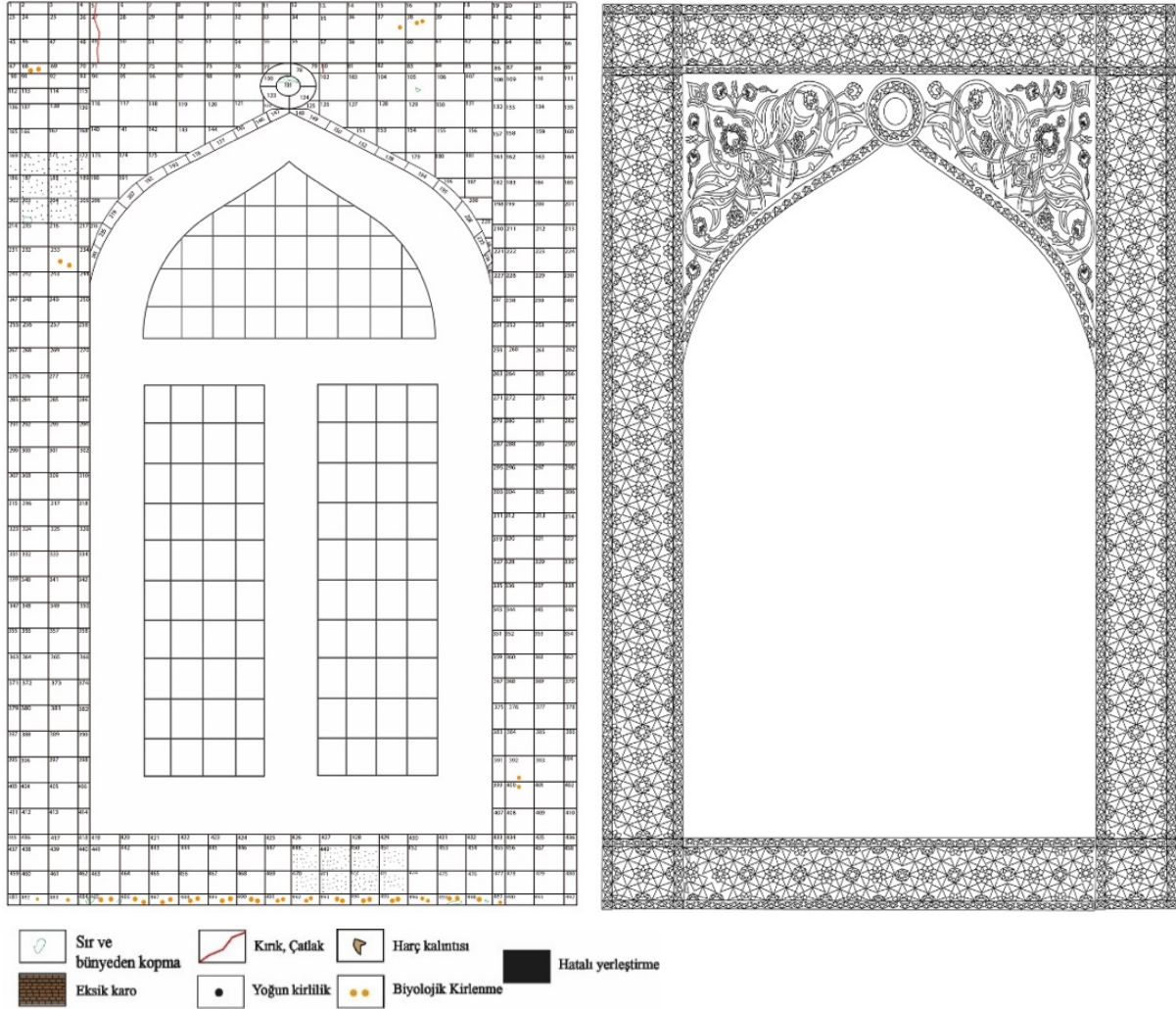
Nerden alındığı-malzemesi-sağlamlık durumu kayıt altına alınır. Örneklerin renk malzeme ve yapım tekniğinin değişiklik gösterdiği yerden olması önemlidir. Alınan örnekler hassas bir şekilde tarihleriyle arşive konulacak şekilde saklanmalıdır. Bu örneklerle Petrografik Analiz ve Mikroskopik İnceleme yapılır. Bu sonuçları yerinde alınan notlar ile karşılaştırmak önemlidir. Fiziksel ve kimyasal özelliklerin belirlenmesi için gerekli test programlarıyla malzemenin; gözeneklilik, nem, tuz ph vs incelemesi yapılır. Yüzeysel analizler için XRF cihazı kullanılabilir (Alkan vd., 2009, s. 7).



Şekil 4. Pano 2 Hobyar Mescidi doğu cephe.

Genel olarak bakıldığında, Hobyar mescidi çinilerinde; Tarihi Yarımada bölgesindeki 20. yüzyılda yapılan diğer tarihi çinili yapılarda da rastlanan yüzey ve derinlerde oluşan kirlenmeler göze çarpmaktadır. Bunlar oksidasyon, biyolojik kirlilik, trafik, yanlış onarımlar ve tuzlanmanın yarattığı hasarlar olarak karşımıza çıkmaktadır (bkz. Şekil 2 ve Şekil 4). Çatıdan veya zeminden yağmur sularıyla gelen nem çini bünyeye çok zarar vermektedir. Toprakta çözünmüş sularla gelen nem yapıdaki çözünbilir tuzlarla birlikte buharlaşmanın olduğu yüzeye doğru hareket eder. Bu da yüzeyde veya altta kristalleşmeye neden olur. Nemin yüksek olması ile çözünme az nem ile kristalleşme; sır yüzeyinde dökülme duvarda dağılmalar görülebilir (Belli, 2009, s. 59; Henry et al., 2015, s. 12). Kristalleşme; harcın içinde kristallerin nemsiz ortamda büyümesiyle oluşur. Genişleyen kristaller harcı çatlatır veya tuz şeklinde ortaya çıkar. Soğuk havalarda cam yüzeyinde ve duvarlarda biriken nem ısı düştükçe yoğunlaşma oluşur eğer ortamda kirli hava da mevcutsa bu yoğunlaşma çini yüzeyinde korozyona neden olur (Işıksan, 2008, s. 74). Hobyar mescidinin araç trafiğine açık olan caddesindeki cephede (bkz. Şekil 2); egzozdan çıkan gazların etkisiyle çini yüzeyinde siyah bir kirlilik oluşturduğu görülmektedir. Kuş pisliği veya gözle görülmeyen ama yüzeyden bünyeye kadar ciddi hasarlar bırakabilen mikroorganizmaların (bakteriler, algler, mayalar, küfler) yarattığı mikrobiyolojik kirlilikler gözlemlenmiştir (bkz. Şekil 4, Şekil 5, Şekil 8 ve Şekil 9). Masum gibi görünen toz tabakası da zamanla nemle birlikte sır çatlağından bünyeye girerek daha kalıcı kirlenmelere neden olur.

Bu kirlilikler için mekanik temizlik ya da kimyasal temizlik uygulanmaktadır. Mekanik temizlik bisturi, ahşap aletler, diş fırçası gibi aletlerle yapılır. Eğer kirlilik giderilmezse kimyasal temizlik uygulanır. Çini yüzeyinde oluşan kirlenme, saf su ve alkol karışımı pamukla bastırılarak temizlenir. Bu yöntemle çıkmayan lekeler alkollü suya ilave edilen kâğıt havluya sarılarak birkaç saat bekletilerek çıkarılır. Tetrakloroetilen, amonyum bikarbonat ve sodyum bikarbonat gibi çözücüler de daha derinlerde oluşan kirlenmeler için kullanılabilir (Buys & Oakley, 1996, s. 121-126). Çinilerin düzenli bakımı ve temizliğinde bu tarz kirlenmelerin önüne geçilecektir ve sorun büyümeden çözülecektir. Uzun süreli biyosidal (kimyasal) ürünlerin kullanılması çok tavsiye edilen durum değildir. Sır çatlağı olan çinide yüzeyden bünyeye giren kimyasallar geri dönüşü olmayan hasarlar bırakabilir.

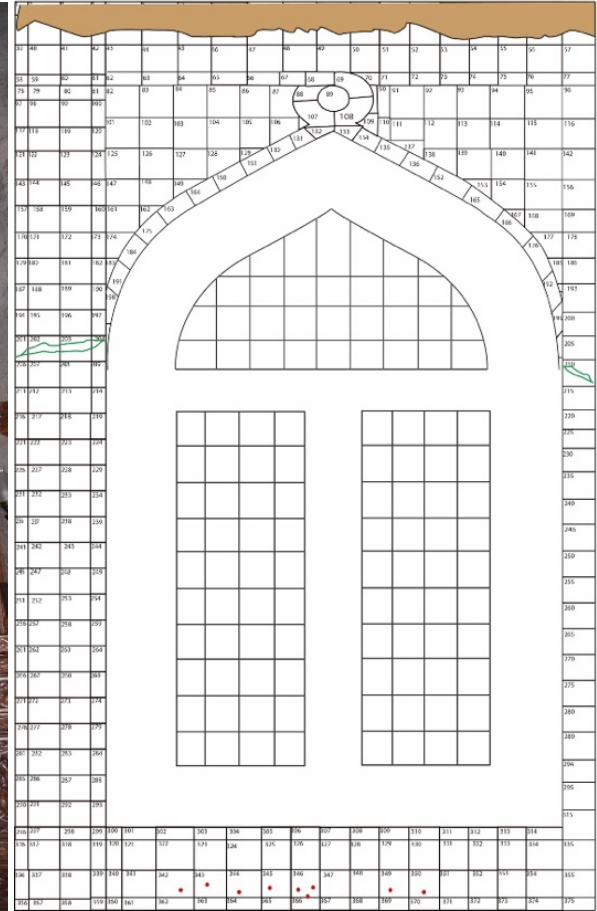


Şekil 5. Pano2 hasar tespit planı desen restitüsyonu.

Hobyar mescidinde diğer karşılaşılan en büyük problem çini yüzeyinde ve bünyede oluşan kopmalardır (bkz. Şekil 2 ve Şekil 3). Güney cephedeki pencerenin alt kısımlarında irili ufaklı bünyeden kopmalar, sır kopmaları, kılcal çatlaklıklar görülmüştür. En köşedeki dörtlü karonun çevresindeki küçük bordürlerin yerleşim yerinin doğru olmadığı görülmektedir. Dökülmelerin ve kopmaların olduğu yüzeylere sağlamaştırma amaçlı paraloid B72 (%3 lük-%5'lik) ince bir tabaka halinde yüzeye enjekte edilmeli ya da fırça yardımıyla sürülmelidir. Bu işlem kopmaların ve çatlakların ilerlemesini engelleyen bir yöntemdir. Kırılan çiniler paraloid B72 veya başka reçinelerle yapıştırılabilir. Kullanılan bu malzemelerin geri dönüşümlü olması ve ilerde oluşabilecek nem sıcaklık değişimine uyum sağlaması önemlidir. Kırılan parçanın kalınlığına göre epoksi türevli yapıştırıcılar da kullanılabilir. Bu tür malzemelerin geri dönüşümü olmadığı için dikkatli uygulanması gerekir. Kırılan parçaları birleştirmek için düz zemin veya kum havuzları kullanılır. Çinilerin eksik parçalarında veya derin oyuklarda uygun dolgu malzemesi seçilir (alçı, polyfilla) doldurulan alan orijinal çiniye uygun renklerle akrilik boyalar, pigmentlerle boyanır. Bu işlemin uzaktan çok anlaşılmayan yakından ayırt edilebilir olması gereklidir. Bu alanlar sadece alçı ile doldurulup boş da

birakılabilir. Diğer bir yöntem de eksik çinilerin yerine yeniden çini üretilmesidir. Çinileri yerleştirirken uygun harcın kullanılması da çok önemlidir. Çimento harçla duvar arasında çekme gerilimini artıracığından pek uygun görülmemektedir. Yatak ve derz boşlukları için hidrolik harçlar (suyla temas edince sertleşen) kullanılmalıdır. Genellikle tarihi yapılarda küfeki harcı tercih edilir. Harcı monte ederken derz araları düzgün ve nemli olmalıdır.

Mescidin iç mekanda bulunan penceresinin (bkz. Şekil 6 ve Şekil 7) üst alınlığı ve dikdörtgen geometrik kompozisyonu olan panodaki çinilerin üzerine (sonradan eklenen binadan dolayı) çimento gelmiştir. Çimentonun içindeki tuzlar tehlikeli olduğu için ilerleyen zamanda çinilerde geri dönüşü olmayan hasarlar bırakabilir. Mescidin duvarında asılı olan hat yazılı panoda da (bkz. Şekil 8 ve Şekil 9) sarı lekeler dikkat çekmiştir. Bunların üretim kaynaklı olabileceği düşünülmektedir. Üretim kaynaklı hataları önlemek atölye ortamında çamura uygulanacak müdahalelerden başlamaktadır. Çini; kaolin, tebeşir, kil, kuvars gibi hammaddelerin belirli reçetelerle hazırlanarak, şekillendirilip ilk pişirimi yapıldıktan sonra geleneksel motiflerle desenleyerek sırlanıp pişirilmesi sonucu ortaya çıkan sanat ürünüdür. Bu hammaddelerin iyi öğütülmesi ve homojen karışması gereklidir. Çamur hazırlama, yoğurma, şekillendirme, rötuşlamalarda ve pişirimlerde bir sürü hata ortaya çıkmaktadır. Çamurda hava kalması ve nemin bünyeden doğru atılmaması kısa ya da uzun vadede hatalara neden olmaktadır. Genellikle çatlamlar ya da iç bükey vs gibi şekil bozuklukları oluşur. Çini yüzeye sürülecek astarın çini bünyeye ile uyumlu ve doğru kıvamda olması gereklidir. Çini bünyeyi çatlatması, astar tutmaması, kabuklanması ve soyulması en çok karşılaşılan hatalardır. Renklendirmede kullanılan oksitlerin iyi öğütülmesi ve doğru karıştırılması gerekir. İyi karışmayan oksitler topraklanma yapabilir. Bazı oksitler sırlı pişirimde değerlik değiştirerek gaz açığa çıkarır iğne deliği ve kabarcık gibi hatalara neden olur. Çini sırnın da bünyeye ile uyumlu olması ve pişme derecelerinin doğru ayarlanması gerekir. Fırınlama aşamasında da sır akması sır birikmesi gibi bazı hatalar oluşabilir. Çiniler fırına dengeli ve düzgün yerleştirilmeli fırındaki ısı dağılımı dengeli olmalıdır.

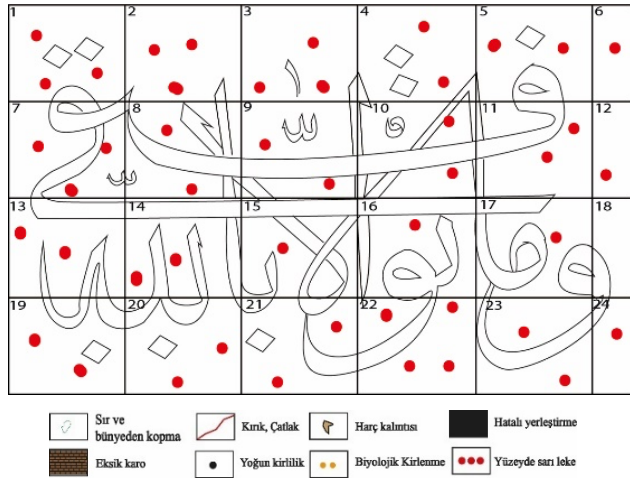


Şekil 6. Pano 3 Hobyar Mescidi batı cephe.

Şekil 7. Pano 3 hasar tespit planı



Şekil 8. Pano 4.



Şekil 9. Pano 4 hasar tespit planı (iç cephe).

3. Sonuç

Asar-ı Atika nizamnamelerinden günümüze kadar gelen süreçte olumlu gelişmeler görülse de koruma konusunda yeterli düzeyde bilgi sahibi olmamızın gözümüzün önündeki değerleri anlamamıza hatta bazen onları tamamen kaybetmemize neden olmaktadır. Uluslararası düzenlemelere göre, yasada 2863/5226 sayılı maddesinde yer alan '19 yy. sonuna kadar yapılmış taşınmazların' korunmasının gerekli görüldüğü, bu tarihten sonra yapılan taşınmazların 'önem ve özellikleri' bakımından Kültür ve Turizm Bakanlığı'na belirlenenlerinin koruma altına alınacağı ifadesinden, bu dönem ve sonrasına ait olan tarihi ve kültür varlıklarının kaderinin ne olacağı belirsizdir (Kamacı, 2014, s. 13). 1976 yılında hayata geçirilen UNESCO Dünya Miras Sözleşmesi'nde listeye alınması kararlaştırılan İstanbul'un belirli bölgeleri zamanla sit alanı ilan edilmiştir. Tarihi Yarımada'nın 1985 yılında Sultan Ahmet Arkeolojik Parkı, Süleymaniye Camii ve Çevresi, Zeyrek Camii (Pantokrator Manastırı) ve Çevresi ve İstanbul Kara Surları alanları sit alanı ilan edilmiştir (Eryazıcıoğlu, 2018, s. 121).

1951 yılında kurulan Gayrimenkul eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu 1971-1983 yıllarında İstanbul'da 11 adet sit alanı ilan etmiştir. Bu alanlarda Eminönü, Beyoğlu ve Fatih'in olmaması ilginçtir. 1995 yılında sit alanı ilan edilen Yarımada'nın koruma konusunda geç kaldığı ortadadır. 2005 yılında Kültür Bakanlığı'nın başlattığı bir çalışmayla 20 bölge kurulu tarafından, tarihi, kültürel, doğal ve arkeolojik sit alanlarının tespit ve belgelemesi yapılmıştır. Tarihi Yarımada'nın korunması için 2005 yılında ve 2011 yılında 1/5000 ölçekli koruma amaçlı nazım imar koruma planları çıkartılmıştır. Genel itibariyle olumlu bir tablo çizilmesi beklenen bu planlar maalesef detaylarına bakıldığında Tarihi Yarımada'nın lehine olması gereken bazı kararların sıkıntılı ve tartışmaya açık olduğu söylenebilir. Ulaşım konusunda merkez haline gelen bölge, insan ve araç yoğunluğu yüzünden kirlenmektedir. Tarihi Yarımada'nın çehresini bozacak yapılaşma ve plansız ziyaretçi akını da bölgedeki anıtlara zarar vermektedir. Kültürel miras olan yarımada'nın korunması insanlığın ortak problemidir. Önce bireyden başlaması gereken bu bilinç, toplumsal boyuta ulaştığında daha etkili olacaktır. Bu konuda merkezi yönetim, yerel yönetim, uluslararası kuruluşlar, mesleki kuruluşlar, yerel halk ve sivil toplum kuruluşları birlikte adım atmalıdır. Yasalarla yürütülmeye çalışılan koruma politikasının halkın desteğini almadığı sürece çok gelişmiş düzeyde olmayacağı ortadadır. Halkın bu konuya katılımı da eğitimle mümkün olmaktadır. Erken yaşlarda çocuklara kazandırılması gereken bu kavramlar ileriki dönemlerde bilinçli bireyleri ve toplumu oluşturacaktır. Ülkemiz de yüksek öğrenim kurumlarında bu bölümler artmaya başlamıştır. Bu bölümlerin daha çok artması ve okulların kendi bünyesinde tam teçhizatlı laboratuvarların kurulması veya sayısının artırılması daha nitelikli işlerin ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

Bu çalışmada Hobyar Mescidi örneği üzerinden değerlendirilen çini aslında tarihi çok eski uygarlıklara kadar uzanan geleneksel bir sanat ürünüdür. Mimaride uzun yıllardır kullanılan bu seramik malzeme taşınır olduğu için her zaman çalınma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Geçmişte çinilerin yurtdışına kaçırılması, parayla satılması gibi üzücü olaylar yaşanmıştır. Giriş çıkış kısıtlaması olmayan bu yapıların güvenlik koşulları oluşturulamamış ve bazı cami-mescitteki çiniler yağmalanmıştır. Tarihi ve kültürel değeri yüksek olan bu eserlerin öncelikle hırsızlık olayına karşı korunması gereklidir. Yapılardaki çinilerin kaçırılması kadar üzücü olan başka bir durum da koruma konusunda uzman olmayan kişiler tarafından çinilere uygulanan yanlış yöntemlerdir. Kırılğan bir malzeme olan çiniye uygulanacak yöntemlerin de hassas olması

sağlıklı gereklidir. Yapı üzerinde sağlam gibi görünen çini düşme tehlikesi altında olabilmektedir. Bu durumda restoratör ilk önce çinilerin yerlerinde sağlam olup olmadığını (sallanıp sallanmadığını) kontrol etmelidir. Diğer sıkça karşılaşılan hatalar arasında çininin devamı olmayan farklı desen içeren parçalarla tamamlanmış olmasıdır. Çini koruma onarım yapacak uzmanın malzeme bilgisi kadar geleneksel çini desenini de bilmesi gereklidir.

Çini malzeme, üretimde oluşabilecek teknik hatalar, çevresel etkenler ve insan kaynaklı yanlış onarımlar gibi birçok farklı sebeplerden dolayı hasar almaktadır. Koruma onarımın bir şekilde gerçekleşmesi için konservasyon raporu çok önemlidir. Bu rapor, eserin belgelenmesi-teşhisi -uygulaması gibi basamaklardan oluşur. Eserin belgelenmesiyle; tüm bilgilerinin analizleri, çizimleri, konservasyon raporları, müdahaleleri eski hali ve yeni halinin fotoğrafları gibi tüm ayrıntılar kaydedilir. Belgelemeden sonraki diğer adım teşhistir. Teşhis, eserin malzeme karakterizasyonunu, geçirdiği dönemleri ve bozulmasının nedenleri için laboratuvar ortamındaki çalışmaları içermektedir. Teşhis için ilk olarak yerinde gözlem yapmaya giden ekip; restorasyon uzmanı mimar, restoratör, konservatör, gerektiğinde jeoloji mühendisi ve arkeolog gibi uzmanlardan oluşur.

Uzman olmayan kişilerin yaptığı gereksiz müdahaleler çinilerde büyük kayıplara neden olabilmektedir. Gereksiz yere çinilerin yerlerinden sökülmesi, düzgün taşınmaması; çinin düşmesi ve kırılması gibi sonuçlara neden olmaktadır. Böyle bin bir zahmetle yapılmış ve tarihe tanıklık etmiş çinilere sahip çıkmak hem insani hem de ulusal bir görevdir. Tarihi yapıların öneminin anlaşılmasına başlanması bir nebze rahatlatırken yapının en önemli süsleme unsurlarından biri olan çininin hala gerekli değeri görmemesi üzücüdür. Resmi kurumlarda yapıyla ilgili bilgi ve çizime ulaşırlarken çinilerle ilgili detaylı bilgi maalesef yoktur. Hatta bazı belgelerde çinilerden taş süsleme olarak bahsedildiği görülmüştür. Bu tarz araştırmalarda yapıda çini olup olmadığını belgelerden çok, yerinde gözlem yaparak anlamak en sağlıklı yöntemdir. Mimaride kullanılan çinilerin de diğer kültür varlıkları gibi belgelenmesi gereklidir. Bu makalenin amacı tarihi çinilerin kayıt altına alınmasını sağlayarak gelecek çalışmaların artmasına vesile olmaktır.

Kaynakça

- Ahunbay, Z. (2004). *Tarihi çevre koruma ve restorasyon*. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Alkan, N., Ersen, A., Güleç, A. ve Kudde, E. (2009). Konservasyon raporunun önemi, içeriği ve hazırlanma adımları. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 1 (2). 3-17.
- Aydın, B. N. (2017) *Tarihi yarımada Hanlar Bölgesi'nde kültürel rota tanımlanması*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ayverdi, E. H. (1953). *Fatih devri mimarisi*. İstanbul Matbaası.
- Batur, A. (2003). *Vedat Tek: Kimliğinin izinde bir mimar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Belli, V. E. (2009). *Van Hüsrev Paşa camisindeki taş, çini ve kalemşi süslemelerin bozulma nedenleri*, [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Kadir Has Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Kültür Varlıklarını Koruma Yüksek Lisans Programı.
- Buys, S. & Oakley, V. (1998). *The conservation and restoration of ceramic*, Oxford.
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dinçer, İ., Enlil, Z. ve Evren, Y. (2009). İstanbul'un koruma alanlarının değerlendirilmesi. *Megaron YTÜ Mim. Fak. E-Dergisi*, 3 (3). 310-324.
- Eryazıcıoğlu, M. E. (2018). *Kültürel miras ve insan hakları bağlamında Türkiye'de koruma sisteminin incelenmesi: İstanbul tarihi yarımada örneği*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Henry, A., McCaig, I., Willett, C., Godfraind, S., & Stewart, J. (Eds.). (2015). *Practical building conservation: Earth, brick & terracotta*. Ashgate.
- Işıkhhan, S. (2008). *Türkiye'de tarihi yapılardaki çinilerin korunmasına ilişkin yapılan çalışmalar ve İzmir Milli Kütüphane – Opera Binası çinilerinin koruma profesisi*. [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

- Kaboğlu, A. (2010). *Hobyar Mescidi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı.
- Kaderli, L. (2014). Kültürel miras koruma yaklaşımlarının tarihsel gelişimi, *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*. (12), 29-41.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/tubaked/issue/57269/810039>
- Kamacı, E. (2014). *2863 Sayılı KTVKK'nın Uluslararası Yasal Düzenlemeler Bağlamında Değerlendirilmesi*. METU yayınları.
- Kuban, D. (1996). *İstanbul, bir kent tarihi: Bizantion, Konstantinopolis, İstanbul*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Madran, E. (1996). Cumhuriyetin ilk otuz yılında (1920-1950) koruma alanının örgütlenmesi. *ODTÜ MFD*. 17 (1-2), 75-87.
- Madran, E. ve Özgönül N. (2002). *Kültürel ve doğal değerlerin korunması*. TMMOB Mimarlar Odası Yayını.
- Mumcu, A. (1969). Eski eserler hukuku ve Türkiye. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 26, 45-78.
- Öz, T. (1987). *İstanbul camileri* (1. Cilt) (2. Baskı). Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Sözen, M. (1984). *Cumhuriyet dönemi Türk mimarlığı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yazır, E. H. (2005), *Kur'an-ı Kerim Türkçe Meali ve Muhtasar Tefsiri*. Çelik Yayınevi.

Sanatçı ve İdiolekt Olgusu

Artist and Idiolect Phenomenon

Burcu N. Cengiz, *Resim Anasanat Dalı, Anadolu Üniversitesi*

Özet

Sanat pratiklerinde sanatçının bireysel diline karşılık gelen idiolekt kavramı; genel çerçeveden bakıldığında sanatsal alanı, dünya görüşünü ve kimliği tarif eden aynı zamanda 'ben'i, benliğimizi diğerlerinden farklı kılan özelliklerdir. Benliğin dış dünyaya farklı yollar ile ifadesinin bilinçli veya bilinçsiz dışavurumunda kişinin idiolekti açığa çıkabilmektedir. Çalışmada ifademizin en etkili yollarından biri olan ve artık birçok disiplini içinde barındıran günümüz sanatında çağdaş sanatçının çalışmalarında ve koşullarında idiolektin psikodinamik bir incelemesi ve çağdaş kültür ilişkisinde irdelenmesi hedeflenmiştir. Sigmund Freud'un yapısal kişilik kuramında yer verdiği Ego (benlik), Süper-ego (üst benlik), İd (alt benlik) kavramları çerçevesinde idiolekt unsuru ele alınmış ve bu bağlamda birçok çağdaş sanatçının eserlerinden örnekler sunulmuştur.

Yapılan araştırma, konuya dair daha önceden yapılan araştırmalar incelenerek tarama modeli ile gerçekleştirilmiştir. Günümüz sanatında idiolekti daha iyi anlamak için çağdaş kültür bağlamında benlik-kimlik kavramlarının psikoloji ve sanat disiplinlerinden çok yönlü ele alınması amaçlanmıştır. Araştırmada teknolojik gelişmelerin ve önceliklerin değiştiği bu çağda, sanatçının konumu ve yapıtlarında ortaya çıkan idiolektin, Freud'un yapısal kişilik kuramı ile ilişkisi üzerinde durulmuştur. Yapılan incelemelerin çağdaş sanatçının üretimlerinde kendi sanatsal dillini daha bilinçli değerlendirmesine aynı zamanda daha özgün ve yaratıcı çalışmalar ortaya koymasına yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Akademik Sözcükler: İdiolekt, kimlik- benlik, Freud, çağdaş sanat.

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

Abstract

Idiolect is a concept which corresponds to the individual language of the artist in art practices. When viewed from a general perspective, this concept represents the features that define one's artistic field, worldview and identity and also makes the 'me' different from the others. The idiolect of the person emerges in various ways in the conscious or unconscious expressions of the self to the outside. This research aims to make a psychodynamic analysis of the idiolect of the contemporary artist practicing in a period where art involves many disciplines and to examine the relationship between idiolect and contemporary culture. Idiolect is addressed within the framework of Ego (self-ego), Super-ego and Id (lower-ego), concepts which are used in Sigmund Freud's structural personality theory. To this end, many examples are discussed from the works of contemporary artists.

This study was made by examining the previous researches on the subject. To better understand idiolect in contemporary art, the concept of self in the context of present day culture is examined in various aspects. For this purpose, extensive research has been carried out on self, identity and idiolect in psychology and art disciplines. It is thought that, in an era of technological developments and changing priorities, associating the status of contemporary artists and the idiolect revealed in their artworks with Freud's structural theory of personality would serve these artists to evaluate their own artistic language more consciously and at the same time to produce more original and creative works.

Keywords: Idiolect, identity-ego, Freud, contemporary art.

Academical disciplines/fields: Art, psychology.

- **Sorumlu Yazar:** Burcu Nur Cengiz, Resim Anasanat Dalı, Güzel Sanatlar Fakültesi.
- **Adres:** Anadolu Üniversitesi, Yunus Emre Yerleşkesi, Yeşitepe, 26210 Tepebaşı Mah., Eskişehir.
- **e-posta:** burcunurcengiz@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-4670-7883
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 05.07.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1024730

Geliş tarihi: 17.11.2021 / **Kabul tarihi:** 06.06.2022

1. Giriş

İdiyolekt kavramı, bir kişinin bireysel söylemi, kişisel dili anlamlarına karşılık gelmektedir. İdiyolekt, dilbilimsel bir kavram olup ağırlıklı olarak edebiyat, filoloji (dil bilim) alanlarına yönelik araştırmalarda rastlanılmaktadır. Bu kavram açıklanmaya çalışılırken Yunanca'da -idios; kişisel alanı, kişinin kendisinin olanı, ona özel olanı, farklı olanı temsil etmektedir. Ayrıca iç ile dış arasındaki sınırı çizmekte ve kapalılık, mahremiyet anlamlarını da içermektedir (Curtis, 2015, s. 23-24). Aynı zamanda 'idios' gibi bir kişiyi diğerlerinden farklı kılan özellikleri, değerleri; bireyin kendisini ve toplum tarafından algılanmasını sağlamakta, onun kimlik ve benlik algısını oluşturmaktadır (Şimşek, 2002, s. 31).

Bu araştırmada idiyolekt olgusu, sanatçının bireysel kimliğinin ifadesi ve özgün değerleri olarak ele alınmakta ve sanatçının toplum ile etkileşiminde, sanat piyasası ile ilişkisinde idiyolektin yeri ve etkisi sorgulanmaktadır. Yapılan bu sorgulamalar, Freud'un yapısal kişilik kuramında yer verdiği *Super-ego*, *Ego* ve *İd* unsurları ile ilişkilendirilmektedir. Araştırmada örnek olarak Francis Bacon, Marcel Duchamp, Nicolas Edward Cave vb. sanatçı ve psikanalitik yapıt okumaları yer almaktadır. Farklı sanat akımlarından örnekleri verilen sanatçıların yapıtlarında yer verdiği sembol ve özel göstergeler, malzeme seçim ve kullanımları idiyolekt bağlamında incelenmektedir.

1.1. İdiyolekt ve Kimlik

Kimlik (*identity*); sosyoloji, psikoloji, felsefe, edebiyat vb. birçok disiplin tarafından ele alınan çok boyutlu, geniş açılımlı bir kavramdır ve temelinde aynılığı, sürekliliği içeren Latince 'idem' kökünden türetilmiştir (Dalbay, 2018, s. 162). Türkçede ise kimlik, soru kökü olan 'kim'den gelir. Hangi kişi olma, tek olma anlamlarına gelmekte ve bir aidiyeti içermektedir. Kimlik, bireyin kendine özgü niteliklerinin toplamı olup diğerleri tarafından tanımlanmasını sağlayan özellikler bütünüdür (Güler, 2016, s. 2). Connolly'e göre kimlik; ne olduğumuz, nasıl tanımlandığımız ile ilişkilidir ve var olmak için farklılığa gereksinim duymaktadır (Connolly, 1995, s. 92-93). İdiyolekt; bireyin kimlik oluşumunda ihtiyaç duyduğu farklılığın ve bu farklı özellikler bütünü, nitelikler toplamının temel ifadesi ve dili olmaktadır.

Günlük yaşam ve rutindeki ifadelerde, eylemlerde (konuşurken, yazarken veya çizerken) kişi, diğerleri (diğer kimse) ile tıpatıp aynı hızda aynı vurguda ya da aynı tonda konuşmaz ve tıpatıp aynı eğimde, aynı stilde yazmaz veya çizmez. Burada bireyi diğerlerinden farklılaştıran öznel vurgu, eğim ya da stil ve bireysel dil olarak ele aldığımız unsurlar idiyolektir. İdiyolekt ve bireysel üsluplar (*idiostyle*) kimlik çeşitliliğini ve üslup-ifade zenginliğini sağlamaktadır. Kendimizi anlatmaya, ifade etmeye çalışırken istemli ya da istemsiz olarak açığa çıkmakta, her türlü ifade, eylemde ve üretimde olduğu gibi sanat yapıtlarında yer bulmaktadır. İdiyolekt kısacası ben'i herkesten farklı kılan, özel yapan, eylem, düşünce ve fikirlerimizi, eserlerimizi bireysel olarak değerlendirmemizi sağlayan kişisel dildir. Kimliğin (*Id*) ve benliğin öznel ifadesidir. Ayrıca sanatçının kişisel üslubunu oluşturan yapı taşıdır. Sanatçının bireysel dili olarak; ona has tarzını ve aynı zamanda bireysel dünya görüşünü oluşturur. Onun her türlü sanatsal alanına ve çalışmasına yansır (Yakupova'dan aktaran, Uluoğlu, 2015, s. 41). Bireyin davranışlarında, ürettiklerinde yer alan bu ifadenin çağdaş sanattaki önemini daha iyi anlamak için idiyolektin çağdaş kültürde ve postmodern süreçteki yerine değinilmelidir.

1.2. Çağdaş Kültürde 'İdiyolekt'

Kişi doğası gereği kendini yoktan var edemez, belli bir yere, kimseye ya da topluluğa bağlı olmadan var olamaz. Bir aileden, bir toplumdan, gelenekten, kültürden gelen ve geldiği yerin coğrafyasının, zamanın koşullarının ve imkânlarının hamurunda şekillenen bireyin varlığı ve onun ifadesi söz konusudur. Birey yaşamındaki davranışlarında, tercihlerinde, düşüncelerinde, yarattıklarında bu hamurun mayasından gelen kültür kimliğini bireysel kimliği ile beraber taşımaktadır. Sosyal antropolojinin kurucusu kabul edilen Edward Burnett Tylor'un aktardığı gibi "Kültür ya da uygarlık, toplumun üyesi olarak insan türünün öğrendiği, edindiği bilgi, sanat, gelenek, görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içinde alan oluşan karmaşık bir bütündür" (aktaran Oğuz, 2011, s. 132). Kimlik, sosyolojik, toplumsal vb. değişimlerden etkilenerek şekillenen karma bir yapıdır. Bireyin öz kimliğine bağlı olarak idiyolekt de değişen kültür kimliği ile beraber etkilenmekte ve şekillenmektedir.

Kişinin bireysel kimliği; kişinin ortamına, toplumuna uyum sağlayabilmek için toplumun beklentileri ve ilkeleriyle hangi noktaya kadar örtüştüğünün, toplumsal beklentilerle dönüştüğü imajın ve başkalarına benzeme gerekliliğinin sorgulanmaya başlanmasıyla birlikte bireyin kendisini başkalarından ayırt etme eğilimi, doğal bir süreç içinde oluşmakta ve şekillenmektedir. Bu farklılığa olan eğilimle kişi, kendine özgü

olanı korumakta ve benliğini böyle oluşturmaktadır. “Birey, kimliğiyle, başkalarının beklentileri ve toplumsal baskılar karşısında bağımsız, özerk kalmayı sağlamak ister” (Sayın, 1991, s. 18).

İnsan, toplumunu kendine özgü bir biçimde yaratır ve kişinin benliğini yaratan ya da etkileyen de yine toplumsal deneyimlerdir. Sosyal psikolojinin kurucularından George Herbert Mead’e göre insanlığı diğer canlılardan ayıran benlik algısı, toplumsal süreçlerin sonucunda gelişmektedir ve toplumsal etkileşimden ayrı tutulamaz. Benlik, kişinin geniş bir toplumun parçası olarak, kendini farklı bir birey olarak görmesi, kendi varlığının bilincinde olmasıdır. Toplumsal etkileşimcilik perspektifinde benlik, kişinin diğerleriyle ilişkisinde kendisi hakkında düşünebilme, kendini algılayabilme yetisidir (aktaran Bozkurt, 2020). Bu oluşan benliğin kendine özgü olan ifadesi dil ile mümkündür. Sapir-Whorf hipotezine göre; insanlar dünyayı kullandıkları dillerin kültürel merceğinden algırlarlar. Sahip olunan bu mercekler insanların dünyayı algılama biçimini, dünya görüşünü şekillendirir (Hussen, 2012, s. 642-643). Aydoğdu’nun (2004, s. 126) deyişiyle “kimlik, önce bireyin özne olmasıyla sonra bu öznenin söylemle şekillenmesiyle daha sonra da söylemin özne tarafından içselleştirilmesiyle oluşan bir süreçtir”. Bu süreçte öznenin içselleştirilmiş söylemi; onun idiolekti ile beraber oluşmakta ve diğer alanlarındaki kişisel üslubunu (*idiostyle*) da şekillendirmektedir. Kültür, sanat ve dil; toplum ve birey için ele almamız gereken temel yapı taşlarıdır ve bu unsurların hepsini insan kendi yaratmıştır. Sanat, bilim, teknoloji, edebiyat, felsefe, tarih, hukuk, düşünce vb. kültürel ve dinamik öğelerle şekillenen kişinin kültür kimliği, bireysel kimliği ve benlik algısı birlikte oluşmaktadır (Sayın, 1991, s. 19-20).

Modernizm ile modern toplumun monoist, yani tek tip yapıyı benimseyen yönelimi ile gelişen kimlik anlayışı, bir kimlik sorununu da beraberinde getirmiştir. Bu yönelimde ideal, mükemmel, kesin, belirli ve tamamlanmış olana eğilim görülür. Nazi Almanya’sının tek ve saf bir ırk kurma idealiyle gerçekleştirdiği soykırım, bu yönelimin en yıkıcı örneklerinden biridir. Bu soykırımda tüm toplum ve sanatçılar çok farklı etki ve travmalara şahit olmuştur. Onların bu deneyimleri, kimlik sorgulamaları ve karşı söylemleri, sanatsal yönelimleri ve çalışmalarında görülebilir. 1945 tarihinde biten 2. Dünya Savaşı ile Nazi Almanyası da ırkçı ve mutlak otoriter fikirleri ile beraber yıkılmıştır. Ancak bireyi ve toplumu sömüren mantalite tam anlamıyla ortadan kalkmamış, toplumun içinde ve toplumlararası kendine farklı bir koltukta yer ayırmıştır. Bundan sonra gelecek olan postmodernizmde kendini emperyalist süreçlerde belli edecektir.

Postmodernizm değişmez sistemlere, sorgulanmadan kabul edilmiş genel geçer evrensel gerçekliklere, mükemmeliyetçi yargılara, biricik olan düşünce kalıplarına karşıdır. Herkesin kendi gerçekliği, özgürlüğü ve seçimleri vardır. Günümüzde hayatın her alanını etkileyen postmodernizm; rasyonaliteyi, kesinliği, bütünlüğü, saf, tekçi-monoist anlayışı reddetmekte onun yerine melezliği, parçalanmışlığı, belirsizliği, karma yapıyı benimsemektedir. Hiç sorgulanmadan kabul edilmiş gerçeklikleri ironi malzemesi olarak kullanır. Üst gerçeklik, üst bilgi ve üst kimlik oluşumlarını reddeden postmodernizm, kimliklerin çeşitlilik ve yerelliğini benimsemekte, farklı özellik, nitelik, düşünce ve inanışlara sahip kişilerin oluşturduğu toplumsal heterojenliği ve çokçeşitliliği savunmaktadır. Ancak 20. yüzyılın koşullarında, çeşitli kültürel kimliklerin uyumlu birlikteliğinin yerini ülkelerin siyasi ve ekonomik güçlerine bağlı sürdürdükleri kültürlerarası üstünlük ve emperyalizm yarışı almıştır. Bu yarışta sömüren ülke kendi manevi (edebiyat, felsefe, sanat vb.) ve maddi kültürünü (teknoloji, ekonomi vb.) sömürdüğü ülkeye ihraç etmektedir. Özellikle sanat ve edebiyat alanlarında gerçekleşen kültür emperyalizmine yönelik farkındalık yeterince mevcut olmamaktadır (Kongar, 2017, s. 28-29). Bunun sebebi sanatın sahip olduğu evrensel dildir ve bazen bu dil, kültürel değerleri yok sayarcasına ağır basabilmektedir.

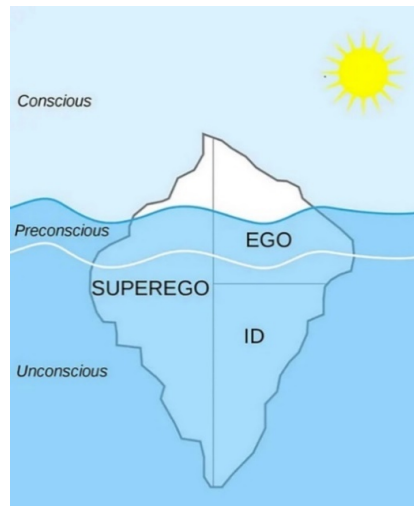
Kapitalizmin 20. yüzyıldaki evresi olarak gelişen emperyalizm, şiddete başvurmadan çeşitli yöntemlerle farklı kültürleri sömürmektedir (Artun’dan aktaran, Karadoğan, 2020, s. 97). Küreselleşme adı altında gelen kültür emperyalizminde evrensel dil, küresel piyasa vb. öğeler; daha zayıf kalmış ülkelerin dünyadaki gelişmelere, yeniliklere ayak uydurabilme ve birçok yönden kalkınabilmesi için gerekli olan ancak bir yandan da olumsuz etkilenmelerle kimliği yok edebilen, ülkenin tüm manevi-maddi kültürünü sömürülebilen olgular olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodernizmin benimsediği kültür ve bireysel kimliklerin çeşitliliğinden, zenginliğinin ödün vermesine sebep olan mevcut durumda hem birey hem toplum için en hasarsız çözüm kimlik çeşitliliği ve kültür zenginliğini yok etmeyen olumlu anlamda bir alımlama¹ ve etkilenme olacaktır (Sayın, 1991, s. 20-24). Bu etkilenme ancak bireyin önce kendi kimliğine, benliğine, idiolektine öncelik vermesi ve yaratıcılığı ile bilinçli olarak kullanması ile mümkündür. Böylece kişi, bireysel kimliğinde muhafaza ettiği geleneksel değer ve kültür kodlarını, ifade ve düşüncelerine yansıtabilir, üretimlerini zenginleştirebilir. Bu yönden kişinin bireysel dili olarak idiolekt, ifade

¹ Anlayarak kabul etme edimidir. Burada kullanılan anlamıyla farklı bir kültürü, ideolojiyi, fikir veya kuramı mantıklı bir şekilde tanımak, farklılığı benimsemek, betimleyebilmek ve farkındalıkla kabul etmektir.

psikolojisinin önemli bir unsuru olarak sanat ve psikoloji disiplinlerinde de oldukça fazla bir içeriğe sahiptir. İdiyelekt kavramını açıklamaya çalışırken; merkezinde aslında insan yer aldığından onun düşüncelerini, davranışlarını, seçimlerini, eylemlerini, ruhunu, benliğini çözümlenmeye çalışan psikoloji alanında da ele almak ve idiolekt kavramını Sigmund Freud'un temellendirdiği yapısal kişilik kuramında üçe ayırdığı *Süper-ego*, *Ego* ve *İd* ile ilişkisi içerisinde incelemek yerinde olacaktır.

2. Freud ve İd-iolekt

İdiyelekt kavramı araştırıldığında kavramın temelinde 'İd'in yer aldığı fark edilebilmektedir. Psikoloji alanında 'İd' kavramını ilk ortaya atan psikanaliz biliminin kurucusu Sigmund Freud'dur. Freud'un temellendirdiği yapısal kişilik kuramında yer verdiği incelemelere göre kişiliğin yapısı, Şekil 1'de görüldüğü gibi id (alt benlik), ego (benlik) ve süper-ego (üst benlik) şeklinde üç unsurdan oluşmaktadır (Pedersen, 2006, s. 5). Bu unsurların ilişkisine bağlı olarak insan, parçalı olarak sunulan kimliğin bütünlüğünü oluşturmakta ve buna bağlı düşüncelerini, davranışlarını, eylemlerini sağlıklı bir şekilde gerçekleştirmektedir.



Şekil 1. Freud'un Yapısal Kişilik Kuramında Super-Ego, Ego, İd tablosu (McLeod, 2019).

Kısaca açıklamak gerekirse; süper-ego (üst benlik) bireyin yetiştiği ailenin, geldiği toplumun değer sistemi, ahlak duygusu, vicdan ve otoritesini temsil etmektedir (Freud, 2022, s. 25-30). Süper ego muhafazakâr ve katıdır, bireyin yargılayan tarafı buradan gelir. 'Balığı elle yeme', 'eteğini kaldırma, ayıp' ya da 'sıra var, beklemelisin' gibi komutları süper-ego verir. Zihnin bilincidir ve benliğin dış yüzünü oluşturur. Ego ideali ise bireyin yetiştiği ortamdaki ilkeler ilişkisinde kişinin kendisi için en mükemmel ve uygun olarak çizdiği imajdır. Medeniyet ve toplum yapısı ile uyumlu gelişen bu imajlar, toplumsal roller, uyum sağlama ve başarılı olma arzuları üst benlikte yani süper-ego'da şekillenir. Freud'un kuramına göre birey tarafından çizilen ego ideali, bilinçli ve bilinçdışı imgelerinden oluşabilir. Süper-ego'ya yerleşir, mükemmel ya da ideal kendilik yapısıdır (Freud, 1974, akt. Anlı, 2016, s. 288). Süper-ego, bireye yaşadığı toplum tarafından verilen ya da dayatılan ve birey tarafından üstlenilen çeşitli kimlikleri içerir. Bazı durumlarda bireye toplum tarafından yüklenen bu kimliklerin, kural ve sorumlulukları başkalarına ait rolleri olabilmektedir. Süper-ego tarafından yüklenen rollerin tamamının üstlenilmesi, kabullenilmesi, benlik ve öz bilinç gelişimine ket vurabilmektedir. Bu süreçte birey; olumlu alımlamalarla, postmodernitede görüldüğü gibi ona kalıp olarak dayatılan verili kimlikleri sorgulamaya, gerekirse reddetmeye veya değiştirmeye başlayarak yenisini inşa edebilir (Şimşek, 2002, s. 34). Ancak bu durum güçlü bir ego mevcut ise gerçekleşebilmektedir.

Süper-ego ile tam anlamıyla karşıtlaşan *İd* (alt benlik), insanın çağdaş dünya ile ilişkisinde bastırıldığı ilkel kalmış haz ve zevk alanına işaret etmektedir. Bu zevkler, doyuma ulaşmayı bekleyen istekler, dürtüler, içgüdüler, içtepeler, arzu ve tutkular olarak karşımıza çıkmakta ve doğuştan gelmektedir (McLeod, 2019). Bireyin gerçek dünya ile ilişkisinde bu güdü ve dürtüler bastırılmakta ya da sınırlanmakta ancak hiçbir zaman tamamen yok olmamaktadır. "İd, ruhsal aygıtın bilinçle bağının en az olduğu, yalnızca arzularının

karşılanmasına odaklanan bir zevk alanıdır” (Dimmock & Fisher, 2017, s. 162). Daha çok bilinçdışı² ile ilişkilendirilen *İd*'de mekân ve zaman algısı yoktur, belirsiz, kaotik, mantıksız ve ahlak dışıdır. Ancak organizma tüm enerjisini buradan, *İd*'den alır. Benliğin iç yüzü olan *İd*'den kesin bir şekilde ayrılmayan *Ego*'nun alt kısmı onunla birleşmektedir (Freud'dan aktaran, Sletvold, 2013, s. 1024-1025). Bu noktada bireyin *İd* unsuru ve idiyolekt kavramı şöyle ilişkilendirilebilir (ki ikisi de doğuştan gelmekte, öz ve temel olan alanı işaret etmektedir). İdiyolekte 'ben' söylemi daha çok yer aldığından, *İd*'de de olduğu gibi çokça bilinçdışı unsur içerebilir. İkisi de tinsel ve ruhsal olan enerjiye hitap etmektedir. Hem sosyolojik hem de psikolojik olarak ben-lik ve kim-lik gelişiminde temel faktörler olarak ele alınan *İd* ve idiyolekt unsurları düşünüldüğünde çok daha fazla birbirine yakındır.

Freud'a göre *Ego* (benlik), *İd* ile dış dünyayı yani medeniyeti, çağdaş uygarlığı ve onun katı kurallarını, ilkelerini temsil eden Süper-ego (üst benlik) arasında uyum ve denge sağlamaya çalışır. Bir nevi arabuluculuk vazifesi görür, akli, mantığı ve sağduyuyu temsil eder. Organize olma, muhakeme ve karar alma edimine, pratik olma özelliğine sahiptir. *Ego*, dış dünyanın kurallarını içeren gerçeklik ilkesini, doyumun ertelenmesi veya vazgeçilmesi gibi yollarla *İd*'in karşılamaya çabaladığı haz ilkesinin yerine koymaya çalışır (Freud, 2020a, s. 25). *Ego* bir nevi *İd*'in özel olarak değişikliğe uğramış halidir. Algılamalardan ve deneyimlerden oluşan *Ego*'nun alt parçası, adeta ön cephe görevi gören *İd*'e bağlanarak devam eder (Freud, 2020b, s. 92). Yapısal kişilik kuramı; çağdaş dünyaya uyum sağlarken bastırılan ilkel dürtü ve ihtiyaçların zihnin bir köşesinde yok olmadan, dinamik bir enerji sistemi içinde *Ego*'da ve *İd*'de yer almaya, ifade bulmaya devam ettiğini savunur. En genel açıklamasıyla; *İd* kişiliğin temel, biyolojik ve bilinçdışı parçası olurken, *Ego* psikolojik, algısal ve dengeliyici kısmını, *Süper-ego* da toplumsal ve muhafazakâr parçasını oluşturmaktadır. Ancak bu üç unsurun sağlıklı bir denge içinde gelişimiyle sağlıklı bir benlikten söz edilebilir.

Mead'e göre benliğin gelişiminde 'Ben'ler statik değildir. Aile sistemleri, toplum ideolojileri, normları değiştiğinde yeni benlikler üretilmekte ve dönüşüm geçiren sistemler olarak kabul edilmektedir (Aboulafia, 2016). Sürekli olarak kendini yenileyen sistemler içindeki insanın kendisinin ve ürettiklerinin aynı kalması beklenemez. İnsan etkiledikleri ve etkiledikleriyle, tükettikleri ve yarattıklarıyla, gördükleri ve algıladıklarıyla genel olarak kendi ile hep değişen ve dönüşen sistemin merkezindedir. Bu yüzden değişen öznenin ifadesinin yansımaları söz konusu olduğunda öncelikle psikoloji, sanat ve dil disiplinleri ele alınır. Sanat, insanlığın varoluşundan bu yana önemli bir güç ve ifade dili olarak kabul edilebilir (Güner ve Gülaçtı, 2019, s. 250). Sanat da kendi içinde değişen, dönüşen ve yaşayan bir organizmadır. Her zaman değişmeye ve değiştirmeye eğilimli bir yanı vardır (Timuçin, 2008, s. 218). Karmaşık, sürekli ve hızla değişen etkenlere sahip bu zaman dilimi içinde, Freud'un yapısal kişilik kuramında savunduğu parçalanmış, bölünmüş kişilik yapısına sahip öznenin ifadesinin dolaylı karşılığı bu disiplinler ile mümkün olabilir.

3. Sanatta İdiyolekt

3.1. Sanatçının İdiyolekti

Freud, kurucusu olduğu psikanaliz yöntemini ve bu yöntem çerçevesinde temellendirdiği kuramları; sadece psikolojik hastalıklarda uygulanacak bir tedavi yöntemi olarak görmemiştir. İnsan psikolojinin bir parçası saymış ve insanın sanatsal üretimlerinde, ortaya attığı felsefi düşüncelerde, ruhsal aygıtın görünmeyen taraflarını, karanlıkta kalmış bilinçaltının izdüşümünü aydınlatmaya yardımcı bir bilim olarak değerlendirmiştir (Parman'dan aktaran, Aliçavuşoğlu, 2007, s. 4). Freud'un psikanaliz çalışmalarında üzerine çokça düştüğü rüya yorumlarında sıkça yararlandığı düşsel imgeler gibi sanatta yer alan imgeler de düşünce aracı olarak hizmet eden zihinsel imgeler olarak değerlendirilebilmektedir. Böylelikle görsel ve işitsel imgelerle dolu olan sanat disiplinlerinin (resim, müzik, sinema vb.) psikanaliz ile kesişmesine ve ortak çalışmalarına imkân verilmiş olur. Ancak öncelikle belirtmek gerekir ki düşlerdeki örtülü imgeler gibi sanattaki imgeler de, 'ruhsal aygıtın' sakladığı ve bastırıldığı ile bilinçdışının tam anlamıyla kendisini değil, eksik bir yansımından ipuçlarını sunar (Freud'dan aktaran, Çelik ve Oduncu, 2020, s. 569-570).

Freud psikanaliz alanında ne kadar uzman olsa da ele aldığımız konu sanat disiplini olunca, onun yaptığı değerlendirmeler de sanatçı-eser analizlerinde sanatçının ve çalışmasının psikolojik açıdan tamamen

² Burada tarif edilen bilinçdışı kavramı Freud'un (2020b, s. 8) aktarımıyla; "gizli ve bilinçli hale gelmeye muktedir olan" ile örtüşmektedir.

doğru yorumuna, kesin ifadesine karşılık gelmemektedir. Ayrıca bir sanat çalışması onu yapan sanatçı gibi kendisine has ve özeldir. Sanat eserinde bilimsel bir kesinlik aranmayacağı gibi eser hakkında kesin bir yargıda bulunmamız söz konusu değildir. Onu tanımlamak, belli bir yoruma, yargıya, eleştiriye veya analize indirgemek; değerini ölçme, belirleme pahasına onun anlam ve imgelem zenginliğinden de çalmak olacaktır. Freud'un sanat alanındaki psikanalizlerine daha çok klasik sanat türünde rastlanıyor olsa da onun rüya yorumu gibi çalışmalarından ilham alan Gerçeküstüçülük, Dışavurumculuk vb. akımdan sanatçılar, kendi sanat çalışmalarına farklı bir yön vermişlerdir. 20. yüzyıl modern sanatına ve başlıca Post-Empresyonizm, Fovizm, Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), Kübizm, Soyut Sanat (Abstract) vb. birçok farklı akımdan sanatçı ve eserlerine bakıldığında sanat çalışmalarının ağırlıklı olarak kişisel bir tutum içinde şekillendiği görülmektedir. Bu tutuma sahip sanat yapıtları, sanatçısının duygu-durumunu, algılama tarzını ve kişisel soyutlamalarını daha fazla içinde barındırır ve dışavurur. Rothko şöyle ifade etmektedir:

Modern sanatçılar bizi etrafa saçılmış sanat parçalarının arasında bırakmak yerine onlara kendi canlarından üfleyerek bu bedeni yeniden bir araya getirip yeniden canlandırmışlardır. Kısacası, onlar da primitif insanlarınki gibi bir sentezi elbette çağdaş endişeler ve bakış açılarını temel alarak geri kazanmaya çabalamışlardır. (Rothko, 2020, s.130)

Rothko'nun bahsettiği gibi modern sanatçılar çalışmalarına kendi canlarından üfleyerek, 'ben' unsurunu ve buna paralel olarak sanatsal idiolekt ve kişisel üsluplarını eserlerine çok daha fazla dahil etmişlerdir. Ayrıca bu sanatçıların dış gerçeklikten ziyade kendi içsel gerçekliklerine daha çok yöneldikleri, bu yönelişlerde Freud'un bilinçdışı ve bilinç kavramlarına ilgileri ve bunu sanat çalışmalarında aktif olarak kullandıkları görülür. Zaten genel olarak sanatçı dış gerçekliği nasıl deneyimliyorsa, ifadesi de o yönde şekillenmekte ve bu şekillenmeler az ya da çok çalışmalarındaki ifadeye yansımaktadır. Burada ise dış gerçeklikten ziyade içsel olana daha fazla yer verilen bir sentez mevcuttur. Sanatçılar bu sentezlerinde, 'ben' söylemine daha çok yer verdiğinden çalışmalardaki idiolektleri de daha görünür olabilmekte, çeşitli plastik unsur ve yorumlarına farklı şekillerde yansıyabilmektedir.

Bu yansımalar; bazen Matisse'in (bkz. Şekil 2) kullandığı cesur renkleri, onun hislerine ifade olan renk sembolizasyonu, gelişigüzel fırça darbeleri ve abartılı form tasvirleri ile kendini gösterir. Bazen Lautrec'in Japon esintilerini hissettiren, çizgisel tadı ağır basan afiş, baskı çalışmaları ile karşımıza çıkar. Bazen de Kandisky'nin *Landscape* çalışmasında (bkz. Şekil 3) ona özel perspektiften alınan peyzaj gibi sanatçının içsel gerçekliğini ve değerlerini, kendine has algısını ve hissiyatını onu deneyimleyene yansıtır. Sanki sanatçının bilinçdışısal imgelerini ve İd'in temsiliyetini bize çağrıştırmaktadır. Kuspit'in (2018, s. 116) yorumuyla; "-bu edim dışardaki görüntülere anlam derinliği vererek onların kelimenin tam anlamıyla 'gerçek' görünmelerini sağlayan ilk yaratıcı- imgesel edimdir". Willem de Kooning, Fernand Leger, Arshile Gorky gibi daha birçok sanatçı içlerindeki sembolü, formu bilinçli ya da bilinçsiz olarak estetik kaygı gütmekten ele alıp karakterize etmişler ve yeniden başka bir forma dönüştürmüşlerdir. Bu noktada dönüşüme uğrayarak yansıyan, sanatçının bilinçdışının ve ona en yakın olan İd'in bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Böylelikle sanatçının bireysel dili olan idiolekti ile İd unsuru arasında yakından bir ilişki kurulabilir.



Şekil 2. *La Musica*, H. Matisse, 1910.



Şekil 3. *Landscape*, W. Kandisky, 1913.

Modern sanatçıların, dış gerçekliğin yerine kendi gerçekliklerini koyarak mükemmelliğe, güzelliğe duyulan haza, estetik önceliğe karşı kasti deformasyonlara ve belli bir karaktere sahip bozulmalara, stilizasyonlara yer verdikleri sıkça görülür. Tunalı'nın ifadesiyle: "Sanatçı kendi ben dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder, yoksa gözleri ile gördüğü şeyleri değil" (aktaran Coşkun, 2005, s. 82). Sanatçılar kendi ben-liklerini ön plana çıkardıkça ve kendi içlerine, *İd*'lerine yani bilinçdışına yöneldikçe, kendi idiolektleri de o oranda daha görünür hale gelmektedir.

Francis Bacon'ın çalışmalarında yer verdiği deformeler onun idiolekti olarak ele alınabilmekte ve yansıtmak istediği söylemi, ifadesini kuvvetlendirmektedir. Sanatçının *Second Version of Triptych 1944* çalışması (bkz. Şekil 4), bir röportajda insanoğlu için belirttiği 'doğası henüz gelişmemiş hayvan' ifadesini dile getirir niteliktedir (aktaran Özeskici, 2017, s. 23). Şekil 5'te yer alan *Head I* isimli çalışmasında ise yer verdiği canavar-insan portresi karışımında olan figür; insanın kendi atfettiği yüceliğinin bir yanlısamadan ibaret olduğunu savunduğu düşüncelerin görünümüne kavuşmuş hali gibidir. Sanatçı, yeterince evrilememiş olan insanoğlunu, hala içgüdülerinin (*İd*'in) esiri olan bir hayvana benzetmektedir. Bacon'ın *Study of George Dyer* çalışmasındaki (bkz. Şekil 6) akışkan ve bozulmuş portreler, sanatçının bir diğer idiolekti olarak ele alınabilir. Donald Kuspit'in yorumuyla (aktaran Cenk, 2020) Bacon, bu portrelerde toplumun bize dayattığı kimliklerin, taktığı maskelerin ardında insanın ilkel benliğini, *İd* unsurunu açığa çıkarmaktadır. Sanatçının idiolektine örnek olarak sunulan çalışmalarda kendine has deforme etme ve yeniden dönüştürme tarzı ile Bacon; görünmeyen katmanı görünür kılarken mevcut olanı ustalıklı bozup, vermek istediği ifadeyi çok daha etkili bir şekilde sunmaktadır.



Şekil 4. *Second Version of Triptych 1944*, F. Bacon, 1988.

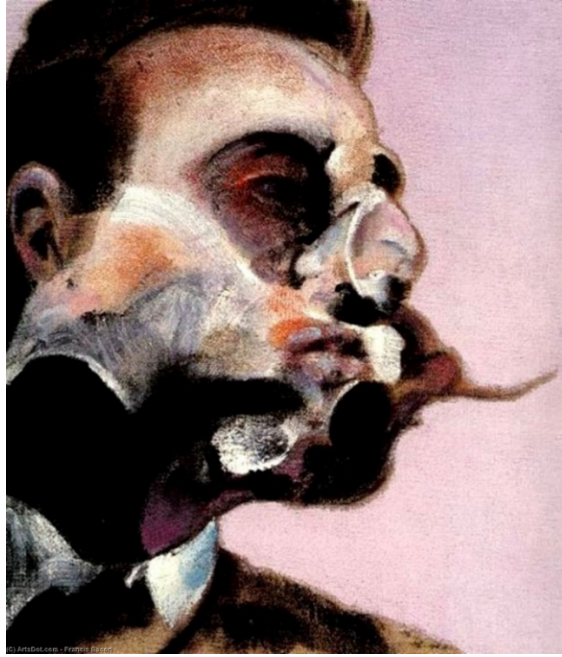
Freud'un bilinçaltının bir yansıması olduğunu savunduğu rüyaların yorumlama çalışmalarından ilham aldıkları ve rüya sanatı olarak da bilinen Gerçeküstücü Sanat (Sürrealizm) akımının sanatçılarından Andre Masson'ın otomatizm³ tekniğinde yaptığı sezgisel, spontane, bilinçsiz eskizlerinde ortaya çıkan rastlantısal formlar aslında bilinçdışının bir yansıması olarak kabul edilir. Bu formlar bilinçdışı kavramı ile ilişkilendirebilirse *İd* unsuruyla da yakından bağlantı kurulabilir. *İd*'de olduğu gibi bu eskizlerde de mekân-zaman kavramı yoktur, mantık aranmaz, düşünülmeden yapılan daha ilkel kalmış çalışmalardır. Bu çalışmalar ve hatta kullanılan otomatizm tekniği sanatçının idiolekti haline gelmiştir. Masson gibi Max Ernst, Yves Tanguay, Andre Breton, Anselm Kiefer, Jackson Pollock (Action painting), Käthe Kollwitz, Jean Dubuffet (Art Brut) ve daha sayabileceğimiz farklı sanatsal yönelimlerden sanatçılar; kendi yaratım süreçlerinde açığa çıkan yaratıcı güdü ve sezgilerine öncelik vermişlerdir. Böylece baskın hale gelen idiolektleri sayesinde sanatçılar, Süper-ego tarafından dayatılan kural ve alışılmışlıkların dışına çıkarak çalışmalarında daha deneysel, rastlantısal, spontane ve kurgusuz bir şekilde ilerlemişlerdir. Bu ilerleme bilinçdışı olgusunun açığa çıkmasını sağlamaktadır. Sanatçıların, "bireylerin kendi olanaklarını tanımaları, kendilerinin yeni yanlarını ve kişilik-içi ilişkileri aydınlatmaları için tek başvuracakları kaynak yine

³ Otomatik olma özelliğidir. İradeden bağımsız, şuurun dışında kendiliğinden gerçekleşen hareket ve faaliyet anlamlarına gelmektedir. Sanatta ise 1925'ten beri Gerçeküstücü sanatçıların, sezgisel gelişen otomatik çizimler ile bilinçaltının yaratıcılığını kullanarak yeni biçimler-formlar, çalışmalar üretme amacıyla kullandıkları bir yöntem olmuştur.

bireyin kendisi olmalıdır. Bu süreç insanlardaki yaratıcı kaynağı tıklatır. Onları içe, kendi pınarlarına döndürür” (May, 2020, s. 131).



Şekil 5. *Head I*, F. Bacon, 1948.



Şekil 6. *Study of George Dyer*, F. Bacon, 1970.

Yukarıda yer verilen çalışmalar; döneminin kalıplaşmış sanatını yadsımış ve böylelikle postmodernitenin temel eğilimine uyan geleneksele sırt çevirmiş sanatçı çalışmalarından örneklerdir ve genel olarak plastik boyuttur. Günümüz sanatı ise birçok disiplinin biraradalığını içeren ve multi-disipliner, trans-disipliner çalışmalarla teknolojinin etkisiyle hızlı bir şekilde gelişen ve farklı formlara, yapılar, mekânlara, eylemlere dönüşen bir sanat olmaya devam etmektedir. Belli bir teknik, tek bir anlayış değil karma teknikleri, farklı alanların birlikteliğini ve sonuçlarını kendi içinde barındırır. Bu birliktelik ile sanatçıların elinde malzemeyi, düşüncüyü, yaratıcılığını ve hayal gücünü sınırlamadan kullanması, bunu kullanırken istenilen etkilerin yakalanması veya bu yaratıcı süreç esnasında alternatif formlarla, içeriklerle karşılaşılması her anlamda çok daha çeşitli, geniş bir sanat alanını ve çok daha zengin bir sanatsal ifadeyi de beraberinde getirmektedir. Genişleyen ve zenginleşen postmodern sanatta aynı zamanda sanatçının idiolekti de, kullandığı malzeme, ele aldığı kavram ve imge yönünde gelişebilmektedir. Ancak giderek bulanıklaşabilir veya tekrara da düşebilir. Bu noktada öncelikle çağdaş sanat kavramına ve postmodern yönelimlere kısaca değinmek, bu yönelimler içinde çağdaş sanatçıların konumunda ve ürettikleri çalışmalarda idiolekt unsurunu Freud'un *İd*, *Ego*, *Süper-ego* ilişkisi bağlamında ele almak gerekmektedir.

3.2. Çağdaş Sanat Pratiklerinde İdiolekt

Modern sanattan çağdaş sanata kadar geçen süreçte postmodern kavramını kısaca açıklamak gerekir. Çünkü Kavramsal Sanat, kendi ile beraber gelen düşünce ve kavram boyutunda yaratıcı eylemi içinde barındıran Performans Sanatı, Enstelasyon (Yerleştirme Sanatı), Fluxus, Oluşumlar (*Happening*), Arazi Sanatı, Süreç Sanatı, Video Sanatı gibi farklı sanatsal pratiklere yön vermiştir. Genel olarak bu pratiklerde yapılan çalışmalar çok daha düşünce-kavram odaklı ilerler, o kavrama dair yapı-söküm ve yeniden inşa şeklinde bir örüntü ile gelişmiştir. Postmodernitede olduğu gibi tüm yargılar, kalıplaşmış genel geçer tüm kalıplar, kalıcı, yüceltilmiş ve değerli, özel sayılan her şey reddedilerek eleştirel ve alaycı bir şekilde yeniden ele alınmaktadır. Bu yaklaşımlarda izleyicinin konumu katılımcıya evrilir ve yaratıcı edime ortak olup, sanatsal rol üstlenmektedir. Artık yüceleştirilmiş, özelleştirilmiş sanat yoktur. Herkes düşünebilir, sanat yapabilir ve deneyimleyebilir. Sanatsal çalışmalar, galeri-müze onayı beklemeksizin kamusal alanlara taşınmış, yaratım ve sunum sürecinde medya ve teknolojik araçların kullanımı ile daha çok insana ulaşılabilmiştir. Buna paralel olarak sanatçının kullandığı malzeme yelpazesi de olabildiğince genişlemiş ve disiplinler-arası etkili çalışmalar ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanatçının bireysel konumunun ve ifadesinin gittikçe flulaştığı bu çalışmalarda idiolektin yerinin ne olduğu veya nasıl bir değişim gösterdiği

sorgulanmalıdır. Bu doğrultuda da, farklı sanat disiplinlerinden sanatçı ve çalışmalarından örnekler verilmiştir.

Marcel Duchamp'ın *Fountain* (1917) çalışmasında hazır nesne⁴ kullanarak yarattığı yeni sanatsal dil, hem günümüz sanatının hem de 20. yüzyıl sanatının kavramsal gelişiminin temeli olmuştur. *Fountain*, 'R. Mutt' imzası taşımaktadır. Bu imza, sanatçıya atıf yaptığından sanat eserine yüklenen anlama, konuma ve kimliğe dikkat çekmekte, kimlik olgusuna soru işareti ve ünlem bırakmaktadır. Buradaki temsili ünlem, idiolektir ve İd unsuru ile yakından ilişkilidir. Duchamp'ın sanat yapıtının tanımına ait oluşan kalıplara karşı olan provakatif tutumu, İd'in saldırganlığından izler taşımaktadır. Sanatı güzellik ve estetiğin bir ifadesi olarak gören kişiler tarafından *Fountain* eserinin "modernizmin en büyük günahı" (Alparslan Kuzu, 2019, s. 455) olarak eleştirilmesine sebep olan kural ve ahlak dışı İd'in yansımasıdır. Sanatçının malzeme seçimi de oldukça ironiktir. *Fountain*'ın porselen bir pisuvar olması, sanatçının kurduğu diyalekti kuvvetlendirmektedir. Duyular ile algılanan imgeler artık düşünsel boyutta ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanatın alışılmış tanımına ve sanat yapıtının kimliğine çizilen keskin çizgilerin ortadan kalkması ile Performans, Happening, Fluxus, Süreç Sanatı gibi farklı yönelimlerde ortaya çıkan çalışmalarda sanatçının idiolekti daha farklı bir boyutta ele alınmalıdır. Bu noktada idiolekt kavramı; Rus dilbilimci Karaulov'un 'düşünce dili' olarak ele aldığı unsur: sanatçının bireysel alanını oluşturan, onun görüşünü, imgelemeni yansıtan özel imgeler, tasarımlar, resimler, gestalt⁵'lar, frame⁶'ler, kavramlar, anlamlar, diyagramlar ve estetik değerler sistemi olarak kabul görür (aktaran Uluoğlu, 2015, s. 39). Sanatçıların düşünce dilleriyle seçtikleri imge ve kavramı ele almaları, o kavram hakkında bozum-söküm-yeniden inşa sürecinde kendilerine has eleştirel söylemleri, malzeme seçimleri ve ona yükledikleri sembolik anlamları, farklı sunumlamaları, rastlantısal unsuru çalışmalarına katmaları birer sanatsal yorumdur. Çalışmayı görünce kime ait olduğunu hemen tanıyamıyor olsak da (ki bu önemli ve öncelikli değildir) sanatçıların seçtikleri kavrama veya imgeye ait kendilerine has, farklı bir söylem yarattıkları yadsınamaz. Genişleyen teknik ve malzeme skalasında çağdaş sanatçının seçtiği malzeme ve kullanımı, onun idiolekti olmaya başlar. Onun malzemeyi dönüştürmesi ve özel yorumunu katması sanatçıyı farklı kılan, sanatsal kimliği haline gelen unsurdur. Çağdaş sanatçılar arasında seçtiği malzemeyi bireysel yorumuyla dönüştüren ve böylelikle çok daha farklı, etkili çalışmalar üreten birçok isim sayılabilir.

Bu çalışmalar arasında Nicholas Edward Cave'i (Nick Cave) farklı kılan idiolekti; çeşitli malzemelerden, renklere ve dokulardan elde ettiği kostümleri, ses giysileri (*soundsuits*) örnek olarak verilebilir. Şekil 7'de görülebilen bu kostümleri performanslarında giyen sanatçı, psikedelik⁷ bir görüntü yakalamaktadır (Wilson, 2015, s. 90). Psikedelikler gerçek dünyada anlam ve etkisini tam olarak kavrayamadığımız algılamalarımızı, tinsel-ruhsal olarak anlamamızı sağlayan elemanlardır. Bu sebeple Cave'in ses giysileri, şaman kostümlerine benzetilebilmekte, performanslarına ayin havası katmakta ve farklı duygular uyandırabilmektedir. Aynı şekilde Dan Flavin de, çalışmalarında kullandığı ve neredeyse şahsi imzası, idiolekti haline gelen renkli floresanlar (bkz. Şekil 8) ile, mekâna kendi yorumunu katmaktadır. Elde ettiği kendine has atmosfer, eserin algısal-psikolojik özelliğini ortaya koyar. Uyandırdığı farklı his ve izlenimlerin deneyimleyene etkili bir şekilde aktarılmasını sağlar. Dorris Salcedo'nun sandalyeleri, Alicia Martin'in kullanılmış kitaplardan yaptığı heykel-yerleştirmeleri (bkz. Şekil 9), Inge Jacobsen'nın dikiş ile fotoğrafları sentezlediği kolajları (bkz. Şekil 10), Debbie Smyth'in ilk bakışta karakalem eskiz çalışması gibi görünen iplik çizimleri, malzeme-idiolekt ilişkisinin güçlü bir şekilde algılanabileceği diğer örneklerdir.

Araştırmada idiolekt kavramı, çok yönlü olarak ele alınıp açıklanırken anlaşılır olması amacıyla sanat tarihinde bilinen sanatçı ve çalışma örnekleri üzerinden incelemelere gidilmiştir. Buraya kadar örnekleri verilen, modern ve çağdaş yabancı sanatçılar dışında ülkemizden sanatsal idiolekti baskın olan yerli sanatçı ve eser isimlerinin kısaca örnek olarak sunulması, idiolektin daha aşına hale gelmesini sağlayacaktır. Güçlü sanatsal idiolekte sahip olan Türk sanatçı ve çalışmaları arasında; Devrim Erbil'in İstanbul baskıları, Gülsüm Karamustafa'nın alt kültürü baz alan kitsh çalışmaları, Hale Tenger'in ideojik sorgulama ve sorgulatmaları içinde barındıran yerleştirmeleri, Süleyman Saim Tekcan'ın at figürleri, Mehmet Gülerüz'ün desenleri, İrfan Okan'ın peyzaj pentürleri, Mehmet Ali Uysal'ın mekan ile

⁴ Sanatçıların çalışmalarında kasti olarak seçtikleri kullanıma hazır olan nesneyi ve kullandıkları yöntemi ifade etmektedir. Sanatta ilk hazır nesne kullanımına, 1913 yılında Duchamp'ın *Roue de Bicyclette* isimli çalışması ile karşılışılır.

⁵ Bütün konfigürasyon, yapılandırma, şekil ve form anlamlarına gelmektedir. Aynı zamanda psikoloji disiplininde Gestalt Algı Teorisi'nde yer verilen 'gestalts' kavramı, algının temel birimi ve algının kendisi olarak değerlendirilmektedir.

⁶ Yapı, çerçeve, strüktür ve aynı zamanda görsel veride bir parça, kare anlamlarına gelmektedir.

⁷ Grekçe de 'psişe' ve 'delos' kavramlarının birleşiminden oluşur. Sanatta, performanslarda, konserlerde yer verilen psikedelik kavramı renkli ışıkların, kostümlerin beyinde yarattığı görsel ve işitsel algılamalar, etkiler için kullanılmaktadır.

bütünleştirerek kullandığı mandal-igne formundaki heykel yerleştirmeleri ve diğer mekânsal illüzyonları (bkz. Şekil 11), Refik Anadol'un dijital çalışmaları (bkz. Şekil 12) ve daha pek çok isim sayılabilir. Verilen örneklerdeki farklı yönelimlerden çalışmalar üreten sanatçılar; ellerindeki malzemeyi, seçtikleri imge ve kavramları kendilerince yorumlayarak özgün bir üslup ve sanatsal dil ortaya koymuşlar, idiolekt yaratmışlardır.



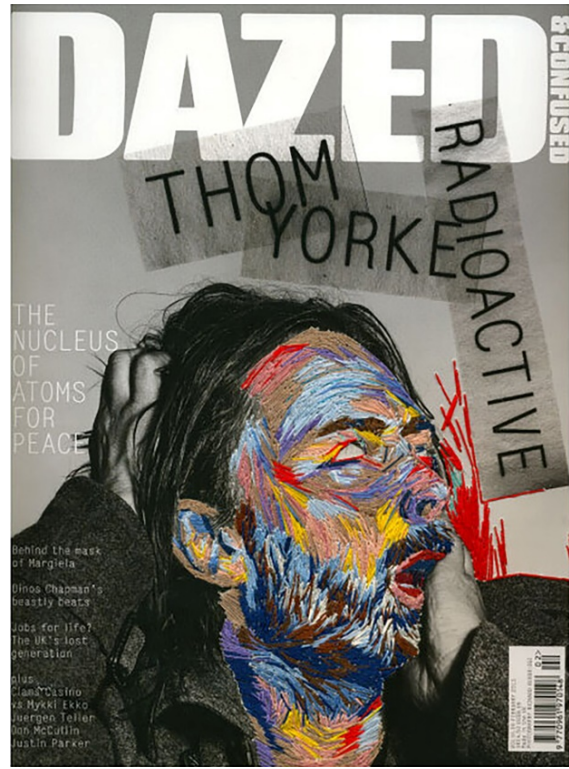
Şekil 7. *İsimsiz*, N. Cave, 2009. (Wilson, 2015, s. 90-91).



Şekil 8. *İsimsiz (Barnett Newman'a) 2*, D. Flavin, 1971.



Şekil 9. *Biografias*, A. Martin (n.d.).



Şekil 10. *Dazed cover with Thom Yorke*, İ. Jacobsen, 2013.



Şekil 11. *Skin 2*, M. A. Uysal, 2010.



Şekil 12. *Infinity room-Nature dreams*, R. Anadol, 2020.

Çağdaş sanat, sanatçı ve eserleri hakkında bahsedilen olumlu yönler dışında; içinde bulunulan imkân, ortam ve koşullar çerçevesinde sanatçının karşına bazısı 'problem' olarak nitelendirilen zorluklar çıkabilmektedir. Bu problemlere değinilecek olursa, çağdaş kültürde bahsedildiği gibi teknoloji, kapital sistem, piyasalaşma vb. etkenlerle sanat da 'küresel sanat' kavramına evrilmeye başlamıştır. İçinde bulunduğumuz zaman diliminin koşullarında alışılmış sömürü sistemi ne yazık ki sanat piyasasında da geçerli olabilmektedir. Kayahan ve Çevik bu durumu şöyle ifade etmiştir:

Sanatçı ve yapıtı içinde bulundurduğu tüm öznelğin bir toplamı ve yansıması olarak duygular, düşünceler ve imgelerle karşılıklı bir işbirliği ve/veya çatışma içinde bütünleşir. Çağımızın güncel problemleri arasında yer alan ve genellikle küreselleşme temelli olduğu düşünülen aşırı ve kontrolsüz tüketim, kimlik bunalımı, aidi - yet sorunsalı ve yabancılaşma gibi kavramlar olgular çağdaş sanatçıların çalışmalarını düşünsel ve uygulama boyutlarında derinden etkilemiştir. (Kayahan ve Çevik, 2020, s. 191)

Adorno'ya (2020, s. 14) göre içinde bulunduğumuz sistemde endüstri; üretim, tüketim ve kârdan oluşur. Kapitalizmde ise bütün üretim; piyasaya yöneliktir. İhtiyaç ve arzuları karşılamaktan ziyade piyasa için, sermaye edinmek ve kâr elde etmek için yapılmaktadır. Çoğunlukla kar elde etmeye dayalı bir çark gibi işler. 21. yüzyıl günümüz sanat piyasası da, 19. yüzyıldan beri toplumsal - ekonomik yapıda olduğu gibi sanat pratiği, üretimi, alımlanması ve dolaşımı da kapitalist sistemde, piyasa koşulları içinde gerçekleşmektedir. Bunun örnekleri özellikle güncel sanat festivallerinde, sanat fuarlarında yer alan ve

alanı sanatçılara kiralayan bağımsız özel galerilerde görülebilir. Her ne kadar ilk bakışta olumlu bir izlenim veriyor olsa da bu galeriler, sosyal medya hesaplarından takip ettikleri genç sanatçılardan küçük alanlar için kira bedeli talep etmekte ve kar elde etmek için davet ettikleri sanatçılar sayesinde bahsedilen piyasa amacını gerçekleştirmektedirler. Tanınmış ve belli başlı birtakım sanatçılara destek veren çağdaş sanat küratörleri; galeri, müze ve koleksiyonerleri kendilerinin belirlediği belli konsept ve projelere bağlı bir piyasa gündemi oluştururlar. Bu durum her ne kadar sanatçıları destekliyoruz kisvesi altında yürütülse de, sosyal medya (Instagram, Behance, çeşitli NFT platformları vb.) dışında çalışmalarını sergileyip satışa sunabileceği alan bulamayan, yeterince imkân olmayan çoğu sanatçının çalışmalarını yönlendirmekte, idiolektini sınırlamakta ve dolayısıyla özgürlük ve özgünlüğünü de kısıtlamaktadır. Bu noktada Freud'un kişilik kuramında parçalanmış elemanları olan *İd*, *Ego* ve *Süper-ego* kavramları ile çağdaş sanatçının konumu ve ürettikleri arasında yakın ilişki kurulabilir.

İmkân çeşitliliğinin aksine sanatçının kısıtlanışlığı ve piyasaya uyum sağlamaya çalışırken kendinden ve özünden ödün vermesi bastırılan *İd* ile, sanat piyasasında dengede durmaya ve kendini hem maddi hem de manevi yönden var etmeye çalışması *Ego* ile ilişkilendirilebilir. Aynı zamanda sanatçının kendini topluma kabul ettirebilme isteği, uyum sağlama arzusunun kaynağı ve toplumsal parçası, *Süper-ego* ile yakından bağdaştırılabilir. Ayrıca imkân ve kısıtlamalara, zorluklara karşı kendi seçtiği malzeme, kavramı vb. her anlamda özgürce kendini ifade etmeye kararlı, istikrara ve yaratıcılığa sahip sanatçıların; postmodernitenin kalıplaşan ve bir noktada dayatılan toplumsal kimlik verilerine, sanat koşullarına karşı bir duruşun örneği ve güçlü bir *Ego*'nun varlığı olarak değerlendirilebilir. Kendisinden, idiolektinden ve yaratıcılığın ödün vermeyen özgür sanatçı ancak özgün çalışmalar ortaya koyabilir. Adorno'nun dediği gibi:

Bütün hakiki sanat ve felsefe eserleri, toplumun yaşadığı hayattan kendilerini ayırt etmekle birlikte, her zaman onunla ilişki içinde olmuşlardır. Bu kadar körçesine ve acımasızca kendi kendini tekrar eden hayatın günahlarını reddetmeleri, bağımsızlık ve özerkliklerinde ısrar etmeleri, bilinçsiz de olsa, bir özgürlük vaadini ima eder. (Adorno, 2020, s. 2)

Postmodern sanatta tartışılmalı bir unsur olan özgünlük; yaratımların biricik nitelikte olması ve bu olgunun yüceltmesidir. Diğer yandansa bir eserin kendine has söylemi, özelliği olmasıdır ve bu özellik, yüceltilme gibi negatif bir durumu içermemektedir. Başka şekilde ele aldığımızda ise özgünlük kelimesinin kökü, temeli *öz'dür* (nefs) ve kişinin kendisi, benliği anlamlarına gelmektedir (Türk Dil Kurumu, n.d.). Freud'un bahsettiği *öz* ise ruhsal aygıtın en temelinde yer alan aynı zamanda bilinçdışı en yakın *İd*'e ve benliğe, yani *Ego*'ya karşılık gelir. *Öz*, *İd* ve bilinçdışı zamanın koşullarına tabi değildir. Bu koşullardan bağımsız ve özgür olmayı talep ederler. Bu yönden özgürlük, *özü* gerçekleştirmek için güdülere, *İd*'e azami oranda cevap verebilmektir (Erdoğan, 2014, s. 56). İdiolekt, *İd*'in bilinçdışı dışavurumları ile beraber özgürlük talebini ve özgün söylemini sanat yapıtında muhafaza etmektedir. Allan Kaprow'un yorumuyla "Eğer geçmişin bir parçası hala anlamlıysa, güncel eserlerde saklanması gereken, artık modası geçmiş biçimler değil, kişisel değer ve özgürlüğe dair özellikleridir" (aktaran Bozdemir, 2009). Bu özelliklerin ifadesi ve tüm kişisel değerlerin temeli olarak ele alınan idiolekt, kendini özgürce ifade edebildikçe, sanatçının yaratıcı potansiyelini ortaya çıkarmasında ve zengin sanat üretiminin sağlanmasında etkin bir role sahiptir.

4. Sonuç ve Öneriler

Sanatçı, üretmeye başladığında sanatın kendi içinde barındırdığı özgün dili kullanmakta, yansıtmak istediği anlamı, düşünceyi ve felsefi özü kavramsal boyutta temellendirmekte, algıladığı ve anlamlandırdığı imgeleri eserlerinde yeniden kurgulamakta ve yorumlamaktadır. Bu esnada sanatçı tarafından alımlanan gerçek, bilinçli ya da bilinçsiz olarak kendi kültür, dil ve sosyal kodlarının izdüşümüne uğramakta ve özel göstergeler haline gelmektedir. Bir sanat yapıtını özel ve özgün kılan değerler ise sanatçının idiolektidir. Farklı kişisel gerçeklikleri, görsel bellek ve kültür kodlarını, geleneksel dokuları, anlam ve değer sistemlerini içermektedir. Bu sebeple sanatın içinde barındırdığı çok anlamlılık içeren zengin yapı, idiolekt ile ilişkilidir ve sanatçının özgür yönelimini temsil etmektedir. Ancak sanat yapıtının dolaşıma girdiği, etkileştiği ve alımlandığı toplumsal, ekonomik ve kültürel dolaşım içinde gelişen birtakım kapitalist yaklaşımlar ve sanat piyasasında tek tip yapıyı benimseyen yönelimler, idiolekt olgusu ile çelişmektedir. Sanat üretimi ve piyasa etkileşiminde bir noktada paradoksal durumda yer alan sanatçının idiolekti, Freud'un yapısal kişilik kuramında yer verdiği *Süper-ego*, *Ego* ve *İd* unsurları ile ilişkilendirilmektedir. Bu ilişki içinde idiolekt, *Ego*'dan ayrılan ve onun bilinçdışı parçası olan *İd*'i temsil

etmektedir. Kişilik yapısının alt-benliği, temeli *İd'*dir. Bir sanat yapıtının kişiliğini, kimliğini veren ifade ise idiyolektir. *İd'*de temel ihtiyaç ve onları karşılamak isteyen içgüdüler yer almaktadır. En temel içgüdü olan yaşamak, hayatta kalabilmek gibi. *Ego'nun Süper-ego* tarafından kabul edilme arzusu (*İd* ile birleşir) ve kabul edilmeme kaygısı, sanat piyasasında kendini var edememe, gerçekleştirememeye kaygısı yaşanan çağdaş sanatçının kendini var etme çabasına benzetilmektedir. Sanatçının bu çaba içerisinde yaşadığı zorluk ve kısıtlamalar, galeri, müze ve koleksiyonerlerin bazı kapitalist yaklaşımları, sanatçının çalışmalarında idiyolektini, bireysel söylemini ve özgün duruşunu korumasını zorlaştırmaktadır. *Süper-ego* tarafında bastırılan, güçlü bir *Ego* yapısı göstermeyen ve böylece sadece mevcut koşullarla uyumlu eserler üretmeye çalışan sanatçı, kendi sanatsal dilinden, idiyolektinden ve aslında 'ben'liğinden ödün vermeye başlamaktadır. Bir zaman sonra da kimliğini yitirme ve yaptığı çalışmaların da nihayetinde sanatsal niteliklerini kaybetmesi riski ile karşı karşıya gelmektedir. Sanatçının idiyolekti, piyasa koşulları içinde kısıtlandıkça, ortaya çıkan çalışmalar da monotonlaşmaya, tekrarlanmaya, anlamsızlaşmaya ve giderek daha eklettik hale gelmeye başlamaktadır. Bu durum, sanatın çeşitlilik ve zenginliğinden ödün vermesine, sanatsal dilin özgün üretiminin ve yaratıcılığının giderek örselenmesine neden olmaktadır. Genel çerçeveden bakıldığında toplumların, ülkelerin kültürel seviyelerinin gelişebilmesi ve manevi değerlerinin yok olmaması için sanatçıların özgün söylemlerine, idiyolektlerine ihtiyaç vardır.

Sanatçı günümüz şartlarına, beklenti ve sorumluluklara vb. birçok etkene (*Süper-ego'suna*) ayak uydurmaya çalışırken, özgün ifadesinden, özünden, yani idiyolektinden (*İd'*inden) ve aslında benliğinden (*Ego'sundan*) ödün vermemeli, bu parçaları arasında dengeli bir konsensüs sağlamalıdır. Aynı zamanda sanatçıları destekleyen projelerin tema ve imajları yönünde kısıtlayıcı değil, aksine yapıcı ve özgür bir tutum sergilemeleri, sanatçının özgün, yaratıcı ve idiyolekt yönünden zengin eser üretimini destekleyecektir.

Kaynakça

- Aboulafia, M. (2016). George Herbert Mead 4. The "I" and the "me". In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2020 Edition). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/mead/#LanMin>
- Adorno, T. W. (2020). *Kültür endüstrisi-kültür yönetimi* (11. Baskı). (N. Ülner, M. Tüzel, & E. İ. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.
- Alicavuşoğlu, E. (2012). Psikanaliz, freud ve sanat. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (20), 1-16. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty/issue/24949/383068>
- Alparslan Kuzu, C. (2019). Sanatta hazır nesne/malzeme kullanımı ve sanat politikasına etkileri. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(3), 453-463. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sisad/issue/50149/584279>
- Anadol, R. (2020). Infinity Room-Nature Dreams [Yerleştirme]. Los Angeles, California. <https://refikanadol.com/works/infinity-room-nature-dreams/?i=m>
- Anlı, İ. (2016). Ego ideali ve kimlik devamlılığı. *İstanbul Bilim Üniversitesi Florence Nightingale Tıp Dergisi*, 2(4), 287-290. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ibufntd/issue/27218/289275>
- Aydoğdu, H. (2010). Modern kimlikte öznenin ölümü. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (10). 115-147. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunikkefd/issue/2771/37064>
- Bacon, F. (1948). Head I [Sunta üzerine tempera ve yağlı boya]. 103 x 75 cm, The Metropolitan Museum of Art. New York. <https://www.wikiart.org/en/francis-bacon/head-i-1948>
- Bacon, F. (1970). Study of George Dyer [Tuval üzerine yağlı boya]. 35.5 x 30.5 cm, Özel Koleksiyon. <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-george-dyer>
- Bacon, F. (1988). Second Version of Triptych 1944 [Triptik üzerine akrilik ve yağlı boya]. 198 x 147,5 cm, Tate Gallery, Londra (2020). <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-second-version-of-triptych-1944-t05858>
- Bozdemir, S. (2009). Hayata adanan sanatsal "oluşumlar": Alan Kaprow. *Lebriz Sanat Dergisi*. <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=456&bhcp=1>

- Bozkurt, V. (2020). 4.5.1.2. Mead: Toplumsal benlik. *Sosyolojiye giriş* içinde (s.37-38) İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi. <https://alonot.com/sosyolojiye-giris-2020/>
- Cave, N. (2009). *Untitled (Soundsuits)*. [Sentetik saç (peruk), yün, metal teçhizat]. 274,3mx 91,4 x 73,7 cm, Wilson, M. (2015). *Çağdaş sanat nasıl okunur 21. Yüzyıl sanatını yaşamak* içinde (s. 90-91). Hayalperest Yayınevi.
- Çelik, H. C. ve Oduncu, P. (2020). Doğa ve medeniyet karşıtlığındaki Sudaki Bıçak (Nóz W Wodzie) filminde yapısal kişilik modelinden esintiler. *SineFilozofi*, 5(9), 567-583. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.697640>
- Cenk, E. (2020). Francis Bacon-varoluşun karanlık yüzüne bakan ressam. *The Magger*. <https://www.themagger.com/francis-bacon-kimdir-eserleri/>
- Connolly, W. E. (1995). *Kimlik ve farklılık -siyasetin açmazlarına dair demokratik çözüm önerileri*. (Lekesizalın F., Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Çoşkun, R. (2005). *Resimde zaman kavramı*. Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Curtis, N. (2015). *İdiotizm kapitalizm ve hayatın özelleştirilmesi* (Ratip M., Çev.). İletişim Yayınları.
- Dalbay, R. (2018). "Kimlik" ve "toplumsal kimlik" kavramı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (31), 161-176. <https://dergipark.org.tr/pub/sbe/issue/38551/365264>
- Dimmock, M. & Fisher, A. (2017). Conscience. *Ethics for A-Level* içinde (p. 157-167). Open JSTOR Collection, Open Book Publishers. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1wc7r6j.13>
- Erdoğan, A. T. (2014). Pardon, özgürlük mü dediniz, duyamadım!. *Psikeart Dergisi*. (32), 56-59.
- Flavin, D. (1971). *Untitled (Barnett Newman'a) 2* [Yerleştirme, kırmızı, sarı ve mavi floresan lambalar]. 243,8 x 121,9 cm, The Doris and Donald Fisher Collection, San Francisco Museum of Modern Art. © Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York. <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.416>
- Freud S. (2020a). *Haz ilkesinin ötesinde ben ve id* (A. Babaoğlu, Çev.). Metis Yayınları.
- Freud S. (2020b). *Ego ve id* (S. C. Gülsay, Çev.). Oda Yayınları.
- Freud, S. (2022). *Sigmund Freud Her insan gördüğü rüyanın tabiridir insan ruhuna derin bir yolculuk* (18. Baskı). (Y. Şener, Haz.). Destek Yayınları.
- Güler, A. (2016). Dünya ile bütünleşmede evrensel kimlik sorunu. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3(1), 1-7. <https://dergipark.org.tr/pub/aibuefd/issue/1510/18311>
- Güner, A. ve Gülaçtı, İ. E. (2019). Küreselleşme ve çağdaş sanat. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 14(1), 245-274. <https://doi.org/10.17550/akademikincelemeler.453769>
- Hussen, B. A. (2012). The Sapir- Worf hypothesis today. *Theory and Practice in Language Studies*, 2(3), 642-646. <https://www.academypublication.com/issues/past/tpls/vol02/03/30.pdf>
- Jacobsen, İ. (2013). *Dazed cover with Thom Yorke* [El işlemeli Dergi Kapağı]. <https://www.ingejacobsen.com/become-a-collector/p/thom-york-hand-embroidered-magazine-cover-colour-hijack-2013>
- Kandisky, W. (1913). *Landscape* [Tuval üzerine yağlı boya]. 88,5 x 100 cm. The State Hermitage Museum. St. Petersburg. <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/35717>
- Karadoğan, H. (2020). Sanatın geleceği ve geleceğin sanatı. *Akademik Sanat*, 5(11), 85-100. <https://dergipark.org.tr/pub/akademiksanat/issue/59052/791098>
- Kayahan, Z. ve Çevik, N. (2020). Çağdaş sanatta bir yansıma/yansıtma sorunsalı olarak otoportre ve "ben" kavramı üzerine bireysel söylemler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (25), 191-213. <https://dergipark.org.tr/pub/sanatvetasarim/issue/54845/750885>
- Kongar, E. (2017). *Kültür üzerine*. Remzi Kitabevi.
- Kuspit, D. (2018). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). Metis Yayınları.

- Martin, A. (n.d.). *Biografias* [Heykel-Enstelasyon]. <https://www.art-his.com/alicia-martin-ve-biografias-serisi-pencere-ve-kapilardan-tasan-kitaplar/>
- Matisse, H. (1910). *La Musica* [Tuval üzerine yağlı boya]. 260 x 389 cm, The State Hermitage Museum. The State Hermitage Museum. <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/28424>
- May, R. (2020). *Yaratma cesareti* (A. Oysal, Çev.). Metis Yayınları.
- McLeod, S. (2019). *Id, Ego and Superego*. <https://www.simplypsychology.org/psyche.html>
- Oğuz, E. S. (2011). Toplum bilimlerinde kültür kavramı. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28(2), 123-139. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/issue/41213/505402>
- Özeskici, E. (2017). "Öteki" kavramı üzerine görsel çözümler. (Tez No. 469202) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Pedersen, D. D. (2006). *Psikiyatri notları klinik cep Kitabı* (M. Çelik, Çev.). Güneş Kitabevi.
- Rothko, M. (2020). *Sanatçının gerçekliği sanat felsefesi* (E. B. Alpay, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Sayın, Ş. (1991). Kültür kimliği sorunu. J. Baysal, N. İpşiroğlu, Ş. Ozil & Z. İpşiroğlu (Eds.), *Çağdaş kültürümüz olgular-sorunlar içinde* (1.Baskı, s. 17-24). Cem Yayınevi.
- Sletvold, J. (2013). The ego and the İd revisited Freud and Damasio on the body ego/self. *The International Journal of Psychoanalysis*, 94(5), 1019-1032. <https://doi.org/10.1111/1745-8315.12097>
- Şimşek, S. (2002). Günümüzün kimlik sorunu ve bu sorunun yaşandığı temel çatışma eksenleri. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(3), 29-39. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosbilder/issue/23121/246971>
- Timuçin, A. (2008). *Estetik*. Bulut Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (n.d.). Özgünlük. *Türk dil kurumu sözlükleri*. <https://sozluk.gov.tr/>
- Uluoğlu, S. (2015). Dilsel kişilik (linguistic personality), bireysel dil (idiolect) ve bireysel üslup (idiostyle) kavramlarına genel bir bakış. *Uluslararası Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi*, 4(13), 35-43. <https://arastirmax.com/tr/system/files/dergiler/25770/makaleler/13/1/arastirmax-dilsel-kisilik-linguistic-personality-bireysel-dil-idiolect-bireysel-ustlup-idiostyle-kavramlarina-genel-bir-bakis.pdf>
- Uysal, M. A. (2010). *Skin 2* [Heykel-Yerleştirme]. 700 x 800cm, Courtesy of the municipality of Liege, Belgium. <https://www.piartworks.com/artists/36-mehmet-ali-uysal/works/9403-mehmet-ali-uysal-skin-2-2010/>
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş sanat nasıl okunur 21. yüzyıl sanatını yaşamak* (F. C. Erdoğan, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Elbise-i Osmaniye – 1873 Viyana Sergisi – Kıyafet Albümleri

Elbise-i Osmaniye – 1873 Vienna World’s Fair - Dress Albums

Fatma Filiz Özsüca, *Endüstriyel Tasarım Bölümü, Atılım Üniversitesi*

Özet

Osmanlı resim sanatlarının saray ve çarşı ressamı tarafından gerçekleştirilen eserleri arasında önemli yer teşkil eden ‘kıyafet albümleri’, 1873 Viyana Dünya Sergisi katılımı için özel hazırlanan ‘Elbise-i Osmaniye’ kavramsal olarak benzerlik göstermekte ancak yapılaş amacı ve kullanılan teknikler açısından birbirlerinden ayrılmaktadır. Bu çalışmanın amacı, 1873 Viyana sergisi, Elbise-i Osmaniye ve kıyafet albümleri geleneğinin incelenmesi ve karşılaştırma yapılmasıdır. Kıyafet albümlerinin günümüze ulaşan örnekleri ve Elbise-i Osmaniye ile ilgili yazılan değerlendirmeler araştırılmıştır. Osmanlı sanatı çerçevesinde 16. yüzyıldan başlayarak gelişen kıyafet albümleri ile 1873 Viyana Sergisi için özel olarak hazırlanan Elbise-i Osmaniye karşılaştırıldığında kavramsal temelde benzerlikler gözlenmektedir. Osmanlı resim sanatının önemli bir dönemine ışık tutan Kıyafet albümleri hem resim sanatının gelişimini hem de Osmanlı İmparatorluğu sınırlarında yaşayan insanların yapısını yansıtmaları açısından önemli yere sahiptir. İlki 1851 yılında Londra’da düzenlenen Dünya Sergilerinin temel amacı dünyadaki farklı ülkelerin üretim olanaklarının, kültürel yapılarının ve sosyal yaşamlarının tanıtımı ve bilgi alışverişine olanak sağlamaktır. 1873 Viyana Sergisi için hazırlanan Elbise-i Osmaniye bu temelden yola çıkılarak hazırlanmış ve Osmanlı ahalisini bölgelere, etnik kökenlerine, cinsiyete, mesleklere göre ayrıntılı sınıflandırma yaparak fotoğraf ile belgelemiştir.

Anahtar Sözcükler: Kıyafet albümleri, Elbise-i Osmaniye, 1873 Viyana sergisi.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Sanat tarihi, modernizm, endüstriyel kalkınma.

Abstract

‘Dress albums’, which have an important place among the works of Ottoman Painting Arts produced by Palace and Bazaar Painters, and ‘Elbise-i Osmaniye’, which was specially prepared for the participation of the 1873 Vienna World’s Fair, are conceptually similar, but differ from each other in terms of the purpose of production and the techniques used. The aim of this study is to examine and compare 1873 Vienna World’s Fair, Elbise-i Osmaniye and the tradition of Dress Albums. The surviving examples of Dress Albums and the evaluations on the Elbise-i Osmaniye were researched. When the Dress albums that developed within the framework of Ottoman art starting from the 16th century are compared with the Elbise-i Osmaniye, which was specially prepared for the 1873 Vienna Fair, conceptual similarities are observed. Dress albums, which guides an important period of the Ottoman pictorial / painting art, have an important place in terms of reflecting both the development of the art of painting and the structure of the people living in the borders of the Ottoman Empire. The main purpose of the World Fairs, the first of which was held in London in 1851, is to promote the production possibilities, cultural structures and social lives of different countries in the world and to provide an opportunity for information exchange. Elbise-i Osmaniye, which was prepared for the 1873 Vienna Fair, was prepared on this basis and documented the Ottoman people with photographs by making detailed classifications according to regions, ethnic origins, gender and occupations.

Keywords: Dress albums, Elbise-i Osmaniye, 1873 Vienna Fair.

Academical disciplines/fields: History of Art, modernism, industrial development.

- **Sorumlu Yazar:** Fatma Filiz Özsüca, Endüstriyel Tasarım Bölümü, GSTMF, Atılım Üniversitesi
- **Adres:** Endüstriyel Tasarım Bölümü, GSTMF, Atılım Üniversitesi, Kızılcaşar Mah. Gölbaşı- Ankara
- **e-posta:** filiz.ozsüca@atilim.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0002-9020-9451
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 24.05.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.957616

Geliş tarihi: 18.08.2021 / **Kabul tarihi:** 19.05.2022

1. Giriş

Osmanlı resim sanatlarının saray ve çarşı ressamı tarafından gerçekleştirilen eserleri arasında önemli yer teşkil eden *kıyafet albümleri*, 1873 Viyana Dünya Sergisi katılımı için özel hazırlanan *Elbise-i Osmaniye* kavramsal olarak benzerlik göstermekte ancak yapılış amacı ve kullanılan teknikler açısından birbirlerinden ayrılmaktadır. Bu çalışmanın amacı 1873 Viyana sergisi, Elbise-i Osmaniye ve kıyafet albümleri geleneği incelenmesi ve karşılaştırma yapılmasıdır. Kıyafet albümlerinin günümüze ulaşan örnekleri ve Elbise-i Osmaniye ile ilgili yazılan değerlendirmeler araştırılmıştır.

Bu bağlamda öncelikle Kıyafet Albümleri ile ilgili olarak Küçükhasköylü'nün (2010) *Osmanlı Kıyafet Albümleri (1770-1810)* başlıklı Doktora Tezi, Albümler Üzerine bölümü incelenmiştir. Kıyafet Albümlerinin ilk örneklerini tanımlayan ve makaleler yazan Metin And'ın çalışmaları doğrultusunda Değirmenci'nin (2018) *Metin And Osmanlı Tasvir Sanatları 2: Çarşı Ressamları* kitabındaki *Giriş: Metin And ve Çarşı Ressamlarının Serencâmı* bölümü okunmuştur. Kıyafet albümleri ile ilgili olarak Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı tarafından 2006'da hazırlanan *Osmanlı Resim Sanatı* kitabından okuma yapılmıştır. Kıyafet albümlerine moda ve tekstil tasarımı tarihi kaynaklarında Himam (2013) tarafından derlenen makale '16. yüzyıl Giysi Tarihi Yazımı Üzerine: Giysilerde Doğu-Batı Etkileşimi, Egzotizm ve Güç' incelenmiştir.

1873 Viyana sergisi ile ilgili araştırma için Özsuca'ya (2019) ait *Yerli Mallar Sergileri – Erken Türkiye Cumhuriyeti Uygulamaları* yüksek lisans tezi, 2009 yılında Akçura tarafından hazırlanan *Türkiye Sergicilik ve Fuarçılık Tarihi*, Göğüş'ün (2016) yazdığı *Viyana Gazetelerinde 1873 Dünya Sergisi'ne Osmanlı İmparatorluğu'nun Katılım, Geç Osmanlı Döneminde Sanat Mimarlık ve Kültür Karşılaştırmaları* kitabından *1873 Evrensel Viyana Sergisi* bölümünden bilgi derlenmiştir. 1874'te yayınlanmış İtalyanca bir kaynak olan, 1873 Viyana Sergisi sonrasında yapılan ve bir bölümü Getty Araştırma Enstitüsü tarafından taranarak dijitalleştirilmiş *L'Esposizione Universale di Vienna Del 1873 Illustrata*'dan (2021), sergi ile ilgili ayrıntılı illüstrasyonlara sahip olması nedeniyle, görsel taramasında faydalanılmıştır.

Son olarak çalışmanın Elbise-i Osmaniye bölümü için öncelikle *1873 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri – Elbise-i Osmaniye* incelenmiştir. Elbise-i Osmaniye'nin girişinde yer alan Ersoy'un (1999) tanıtım metni olarak kaleme aldığı *Tanzimat Merceğinden Osmanlı Ahalisinin Resmi: Elbise-i Osmaniye* okunmuştur. Kahraman ve Gülaçtı'nın (2016) *Elbise-i Osmaniye: 1873 Viyana Uluslararası Sergisi'nde Bir Yaratıcı Endüstri Örneği* incelenmiştir. Eldem tarafından *Toplumsal Tarih Dergisinde* yer alan *Elbise-i Osmaniye'yi Tekrar Ele Almak* yazı serisi incelenmiştir.

Elbise-i Osmaniye ile ilgili incelenen yayınlarda Elbise-i Osmaniye'nin Kıyafet Albümleri ile olan etkileşimini Eldem (2014d) *Elbise-i Osmaniye'yi Tekrar Ele Almak* yazı serisinin sonuncusunda yer vermiştir. Ancak bu bilgi de kıyafet albümü geleneği ile ne kadar örtüştüğü veya ayrıldığı hakkında bilgi vermemektedir.

Kıyafet albümü geleneğinin nasıl bir gelişim içinde olduğunu anlamak ve sonuçlarını gözlemlemek için yapılan bu çalışmada ulaşılan bilgilerin ileride yapılacak bir araştırmaya zemin olması hedeflenmiştir. Küçükhasköylü'nün (2010) Doktora Tezi kapsamında incelediği 1770 – 1810 arası kıyafet albümleri ile Elbise-i Osmaniye'nin içinde yer alan figürlerin yüzeysel karşılaştırması yapılmıştır. Yapılan karşılaştırmaya göre kıyafet albümleri ile Elbise-i Osmaniye'deki figürler etnik, coğrafi, mesleki açılardan birbirleriyle çakışmamaktadır. Adı geçen kıyafet albümleri ve Elbise-i Osmaniye figürlerinin ayrıntılı olarak karşılaştırmasının yapılması ayrı bir araştırma konusu olacaktır.

2. Kıyafet Albümleri

16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu görkemli bir yapıdayken Avrupa'nın Osmanlı İmparatorluğuna ve Osmanlı coğrafyasında yaşayan insanlara yönelik merak, seyahatnameler ve kostüm kitapları ile giderilmiştir. Ortaya çıkan kostüm kitapları, kıyafet albümleri öncelikle Batılı gezginler tarafından resmedilmiş böylelikle de Osmanlıların görsel sunumu haline gelmiştir. "Avrupa'da Türk giysilerine ve nesnelere yönelik başlayan bu ilgi, batılı diplomat ve seyyahların Osmanlı bireyini belirli klişelerin yer aldığı mekânlarda betimlemeye başlamasıyla beraber kostüm kitaplarına ve seyahatnamelere bir tür belgeleme ve bilgi toplama misyonu da yüklemiştir" (Himam, 2013, s. 124). Moda ve Tekstil Tasarım tarihi açısından kıyafet albümlerini ele alan Himam, 16. yüzyılda Osmanlı ve Avrupa arasındaki politik, kültürel ve ticari ilişkiler bağlamında yapılan karşılıklı görüşmeler, bir yandan da Osmanlıların giyim kültürü hakkında bilgi edinme açısından fırsat yarattığını savunmaktadır.

Batıda giyim tarihi için temel alınan en önemli kaynaklar arasında 16. yüzyıldan itibaren yapılmaya başlayan kıyafet albümler yer almaktadır. 1560 yılından sonra doğu ile ilgili kostüm kitaplarının Avrupa'da

hızla yayıldığı görülmektedir. Batılı diplomat ve seyyahların betimlemelerinde Avrupalı bireyler kendilerini Osmanlı kıyafetleriyle ve belli kalıpların olduğu yerlerde tanımlamaya başlamıştır. Doğu ile Batı arasındaki siyasi, kültürel ve ekonomik alışverişler sonucunda batı merkezli kostüm kitapları ortaya çıkmıştır. Doğu kıyafetleri gezginler tarafından kostüm kitaplarında ve seyahatnamelerde resmedilmiştir. Tasvir edilen kıyafetlerin çoğunluğu maddi kültür tarihinde ve batı giyim tarihçiliğinde önemli veriler sağlamıştır.

Osmanlı kıyafet albümleri hakkında yaptığı Doktora Tezinde Küçükhasköylü (2010) Osmanlı Kıyafet albümlerinin açıklamasında bireylerin kimliklerinden ziyade kıyafetin ön planda tutulduğunu ve tek figür resimlerinden oluştuğunu belirtmiştir. Bu albümlerdeki figürler, ikonografik bütünlüğün belirli bir arka plan ve mekânla değil, renkler, kıyafetler ve aksesuarlarla sağlandığı konum, statü ve görev gibi işlev ve temsillere işaret eden figürler olup genellikle Avrupalıların talebi için üretilmiştir. Albümler, yapıldığı yıllarda başta olan padişahın resminden başlayarak, en alt kademedeki memurlardan sokak satıcılarına kadar her kesimden insanın yer aldığı, toplum düzenini göstermektedirler. Açıklamaların genellikle kısa bilgi içeren yazılar şeklinde olduğu bu resim dizisi, bir tür insan çeşitlemesi kataloğu niteliğindedir.

Osmanlı kıyafet resimlerinin Avrupa'daki en erken örnekleri Fransız Kralı II. Henri'nin 1553'te İstanbul'a gönderdiği elçi ile birlikte seyahat eden Nicolas de Nicolay ve 1555'te Kutsal Roma İmparatorluğu elçisi beraberinde seyahat eden Alman ressam Melchior Lorichs tarafından yayınlanan kitaplardaki resimler oluşturmaktadır. Bu örneklerden sonra Avrupa'da sadece kıyafet resimlerinden oluşan albümler yapılmaya başlamıştır. Avrupa'da sadece insanların etnik kökenleri ve toplumsal statüleri ile birlikte kıyafetlerini izleyebilecekleri albümler yaygınlaşmaya başlamıştır.

Evliyâ Çelebi'den öğrenildiğine göre IV. Murad 1638'de Bağdat Seferi'ne çıkmadan önce düzenlenen alayda *Nakkâşân-ı Musavvirân* adında bir sanatçı grubu bulunmaktadır. Evliyâ Çelebi'nin anlatımına göre burada bahsedilen grup çarşı ressamı olduğu düşünülmektedir. Evliyâ Çelebi'nin anlatımından, bu grubun yaptıklarının tek figürler olduğu anlaşılmaktadır. Tek yaprak figür resimlerin daha sonrasında ciltlenerek albüm haline gelmiş olduğu düşünülmektedir. Osmanlı Sarayında çalışan itibarlı bir ressam olan Nakkaş Osman'ın da, üslubundan yola çıkarak, kıyafet albümlerine benzer tek yaprak figür resimleri yaptığı bilinmektedir.

İlk kez Metin And tarafından dillendirilen *çarşı ressamı* kavramını ile ilgili olarak And'ın yayınladığı makaleleri tarayan Tülün Değirmenci (2018) yaptığı özetle *çarşı ressamı* sipariş üzerine çarşıda bulunan dükkânlarında resim yapan profesyoneller olarak açıklamıştır. Bu ressamlar şehirdeki atölyelerinde Avrupalı müşteriler için kıyafet albümleri yapmışlardır. Osmanlı İmparatorluğu'nu ziyaret eden yabancılar günümüzdeki hediyelik eşya mantığında ülkelere dönerken kıyafet albümleri alıp kendi ülkelerine götürmüşlerdir. Bugün neredeyse tüm kıyafet albümlerinin Avrupa Müzelerinde bulunmasının nedeni budur. Genellikle Avrupalılar için yapılmış olsa da kıyafet albümlerinin Osmanlı toplumu için de yapılmış olanları bulunmaktadır. 16. yüzyıldan kalma albüm örnekleri olsa da, çarşı ressamlarının yaptığı kıyafet albümleri 17. yüzyılda yaygınlaşmaya başlamıştır.

Küçükhasköylü kıyafet albümlerinin gelişim kronolojisini aktarırken Osmanlı resim sanatı açısından bakıldığında Osmanlı Padişah portre ve elyazmalarının yapımının "Avrupalılar tarafından yapılan Osmanlı kıyafet albümlerinin çoğaldığı Sultan III. Murad döneminde canlılık yaşandığını belirtmektedir. Şehnameci Seyyid Lokman el Aşurî'nin 1579'da yazdığı *Kıyâfetü'l-İnsâniye ft Şemâ'ilü'l-Osmâniye* eser dönemin ünlü nakkaşı Nakkaş Osman tarafından 12 padişah portresiyle resimlenmişti" (Küçükhasköylü, 2010, s. 43). Küçükhasköylü'nün görüşüne göre portrecilik, padişah portrelerinin yapılması, kıyafet albümlerinin yapımına etkili olmuştur. Nakkaş Osman'ın portreleri Avrupalı örneklerden etkilenmiştir.

Metin And ise kıyafet albümlerinin ilk örneğini 17. yüzyılda Sultan I. Ahmed için Kalender Paşa'nın siparişi ile yapılan I. Ahmed Albümü olarak kabul edildiğini belirtmektedir (Değirmenci, 2018). Albümün başında Kalender Paşa'nın yazdığı önsözden bazı resimlerin Padişah'a hediye edilen resimlerden oluştuğu belirtilmiştir. Hediye edilen resimler arasında alışıldık figürlerin dışında Safavi ustaların resimlerinden kopya edilmiş figürler de bulunmaktadır. Bu eserde metine yer verilmemesi, bireylerin tasviri ile kıyafet albümlerinin bir anlamda habercisi olduğu düşünülmektedir. Çarşı ressamlarının resim üslupları ise saray nakkaşlarına benzerlik göstermektedir. Bu da her iki grubun çıkış noktasının aynı gelenek olduğunu düşündürmektedir. Ressamların figür seçimi ve figürlerin hangi üsluba göre yapıldığı albümü sipariş eden, müşterinin beğenisi, statüsüne göre değişiklik gösterebilmektedir. Padişah portreleri resimli ve elyazması geleneği ile genellikle saray çevresinde yapıldığı dönemden başlayarak dönemin değişen, gelişen koşulları doğrultusunda ifade tarzı da değişmiştir. Kıyafet albümü geleneği bu şekilde gelişerek Cumhuriyet dönemine kadar sürmüştür. Küçükhasköylü'nün Doktora Tezi araştırması alanına giren 1770-1810 yılları arasında kıyafet albümlerinde konu ve üslup açısından yeni özellikler içeren albümler incelenmiştir.

Küçükhasköylü'ye (2010, s. 46) göre "bu karakteristik özelliklerin yerleşmesinde özellikle İstanbul'dan bir atölyenin baskın olduğu anlaşılmıştır." Konu, figürlerin duruşları, üslup açısından farklılık olmamakla birlikte farklı ressamlar tarafından kopyalanarak dağıtılan bu albümlere dönemin siyasi, ekonomik, sosyal değişimleri ile paralel olarak yeni meslekler ve yeni konular da eklenmiştir. Albümlerde kadın figürlerine daha çok yer verilmeye başlanmış farklılaşan askeri sistem ile yeni kıyafetlere yer verilmiştir.

3. 1873, Evrensel Viyana Sergisi

İlki 1851 yılında Londra'da düzenlenen dünya sergilerinin seri halinde öncelikle Avrupa'nın, ilerleyen dönemlerde Amerika'da farklı şehirlerde gerçekleştiği bilinmektedir. Kahraman ve Gülaçtı (2016, s. 20), 19. Yüzyıl sergilerinin "Batı devletlerinin sanayi alanındaki ilerlemelerinin ve birbirleriyle olan güç mücadelelerinin açık bir şekilde okunabildiği bir vitrin" olarak nitelendirmiştir.

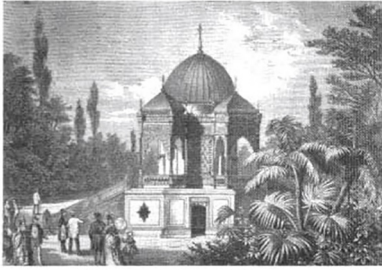
Osmanlıların ise katıldığı beşinci sergi olan 1873 Viyana Sergisi Sultan Abdülaziz'in şahsen ilgilendiği bir organizasyondur. 1863 yılında İstanbul'da gerçekleşen Sergi-i Umumi-i Osmani düzenlenmesi ve ardından 1867 Paris Sergisi ziyareti Abdülaziz'in bu konuya önem verdiğinin işaretidir. Akçura (2009) 1873 Viyana Sergisi'nin 1 Mayıs - 1 Kasım tarihleri arasında düzenlendiğini ve Prater Parkı'nda 42 dönümlük bir alan üzerine kurulmuş olan sergide 53 bin stand yer aldığını, sergiyi 7 milyon kişinin gezdiğini belirtmiştir.

1873 Viyana Sergisi, hem Osmanlı İmparatorluğu'nun hem de ev sahibi Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun iç ve dış politika planlarını gerçekleştirmek için bir fırsat olup dünyaya imparatorluğun hala var olduğunu göstermek için Dünya Sergisi en uygun ortam olarak düşünülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu, sergi için hem Avrupalıların görmek istediği *Doğu* imajını destekleyecek hem de Osmanlı Devleti'ni uygar ülkelerle boy ölçülebileceğini gösterecek bir program planlamıştır. Sergi hazırlıklarını yürüten komisyon, dönemin önde gelen devlet adamlarını ve sanatçıları barındırmıştır. Komisyonun en önemli figürü, Avusturya gazetelerinin *komisyonun ruhu* olarak nitelendirdiği Osman Hamdi Bey'dir. Sergi organizasyonu ile bağlantılı olarak 1872 yılı itibariyle komisyon üyelerinden mimar Pietro Montani ve inşaatları yöneten Eugene Maillard Viyana'ya giderek sergi hazırlıklarını gözlemlemiş ve yönetmişlerdir.



Şekil 1. Osmanlı Seksiyonu, solda ana sergi salonu, arka planda Mısır yapıları, Viyana, 1873 (*L'Esposizione universale di Viena*, no. 10) (Çelik, 2004, s. 70-71).

Osmanlı İmparatorluğu 1873 Viyana Sergisine tipik bir *Osmanlı Mahallesi* (bkz. Şekil 1) konsepti hazırlayarak katılmıştır. *Osmanlı Mahallesi* kapsamında Sultan III. Ahmet Çeşmesi, Hazine-i Hassa (bkz. Şekil 2), bir konut, hamam, kahvehane (bkz. Şekil 3), zemin katında bedesten ve üst katında dairelerin bulunduğu bir yapıdan (bkz. Şekil 4) oluşmuştur. Sergiye Osmanlı Devleti tarım ürünleri ve el sanatlarının yanı sıra güzel sanat eserleriyle katılmıştır. Osman Hamdi Bey'in resimleri burada sergilenmiş ve altı madalya kazanmıştır.



Şekil 2. 1873 Viyana Sergisinde Hazine-i Hassa (*L'Esposizione universale di Viena*, no.19) (Çelik, 2004, s. 72).



Şekil 3. 1873 Viyana Sergisi'nde Türk Kahvesi (*L'Esposizione universale di Viena*, no. 36) (Çelik, 2004, s. 72).



Şekil 4. 1873 Viyana Sergisinde Bedesten üstü konutlar (*L'Esposizione universale di Viena*, no. 16) (Çelik, 2004, s. 72).

4. Elbise-i Osmaniye

Elbise-i Osmaniye, 1873 Viyana Sergisi nedeniyle ısmarlanmış ve Osman Hamdi Bey ile Marie de Launay tarafından hazırlanmıştır. Kıyafet albümü niteliğinde olan kitap, Osmanlı İmparatorluğu sınırlarından örnekleri aktarmaktadır. Seçilen örnekler ile etnik kökenler ve yaptıkları işlere göre tanımlanmış insanların kıyafet özellikleri açıklanmıştır. Seçilen örneklerin fotoğrafları Pascal Sébah tarafından çekilmiştir. Kitap *Levant Times and Shipping Gazette* Matbaası tarafından basılmıştır. 1999 yılında Sabancı Üniversitesi Yayınları, Elbise-i Osmaniye'yi '1873 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri' (bkz. Şekil 5 ve Şekil 6) başlığıyla ve tıpkıbasım anlayışı ile tercümesi edilmiş, önsöz, notlar, sözlük ve dizin bölümleri eklenerek yayınlamıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'da 19. yüzyılda Oryantalist bakış açısı ile incelendiği bir dönemde fotoğrafın kullanımı ile hazırlanan Elbise-i Osmaniye hem tanıtım hem de yaratıcı endüstrilerin gelişimi açısından önemlidir. Elbise-i Osmaniye'nin fotoğraf kullanımı ile hazırlanmış olması, devletin propaganda için yeniliklere açık olmasını göstermektedir (Kahraman ve Gülaçtı, 2016, s. 39).

Elbise-i Osmaniye önsözünde Osmanlı coğrafyası ile yerel giysi vurgusu yapılmıştır. Coğrafyanın genişliği nedeniyle Avrupa, Adalar ve Asya ayrımı yapıldığı anlatılmıştır. Osman Hamdi Bey ile birlikte kitabın yazımını gerçekleştiren Marie de Launay Osmanlı'da görevli bir Fransız olup 1967 Paris sergisi için de makaleler kaleme almıştır. Ersoy'a (1999, s. 3-4) göre "yazarın ana hedefi, Tanzimat modernleşmesinin getirdiği hızlı sosyal ve kültürel değişimin bir taraftan da neleri götürdüğünün sorgulanmasıdır." Marie de Launay yeni iletişim araçlarını kullanarak Osmanlı'nın geleneksel sanatlarını aktarmayı hedeflemiştir. Ersoy'a (1999) göre, Marie de Launay ve Osman Hamdi Bey güçlü bir orta sınıf kavramını vurgulamanın geleneksel kültürün ve sanatın korunması ile olacağını düşünmektedir¹. Kitabın önsözünden sonra Avrupa, Adalar ve Asya vilayetleri sırasıyla kıyafetler üzerinden aktarılmıştır. Her fotoğrafta yer alan kişilikleri, yaptıkları işin özelliği ve bulunulan coğrafyaya göre kıyafet özellikleri açıklanmıştır. Bu bağlamda bölgesel temelde gündelik hayata ve yönetsel genel bilgiye yer verilmiştir. Dolayısıyla Kıyafet Albümü aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğunda gündelik yaşamından ayrıntılı bilgilere de ev sahipliği yapmaktadır.

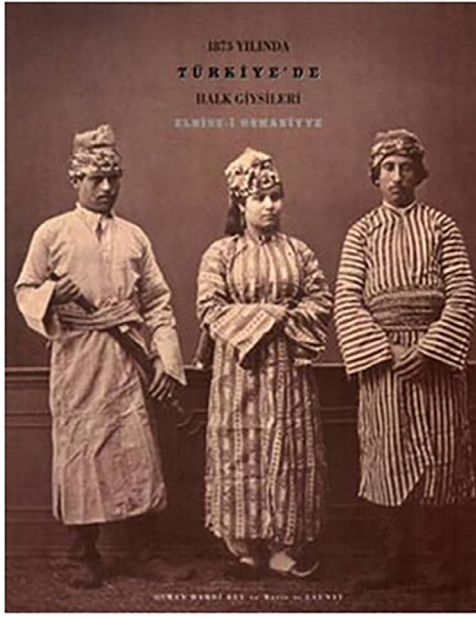
Eldem 2014 yılında *Toplumsal Tarih* Dergisinde 4 seri halinde 'Elbise-i Osmaniye'yi Tekrar Ele Almak' başlığında ayrıntılı olarak incelemiştir. İlk bölüm kitabın oluşum sürecini ve daha sonra tekrar yayınlaması konusuna sınırlandırmıştır. Osmanlı'nın *etnik ve folklorik zenginliğini Viyana Dünya Sergisi vasıtasıyla Batı'ya tanıtmak* amacıyla hazırlanıp yayımlanan Elbise-i Osmaniye'nin hazırlık aşamasının 1872 yılında başladığını ancak metinlerin daha önceki organizasyon tanıtımı için hazırlanan metinlerle olan benzerlikleri vurgulanmıştır. Fotoğraflarda yer alan *mankenlerin* kimliğini sorgulamıştır. Eldem (2014a, s. 28) bu sorunun yanıtı ile ilgili "Elbise-i Osmaniye'deki 74 adet fotoğrafta yer alan 200 kadar insanın görüntülerinin yan yana getirilip mukayese edilmesi, bazı kişilerin nerelerde ve kaç kere kullanıldığı, pösteki saymaya benzer bir uğraş da olsa belki de kitabın oluşumu hakkında ilginç ipuçları verebilecektir" şeklinde yorumlamıştır. Fotoğraflar ile ilgili olarak ayrıca kitabın üçüncü bölümünde yer alan Bağdat levhasında farklı türe rastlandığını belirtmiş ve iki farklı baskının olup olmadığını sormuştur. Bu bağlamda bu bölümde Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde kitabın sonrasında tekrar yayınlaması konusunda yer alan yazışmaları incelemiş, harcanan para ve kaç adet basıldığı bilgilerine ulaşılmış; kitapta yer alan fotoğrafların

¹ Özellikle Osmanlı esnafı, yazarların gözünde, yerel bilgi ve hünerin, iş ahlakının ve sosyal uyumun korunmasında hayati bir rol üstlenecektir. Bu fikirlerde, Osman Hadi Bey'in hayranlıkla bağlı olduğu ve Osmanlı kalkınmasının (sanayi mektepleri türünden kurumlarla) orta sınıftan başlamasına çabalayan Midhat Paşa'nın etkisi olduğu kuşkusuzdur. (Ersoy, 1999, s. 3)

nasıl bir tekrar değerlendirmeye tabi tutulduğunu araştırmıştır. Müslüman kadın, Hıristiyan kadın, Rumeli-Anadolu ayrımı, Müslüman-Hıristiyan silahlı bireylerin sunumu arasındaki ayrım ve bunların oluşturduğu yankılar dönem itibariyle sosyal, politik süreç bağlamında incelemiştir. Arşiv çalışmaları sonrasında Eldem 1873'te tanıtım ve iftihar amacıyla hazırlanan *Elbise-i Osmaniye*'nin otuz yıl sonra bir utanç sebebine dönüştüğünü bunun da dönemin siyasal, ideolojik ve kültürel değişimlerinden olabileceğini ifade etmiştir:

Gerek tutucu İslami bir bakışla, gerek savunmacı siyasi gerekçelerle kitabın tabi tutulduğu sansürün nitelik ve seyri, aynı belgenin değişik zaman ve ortamlarda ne kadar farklı algılanabildiğinin somut bir örneğidir. Sansür veya yayın girişimleri üzerinden benzer çalışmaların artmasıyla basmakalıp ve indirgemeci yorumlar yerine daha hassas değerlendirmelerin yapılabileceği muhtemeldir. (Eldem, 2014a, s. 35)

Serinin ikinci bölümünde Eldem, *Elbise-i Osmaniye*'nin tasarlanma süreciyle ilgili bazı sorulara cevap vermeye çalışmıştır.



Şekil 5. Kitap kapağı (Osman Hamdi Bey ve Launay, 1999).



Şekil 6. *Elbise-i Osmaniye*'nin Türkçe iç kapağı.²

1873 Viyana Sergisi için hazırlanan *Elbise-i Osmaniye*, sergide Osmanlı pavyonunda sergilenen ve balmumu heykellere giydirilen kıyafetlere eşlik edecek nitelikte olması planlanmış (bkz. Şekil 10) ve kitap ile sergideki kıyafetler paralellik göstermektedir. Eldem'e göre sergi ile kitabın ne kadar örtüştüğü tartışmalıdır, çünkü somut verilere dayanmamaktadır. Yine de bazı veriler sergi kitap ilişkisine yardımcı olduğunu, Viyana'da Osman Hamdi Bey'in Şarklı kıyafeti ile olan fotoğrafının kitaptaki *Mardinli Kürt* tiplemesi kıyafeti ile aynı olduğunu tespit ettiğini ifade etmiştir. Eldem'e göre fotoğrafın kartonunda yer alan Fritz Luckhardt stüdyosu ifadesi, fotoğrafın Viyana'da çekildiğinin bir belgesi olduğunu ve Viyana'ya sergiye gönderilen kostümlerden birinin Osman Hamdi Bey tarafından beğenilip fotoğraf çekirtmek için kullanıldığını göstermektedir:

Gerçi bazı konularda tahmin yürütecek olursak, albümde yer alan ve Viyana'da sergilenen kıyafetlerin aynı olduğunu varsaymak yanlış olmayacaktır. Bunun somut bir işaretini Osman Hamdi Bey'in "Şark" kıyafetiyle Viyana'da çekilmiş meşhur fotoğrafında bulmak mümkündür. Osman Hamdi bu fotoğrafta (bkz. Şekil 7) üzerinde *Elbise-i Osmaniye*'de yer alan "Mardinli Kürt" tipinin (ortadaki) (bkz. Şekil 8) kıyafetiyle görüntülenmişti; giysisinin yanında asılı duran kalkan ise aynı

² İç kapaklarından birinde yer alan Türkçe başlık dışında tamamı Fransızca yayınlanan bu eserin tam künyesinin tercümesi oldukça görkemli olduğu düşünülmektedir. Buna göre: "1873'te Türkiye Halk Kıyafetleri. Viyana Dünya Sergisi için Osmanlı Komisyonu'nun himayesinde yayınlanmış eser. Metin genel komiser Hamdi Bey hazretleriyle komisyon üyesi ve 1867 ile 1873 uluslararası jürisi üyesi Marie de Launay'nindir." (Eldem, 2014b, s. 26)

albümdeki “Palulu Kürt” (bkz. Şekil 9) karakterinden alınmıştı. Fotoğrafın kartonunda yer alan Fritz Luckhardt stüdyosunun isim ve armasından Viyana’da çekilmiş olduğundan emin olduğumuza göre, bu giysilerin İstanbul’da çekildikten sonra modellerin üzerine giydirilmek üzere Viyana’ya getirildiğini, Osman Hamdi’nin de eğlencesine içlerinden birini alıp fotoğraf çektirmiş olduğunu tahmin etmek mümkündür. (Eldem, 2014b, s. 46)

Buradan Osman Hamdi Bey’in fotoğrafının albümde yer almadığı ama aynı dönemde çekilmiş olduğunu anlamaktayız.



Şekil 7. Osman Hamdi Bey “Şark” Kıyafeti ile (Eldem, 2014b, s. 46).

Eldem, Elbise-i Osmaniye’de bulunan kıyafetlerden başka sergilenen kıyafetlerin de olduğunu serginin resmi kataloğunda Almanca açıklamalarından edinilen bilgiyi paylaşmıştır. Eldem (2014b) fotoğrafları çeken Sebah’ın yöntemini de sorgulamış, fotoğrafları tek tek incelediğinde aynı karakterlerin farklı kimliklerle kullanıldığı, bunların da kimi zaman çelişki yarattığını belirtmiştir.

Eldem (2014c) tarafından yazılan serinin 3. Bölümü ise Elbise-i Osmaniye’nin Avrupa’da bir başka esere kaynak teşkil etmesi ile ilgilidir. Bu eser, Auguste Racinet’nin 1888 yılında yayınladığı ‘Kıyafet Tarihi’ altı ciltlik resimli çalışmadır.

Auguste Racinet’nin 1888’de yayınladığı ve ‘Kıyafet Tarihi’ (Le Costume historique) “başlığını taşıyan altı ciltlik resimli çalışma arasındaki bağlantı nadiren de olsa tespit edilmiş olmakla beraber hiçbir zaman ayrıntılı bir şekilde incelenmemiştir” (Eldem, 3, 2014c, s. 72). Albert-Charles-Auguste Racinet, 1825 yılında Paris’te doğmuş Firmin Didot Yayınevi’nde illüstratör ve yayıncılık yapmıştır. 1869-1873 yılları arasında yayınlamış olduğu ‘L’Ornement polychrome’ (Çok renkli Tezyinat) başlığını taşıyan dünya tarihindeki başlıca dekoratif motifleri renkli levhalarda toplayan eseri olmuştur. Eser dört bölümden oluşmakta olup ilk bölümü Mısır, Asur, Yunan, Roma ve Keltler’e varan coğrafyaya, ikinci bölüm Okyanusya, Afrika, Amerika ve Avrupa’ya, üçüncü bölüm Bizans ve 5. yüzyıldan başlayarak Avrupa’ya, dördüncü bölüm ise 19. yüzyılda Avrupa giysilerine ayrılmıştır. Osmanlı kıyafetleri ise Asya ve Avrupa olarak farklı bölümlerde ele alınmıştır. Kronolojik olarak verilen bilgilere Osmanlı’nın son dönemine sıra geldiğinde Racinet Elbise-i Osmaniye’den çağdaş kıyafetleri alıntılamıştır. Racinet fotoğraf yerine çizimler kullandığı için Elbise-i Osmaniye’den

fotoğrafları çizerken farklı kompozisyonlar yaparak daha çok figürlü resimler yaratmıştır. Racinet eserini oluştururken Elbise-i Osmaniye'den sadece görsel anlamda esinlenmemiş, içerikte de benzer bir uygulama yapmıştır.



Şekil 8. Elbise-i Osmaniye, Mardinli Kürt (ortada) (Osman Hamdi Bey ve Launay, 1999, s. 340).



Şekil 9. Elbise-i Osmaniye, Palulu Kürt (sağda) (Osman Hamdi Bey ve Launay, 1999, s. 331)

Eldem (2014d), yazı dizisinin dördüncü ve son bölümünde ise Elbise-i Osmaniye'deki kıyafetler, yıllar içinde kıyafet tarihi üzerine yapılan iddialı bir çalışmada nasıl önemli bir yer tutabiliyorsa, Elbise-i Osmaniye'nin de kendisinden önce gerçekleştirilen projelerden ilham aldığını, bu bağlamda böyle bir albüm yapma fikrinin nereden geldiği, hangi örneklerden etkilenmiş olabileceğini incelemiştir. Eldem'e göre 1873 yılında gerçekleştirilen bu yayının farklı temellerden beslenerek yaratılmıştır. Avrupa ülkelerinin Osmanlı İmparatorluğu'na karşı etnografik merak ile kültürel etkileşim ve kıyafet albümlerinin oluşturduğu ikonografi önemli bir girdi oluşturmaktadır.



Şekil 10. Viyana Sergisi Osmanlı Seksiyonu³ (Mimarizm, 2018).

³ Viyana Müzesi, *Türkische Gallerie albümünden*, (Mimarizm, 2018). Elbise-i Osmaniye albümü, 1873 Viyana sergisi için hazırlanmış, Osmanlı seksiyonunda yer alan ve balmumundan modellerin üzerine giydirilmiş gerçek kıyafetlerden (sağdaki mankenler) oluşan bir sergiye eşlik etmesi düşünülmüştü.

1873'teki sergi ve albüm türünün ilk örneği değildir. Kıyafet sergisi ve albümü Osmanlı İmparatorluğu'nun 1867 Paris Sergisi katılımında da gerçekleştirilmiştir. Bir anlamda 1873 Viyana sergisinin ve kıyafet albümünün ön çalışma şeklinde olmuştur. Eldem (2014d), önceki uygulamanın bunlarla sınırlandırılmaması gerektiğini düşünmektedir ve 17. yüzyıldan başlayarak Osmanlı İmparatorluğu'nda yaygınlaşan 'Kıyafet Albümleri' ve albümleri gerçekleştiren 'Çarşı Ressamları'nı Elbise-i Osmaniye'nin erken örnekleri olarak nitelendirmiştir. Kıyafet albümlerinin üslup, içerik özellikleri ve hitap ettiği kitleyi aktaran Eldem (2014d, 4, s. 43), çarpıcı bir örnek olarak Jean Brindesi'nin (1826-1888) gerçekleştirdiği albümlerini vermektedir. 1860'ta İstanbul Hatıralarını çizen Brindesi, İstanbul ahalisinin gündelik hayatından kesitler vermektedir (ney çalan Mevlevi dervişi) (bkz. Şekil 11). Brindesi'nin beş yıl önce 21 taş baskıdan oluşan yayını, bir kıyafet albümü niteliğindedir. Bu albümü ilginç kılan, 1852'de Atmeydanı'nda Elbise-i Atika, yani Eski Kıyafetler adıyla açılmış olan sabit sergide yer alan kıyafetleri canlandırmış olmasıdır (litografya) (bkz. Şekil 12). İstanbul'a gelen yabancıların büyük beğeniyle gezdiği bu sergi-müze, aslında Osmanlıların geleneksel saydıkları bazı kıyafetlerini teşhir etmek konusunda nereye vardıklarını göstermesi açısından çok önemlidir.



Şekil 11. Ney çalan Mevlevi dervişi⁴ (Eldem, 2014d, s. 43).



Şekil 12. Litografya⁵ (Eldem, 2014d, s. 43).

5. Değerlendirme

16. yüzyıl itibariyle görmeye başladığımız kıyafet albümleri Osmanlı İmparatorluğu coğrafyasında yaşayan halkın gündelik yaşamda nasıl görüldüğünü resmedilmesi ile öncelikle Avrupa'da tanınması ve kültürün bilinmesine büyük ölçüde yardımcı olmuştur.

16. yüzyılda Avrupalı seyyahların eliyle yapılmaya başlayan ve Osmanlı ahalisini resmeden kıyafet albümlerinin devamında Osmanlı'da ilk yapıldığı düşünülen I. Ahmed Albümü hem Padişah için hazırlanan ilk kıyafet albümü olma özelliğini taşımakta hem de çarşı ressamı geleneğinin başlangıcı olarak görülmektedir. Aynı şekilde 1873 Viyana Sergisi için geliştirilen Elbise-i Osmaniye Padişah tarafından desteklenen sergi katılımı için kurulan resmi komisyonun yönetiminde gerçekleşmiş, yeni teknoloji olan fotoğraf kullanımına önemli bir örnek olmuş ve devamında yapılan yerli yabancı kıyafet tarihi araştırmalarına kaynak olmuştur.

⁴ Brindesi'nin İstanbul Hatıraları'ndan "Türk Mezarlığı" başlıklı resimde Ney çalan Mevlevi dervişi (Eldem, 2014d, 4, s. 43)

⁵ Brindesi'nin Elbise-i Atika albümünden bir litografyada ayakta, soldan sağa, Müjdecibaşı, Saraçbaşı, Sali Usta, Cebeciler Kâhyası; oturan, Serdengeçti Ağası. (Eldem, 2014d, 4, s. 43)

1873 sergisi için hazırlanan Elbise-i Osmaniye benzer bir yapıda olup özellikle bir sergi organizasyonu için hazırlanmış olması onu önceki örneklerden ayıran yanıdır. 1873 sergisi bir dünya sergisi olup doğu-batı ayrımının olduğu ve bir anlamda ülkelerin ekonomik, ticari, kültürel, sosyal, politik güç gösterisi niteliğindedir. Bu bağlamda sergi için özel hazırlanan bir giysi albümünün olması, Osmanlı'nın tanıtıma verdiği önemi, hala dünya gücü olduğunu kanıtlama çabasını hissettirmektedir. Kıyafet albümünü yeni teknolojinin kullanımı ile fotoğraflarla hazırlamak da bu anlamda önemlidir. Bu sayede daha gerçekçi bir tanıtım yapmak ve dönem ile ilgili Osmanlı coğrafyasında gündelik yaşamı gösteren kalıcı bir belge oluşturmak mümkün olabilmektedir.

17. yüzyıl itibariyle Osmanlı'da yapıldığı bilinen ve Metin And tarafından yapılan tanıma göre Çarşı Ressamlarına atfedilen Kıyafet albümleri ile ilgili yapılan incelemelerde resimlerin yapılış üslupları ile ilgili olarak açıklayıcı metnin olmaması, kısa Türkçe ve bir yabancı dilde başlık verilerek ne olduğu hakkında bilgi verdiği belirtilmiştir. Moda tasarımcıları bu albümleri Türklerde kıyafetlerin gelişimi açısından ele alırken tarih alanında çalışanlar, Osmanlı coğrafyasındaki insan tiplmesi ve siyasi, kültürel açıdan bunun yansımaları değerlendirmiştir. Diğer yandan 1873 Viyana Sergisi için hazırlanan Elbise-i Osmaniye'de kaç kıyafet olduğu, sergilenen ile kitapta yer verilen kıyafetler arasındaki farklar, fotoğraf tekniği ile yansıtılan figürlerin modellerine varıncaya kadar detaylı incelemeler yapılmıştır. Elbise-i Osmaniye'nin metinlerinin içerik ve yazım tarzı olarak daha önceki yazılı belgelerle benzerlik taşıdığı görülmektedir.

İlk karşımıza çıkan kıyafet albümleri ile Elbise-i Osmaniye karşılaştırması için ayrıntılı bir araştırmanın yapılması gerekmektedir. Başlangıç aşamasında yapılan bu ön araştırma göstermiştir ki, her iki durumda da Osmanlı İmparatorluğu'nun özellikle yurt dışında tanıtımı için desteklediği ve uygulaması için bizzat Padişah'ın destek verdiği çalışmalar vardır. Kullanılan yöntem dönem itibariyle ortaya çıkan yeniliklerin, icatların sayesinde farklılaşmış ancak hedef aynı kalmış denilebilir. Özellikle Sanayi Devrimi sonrasında yüzünü Avrupa'ya çeviren Osmanlı'nın gelişmeleri takip ettiğini, kendi coğrafyasında uygulamaya çalıştığını gösterebilmek için başvurulan araçlardan biri de Kıyafet Albümleri olduğu söylenebilir.

Kıyafet albümlerinin ilk başladığı andan itibaren birbirini etkilediğini, ilham kaynağı olduğu bilinmektedir. Elbise-i Osmaniye'nin de Auguste Racinet'nin 1888'de yayınladığı ve 'Kıyafet Tarihi' (*Le Costume Historique*) eserine kaynak olması 16. yüzyıldan başlayarak gelişen sürecin devamlılığı anlamına gelebilir. Kıyafet Albümlerinin Osmanlı coğrafyasını yansıtması daha çok Avrupalıların ilgisini çekmiştir. Kıyafet Albümleri, 19. yüzyıl Avrupa resim sanatına katkıda bulunduğu kadar Osmanlı'nın tanıtımı için de rol oynamıştır.

Osmanlı sanatı çerçevesinde 16. yüzyıldan başlayarak gelişen kıyafet albümleri ile 1873 Elbise-i Osmaniye karşılaştırıldığında kavramsal temelde benzerlikler bulunmaktadır. Elbise-i Osmaniye, Osmanlı ahalisini bölgelere, etnik kökenlerine, cinsiyete, mesleklere göre ayrıntılı sınıflandırma yaparak fotoğraf ile belgelemiştir. Kıyafet albümlerinde, padişah ile başlayarak öncelikle İstanbul olmak üzere gündelik yaşamdan insanlar belirli kalıplarla resmedilmiştir. Resim tekniği gün geçtikçe ve ressamların üslubuna göre değişiklik göstermiştir. Elbise-i Osmaniye'de fotoğrafın kullanımı ile ışık, dekor ayarlaması, karakterlerin jestleri, duruşları fotoğrafı çeken tarafından yönlendirilmiş ve istenilen kurgu ile sonuç elde edilmiştir. Fotoğraf çekimlerinde kıyafetleri giyenin insan olması kıyafetler ve insan ilişkisi açısından gerçek bilgi vermiştir. Coğrafi ayırım ile hazırlanan Elbise-i Osmaniye'de farklı vilayetlerden aynı işi yapan ya da aynı etnik kökenden olup farklı vilayetlerde yaşayan bireyler ayrı ayrı aktarılmıştır. Bu sayede kıyafet çeşitliliği daha net bir şekilde izlenebilmektedir. Elbise-i Osmaniye sadece kıyafetleri yansıtmamakta, aynı zamanda kullanılan bazı küçük aksesuarlar, dekoratif objeleri de tanıtmaktadır. Elbise-i Osmaniye'nin bir başka önemi de kitap sanatı/tasarımı açısından oynadığı roldür. Uluslararası bir organizasyon için özel olarak tasarlanarak hazırlanan bir yayının, kitap tasarımı açısından bir örnektir.

Bu geleneğin günümüzde yansımalarını farklı sanat ve tasarım organizasyonları beraberinde yapılan yayınlarda görmektedir. Örnek olarak, tasarım fuarları uluslararası katılımcı olsun ya da olmasın, yurt dışında tanıtıma yönelik Türk tasarımını, Türk tasarımcılarını anlatan yayınlar ile birlikte gelişmektedir. Her organizasyon beraberinde hem organizasyon içeriği hem de içerik ile ilgili kurum-kuruluşlar, kavramları açıklayan yayınlar yapılmaktadır. Kamuya kurumsal hafızayı aktarmanın en etkin yollarından biri olabilecek yayınların dijital yerine baskı olması, kütüphanelerde saklanabilmesi açısından daha doğru bir yaklaşım olduğu düşünülmektedir. Bu da kitap tasarımının önemini sürdürdüğünü göstermektedir.

Kaynakça

Akçura, G. (2009). *Türkiye sergicilik ve fuarcılık tarihi*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. ve Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı resim sanatı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

- Çelik, Z. (2004). *Şark'ın sergilenişi: 19. yüzyıl Dünya fuarlarında İslam mimarisi*. Tarih Vakfı.
- Değirmenci, T. (2018). Metin And ve Çarşı ressamlarının serencamı. M. And, *Osmanlı tasvir sanatları 2: Çarşı resamları* içinde (s. 11-43). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Eldem, E. (2014a). Elbise-i Osmaniye'yi tekrar ele almak. *Toplumsal Tarih Dergisi*, 248, 26-35.
- Eldem, E. (2014b). Elbise-i Osmaniye'yi tekrar ele almak-2. *Toplumsal Tarih Dergisi*, 250, 46-51.
- Eldem, E. (2014c). Elbise-i Osmaniye'yi tekrar ele almak-3. *Toplumsal Tarih Dergisi*, 252, 72-77.
- Eldem, E. (2014d). Elbise-i Osmaniye'yi tekrar ele almak-4. *Toplumsal Tarih Dergisi*, 252, 42-53.
- Ersoy, A. A. (1999). Tanzimat merceğinden Osmanlı ahalisinin resmi: Elbise-i Osmaniye. Osman Hamdi Bey ve Launay, M., *1873 yılında Türkiye'de halk giysileri – Elbise-i Osmaniye* içinde (s. 3-4). Sabancı Üniversitesi Yayınları.
- Göğüş, C. (2016). Viyana gazetelerinde 1873 Dünya sergisine Osmanlı İmparatorluğu'nun Katılımı. G. Çelik (Ed.), *Geç Osmanlı döneminde sanat mimarlık ve kültür karşılaşmaları* içinde (s. 245-262). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Himam, F. D. (2013). 16. yüzyıl giysi tarihi yazımı üzerine: Giysilerde doğu-batı etkileşimi, egzotizm ve güç. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29, 91-116.
- Kahraman, M. E. ve Gülaçtı, İ. E. (2016). Elbise-İ Osmaniye: 1873 Viyana uluslararası sergisinde bir yaratıcı endüstri örneği. *Beykoz Akademi Dergisi*, 4(2), 20-42.
- Küçükhasköylü, N. (2010). *Osmanlı kıyafet albümleri (1770-1810)* (Tez No. 265302) [Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- L'Esposizione Universale di Vienna Del 1873 Illustrata. (2021, 11 Haziran). <https://archive.org/details/lesposizioneuniv02unse/page/n4/mode/1up>
- Mimarizm: Mimarlık ve Tasarım Yayın Platformu (2018, Mart). *Yerelliğin pazarlanması: Osmanlılar 1873 Viyana Dünya Sergisi'nde*. https://www.mimarizm.com/etkinlikler/toplantilar/yerelligin-pazarlanmasi-osmanlilar-1873-viyana-dunya-sergisi-nde_129085.
- Osman Hamdi Bey ve Launay, M. (1999). *1873 yılında Türkiye'de halk giysileri – Elbise-i Osmaniye*. Sabancı Üniversitesi Yayınları.
- Özsuca, F.F. (2019). *Yerli mallar sergileri – Erken Türkiye Cumhuriyeti uygulamaları* (Tez No. 553632) [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Yeni Platoncu Işıktaki Raffaello'nun Atina Okulu

The School of Athens in the Light of Neoplatonism

Jale Asya Kahraman Özyılmaz, *Resim Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Ordu Üniversitesi.*

Özet

Raffaello'nun Atina'sı, sanatçının yapıtında belirgin olan Yeni-Platoncu felsefenin ışığında ele alınmıştır. Makale, *Atina Okulu*'nun tarihsel süreç içinde, özellikle Yeni-Platonculuğun etki alanı dâhilinde olması, yine bu düşünüm içinde yapıtın kendisini bu denli dikkate değer kılan unsurların neler olabileceği üzerinde durmuş, *Atina Okulu*'nun kendisini oluşturan görsel göstergelerin birbiriyle ilişkilendirme hallerinin felsefi bağlamda olası karşılığı gibi anlamlarda yoğunlaşmaktadır. Böylesi bir odaklanmayı belirleyen durum, yapıtın Yeni-Platonculukta görülen eklektik/uzlaşım sal anlayışına paralel bir şekilde anlamını yaratmış olmasıdır. Metinde bu anlayış açıklanırken Yeni-Platonculuğun düşünürü Plotinos özellikle vurgulanmaktadır. Plotinos'un özgün yaklaşımları Yeni-Platonculuğun neredeyse kendisine koşut bir vurgu ile anılmasını sağlamaktadır. Bu kavrayış eşliğinde, eserdeki felsefi göstergeleri destekleyen mimari, renk, perspektif kullanımı gibi unsurlara da ayrıca yer verilmiştir. Makale yapıtı bugüne değin görünür kılan şeyleri açığa çıkarması açısından, sanat tarihinde süregelen kritiklerle beraber büyük etki yaratmış olan mimari unsurlara değinilmiştir. Gerek tersten perspektif gibi kullanımlar gerekse sanatçının renk olgusunu dönemi açısından olağanüstü bir çeşitlilikle kullanıp, mimari gibi öğelerle de ustalıkla örtüştürmesi, geleneksel kavrayışın çok ötesinde bir irade yaratmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Raffaello, Atina Okulu, Yeni Platoncu felsefe, Plotinos.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Resim, güzel sanatlar, sanat felsefesi.

Abstract

In this text, the School of Athens by Raffaello is examined in the light of Neoplatonism, apparent in the artist's work. The analyses presented in the article draws on the historical characteristics of the School of Athens by focusing on what was known as the influence of Neoplatonism. This approach examines the visual signs and associations organizing the work. What legitimizes this approach is the fact that the meaning of the work is created in parallel with the eclectic/conventional conception seen in Neoplatonism. While exploring this unique conception, of Neoplatonism, Plotinos is deliberately emphasized in the text. This distinctive approach ensures that Neoplatonism is referred to with almost equivalent parallel emphasis. Guided by this conception, the text also covers various elements that support the philosophical signs in the work, such as architecture, colors, and perspective. The artist's use of reverse perspective and the novel approach to the extraordinary variety of colors especially when considering the era; combined with the skillful overlap of the major elements such as the architecture creates a body of work far beyond traditional understanding.

Keywords: Raffaello, The School of Athens, Neoplatonic philosophy, Plotinos

Academical disciplines/fields: Painting, fine arts, philosophy of art.

- **Sorumlu Yazar:** Jale Asya Kahraman Özyılmaz, Resim Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Ordu Üniversitesi.
- **Adres:** Ordu Üniversitesi, Cumhuriyet Yerleşkesi, Cumhuriyet Mahallesi, 52200, Altınordu, Ordu.
- **e-posta:** jale.khrmn@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0003-4499-963X
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 21.06.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1025790

Geliş tarihi: 19.11.2021 / **Kabul tarihi:** 15.05.2022

1. Giriş

Antik Yunan sonrasında felsefe kendisini tekrar geç antikite döneminde Yeni Platonculuk ile göstermiş, Platon ve Aristoteles gibi etki alanları güçlü düşünürlerle Yeni-Platonculuğun öncü düşünürü Plotinos da dahil olmuştur. 15. yüzyılda hümanistler, aristokratlar, dönemin politik aktörleri ama özellikle de Marsilio Ficino tarafından *Floransa Yeni-Platoncu Akademi* kurulmuştur. Floransa da kurulan oldukça etkili bu informal akademiden yaklaşık yüz yıl sonra iyiden iyiye Yeni-Platoncu felsefenin tartışıldığı, entelektüel bir yetkinlik alanı olarak takip edildiği doruk bir zamanda, Raffaello Santi tarafından da Atina Okulu adlı eser yapılmıştır. Günümüzde yapıtın görsel kullanımının oldukça popüler olmasına karşın, yapıtaki düşünürlerin kimleri temsil ettiğinin tespiti dışında yapıtın felsefi bağlamına dönük değini yetersizdir. Bu çalışmadaki öncelikli amaç vurgulanan bağıntı hakkında olası bağlantıları açığa çıkartmaktır. Bu kapsamda öncelikle Raffaello Santi hakkında kısa bir bilgi verildikten sonra Plotinos özelinde Yeni-Platonculuğa değinilecektir. Makalede bu değini sonrasında Atina Okulu'ndaki göstergelerin Yeni-Platonculuk ile olan olası ilişkilene durumlarına dair çözümlenmeler yapılmıştır. Yapıtın felsefi bağlamı ifade edilirken, bu ifade ile paralel çalışan Atina Okulu'nun biçimsel unsurları da değerlendirilmiştir. Dahası makale; eserdeki renk, perspektif kullanımı gibi göstergelerin eserin felsefi boyutu tarafından belirlenen biçimsel unsurlar olduğunu da içermektedir.

2. Atina Okulu'nun Düşünsel Arka Planı

Raffaello Santi (Raphael); 1483-1520 yılları arasında yaşamış, anne ve babasının ölümüyle rahip olan amcası ile büyümüş, Perugino¹, olarak bilinen Pietro Vanucci'nin (1446-1523) atölyesinde yetişmiştir. Ustası Perugino'nun üslupsal ifadesinden sıyrılan Raffaello, çıraklığını yaptığı atölyede hızlıca kendi tarzını geliştirmiştir (Gombrich, 1999, s. 315). Sanatçı Yeni-Platonculuk ile ilişkilendiği öngörülen, Floransa dönemi olarak geçen Floransa yaşantısı sonrasında da Roma'ya gider ve orada Michelangelo'nun eserleriyle tanışır. Michelangelo, Raffaello'nun Roma'da olduğu dönemde Sistina Şapeli'nin tavanındaki freskler (duvar resmi) üzerinde çalışmaktadır. Michelangelo'nun çalışmalarından etkilenen Raffaello da Vatikan'da Papalığın kütüphaneler ve çalışma odaları (İtalyancada 'stanza', oda) olarak kullandığı alanların resmedilmesi için Papa II. Julius tarafından görevlendirilir. Bu fırsat, sanatçının donanımını özellikle açığa vurmasını sağlayacak, dönemin Yeni-Platoncu anlayışının bir yapıtta nasıl ihtiva ettiğine de bizleri tanık ettirecektir.

Yüksek Rönesans döneminde yapılan 'Atina Okulu' adlı eser, Stanza della Segnatura adlı Vatikan'ın kütüphanesinde konumlandırılmış, dört freskin yer aldığı fresklerden bir tanesine karşılık gelmektedir. Bu oda içerisinde felsefe, teoloji, hukuk ve şiiri uzlaştırmaya dönük diğer freskler de Raffaello'nun kendisine aittir. Sanatçıya yapıtların oluşturulması için çok sayıda kişinin yardımcı olduğu da bilinmektedir. Daha da ötesinde sanatçının öğrencileri olarak ifade edilen bu kişiler, sanatçının gözetimi altında, Vatikan'da meydana getirilen eserlerin birçoğunun oluşumunu da sağlamışlardır. Yeni-Platonculuğun zirve yaptığı bir zaman diliminde yapılmış olan bu yapıtlar, kültürel dönüşümün habercisi olmuş, günümüzde de özellikle eklektik yaklaşımın felsefi karşılığı olarak da ifadesini bulmuştur. Teoloji (Disputa) ve Felsefe (Atina Okulu) bu yapıtlar arasında en çok tanınmış resimlerdir (İpşir, 1973, s. 161).

Helenistik dönemin önemli ekollerinden sayılan Yeni-Platonculuk Eski Yunan ve Doğu dünyasının birbiriyle iç içe geçtiği İskenderiye kökenli bir düşünce sistemidir. Yeni-Platonculuğun en karakteristik ifadesinden biri olan eklektisizmi, Eski Yunan ve Doğu dünyasının birbirini etkilemesi üzerinden yapılandırdığı söylenebilir. Yeni-Platoncuların; Aristoteles, Platon, Stoacılar, Pisagor gibi düşünürlerin içinden eklektik bir yapı oluşturduğunu biliyoruz. Bu eklektik anlayış kendi zamanının konjonktürel yapısından bağımsız değildir. Eklektik ifade biçimlerinde kendine içkin bir yenilik anlayışından da bahsedilebilir. Öte yandan mevcut konjonktürel yapının üstünde aşkın bir kavrayıştan da bahsetmek mümkündür. Bir anlayışın kendisine gelene dek alınan referanslarla beraber bu referansların üstünde, referanslardan bağımsız yeni bir dil kurulumu da görülmektedir. Yeni-Platoncuların kendi dönemlerine kadar felsefede görülmeyen tanrı, evren anlayışı üzerine yeni bir düşünce yarattıkları görülmektedir. Bu düşünce südur, taşma, türüm olarak farklı farklı kelimelerde fakat aynı anlamda ifadesini bulmaktadır. Yeni-Platoncuların ana söylemleri kendi dönemlerinin sosyal yapısı üzerinden yükselir ve böylelikle bireyin kurtuluşu değinisi söz konusu olur. Bireyin kurtuluşuna gelene dek öncelenen şey doğanın kendisidir. Bu ifadenin özellikle vurgulanmasının nedeni doğa felsefesinin tanrı felsefesine evrilmesinde

¹ Perugino da, Raffaello'nun büyük ölçüde etkilendiği Michelangelo'nun ustası Ghirlando gibi yetenekli ustalar kuşağındandı.

Yeni-Platonculuğun etkin rolü ile ilintilidir. Yeni-Platonculuğu sistemleştiren kişinin Plotinos olduğu bilinmektedir. Yeni-Platonculuğun kurucu düşünürü, hocası Ammonius Sakkas'tan (M.S. 3. yüzyıl) oldukça etkilendiğini biliyoruz. Ammonius Sakkas'ın Aristoteles ve Platon'u uzlaştırma çabası içinde yedi kitap yazdığı bilinir (Aydın, 2021).

Yine konjonktürel belirlenimden gidildiğinde dönemin sanatçılarının Floransa şehir devletinin başındaki Cosimo de' Medici'nin (1389-1464) desteğiyle kurulmuş Platon Akademisi'nin etkisinde kaldıkları görülmektedir. İtalyan hümanistlerinin skolastik düşünce ile adı anılan Aristoteles'in okumalarını yaptıklarında, Aristoteles'in skolastik düşünce ile örtüşsüz olduğuna tanıklık etmişlerdir. Yeni-Platoncu anlayışın Platon üzerinde özellikle ilgi odağı oluşturulan metinleri, böylesi bir skolastik anlayışa karşı geliştirilen tepkiler dolayısıyla da, Platon metinlerine yoğunlaşılmasında etken durumlardan biri olarak alınabilir. Antik metinlerin çevirisi yapıldıkça, dönemin öncü karakterlerinin, toplumsal doku bağlamında da; misal Platon'un Devlet adlı yapıtındaki önermeyi önemsemişlerdir. Bu önerme; bir halkı bilge düşünürlerin yönetmesi gerekliliği esas alınarak ortaya konulmuştur. Floransa'nın bu döneminin konjonktürel yapısında ciddi bir belirleyen olan Cosimo de' Medici, Platon Akademisi'nin kurucu üyesi olarak dönemin oldukça etkin hümanistlerinden Marsilio Ficino'yu atamış, Antik metinler üzerine çeviriler başlamış, Bizanslı bilginlerin Floransa'ya gelişiyle beraber de, Floransa Rönesans'ın kültürel başkenti ve Yeni-Platonculuğun merkezi taşıyıcısı olmuştur. İtalya Rönesans'ının itici gücü olan Hümanistler Klasik Antikitenin prensiplerinin gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. Hristiyan düşüncesi gibi Yunan, Roma felsefelerinin uzlaşım arayışı Hümanistlerin kıldığı özellikli bir durum olarak alınmalıdır. Klasik Yunan düşüncesi Hristiyan düşüncesi ile birlikte düşünsel ifadelerini bütün bir Rönesans sürecinin sanatında kendini göstermiştir. Atina Okulu'nu analiz edebilmek için, Rönesans hareketinin dinamiklerini yaratan düşüncelere özellikle bakılmalıdır. İtalyan Rönesans'ı üzerine araştırmalar yapan Jacop Burckhardt'ın da ifade ettiği gibi Hümanistler adeta çok saygı duydukları Antik Yunan ve kendi yüzyılları arasındaki düşünsel birleşimi yaratmada aracı konumda olmuşlardır (Burckhardt, 1869/1974).

Cosimo de' Medici'nin ölümünden yaklaşık yirmi yıl sonra Urbino kentinde doğacak Raffaello Rönesans'ı oluşturan dinamiklerden elbette etkilenecek, görsel temsillerinde de bunları gösterecekti. Raffaello'nun özellikle etkilendiği Michelangelo gibi dönemin sanatçılarından da çok derin bir ilgi ile Yeni-Platoncu kavrayışın içinde olmaları, Raffaello'nun doğrudan tanıklık ettiği sanatçıların kavramsal açıklamalarını da takip ettiğini göstermektedir.

Rönesans sanat felsefesini demlendiren bir unsur olarak da alınılan Yeni-Platonculuk, Plotinos tarafından başlatılan Platonculuğun özel bir türünü tanımlamak için kullanılmıştır. Yine konjonktürel belirlenimden gidildiğinde, öncelikle Plotinos'un eklektik düşünsel yaklaşımını belirleyen bir unsur olarak dönemin nasıl bir atmosfere sahip olduğunu ortaya koymak gerekmektedir. MS 3. yüzyılın ortalarında, Plotinos'un Roma'ya geldiği zamanlarda özellikle eklektisizm ve şüphecilik oldukça yaygın durumdadır. Plotinos'un yaşadığı dönemde, Roma dünyasının içinde olduğu durum Plotinos'un felsefesinde etkin bir rol oynamaktadır. Bu dönem Roma coğrafyası, Roma İmparatorluğu için oldukça zorlu, politik ve kültürel olarak da sıkıntılı bir süreçtir. Roma insanının, kuraklık, veba salgını, kıtlık gibi Roma İmparatorluğu'nun da parçalanmasına neden olan problemlerle karşı karşıya olduğunu görmekteyiz. Roma'nın bu çıkmazlarından Hristiyanlık dünyası da etkilenmiştir. Düşünürler böylesi bir dünyadan başka başka dünyalara evrilmenin boyutlarını tartışmaya başlamışlardır. Bu başkalık Yeni-Platoncuların özellikle üzerinde durduğu ikili evren modelinde de kendini gösterir. Bu ikili evren modelinin bir ayağında, Antik Yunan öznesinin sahip olduğu kendine yeten, tinsel yönelimini kendinde arayan ya da varoluş edinimini kendinde gören özne vardır. Buradaki öznelik rasyonel evren tasarımı içerisinde konumlanmıştır. İkili evren modelinin diğer ayağında ise evrenin nedensel bağlarla ilişkilendirmediği tinsel-dinsel tasarımı görülmektedir. Bu iki tasarım da Plotinos'un Platon okumalarında özellikle karşılık bulmaktadır (Kurtoğlu, 2017). Plotinos'un Platon okumasıyla geliştirdiği bu eklektik kavrayış, Raffaello'nun Atina Okulu'nda da oldukça karakteristik bir şekilde dile gelmektedir.

Plotinos'un kitabı *Enneadlar*'da da bu ikili ontolojik minvalden yükselen kavramsal ifadeleri görebilmekteyiz. Düşünülür dünya, üst dünya olarak zihinsel evren ve buradalık olarak duyu dünyası. Raffaello'nun çalışmalarında kullandığı, makalenin ilerleyen kısımlarında açıklanan, ikili perspektif kullanımı, *Enneadlar*'da ifadesini bulmuş anlamlara koşut göstergeler içerir. *Yukarıdalığı* sonsuzluk olarak alan Plotinos bu dünyanın zamansallıkla sınırlı olduğunu ifade eder. Böylelikle gerçek olanın zihinsel olduğunu görürüz Plotinos' da. Böylesi bir zihinsel edimde Plotinos Tanrı'nın bilincin ötesinde ulaşılmaz bir varlık olmadığını ifadelendirir. Tanrı burada düşüncenin kendisi olarak var olur. Her şeyin kendisine doğru evrildiği düşünen tindir (Bal, 2009, s. 93).

Bu duruma giren bir insan, tutkulara ve hatta düşünceye bile yabancılaşır; onu kendine hayran bırakan bu coşku (vecit) içerisinde kendi öz kişiliğini unuttur. İşte böylelikle Tanrısallık ile yakın iletişime geçer. Plotinos'un ifadesi ile;

Varlıkların, özleri neyi içeriyorsa o olmaları, birlikleri (teklik) vasıtasıyla. Varlığa az ya da çok iştirak edişlerine göre birliğe de az ya da çok katılmış olurlar. Böylece, ruh, bedene kıyasla daha yüksek bir birlik derecesine sahiptir; bununla birlikte o, mutlak bir değildir, çünkü varlığının birliği, bir unsurlar çokluğunu içermektedir. (Plotinos, 2008 s. 175)

Raffaello'nun spesifik olarak perspektif kullanımındaki ikili temsile gelmeden önce, dönemin perspektif kavrayışının hâkim anlayışına değinmek, sanatçının farkını açığa çıkarmada dikkate değer tarihsel bir kayıt olarak durmaktadır. Özellikle 15. yüzyıl Floransa'sının doğa felsefesinde, dönemin bilimsel bakışında içinden bakmak anlamına gelen perspektifin öne çıktığını görmekteyiz. Zamanın hâkim anlayışı anakronik bir örnekleme ile vurgulandığında John Berger'in ifadesi ile; "Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci; Tanrı'nın tersine, aynı anda ancak bir tek yerde bulunabilir" (Berger, 1986, s. 16). Böylesi geometrik öznde şekillenen bakışın koşut olduğu bir perspektif açıklaması ile beraber yükselen Yeni-Platonculuğun vitalist anlayışının aşkın doğasının bakışı farklılaşmaktadır. Bu farklılaşmanın kendi ikiliğinde vurgulandığı en güzel örneklerinden birisidir Raffaello'nun Atinası ve sanatçının döneminde ne denli özgün bir anlayışla yükselen bir düşünce sistemini içselleştirdiğine dönük kanıtlar sunmaktadır. Geometrik özne haline gelene dek, bakışın antropolojik okumada değişimi kendini farklı farklı gösterebilmektedir. İnsan öte dünyaları imleyen boyuttan çıkarılarak geometrik bir nokta olarak konumlandırıldığı yerde özneleştirilir. Giotto'nun 14. yüzyılda yaptığı mavi gökyüzüyle buradalığı imleyen bakışı ya da El Greco'nun buradalık içerisinde gökyüzü alemlerini vurgulamasına bakıldığında öznellik hallerinin de başka başka konumlanabildiğini görmekteyiz (Özyılmaz, 2018, s. 235).

Plotinos kendi düşünsel ifadesini eklektik olarak konumlandırırken, neredeyse modern sonrası sayılan bir dil kullanımının girift halleriyle karşılaşırız. Buna karşın yine varoluşa dair kategorize edilmiş açıklamalar Plotinos felsefesinde anlamın kategorize edilmiş kılığı ile de anlatılmak istenen; her şeyin Bir ya da Tanrı'dan çıktığı düşüncesidir. Bir'in kendini üç aşamada ortaya koyduğu ifade edilir. Bu durum üç hipostaz kuramı olarak adlandırılmıştır. Bu üç hipostaz Bir, Akıl ve Ruh olarak konumlanırlar. Bu hipostazların birbirlerini etkileme terminolojisi de südür, taşma, türüm gibi ifadelerde karşılık bulmuştur. Plotinos her ne kadar eklektisizmi ile bilinse de taşma ifadesi herhangi bir alanda Plotinos'un kendisine kadar kullanılmamıştır. Tanrı anlayışı ebedi yani bir şeylerin yaratılmış olabileceği Antik Yunan'da öngörülebilecek bir durum değildir. Bu örüntüde Plotinos'u en çok etkileyen düşünüşlerden biri Stoacılarıdır. "Bu etki kendisini en açık biçimde Plotinos'un duyuşal dünyayı canlı bir organizma olarak gören vitalist anlayışında gösterir" (Arslan, 2016, s. 17). Bu anlayış Plotinos'da duyuşal dünyadaki bütün varlıkları birbirine bağlayan evrensel bir sempatinin var olduğu yönündeki Stoa kaynaklı inançtan yola çıkarak oluşturulmuştur. Plotinos Stoacılarıdan farklı olarak tanrısal dünya ile duyuşal dünyayı birbirinden ayırmaktadır.

Plotinos üzerinde etkide bulunan felsefi akımlar içinde bir diğeri de, yaşadığı dönemden bir süre önce ortaya çıkan ve toplumsal-kültürel olarak büyük bir ilgiyle karşılanan Yeni-Pisagorculuk (Pythagorasçılar) olduğu anlaşılmaktadır. Yeni-Pisagorcular İsa'dan sonraki ilk iki yüzyılda ortaya çıkmış ve geleneksel Pisagorculuğa daha yoğun ve daha kişisel bir din talebine cevap verebilecek olduğunu düşündükleri bazı mistik unsurlar eklemişlerdir. Yeni-Pisagorcular dönemin genel eğilimine uygun olarak, Pisagorculuğu; Platon, Aristoteles ve Stoacılıkla uzlaştırmışlardır (Arslan, 2016, s. 16-21).

Rönesans dönemi sanatçısı olan Raffaello'nun içinde olmuş olduğu bu idea Pisagorcu nitelikler bağlamında güzel ifadesini referans alır. Yeni-Pisagorcular böylelikle Platon'un geometrik formlarını, formlar da hâlihazırda kendisinde olan sayıları çalıştırmakta, idealist evren kodlarını bu sayılarda görmekte, zihinle kavranan güzel sayıların armonisi olarak sanatla buluşmaktadır. Tinsel olarak ifadesini bulan güzel ideası, sayıların armonisi olarak sanatla buluşmakta ve tinsel olan ile bilimsel olanın görsel olarak da uzlaşımına dönük bir dil geliştirmektedir. 15. yüzyıl Floransa'sının doğa felsefesinde, evrenin bilimsel analizi olarak perspektif ve anatomi bilgileri kullanılmış, bunun sanattaki karşılığı ise kendisini özellikle 19. yüzyılın sonlarında edebi metinlerde natüralizm ile göstermiştir. Bütün bunlar pozitif bilimlerle sanatın birleştiği bir dilin geliştiğine de işaret etmektedir. Yine 15. yüzyılda etkileşimli durumda olan hümanizm ve Yeni-Platonculuk sanatta antikitenin ideal formlarını yeniden kullanmaya başlamıştır. Rönesans döneminin bilgiye ve insana atfettiği değer paralelinde gelişen sanatsal edimlerde bazı nitelikler

kendini göstermektedir. Değer olarak ifadesini bulan şey; oran, simetri ölçü gibi güzelliğin ölçülebilir birimleri olmaktadır (Pelvanoğlu, 2005, s. 45).

3. Yeni-Platoncu Eksende Atina Okulu'na Bakış

Raffaello'nun Stanza della Segnatura'da oluşturduğu Atina Okulu 1508-1511 yılları arasında resmedilmiş Rönesans resminin en iyi yapıtlarından biri olarak değerlendirilmiştir (bkz. Şekil 1). 15. yüzyılın son çeyreğinde Platon'un yazınları Latince'ye çevrilmiş ve yeni metafiziğin dayanağı olmuştur ki bu durum aynı zamanda Platon'un spiritüalitesine odaklanan hermeneutik bir yaklaşım da geliştirir. Dönemin Hümanistleri tarafından Yunanca'dan Latince'ye çevrilen bu kaynaklar göç etmiş Yunanca bilen toplulukları da heyecanlandırmış, böylesi bir kaynak yaygınlaşması Avrupa için de kaynağın kendisiyle tanışma olanağı yaratmıştır. Yine bu Hümanist hareket içinde bilgelik minvali eklektik düşüncüler dâhilinde kendi kutsalını yaratmıştır. Hümanistler; Hermes Trismegistus tan, Musa, Orfe (Orfeus), Pisagor (Pythagoras), ve Platon'a kadar birçok düşünürü irdelemiş, kutsal olanı, bilgeliği derinleştirmiş, bu irdelemeler sonrasında eklektik edinimlere varmışlardır. Marsilio Ficino bu edinimlerin oluşmasında özellikli bir figürdür. Temsili olarak ifade edilecek olur ise Ficino, düşünür-rahip birleşimini öğütler. İfade ettiği daha çok din ile beraber bilgelik içeriklerinin daha örtüşümsel olması gerektiğidir. Temelde bu anlayış Rönesans aydınları tarafından içselleşecektir. Corpus Hermeticum'un da çevirisini yapan Ficino, Hermes Trismegistus'un ezoterik öğretilerini de dinsel bir okuma şeklinde ele almaktadır. Ficino'nun tahayyülünde olan dinsel ifade; akıl ile yaşam tarzının yüksek bir tinsel varoluş adına örtüşümsel olmasıydı. Yine makalenin ilerleyen kısımlarında ayrıntılandırılan, Atina Okulu'nda Platon'un elinde taşıdığı kitabı 'Timaeus' oldukça açık bir şekilde böylesi bir kavramsal minvalden yükselmektedir. Kendisinden yaşça küçük olan Ficino'nun yakın arkadaşı Giovanni Pico della da detaylarda Ficino'dan farklı düşünse de temelde aynı düşünsel iradede birleşmişlerdir. Della'nın da Platon ve Hristiyanlık üzerinden eklektik bir dil kurduğu görülmektedir (Brinkman, 2019, s. 2-6).



Şekil 1. Atina Okulu, R. Santi, 1509-1511.

Dönemin hümanistleri insanlık ideali olarak, Platon'un güzel ideasını bilhassa dile getirmekte, bilge bir yaşam pratiğinin nelerden geçmekte olduğuna dair de derinlikli bir irdeleme yaratmaktadırlar. Bu irdelemede Rönesans dönemi ve öncesinde açığa çıkan düşüncüler, bilhassa hümanistler tarafından eklektik bir okuma ile yapılmış ve sonra nihai olarak Yeni-Platoncu anlayış şeklinde hâkim bir irade haline gelmiştir (Krause, 2005, s. 18). Bu eklektik anlayışta Raffaello incelikli bir gözlem anlayışına sahip, oluşturmak istediği işler için derin araştırmalar yapan özellikli bir sanatçıdır. Resimlerinde perspektif, anatomi, fizyonomi gibi bilgileri de irdelemiş ve bunları sentezlemiştir. Bu sentez Yeni-Platoncu bir

ifadede kendisini bulmuş, kutsal olan vurgulanırken, doğa bilimlerindeki gerçekliği de ötelemeden dönemin bilinen hümanistlerinden Ficino, Pico della Mirandola'nın düşünceleri ile de özdeş bir hal almıştır (Turani, 2011, s. 379).

Mimari yapı gibi kurgulanmış Atina Okulu'nda düşünürlerin bir aradalık hallerinin Yeni-Platoncu okumasını ayrıntılandırmadan önce, yine Yeni-Platoncu bakış açısında kayıta tutulması gereken bir diğer ayrıntı da yapıtın; Raffaello'nun Stanza Della Segnatura'da (imza odası) olan diğer üç çalışması ile de aynı felsefi örüntüde diyalog kurmasıdır. Raffaello'nun ilk olarak yaptığı Disputa (Teoloji) adlı yapıtında da öte âlemlerle ilişkilenen, kutsalın tezahürlerinde açığa çıkarılması gereken dünyevi gerçekliğe atıfta bulunulur. Disputa'nın tam karşısında da Atina Okulu konumlandırılmıştır. Sanatçı her iki yapıtta da benzeri anlayış ile davranmış gözükmektedir. Bu iki ayrı çalışmanın kadrajı içerisinde; dünyevi olan ile öte âlemleri işaret eden ikili bir kurgu oluşturulmuştur. Aynı zamanda her iki yapıtın felsefi arka planında felsefe ve teolojii birlikte ele alan bir yaklaşım hâkimdir. Yapıtlar tek başına bu ikili kavrayışı bütün bir imaj üzerinden ortaya koymaktadır. Aynı zamanda da bir yapıtın adı doğrudan Disputa (Teoloji) iken diğer yapıt ise felsefeyi temsilen Atina Okulu'dur. Bir kadraj içerisinde konumlanan ikili temsil aynı zamanda ayrı ayrı iki farklı yapıt olarak da kendini göstermiş, felsefe ve teolojinin bakışımı konumlanması şeklinde de yer edinmiştir. Sanatçının yine aynı oda içerisinde diğer iki duvarda karşılıklı konumlanan sanat ve hukuk temsilleri üzerinden çalışılmış yapıtları da ele alındığında seyir büyütmekte, belki de başka çalışmalarda olabilecek bir tamamlanma iradesi ortaya çıkartmaktadır.

Raffaello'nun incelemelerinden yola çıkarak kendi yaratıcı bağlamında oluşturduğu Atina Okulu bizleri, bir mimari bağlam içerisinde düşünürlerin bir aradalığı ile karşılaştırmaktadır. Resimde bulunan 59 figürün kendi özellikli düşünce sistemleri bir yana, genel hatları ile yaklaşıldığında, resmin sol tarafında aritmetik ve müzik, sağ tarafında astronomi ve geometri ile ilişkili bir konumlanma görülmektedir. Resmin bütününde Yeni-Platonculuğun eklektik diline koşut, uzlaşım, düşünürlerin bir aradalığı bir yana, resmin ortasında sol tarafta Yeni-Platoncu göstergelerin mihenk figürü Platon bulunmaktadır. İzleyicinin bakışı üzerinden sağ tarafta konumlanan, Platon'un hemen yanı başında olan figür de Aristoteles'tir. Konu ile ilişkili literatürlerde özellikle ortada konumlanan bu iki düşünürün birbirleriyle ilişkilene durumları açıklanagelmıştır. Düşünürlerin yüzleri, duruşları, giydikleri kıyafetlere kadar yapılan alt metin okumaları bizlere yapıtın felsefi ifadesine dair de çözümleyici fikirler sunabilmektedir. Yapıtta düşün evreninin bu iki büyük filozofunun ellerinde tuttıkları kitaplar, öncelikle başlı başına yazınsal açılımı doğrudan bir ifadeyi göstermesi bağlamında belirgin bir gösterge olarak karşımızda durmaktadır. İdealar düşüncesini gökyüzü, yukarılar, öte âlem üzerinden imleyen Platon, yapıtta da sağ el işaret parmağını kaldırmış göğü işaret etmektedir. Düşünür, yukarı kalkmış eli üzerinden de anlamını yakalayan aşağı salınmış diğer elinde de kendi yapıtı 'Timaios'u taşımaktadır. Görünen o ki Raffaello yapıtı kurarken tercih ettiği şeyleri, kendi içlerinde konuşur, birbirlerinin vurgularını artırır bir nitelikte kullanmıştır. Yine bu bağlamda Raffaello Atina Okulu'nda bazı figürleri resmederken bir figürde başka bir figürün yüzünü kullanmak gibi temsiller oluşturmuştur. Sanatçı Rönesans'ın yeniden doğuş minvalinde etkin olan, Medicilerin öncülüğünde Yeni-Platoncu sanatçılar ve düşünürlerle bir arada bulunan Leonardo Da Vinci'nin yüzünü Platon'da resmetmiştir. Bu durum Timaios ile ilişkili anlamı da özellikli bir vurguya çekmektedir. *Mutlak güzelin* idealist bir anlayışla incelendiği kitapta, sanatçının Platon'un yüzünü Leonardo Da Vinci ile ilişkilendirmesi ortak bir düşünsel yolculuğun içinde olduklarına dair de bir anlatıyı vurgular. Antik Çağ'da ama özellikle de Orta Çağ'ın ilk dönemlerinde oldukça dikkate alınan, Orta Çağ'da Hristiyanlık'ın gelişiminde de oldukça etkin bir metindir Timaios. Bu etkililiğin oluşmasında özellikle belirleyici isim Yeni-Platoncu Plotinos'dur. Timaios metnini yorumlayan Plotinos yaratıcı varlık Demiurgos'u yorumlarken yaratma edimini taşma ile ya da sudur ifadesi ile açıklar. Buradaki edim her iyi varlığın kendisinden taşıdığına karşılık gelir. Plotinos var'ı açıklarken böylelikle bir oluş dizgesi yaratır (Özkan, 2015). Bu dizgeyi ikili temsillerle adeta görsel bir şölene çeviren Raffaello hemşehri mimar Bramante figürünü de Öklit'i karakterize etmek için kullanmıştır. Yine büyük bir bloğun üstünde dirseğini uzatmış, freskonun bitiminden sonra eklenmiş Heraklitos ise Michelangelo ile karakterize edilmiştir (Buck ve Hohenstatt, 1998, s. 56). Yapıt içerisinde bunun benzeri birçok ikili kullanım Raffaello'nun Urbinolu hemşehrilerine selam göndermesi gibi farklı alt metinlerde de bilinçli bir yönlendirme olduğu söylenebilir. Bu ikili kullanıma bir örnek daha verilmek istenirse bu yapıttaki tek ve tarihsel kaydın ilk kadın düşünürü olan Hypatia'dır. Bu ilk kadın matematikçinin Mısırlı ve koyu tenli olarak bilinmesine karşın, papanın açık tenli yeğeninin benzetimiyle çizildiği kaydedilmiştir (Gündoğan, 2019, s. 44).

Aristoteles'e bakıldığında ise sağ eli ile yere paralel bir tutuş oluşturmakta, bu tutuşla vurgulanan gösterge ise, Platon'un imlediği ötelere ötesi değil, buradalığın hakikati olmaktadır. Burası ya da buradalık ile ifade edilen; idealar anlayışında sabitlenmeden, bütünlüklü bir sistemi var etmeye dönük, deneyime indirgenen tözsel bir görüngü, kaynağını duyu verilerinde bulan bir nosyondur. Aristoteles'in kitaplarında özellikle

referans aldığı, nesnenin mahiyetinden hareket eden, mevcut verileri olanaklı kılan şey fiziktir. Düşünürün Atina Okulu'nda sağ eline paralel pozisyonda diğer elinde kavradığı kendi kitabı Eticha'dır. Eticha'da da felsefenin hayatla ilişkilene biçimleri sorgulanmış, bu sorguda felsefenin hayatla sınıksız ilişkilenen son derece pratik bir etkinlik şekli olarak ortaya koyulduğu görülmektedir (Molacı, 2018, s. 37).

Bu eklektik anlayışta daha başka birçok düşünürün felsefi başlıklarının aynı minvalde bir araya getirildiğini görmekteyiz. Makalede düşünsel yaklaşımı özellikle filtrelenen Yeni-Platonculuğun öncüsü ismi Plotinos da Raffaello tarafından konumlandırılmıştır. Öklid'in arka taraf periferinde Persli gökbilimcilerin hemen sağında kendini resmetmiş olan sanatçı, kendisinin arkasına düşen alanda da Plotinos'a tanıklık ettirmektedir. Platon'un yine bulunduğu aksta şiir ve güzel sanatlar tanrısı Apollon bulunur, Pisagor'un arkasında da İbn Rüşd. Aristoteles'in bulunduğu arka tarafta konumlanan Athena heykeli, heykelin ön tarafında İskenderiye'nin bilim insanları; Batlamyus ve Öklit'i görüyoruz. Platon ve Aristoteles'i bir üçgenin tepe noktasında kalan bir konumda canlandırdığımızda, bu tepe noktasının Yeni-Platoncu bağlamda felsefe tarihinin nihai zirveyi temsil ettiği söylenebilir. Bu üçgenin sol alt köşesinde Aristo ve Platon'un öncellerini görmekte iken, Aristoteles bulunduğu, üçgenin sağ alt köşesine doğru şekillenen uzamda, Aristoteles sonrası Helenistik felsefesinin yukarıda yine bahsedile gelen en etkili iki ismi Batlamyus (Ptolemaios) ve Öklit konumlandırılmıştır. Elinde yıldızlarla donatılmış bir küre bulduran doğulu Zerdüş, fresko da simetrik bir şekilde karşı karşıya kalan sol alt taraftaki yine doğu temsili üzerinden ifade edilebilecek İbn Rüşd figürü. Platon'un yapıta göre sağ omuz hizasında da Sokrates. Yapıtın bütününde düşünürlerin ellerinde meşguliyetlerini gösteren, zihinsel durumlarının göstergeleri ile iletişim kuran bir nesnelere yoğunluğu gözlemlenmektedir. Elinde gökyüzü küresi olan Zerdüş, pergel ile yere bir şeyler çizmekte olan Öklit, Batlamyus'ta bir coğrafya küresi, elindeki kâğıda bakmakta olan Sinoplu Diyojen gibi. Bu meşguliyet hali, herhangi bir nesne ile meşguliyet halinde olmayan, parmaklarını sayan Sokrates'i dikkat çekici bir duruma çekmektedir. Sokrates felsefe tarihinde metodolojiyi yaratan, bölme yöntemini kullanan ilk düşünürdür. Yapıtta Platon ve Aristoteles'in üzerinde durmak Yeni-Platoncu göstergelerin açıklaması açısından özellikle kilit bir durum yaratmaktadır. Çıplak ayaklı Platon ve sandaletli Aristoteles'in yürüdüğü açıktır. Platon'un ayakkabısız ifadesi, idealist felsefesi ile ilişkilendirilmiş, bu yokluk hali düşünürün deruni yanına koşut bir gösterge gibi durmaktadır. Platon ve Aristoteles'in ders verirken yürüdüğü bilinmektedir. Özellikle Platon'un tinsel devinimin olduğu yerde bedeninin de duramayacağı düşüncesi söz konusudur. Aristoteles de hocası ile aynı yolda derslerini böylesi bir düşünüm üzerinden yürütmekte, ruh ve bedeni senkronize etmektedirler. Bu durum kademe kademe felsefe ve teolojiyi senkronize etme halinin yapıtın kendisini oluşturan anlam katmanlarının zenginliğine işaret etmektedir. Yapıtta; Platon ve Aristoteles üzerinde şekillenen sağ ve sol akslar dışında, basamakların üstünde ve altında da anlam öbekleşmelerine tanık olmaktadır. Basamakların üst kısmında alt kısmına göre tinsel düşünümü daha yoğun ifade eden düşünürlerin kendisi görülürken, basamakların altına doğru inildiğinde pozitifizmin öncü isimlerinin olduğu gruplaşmalar görülmektedir. Benzeri bir yaklaşım sanatçının Disputa (İlahiyat) adlı yapıtında da söz konusu olmakta, alımlayıcı bu sefer de altta semavi, üstte de dünyevi âleme tanıklık etmektedir (İpşir, 1973, s. 165).

Öte yandan yapıtın Yeni-Platoncu ideasını ortaya koyan, düşünürlerin bir aradalığındaki temsiller değildir salt. Raffaello'nun yapıtlarındaki mimari gibi, renk gibi biçimsel unsurlar da sanatçının güzellik ideası belirler (Krause, 2005, s. 18). Roma'nın en etkili sanat dili olarak kendini gösteren mimari unsuru, Yüksek Rönesans'ın ideal olanı tekrar yakalama idealinde tekrar ortaya çıkmış gözükmektedir. Bu bağlamda Atina Okulu'nda da resim içerisinde mimari unsurları kurma düşüncesi Yeni-Platoncu anlayışın eklektik atmosferi açısından dışlayıcı bir durum yaratmamaktadır. Özellikle de söz konusu Raffaello'nun Antik dönem güzel ideasını yine yansıttığını düşündüğü mimari içindeki örtü sistemlerini, yapıtın olası tüm öğeleri ile senkronize bir şekilde kurması dikkate değerdir (Söğüt ve Duman Ercan, 2011, s. 39). Böylelikle Atina Okulu, Rönesans'ta oldukça sık kullanılan mimari ile ilişkilenecek bir mekân anlayışı ile kurulmuştur. Yapıt bu minvalde Rönesans'ın klasik idealini oldukça iyi yansıtan bir karakter oluşturur. Sanatçının Bramante'den öğrendiği mimari unsurları, kendi özgünlüğünde resimlerinde kullandığı da ifade edilmiştir (Çakır, 2012, s. 106). Yakın zaman tanıklığı nedeniyle de önemi olan, sanat tarih kaydı açısından çok yönlü yazar Vasari'de resmin üst kısmındaki mimari unsurların Bramante (1444-1514) tarafından çizildiğini ifade etmiştir. Mazhar Şevket İpşir bu durumu Rönesans Sanatı (1973) adlı kitabında şöyle belirtir:

Bu iddianın ne dereceye kadar doğru olduğunu bilmemekle beraber, Bramante'nin St. Pierre'i ile Atina Okulu'ndaki mimari arasında büyük bir benzeşimin mevcut bulunduğu aşikâr bir suretle hissolunmaktadır. Geniş kemerlerle insanların başları üzerinde yükselen bu mimarinin sakin nefesi, aşağıdaki hararetili insan gruplarıyla tezat teşkil ediyor, fakat onları emmiyor, bilakis onların daha ziyade meydana çıkmasına yarıyor. (İpşir, 1973, s. 167)

Bu mimari unsurları Raffaello'nun kendisinin yapıp yapmadığı bir yana, sanatçının Atina Okulu öncesinde yaptığı resimlerinde kurduğu mimari çözümler, bu yapıtın kendisinde de oldukça hâkim olabileceğinin kanıtı niteliğindedir (Buck ve Hohenstatt, 1998, s. 56). Yapıttaki mimari kullanım, ancak özel bir idea amacıyla bu denli yetkinleşebilirdi belki de. Bu ideanın bir ifadesi olarak gelişen yetkin bir üsluba dönük alt metinleri okumamızı kolaylaştıran isimlerden biri de Pavel Florenski'dir. Tersten Perspektif (1920) adlı yapıtında Florenski;

O kemerin yarattığı etkiyi canlandırmak istiyorsak gözümüzde, bunları olağanüstü büyük Moskova Kurtarıcı İsa Katedrali'yle karşılaştırmamız gerekiyor belki de. Duvarlar neredeyse kilisenin duvarları kadar yüksek görünür. Ama daha yakından incelendiğinde, çizilmiş sütunların ancak iki insan boyundan biraz daha yüksek olduğu anlaşılır, böylesine heybetli görünen bu bina gerçekten yapılacak olsa, çok ufak olacaktır. Burada sanatçının kullandığı yöntem; İki farklı ufuk çizgisine doğru yönelen iki ayrı durma noktası kullanmıştır. Üstteki durma noktasından hareketle tabanın ve insan grubunun tümünün çizimi, buna karşılık alttakinden hareketle binanın tümü ve resmin üst kısmı yapılmıştır. Eğer insan figürleri tavandaki çizgilerle aynı kaçış noktasına sahip olsaydı, resmin derinliğinde bulunan insanların başları daha derine düşecek, daha önde duran insanlar onları kapatacak ve bu da şüphesiz resme zarar verecekti. Oysa tavandaki çizgilerin kaçış noktası sol elinde bir kitap tutan ve sağ eliyle yeri gösteren merkezi figürün (Aristoteles) sağ elindedir. Elini yukarı kaldırmış olan Platon'un sağ tarafındaki ilk figür olan Alexander'ın başından bu noktaya bir çizgi çekersek, gruptaki son figürün ne kadar küçüldüğünü görmek hiç de zor olmayacaktır. (Florenski, 2007, s. 93)

Yeni-Platoncu felsefeye gönderme yapmak için kurgulanmış bir perspektif kullanımından bahseder Florenski. Metinde yine değinisi yapılmış olan, yapıtta düşünürlerin ellerini kullanım şekilleri üzerinden Aristoteles'in eli ile bilimsel bir deneyimlemede buradalığın pratiği, Platon'un yukarıyı işaret eden eli ile de idealar, öte alemleri gösterir ikili temsillerle verili ikili bir perspektiftir bahsedilen. Raffaello'nun diğer yapıtlarında da gördüğümüz uzamsal ayrımlarla oluşturduğu dengede, perspektif uygunluğu var gibi dursa da, yapıtlarda Florenski'nin ifadesi ile perspektifin kendisine aykırı duran bir irade de gözlenmektedir. Sanatçı bazen de bu ayrı uzamları perspektif ile değil, farklı dönemlerdeki mimari üslupları aynı yapıtta kullanımıyla da oluşturmaktadır.

Rönesans'ta perspektif kullanımı, Ortaçağ Skolastiğinden çıkılıp, nesnel gerçekliğin kendisi olarak imlenen düşünce olarak konumlandırılırken renk de perspektifsel vurguyu güçlendiren bir payanda olarak alınılmaktadır. Renk kullanımı aynı zamanda yavaş yavaş ilahi ışık kullanımından çıkılarak objenin kendisinin karakteristik vurgusunun kılındığı bir anlamın da altını çizer. Bu kullanımda dikkati çeken bir diğer durum da aynı yüzeyde bir objede verili bir rengin başka bir objede kullanılmaması yönündedir. Heinrich Wölfflin farklı pratiklerine de tanıklık ettiğimiz sanatçıların olduğunu da kabul ederek, rengin şeklin hizmetinde olduğunu ifade eder. 'Klasik Sanat' adlı yapıtında Atina Okulu üzerine yaptığı kritikte; renk beraberinde ışık ve gölgenin yapıtın en etkili unsurları olduğunu ifade eder. Figürlerin ilişkilendirme halinin, başlı başına renk kullanımı ile de oluşturulduğunu ekler (Hall, 1997, s. 85).

Raffaello yapıtta dönemin alışılmış kullanımının çok dışında renksel bir ritim yaratır. Sanatçının idealize ettiği renk kullanımında harmonik bir yaklaşım hâkimdir. Dönemi açısından olağanüstü bir çeşitlilikte kullandığı renkler geleneksel kavrayışın çok ötesinde bir iradeyi göstermektedir. İtalya duvar resimleri fresko paletindeki renk kullanımında ortalama 6 renk tonu uygulayarak kendi çağı içerisinde yine de paletini geniş tutmaktadır. 13. yüzyıldan 15. yüzyılın ortalarına kadar, Giotto (1266/7-1337), Duccio (1255-1318) gibi sanatçılarla da örneklendirilirse rengârenk bir resim anlayışının hâkim olduğu da görülmektedir. 15. yüzyılın sonlarında, karışık renk tekrarlarına varana dek, bu karakteristik yapıyı temel renklerin tekrarı şeklinde kullanan Perugino'nun 'Anahtarların Teslimi' (Vatikan, Sistine Şapeli, 1481-3), Ghirlandaio'nun 'Son Akşam Yemeği' (Floransa, Ognissanti, 1480) gibi yapıtlarla da somut ifadesini bulmuş, türünün net bir şekilde ortaya koyulduğu görülebilmektedir.

Raffaello bu yenilikle de sınırlı kalmayıp Atina Okulu'nda bu paletin çok daha üzerinde renk ve renk tonu oluşturmuştur. Raffaello'nun bu yenilikçi ifadesi sanatçının yaşadığı çağın çalışmasını yapmış araştırmacılar ve günümüz sanatçıları tarafından 'yenilikçi' olarak anılsa da yine de dile getirdikleri; Özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda Raffaello'nun değerine dair çok da farkında bir dil oluşturulmadığı yönündedir. Sanatçının resim dışındaki disiplinleri biliyor olmasının resimlerinde yarattığı özgün ifade, ideal güzellikle ilgili aşkın bir irade geliştirmesi, sanat tutkusu gibi nitelikleri dönemin sanat belleğini

yaratan Wölfflin gibi 'biçimci' eleştirmenler tarafından bu nitelikleri bağlamında ele alınmamıştır. Raffaello'ya kendi literatürlerinde yer vermişler, tarihin egemen bakışı nedeniyle Raffaello ile ilgili bilince çıkarılması gereken bakış kör kalmıştır (Hall, 1997, s. 86). Dünyanın dönüşüme uğradığı, değişimin en önemli döngüsünde yapılmış Atina Okulu sunduğu göstergelerle Yeni-Platonculuk, uzlaşım, paralel bir hareket dili geliştirmektedir. Dolayısı ile bu durum Rönesans'ın yapıtlardaki felsefi okumasını gösterir parantezlerin aralığını açması açısından da dikkate değer bir not olarak durmaktadır.

4. Sonuç

16. yüzyılda Yeni-Platonculuk bu denli bilince çıkmış olmasına karşın, kaynak taramalarında sanatçı yapıtlarının çok da bu minval üzerinden okunmadığı görülmektedir. Dolayısı ile kısmen literatürün izin verdiği ölçüde bir öncü dil olarak Plotinos'un düşünsel yaklaşımının yapıt ile nasıl bir bağlantı içerdiğine dair olası alt metinler açıklanmıştır. Sanatçının yapıtındaki biçimsel unsurlar, bu öncü düşünürün eklektik belirleniminde gelişmiş Yeni-Platoncu anlayışla ilişkilenen boyutları ile değerlendirilmiştir.

Atina Okulu bakışımızı, salt realitenin donuk ve sınırları belli alanlarına değil, metafizik bir öte âlemlerle konuşmaya da değil, Yeni-Platonculuğun da öngördüğü şekliyle, insanın bilebilme olasılığına açılan yolun olanaklılığına imkân tanıyan düşünüşün imlendiği bir aşkınlık ifadesine çeker. Yapıtı oluşturan unsurlarda döneminin yerleşik yaklaşımlarını aşan, özellikli bir durum söz konusudur. Sanat eleştirmeni Venturi durumu şöyle özetler; "Giotto, Masaccio, Piero Della Francesca'nın dini karakterdeki resimleriyle, Raffaello'nun imajları arasında yapılacak bir kıyasta, Raphael'in ideali güzelliştir" (Venturi, 1954, s. 65). Sanatçı bu ideali yaratırken kendi dönemine kadar olan mirasın görünür evreniyle çelişmek yerine özellikli bir uzlaşımı tercih etmiştir. Yapıtın, Yeni-Platonculuğun uzlaşım anlayışına paralel bir şekilde anlamını yarattığı görülmektedir. Atina Okulu'na yaklaşım iradesi, bütün bu düşünsel ifadelerle beraber üslupsal anlamda da aynı orantıda bu düşünsel idealin içkinleşmiş olması, resimsel unsurlarıyla da görünür kılınması, bugünün sanatında da özellikli bir nosyon olarak kendini göstermektedir.

Dönemlerin felsefi anlayışını sanat yapıtları aracılığı ile kavramamızı olanaklı kılan kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır. Başlı başına böylesi bir eksen üzerinden geliştirilmesi gereken bir yöntem ile kendini var edebilecek bağımsız bir disiplin söz konusu olabilir. Yapıtlar ve onların felsefi bağlamı üzerinde oluşturulmuş bir disiplinde, bu çalışmanın kendisi de yapıtın felsefesi ile ilişkilene hallerinin çözümlendiği bir araştırma olarak saklı tutulabilir.

Kaynakça

- Arslan, A. (2016). *İlkçağ felsefe tarihi 5*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Aydın, H. (2021, 13 Şubat). Hasan Aydın; Platon, hayatı, eserleri ve felsefi düşüncesinin temelleri [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=-EV2QI0p3Ic>
- Bal, M. (2009). Roma'da Yeni Platonculuğun kurucusu Plotinos ve öğretisi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 50, 87-97.
- Brinkman, J. (2019). *Flying like earthly mercuries: Renaissance platonism in Raphael's Stanza Della Segnatura* [Master Thesis]. Faculty of California State University Dominguez Hills.
- Buck, S. & Hohenstatt, P. (1998). *Raphael Masters of Italian art*. Konemann.
- Burckhardt, J. (1974). *İtalya'da Rönesans kültürü I*. (B.S. Baykal Çev.) Devlet Kitapları. (Orijinal eser 1869'da basılmıştır)
- Çakır, T. (2012). *Rönesans resminde mimarinin kullanılışı* (Tez no. 328713) [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Florenski, P. (2007). *Tersten perspektif* (Y. Tükel Çev.). Metis Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran, Ö. Erduran Çev.). Remzi Kitapevi.
- Gündoğan, M. (2019). *Düşüncenin resmi: Raffaello'nun Atina Okulu freskinin felsefi tahlili* (Tez no. 581855) [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hall, M. (1997). *Raphael's school of Athens*. Cambridge University Press.
- İpşir, M. Ş. (1973). *Rönesans sanatı*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

- Krause, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü* (D. Zaptçioğlu Çev.). Literatür Yayınları.
- Kurtoğlu, Z. (2020, 19 Eylül). [Dokuz Eylül Üniversitesi Felsefe Bölümü]. Plotinos'un Platon okuması-Prof. Dr. Zerrin Kurtoğlu (Platon okumaları), 1. Kısım [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=c0gpGJy4dMs>
- Molacı, M. (2018). Aristoteles'in etik görüşü. *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 2(1), 37-57. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/metder/issue/40858/425204>
- Özkan, C. İ. (2015, 15 Haziran). Platon okumaları I-Timaeus diyalogu, Sunum-Yrd. Doç. Dr. Cengiz İskender Özkan [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=zMx_gQp6E_w
- Özyılmaz, J. A. (2018). İmge perdesinde Lacanyen nosyonlar. *Değişen paradigmlar ve sanatta sınır deneyimler Hacettepe Üniversitesi güzel sanatlar fakültesi 12. ulusal sanat sempozyumu bildiriler kitabı* içinde. (s. 233-239), 26-27 Nisan 2018, Ankara.
- Pelvanoğlu, B. (2005). *Antik düşünce ve sanatın 15.-16. yüzyıl Batı resim sanatı üzerindeki yansımaları* (Tez no. 188332) [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Plotinos (2008). *Enneadlar* (H. Özden Çev.). Ruh ve Madde Yayınları.
- Santi, R. (1509-1511). *The school of Athens* [Fresk]. Vatican Museums. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-della-segnatura/scuola-di-atene.html>
- Söğüt, B. ve Duman Ercan, Y. (2011). Raffaello Santi'nin "The fire in the Borgo" adlı freskinde betimlenen mimari unsurlar üzerine bir değerlendirme. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8, 35-45. <https://dergipark.org.tr/en/pub/pausbed/issue/34720/383858>
- Turani, A. (2011). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitapevi.
- Venturi, L. (1954). *Giotto'dan Chagall'a kadar bir resme nasıl bakmalı*. Doğu Matbaası.

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-tarafli 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) 7. 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 sayısı)
- Derleme Makale (Review Article) (3500-7000 kelime sayısı)
- Rapor (Lisansüstü tezler dahil süregiden araştırma ve projelere dair akademik raporlar) (1500-3000 kelime sayısı)
- Kitap Eleştirisi (Book Review) (1000-2000 kelime sayısı)
- Tiyatro oyunu, konser, gösteri, sergi, müzik albümü, film vb. eleştirisi (1000-2000 kelime sayısı)
- Akademik Toplantı (Sempozyum, Konferans, Atölye vb.) eleştirisi (1000-2000 kelime sayısı)
- Tanınmış sanatçı ve akademisyenlerle görüşme (Interview) (1000-2000 kelime sayısı)
- Editöre Mektup (500-1000 kelime sayısı)

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 Atif 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.

Eleştiri Makalesi/ Rapor/ Söyleşi gönderimi: Araştırma ve Derleme Makale dışındaki makale önerilerinde bulunmadan önce uygunluk onayı için review editor (yedi.review@gmail.com) ile iletişime geçilmelidir.

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) 7th 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)
- Report (Academic reports on ongoing researches and projects including graduate dissertations) (1500-3000 words)
- Book Review (1000-2000 words)
- Reviews of plays, concerts, exhibitions, musical recordings, film etc. (1000-2000 words)
- Reviews of academic 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 except abstract, figure and table titles and references.

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.

Review /Report/Interview Submissions: before submission of these articles authors should contact review editor (yedi.review@gmail.com).

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.

www.dergipark.org.tr/en/pub/yedi

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Ali Cenk Gedik VII Editörden Editorial

ARAŞTIRMA MAKALELERİ RESEARCH ARTICLES

- Bahadır Öztürk 1 **Türkiye’de 2000 Sonrası El Halısı Üretimi ve Ticareti**
Hand Woven Carpet Manufacture and Trade in Turkey After 2000
- Özüm Hatipoğlu 11 **Cybernetic Philosophy, Performativity, and New Media Aesthetics**
Sibernetik Felsefe, Performatiflik ve Yeni Medya Estetiği
- Aytül Akdoğan Öneme
Gözde Bursalıgil 23 **Giyside Görünür Onarım ile Kişiselleştirilmiş Uygulama Denemeleri**
Personalized Application Trials with Visible Mending on Garments
- Hilal Balcı 39 **Feminist Sanatta Kadın El Eməğinin Gündeme Gelişi
ve Direniş Biçimi Olarak Kullanımı**
Women’s Hand Labor Brought to the Agenda in Feminist Art
and Using It as a Form of Resistance
- Derya Aydoğan
Deniz Yengin
Tamer Bayrak 53 **Sanatın Hibrit Gerçeklik Alanı: ‘Metaverse’**
Hybrid Reality Environment of Art: ‘Metaverse’
- Semih Oduncu 67 **Kripto Sanat Eserleri Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme
ve Vandalizmin Eşiğindeki NFT Yaklaşımı**
A Critical Evaluation of Crypto Artworks and NFT Approach on the Verge of Vandalism
- Seher Elbeyoğlu
Sedef Acar 83 **Yavaş Modada Tekstil Mirası Yaklaşımlarına Örnek:
Kumaş ve Giysi Tasarımında Halı Uygulamaları**
An Example of Textile Heritage Approaches in Slow Fashion:
Carpet Applications in Fabric and Garment Design
- Eda Çekil Konrat 99 **Türkiye’de Çağdaş Sanatçıların Annelik Deneyimleri**
The Motherhood Experiences of Contemporary Artists in Turkey
- Oğuz Arıcı 111 **Kayıp Poetika: Tractatus Coislinianus’ta (Coislin Risalesi) Mizah Düşüncesi**
Lost Poetics: Humor in Tractatus Coislinianus
- Sezer Ahmet Kına 125 **Türk Sinemasında Yeni Beyaz Yakalı Temsili: Son Çıkış ve Küçük Şeyler Örnekleri**
New White-Collar Representations in Turkish Cinema: Cases of *Son Çıkış* and *Küçük Şeyler*
- Ebru Köse Koçak 141 **Hobyar Mescidi Çinileri için Koruma Önerisi**
Conservation Proposal for Hobyar Masjid Tiles
- Burcu Nur Cengiz 153 **Sanatçı ve İdiyolekt Olgusu**
Artist and Idiolect Phenomenon

DERLEME MAKALELER REVIEW ARTICLES

- Fatma Filiz Özsucu 169 **Elbise-i Osmaniye – 1873 Viyana Sergisi – Kıyafet Albümleri**
Elbise-i Osmaniye – 1873 Vienna World’s Fair – Dress Albums
- Jale Asya Kahraman Özyılmaz 181 **Yeni Platoncu Işıktaki Raffaello’nun Atina Okulu**
The School of Athens in the Light of Neoplatonism

