

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

# akademik sanat

ISSN - 2458-9776  
SAYI ISSUE 17 • 2022



ANKARA  
**HACI BAYRAM VELİ  
ÜNİVERSİTESİ**

**ISSN - 2458-8776**

**SAYI ISSUE 17 • 2022**

**© ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ  
EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION**

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

# akademik sanat

**KURUCU** FOUNDER

Prof. Dr. Yusuf TEKİN

**EDİTÖR** EDITOR

Doç. Dr. Üyesi Serra ERDEM

**YABANCI DİL EDİTÖRÜ** FOREIGN LANGUAGE EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selmin SÖYLEMEZ

**EDİTÖR YARDIMCILARI** EDITOR ASSISTANTS

Arş. Gör. Ozan KAHVECİ

Arş. Gör. Zehra AKGÜNGÖR

**DİZGİ** TYPOGRAPHIC/LAYOUT

Arş. Gör. Ozan KAHVECİ

**YÖNETİM YERİ ve ADRESİ** EXECUTIVE OFFICE

Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Emniyet Mahallesi, Abant-1. Caddesi No:10/2 E Blok, Kat:7

06500 Yenimahalle/ANKARA Tel: (0312) 546 13 53

E-posta: akademik.sanat@hbv.edu.tr

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION

**DANIŞMA KURULU** ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Ayşen SOYSALDI  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Birsen ÇEKEN  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Bülent SALDERAY  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Cevza CANDAN  
(İstanbul Teknik Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fehim HUSKOVİÇ  
(Üsküp Kiril Metodi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Fulya BAYRAKTAR  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Gültekin AKENGİN  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Hakan PEHLİVAN  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Kaan CANDURAN  
(Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. Meltem KATIRANCI  
(Gazi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mustafa ARAPI  
(American University of Tirana, Academy of Fine Arts )  
Prof. Dr. Nehat BEKİRİ  
(Makedonya Teteva Üniversitesi)  
Prof. Dr. Saliha AĞAÇ  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Stalbek BAKTIGULOV  
(Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi)  
Prof. Dr. Turan AKSOY  
(Arucad Arkin University of Creative Arts and Design)  
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN  
(İnönü Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ali Akın AKYOL  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ayhan ÖZER  
(Gaziantep Üniversitesi)  
Doç. Dr. Attila DÖL  
(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)  
Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK  
(Akdeniz Üniversitesi)  
Doç. Dr. İsmail Ayşad GÜDEKLİ  
(Akdeniz Üniversitesi)  
Doç. Dr. Sevil KERİMOVA  
(Azerbaijan State University of Culture and Fine Art)  
Dr. Öğr. Üyesi AYLTA TORUN  
(Nişantaşı Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ÖZÇELİK  
(Hacettepe Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SAĞ  
(Akdeniz Üniversitesi)

**YAYIN KURULU** EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Cengiz Çetin  
(Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Füsün ALVER  
(İstanbul Ticaret Üniversitesi)  
Prof. Halil YOLERİ  
(Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mehmet Kamil COŞKUN  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Oğuz KARAKAYA  
(Selçuk Üniversitesi)  
Prof. Dr. Yasemin YAROL  
(Atatürk Üniversitesi)  
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Doç. Burcu Nehir HALAÇOĞLU  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Doç. Dr. Fahrettin GEÇEN  
(İnönü Üniversitesi)  
Doç. Dr. Gökhan ÖZTÜRK  
(Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)  
Doç. Dr. Mehmet AKPINAR  
(Gazi Üniversitesi)  
Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN  
(Yıldız Teknik Üniversitesi)  
Doç. Dr. Rasim SOYLU  
(Sakarya Üniversitesi)  
Doç. Dr. Tolga ŞENOL  
(Bursa Uludağ Üniversitesi)  
Doç. Dr. Vasfi HATİPOĞLU  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Doç. Dr. Zeliha KAYAHAN  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Huriye ALTUNER  
(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Merve KAPTAN  
(İstanbul Galata Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üyesi Sibel KARAMAN  
(Manisa Celal Bayar Üniversitesi)

<b>Yiğit Can EYÜBOĞLU, Aslı ÇELİK</b>	<b>1-26</b>
DİN EĞİTİMİNDE ARAÇ OLARAK MÜZİKAL MATERYAL TASARIMI	
.....	
Musical Material Design as a Tool in Religious Education	
<b>Hilal YURTTAŞ, Gülçin KARACA</b>	<b>27-40</b>
SANAT ESERİNİ ANLAMAK: MALEVICH'İN SİYAH KARE'Sİ ÜZERİNDEN GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ÇÖZÜMLEME	
.....	
Understanding The Artwork: A Semiotic Analysis Through Malevich's Black Square	
<b>Firdevs Müjde GÖKBEL, İsmet YÜKSEL</b>	<b>41-54</b>
SANAYİ DEVRİMİNİN BUTİK SERAMİK ÜRETİMİNE ETKİSİ	
.....	
The Effect of The Industrial Revolution on Boutique Ceramic Production	
<b>Dilara ILATA, Gülderen GÖRENEK</b>	<b>55-72</b>
BİYOMORFİK SÜRREALİZMDE OTOMATİK İMGE	
.....	
Automated Image in Biomorphic Surrealism	
<b>Ayşegül ÇELENK, Funda KURAK AÇICI</b>	<b>73-86</b>
TASARIMDA YENİ YAKLAŞIMLAR: REFİK ANADOL VE MAKİNE HATIRALARI	
.....	
New Approaches to Design: Refik Anadol and Machine Memoirs	
<b>Murat CURA</b>	<b>87-102</b>
ANITKABİR- SAKARYA MEYDAN MUHAREBESİ VE BAŞKUMANDANLIK MEYDAN MUHAREBESİ KABARTMALARININ KORUMA VE ONARIM UYGULAMALARI	
.....	
Protection and Repair Applications in Anıtkabir- Sakarya Square Battle and The Command-in-head Field Battle Reliefs	
<b>Pelin ÖZTÜRK GÖÇMEN</b>	<b>103-112</b>
DİJİTAL TASARIM SÜREÇLERİNDE AGİLE YÖNTEMLERİNİN ROLÜ	
.....	
The Role of Agile Methods in Digital Design Process	
<b>Mustafa Süha ÇUBUKCU, Alper AKDENİZ</b>	<b>113-128</b>
RAST MAKÂMI ÖRNEKLEMİNDE TEVŞİHLERİN MAKÂM ANALİZİ (18-21. YÜZYILLAR)	
.....	
The Maqam Analysis of The Tawsheehs in The Sample of Rast Maqam (18-21. St Centuries)	
<b>Beste ESEN BİÇER</b>	<b>129-137</b>
TÜRK MÜZİĞİ ÜRETİM SÜREÇLERİNDE METİNLERARASI-MÜZİKLERARASI İLİŞKİLER	
.....	
Intertextual-Intermusical Relations in Turkish Music Production Processes	
<b>Merve KURT KIRAL, Dilara Gökçen PAÇ</b>	<b>138-156</b>
SANAT VE MEKÂN İLİŞKİSİNİ BİYOMİMİKİRİ ÜZERİNDEN OKUMAK: TOMÁS SARACENO'NUN AĞLARI	
.....	
Intertextual-Intermusical Relations in Turkish Music Production Processes	

# DİN EĞİTİMİNDE ARAÇ OLARAK MÜZİKAL MATERYAL TASARIMI\*

## Musical Material Design as a Tool in Religious Education

Yiğit Can EYÜBOĞLU<sup>1</sup>, Aşlı ÇELİK<sup>2</sup>

### ÖZET

### ABSTRACT

Küreselleşen dünyada ve ülkemizde siyasi, sosyal, ekonomik, bilimsel ve teknolojik alanlarda hızlı bir değişim yaşanmaktadır. Bu durum bir ülkenin toplumundan, bir toplumun yetişmekte olan bireylerinden beklentilerini değiştirmiştir. Bilgi çağı olarak adlandırılan günümüzde öğrencilerden temel bilgi ve becerilerin yanında yeni bilgi ve beceriler geliştirmesi ve bunları çeşitli alanlarda kullanabilmesi beklenmektedir.

Millî Eğitim Bakanlığı değişen ihtiyaçlara uygun program çalışmalarına 2004 yılında başlamış ve 2018 yılında öğretim programlarını güncellemiştir. Yapılan güncellemelerle birlikte öğretmen merkezli eğitim yerini öğrencinin kendi yaşantısı yoluyla öğrenebileceği yapılandırmacı eğitim sistemine bırakmış ve eğitimde teknoloji ve materyal kullanımına dikkat çekilerek FATİH ve EBA gibi teknolojik sistemler oluşturulmuştur. Teknolojinin gelişimi ve uzaktan eğitimin örgün eğitim içine dahil edilmesiyle birlikte sınıf içi ve sınıf dışında kullanılacak materyallere ihtiyaç duyulmuştur. Bu materyaller web tabanlı veya farklı programlar aracılığıyla hazırlanabilmektedir.

Materyaller öğrenmeyi kolaylaştırır ve öğrencinin derse ilgisini çeker. Etkili ve kalıcı öğrenme için materyallerin mümkün olduğunca çok duyu organına hitap etmesi gerekmektedir. Yapılan alan yazın incelemelerinde işitsel materyallerin eksikliği göze çarpmaktadır. Bu araştırmanın amacı öğretim teknolojileri ve materyal geliştirme alanını inceleyerek din eğitiminde kullanılacak müzikal materyaller için gerekli olan özellikleri saptamak ve geliştirilen iki müzikal materyali tanıtmaktır. Bu amaçla; Din eğitiminde araç olarak kullanılmak üzere müzikal materyaller nasıl tasarlanmalıdır? sorusuna cevap aranmıştır. Araştırmada temel araştırma yöntemi kullanılmış ve veriler doküman incelemesi yoluyla elde edilmiştir. Araştırmanın sonunda Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi dersinde kullanılacak müzikal materyallerin özellikleri belirlenerek ilköğretim 4. sınıf müfredatına yönelik inanç öğrenme alanında şarkılar bestelenmiştir.

In line with the information age and changing needs in the world and in our country, it is expected that individuals will develop new knowledge and skills besides basic knowledge and skills and be able to use them. The Ministry of National Education started the program studies in accordance with the changing needs in 2004 and updated the curriculum in 2018. Teacher-centered education has been replaced by the constructivist education system, where the student can learn through his own life, and technological systems such as FATİH and EBA have been created by drawing attention to the use of technology and materials in education. With the development of technology and the inclusion of distance education in formal education, there is a need for materials that can be used outside the classroom and classroom environment. These materials can be prepared via various programs. Materials facilitate learning and engage the student's interest in the lesson. For effective and permanent learning, the materials should appeal to as many senses as possible. In the examinations, it is observed that there is a lack of auditory materials. The aim is to examine the field of instructional technologies and material development, to determine the necessary features for musical materials that can be used in religious education and to introduce the two musical materials developed. The answer to following question has been sought: How should musical materials be designed to be used as a tool in religious education? The basic research method was used in the research and the data were obtained through document analysis. At the end of the research, the characteristics of the musical materials that can be used in the RCMK lesson were determined and songs were composed in the field of faith learning for the 4th grade curriculum of primary school.

**Keywords:** Music, education, religious education, teaching materials, musical material.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, eğitim, din eğitimi, öğretim materyalleri, müzikal materyal.

1. ORCID: 0000-0001-8286-3587  
2. ORCID: 0000-0001-7389-4226

1. Dr. Öğr. Üyesi, Trabzon Üniversitesi, yigitcaneyuboglu@gmail.com  
2. aslicelik1903@gmail.com

\* Bu çalışma Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Türk Din Musikisi programında, 2017 yılında hazırlanan yüksek lisans tezinden faydalanılarak üretilmiştir.

## EXTENDED ABSTRACT

In line with the information age and changing needs in the world and in our country, it is expected that individuals will develop new knowledge and skills in addition to basic knowledge and skills as well as be able to use them in various fields. The Ministry of National Education started the program studies in accordance with the changing needs in 2004 and finally updated the curriculum in 2018.

With the updates made, teacher-centered education has been replaced by a constructivist education system where students can interpret, evaluate and discuss through their own life. In this system, technological systems such as FATİH (MEOIT: Movement of Enhancing Opportunities and Improving Technology) and EBA (EIN: Education Informatic Network) were created by drawing attention to the use of technology and materials in education.

Along with the inclusion of distance learning in formal education in line with the development of technology and changing needs, there is a need for materials that can be used in and outside the classroom environment. These materials can be prepared via web-based program or different platforms.

There are various courses in the curriculum prepared by the Ministry of National Education. The Religious Culture and Moral Knowledge course (RCMK) in these programs starts from the 4th grade of primary education. Within the scope of the course, students are expected to have the ability to solve problems by being conscious of 5 basic issues, which are respect for human beings, respect for thought, respect for freedom, respect for morality, and respect for cultural heritage.

Religious education has a very important role in the self actualization step of the individual in Maslow's hierarchy of needs. Because; in order for the individual to realize himself, he must adapt to the society; In order for students to adapt to society and learn religious education correctly, they are expected to use the concepts in the RCMK course content in the program by learning prayers and suras (from the qur'an) in their daily lives. In order for students to learn this lesson more easily and with pleasure, a material development guide in religious education was published in 2014 and many visual and literary materials were prepared.

Materials embody knowledge, facilitate learning and attract students' interest in the lesson. For effective and permanent learning, the materials should appeal to as many senses as possible. In the researchs, the lack of auditory materials is striking. The aim of this research is to develop musical materials that can be used in religious education by making use of the field of instructional technologies and to determine the features that should be in the materials. What should be the characteristics of musical materials to be used as a tool in religious education by using the basic research method and document analysis in the research? The answer to the question has been sought.

Music used as a material in the lessons attracts the attention of the students and increases their motivation for the lesson. Music contributes to the language and mental, emotional and social, physical and psychomotor development of children. Listening and singing songs helps students to repeat and learn the information fondly.

Songs used as teaching material; common sound field, rhythmic diversity, melodic structure and scope should be suitable for primary school children and there should be a sound disc so that students can easily access it and be used by non-field teachers in lessons.

As a result of the previous researches, the common sound field was determined and the vocal range of the songs was limited to La2-La3.

The most frequently used Usul in children's songs are determined as follows: 35% Sofyan, 21% Nim Sofyan, 11% Düyek, 8% Semai, 6% Aksak, 4% Türk Aksağı, 15% others.

The makams are: 21% Nihâvend, 20% Rast, 11% Hicaz, 9% Hüseyini, 8% Uşşak, 8% Büselik, 6% Nikriz and 17% others.

At the end of the research, the characteristics of the musical materials that can be used in the RCKM lesson were determined and songs were composed in the field of faith learning for the 4th grade curriculum of primary school. The songs were composed in Nihâvend and Hüzzâm makams (According to Yurumez (2014), the most frequently used maqam in children's songs is Nihâvend; therefore, for the material named Bismillâhirrahmânirrahîm in maqam Nihâvend; since it is more suitable for the chant (tilâvet) of the Subhâneke prayer, the Hüzzâm has been chosen for the material titled Subhâneke Duası.), and in instrumental parts, voices and modes outside the common sound field were used in order to attract the attention of the students. Sofyan and Yürük Semaî usûl were used in the songs composed. Audio recordings and teaching plans are added to the materials for the teachers who are not music teachers.

## GİRİŞ

Küreselleşen dünyada ve ülkemizde siyasi, sosyal, ekonomik, bilimsel ve teknolojik alanlarda hızlı bir değişim yaşanmaktadır. Bu durum bir ülkenin toplumundan, bir toplumun yetişmekte olan bireylerinden beklentilerini değiştirmiştir. Bilgi çağı olarak adlandırılan günümüzde öğrencilerden temel bilgi ve becerilerin yanında yeni bilgi ve beceriler geliştirmesi ve bunları çeşitli alanlarda kullanabilmesi beklenmektedir.

Millî Eğitim Bakanlığı 2004 yılında günümüz ihtiyaçlarını karşılayabilecek öğretim programı geliştirme çalışmalarına başlamıştır. 2018 yılında bireysel ve toplumsal ihtiyaçlardaki değişim, eğitimin niteliğini artırma ihtiyacı, bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler sebebiyle öğretim programlarının güncellenmesine karar verilmiştir.

2004 yılında yürütülen Program Geliştirme çalışmaları kapsamında bilişim teknolojilerinin etkin kullanımına odaklanılarak FATİH Projesi ve EBA gibi sistemler oluşturulmuştur. İzlenecek strateji, yöntem ve tekniklerle kullanılacak materyallerin zenginleştirilmesi amaçlanmıştır. Bununla birlikte, 2018 yılında yapılan güncelleme çalışmasında da bilişim teknolojilerinin kullanımına ve etkili öğretim stratejilerinin kullanılmasına vurgu yapılmıştır.

Eğitimin çeşitliliği için görsel, işitsel, dokunsal materyallere ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü öğrenme duyu organları vasıtasıyla gerçekleşmektedir ve her duyu organının öğrenmeye etki derecesi farklıdır. Ergin (1998:66), Yanpar Yelken (2014:122) ve Korkmaz (2016:61)'a göre öğrenmelerin “%83’ü görme, %11’i işitme, %3,5’i koklama, %1,5’i dokunma ve %1’i tat alma duyusuyla gerçekleşen yaşantılar sonucunda oluşur”. Zaman sabit tutulmak üzere insanlar;

- Okuduklarının %10’unu,
- İşittiklerinin %20’sini,
- Gördüklerinin %30’unu,
- Hem görüp hem işittiklerinin %50’sini,
- Görüp işittikleri ve söylediklerinin %70’ini,
- Görüp, işitip, yapıp söylediklerinin %90’ını hatırlamaktadırlar (Ergin, 1998:102; Yanpar Yelken, 2014:122; Korkmaz, 2016:62).

Etkili ve kalıcı öğrenmenin gerçekleşmesi için mümkün olduğunca çok duyu organına hitap eden öğretim materyallerine ihtiyaç duyulmaktadır. Yapılan alanyazın incelemesinde işitsel materyallerin eksikliği göze çarpmaktadır. 2019 yılının son aylarında başlayan küresel salgınla birlikte uzaktan eğitimin devam etmekte olan yüz yüze eğitim sürecine dahil edilmesiyle öğretim materyali ihtiyacı daha da ön plana çıkmıştır.

EBA içeriği incelendiğinde görülmektedir ki, birçok görsel, yazınsal materyal bulunmaktadır. 2014 yılında MEB Programlar ve Öğretim Daire Başkanlığı ‘Din Öğretiminde Materyal Geliştirme Kılavuzu’ yayınlamıştır. Bu kılavuzda daha çok görsel materyallerin geliştirilmesine yoğunlaşmıştır. Başka bir deyişle işitme duyusuna hitap eden materyaller göz ardı edilmiştir. Bundan dolayı öğrenme-öğretme sürecinde kullanılacak müzikal materyal ve müzikal materyallerin özelliklerinin saptanmasına olan ihtiyaç daha da belirginleşmiştir.

Müzikal materyal ihtiyacının en belirgin olduğu derslerden biri Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi (DKAB) dersidir. Çoklu zekâ kuramı gibi, öğrenciye görelilik, bireysel farklılıklar gibi ilkelere dayandırılarak yapılandırılmaya yaklaşıma göre hazırlanmış olan İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi öğretim programında kazanımlar belirlenirken konu bütünlüğüyle beraber kavram, değer ve beceriler esas alınmıştır (URL 2). “Ahlâkî gelişimin sağlanabilmesi ve gerekli manevi değerlerin etkili bir şekilde verilebilmesi için yeni yöntem ve teknikler denenmelidir” (Topbaşı, 2006:XIII). Bu yeni yöntem ve tekniklerde kullanılacak araçlardan birisi de müziktir. Başka bir deyişle müzik, öğretim ortamında kazanımlara ulaşmada araç olarak kullanılabilir. Çelikkol (2007:91) tarafından kelime kazanımında müziğin etkisinin incelendiği çalışmada; müzikle desteklenmiş kelime öğretiminde, deney grubunun lehine anlamlı bir fark bulunmuştur. Bu durum göstermektedir ki; kavramların müzik yoluyla öğretilmesi öğretme ve öğrenme sürecini kolaylaştırmaktadır. Alanyazın incelendiğinde özellikle yabancı dil eğitiminde hazırlanan müzikal materyallerin din eğitimi alanında eksik olduğu görülmüştür. Bu çalışma, bu eksikliğin giderilmesi için bir başlangıç olacaktır.

Yeni (2016:3-5)’ye göre dini musiki örneklerinin DKAB derslerinde kullanımı, öğrencilerin derse karşı olumlu tutum geliştirmesine yardımcı olmaktadır. Aynı zamanda müziğin eğitim ortamlarında faydalanılmasını önermekte ve özellikle terimlerin kolay ve kalıcı öğrenilmesinde müziğin büyük etkisinin olduğunu vurgulamaktadır. Bu sebeple hazırlanan müzikal materyallerin öğrenme ortamlarının etkililiğinin artırılmasına büyük katkı sunacağı düşünülmektedir.



Bu araştırmanın amacı, Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme alanını inceleyerek yukarıda bahsedilen faydalar doğrultusunda İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak bilgisi dersi için müzikal materyaller için gerekli olan özellikleri saptamak ve belirlenen ilkeler doğrultusunda geliştirilen iki müzikal materyali tanıtmaktır.

Alanyazın incelendiğinde işitsel materyal eksikliği göze çarpmaktadır. Bu çalışma, gelecekte yapılacak araştırmalara sunacağı teorik katkı ve bilişsel becerileri geliştirmek amacıyla müziğin araç olarak kullanıldığı yeni bir çalışma olması sebebiyle önem taşımaktadır.

Araştırmada temel araştırma yöntemi kullanılarak ve veri toplama amacıyla doküman incelemesi yapılarak “Din eğitiminde araç olarak kullanılmak üzere müzikal materyaller nasıl tasarlanmalıdır?” sorusuna yanıt aranacaktır.

## 1. Din ve Eğitim

Eğitimin çağlar boyunca pek çok tanımı yapılmıştır. Türk Dil Kurumu, Oğuzkan (1993), Ertürk (2013), Varış (1976) ve Eskicumalı'nın (2013) yaptığı tanımlar incelendiğinde;

Eğitimin öne çıkan yedi özelliği olduğu görülmektedir:

- 1) Eğitim bireyin toplum yaşamına uyum sağlamasına yardım eder.
- 2) Eğitim planlıdır ve önceden saptanmış amaçları vardır.
- 3) Eğitim yaşantı ürünüdür.
- 4) Eğitim davranış değişikliğidir.
- 5) Eğitim kasıtlı ve istendik değişme meydana getirir.
- 6) Eğitim bir süreçtir.
- 7) Eğitim kontrollü bir çevre ve okul etkinliklerini kapsar.

Bu özelliklere göre eğitim; *bireyin toplum yaşamına uyum sağlaması amacıyla, önceden belirlenmiş amaçlar doğrultusunda bireye yaşantılar sağlanarak, çevre ve okul etkinliklerinin desteğiyle kasıtlı ve istendik yönde davranış değiştirme süreci* olarak tanımlanabilir.

Kalkınma Bakanlığı'nın 2019'da yayınladığı on birinci kalkınma planlarına göre. Türkiye'nin 2023 hedefleri doğrultusunda hazırlanan planda Türkiye'nin eğitim ve sağlık alanlarında çekim merkezi olması hedeflenmiştir. Eğitim bir ülkeyi, nitelikli insan gücü yetiştirmesine katkı sağlayarak kalkındırır. Bu kalkınma planının amaç ve hedeflerinden ilki şöyledir:

*“Düşünme, algılama ve problem çözme yeteneği gelişmiş, demokratik değerleri ve millî kültürü özümsemiş, paylaşma ve iletişime açık, sanat ve estetik duyguları güçlü, özgüven ve sorumluluk duygusu ile girişimcilik ve yenilikçilik özelliklerine sahip, bilim ve teknoloji kullanımına ve üretimine yatkın, bilgi toplumunun gerektirdiği temel bilgi ve becerilerle donanmış, üretken ve mutlu bireylerin yetişmesi eğitim sisteminin temel amacıdır.”*

Bu hedef ve amaçtan da anlaşılacağı gibi hedefte ‘bilgi toplumu’ vardır. Bilgi toplumunun oluşması için bilgi sahibi insanlardan çok, bilgiye ulaşabilen insanlara ihtiyaç vardır. Günümüz bilim ve teknolojisi geliştikçe bilgi sayısı da artmaktadır. Bütün bu çok disiplinli bilgilerin hepsini öğrenciye öğretmek söz konusu olamaz. Bu sebeptir ki; bilgiyi arayan, bilgi üreten nesillere ve öğrenmeyi kolaylaştıran materyallere ihtiyaç vardır.

Bu hedef ve amaçlara ulaşılması için her kademe ve sınıfa çeşitli dersler konmuştur. MEB, öğretim programlarını ve haftalık ders çizelgelerini güncellemektedir. Bu derslerden birisi de ilköğretim 4. sınıfta başlayan Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi dersi. Bu ders, Talim Terbiye Kurulu Başkanlığı'nın 12.09.2018 tarihli güncellenen İlköğretim Kurumları (İlkokul-Ortaokul) Haftalık Ders çizelgesine göre haftada iki ders saati olarak çizelgede yerini almıştır.

Millî Eğitim Bakanlığı'nın vizyonu “Hayata hazır, sağlıklı ve mutlu bireyler yetiştiren bir eğitim sistemi”dir (URL 1). Bu vizyon Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde piramidin en üst düzeyi olan ‘kendini gerçekleştirme’ basamağına ulaşmayla sağlanabilir.

Kendini gerçekleştirmede dinin etkisi kuşkusuz ki büyüktür. Din, toplumda yaşayan bireylerin kültürel bir özelliğidir. Tosun'a göre din eğitimi aşağıda sunulan noktalarda bireyin kendisini gerçekleştirmesine katkı sağlamaktadır:

- Din duygusunu doğru bilgi, duygu ve becerilerle doyurma
- Dini özgürlüklerini kullanma gücü kazandırma
- Dini inancını bağımsız olarak gerçekleştirebilme donanımı kazandırma
- Dini ibadetlerini başkasına muhtaç olmaksızın yapabilecek birikime ulaştırma (Tosun, 2016:18).

Bireyin kendisini gerçekleştirebilmesi için topluma uyum sağlaması gerekmektedir. “Fıtrattaki inanma duygusunun bir gereği olan din ve insanları etkileme gücüne sahip bulunan eğitim kavramlarının iş birliğinden doğan din eğitimi, bireysel ve toplumsal yaşantı açısından önemli bir ihtiyaçtır” (Kılavuz & Yılmaz, 2009:125). Bu ihtiyacın giderilmesi bireyin topluma sağlayacağı uyumla giderilebilir. Bunun için toplumda yaşamakta olan dinin doğru algılanması gerekmektedir. Din eğitimi toplumsal yaşama uyum sağlanması için Tosun’a göre aşağıdaki davranışları kazandırmalıdır:

- Başkalarının dini inanış ve davranışlarına uygun yaşayabilme
- Toplumda hâkim olan dini inanışların doğrusunu ve yanlışını seçebilme
- Toplumda hâkim olan dini davranışlara uyum sağlama
- Dinin toplumsal barış için sağlayacağı katkıdan yararlanabilme
- Sağlıksız dini oluşumlara karşı uygun tavrı alabilme (Tosun, 2016:18).

## 2. Öğretim Teknolojisi, Materyallerin Öğretimdeki Yeri ve Önemi

Öğretim teknolojisi, öğrencilerin davranışçı, bilişsel, Vygotsky’nin gelişim ve sosyo-kültürel, Bandura’nın sosyal, Pavlov’un klasik koşullanma vd. gibi öğrenme kuramlarına göre nasıl öğrendiğini inceleyen, ders etkinlikleri esnasında karşılaşılan problemlere çözüm arayan bir eğitim bilimleri alanıdır. Bu problemleri çözmek için kuşkusuz öğrencilerin ilgi ve ihtiyaçlarına göre düzenlenmiş öğretim ortamlarına ihtiyaç vardır. Etkili öğrenme ortamlarının hazırlanmasında öğretim materyalleri büyük rol oynamaktadır.

En iyi öğrenme, en çok duyuya hizmet eden etkinliklerle gerçekleştirilebilir (Gümüş, 2000:29). Bu etkinliklerin en etkili şekilde yapılabilmesi için çeşitli duyu organlarına hizmet eden materyaller kullanılmalıdır. “Materyaller öğretim sürecini desteklemek amacıyla kullanılırlar. İyi tasarlanmış materyaller; somutlama yoluyla bilginin kolay öğrenilmesini sağlar, öğretim sürecini zenginleştirir, öğrencilerin öğretim sürecinde dikkatini çekmeye yardımcı olur, kazanımlara yaparak ve yaşayarak ulaşmayı sağlar, düşüncenin kavramlaştırılmasına yardımcı olur” (Halis, 2002:31).

Materyallerin etkili ve amaca dönük kullanılması durumunda öğrenme-öğretme sürecine olumlu katkısı olduğu bilinmektedir. Bu katkılar şu şekilde sıralanabilir;

- Zamanın tasarruflu kullanılmasını sağlar
- Öğretim sürecini hareketlendirir
- Öğrencilerin ilgisini artırır ve dikkatini çeker
- Düşüncenin ve bilginin somutlaştırılmasına yardımcı olur
- Karmaşık fikirlerin basitleştirilmesine yardımcı olur
- Öğrencilere öğrenilen konuyu uygulama ortamı yaratır
- Çoklu öğrenme ortamı sağlar (Halis, 2002:31).

“Materyal sayısı arttıkça, farklı öğrencilerin bireysel öğrenme ihtiyaçlarını karşılayacak bir öğretim kanalının bulunması ihtimali de artacaktır” (Halis, 2002:32). Öğretim materyalleri bilgiyi somutlaştırır, unutmayı azaltır, öğrenciyi güdüler, öğrenmeyi kolaylaştırır, öğrencinin ilgisini çeker. Öğrenme-öğretme sürecinde materyaller etkili ve kalıcı öğrenme sağlayarak zaman tasarrufu sağlar.

“Bir öğretim etkinliği sırasında öğrencilere sunulan materyal, o öğrencilerin yaşantı alanlarının içinde olduğunda öğrenmeler gerçekleşir” (Demirel, Seferoğlu, & Yağcı, 2004:19). Yani öğrencilerin geçmiş yaşantılarından ve yabancı olmadığı kavramlardan faydalanan materyaller öğrenmeyi desteklemektedir. Kaynak ile alıcının ortak yaşantı alanı ne kadar genişse öğrenme o kadar etkili olacaktır.

Bir uyarıcı olarak kullanılan materyaller her bir öğrenciyle, öğretilmek istenen içerik arasındaki etkileşimi de artacaktır. Bilgiler görsel ve işitsel olarak sunulduğunda öğrencilerde duygusal tepki yaratarak dikkatleri çekilecek ve konuya karşı öğrenme hevesi oluşacaktır. “Dikkat çekmek için bütün uyarıcılara karşın, öğrencilerin amaçlanan mesajı odaklanmasını sağlamak ancak, ilgi çekici uyarıcılar verilerek gerçekleştirilebilir” (Yalın, 2015:83).

Bir öğretim materyali kullanılmadan önce, bu materyalin istendik davranış değişikliğine katkısı olup olmayacağı düşünülmelidir. Öğrencilerin ilgisini çekmeyen, istenilen davranış değişikliğine hizmet etmeyen materyaller öğrencinin öğrenmesine yardımcı olmayacak ve zaman kaybı yaratacaktır.

Öğretim materyalinin hazırlanmasına dair ilkeler, hazırlanacak olan materyalin türüne göre değişiklik gösterir. Ancak bütün materyallerde bulunması gereken temel ilkeler şu şekilde sıralanabilir (Halis, 2002);

- Öğrencilerin gelişim özelliklerine uygun olmalı.
- Mümkün olduğunca basit, sade ve anlaşılabilir olmalı.
- Dersin kazanımlarına hizmet etmeli.
- Dersin tamamıyla ilgili olmasa dahi önemli ve özet bilgiler içermeli.
- Gerçek hayattan parçalar taşımalı.
- Öğrenciye uygulama imkânı sunmalı.
- Her öğrencinin kullanımına uygun ve her zaman ulaşılabilir olmalı.
- Defalarca kullanılabilmesi için dayanıklı olmalı.

Daha önce verilen bilgiler ışığında öğretim materyallerini tasarlarken gözetilmesi gereken genel ilkeler şöyle sıralanabilir;

- Öğrenciye Görelik İlkesi: Öğretim materyallerinin bazıları her yaş ve sınıfta kullanılabilir. Bazı öğretim materyalleri ise sadece yetişkinler için veya sadece çocuklar için kullanılabilir. Bir öğretim materyali öğrencinin ihtiyaçları ve gelişim özellikleri gözetilerek tasarlanmalı ve kullanılmalıdır.
- Yenilik İlkesi: “Yenilik öğrencinin dikkatini canlı tutar (Halis, 2002:45). Öğrenci yaşantılarına zıt olan durumlara ve yeni yaşantılara daha dikkatli yaklaşır.
- Görelik İlkesi: Büyüklük-küçüklük, koyuluk-açıklık vb. özellikler kıyaslamayla algılanır. Öğretim materyalinde kullanılan malzemeleri, verilmek istenen mesajı her öğrenci farklı algılamamalı.
- Anlamlılık İlkesi: Öğrenci bütünü içinde öğretim materyalini ne kadar anlamlandırılabilirse materyalin işlevi o kadar artacaktır.
- Çok Örnek İlkesi: Öğrenme stratejilerinden birisi olan tekrar öğrenmenin kalıcı olabilmesi için önemlidir. Bir konunun öğrenilebilirliğini artırmak için mümkün olduğunca çok örnekleme yapılmalı ve yeni yaşantılar sağlanmalı ve sağlanan yaşantılar pekiştirilmelidir.
- Seçicilik İlkesi: Konunun önemli noktaları öğretim materyalinde dikkat çekecek şekilde hazırlanmalı.
- Fonun Figürü Destekleme İlkesi: Öğretim materyaline bulunduğu fonun katkısı vardır. Kullanılan figür fonun içinde anlam kazanır. Fon ve figür renkleri, karakteri, özellikleri zıtlık oluşturmamalıdır.

Teknolojinin gelişmesi ve değişen ihtiyaçlar doğrultusunda uzaktan eğitimin örgün eğitim içine dahil olmasıyla birlikte sınıf ortamı ve sınıf ortamı dışında kullanılacak materyallere de ihtiyaç vardır. Bu materyaller web tabanlı veya farklı programlar aracılığıyla hazırlanabilmektedir.

Bu programlardan bazıları uzaktan eğitim için materyal tasarımına ilgi duyan okurlar için aşağıda verilmiştir:

- **CoSpaces Edu:** Öğrencilerin ve öğretmenlerin sanal içerik oluşturmaya, 3D videolar hazırlamasına ve bu videoları VR veya AR de oluşturmaya, kodlamaya olanak tanır. Web sitesi ve mobil uygulamaları olan eğitim teknolojisidir.
- **Metaverse:** Fiziksel gerçeklik ile insanların sanal bir ortamda buluşmalarını ve normal konuşmalar yapmalarını sağlayan sanal alandır.
- **Testmoz:** Online ölçme değerlendirme araçlarından biridir. Doğru-yanlış, çoktan seçmeli, boşluk doldurma gibi online testler hazırlanabilir. Öğrenciler online olarak testleri çözebilirler.

#### **Kavram haritası oluşturma uygulamaları:**

- **MindMeister:** Web 2.0 kavram haritası oluşturma aracıdır. Öğretmen-öğrenci veya farklı gruplar ortak çalışmalar yaparak farklı kavram haritaları oluşturulabilir.
- **Miro:** Ortak çalışmaların yapılabileceği beyaz tahta uygulamasıdır. Dijital alanda proje, fikir paylaşımı, mesajlaşma ve görüntülü konuşma yapılabilir.

#### **Etkileşim artırma uygulamaları:**

- **Mentimeter:** Sunum, anket, quiz oluşturulabilen web 2.0 teknolojisidir. Ders sırasında öğrencinin aktif kalmasını sağlayabilecek kelime bulutu, görsel sorular, etkileşimli sorular ve slaytlar hazırlanabilir. Tablet, telefon ve bilgisayar aracılığıyla kullanılabilir.
- **DeviantArt muro:** Tarayıcı tabanlı bir çizim uygulamasıdır.

#### **Eğitici oyun uygulamaları:**

- **Educandy:** Öğrencilerin ve öğretmenlerin kelime alıştırmaları yapabileceği web 2.0 teknolojisidir. Sitede sunulan içerik veya dosya yüklenerek basit oyunlar oluşturulabilir. Sitede 8 farklı oyun seçeneği sunulmaktadır. Tablet, telefon ve bilgisayar aracılığıyla kullanılabilir.
- **Educaplay:** Ücretsiz bir dijital oyun hazırlama aracıdır.
- **Kahoot:** Öğretmenlerin bilgi yarışması, anket, tartışma gibi etkinlikler hazırlayabileceği eğlenceli öğrenme programıdır. Tablet, telefon ve bilgisayar aracılığıyla kullanılabilir
- **Socrative:** Quiz hazırlanarak öğrencilere dönüt verilebilen uygulamadır. Ders sırasında uygulanarak anında geri bildirim verilebilir veya ders sonrasında planlanan quizler ile ders tekrarı yapılabilir.

### Dijital öyküleme uygulamaları:

- **StoryJumper:** Dijital hikâyeler oluşturulabilen web 2.0 aracıdır. Hikâyelere karakterler, resimler ve nesnelere eklenebilir ve seslendirme yapılabilir.
- **Book Creator:** Web tabanlı kitap hazırlama aracıdır.

### Etkileşimli video uygulamaları:

- **EdPuzzle:** Çeşitli video platformlarında bulunan veya oluşturulan videolar düzenlenebilir ve sesli notlar eklenebilir ayrıca oluşturulan videolara açık uçlu, çoktan seçmeli sorular eklenebilir.
- **TED-Ed:** Bazı konular hakkında video ve animasyonların bulunduğu dijital bir platformdur.

### Video hazırlama uygulamaları:

- **Animoto:** Uygulama içerisinde bulunan hazır şablonlar ve efektler ile etkileyici videolar hazırlanabilir. Çevrimiçi çalışan bir web 2.0 aracıdır.

### Animasyon hazırlama uygulamaları:

- **Vyond:** Animasyonlu video oluşturma platformudur.
- **Powtoon:** Şekiller, resimler, karakterler ve balonlar ve çeşitli materyaller ile animasyon hazırlama programıdır.
- **Animaker:** Uygulama içerisinde bulunan şablonlar, şekiller ve karakterler ile eğitim veya iş ile ilgili animasyonlar ve videolar hazırlanabilir.
- **Cloud Stop Motion:** Çeşitli animasyonların hazırlanabileceği platformdur.
- **Plotagon:** Videolu içerik ve 3D animasyonlar hazırlanabilir ve seslendirilebilir.

### Etkileşimli dijital içerik uygulamaları:

- **iSpring:** Animasyonlu online ders, kısa sınavlar ve etkileşimli öğrenme materyalleri hazırlanabilen e-öğrenme aracıdır.
- **H5P:** Dijital içerik geliştirmek için kullanılacak web tabanlı programdır. Etkileşimli video, anket, quiz ve sunumlar oluşturulabilir.
- **Genially:** İçerik geliştirme aracıdır. Poster, afiş, sunum, oyun ve etkileşimli görseller hazırlanabilir.
- **Nearpod:** Sanal sınıf uygulamasıdır. Videolar, notlar, ev ödevleri ve testler hazırlanabilir.
- **Animaker:** Animasyon ve eğitici videolar hazırlanabilen web aracıdır.

## 3. Müziğin Öğrenme Üzerindeki Etkileri

Derslerde materyal olarak kullanılan müzik; öğrencinin motivasyonunu, derse olan ilgisini ve öğrenme isteğini artırabilir. Her çocuk oyun oynarken dahi kendi müziğini yapar. Söylediği şarkıdaki sözcükleri tekrar ederek kelime haznesini geliştirir ve müziği araç olarak kullanıp kendisini daha iyi ifade etmeye başlar.

Anlaşılır ve eğitime dönük hazırlanmış şarkılar öğrenildiğinde insan beyni bu melodileri tekrar etmektedir. Böylelikle öğrenme daha kalıcı ve zevkli olmaktadır. Bu sayede fazla çaba sarf etmeden örtük öğrenme gerçekleşmektedir.

Ergan (1994:11) bu konudaki düşüncelerini şöyle anlatmaktadır; “Müzik, ilkel veya çağdaş insan için, sevinçli ve kederli anlarında, cinsiyeti, sosyoekonomik statüsü ne olursa olsun, onsuz olunamayan bir ruh ve enerji kaynağıdır. Günlük yaşantının her kesiminde, milli, manevi, ailevi ve sosyokültürel bütün faaliyetlere renk ve canlılık getiren biricik güç kaynağı olan müzik, misafire ikramda bile en makbul olanıdır.” Müziğin en önemli özelliklerinden birisi de duyguları iletmeye zenginlik sağlamasıdır.

Karşal (2004:24) müziğin yararlarını şöyle ifade etmektedir; “kendini ifade edebilme, estetik duygusunun türel mirasın teşvik edilmesi, ses ve dil gelişiminin desteklenmesi, bilişsel gelişim, öz duygusunun gelişmesi, sosyal ve grup becerilerinin gelişmesi şeklinde özetlemek mümkündür”. Öğrencilerin duygu ve düşüncelerini ifade etmesinde, kendi yeteneğini ve kişiliğini daha detaylı tanınmasında, estetik olana yönelmesinde müziğin etkisi yadsınamaz bir gerçektir.

“Müziği seven çocuk insanı sever, toplumu sever, yaşamı sever, eşsiz bir ruh gücü ve zenginliği kazanır” (Yönetken, 1993:21). “Çevreleriyle çalışmalarını müzik sanatı aracılığıyla paylaşan çocukların bu yolla kendilerini çevrelerine tanıtmaya çabaları, özgüvenlerini artırmaktadır. Algılama, kavrama ve aktarma işlevleri sayesinde ise müzik, çocukların zekâ gelişimlerine olumlu katkılar sağlamakta, problem çözme yeteneklerini geliştirmektedir. Kendilerini en iyi şekilde ifade etmeleri için dil becerilerinin yanı sıra, hareket ve ritmik yetenekleri, estetik duyguları ve kültürel birikimleri ve yaratıcılıkları da gelişmektedir” (Onuray Eğilmez, 2009:4).

Müziğin çocukların dil ve zihinsel gelişimine etkilerini Uçar (2015:6) şöyle açıklamıştır;

- Müzik vasıtasıyla dil gelişimine büyük katkı sağlar. Konuşma becerisi gelişir.
- Öğrenciler şarkı söylerken dil becerileri de gelişir.
- Özellikle şarkı ve tekerleme söyleme çalışmaları çocuğun dil gelişimini olumlu yönde etkiler. Çocuklar rahat söyleyemedikleri sözcükleri, şarkı sözü olarak düzenlenmiş melodilerle daha rahat söylerler. Çocuklar her zaman şarkı söylemeye ilgi duydukları için fark etmeden pek çok sözcüğü şarkı içinde öğrenir ve kolayca söylerler ve bunları tekrar ederek düzgün konuşmaya başlarlar.
- Öğrenciler tekerlemeleri sık sık söylemeyle dil çevikliği kazanır, akıcı bir konuşma becerisi elde ederler.
- Öğrencilerin karşılaştığı problemlerin nedenini anlama ve problemleri çözmesine yardımcı olur.
- Öğrencilerin dikkatlerinin gelişmesine yardımcı olur. Dikkati gelişen öğrenci öğrenme alanlarını daha iyi kavrar.
- Erken yaşta kazanılan müzik sevgisi, öğrencinin yaratıcılığının gelişmesine katkı sağlar ve yaşamı doğru algılamasına yardımcı olur.

Müziğin çocukların duygusal ve sosyal gelişimine etkilerini Uçar (2015:6) şöyle açıklamıştır;

- Çocuğun sosyal gelişimine sağlayarak paylaşım ve üretmeye yönlendirir. Grup çalışmaları, öğrencinin kendisini ifade etme yolu sunar. Bununla birlikte, çevresiyle uyumlu, düzenli ve disiplinli olması yolunda yardımcı olur.
- Etkili ve amaca dönük müzik etkinlikleriyle öğrenciler grup içinde kendilerine güvenmeyi öğrenerek kazanacağı özgüven ile yalnızken de kendisine güvenmeyi öğrenir.
- Toplu şarkı söyleme, çocukların birbirlerine göre seslerini kontrol etmeleri ve ayarlamalarını gerektirir. Böylelikle bir öğrenci diğer öğrenciyle eşit haklara sahip olduğunu, başkalarına saygı duyması gerektiğini öğrenmenin yanında paylaşımında bulunmanın zevkine varır.
- Çocuk kendi kültürünü, gelenek ve göreneklerini müzik ve danslar yoluyla tanır. Vatan-millet-ulus-bayrak duyguları gelişir. İyi, güzel, doğru kavramları öğretilerek toplumsallaşması sağlanabilir

Müziğin çocukların bedensel ve psikomotor gelişimine etkilerini Uçar (2015:6) şöyle açıklamıştır;

- Öğrencilere düzenli yürüyüş ve duruş alışkanlıkları kazandırır.
- Müziğe vücut hareketlerinin katılmasıyla müziğe uygun hareketler oluşturmaya çalışmasına aynı zamanda müziğe sesiyle dahil olması bilişsel ve psikomotor becerilerine katkı sağlar.
- Müzik eşliğinde hareket ederken, el, göz koordinasyonu, büyük ve küçük kasları gelişir. Bu da bedensel ve psikomotor gelişimini olumlu yönde etkiler

Müzik etkinlikleri, bedensel ve zihinsel olmasının yanı sıra, konuşmaya ve dinlemeyi öğrenmeye, dikkati bir noktada yoğunlaştırmaya katkıda bulunur (Modiri, 2010:506).

Müzik yoluyla çocukların duyuları gelişir ve iyi müzik çocuklar için her zaman ilgi çekicidir. Müzik çocukları ruhsal olarak besler. Çocuk müzikle algılama, tekrarlama, dikkat, dinleme gibi duygusal ve bilişsel becerilerini geliştirir (Modiri, 2010:508).

Modiri müziğin öğretimdeki yerini şöyle anlatmıştır:

*“Çocuk müzikle algılama, tekrarlama, dikkat, dinleme gibi duygusal ve bilişsel becerilerini geliştirir. Şarkı söylemeyle çocuğun dil becerileri gelişir. Güvensizlik, çekingenlik gibi davranışları yok olur. Başka bir deyişle*

*müzik, çocuğun sosyalleşme sürecine katkıda bulunur. Özellikle grup çalışmalarında çocuk hata yapmaktan korkmadan, rahatlıkla arkadaşlarıyla etkileşim içine girer. Birlikte hareket etme alışkanlığı kazanır. Ayrıca müzik estetik duygusunu ve yaratıcılık becerilerini geliştirir. Müzik; işitsel algı eğitimiyle çocuğun dikkatini bir konuya yoğunlaştırmasını, dinlemeyi öğrenmesini, sesleri tanınmasını ve ayırt etmesini destekleyerek zihinsel gelişime katkı sağlamaktadır. Böylece müzik etkinlikleri, çocuğun müziksel zekâsının gelişimine katkıda bulunmanın yanı sıra, diğer beceri ve zekâlarını geliştirmek için de ona farklı fırsatlar sağlayabilmektedir” (Modiri, 2010:508).*

Müzik yoluyla öğretimde öğrenciler bilgileri daha kolay akıllarında tutabilmekte, istenilen becerileri daha kolay kazandığı bilinmektedir (Modiri, 2010:514). En önemlisi; öğrenciler öğrenmeyi fark etmeden sağlarlar.

#### 4. Müzikal Materyaller

Müzik yoluyla öğretimin en önemli özelliği, şarkılarda; müzik ve metnin birleşimiyle öğrencide psikolojik, algısal ve kültürel olarak, metni düz okuma çalışmasının yapabileceğinden çok daha fazla etkili olduğudur (Gökşenli, 2011: 15).

Şarkıları dinlemek, öğrenmek ve söylemek sınıf içi çalışmalarda büyük bir öneme sahiptir. Böylelikle tekrar etmeleri gerek bilgileri severek, keyif alarak ve isteyerek tekrar ederler ve öğrenmeleri daha kalıcı olur. Birlikte söylenen şarkılar, bir yandan bireyin kendini ifade etmesini sağlarken diğer yandan grup içi çalışmasına katılımını kolaylaştırmakta ve sınıf içi iletişimini güçlendirmektedir.

“Eğitim bilimleri alanında araştırmalar gerçekleştiren Krashen, de Guerrero ve Murphey gibi bazı önemli kuramcılar, müziğin insanın öğrenme evreleri üzerindeki etkisini incelemiş, insanın zihinsel süreçlerine ve dil öğrenme yetisine olan katkılarını deneyler aracılığıyla kanıtlamışlardır” (Gökşenli, 2011:3).

Gökşenli (2011:39) müziğin neden bir öğretim materyali olarak kullanılması gerektiğini şu şekilde açıklamıştır:

- Müzik evrensel, yaşamlarımızın bir bölümünü oluşturur ve sınıfa gerçek yaşamdan kesitlerin girmesine izin verir.
- Öğrenciler müziğe ilgi duyar.
- Derslikte olumlu bir çalışma ortamı yaratır.
- Öğrencileri motive eder ve öğrenme düzeylerini artırır.
- Öğrenciler şarkılarda anlatılan hikayelerle kendilerini özdeşleştirir.
- Ezberleme işlemini kolaylaştırır.
- Şarkı söylerken öğrencilerin kendi sesini işitmesinden aldığı zevk onların öğrenmelerini kolaylaştırır.
- Kelime öğreniminde ve ezberlenmesinde öğrenciye yardımcı olur.
- Öğrencinin kelime sesletimini iyileştirir, konuşma hızını ve akıcılığını artırır.
- Dilbilgisi ve kültürel öğelerin sınıf içinde öğretimi için önemli bir araçtır.
- Konuşma, yazma, okuduğunu anlama ve dinleme alanlarının sınıf içinde uygulanmasına ve değerlendirilmesine olanak tanır.
- Sınıfta interaktif bir ortam oluşturur, önemli tartışma konuları ortaya atar.
- Kullanılan dil günlük dildir, yalın ve günceldir.
- Farklı dialektleri tanımaya olanak tanır.
- Önemli bir sosyokültürel kaynaktır, hayata farklı bakış açılarını ortaya koyar ve öğrencilerin bunlar üzerinde tartışmasına imkân sağlar.

#### 5. Müzik ve Din

Günümüze kadar müzik (mûsikî) kelimesinin çokça tanımı yapılmıştır. Tanrıkorur (1998:13-14) ‘müzik’ kelimesinin tanımını şöyle yapmıştır:

“Müzik kelimesinin esas kaynağı Yunancadır. Yunanlılar müzik sanatını insanlara hediye eden ve onu koruyan bir tanrının varlığına inanıyorlardı. Yunancada o dilin alfabetine göre m-o-u-s-a harfleriyle yazılan ve ‘Mûsa’ diye okunan ‘peri’ anlamına gelen bir kelime vardır. Yunancanın kurallarına göre bir kelimenin sonuna gelen ‘ike’ veya ‘ika’ takısı o kelimeye ‘konuşulan dil’ anlamını kazandırır. Elenika (Yunanca), Turkika (Türkçe), örneklerinde olduğu gibi. ‘Mûsa’ya eklenen -ike- takısı, peri kelimesine de ‘perilerin konuştuğu dil’ anlamını verir. (Yunancası ‘ta mûsike’) ‘Ta mûsike’ Romalılara (yani Latinceye) musica (okunuşu muğisika) şeklinde geçmiş, Latineden türemiş olan dillerle Anglosakson ve Slav dillerinden başka Arapça ve Farsça da kelimeyi hep bu ikinci aslından alıp kendi telaffuzlarına uydurmuşlardır.”

Türkçe'ye Arapçadan geçmiş olan bu kelime 'Mûsikî' şeklinde okunmaktadır. Mûsikî teriminin diğer anlamları ve İbni Sina, Abdulkadir Meraği, Mevlâna Celaleddin-i Rumi, Ebu Hamid Muhammed el-Gazzali, Dr. Suphi Ezgi, Russo (Jean Jacques Rousseau), Knat, Eflatun, Konfüçyus, Johann Wolfgang Van Goethe, Ludwig Van Beethoven, William Shakespeare, Mahmut Ragıp Gazimihal, Pisagor gibi ünlü düşünürlerin mûsikî hakkında söyledikleri tanımlar ve müzik hakkındaki görüşler doğrultusunda müziğin tanımı ve önemine dair şu noktalar dikkat çekmektedir;

- Müzik ilahi bir sanattır.
- Müzik, kişinin kendisini ifade etme aracıdır.
- Müzik, seslerin birbiriyle ilişkisi sonucu ortaya çıkan uyumdur.
- Müziğin ritmik ögesi vardır.
- Güzel müzik her insana etki eder.

Dikkat çeken bu noktalara göre müziği şöyle tanımlayabiliriz: 'Müzik, seslerin birbiriyle uyumunu gözetken, seslerin uzunluklarının birbiriyle oranlı olduğu, insana etki eden, kişinin kendisini ifade etmesi için ilahi bir araçtır'.

Yukarıda da görüldüğü üzere müzik sanatı çeşitli din adamları ve düşünürleri tarafından bugüne kadar çokça tartışılmıştır. Her düşünür kendi anlayışına, mensubu olduğu dine, topluma göre yorumlarda bulunmuşlardır.

"Kur'ân-ı Kerim'de musikinin lehinde veya aleyhinde bir hüküm bulmamız mümkün değildir. Kur'ân ayetlerinden mûsikînin bir sanat olarak veya genel olarak haram olduğuna dair bir hüküm çıkarmamız mümkün değildir. Helal olduğuna dair açık bir ayet de bulunmamakla birlikte, hakkında hüküm verilmeyen birçok nimet gibi, mübah olduğu konusunda görüşler daha fazladır" (Akdoğan, 2010:38).

## 6. Din Eğitiminde Müzik

MEB tarafından hazırlanan programlar doğrultusunda ilköğretim 4. sınıf itibarıyla başlayan Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi derslerinde öğrencinin beş ana hususta davranması konusunda teşvik edilmesi amaçlanır. Bunlar: İnsana saygı, düşünceye saygı, hürriyete saygı, ahlaki olana saygı ve kültürel mirasa saygıdan oluşur (URL 2). Bu beş temel hususun ezberci bir yolla öğrenilmesi yerine, öğrenenin bilinçlenerek ve karşılaşabileceği problemleri çözebilme yetisini işe koşarak öğrenmesi hedeflenir (Can, 2013). Bu hedefleri ve ders kapsamında bulunan hadis, dua, sure ve dini kavramları öğrencilerin ezberleyerek ve anlamlarını bilerek günlük hayatlarında kullanması beklenmektedir (URL 2).

Davranışçı eğitim sisteminde kavramlar öğretilirken çok fazla yeni kavram öğretilmeye çalışılması ve derslerin ayet ve hadislerle anlatılması öğrenciler için karmaşık ve zorlayıcı olmaktadır. Bazı dua ve surelerin uzun oluşu yine bazı problemlere sebep olmakta, öğrenmeyi ve ezberlemeyi zorlaştırmaktadır. Bu yöntem, kalıcı ve anlamlı öğrenmeyi yeterli düzeyde gerçekleştirmediği gibi öğrencilerin ezberciliğe yönelmesi ve yeterince aktif olamamalarına neden olmaktadır. 2006 yılında yapılan değişikliklerle yapılandırmacı eğitim felsefesi temel alınmış olup program hedeflerine uygun öğrenme ortamları oluşturularak materyallerin kullanımı artırılmıştır. Yapılandırmacı yaklaşım öğrenciye yorumlama, değerlendirme, tartışma becerisi kazandırarak ezbercilikten uzak yaparak-yaşayarak öğrenmesini amaçlamaktadır (Can, 2013).

Öğrencilerin DKAB derslerinde daha aktif olabilmeleri, kolay anlayabilmeleri, dua ve sureleri kolayca ezberleyebilmeleri, günlük hayatlarında uygulayabilmeleri için müzikal materyaller önem taşımaktadır.

### 6.1 Öğretim Materyali Olarak Şarkı

Şarkı TDK (URL 3) tarafından şöyle tanımlanmıştır; (1) Tonlama değişiklikleriyle çeşitli duygular uyandıran uyumlu, ezgili insan sesleri dizisi; (2) Türk müziğinde aşk üzerine söylenen, nakaratı ve ara nağmesi olan parça; (3) Ezgi, müzik parçası, melodi, liet; (4) Divan edebiyatında, bestelenmek için dörtlükler biçiminde ve uyaklı olarak yazılmış olan şiir biçimi. Özkan'a (2010, s. 108) göre şarkı; "4, 5, 6, 8, 10, 12 mısralı kıt'aların bestelenmesinden meydana gelmiş bir formdur". Gazimihal (1961:240) şöyle tarif etmiştir; "mûsikîci olsun olmasın herkesin kolayca belleyip söyleyebileceği sözlü bir melodiye ve bu yolda yeniden bestelenen her parçaya şarkı denir ki; en sade nakaratlı şiir kitalarını terennüm eder".

Bu çalışmada Gazimihal'in tanımı ağırlıklı olarak benimsenmiştir. Çalışma kapsamında bestelenen parçaların DKAB dersine hizmet eden bir araç olmasının amaçlanması sebebiyle Türk veya Avrupa müziğindeki şarkı formundan ziyade sözlü melodiler için kullanılan 'Şarkı' terimi kullanılmıştır. Başka bir deyişle bestelenen şarkılarda geleneksel anlamda bir şarkı formunun kullanılması değil, sözlerin kolay öğrenilmesi öncelenmiştir.

Bu bağlamda araç olarak kullanılacak müziğin, öğretim materyali olan şarkının özelliklerini belirlemek gerekir.

Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi dersinde, öğretim materyali olarak kullanılacak şarkılardaki amaç müzik eğitimi değildir. Bu derste öğretim materyali olarak kullanılacak şarkılar bir araçtır. Bu sebeptendir ki, öğretim materyali tasarlama ilkelerine uygun olmalıdır.

### 6.1.1. Öğretim Materyali Olarak Kullanılacak Şarkılarda Bulunması Gereken Özellikler

Müzik dersi dışında, başka derslerde öğretim materyali olarak kullanılacak olan şarkılar şu özellikleri taşımaktadır:

- 1. Ortak Ses Alanı:** Şarkı, genel olarak öğrencilerin ortak ses alanına sahip olmalı. Bir öğrencinin ses alanına (register) uygun olmayan şarkıyı o öğrenci seslendiremez. Seslendiremediğinde başarısızlık duygusuna kapılır ve klasik koşullanma kuramına göre Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi dersine veya şarkı söylemeye dair olumsuz tepki geliştirebilir. Bundan dolayı ortak ses alanına uygun şarkılar bestelenmesi gerekmektedir. Her çocuğun ses alanı birbirinden farklı olabilir. DKAB dersi alan uzmanı bu farklılığı tespit etmekte güçlük çekebilir ve bu tespit aşaması derste zaman kaybına sebep olabilir. Bu sebeple çocuk seslerinde soprano ve alto ses alanlarının ortak sesleri kullanılmalıdır. Buna karşın,

Ortak ses alanı konusunda müzik uzmanları dahi farklı görüşlere sahiptir.

Çocuk seslerinin özellikleri Trollinger'e göre (Değer, 2012);

- Çocukların ses özellikleri yetişkinlerden farklıdır.
- Küçük çocukların tamamıyla işlevsel vokal bağları (ligament) yoktur.
- Çocuklar yetişkinlerle aynı söyleme alanına (register) sahip değildir.
- Çocuk sesi yetişkin sesi gibi tınlamaz.
- Çocukların ses sınırları yetişkinlere göre daha dar ve tizdir.
- Çocuklar vokal rahatsızlıklara yatkındır.

Gazimihal (1961:249) 'tesiture'yi "bir sesin veya sazın iyi ve kolaylıkla çıkardığı seslerin tam genişliği" olarak tanımlamaktadır. Bu sebeple ortak ses alanı belirlenirken bütün görüşlere göre ortak olan ses alanı neresiyse, öğretim materyali, araç olarak kullanacak şarkı bestelenirken de o ses alanı kullanılmalıdır.

Değer'in (2012:78) alanyazından inceleyerek oluşturduğu, çocukların genel ses sınırları/alanlarına ilişkin veriler Tablo 1'de gösterilmiştir.

Ses Sınırları	Açıklama	Kaynak
Do3-Fa4	Çocuk ses sınırı	MEB, 1961: 283
Re3-Mi4	Çocuk ses genişliği	Özekin, 1962: 5
Do3/Re3/Mi3-Mi4/Fa4	Çocuk ses sınırı	MEB, 1965: 236
Re3-Re4	Çocuk ses sınırı	MEB ve Yaykur, 1980: 5
Sib2-Fa4/Sol4	9-11 yaş arası çocuk	Garretson, 1993: 142
Do3-La3	Erken çocukluktaki rahat sınırlar	Lyon, 1993:21
La2-La3	Küçük çocukların rahat söylediği sınır	Toraganlı, 1993: 7
Do3-La3	Küçük çocuklar için uygun sınırlar	Haines ve Gerber, 1996: 118
Si2-Re4/Mi4	Gelişen sesler ve 8 yaşındaki birçok çocuk	Haines ve Gerber, 1996: 118
Sol2-Sol3	Küçük erkek çocuklarının rahat sınırları	Cleall,1970. Akt. Mills, 1998: 64
La2-Si3	Küçük kız çocuklarının rahat sınırları	Cleall,1970. Akt. Mills, 1998: 64
La2-Re4/Mi4	8-9 yaş rahat şarkı söyleme sınırları	Wilson, 2003: 35
Mi3-Do4	6-9 yaş ses aralığı	Yönetken, 1952: 8
Sib2-Fa4	Çocuk sesleri	Aydoğan, 2007: 158
Re3-La3	Küçük çocuklar için başlangıç sınırı	Trollinger, 2007: 23
Sib2-Mi4/Fa4	Eğitimle açılan çocuklar	Trollinger, 2007: 23
Sib2-Fa3	Başlangıç ses alanı	Değer ve Aytepe, 2009: 182
Si2-Si3	Ortak ses alanı	Değer ve Aytepe, 2009: 182

Tablo 1. (Çocukların Genel Ses Sınırları/Alanları)

Tablo 1.'de görüldüğü üzere çeşitli kaynaklara göre çocuk ses alanı hakkındaki görüşler çeşitlilik göstermektedir. Kullanılabilecek en kalın ses için La2, en tiz ses için Sol4 perdeleri gözükmektedir. Değer'e (2012:83) göre çocuk sesi sınırları ve alanına ilişkin veriler birbiriyle çelişiyor gibi gözükse de görüşlerin gerçeği yansıttığı coğrafı, ırksal,



toplumsal, kültürel ve eğitsel değişkenlerin bu çeşitliliğe katkısı olduğu düşünülebilir. Bundan dolayı en uygun ses alanının, bütün görüşlerde bulunan ortak alanların seçilmesiyle oluşturabileceği sonucuna ulaşabiliriz. Tablo 1.'deki bütün önerilerin ortak sesleri Tablo 2'de gösterildiği şekilde tespit edilebilir:

Tüm Önerilerdeki Ortak Ses Alanı [(Re3 (293Hz.)-Sol3 (392Hz.))]																
Ses Sınırları	Sol2	La2	Si2	Do3	Re3	Mi3	Fa3	Sol3	La3	Si3	Do4	Re4	Mi4	Fa4	Sol4	Kaynak
Do3-Fa4 (11)																MEB, 1961: 283
Re3-Mi4(9)																Özekin 1962: 5
Do3/Re3/Mi3/ Fa4(11)																MEB, 1965: 236
Re3-Re4(10)																MEB ve Yaykur, 1980: 5
Sib2-Fa4/Sol4 (13)																Garretson, 1993: 142
Do3-La3(6)																Lyon, 1993: 21
La2-La3(8)																Toraganlı,1993:7
Do3-La3(6)																Haines ve Gerber, 1996: 118
Si2-Re4/Mi4 (12)																Haines ve Gerber, 1996: 118
Sol2-Sol3(8)																Cleall, 1970. Akt. Mills, 1998: 64
La2-Si3(9)																Cleall, 1970. Akt. Mills, 1998: 64
La2-Re4/Mi4 (12)																Wilson, 2003: 35

Tablo 2. (Çocukların Genel Ses Sınırları/Alanları'nda Ortak Alan)

Tablo 2.'de görüleceği üzere bütün görüşlerin ortak ses alanı Re3-Sol3'tür. Tablo 2.'den yola çıkarak ses alanlarının başlangıç ve bitiş seslerine göre tekrarı (frekans) aşağıdaki gibidir.

Kriterler	Frekans	Kriterler	Frekans
Sol2'den Başlayan	1	Sol3'te Bitiren	1
La2'den Başlayan	4	La3'te Bitiren	3
Si2'den Başlayan	1	Si3'te Bitiren	1
Do3'ten Başlayan	4	Do4'te Bitiren	1
Re3'ten Başlayan	2	Re4'te Bitiren	1
		Mi4'te Bitiren	2
		Fa4'te Bitiren	2
		Sol4'te Bitiren	1

Tablo 3. (Ortak Ses Alanlarının Başlangıç ve Bitiş Seslerine Göre Frekansı)

Tablo 3.'de görülmektedir ki; en kalın ses olarak La2 en çok tekrar etmektedir. En tiz ses olarak ise La3 en çok tekrar etmektedir. Bu bulgular ışığında Tablo 2.'de bulunan Re3-Sol3 ortak ses alanı frekanslara göre genişletilip La2-La3 (Yegâh-Nevâ) veya Do3-La3 (Acem Aşîrân-Nevâ) kullanılabilir ortak ses alanı olarak belirlenebilir.

- Ritmik Çeşitlilik:** Öğretim materyali tasarlama ilkelerinden biri de 'öğretim materyali mümkün olduğunca basit, sade ve anlaşılabilir' olmasıdır. Öğretim materyali olarak kullanılacak şarkıların ritmik yapıları da basit, sade ve anlaşılır olmalıdır. Bilişsel kazanımların bu şarkılar yoluyla kazandırılabilmesi için öğrenciler

şarkıların güftelerine odaklanabilmelidirler. Bunun için de öğretim materyali olacak şarkıların ritmik yapısı öğrencilerin çaba sarf etmeden yapabileceği basitlikte olmalıdır.

3. **Melodik Yapısı:** Öğretim materyali tasarlama ilkelerinden birisi de ‘öğrencilerin gelişim özelliklerine uygun’ olmalıdır. Melodik yapı oluşturulurken ortak ses alanı gözetilmelidir. Ezgisel yığılma “herhangi bir alıştırma kalıbı, ezgi ya da şarkıda en sık tekrarlanan nota kümesidir” (Değer, 2012:82). Ezgisel yığılma ortak ses alanının üst ve alt sınırları yerine, ortak ses alanının orta bölgesinde yer almalıdır. İnsanlar tek düzelikten hoşlanmaz. Öğrencilerin söyleyeceği şarkılardaki ritmik ve melodik basitlik bir süre sonra öğrencilere sıkıcı gelmeye başlayabilir. Bundan dolayı bestelenecek şarkılar sanatsal değerler de taşımalıdır. Bestelenecek şarkıların sözlü kısımları basit tutulurken, saz kısımları mümkün olduğunca sanatsal olmalıdır. Böylelikle öğrencilerin duyuşsal gelişimlerine de katkı sağlanabilir.
4. **Kullanılacak Şarkının Kapsamı:** Araç olarak, öğretim materyali olarak kullanılacak şarkının kapsam geçerliği önemlidir. Kapsam geçerliği kullanılan materyalin (şarkının) kazandırılmak istenen davranış değişikliğinin gerçekleşip gerçekleşmemesine hizmet edip etmemesi durumudur. Öğretim programının belirttiği kazanımlara hizmet etmeyen hiçbir etkinliğin öğretim ortamında yeri olmamalıdır. Bu sebeple; kullanılacak materyaller kazanım sağlamak için kullanılmalıdır.
5. **Ses Diski:** Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi dersi öğretmeni müzik alanı uzmanı olmadığından dolayı öğretmenin ve öğrencinin zorlanmaması, derste zaman kaybetmemesi için bestelenmiş olan öğretim materyalinin öğretmen ve öğrencilere hazır sunulması gerekmektedir. Böylelikle öğrenciler ders dışı zamanlarda da bu materyallerle zaman geçirerek öğrenmeyi daha da kalıcı hale getirebilirler. Hazırlanacak ses diski sözlü ve çalgısal hazırlanabileceği gibi sadece çalgısal da hazırlanmalıdır. Sözlü ve çalgısal hazırlanacak kayıt öğretmenin derse hazırlanabilmesi için önemlidir. Öğrenciler sadece çalgısal kayıtlarla birlikte şarkıları söylemelidirler. Böylelikle birisinin söylediği gibi, söyleyen kişiye eşlik etmek yerine kendilerini daha iyi ifade edecekleri, yaratıcılıklarını kullanabilecekleri bir söyleme gerçekleştirebilirler. Böyle bir durumda müziğin bir parçası olarak öğretim materyalini daha zevkle kullanacaklardır.

### 6.1.2 Öğretim Materyali Olarak Kullanılacak Şarkılarda Usûl ve Makam

**Usûl:** Yürümez tarafından yapılan “1930-2000 Yılları Arasında Bestelenen 180 Türk Müziği Çocuk Şarkısının Makam, Usûl, Konu, Bestekâr ve Ses Aralıkları Açısından İncelenmesi” başlıklı çalışmaya göre 178 çocuk şarkısında kullanılan usûllerin dağılımı Tablo 4.’deki gibidir.

Usûl	Adet	Yüzde	Usûl	Adet	Yüzde
Ağır Aksak	1	0,56	Aksak	10	5,62
Aksak-Nim Sofyan	4	2,25	Aydın	1	0,56
Devr-i Hindi	2	1,12	Devr-i Turan	2	1,12
Devr-i Turan – Evfer	1	0,56	Düyek	19	10,67
Evfer	2	1,12	Nim Sofyan	37	20,79
Nim Sofyan – Aksak	3	1,69	Nim Sofyan – Yürük Semai	1	0,56
Raks Aksağı	2	1,12	Semai	15	8,43
Semai – Düyek	1	0,56	Semai – Nim Sofyan – Aksak	1	0,56
Sofyan	62	34,83	Sofyan – Aksak	1	0,56
Sofyan – Aksak Semai	1	0,56	Sofyan – Oynak	1	0,56
Sofyan – Semai	2	1,12	Türk Aksağı	7	3,93
Yürük Evfer	1	0,56	Yürük Semai	1	0,56

Tablo 4. (Usûller)

Bu bilgilere göre en sık kullanılan usûller %34,83 Sofyan, %20,79 Nim Sofyan, %10,67 Düyek, %8,43 Semai, %5,62 Aksak, %3,93 Türk Aksağı ve %15,73 diğerleridir.

Özbilir Sezer (2010) tarafından yapılan “TRT Repertuvarında Bulunan Nihâvend Makamındaki Çocuk Şarkılarının Besteci ve Usûl Yönünden İncelenmesi” başlıklı çalışmaya göre, incelenen 34 Nihâvend çocuk şarkısında kullanılan usûller Tablo 5.’de gösterilmiştir.

Usûl	Adet	Yüzde
Devr-i Turan	1	2,94
Düyek	4	11,76
Evfer	1	2,94
Nim Sofyan	8	23,53
Semai	5	14,71
Sofyan	14	41,18
Türk Aksağı	1	2,94

Tablo 5. (Usûller)

Bu bilgilere göre en sık kullanılan usûller %41,18 Sofyan, %23,53 Nim Sofyan, %14,71 Semai, %11,76 Düyek, %8,82 diğerleridir.

Bu iki çalışma karşılaştırıldığında görülmektedir ki; çocuk şarkılarında en çok kullanılan usûller Sofyan, Nim Sofyan, Semai ve Düyek usûlleridir. Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi dersi için öğretim materyali olarak bestelenecek şarkıların usûllerinde bu usûllere öncelik verilmelidir.

**Makam:** Yürümez tarafından yapılan çalışmaya göre bu 178 şarkının makam dağılımı Tablo 6.'daki gibidir.

Makam	Adet	Yüzde	Makam	Adet	Yüzde
Acem Aşiran	1	0,56	Acem Kürdî	2	1,12
Bayâti	1	0,56	Bûselik	14	7,87
Çârgâh	3	1,69	Dügâh	1	0,56
Eviç	1	0,56	Gerdâniye	1	0,56
Hicâz	20	11,24	Hicazkâr	1	0,56
Hüseyini	16	8,99	Karcığâr	4	2,25
Kürdî	2	1,12	Kürdili Hicazkâr	1	0,56
Mahur	7	3,93	Nihâvend	38	21,35
Nikrîz	10	5,62	Rast	35	19,66
Segâh	3	1,69	Sultani Yegâh	1	0,56
Sûzinak	1	0,56	Uşşâk	14	7,87
Zavil	1	0,56			

Tablo 6. Makamlar (Yürümez, 2014, s. 33)

Bu bilgilere göre en sık kullanılan makamlar %21,35 Nihâvend, %19,66 Rast, %11,24 Hicâz, %8,99 Hüseyini, %7,87 Uşşâk, %7,87 Bûselik, %5,62 Nikrîz ve %17,4 diğerleridir.

TRT Türk Sanat Müziği Çocuk Korolarının kuruculuğunu ve şefliğini yapmış olan Özgen Gürbüz koro çalışmaları esnasında makamlar hakkında edindiği izlenimleri şöyle aktarmaktadır:

*“Rast, Nihâvend, Segâh, Uşşâk, Hüseyini, Bûselik, Kürdili Hicazkâr, Hicâz, Kürdî, Sûzinak gibi makamlarda yapılan şarkıları çok büyük başarı ile icra etmişler ve hiçbir perde sıkıntısı çekmemişlerdir. Özellikle saba, hüzzam, Bestenigar gibi makamları biz tercih etmedik, kritik perdelerdeki baskıların başarılı olacağı konusunda endişelerimiz vardı. Donanımda gösterilen arızaların dışına çıkabilen bir makam dizilerinde verilebilecek bir yanlış ve eğiticiye göre göreceli perdeler, ilerde zor olabilecek hatalar yaratabilir. Ancak, Türk Musikisinde icrası en zor olan perdelerden birisi olan Uşşâk dörtlüsünü kullanan makamlardaki ikinci derece, çocuklar tarafından kulakta, hiçbir rahatsızlığa meydan vermeyecek şekilde kullanılmıştır. Bu nedenle, icralarda ses sistemine uyum tamdır. Ancak yukarıda belirttiğim ve tarafımızdan bilinen diğer sebeplerden ötürü bazı makamların kullanılmaması, çok ağır makam geçkilerinin yapılmaması uygun olacaktır” (Koçak, 1996:35).*

Öğretim materyali olarak bestelenecek şarkılarda bahsedilen makamlara öncelik verilmesi öğrencilerin şarkıyı öğrenirken zaman kaybetmemeleri, yanlış öğrenmemeleri ve sevmeleri için önemlidir.

## 7. Materyaller

Bu bölümde müzikal materyal geliştirme ilkelerine uygun olarak geliştirilmiş iki adet müzikal materyal yer almaktadır. Materyaller Nihavend ve Hüzzam makamında bestelenmiş olup, usûl olarak Sofyan kullanılmıştır. Sözlü kısımların ortak ses alanı içinde kalmasına gayret gösterilmiş; öğrencilerin müziksel gelişimine de katkı sağlamak amacıyla çeşni ve geçki gibi makamsal alterasyonlar sözsüz kısımlarda kullanılmıştır.

Kullanılan Makam: Nihavend

Usûl: Sofyan

Plan: 1

## 1.1.0.1. Bismillâhirrahmânirrahîm

Yiğit Can Eyüboğlu



Bis - mil - lâ - hir - rah - mâ - nir - ra - hîm.



E - sir - ge - yen, ba - ğış - la - yan Al - lah' - in a - dıy - la.



İş - le - ri - mi - ze Al - lah' - in a - dıy - la baş - la - rız

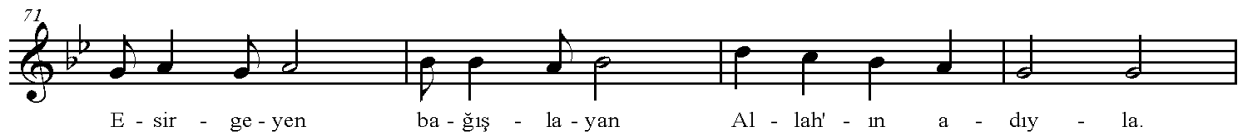


E - sir - ge - yen ba - ğış - la - yan Al - lah' - in a - dıy - la.



Türk - çe' - de bu ke - li - me - ye bes - me - le - de - riz.

Bismillâhirrahmânirrahîm





## 7.1 Materyal: Bismillâhirrahmânirrahîm

Bismillâhirrahmânirrahîm başlıklı birinci materyal ilköğretim 4. sınıf müfredatında bulunan inanç öğrenme alanında 1. üniteye yer alan Din ve Ahlak Hakkında Neler Biliyorum? kapsamında oluşturulmuştur. Materyalin amacı öğrencinin Bismillâhirrahmânirrahîm, besmele ve bismillah kavramlarının aynı anlama geldiğini fark etmesini sağlamak ve anlamlarını öğrenerek günlük hayatta kullanmasına yardımcı olmaktır. Materyale ait plan ve nota çalışmaya eklenmiştir. Materyale ait ses kaydına aşağıda verilmiş olan linkten ulaşılabilir.

**Öğrenme Alanı:** İnanç

**Ünite:** 1. Ünite: Din ve Ahlak Hakkında Neler Biliyorum?

**Konu:** 1.1. Bismillâhirrahmânirrahîm

**Kavramlar:** Bismillâhirrahmânirrahîm, besmele, bismillah

**Kazanımlar:** 1. Dinî ifadelerin günlük konuşmalarımızda nerede ve nasıl kullanıldığını fark eder.

**Süre:** 3x7'=21'

**Araç ve Gereçler:** Kavram kartları, CD çalar, Ses diski, Hoparlör.

**Bağlantı Linki:** <https://youtu.be/SK8L0acNwI0>

**Öğretim Materyalinin Sözlere:**

**Bismillâhirrahmânirrahîm**

Bismillâhirrahmânirrahîm (x2)	(Ara müzik)
Esirgeyen, bağışlayan	İşlerimize Allah'ın adıyla başlarız,
Allah'ın adıyla.	Esirgeyen, bağışlayan
(Ara müzik)	Allah'ın adıyla.
İşlerimize Allah'ın adıyla başlarız,	Kısaca 'Bismillah' deriz bu kelimeye.
Esirgeyen, bağışlayan	(Ara müzik)
Allah'ın adıyla.	Kısaca 'Bismillah' deriz bu kelimeye.
Türkçe'de bu kelimeye	(Ara müzik)
'Besmele' deriz.	Bismillah'ın anlamı, Allah'ın adıyla
(Ara müzik)	Bismillah'ın anlamı, Allah'ın adıyla.
Türkçe'de bu kelimeye	(Koda)
'Besmele' deriz.	

(Sözler ders kitabının 10. Sayfasındaki açıklamalardan faydalanılarak yazılmıştır.)

**Süreç:**

### 1. Kavramların Açıklanması, Sözlerin Okunması, Şarkının Sözlü Kayıttan Dinlenmesi

Öğretmen, 'Bismillâhirrahmânirrahîm, bismillah, besmele, esirgemek, bağışlamak' kavramlarını öğrencilere anlatır. Sınıfı beş gruba ayırır. Üzerinde 'Bismillah, Besmele, Esirgeyen, Bağışlayan, Allah'ın Adıyla' kavramlarının ayrı ayrı kağıtlara yazılı olduğu 'kavram kağıtları'nı her gruba bir kavram gelecek şekilde dağıtır. Öğretmen şarkının sözlerini yansılama yoluyla her satırı iki kez öğrencilere tekrar ettirir.

Şarkı bir kez baştan sona sözlü kayıttan dinlenir. Bu esnada kavram kağıtlarında yazılı olan kavram şarkıda geçince, o kavram kağıdına sahip olan grup kağıtlarını havaya kaldırır. Süreç esnasında mırıldanan, şarkıya eşlik etmeye çalışan öğrenciler pekiştireçlerle cesaretlendirilmelidir, kesinlikle engellenmemelidir.

**Değerlendirme:** Şarkı bittikten sonra her gruptan bir öğrencinin, gruplarına ait kavramı açıklaması istenir.

Bir sonraki derse öğrencilerin bu şarkıyı dinleyip gelmeleri ve böylelikle beraberlik içinde şarkıyı söyleyebilecekleri açıklanır.

## 2. Şarkının Sözlü Kayıttan Dinlenmesi

Bir sonraki ders, her bir kavram kâğıdı önceki dersten başka bir gruba gelecek şekilde dağıtılır. Şarkı iki kez baştan sona sözlü kayıtlarla birlikte söylenir ve gene ilgili kavramlar şarkıda geçtikçe, ilgili kavram kâğıdına sahip olan grup kâğıtlarını havaya kaldırır.

Değerlendirme: Şarkı bittikten sonra her gruptan daha önce söz verilmemiş bir öğrenciye söz verilerek gruplarına ait kavramı açıklamaları istenir.

Öğrencilere bir sonraki ders bu şarkıyı sözsüz kayıtlarla söyleyecekleri söylenir.

## 3. Şarkının Sözsüz Kayıtlarla Öğrenciler ve Öğretmen Tarafından Söylenmesi

Bir sonraki ders, kavram kâğıtlarıyla birlikte, sözsüz kayıtlarla, öğretmen ve öğrenci tarafından şarkı söylenerek süreç tekrar edilir.

Değerlendirme:

Öğrencilere

‘Bismillâhirrahmânirrahîm’ kelimesinin anlamı, ‘Bismillâhirrahmânirrahîm’ kısaltılmış hali,

Şarkıda Allah’ın hangi sıfatlarından bahsedildiği, Nerelerde besmele çekildiği, sözlü olarak sorulur.



## Sübhâneke Duası

Kullanılan Makam: Hüzzam

Beste: Yiğit Can Eyüboğlu

Usûl: Sofyan

Plan: 8



## 7.2 Materyal: Sübhâneke Duası ve Anlamı

Sübhâneke başlıklı ikinci materyal ilköğretim 4. sınıf müfredatında bulunan inanç öğrenme alanında 1. üniteye yer alan Din ve Ahlak Hakkında Neler Biliyorum? kapsamında oluşturulmuştur. Materyalin amacı öğrencinin Sübhâneke Duasını ve anlamını öğrenerek ezberlemesine yardımcı olmaktır. Materyale ait plan ve nota çalışmaya eklenmiştir. Materyale ait ses kaydına aşağıda verilmiş olan linkten ulaşılabilir.

**Öğrenme Alanı:** İnanç

**Ünite:** 1. Ünite: Din ve Ahlak Hakkında Neler Biliyorum?

**Konu:** 4. Sübhâneke Duası ve Anlamı

**Kazanımlar:** 8. Sübhâneke duasını ezbere okur ve anlamını söyler.

**Süre:** 3x7'=21'

**Araç ve Gereçler:** CD çalar, Ses diski, Hoparlör

**Bağlantı Linki:** <https://youtu.be/xbHNFUpPjko>

**Öğretim Materyalinin Sözleri:**

### Sübhâneke Duası ve Anlamı

(Giriş müziği)

Sübhâneke Allâhümme ve bihamdik(e).

Allah'ım sende hiçbir eksik özellik yoktur. (x2)

Ve tebârekesmük(e).

Ve teâlâ ceddük(e).

Seni her zaman överim.

(Allah'ım) seni hep överim,

Senin adın kutludur (kutlu). (x2)

Ve celle senâük(e).

Ve lâ ilâhe ğayrük(e).

Senin şanın yücedir (yüce),

Senden başka ilah yoktur. (x2)

**Süreç:**

#### 1. Kavramların Açıklanması, Sözlerin Okunması, Şarkının Sözlü Kayıttan Dinlenmesi

Sübhâneke Duasında bahsedilen Allah'ın nitelikleri anlatılır. Öğretmen şarkının sözlerini yansılama yoluyla her satırı iki kez öğrencilere tekrar ettirir.

Şarkı bir kez baştan sona sözlü kayıttan dinlenir. Süreç esnasında mırıldanan, şarkıya eşlik etmeye çalışan öğrenciler pekiştiricilerle cesaretlendirilmelidir, kesinlikle engellenmemelidir.

**Değerlendirme:** Sübhâneke Duasında Allah'ın hangi niteliklerinden bahsedilmektedir? (Cevap: Hiçbir eksik özelliğinin olmadığı, Her zaman övgüye değer olduğu, Adının kutlu olduğu, Şanınin yüce olduğu, Allah'ın tek tanrı olduğu ve başka bir ilah olmadığı.)

Bir sonraki derse öğrencilerin bu şarkıyı dinleyip gelmeleri ve böylelikle beraberlik içinde şarkıyı söyleyebilecekleri açıklanır.

#### 2. Şarkının Sözlü Kayıttan Dinlenmesi

Bir sonraki ders, Şarkı iki kez baştan sona sözlü kayıtla birlikte söylenir.

Değerlendirme: Her arapça satırın Türkçe çevirisi öğrencilere sorulur.

Öğrencilere bir sonraki ders bu şarkıyı sözsüz kayıtla söyleyecekleri söylenir.

### 3. Şarkının Sözsüz Kayıtla Öğrenciler ve Öğretmen Tarafından Söylenmesi

Bir sonraki ders, sözsüz kayıtla, öğretmen ve öğrenci tarafından şarkı söylenerek süreç tekrar edilir.

Değerlendirme:

Sınıf ikili gruplara ayrılır. İki öğrenciden birisi duanın ilk cümlesinden itibaren birer birer ezbere Arapça olarak cümle söyler, diğer öğrenci ezbere Türkçe anlamını söyler. Bu şekilde duanın tamamı okunur.

## SONUÇ

Bir davranış kazandırma ve değiştirme süreci olan eğitim, eğitimin verildiği ülkeye hizmet etme amacıdadır. Bir toplumun refah seviyesine ulaşmasını sağlayan en büyük araçlardan birisi eğitimidir. Eğitim yoluyla bireylere çeşitli toplumsal değerler kazandırılır. Bu süreçte din kültürü ve ahlak bilgisi eğitimi önemli bir yer tutar.

Türkiye’de eğitimin iyileştirilmesi çalışmalarında çeşitli yaklaşımlar benimsenmiştir. Bunlardan en güncel olanı ise, öğreneni merkeze alan ve öğrenenin aktif olduğu yapılandırmacı sistemdir. Öğrenenin aktif duruma geçebilmesi için etkinliklere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu etkinliklerden birisi de müziktir.

Davranış değişikliğinin kalıcı bir şekilde, kolay yolla gerçekleşebilmesi için bireyin öğrenme sürecinde görmesi, işitmesi, yapması ve öğrendiklerini söyleyebilmesi gerekmektedir. Bundan dolayı müzikal materyaller öğrenme sürecini doğrudan olumlu etkileyen araçlar olabilir. Bu çalışmada, Din eğitiminde araç olarak kullanılmak üzere müzikal materyaller nasıl tasarlanmalıdır? sorusuna yanıt aranmıştır. Buna göre araştırmanın sonuçları şu şekildedir:

Teknolojideki gelişim toplumu doğrudan etkiler ve bu gelişim doğrultusunda eğitim güncellenmelidir. Teknolojinin gelişimi ve değişen ihtiyaçlar doğrultusunda MEB tarafından öğretim programlarında güncellemeler yapılmıştır. Yapılan güncellemelerle birlikte eğitimde teknoloji ile materyal kullanımı önem kazanmış ve materyallerin öğrenme üzerinde olumlu etkileri olduğu görülmüştür.

Yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen bulgulara göre müziğin çocuklarda dil ve zihinsel, duygusal ve sosyal, bedensel ve psikomotor gelişimlerine katkıda bulunduğu ve öğrenme üzerinde olumlu etkileri olduğu görülmektedir.

Evrensel ve ilahi bir sanat olan müziğin öğrenme üzerindeki olumlu etkileri, müzikal materyallerin önemini artırmaktadır. Bu çalışmada öğrencilerin dini kavramları, sure ve duaları kolay bir şekilde öğrenebilmeleri ve günlük yaşantılarında kullanabilmeleri amacıyla DKAB dersi için müzikal materyaller üretilmiştir. Bu derste öğretim materyali olarak kullanılacak şarkılardaki amaç müzik eğitimi değildir. Şarkılar öğrenmeyi kolaylaştıran ve öğrenileni kalıcı hale getirmeyi hedefleyen bir araçtır. Bu sebeple materyaller müzikal materyal geliştirme ilkelerine uygun olarak geliştirilmiştir. Bu ilkeler:

- Öğrenciye Görelik İlkesi
- Yenilik İlkesi
- Görelik İlkesi
- Anlamlılık İlkesi
- Çok Örnek İlkesi
- Seçicilik İlkesi
- Fonun Figürü Destekleme İlkesi

Öğretim Materyali Olarak Kullanılacak Şarkılarda Bulunması Gereken Özellikler ise şunlardır;

- Ortak Ses Alanı: Yegâh-Nevâ veya Acem Aşîrân-Neva perdeleri aralığında olmalıdır.
- Ritmik Çeşitlilik: Basit, sade ve anlaşılır olmalı. Güfte odakta olmalı. Çaba sarf etmeden öğrenilebilir olmalıdır.
- Melodik Yapısı: Ortak ses alanı içinde olmalı. Melodik yığılma ortak ses alanının orta alanında olmalı. Güfte kısımları basit, saz kısımları sanatsal alterasyonlarla çeşitlenmelidir.

- Kullanılacak Şarkının Kapsamı: Kazandırılmak istenen kazanım doğrultusunda bir içeriğe sahip olmalıdır.
- Ses Diski: Öğretmen ve öğrencinin zorlanmadan müzikal materyalleri kullanabileceği ses kayıtları olmalıdır.

Geliştirilecek materyallerin öğrenciye göre olması için ortak ses alanının kullanılması çok önemlidir. Müzikal materyallerdeki amaç öğrencinin aktif duruma geçip öğrenmesini kolaylaştırmaktır. Bundan dolayı tüm sınıfın seslendirebileceği bir ortak ses alanının kullanılması önemlidir. Yenilik ilkesine uygunluk için ise, materyaller güncellenen öğretim programına göre güncellenmeli ya da yeniden tasarlanmalıdır. Aynı zamanda, bu ilke gereği, değişen yaşam koşulları sebebiyle öğrencinin değişen ilgileri de önemsenmelidir.

Görelilik ve anlamlılık ilkesine göre, şarkıların melodik yapısı ve sözleri sadelik içinde olmalıdır. Müzikal materyallerin amacı müzikal gelişim sağlamaktan ziyade öğrenmeyi destekleyici bir araç olmaları sebebiyle; şarkılar kolay öğrenilebilir olmalıdır. Öğrenci şarkıları ne kadar kolay öğrenirse, kazandırılmak istenen bilişsel gelişim de o kadar kolaylaşacaktır.

Her öğrencinin aynı şarkıdan eşit oranda zevk alması mümkün değildir. Bundan dolayı bir içerik için birden çok materyal hazırlanmalıdır. Böylelikle hem çok örnek ilkesine uyulmuş olacaktır hem de sınıftaki her öğrencinin kendi ilgisine göre farklı şarkıları benimsemesi söz konusu olacaktır.

Şarkılarda kullanılacak ritmik çeşitlilik ve melodik yapıyla konunun önemli noktaları dikkat çekici bir şekilde hazırlanabilir. Örneğin öğretilmek istenen bir kavram tekrar edilerek veya çeşitli dinamik ve artikülasyonlarla vurgulanarak, o kavramın geçtiği yerler dikkat çekici hale getirilerek seçicilik ilkesine uyulabilir

Şarkıların öğrencinin ilgisini canlı tutabilmesi için içinde zıtlıklar barındırması gerekir. Bir şarkının baştan sonra ortak ses alanında ve basit ritmik yapılarla olması monotonluk yaratacağı için ilgi çekebilmesi ve kazandırılmak istenen kazanıma ek olarak müzikal bir gelişim de sağlaması gerçekçi değildir. Öğrencinin ilgisini canlı tutabilmek için sözlü kısımlar basit ve sade, sözsüz kısımlar çeşitlendirilmiş bir ritmik yapıda ve ortak ses alanından çok daha geniş bir ses alanında, makamsal geçkilerle zıtlıkların yaratıldığı bir şekilde tasarlanmalıdır. Böylelikle, fonun figürü destekleme ilkesi gerçekleştirilmiş olur. Ancak bu ilke gerçekleştirilirken görelilik ilkesi göz ardı edilerek sözlerde karmaşa yaratılmamasına dikkat edilmelidir. Şarkının içerik olarak kapsamı minimum sayıdaki kazanıma odaklanmalıdır.

Bu çalışmanın yedinci başlığında, yukarıda belirtilen ilke ve özellikler doğrultusunda müzikal materyal önerileri sunulmuştur. Öğretim materyali olarak hazırlanan şarkılarda literatür taraması sonucunda elde edilen bulgular ışığında ezgisel, ritmik, makamsal ve usûle dönük kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Bu kavramsal çerçeveye göre ezgisel yapı için; daha önce yapılmış çalışmaların bulgularından yola çıkarak ilköğretim öğrencileri için ortak ses alanı oluşturulmuş ve materyallerde sözlü kısımlar La2-La3 (Yegâh-Nevâ) aralığında sınırlandırılmıştır.

Daha önce yapılan araştırmalar sonucunda çocuk şarkılarında en sık kullanılan usûller şu şekildedir: %34,83 Sofyan, %20,79 Nim Sofyan, %10,67 Düyek, %8,43 Semai, %5,62 Aksak, %3,93 Türk Aksağı, ve %15,73 diğerleridir. Bundan dolayı şarkılarda Sofyan usûlü kullanılmıştır.

En sık kullanılan makamlar ise; %21,35 Nihâvend, %19,66 Rast, %11,24 Hicâz, %8,99 Hüseyini, %7,87 Uşşâk, 5,62 Bûselik, %5,62 Nîkrîz ve %17,4 diğerleridir. Bundan dolayı şarkılardan birinde Nihâvend kullanılmıştır.

Örnek olarak tasarlanmış olan Sübhâneke duasında amaç Arapça olan duanın Türkçesini ezberletmektir. Bundan dolayı Arapça kısımlar ile Türkçe kısımlar farklı tempoda ve usûlde tasarlanarak zıtlık yaratılmıştır.

Bu çalışmada öğrencilerin DKAB dersinde karşılaştıkları yeni kavramları daha kolay anlamalarına ve sık tekrar gerektiren dua ve sureleri ezberlemelerine çözüm olabilecek müzikal materyallerin nasıl olması gerektiği araştırılarak ve özellikleri belirlenerek üretilmiştir.

Şarkılar elde edilen veriler ışığında bestelenerek öğrencilerin ilgisini arttırmak amacıyla çalgısal kısımlarda ortak ses alanının dışındaki sesler ve makam geçkileri kullanılmıştır. Öğrencilerde seslendirme güçlüğü olmaması için sözlü kısımlarda makam geçkilerine yer verilmemiştir.

Hazırlanan materyallerin isimleri, söz yazarları ve ilgili öğrenme alanları Tablo 7’de gösterilmiştir.

Plan No.	Materyal İsmi	Sözler	Öğrenme Alanı	Faydalanılan makam	Kullanılan Usûl
1	7.1. Bismillâhırrahmânırrahîm	Yiğit Can EYÜBOĞLU	İnanç	Nihâvend	Sofyan
2	7.2. Sübhâneke Duası	Dua	İnanç	Hüzzâm	Sofyan – Yürük Semai

**Tablo 7. (Materyallerin İsimleri, Söz Yazarları ve İlgili Öğrenme Alanları)**

Materyaller ilköğretim 4. sınıf müfredatından inanç öğrenme alanına göre hazırlanmıştır. Materyaller Nihâvend ve Hüzzâm makamında bestelenmiş olup usûl olarak ise Sofyan ve Yürük Semai kullanılmıştır. Yürümez'e (2014) göre çocuk şarkılarında en sık kullanılan makam Nihâvend'dir, bundan dolayı Bismillâhırrahmânırrahîm isimli materyal için Nihâvend; Sübhâneke duasının tilâvetine daha uygun olması sebebi ile Sübhâneke Duası başlıklı materyal için Hüzzâm makamı seçilmiştir. Materyallerin alan dışı öğretmenler tarafından kolaylıkla kullanılabilmesi için öğretim planları ve ses kayıtları bulunmaktadır.

Hazırlanan materyaller öğrencilerin derse ilgisini, merakını öğrenme ve derse katılma isteklerini artırmayı amaçlamaktadır. Çocukların teknolojiye olan ilgisinin artması ve 2019 yılının son aylarında başlayan salgınla birlikte uzaktan eğitim sürecinin örgün eğitime dahil olmasıyla materyal kullanımı önem kazanmıştır. Web tabanlı çeşitli programlar kullanılarak hazırlanan materyaller çocukların ilgisini çekerek sınıf dışı ortamlarda kendi başına öğrenmesine katkıda bulunabilir. Müzikal materyaller de çocukların uzaktan eğitimde sınıf ortamı dışında, kendi başına sürekli tekrar edebileceği ve kolaylıkla ulaşabileceği materyallerdir. Din Öğretimi Genel Müdürlüğü ve Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü ortak çalışmasıyla, DKAB derslerinde kullanılmak üzere, öğretmen ve öğrencilerin kolay ulaşabileceği müzikal materyallerin geliştirilmesi ve bir veri tabanı oluşturulması, oluşturulan materyallerin bir pilot çalışma yapılarak etkisinin belirlenmesi, hizmet içi eğitimlerle bu materyallerin öğretmenler tarafından daha kolay kullanmalarının sağlanması, öğrenme ortamlarının müzikal materyallerin kullanımını artırmaya yönelik teknolojik olarak zenginleştirilmesi, tasarlanan müzikal materyallerin etkisini artırmak için animasyon çizgi filmlerin hazırlanması önerilebilir.

## KAYNAKÇA

- Akdoğan, B. (2010). *Türk Din Musikisi Dersleri*. Ankara: Bilge Ajans ve Matbaası.
- Can, S. (2013). Program Geliştirme Açısından Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Öğretim Programlarının İncelenmesi (2000-2010 İstanbul Örneği). İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı; Din Eğitimi Bilim Dalı.
- Çelikkol, Ö. (2007). Kelime Kazanımında Müziğin Etkisi. *Yüksek Lisans Tezi*, 91. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Değer, A. Ç. (2012). Çocuk Korolarının Eğitiminde Bir yaklaşım Olarak Eğitsel Oyun Kullanımının Öğrencilerin Müziksel Erişi Düzeylerine Etkisi. *Doktora Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Demirel, Ö., Seferoğlu, S., & Yağcı, E. (2004). *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme*. Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Ergan, M. S. (1994). *Türkiye Müzik Bibliyografyası: Kitaplar, Notalar (1929-1993)*. Konya: MS Ergan.
- Ergin, A. (1998). *Öğretim Teknolojisi ve İletişim*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Ertürk, S. (2013). *Eğitimde "Program" Geliştirme*. Ankara: Edge Akademi.
- Eskicumalı, A. (2013). Eğitimin Temel Kavramları. Y. Özden, & S. Turan içinde, *Eğitim bilimine giriş* (s. 2-23). Ankara: Pegem Akademi.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gökşenli, E. Y. (2011). Yabancı Dil Olarak ispanyolca Öğretiminde Müziğin Öğretim Aracı Olarak Kullanımı. *Mediterráneo/Mediterraneo*, 0(6), 13-43.
- Gümüş, G. (2000). İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersi Programındaki Hz. Muhammed'in Hayatına Özel Öğretim Yöntemleri Açısından Bir Yaklaşım. *Yüksek Lisans Tezi*, 29. Ankara, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Halis, İ. (2002). *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karşal, E. (2004). Okul Öncesi Dönemi Çocuklarda Müzik Yeteneğinin Matematik Yeteneği ile İlişkisi ve Müzik Eğitiminin Matematik Performansı Üzerine Etkileri. 24. İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Kılavuz, M. A., & Yılmaz, H. (2009). Örgün ve Yaygın Eğitimde Öğrenenlerin İhtiyaçları Doğrultusunda Din Eğitimi ve Öğretimi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18(2), 123-139.
- Koçak, Z. (1996). Geçmişten Günümüze Eğitimimizde Çocuk Şarkılarının Kronolojik Gelişimi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi.
- Korkmaz, M. (2016). *Din Öğretimi Teknolojisi ve Materyal Geliştirme*. Kayseri: Kimlik Yayınları.
- Modiri, I. G. (2010). Okul Öncesinde Müzik Aracılığı İle Yabancı Dil Öğretimi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2(23), 508.
- Oğuzkan, F. (1993). *Eğitim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Emel Matbaacılık.
- Onuray Eğilmez, H. (2009). Piyano Eğitimi Başlangıç Aşamasında 6-8 Yaş Çocukları İçin Kullanılması Öngörülen Öğrenmeyi Hızlandırıcı ve Pekleştirici Görsel Çalışmalar. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*(32), 5-22.
- Özdemir, M. (2010). Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Öğretmenlerinin DKAB Derslerinde Öğretim Materyali Hazırlama ve Kullanma Durumu: Konya İl Merkezi Örneği. *Yüksek Lisans Tezi*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.
- Özkan, İ. H. (2010). *Türk Müsiki Nazariyatı ve Usülleri: Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötügen Neşriyat A.Ş.
- Tanrıkorur, Ç. (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ötügen Neşriyat A.Ş.
- Topbaşı, F. (2006). Okulöncesi Dönem 6 Yaş Grupların Törel (Ahlâkî) Gelişiminde Dramanın Yeri ve Önemi. *Yüksek Lisans Tezi*, XIII. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlköğretim Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Öğretmenliği (Din Eğitimi) Anabilim Dalı.
- Tosun, C. (2016). Din ve Ahlak Öğretimi. C. Tosun, & F. Çapçioğlu (Dü) içinde, *Bilimsel Bir Disiplin Olarak Din ve Ahlak Öğretimi* (s. 18). Ankara: Ankara Üniversitesi Uzaktan Eğitim Yayınları.
- Uçar, M. (2015). 5-9 Yaş Aralığındaki Çocukların Piyano Eğitimde Öğrenmeyi Sağlayıcı ve Destekleyici Görsel Materyal Geliştirme. *Yüksek Lisans Tezi*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.
- URL 1: <http://meb.gov.tr/vizyon-misyon/duyuru/8851>, Erişim Tarihi: 28.06.2021.
- URL 2: <https://mufredat.meb.gov.tr/ProgramDetay.aspx?PID=318>, Erişim Tarihi: 28.06.2021.
- URL 3: <https://sozluk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 28.06.2021.
- Varış, F. (1976). *Eğitimde Program Geliştirme: Teori ve Teknikler*. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Yalın, H. İ. (2015). *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Yanpar Yelken, T. (2014). *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarımı*. Ankara: Anı Yayıncılık.

- Yeni, B. (2016). Dini Mûsikînin İlköğretim Öğrencilerinin Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi Dersine Karşı Tutumlarına Etkisi. *Yüksek Lisans Tezi*, 3-5. Samsun: On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yönetken, H. B. (1993). *Türkiye'de Müzik Eğitiminin Önemi-Müzik Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yürümez, E. (2014). 1930-2000 Yılları Arasında Bestelenen 180 Türk Müziği Çocuk Şarkısının makam Usul Konu Bestekar ve Ses Aralıkları Açısından İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*, 4. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

# SANAT ESERİNİ ANLAMAK: MALEVICH'İN SİYAH KARE'Sİ ÜZERİNDEN GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ÇÖZÜMLEME

## Understanding The Artwork: A Semiotic Analysis Through Malevich's Black Square

Hilal YURTTAŞ<sup>1</sup>, Gülçin KARACA<sup>2</sup>

### ÖZET

Sanat, sanat izleyicisi için kafa karıştırıcı olabilmektedir. Tarih içerisinde de sanat eserini anlamlandırmak için sanat eleştirisi kapsamında çeşitli yaklaşımlardan yararlanılmıştır. Bu araştırmanın amacı da sanat eserini anlamak için sanatçının ve alımlayıcının içinde bulunduğu toplum-kültür değerlerinin ve sanat eserlerinin anlamlandırılmasında sanat eleştirisi yöntemlerinin yanında göstergebilimsel yaklaşımdan yararlanmanın önemini vurgulamaktır. Yöntem olarak doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın sınırlılığı olarak belirtilebilir ki, araştırma sanat eserini anlamlandırma biçimi olarak alımlayıcı (izleyici, okur) ve yapıt ilişkisi açısından bir değerlendirme yapmaktadır. Bu doğrultuda, dört tür yaklaşım biçiminden söz edilebilir. Bunlar; sanatçı merkezli yaklaşım, yapıt merkezli yaklaşım, alımlayıcı merkezli yaklaşım ve toplum merkezli yaklaşım biçimleridir. Belirtilen eleştiri yaklaşımları sanat eserini anlamaya yardımcı olsa da bu yaklaşımların da daha çok yorumlamaya ilişkili olduğu ve sanat eseri-izleyici arasındaki durumun öznel özellikler gösterebildiği bir gerçektir. Bu yaklaşımlardan ayrı bir kuram olarak göstergebilimin sanat eserinin anlaşılması bağlamında yararlı olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda öncelikle 1. Bölümde sanatçı merkezli yaklaşım biçimi, yapıt merkezli yaklaşım biçimi, alımlayıcı merkezli yaklaşım biçimi ve toplum merkezli yaklaşım biçimleri incelenmiştir. Bu yaklaşımlarla göstergebilimsel yaklaşımın benzerlik ve farklılıkları tartışılmıştır. 2. Bölümde göstergebilim ile ilgili bilgi verilerek, göstergebilimin temel yapısı, tarihsel gelişimi ve kültürle ilişkisi ele alınmış, çalışmanın örneklemini olarak Kazimir Malevich'in Siyah Kare resmi ele alınmış ve göstergebilimsel yaklaşıma göre çözümlenmeye çalışılmıştır. Sonuç olarak sanat eserlerinin anlaşılması için sanat eserinin göstergebilimsel çözümlemesinin yapılmasının, diğer sanat eseri çözümleme yaklaşımlarıyla birlikte kullanımının sanat eserlerini anlamak için yardımcı olabileceği üzerinde durulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Roland Barthes, kültür, kültürlerarasılık, Kazimir Malevich, sanat eleştirisi yöntemleri.

### ABSTRACT

Art can be confusing for the art audience. Various approaches have been used within the scope of art criticism in order to make sense of the work of art throughout history. The purpose of this research is to emphasize the importance of utilizing the semiotic approach as well as the methods of art criticism in the understanding of the work of art, the social-cultural values of the artist and the receiver, and the meaning of the works of art. Document analysis method was used as a method. As a limitation of the research, it can be stated that the research makes an evaluation in terms of the relationship between the receiver (viewer, reader) and the work as a way of making sense of the work of art. In this direction, four types of approaches can be mentioned. These; artist-centered approach, artwork-centered approach, receiver-centered approach and community-centered approach. Although the stated criticism approaches help to understand the work of art, it is a fact that these approaches are also more related to interpretation and the situation between the work of art and the viewer can show subjective characteristics. As a separate theory from these approaches, semiotics is thought to be useful in understanding the work of art. In this direction, first of all, in the 1st Chapter, the artist-centered approach, the work-centered approach, the receiver-centered approach and the society-centered approach were examined. The similarities and differences between these approaches and the semiotic approach are discussed. In the 2nd chapter, information about semiotics is given, the basic structure of semiotics, its historical development and its relationship with culture are discussed. As a result, it has been emphasized that semiotic analysis of the work of art in order to understand the works of art and its use together with other approaches to the analysis of the work of art can help to understand the works of art.

**Keywords:** Roland Barthes, culture, interculturality, Kazimir Malevich, art criticism methods.

1. ORCID: 0000-0001-8286-3587  
2. ORCID: 0000-0001-7389-4226

1. Yüksek Lisans Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, hilalyurttas@anadolu.edu.tr  
2. Doç. Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, gulcinkaraca@anadolu.edu.tr



## EXTENDED ABSTRACT

Art can be confusing for the audience. Various approaches have been used within the scope of art criticism in order to make sense of artwork throughout history. Although many theories and approaches are used to make sense of art, the situation between the artwork and the audience can still show subjective characteristics. In this direction, four types of approaches to the artwork can be mentioned in terms of the relationship between the audience (receiver, viewer, reader) and the work; artist-centered approach, artwork-centered approach, receiver-centered approach and society-centered approach (Ötgün, 2008: 159). Although the stated criticism approaches help to understand the work of art, it is a fact that these approaches are more related to interpretation. As a separate theory from these approaches, semiotics is thought to be useful in understanding the artwork.

The purpose of this research is to emphasize the importance of utilizing the semiotic approach besides the methods of art criticism in making sense of the works of art by considering the society-culture values of the artist and the receiver in order to understand the artwork. For this purpose, first of all, in the first chapter, under the main title of Approaches to Art Work; artist-centered approach, work-centered approach, receiver-centered approach and society-centered approach were examined, and information was given about the characteristics of these criticism methods and their theorists. At the same time, the similarities and differences between these approaches and the semiotic approach are discussed. In Chapter 2, information about semiotics is given and the basic structure of semiotics, its historical development and its relationship with culture are discussed. Culture is formed in the environment of the material and spiritual products that the society has accumulated in the historical process (Kuban, 2017: 13). Therefore, the environment we live in is an area that nourishes us culturally and directs our lives. According to Saussure and Barthes, who are the representatives of semiotics, the work has two features: "First, every work has specific elements consisting of the methods, tools and styles of the art branch to which it belongs; secondly, the work contains cultural elements and without reading these elements, a correct interpretation of the work cannot be made (Can, 2012, Access Date: 29.08.2021)." Especially in the 21st century, the period we live in, together with the internet and social media, the existence of an intercultural communication form stands out. Again, when we look at the art of the 21st century, it is seen that artworks from different cultures exist on international platforms. It can be thought that this versatile and eclectic structure of contemporary art can be confusing in understanding art. However, the effect and power of images in communication and interaction can be used to overcome the meanings arising from cultural differences. Visual arts provide a wide opportunity for people to be able to understand thoughts, feelings, and to interpret the great diversity of cultures among different cultures (Dikmen, 2014: 28). Considering the power of images affecting people, it can be accepted that when signs (images) are used continuously in society, they become symbolic and become a part of culture again.

In the first part of the 2nd Chapter, Kazimir Malevich's Black Square painting, which contains cultural elements but contains a completely abstract and geometrical form, has been tried to be analyzed according to the semiotic approach, with the thought that the evaluation of art works from a perspective in which the receiver is in the center within the framework of cultural values may be useful in terms of understanding the artwork. Thus, it is aimed to emphasize that even an image formed with zero form and black color has cultural elements and meanings in it. As a result, it has been emphasized that semiotic analysis of the artwork can help to understand the artworks deeply.

## GİRİŞ

Tarih içinde pek çok sanat kuramcısı tarafından pek çok sanat eleştirisi yaklaşımı geliştirilmiştir. Bunlardan özellikler 1960'lerden sonra, sanat izleyicisinin sanat olayına katılımı yönünde sanat izleyicisine farklı sorumluluklar eklendiği gözlemlenebilir. 21. Yüzyılda alımlayıcı (izleyici, okur) ve yapıt ilişkisi açısından literatürde en çok karşılaşılan yaklaşımlardan olarak; sanatçı merkezli yaklaşım, yapıt merkezli yaklaşım, alımlayıcı merkezli yaklaşım ve toplum merkezli yaklaşım biçimleri olduğu kabul edilebilir (Ötgün, 2008: 160). Zaman içerisinde farklı kuramcılar sanat eserine dair farklı yaklaşımlar geliştirmeye devam etmiştir. Belirtilen 4 sanat eleştirisi yaklaşımına ek olarak, sanat eserini anlamak için, özellikle Roland Barthes'ın (*Göstergebilim İlkeleri*, 1979) ele aldığı bir kuram olarak göstergebilim de yararlı olabilmektedir. Bu kuramların genelinin ortaya çıkış sebebi sanatı ve sanat eserlerini anlamak olarak kabul edilebilir. Genel olarak sanatın çok yönlü ve geniş bir alan olması, pek çok birey tarafından farklı şekilde algılanabilen durumlar ortaya koyması ve zamanla değişen sanat anlayışları sebebiyle sanatı anlamlandırmada kimi zaman zorluklar yaşanabilmektedir. Bu araştırmanın amacı da, literatürde sanat eleştirisinin genel olarak toplandığı 4 başlık içinde, doğrudan yapıtı ele aldığı için en somut yaklaşım biçimi olduğu düşünülen yapıt merkezli yaklaşım ve bu 4 eleştiri yaklaşımından ayrı olarak daha güncel bir kuram olan göstergebilim yaklaşımı ekseninde sanat eserlerinin incelenmesinin, sanat eserini anlamak için yardımcı olabileceğini vurgulamaktır. Araştırma genel olarak, sanat eseriyle etkileşimde bulunan bir izleyicinin merkeze alınarak bir sanat eserini yorumlamasının en somut biçimde ne şekilde ele alınabileceği sorusu üzerine kurulmuştur. Bu ekseninde, araştırma sanat eserini alımlayıcı (izleyici, okur) ve yapıt ilişkisi açısından ele almıştır. Göstergebilim kuramının sanat eserini anlamlandırmada yardımcı olabileceğini vurgulamak amacıyla ise, çalışmanın örnekleme olarak Malevich'in Siyah Kare resmi ele alınmıştır. Örnekleme olarak Siyah Kare'nin seçilmesinin sebebi ise, "sıfır biçim" olarak nitelendirilebilen bir sanat eserinin bile, farklı kültürler içinde izleyiciler tarafından farklı değerlendirilmesine vurgu yapmak içindir.

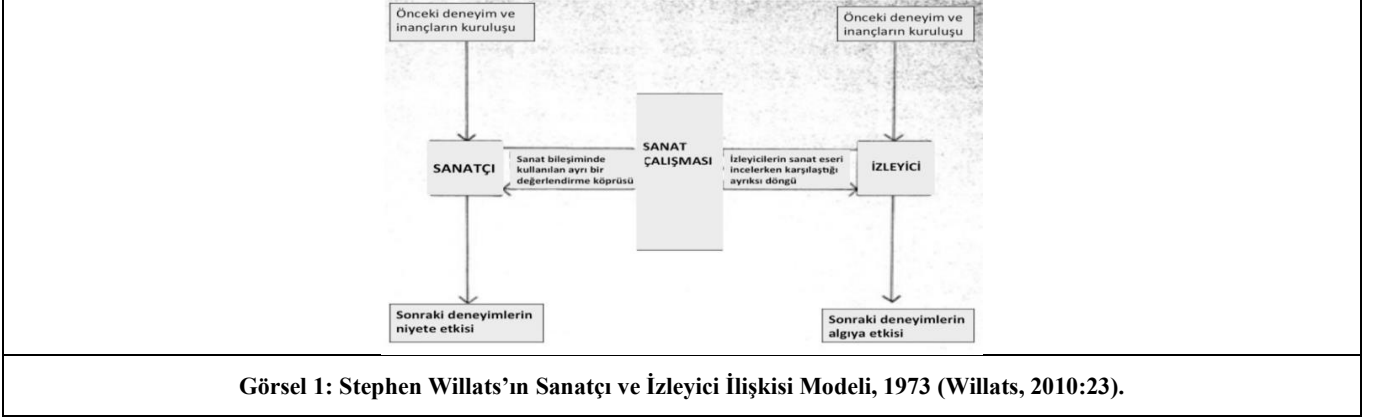
Sanat eserini anlamaya çalışmak için öncelikle sanatın tanımından bahsetmek yerinde olacaktır. Barrett (2015: 25) sanatın tanımının yapılmasını önemli bir girişim olarak vurgular. Gombrich (1997: 15) ise kült kitabı olan *Sanatın Öyküsü'nün* girişinde "Sanat diye bir şey yoktur aslında" diyerek başlar ve devam eder "Yalnızca sanatçılar vardır." TDK'de ise sanat: "bir duygunun, tasarımın, güzelliğin vb. dışavurumunda, anlatımında kullanılan yöntemlerin tümü. 2. bu yöntemlerle ortaya konulan üstün yaratıcılık" şeklinde tanımlanmıştır. Barrett (2015: 24) sanatın tanımının sınıflandırıcı ve saygın tanımlar olarak iki türü olduğunu belirtir, aynı zamana bir başka seçeneğin de sanatın açık tanımı olduğunu söyler. Görüldüğü üzere sanatın pek çok noktadan tanımı yapılabilir.

Barrett (2015: 25) sanat nedir sorusundan sonra, sanat eseri nedir sorusu sorulabileceğini belirterek bu noktada da çeşitli ayırmalar bulunduğunu vurgular: Örneğin sanat eserini tanımlarken, sanat eserini kurumlardan ve sanat tarihinden ayrı tutan yaklaşımlar mevcuttur. Danto ise sanat eserini sanat tarihi bağlamında ele alır Dicke sanat kurumlarının işlevselliğini ele alır ve sanat eseri için şu tanımı yapar: "Sanat eseri sanat dünyasındaki bir kitleye sunulmak üzere yaratılmış bir yapıttır." (Barrett, 2015: 25).

Sanat yapan birisine yaptığı şeyin sanat olmadığı söylenebilir ya da bir sanat eserini güzel bulan bir kişiye, onun sanat olmadığı söylenerek kafası karıştırılabilir (Gombrich, 1997: 15). Bu tanımların daha iyi anlaşılması için Sanat Eleştirisi kapsamında, sanat eleştirmenleri tarafından belirli kuramlar ortaya atılmıştır. Her yaklaşım diğerinin yetersiz kaldığı yerden devreye girmiş ve sanat eserini açıklamak için yardımcı olmuştur (Ötgün, 2008: 176). Bu yaklaşımlardan birini de Edmund Burke Feldman, *Estetik Eleştiri*'sinde ele almıştır. Feldman'a göre sanat eserini anlamak için ona bazı sorular yöneltilebilir. Bu sorular dört maddede ele alınmıştır. Bunlar: 1. Tanımlama; sanat eserinde hangi öğeler ve materyaller kullanılmış? Eserin sanat tarihindeki konumu nedir? 2. Biçimsel Analiz; sanat eserinde öğeler fiziksel ve kompozisyon olarak nasıl bir araya getirilmiş? Eserin üslubu ve konusu nedir? 3. Yorum; Sanatçılar, malzeme, kompozisyon, konu vb. konularda yaptığı tercihleri neden yapmışlardır? Eser bu anlamda ne demeye çalışmaktadır? Duygusal bir yön var mıdır? 4. Değerlendirme/Karar; Benzer çalışmalarla karşılaştırıldığında bu eser nasıldır? Eser söylemek istediğini söyleyebilmekte midir? Eser izleyiciye göre kaliteli mi? İzleyiciye göre sanatçı neyi geliştirebilir? Eser, önemli fikirleri iletmekte veya duygular uyandırmakta mıdır? (Alashari, 2021: 880-882).

Geliştirilen kuramlar ve yöntemler, sanat eserini anlamlandırmaya yardımcı olsa da Feldman'nın da dördüncü maddede ele aldığı gibi, eserle izleyici arasında birebir ve duygusal bir ilişki mevcuttur. Sanatçı kendi zihninde bir dünya oluşturur ve bu dünyayı esere aktarır ancak okurun (alımlayıcının, seyircinin, dinleyicinin; ne şekilde adlandırılırsa adlandırılısın) zihninde bu dünya aynı şekilde oluşması için sanatçının eserde kullandığı gösterge, izleyenin zihninde de var olmalıdır (Ziss, 2016: 87). Bu doğrultuda kabul edilebilir ki sanat yapıtı, her zaman yoruma

açıktır ve her zaman öznel yorum yapılabilir; alımlayıcının geçmiş yaşamı, içinde yetiştiği kültür, toplum yapısı gibi özelliklerin etkilerinin de bulunduğu kabul edilebilir. Bu durumu destekleyen bir görsel olarak Stephen Willats (2010: 23), Sosyal Biliş ve Davranıştaki Değişikliklerin Teşvik Edicisi Olarak Sanatçı (The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and Behaviour) adlı kitabında Sanatçı-İzleyici İlişkisi Modeline yer vermektedir (Tablo 1). Göstergebilim ise, bu alanı sorgulayarak, sanat çalışmasındaki göstergelerin anlamını toplum yapısı ve kültürden yola çıkarak bulmaya çalışır. Aynı zamanda aynı alanı (alımlayıcı ve yapıt ilişkisini) sorgulayan eleştiri yöntemleri bulunur.



Bir sanat yapıtına yaklaşım biçimlerinin kuram ve eleştiri yöntemlerini içeren Cebrail Ötğün'ün (2008: 159-178) araştırmaları çerçevesinde de alımlayıcı (izleyici, okur) ve yapıt ilişkisi açısından sanat eserine dört tür yaklaşım biçiminden söz edilebilir. Bunlar; sanatçı merkezli yaklaşım biçimi, yapıt merkezli yaklaşım biçimi, alımlayıcı merkezli yaklaşım biçimi ve toplum merkezli yaklaşım biçimidir. Bu yaklaşımlar incelenerek, alımlayıcı ve yapıt ilişkisi bakımından sanat eserine yaklaşım biçimleri üzerinde durularak, sanat eserinin anlaşılması yönündeki fikirler ele alınabilir.

## 1. Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri

### 1.1. Sanatçıyı Merkeze Alan Yaklaşım

Sanatçı merkezli yaklaşım biçiminin odak noktasında sanatçının dahi yönü ve sanatçının yaratıcılığı vardır. Yapıtın değeri, sanatçının kişiliğini oluşturan değerlerden sonra gelmektedir. Sanatçının duygularını, sezgilerini ve dünyaya bakış açısını merkeze alması sebebiyle bu yaklaşım biçimi, Romantizm akımı ile ilişkilendirilir. Romantizm akımını dikkate alarak Eugene Veron tarafından sanatçı merkezli yaklaşım estetik kuram haline getirilmiş ve bu kuramda anlatımcı sanat dili savunulmuştur (Ötğün, 2008: 161). Sanat eseri, sanatçının iç dünyasının bir ürünüdür ve sanat eserini görmek, sanatçının iç dünyasını görmektir.

Sanatçı, eseri meydana getirirken bilinçdışının (bilinçaltının) etkisindedir (Can, 2012, Erişim Tarihi: 29.08.2021). Sanatçı merkezli yaklaşım biçiminde psikanalist ve ruhsal eleştiri önemli bir yere sahiptir (Ötğün, 2008: 163). Psikanalizin kurucusu Avusturyalı bilim insanı Freud da sanat eserini, sanatçının iç dünyasının dışavurumu olarak yorumlamış ve eserini inceleyerek sanatçının psikolojik durumunun analiz edilebileceğini öne sürmüştür (URL 1).

### 1.2. Alımlayıcı (İzleyici) Merkezli Yaklaşım

Alımlayıcı ya da izleyici merkezli yaklaşım, sanat eserinin sunulduğu izleyiciyi merkeze alır (Ötğün, 2008, 166). Bu kuramın temelini Wolfgang Iser ve Robert Jauss oluşturmuştur (URL 1). Burada eserin ne anlattığı ya da sanatçının ne anlatmak istediği soruları yerine izleyicinin ne anladığı önemlidir (Can, 2012, Erişim Tarihi: 29.08.2021). Bu yaklaşımda sanat eserinin farklı anlamlar çağırabileceği esas alınarak, eserin izleyicide uyandırdığı düşünce ve duygu boyutuna dikkat çekilmektedir (Ötğün, 2008: 166). Sanat eseri karşısındaki kişi bazen katılımcıya dönüşür ve sanat eserinin bir parçası haline gelir. Özellikle 20. ve 21. Yüzyıldaki sanat eleştirmenlerinin ele aldığı kavramlar arasında katılımcı sanat, interaktif sanat, ilişkisel estetik ve kamusal alanda sanat gibi kavramlar öne çıkarak izleyiciyi merkeze alır. Günümüz sanat anlayışının alımlayıcı merkezli yaklaşıma yakın olduğu kabul edilebilir. Bu metin

çerçevesinde, ileriki sayfalarda göstergebilimle ilişkili olarak fikirlerinden yararlanan yazar Roland Barthes'in 'Yazarın Ölümü' (1998), Walter Benjamin'in 'Üretici Olarak Yazar'ı (1934), John Dewey'in 'Deneyim Olarak Sanat'ı (1934), Umberto Eco'nun 'Açık Yapıt'ı (1962), Bishop'un Katılımcı Sanat hakkındaki fikirleri, Bourriaud'un 'İlişkisel Estetik'i (1998), Ranciere'nin 'Özgürleşen Seyirci'si (2006) yazıları, sanatın yaratılma sürecinde, sanatçı-izleyici ve sanat eseri-izleyici ilişkisi bağlamında, sanatçının rolünü sorgulamaktadırlar (Bishop, 2007: 36).

James Joyes, Franz Kafka, Alain Robbe-Grillet, W. Faulkner, S. Beckett ve daha birçok edebiyatçı da eseri yorumlama ve anlama işine okurun da katılmasını gerektiren eserler vermişlerdir. Derrida metin içinde anlam aramak için bilimsel çözümü sorgulayarak metnin nasıl okunacağı konusunda okura ağırlık vermiştir. Ayrıca göstergebilim anlam üreten kodları değerlendirirken okuru, kodların anlam kazandığı bir alan olarak ele alır. Aynı nedenden ötürü Barthes, metindeki anlamın çıkış noktasında değil varış noktasında olduğunu belirterek, okuru işaret eder (Moran, 2007: 240-241'den aktaran Ötgün, 2008: 167). Barthes, Yazarın Ölümü adlı denemesinde de, anlamlandırmanın yapıt üzerinden yapılması gerektiğini savunurken metnin sonunda aynı zamanda yapıtın alımlayıcının yorumuyla anlamlandığına işaret eder (Barthes, 1986: 55).

### 1.3. Toplum Merkezli Yaklaşım

Toplum merkezli yaklaşımda sanatçı merkezli yaklaşımın tam tersine sanatçının ya da izleyeninin duyguları değil gerçeklerin anlatılması önemlidir. Toplum merkezli yaklaşımın temelinde iki kuram yer almaktadır. Bunlar Yansıtmacılık kuramı ve Marksist kuramdır. Yansıtmacı kuram, sanatı dış dünyada görülen gerçekliğin sanat eserine yansması şeklinde açıklar (Ötgün, 2008: 169). Platon resmi ayna ile kıyaslar ve resmin dünyanın görüntüsünü yakalamak için kullanılan bir ayna olduğunu düşünür (Kul-Want ve Piero, 2013: 12). Bu ayna metaforu Yansıtmacı kuramın temelini oluşturur (Ötgün, 2008, 169).

Yansıtma (mimesis) kuramı, sanat felsefesinin en eski ve tanınmış teorilerinden biridir; sanatın görevi doğa biçimlerini, nesnel gerçekliği tanımak ve bunları esere yansıtmasıdır (Tunalı, 1998: 176). Bu kurama göre sanat, nesnelere ve doğayı taklit eder. Sanat eseri, gerçeği ve doğayı yansıttığı oranda başarılı kabul edilir (URL 1). Yansıtma kavramı ile ilk Yunan felsefesinde Sokrates, Platon ve Aristoteles'in sanat felsefelerinde karşılaşılır (Tunalı, 1998: 176). Platon sanatı ve sanatçıyı, taklitçi olmakla suçlar ve bu sebeple sanat eserini değersiz olarak nitelendirirken Aristoteles'e göre ise sanattan edindiğimiz bilgi özü yansıttığı için kalıcı ve değerlidir (URL 1).

Marksist kuram, Yansıtmacı kuram ile benzerlikler taşır. Marksist kuramda günlük yaşam ve insan, sosyal statü gibi konular esere yansıtılır. Marksist eleştirmenler sanat eserinin bağımsız ve özerk olmadığını, üretildikleri toplumdan etkilendiklerini savunur (Barrett, 2014: 63). Plehanov Marksist kuramı ilk defa estetik bir kuram haline getirmeye çalışan kişidir. Marksist estetiğin ikinci aşaması olan Toplumcu Gerçekçilik anlayışında sanatın ne olduğundan çok ne olması gerektiği üzerinde durulur (URL 1). Karl Marx, sanatın dönüştürücü gücünü vurgular. Sanatın toplumla ilişkili olarak insanların bakış açılarını yansıttığını ve bu bağlamda toplumdaki diğer bireylere dönük bir farkındalık geliştirilmesine böylelikle dünyanın farklılaştırılmasına etki edebilir. Bu kuramdan yola çıkan sanat eleştirmenleri de farklı kültür ve sınıflardan oluşan toplulukların sanat üretimi ve algısı üzerindeki etkisini ele alır (Barrett, 2014: 63-64).

### 1.4. Yapıt Merkezli Yaklaşım

Cebrail Ötgün'ün Sanat Eserine Yaklaşım Biçimleri başlıklı makalesinde, yapıt merkezli yaklaşımı, sanat eserinde biçim ve kurguya öncelik verme yönünde ele almıştır (Ötgün, 2008: 164). Yapıt merkezli yaklaşım biçimi, yapıtı merkeze koyar ve yapıtın dışında bir şeyle ilgilenmez. Sanatçının ruhsal durumu, yaşantısı gibi durumlar bu yaklaşım biçiminde önemsiz olduğu gibi, eserdeki biçim, kurgu ve düzen eserin değerlendirilmesinde önemlidir. Eserin öğeleri ve biçimsel özellikleri eserin bireyselliğini ortaya koyar. Yapıt merkezli yaklaşıma göre yapıta ancak yapıtın içerisinde barındırdığı öğeler aracılığıyla yaklaşılabilir, dolayısıyla yapıt kim tarafından yapılmış olursa olsun ait olduğu sanat dalına özel göstergelerden oluşan anlaşılır bir dile sahiptir (Can, 2012).

*“Yapıtta görünenin ne olduğunu anlamaya, görmeye, göstermeye çalışır. Yapıt merkezli bir yaklaşım, sanat ürününün salt bir dil olarak kabul edilmesini, sanat yapıtının bir dili olduğunun ve bir “dil” olarak incelenmesi gereğinin kabulünü beraberinde getirir. Bu görüş aynı zamanda F. De Saussure'ün yaklaşımıyla örtüşür. F. De Saussure, dili bir gösterge olarak kabul eder ve dilin kendisini inceleme nesnesi olarak ele alır. (...) Mukarovsky de sanat ürünündeki bu dile yönelmesi gerektiğini düşünür.”* (Ötgün, 2008: 165).

V. Propp, R. Jakobson ve T. Todorov gibi Rus biçimcileri de biçimin belli kodlarla çözümlenebileceğini savunmuşlardır. Bazı noktalarda birbirlerinden ayrılırlar bile temel yaklaşımları yapıttaki kodların belirli bilgileri

içerdiği. Bu sebeple reklamlar, söylenler, tutkular, hatta zevk ve hazların bir "dil" olarak incelenmesi gerektiğini düşünürler. Aynı şekilde Göstergebilimciler de "dil"e dikkat çeker. Yapıttaki biçimlerin dili ve zihinde oluşturduğu kavramlar da bu noktada göstergeler olarak anlamlar üretir. Biçimden ve yapıttan yola çıkıldığı düşünülerek Ötgün, (2008: 165-166) göstergebilimsel çözümlemeyi yapıt merkezli yaklaşımla ilişkilendirerek ele almıştır.

Her ne kadar alımlayıcı merkezli eleştiri 4 ayrı başlık altında ele alınmışsa da bu yaklaşımlarda birbirine yakın yönler bulunduğu görülebilir. Ötgün (2008: 176) de çok keskin sınırlar koymanın iddialı olabileceğini belirtmiştir. Örneğin yapıt merkezli yaklaşımla ilişkili olarak ele alınan göstergebilimin savunucularından Barthes (1986: 49-55), yazarın ölümünden bahsetmekte, yapıtın yazarın özelliklerinden bağımsız olarak yapıt üzerinden okunması gerektiğini belirtmektedir. Bu doğrultuda göstergebilimin Alımlayıcı Merkezli yaklaşımla da ilişkili olduğu kabul edilebilir. Benzer bir anlayışla, sanat eserindeki biçimlerin kültürel kodları içinde taşıyor olabileceği gibi alıcı/alımlayıcı da kendi içinde büyüdüğü toplumun ve kültürün izlerini taşıyarak eseri anlamlandırmaya çalışabilir. Bunlar gibi karşılaşılan belirsizlikler, eleştiri yöntemlerinin sorgulanmasına yol açmaktadır. Bu noktada, göstergebilimsel çözümlemenin sanatı anlamada bir yöntem olarak kullanılması öne çıkmaktadır. Göstergebilimsel çözümlemede bireysel yorumdan ziyade, nesnenin iç ve derin anlamları ve kültürle-toplumla ilişkisi öne çıkar. Göstergebilimsel çözümlemede amaç, incelenecek olan eseri (yazınsal, görsel sanat çalışması, mimari yapı) çözümleyerek, anlamı ve anlamı oluşturan yapıyı nesnel olarak betimlemeye çalışmaktır (Batu, 2014: 121). Yalçın da (2008'den aktaran Batu, 2014: 121) Göstergebilimsel yaklaşımda eleştiri yaklaşımlarında olduğu gibi yorum ve yargıya varılmadığını, Göstergebilimsel yaklaşımın amacının, inceleme nesnesi üstüne bir değer yargısında bulunmak veya yorum yapmak değil, o nesneyi yansız bir biçimde betimlemek olduğunu belirtmiştir. Bu doğrultuda göstergebilimin tanımı incelenerek eleştiri yöntemlerinden farkı ve önemi anlaşılmasına çalışılabilir.

## 2. Göstergebilim

Düşünme, anlama ve yorumlama insanın en önemli özelliğidir. Göstergebilim, anlamı çözümlemeye yarayan bilim olarak karşımıza çıkar. Göstergebilim, izleyici ve okuyucuya gizli anlamları açığa çıkarmaları için şifreler ve şifre çözme sistemlerini verir (Minor, 2020: 235). Göstergebilim hakkındaki tanımlamalar birbirine yakındır:

*“Gösterge, bir gerçekliğin, olgunun ya da kavramın kendi gerçeklik düzleminde değil de başka bir gerçeklik düzleminde ifade edilebilmesini sağlayan simge ya da işaret... Örneğin bir resmi oluşturan öğeler, sanat dışı alanlarda bulunan gerçeklikleri resimsel yüzey üzerinde ifade eden birer gösterge sayılırlar. Göstergebilim, bir etkinlik alanında (sanatsal, dilsel vs.) ait göstergeleri inceleyen bilim dalıdır.”* (Sözen ve Tanyeli, 2020: 120).

Anver Ziss ise, Estetik kitabında gösterge ve göstergebilimi şöyle tanımlar: *“Bir nesneyi ya da bir olguyu göstermeye yarayan maddesel biçime gösterge adı verilir... Gösterilen olgu, yani göstergenin kapsamı belli bir anlam içerir. Bu da onun anlamlama işlevini oluşturur. Öyleyse göstergeyi, anlamlama işlevi ile maddesel göstermenin birliği şeklinde düşünmek gerekir.”* (Ziss, 2016: 87).

İncelendiği zaman göstergebilim kuramının 21. Yüzyılda, edebiyattan plastik sanatlara pek çok kullanım alanı olduğu gözlemlenebilir. Göstergebilimin resim çözümleme yöntemi olarak da kullanımı artmıştır. Göstergebilimsel yöntem sadece figüratif resmin okunmasında değil, soyut resmin okunmasında da kolaylık sağlamaktadır (Kılıç, 2019: 10). Bir göstergenin kendisinin dışında oluşturduğu anlam Rene Magritte'in resimleri üzerinden anlaşılabilir. Özellikle Magritte'in *“Bu Bir Elma Değildir”* ve *“İmgelerin İhaneti”* (Görsel 2) isimli resimleri göstergebilimin anlaşılması ve göstergebilime giriş için iyi örnekler olarak düşünülebilir. Görüntünün ya da sözcüğün zihnimize çağrıştırdığı ilk anlamın her zaman doğru olmadığını ifade eden Magritte, bir elmayı ya da bir pipoyu resmedip *“bu bir elma değildir”* ya da *“bu bir pipo değildir”* diye yazarak aslında görünenin gerçekte gördüğümüzle aynı anlamı ifade etmediğini vurgular. Herhangi bir görüntünün zihinde çağrıştırdığı anlam, o kavramın kendisi değil, zihnimize oluşturduğu anlamdır (Erkman-Akerson, 2016: 21).



Görsel 2: Rene Magritte, İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir), 60x81 cm, 1928-29, Lacma (URL 2).

Göstergebilim, ilk kez 1690'da İngiliz filozof John Locke tarafından “nesnelerin anlaşılmasını ve bilgilerin iletişimini sağlayan göstergeler öğretisi olarak” tanımlanmıştır (Barthes, 1979: XI). Locke, İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme (An Essay Concerning Human Understanding) adlı eserinin dördüncü kitabında ilk kez “göstergebilim (semiotics)” ya da “işaretler öğretisi (doctrine of signs)”nin bilimin temel kollarından biri olması gerektiğini öne sürmüştür (Locke, 1999: 482). Locke, insanın dış dünyayı duyu aracılığıyla algıladığını; algılama sonucu oluşan düşünce ve sözcükler olarak iki çeşit göstergenin var olduğunu kabul etmektedir (Demir, 2009: 39). Locke'dan etkilenen J. H. Lambert'de, Neues Organon (Yeni Organon, 1764) adlı yapıtında ele aldığı dört bilim dalından birinde Semiyotik'e<sup>1</sup> yer vermiştir (Deely, 1990: 114'ten aktaran Demir, 2009: 39). Locke ve Lambert'ten sonra bazı filozoflar ve araştırmacılar da dilsel ve dilsel olmayan göstergeler konusunda incelemeler yapmışlardır; ilk dönem dil felsefesinin kapsamında ele alınan çağdaş göstergebilimin temelleri böylelikle atılmıştır.

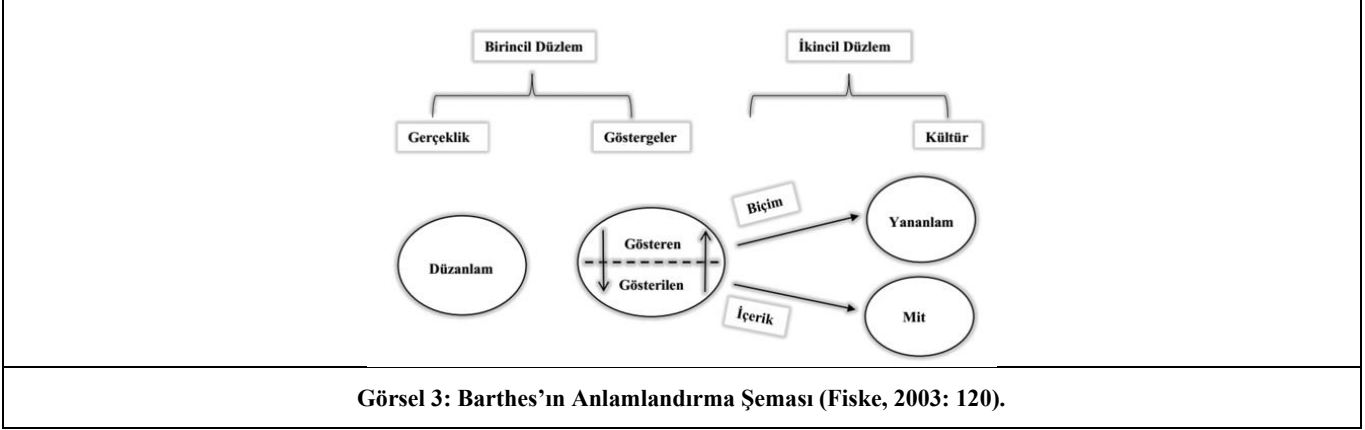
19. yüzyılın son yıllarında Charles Sanders Peirce (1839- 1914) ve 20. yüzyılın ilk yıllarında çağcıl dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure (1857-1913) ayrı ayrı ve değişik biçimlerde göstergebilimin üstünde durmuşlar, sonraları birçoklarınınca benimsenecek genel çerçeveler sunmuşlardır. 19. yüzyılda Peirce ve Saussure'ün çalışmaları sayesinde gösterge, bilim statüsünde bir disiplin olmuştur (Ünal, 2016: 382). Saussure, göstergenin iki şeyden oluştuğunu belirtir: gösteren ve gösterilen. Gösteren, söylenen sözcük veya simgedir; gösterilen ise gösterenin kastettiği veya işaret ettiği şeydir (Minor, 2020: 235).

C. S. Peirce, sanat tarihine Saussure'ün dilbilimine kıyasla daha rahat uyarlanabilir bir göstergebilim formülü geliştirmiştir. Peirce'in gösterge sistemi üçlü yapılara dayanır: soyutlamalar, nesnelere ve algılayan zihin. Göstergenin üç kategorisi vardır: görüntü, belirti ve simge (icon, index, symbol) (Minor, 2020: 239). Peirce görüntü, belirti ve simge biçimindeki üçlü şemasıyla bize Saussure'ün gösteren/gösterilen paradigmasından çok daha kullanışlı olan ve imge ile kavranabilir nesne arasında benzerlik kuran bir araç verir (Minor, 2020: 239). Peirce'in üçlü göstergebilim sisteminde, Saussure'ün gösterenine en yakın kavram simgedir; bu sistemde gösterge olan görüntü, doğrudan nesnesine gönderme yapar. Görsel göstergenin (resim ya da heykel), gerçek nesnesi ile arasında bir bağ olduğunu ancak bu bağın taklit ve kopyadan fazlası olduğunu ve bu durumun sözel gösterge için geçerli olmadığını belirtir (Minor, 2020: 239). Göstergelerin mantıksal işlevini vurgulamayı amaçlayan Peirce, göstergebilimin temelini atmış ve öncülüğünü yapmıştır (Karaman, 2017: 34-35).

Fransız kuramcı Roland Barthes'in de görsel göstergebilimin gelişmesinde katkısı büyük olan, çağdaş göstergebilimin sağlam temeller üzerine oturmasında önemli bir isimdir (Karaman, 2017: 30; Karahan, 2004: 75). Roland Barthes, göstergebilimci kültür içerisindeki dizgeleri (moda, yemek, filmler, tiyatro oyunları, reklamlar gibi pratikleri) ele alarak, göstergebilimin alanını genişletmiştir. Özellikle Çağdaş Söylenler'de, Fransız toplumu içerisindeki güncel konulara değinerek yaşam içerisinde karşılaşılan kodları çözümlenmeye çalışmıştır. Görünenin ötesinde bir anlam arayışına, anlamın köklerini bulmaya yönelmiştir (Barthes, 1996: 11-213).

<sup>1</sup> Fransızca da semiologie ve Semiotique terimleriyle karşılanan, kuramsal açıdan iki etkinlik alanı Türkçe'de bir terim (Göstergebilim) ile tanımlanmaktadır. Semiyoloji, doğrudan doğruya bildirişim amacıyla yaratılmış dizgelerdeki göstergeleri yine bildirişim sürecindeki işlevleri açısından araştırır ve dilbilimin betimleme yöntemini kullanan etkinlik alanı; Semiyotik ise bir dizge içindeki anlamların oluşumunu, üretiliş biçimini yeniden yapılandıran ve bu amaçla bir kuram geliştiren etkinlik alanıdır (Guiraud, 1994'ten aktaran Öztürk: 6).

Saussure'nin gösteren-gösterilen ilişkisinden yola çıkan Barthes, göstergelerin gerçek anlamını ve temsil ettiği anlamı sistemli bir biçimde oluşturmaktadır. Barthes göstergebilim şemasını düz anlam ve yan anlam üzerinden kurgular (Görsel 3). Düz anlam göstergenin temsil ettiği şeyi ifade eder ve her zihinde aynı şeyi canlandırır. Yananlam ise, aynı sözcüğün belli bir topluluk içinde kazandığı ve düz anlam ya da temel anlam üzerine kurulan değişebilen bir anlamdır (Barthes, 1993: 72-73). Bu tanımdan anlaşılacağı üzere düz anlam görünen nesne, yan anlam ise nesnenin zihinde oluşturduğu kavram olarak kabul edilebilir ve kullanıldığı kültüre bağlı olarak farklı biçimlerde anlam kazanır (Karaman, 2017: 31). Toplumların kullandığı göstergeler kendi anlamlarını oluşturur.



Görsel 3: Barthes'ın Anlamlandırma Şeması (Fiske, 2003: 120).

## 2.1 Toplumsal Göstergebilimde Kültür ve Göstergebilimsel Açından Siyah Kare

Barthes, Göstergebilim İlkeleri adlı eserinde, göstergenin sadece gösteren ve gösterilen bütünü şeklinde değil aynı zamanda çevresiyle bağıntılı olarak da ele alınması gerektiğini belirtmiş (Barthes, 1979: 50), Çağdaş Söylenler'de ise, kitle kültürü içindeki elemanlardan bahsederek, bu sistemin oluşmasını sağlayan kültürü de bir gösterge olarak ele almıştır. Bu sistem içerisinde, “göstergeler kültürel olarak belirlenmiş anlamlara ya da ayrıca anlamları olan yananlamlara gönderme yapar” ve “bir gösterge kendi kendine başka göstergenin, bir yan anlamın ya da konum gibi kültürel bir değeri gösteren ikincil dereceli bir göstergenin göstereni olabilir. (Gottdiener, 2005: 30-31)” “Göstergebilimci kültür içerisindeki dizgeleri (moda, yemek vb.) incelediğinde bu dizgelerin içinde tartışılan kodları çözümlmek için dildeki karşıtlıklardan ve adlandırmalardan faydalanır. Barthes, nerede anlam varsa orada dizge vardır sözüyle göstergebilimin alanını genişletmiştir. (Bircan, 2015: 20)”

Hem Saussure ve hem de Barthes'e göre yapıtın iki özelliği vardır: “Birincisi her yapıt ait olduğu sanat dalının yöntem, araç ve stillerinden oluşan özgül öğelere sahiptir; ikincisi ise yapıt, kültürel öğeler barındırır ve bu öğeler okunmadan eser hakkında doğru yorum yapılmış olmaz (Can, 2012, Erişim Tarihi: 29.08.2021).” Bu düşüncelerden yola çıkarak kabul edilebilir ki; göstergebilimin temel olarak vurguladığı bir kavram olarak kültür göstergebilimde önemli bir yere sahiptir. Gerek sanatçının içinde bulunduğu ve yetiştiği çevrenin etkisini, gerek izleyicinin sanat yapıtında göstergeleri yorumlamasını ve anlamasını sağlayan, gerekse toplumu etkilemek için verilen mesajların barındırdığı sembolik kültürel öğeler sıklıkla vurgulanır.

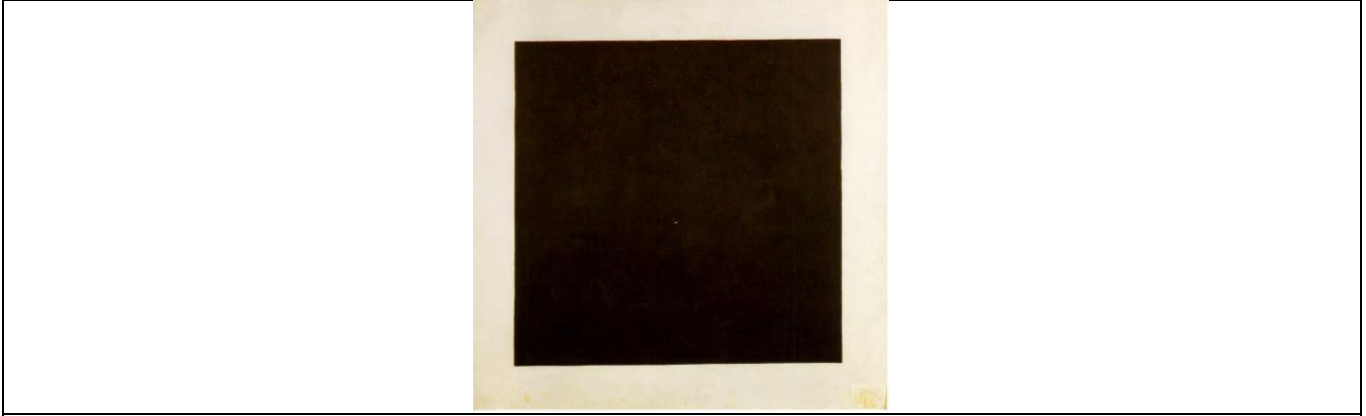
Kültürün çeşitli tanımları bulunmaktadır. Kültürün tüm kavramlar için ortak koşulu, zaman, mekan ve insandır (Erinç, 2004: 21). Kültür, toplumun tarihi süreç içinde biriktirdikleri maddi ve manevi ürünlerin ortamında oluşur (Kuban, 2017: 13). Dolayısıyla içinde yaşadığımız çevre, bizi kültürel açıdan besleyen ve yaşantımızı yönlendiren bir alandır. Turan'a (2014: 17) göre; kültür, bir toplumda geçerli olan ve gelenek halinde devam eden yaşayış öğelerinin tümüdür. Bir toplumdaki bireylerin benzer kültürü paylaştığı, kültür içindeki öğelerin o toplumdaki bireyler için benzer anlamlar ifade ettiği kabul edilebilir.

Benzer koşulları paylaşanların benzer biçimde düşündükleri fikri ekseninde kültürün ulusal bir nitelik taşıdığı anlaşılabilir. Fakat özellikleri farklı olan toplumların bile birbirleriyle örtüşen yönler barındırması ve çağımızda iletişim kaynaklarının fazlalığı kültürün evrensel yanını da ortaya çıkarır (Kışlalı, 1979: 5-6). Kültürün evrenselleşmesinden bahsederken, tanımlanması gereken başka bir kavram ise kültürlerarasılık olarak kabul edilebilir. “...kültürlerarası iletişim farklı kültürler mensup insanlar arasında etkileşim ve anlam aktarımları, yabancıların algılanması, açıklanması ve kültürlerarası farklılıkların gözetilmesi gibi konuları inceleyen disiplinlerarası bir bilimdir (Roth, 1996: 20'den aktaran Kartarı, 2014: 50).” Disiplinlerarası bir alan olan

kültürlerarası iletişimin amacı, farklı kültürlere üye insanlar arasında gerçekleşen iletişimi anlamak, açıklamak, iletişim süreçleriyle ilgili tahminlerde bulunmaktır” (Ökeli Ulusoy, 2017: 168).

Özellikle içinde yaşadığımız çağ olan 21. Yüzyılda, internet ve sosyal medyayla birlikte, kültürlerarası bir iletişim biçiminin varlığı göze çarpar. 21. Yüzyıl sanatına bakıldığı zaman da farklı kültürlere ait sanat çalışmalarının uluslararası platformlarda var olduğu görülür. Çağdaş sanatın bu çok yönlü ve eklektik yapısının sanatı anlama konusunda kafa karıştırıcı olabildiği düşünülebilir. Buna rağmen imgelerin iletişim ve etkileşimde bulunmadaki etkisi ve gücü kültür farklılıklarından kaynaklanan anlamları aşma yönünde kullanılabilir. Görsel sanatlar farklı kültürler arasında düşüncelerin, duyguların, anlaşılabilirliği, kültürlerin büyük çeşitliliğinin yorumlanabilmesi için insanların önünde geniş bir olanak sağlamaktadır (Dikmen, 2014: 28). İmgelerin insanı etkileyen gücü göz önüne alındığında yine kabul edilebilir ki, göstergeler (imgeler) toplumda devamlı kullanıldığında sembolikleşir ve tekrar kültürün parçası haline gelir. Bu döngü insanlık yaşamı boyunca devam edecek gibidir.

Bakıldığı zaman soyut ve renkten vazgeçmiş olan bir resim bile farklı kültürler için farklı anlamlar taşıyor olabilir. Göstergebilimin anlam arama anlayışı biçimden ve renkten vazgeçmiş en uç örnekte bile var olabilir. Kazimir Malevich’in Siyah Kare (Görsel 4) şeklinde anılan resmi bu duruma iyi bir örnek olabilir. Tuval üzerindeki büyük ve siyah kare zaten bir resimden çok bir simgeyi çağırıştırır (Yılmaz, 2006: 70-71). Malevich’in bu resimle birlikte doğada bulunmayan geometrik formlar ile içinde bulunduğumuz dünyadan koparak manevi bir dünya oluşturmuş olduğu kabul edilebilir. Fakat Malevich’in 20. Yüzyılda oluşturduğu Siyah Kare resmi neden hep idealizmle ve manevi bir dünya ile ilişkilendirilir?



Görsel 4: Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 109x109 cm (Yılmaz, 2006: 70).

Malevich’in Siyah Kare’si, renklerin ve basit formların kültürel çağrışımlar yapması ile ilgili bir örnek sayılabilir: Siyah Kare, göstergebilim yaklaşımında belirtildiği gibi farklı kültürler ve inançlardaki alımlayıcılar için farklı anlamlar çağrıştırabilir; örneğin Müslümanlık inancı için kutsal olan Kabe’yi çağırıştırır (Coşkun, 2017). Ayrıca kare, sağlamlık ve durağanlık hissi vermesi nedeniyle dünyayı ve maddeyi temsil eder; Aristoteles’in fiziğinde evrendeki dörtlü ritim göndermesi bu sebeple kare olarak görselleştirilmiştir (Gibson, 2013: 9; Bali, 2020).

Kare, yeryüzünün değişmez sembolü olan ateş, hava, su ve yeryüzü ile ilişkilendirilmiş, aynı zamanda adaletin sembolü olarak kabul edilmiştir (Eryılmaz ve Selimgil, 2021: 240). Şahin (2019: 105), tarihe bakıldığında kare biçiminin 20.yy.’dan çok daha önce farklı anlamlarda kullanıldığına değinir: Kare ilk olarak Antik Yunan’da şehir planlamacılığında kullanılan ızgara plan şekliyle, Roma Dönemi’nden sonra ise mimari dekorasyonda karşımıza çıkar. İlk olarak bu planın işlevsel olarak kullanıldığı düşünülse de kare ve kare plan güzel sanatlar ve ideal güzellikle ilişkili olarak Platoncu idealizmin evren kurgusu dahilinde düşünülmüştür (Thilly, 2007: 45-46’dan aktaran Şahin: 105). Kare şeklindeki matematiksel ve hesaplanabilir ölçülerin merkezde yer alması yeni bir zihin ve kurallar dünyası ile ilişkili olarak yeni simgesel değerlerin inşa edilmeye başlandığının göstergeleri olarak kabul edilebilir. “Resim sanatında ve mimari uygulamalarda karşılaşılan geometrik uygulamalar da bu yeni inşa düzeninin en önemli parametrelerinden biridir. Kare formu bahsedilen bu organizasyon içinde, salt kendi biçimsel pozisyonundan yazıya konu olan düşünsel ve felsefi boyutuna ulaşarak sanatsal uygulamalar içinde tercih edilen bir geometrik form olagelmıştır (Şahin, 2019: 106).”

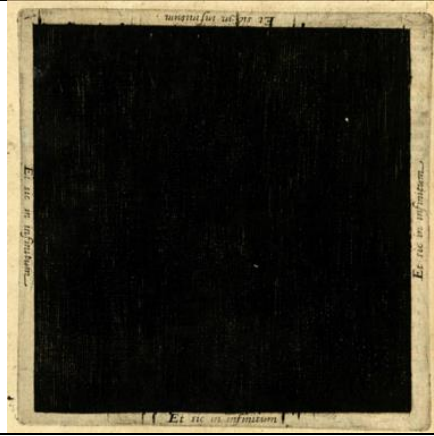


Genel olarak geometrik desen Türk-İslam Sanatında kullanıldığı görülür. Geometrik soyut desenlerin Azerbaycan ve İran üzerinden, Türklerin Anadolu'ya gelmesiyle Anadolu'ya ulaştığı ve Büyük Selçuklu döneminde geliştiği ileri sürülmektedir (Mülayim, 1982: 93'ten aktaran Eryılmaz ve Selimgil, 2019: 240). Tahran'daki İslam Müzesi'nde bulunan 4. ve 5. yüzyıllara tarihlenen bir geometrik desen örneği, üzerinde kare biçiminin kullanılmasıyla dikkat çeker (Görsel 5). 7. yüzyıl sonrası Hristiyanlığı konu alan resimlerde kare hale, kiliseyi maddi açıdan destekleyen kişinin önemini vurgulamak ya da tasviri yapılan kişinin o dönemde hayatta olduğunu vurgulamak amacıyla kullanılan bir sembol olarak da karşımıza çıkar (Gögebakan, 2017: 34). Karelerden oluşan satranç tahtası motiflerinin tarihteki ilk örnekleri Gürcistan'da bulunan vazolarda görülmüştür; kırmızı beyaz karelerden oluşan bu motifler İran'daki güney ve batı kabilelerinin "ulusal birlik" simgesi olarak kullanılmıştır (Mercin ve Çifci, 2012: 273).



Görsel 5. Tahran'daki İslam müzesinde bulunan IV-V. yüzyıllara tarihlenen alçı tekniğiyle yapılmış kare tabanlı bir geometrik desen örneği (Eryılmaz ve Selimgil, 2019: 240)

Karelerin Antik Yunan'daki kullanımını 16. yy. sonrasında da Yeni Platoncu görüş çerçevesinde devam etmiştir. Kare dünyevi olandan uzaklaşarak, mükemmel biçimiyle bir ideayı temsil ederek daha da mistik bir anlama bürünmüştür (Klibansky, Panofsky, Saxl, 151-152, 284-289, 359-360'tan aktaran Şahin, 2019: 117). Robert Fludd de 'Koyu Karanlıklar' isimli illüstrasyonda bu mistisizmi vurgular (Görsel 6). Fludd içi siyah bir karenin dört bir tarafına "Et Sic in Infinitum" (ve böylece sonsuzluğa...) yazarak, "Dünyanın Yaratımından Önce Ne Vardı?" sorusundan hareket eder (Şahin, 2019: 117-118).



Görsel 6. Robert Fludd, Koyu Karanlıklar, 1617, İllüstrasyon, 484 x 503 cm. (Şahin, 2019: 118)

Fludd'un Koyu Karanlıklar illüstrasyonu ile Malevich'in Siyah Kare'si biçimsel açıdan çok benzerdir. 17. Yüzyılda var olan inançlar ve o zamanın atmosferiyle üretilen bir imgenin, 20. Yüzyılda üretilen bir imgeyle bu kadar yakınlık kurması, aynı zamanda anlamsal olarak da bazı kavramların zamanın içinde taşındığını gösteren bir kanıt gibidir. Siyah Kare resmindeki siyah kare, Barthes'in dört aşamalı çözümlemesiyle yapıtın biçimini ele alan düz anlam boyutunda; siyah renkte, 4 tarafı eşit bir geometrik biçimi gösterse de olası tüm anlamları içinde barındıran yan anlam, farklı kültürler için farklılaşır (Karaman, 2017).

Siyah Kare, göstergebilimsel açıdan Barthes'in düz anlam ve yan anlam kavramları ile daha açıklayıcı biçimde ele alınacak olursa; Malevich'in bu resim hakkında vurguladığı boşluk ve hiçlik kavramlarından yola çıkarak düz anlam

olarak yalnızca beyazın üzerine resmedilmiş siyah bir kare tanımlamak yeterli olacaktır (Ichin, 2011: 48-56'dan aktaran Sakhno, 2021). Yan anlamda ise siyah rengin özellikle göze çarpmasından dolayı siyah karenin yaptığı çağrışımları incelemek faydalı olur. Siyah renk resmîyetin, aynı zamanda birçok kültürde de matemî rengidir; korku, ölüm ve üzüntünün simgesi olmuştur (Halse, 1978: 27-34'ten aktaran Mazlum, 2011). Siyah rengin özellikle cenaze törenlerinde kullanılması, iç sıkıntısına neden olabilecek bir çağrışım yapar. Siyah rengin çağrıştırdığı bir diğer yan anlam, karanlıktır. Karanlık, güneşsiz gökyüzünü ve dolayısıyla evreni çağrıştırarak bir inanca sahip olan kişileri yaratıcıya, Tanrı'ya götürür. Sakhno (2021), karanlık ve Tanrı kavramının beraber kullanılmasının anlamını açıklamak için St. John of Damascus'tan alıntı yapar: "Tanrı hakkında olumlu olarak ifade edilen, ancak olumsuzlama gücüne sahip şeyler vardır. Örneğin, Tanrı'daki karanlıktan bahsettiğimizde aslında karanlığı kastetmiyoruz. Demek istediğimiz o ışık değildir, çünkü o ışığı aşar. Aynı şekilde, ışıktan bahsettiğimizde onun karanlık olmadığını kastediyoruz". Karanlık kavramının Tanrı ile ilişkilendirilmesi, Tanrı'nın ışıktan öte bir yüceliğe sahip olmasıyla ilişkilidir.

Siyah Kare, sıfır biçim şeklinde yorumlanarak Malevich'in "bilinbilir hiçbir şey yoktur ve sonsuz hiçlik vardır" varsayımı ile örtüşür ve "hiçlik" aynı zamanda bir "şey"dir göndermesi ile anlamdan arındırılmış formda yine anlamı gündeme getirir. Malevich "hiçlik" kavramını Tanrı ile bağdaştırır çünkü ona göre Tanrı'nın insani bir anlamı yoktur, nesne odaklı anlam arayışı boşuna bir çabadır; bu sebeple kiliseleri gereksiz aksesuarlardan arındırmayı amaçlamıştır (Sakhno, 2021). Malevich'in bu düşünceleri, realist tarzda dini tasvirler yerine soyut formların kullanıldığı (Konak, 2013) İslam sanatını hatırlatır. Ayrıca Siyah Kare, Müslüman toplumlar için Kabe'yi çağrıştırarak kendi inancı ekseninde bir anlam kazanır. Hristiyan toplumlar için ise, Antik Yunan'dan beri süre gelen ve Platonculukla ilişkili bir maneviyat ve idealizm kavramı sunar.

Eser hakkında yapılan tüm çıkarımlardan ve Malevich'in sözlerinden yola çıkarak bir alımlayıcının Siyah Kare'yi tüm anlamlardan kopararak tüm anlamlara açık hale getirebildiği söylenebilir. Siyah rengin sonsuzluğu ve kare formun sınırları içerisinde sonsuzluğun da bir sınır olduğu felsefi düşüncesine de ulaşılabilir, siyah bir karenin dini çağrışımlarda bulunduğu sonucuna da varılabilir. Bu bağlamda siyah bir kare biçimi görmenin insanoğlu için farklı kültürlerde farklı anlamlar çağrıştırdığı kabul edilebilir. Bu örnekle birlikte sanat eserinin anlam derinliklerini sanat izleyicisinin kültürüne göre sorgulayan göstergebilim kuramından yararlanılabileceği vurgulanmak istenmiştir. Böylelikle imgelerin insan algısına ne şekilde kodlandığını anlamaya çalışmanın, sanat eserini bütün olarak anlamak için de yararlı olacağı düşünülmektedir.

## SONUÇ

Araştırmanın kapsamı genel olarak, sanat eseriyle etkileşimde bulunan bir izleyicinin kendisini merkeze alarak bir sanat eserini yorumlamasının en somut biçimde ne şekilde ele alınabileceğiyle ilişkilidir. Bu doğrultuda öncelikle alımlayıcı merkezli yaklaşımlardan 4 yaklaşım biçimi hakkında kısaca bilgi verilmiş, bunlarla göstergebilimsel yaklaşım arasında bir bağ kurulmaya çalışılmış, bu 4 yaklaşımın eksik kaldığı noktalarda göstergebilim kuramından yararlanılabileceği üzerinde durulmuştur. Göstergebilimsel yaklaşım sanat eseriyle ilişki kuran izleyicinin içinden yetiştiği kültürün sembollerıyla ilişkili olarak sanat eserini algılaması yönünden görece somut bir yaklaşım olarak kabul edilebilir. Bu çalışmada da, izleyicinin izleyici konumundan çıkarak alımlayıcıya dönüşmesi bağlamında kendi kültürel ve bireysel birikimi çerçevesinde sanat eserini anlamaya meyilli olduğu düşüncesinden yola çıkılan sanat anlayışı çerçevesinde bir sorgulama yapılmaya çalışılmıştır. Bu durumun, en uç örneklerden (en az biçim ve renk içermesi dolayısıyla) Malevich'in Siyah Kare resminde bile olan varlığı sorgulanmak istenmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın örnekleme olarak Siyah Kare seçilmiş ve resminde sıfır biçim olarak kabul edilebilen siyah bir karenin bile pek çok kültür için farklı anlamlara geldiği ele alınmıştır.

Siyah Kare resmini inceleyerek anlamlandırma konusunda araştırmalarda bulunan bu araştırmanın yazarları olarak belirtmek gerekir ki, bu anlamlandırmayı yaparken bile resme kendi kültür öğeleri içinden yetişen bireyler olarak bu yönde bir değerlendirme yapmış olabiliriz. Bu durum metin içindeki yorumlamalarda da belirtilmiş, farklı kültürlerden yorumlayıcıların aynı resmi farklı yorumlayabileceği üzerinde durulmuştur. Kültür, içinde bulunulan toplumu ve toplum içindeki bireylerin yaşantısını yönlendiren bir kavramdır. Bu doğrultuda kabul edilebilir ki, aynı toplum içindeki bireyler için kültür içindeki öğeler benzer anlamlar ifade edebilir. Bu durum, sanat eserlerini anlamlandırmada da bir yaklaşım olarak ele alınmış, özellikle alımlayıcı merkezli yaklaşımda ve yine göstergebilimde vurgulanmıştır. İmgelerin farklı dönemlerde ve kültürler içindeki anlamlarının kökenine inilmesinin, sanat eserinin genel olarak anlamlandırmasında yararlı olabileceği üzerinde durulmuştur.

İnternet çağında olmanın da bu sanat eleştirisi yaklaşımlarına getirdiği yeni yaklaşımlar olabilir. Her ne kadar bireyler belli kültürler içerisinde yetişse ve o kültürün kodlarını yaşamı ve sanatı anlamlandırmada kullansa bile, internet

aracılığıyla daha fazla tartışılmaya başlanan bir kavram olan kltrlerarasılıktan da bahsetmek gerekebilir. Metin içinde de belirtildiği gibi, kültürlerarasılık farklı kültürlerden yetişen bireylerin birbirleriyle etkileşim ve anlam aktarımları yapmasına dayanan bir anlam taşımaktadır. Bu yönüyle internetle birlikte ülkelerin sınırlarının çok da önemi kalmadığı bir çağda, kültürel bazı anlamların zamanla farklılaştığını da göz önünde bulundurmak gerekebilir. Bu anlamda, araştırılan konunun gelecekte farklı yönlerden ele alınabileceği düşünülmektedir.

Kısaca sanat eserlerini anlamlandırmaya çalışmanın farklı zamanlarda farklı coğrafyalarda ve farklı bakış aılılarıyla ele alındığı görülebilir. Bu doğrultuda, bu araştırmayla vurgulanmaya çalışılan göstergebilimsel yöntemin, sanat eserini anlamak için alımlayıcı düşünüldüğünde bir yöntem olarak kullanılabilirdiği üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Araştırma, bundan sonraki çalışmalar için diğer sanat eseri kuram ve eleştiri yöntemleriyle birlikte göstergebilimsel yaklaşımın kullanılmasının yararlı olabileceğini vurgulamaktadır.

## KAYNAKÇA

- Alashari, D. (2021) The Significance Of Feldman Method In Art Criticism And Art Education. *International Journal of Psychosocial Rehabilitation*, 25 (2), 877-884.
- Bali, İ. (2020). *Elementlerin Gizli Dünyasına Tarihsel ve Felsefi Bir Bakış*. <https://www.mataramasu.co/blogs/blog/elementlerin-gizli-dunyasına-tarihsel-ve-felsefi-bir-bakış> Erişim Tarihi: 06.12.2021
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. (Çev: B. Vardar ve M. Rıfat). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1996). *Çağdaş Söylenler*. (Çev: T. Yücel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev: M. Rıfat ve S. Rıfat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (1986). *The Rustle of Language* (Çev: Richard Howard). New York: Hill and Wang, 49-55.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat?* (2.Baskı). (Çev: E. Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek*. (2.Baskı). (Çev: G. Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Batu, B. (2014). Sanat Yapıtı Eleştirisinde Karşılaşılan Sıkıntılar ve Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi. *Art-e Sanat Dergisi*, 7 (13), 114-128.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim. *Dicle Üniversitesi Edebiyat Dergisi*, 13 (26), 17-41.
- Bishop, C. (2007). *Antagonizma ve İlişkisel Estetik, Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları*, Ed: P. Tan ve S. Boynik, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 31-55.
- Can, E. (2012). Sanat. *Tahmis E-Dergi*, 7. <https://www.google.com/amp/s/tahmisdergi.wordpress.com/2012/06/01/sanat/amp/> Erişim Tarihi: 29.08.2021
- Coşkun, R. (2017). Resim II Dersi Ders Notları, Anadolu Üniversitesi.
- Demir, S. (2009). *Göstergebilim, Umberto Eco ve Yapıtları Bağlamında Göstergebilime Katkıları*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dikmen, B. (2014) Görsel Sanatlarda Kültürlerarası Etkileşim ve Melezlik, *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, (9), 27-37.
- Erkman Akerson, F. (2005). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual.
- Eriñç, M. S. (2004). *Sanat Kültür Kültür Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Eryılmaz, H. İ. ve Selimgil, B. (2021). İslam Eserlerinde Kullanılan Kare Tabanlı Geometrik Desenlerin Çözümlemesine Yönelik Yeni Bir Yaklaşım, *DEUIFD LIII / 2021*, ss. 237-286.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev: S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Gibson, C. (2013). Semboller Nasıl Okunur? Resimli Sembol Okuma Rehberi. (Çev: C. Alpan). İstanbul: Yem Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: Ö. Erduran ve E. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri*. (Çev: E. Cengiz, H. Gür ve A. Nur) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Göğebakan, Y. (2020). Hale Biçiminin Kaynağı ve Erken Dönem Hıristiyanlık Resim Sanatında Kullanımı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 38, 21-36.
- İncirkuş, B. (2020). Çağdaş Sanat Yapıtının Göstergebilimsel İncelenmesi: Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" Adlı Çalışması. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22 (2), 615-623.
- Karahan, Ç. (2010). Dil Dışı Gösterge Olarak Sanat/Resim. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3 (1),
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Pierce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9 (2), 25-36.
- Kartarı, A. (2014). *Kültür, Farklılık ve İletişim*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kılıç, Y. (2019). *Anselm Kiefer'in Eserlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi ve Sanat Eğitimi Öğretim Programlarındaki Öğrenme Alanlarına Yansımaları*. Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Kışlalı, A. T. (1979). Önsöz. *Göstergebilim İlkeleri* içinde. (Çev: B. Vardar ve M. Rıfat). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Konak, R. (2013). İslam'da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6 (1), 967-988.
- Kuban, D. (2017). *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları*. (5. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kul-Want, C., Piero. (2013). *Estetik*. (Çev: E. Kibaroglu). İstanbul: NTV Yayınları.
- Locke, J. (1999). *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme (III-IV)*. (Çev: M. Delikara Topçu) Ankara:Öteki Yayınevi.

- Mazlum, Ö. (2011). Rengin Kültürel Çağrışımları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31, 125-138.
- Mercin, L. ve Çiftci, Ö. F. (2012). Hırvatistan'ın Milli Sembolü Olan Satranç Tahtası'nın Semiyolojik Açıdan İncelenmesi. *Fine Arts*, 7 (3), 269-286.
- Minor, V. H. (2020). *Sanat Tarihinin Tarihi*. (3.Baskı). (Çev: C. Soydemir). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Oktay, G. (2009). *Çağdaş Sanatta Resmin Sanat Nesnesi Bağlamında Gösterge Olarak Yer Alması*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Ökeli Ulusoy, H. (2017). Kültürlerarasılık, Çokkültürlülük ve Etnisite: Eskişehir'deki Çerkeslerin Kültürlerarası İletişim Pratikleri. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (27), 165-181.
- Ötgün, C. (2008). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (2): 159-178.
- Rıfat, M. (2007). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sakhno, I. (2021). Kazimir Malevich's Negative Theology and Mystical Suprematism. *Religions*, 12 (7), 542.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2020). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. (19.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahin, O. (2019). Gnostisizm, Gül-Haç ve Teozofi Işığında İki Kare Örneği; "Koyu Karanlıklar" (Robert Fludd ve "Siyah Kare" (Kazimir Malevich), *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı 28, 2019, ss.103-130.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. (5.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turan, Ş. (2014). *Türk Kültür Tarihi*, (7. Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- URL 1: <https://psikologo.com/sanat-kuramlari/> Erişim Tarihi: 06.09.2021
- URL 2: <https://artshortlist.com/fr/journal/article/trahison-des-images-magritte> Erişim Tarihi: 04.12.2021
- Ünal, M. F. (2016). Göstergebilimin Serüveni. *Mütefekkir*, 3 (6), 379-398.
- Willats, S. (2010). *The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and Behaviour*, London: Occasional Papers.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. (Çev: F. Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Ziss, A. (2016). *Estetik*. (Çev: Y. Şahan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

# SANAYİ DEVRİMİNİN BUTİK SERAMİK ÜRETİMİNE ETKİSİ

## The Effect of The Industrial Revolution on Boutique Ceramic Production

Firdevs Müjde GÖKBEL<sup>1</sup>, İsmet YÜKSEL<sup>2</sup>

### ÖZET

Hızla büyüyen Dünya nüfusu, her dönem farklı ihtiyaçları gündeme getirmiştir. 16.yy.dan itibaren Avrupa’da görülen hızlı nüfus artışı, tarımsal gelişmeler, köyden kente göç ve tüketim ürünlerine olan talebin artması gibi etmenler Sanayi Devrimi’nin başlamasına neden olmuştur. Özellikle buhar gücü ile çalışan makineler endüstrileşme yolundaki en önemli buluşlar arasında yer almıştır. Avrupa’da başlayıp Kuzey Amerika, Japonya ve sonrasında tüm Dünya’ya yayılan devrimin olumlu ve olumsuz birçok getirisi olmuştur. Çoğu sektörde olduğu üzere yerel atölyelerde de el ile üretilen sınırlı sayıda seramik ürünler yerini fabrikasyon üretimlere bırakmıştır. Mevcut talebi daha hızlı bir şekilde karşılayan yeni sistemde, özellikle yapılarda kullanılan iç ve dış mekân seramik ürünlerinin kolaylıkla üretilmesi avantaj sunarken, sofa ve süs eşyalarındaki endüstriyel ürünlerin estetik bakımdan değer kaybederek tek düze bir görünüm sergilediği izlenmektedir. Araştırma kapsamında literatür taraması yapılarak Sanayi Devrimi’nin nedenleri ve oluşum süreci irdelenerek butik seramik üretimine etkileri incelenmiştir. Araştırma neticesinde gündelik yaşamın ivme kazanan döngüsünde geliştirilen endüstriyel üretim yöntemleri ile gerçekleştirilen ürünlerin oluşan talebe olumlu cevap verdiği, ancak estetik bakımdan ürünlerin özgünlüğünü kaybettiği gözlenmektedir. Diğer taraftan söz konusu süreçte yapılan üretimlerin nitelik bakımından sorgulandığı dikkat çekmektedir. Beraberinde ise endüstriyel üretim çerçevesinde tasarım, tasarımcı gibi yeni kavramların ortaya çıktığı aynı zamanda sanat eğitimi veren okulların açılarak seramik üretiminde nitelikli bir seyrin sürdürülmesine çalışıldığı görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanayi devrimi, endüstriyel seramik, fabrikasyon üretim, butik üretim, seramik sanatı.

### ABSTRACT

The rapidly growing world population has brought different needs to the agenda in every period. Factors such as rapid population growth, agricultural developments, migration from village to city, and the increase in demand for consumer products in Europe since the 16th century led to the start of the Industrial Revolution. Especially steam powered machines were among the most important inventions on the way to industrialization. The revolution, which started in Europe and spread to North America, Japan and then the whole world, had many positive and negative returns. As in most sectors, the limited number of ceramic products produced by hand in local workshops have been replaced by fabricated productions. In the new system, which meets the current demand more rapidly, it is observed that the industrial products in tableware and ornaments lose their aesthetic value and exhibit a uniform appearance, while the ease of production of indoor and outdoor ceramic products, especially used in buildings, offers an advantage. Within the scope of the research, the causes of the Industrial Revolution and its formation process were examined by making a literature review and its effects on boutique ceramic production were examined. As a result of the research, it is observed that the products produced with the industrial production methods developed in the accelerating cycle of daily life respond positively to the demand, but the products lose their originality in terms of aesthetics. On the other hand, it is noteworthy that the productions made in the said process are questioned in terms of quality. Along with it, it is seen that new concepts such as design and designer emerged within the framework of industrial production at the same time, schools providing art education were opened and an attempt was made to maintain a qualified course in ceramic production.

**Keywords:** Industrial revolution, industrial ceramics, fabricated production, boutique production, ceramic art.

1. ORCID: 0000-0002-2034-9061

1. Doç., Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, mgokbel@kastamonu.edu.tr  
2. Doç., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ismet.yuksel@dpu.edu.tr

2. ORCID: 0000-0002-1686-4749

\*İlgili makale, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 16-20 Kasım 2021 tarihlerinde gerçekleştirilen “ARİTMİ” temalı 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu’nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

## EXTENDED ABSTRACT

The human population has increased continuously since ancient times, with great losses from time to time. The rapid growth of the world population has revealed different needs in every period. At first, the human being, who did not know how to produce, made a living by only collecting and hunting and consuming. Later, human beings, who moved from a nomadic life to a settled order, started farming and took the first production activity. Mankind, who learned to process metals in time, perhaps took the roots of the first industrial activity. The rapidly growing world population has revealed different needs in each period. Since the 16th century, factors such as rapid population growth in Europe, agricultural developments, migration from village to city and the increase in demand for consumer products have been the main reasons for the start of the Industrial Revolution. In addition, machines working with steam power were among the most important inventions on the way to industrialization. The industrial revolution, which started in Europe and spread to North America, Japan and then to the whole world, had many positive and negative returns. As in many sectors, the limited number of ceramic products produced by hand in local workshops have been replaced by fabricated productions. The new system met the current demand more quickly. The fact that interior and exterior ceramic products used in buildings can be easily produced has created an advantage. It is observed that industrial products in tableware and ornaments lose their aesthetic value and exhibit a uniform appearance. A literature review was conducted within the scope of the research. Then, the causes of the Industrial Revolution and its formation process were examined and its effects on boutique ceramic production were examined. As a result of the research, it is seen that many different industrial production methods have been developed with mechanization in the accelerating cycle of daily life. It has been observed that the developed industrial production methods respond positively to the intense demand. The industrialization period, in which products were produced at less cost, also had different benefits. It was observed that the products produced lost their originality in terms of aesthetics in the period that revealed disadvantages as well as advantages. The productions, which offer a uniform and ordinary appearance, have brought the concept of design in production to the agenda. Thus, art education has become important and gained a different dimension. When evaluated in terms of workforce, unfortunately, it is observed that it causes the birth of the working class and its rights are neglected. As a result, it is obvious that industrial production is necessary at certain points in today's world. Only in this way will it be possible to meet the needs of the increasing world population. On the other hand, it is necessary to save the productions from monotony and to encourage boutique productions that include aesthetic elements. It is thought that this situation is important in terms of transferring the art of ceramics to future generations, ensuring its continuity and preserving its quality.

## GİRİŞ

Eski çağlardan günümüze Dünya nüfusunun sürekli artmasıyla birlikte her dönemde farklı gereksinimler açığa çıkmıştır. İlk başlarda üretim yapmayı bilmeyen, göçebe olarak yaşayan insanoğlu hayatını sadece toplayıcılık ve avcılık ile idame ettirmiştir. Göçebe yaşamdan yerleşik düzene geçmesiyle tarım yapmaya başlayarak ilk üretim faaliyetine de adım atmıştır. Zamanla maden işlemeyi öğrenen insanoğlu belki de ilk endüstriyel faaliyetin de köklerini atmıştır. Endüstri devrimine değin insanoğlu, küçük ölçekli işletmelerde daha ziyade el gücü ile sınırlı sayıda üretimlerini sürdürmüşlerdir. Sanayi Devrimi, toplumların birtakım ihtiyaçları neticesinde kendini gösteren, olumlu ve olumsuz etkileriyle tüm dünyanın etkilendiği bir süreç olarak birçok alanı etkisi altına almıştır. Toplumların özellikle artan nüfusla birlikte beliren gereksinimleri, onları farklı yapılanmalara yönelmeye itmiştir.

Araştırmanın başlangıcında, söz konusu çalışmanın temelini teşkil eden kavramlardan biri olan butik kelimesinin irdelenmesi yerinde olacaktır. Butik kelimesinin kökeni Fransızca'dır. Butik, temel olarak "bünyesinde niş ve benzersiz ürünler satan küçük perakende mağazaları" ifade etmektedir. Söz konusu mağazalar "sınırlı sayıda üretilmiş ürün satışı" gerçekleştirmektedir. Bu ürünler özgün yapıda olup özenle hazırlanan tasarım ürünleridir. Bu nedenle daha yüksek fiyatlarda satışı gerçekleşmektedir (URL-1). Butik kelimesi Türk Dil Kurumu'nun büyük Türkçe sözlüğünde "giyim eşyası satılan yer" olarak geçmektedir. Büyük Larousse sözlük ve ansiklopedisinde ise bahsi geçen kelimenin "Fransızca'dan Türkçe'ye yerleştiği, "boutiqua" kelimesinden gelmiş olduğu belirtilmektedir. Aynı zamanda "özel bir modelden az sayıda üretilmiş özgün giysi, aksesuar vb. satan gösterişli dükkân" şeklindeki tanımına yer verilmektedir. Son zamanlarda ise; butik kelimesi bahsi geçen anlamını aşarak "özel olan pek çok ürün" için kullanılmaya başlamıştır (Baş ve Yaman, 2015: 109). Butik kavramı bugün birçok hizmet sektörünün alanına girmiş olup bu alan dahilinde müşteri odaklı faaliyetler bütünü içinde değerlendirilmektedir. Bunlardan biri Türk Dil Kurumu'nun da bizzat tanımladığı; "Butik Otel" dir. Hizmet sektörü geliştikçe Butik kavramı Tarım, Eğitim-Öğretim, Gıda, Sağlık, Lojistik gibi birçok alanda görülmeye başlamıştır (Kaya, 2020: 28). Butik seramik ifadesinin literatürde yer aldığı ilk yayınlardan biri ise Chang Liu'nun 2020 yılında Lateral Kültürel Çalışmalar Derneği'nin Lateral Dergisi'nde yayımlanan "Çin'de Siyasi Güç ve Kültürel Eserlerin Endüstriyel Gelişimi" isimli makalesidir. İlgili yayında Jingdezhen'in seri üretimi ile Longquan'ın butik seramik üretimi kıyaslanmaktadır.

Konu kapsamında üzerinde durulacak kavramlardan bir diğeri de "Stüdyo Çömlekçiliği" (Studio Pottery)'dir. Stüdyo Çömlekçiliği ve butik seramik üretimi arasında birtakım benzerlikler ve farklılıklar yer almaktadır. Ticari bakımdan üretim yapan çömlekçilerin daha az zamanda ürün ortaya koyma kaygıları mevcuttur. Stüdyo çömlekçileri ise; daha ziyade üretilen ürünlerin estetik yönünü ve özgünlüğünü ön planda tutmaktadır. Üretilmiş ürünlerin dikkat çeken yönü tekilliğini koruyan tasarımlar olmalarıdır. Başka bir ifadeyle "türünün tek örneği" oldukları manasını taşımaktadır. Dolayısıyla bir çömlekçi genel olarak seramik malzeme ile üretim yapan bireysel bir zanaatkarı ifade ederken, stüdyo seramikçisi ise genelde tek seferlik ürün üreten öte yandan çanak-çömlek üretimi de yapan kişilerdir (thesprucecrafts.com: Peterson'dan aktaran: Ölmezoğlu ve Yardımcı, 2021: 485-486).

Butik seramik üretimiyle ilişkili en önemli hareket ise; 19. yy. İngiliz seramik alanında ortaya çıkmış "Sanat Çömlekçiliği" (Art Pottery) Hareketi'dir. İlk olarak 1860'lı yıllarda Fransa'da ortaya çıkan, daha sonra İngiltere'yi etkileyen "Sanat Çömlekçiliği" geleneksel sofraya eşyalarının haricinde, sanatsal özellik barındıran vazo, sürahi, kâse vb. işlevsel ürünleri ve dekoratif seramik formları etkilemiştir. Sanat Çömlekçiliği Hareketi aynı zamanda fabrikalarda da görülmüştür. Ancak seri üretimde yer almayıp söz konusu fabrikaların bünyesindeki ayrı departmanlarda tasarımcıların tasarlayarak kalifiye elemanların üretmesi şeklinde planlanmıştır. Küçük ölçekli atölyelere bakıldığında kaliteli ve estetik el yapımı ürünler üretildiği dikkat çekmektedir. Bahsi geçen hususlar göz önüne alındığında benzer tavırların ve ilkelerin var olmasına karşın "Sanat Çömlekçiliği"nin "Stüdyo Çömlekçiliği" ile karıştırılmaması gerektiği unutulmamalıdır. Bununla beraber kronolojik bakımdan Sanat Çömlekçiliği'nin daha sonra ortaya çıkan Stüdyo Çömlekçiliği'ne ilham vermesi olasılığı yüksektir. Bahsi geçen hareketin Fransa'da yer alan öncüleri arasında Ernest Chaplet, Théodore Deck, Jean Carriès ve Auguste Delaherche bulunmaktadır (Şensılay Sarıkaya, 2022: 164).

Bir sonraki bölümde detaylı şekilde nedenleri aktarılacak olan söz konusu süreç, özellikle el ile yapılan sınırlı bir otomasyon ve belirli sayıda butik seramik üretimin yerini devasa makinalara bıraktığı, tüketim şeklinin ve beğenilerin değiştiği, aynı zamanda ortaya çıkan sonuçlarıyla farklı fikirlerin doğmasına ve sanat eğitiminde



çeşitli yaklaşımların meydana gelmesine yol açan bir dönemdir.

## 1.Sanayi Devrimine Zemin Hazırlayan Nedenler

Toplumların ilkel yöntemlerle yaptıkları tarımsal üretimden bilgi toplumuna dönüşebilmesi için belli bir gelişim sürecini yaşaması gereklidir. Sanayileşme olarak adlandırılan dönemin ise bahsi geçen sürecin bir alt kümesi olarak değerlendirilmesinde fayda vardır. Sanayi Devrimi'nin butik seramik üretimine olan etkilerini incelemeye başlamadan önce, söz konusu devrimin başlamasındaki faktörlerin bilinmesi gerekmektedir. Bu nedenle 17. ve 18.yy.da hem Avrupa'nın hem de İngiltere'nin hangi durumda olduğu önem arz etmektedir. 18.yy. genel itibariyle Avrupa kıtasında gerilimin yükseliş gösterdiği bir dönemdir. Bu yüzyılda, İngiltere ve İspanya arasındaki savaşlar başlar ve çok geçmeden ilgili süreci 30 Yıl Savaşları takip eder. Savaşın yanı sıra İngiltere'de 1651'e değin üç kuşak boyunca sürececek olan iç savaşlar baş gösterir. Devamında Dokuz Yıl Savaşları ve Jakoben Savaşları başlayarak 18.yüzyıla sızır. İngiltere, Fransa'yla çoğu kez savaşmasının yanında Kral George Savaşı, Jakobenlere karşı mücadele ve Hindistan Savaşı gibi zorlu badireleri geride bırakırken, yaşadığı tüm yorgunluğa rağmen 7 Yıl Savaşları'nda yer alır. Asrın sonlarına doğru Amerikan Devrimi ve Fransız Devrimi yaşanmış ve bu önemli olay, yalnızca İngiltere'yi değil; Avrupa ve dolayısıyla tüm dünyayı etkisi altına alan düşüncelere sebebiyet vermiştir. İngiltere'de savaşların ötesinde 10.yy.dan başlayarak 8 asır boyunca birçok alanda çeşitli gelişmeler de yaşanmıştır. Bunlar sırasıyla yeni fikirler, sosyal konum, demografi, coğrafya ve iktisadi faktörlerdir. Aydınlanma hareketiyle İngiltere'de bilimsel düşünme teşvik edilerek zanaatkarların bilimsel yolla üretime uyum sağlamaları amaçlanmıştır. Böylelikle İngiltere'de teknolojik gelişmeler başlayarak Sanayi Devrimi'nin ilk adımları atılmıştır. Sosyal konum itibariyle İngiltere halkının bir nebze istikrarlı oluşu, istikrarlı bir pazara ve sömürgeler arasında güvenli bir ticarete neden olmuştur. Böylelikle üretim tesisleri sayıca artarak aynı zamanda hacim ve nitelik bakımından ilerlemiş, ancak bu gelişmeler işçilerin çalışma şartlarını iyileştirmeyerek işçi sınıfı anlayışının ortaya çıkmasına ve işçi hakları bakımından reformist hareketlere sebebiyet vermiştir. Demografik bakımdan incelendiğinde ise; savaşlarda büyük kayıplar veren İngiltere'nin, "Kara Ölüm" yani "Veba Salgını" ile neredeyse nüfusunun yarısını kaybettiği görülmektedir (Arslan ve Demirağ, 2017: 4). Londra, 1348'den başlayarak 17. yy.ın ortalarına değin neredeyse 300 sene boyunca 20 yıllık aralıklarla ortaya çıkan veba salgını (Resim 1) ile mücadele etmek zorunda kalmıştır (URL 2). Genellikle toplumlarda meydana gelen savaşların, nüfus artışlarının, birtakım doğa afetlerinin, iklimsel anormalliklerin, kıtlık-yoksulluk temelli olumsuz durumların ve çevre kirliliğinin salgınların oluşmasına neden olabildiği görülmektedir (Parıldar'dan aktaran: Gökbel: 2021: 53).



Resim 1. Veba Salgını, İngiltere, (URL 2).

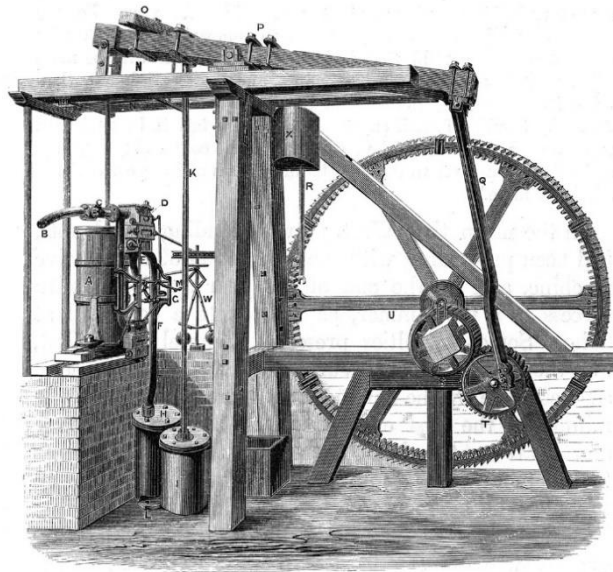
Bu durum iş gücü potansiyeli azalan İngiltere'de işçi sınıfının tekrar önem kazanmasına ve işçiler tarafından talep edilen hakların (Resim 2) kabul edilerek kölelik sisteminin ilk kez sonlanmasına neden olmuştur. Coğrafi bakımdan değerlendirildiğinde ise, İngiltere'nin ada ülkesi oluşunun, rakiplerine nazaran savunma giderlerinin daha az olmasına ve böylelikle kaynaklarını daha ziyade sermaye ve iş gücüne ayırmasına fırsat tanımıştır. Bahsi geçen faktörler neticesinde İngiltere'de bankacılık hızla ilerlemiş, kapitalizm bağlamında güç birliktelikleri gereklilik arz ederek şirket ortaklığı gibi durumlar ortaya çıkmıştır. Bu ve buna benzer faktörler iktisadi bakımdan İngiltere'yi güçlendirmiştir. Netice itibariyle İngiltere'nin Sanayi Devriminde pilot ülke konumunda bulunmasının en önemli

nedenleri arasında; aydınlanma ve bilimsel yöntemlerin yaygınlaşması, İngiltere toplumunun örgüsüyle demografik yapıyı etkileyen unsurlar, coğrafi ve ekonomik unsurlar sayılabilir (Arslan ve Demirağ, 2017: 4).

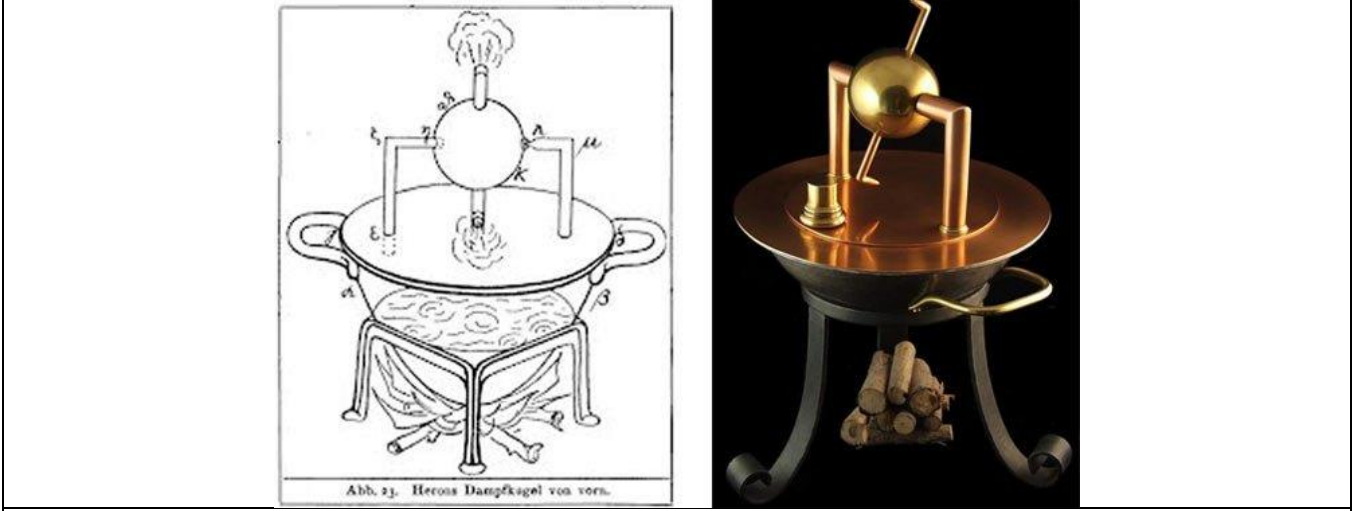


Resim 2. İşçi Sınıfının Hak Arayışı, İngiltere, (URL 3).

Sanayi Devrimi, bir diğer tabiriyle Endüstri Devrimi, Avrupa’da 18.-19. yüzyıllarda bilimsel gelişmeler ve teknolojik keşifler aracılığıyla üretimlerin fabrikasyon hale gelmesini tanımlayan bir süreçtir. Bu noktada en önemli olan durum, makine gücünün keşfiyle üretim safhasında insan ve hayvan gücüne olan ihtiyacın azalarak yerini yüksek güçteki makinelere bırakmasıdır (Resim 3). Buna dair en önemli buluş ise İskoçya’da 1763 yılında James Watt’ın buharlı makineyi icat etmesidir. Söz konusu icat, üretimde makine gücüne geçmenin dönüm noktası ve sanayi devriminin adeta itici gücünü teşkil etmiştir. Watt’ın bu buluşunda buhar, kapalı bir hacimde genişletilerek mekanik enerjiye dönüştürülmekte idi. Buhar makinasının tarihte bilinen ilk örneğini ise İskenderiyeli Heron (MS. 10-70) gerçekleştirmiştir. Heron’un buhar makinası o dönemde beklenen etkiyi yaratmamıştır. Öte yandan Heron’un söz konusu ilk üretimi, yaklaşık 1700 yıl sonra sanayi devriminin odağını oluşturan devasa güç sağlayıcısı termik makinaların geliştirilmesinde öncü olacaktır (Külcü, 2016: 33).

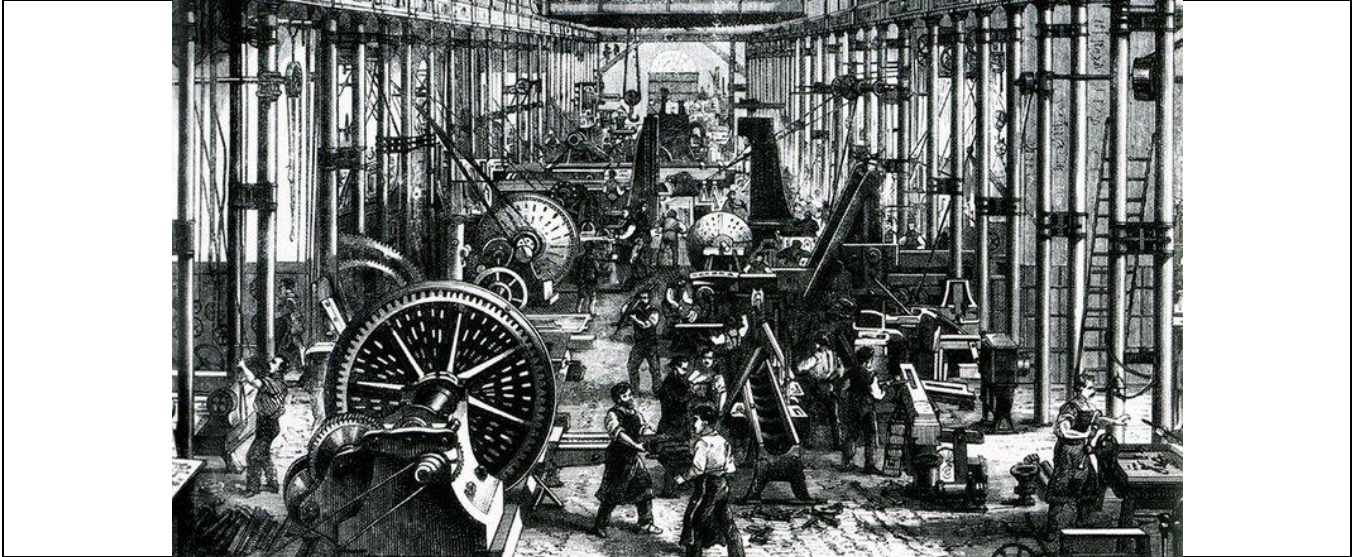


Resim 3. James Watt, Buhar Motoru Tasarımı, 1763, (URL 4).



Resim 4. İskenderiyeli Heron tarafından yapılan buhar türbini ve günümüzdeki düzenlemesi, (URL 5).

Sanayi toplumunun sınırlarının kati şekilde belirlenmesi tarihsel bakımdan güçtür. Üretimde makinelerin yaygınlaştığı, kitlesel üretime geçilen (Resim 5) ve işçi sınıfının doğmasına neden olan dönemde sınıfsal ilişkiler de belirginleşmiştir. Üretimin artması kadar aynı zamanda tüketim de fazlaşmıştır. Söz konusu süreç, tüm etmenleriyle ticaret ve toplum yaşamında büyük değişikliklere neden olurken aynı zamanda köyden fabrikaların olduğu kentlere doğru göç olgusunu da beraberinde getirmiştir. Ortaya çıkan yeni sınıflanma ile farklı ideolojiler de doğmuştur (Özer, 2019: 11). 19.yy.ın ikinci yarısıyla birlikte geniş halk kitleleri sanayi merkezlerinde toplanarak yeni toplum biçiminin oluşmasına neden olmuşlardır. Öte yandan insanların kullandıktan sonra atılan plastik bardak ve tabak gibi ürünleri tercih ederek tüketilen bir beğeniye yöneldiği görülmüştür. Söz konusu ortamda sanatçı topluma yabancılaşmış ve sanat eserleri gelenekselden uzaklaşarak modern sanat anlayışıyla yeni biçimlere dönüşmüştür (Özer, 2019: 13).



Resim 5. Sanayi Devrimi ile Kitlesel Üretim, (URL 6).

Uygarlık tarihinin seyrini değiştiren bazı dönüm noktaları mevcuttur. Bunlardan en önemli olanı da şüphesiz, yukarıda ayrıntılarıyla değinilen Sanayi Devrimi'dir. Diğer yüzyıllara nazaran, Sanayi Devrimi ile uygarlık tarihindeki değişim ve gelişmelerin çok hızlı gerçekleştiği görülmektedir. Sanayi devriminden önce Avrupa'da mutlakiyetçi anlayış altında merkezi yapıların daha güçlü olduğu, söz konusu dönemle birlikte Rönesans ve Aydınlanma çağlarının devamı niteliğindeki modern bilginin ve bilimin daha sistemli vaziyette ekonomiyle bütünleştiği izlenmektedir. Böylelikle ekonomik faaliyetler kapsamında yerel unsurlar, yerini ulusal ve uluslararası pazarlara bırakmıştır (Deane, 2000'den aktaran: Akagündüz, 2016: 422).

## 2.Sanayi Devrimi ve Butik Seramik Üretimi

Bu dönemde çoğu sanat ve meslek, zanaatkârlar tarafından yapılmaya devam eder ancak sermaye hala aynı kişilerin elindedir. Geniş bir alana sahip olan el sanatları, kapitalizmin etkisi altındadır. Sonunda onlar da adım adım kar arayışı içine girerler. Hem işçi hem de eski ustalar dernek kurarak örgütlenmeye başlar. Böylelikle kendileri ve mensupları için mücadele ederler. Ekonomik ve sosyal bakımdan büyük sorunlarla karşılaşan esnaf loncalarında, kendi içinde çatışmalar başlar. Her ne kadar el sanatları var olmaya çalışsa da yapısı zayıflar ve kapitalizmin baskısıyla biçim değiştirir (Hamitoğulları, 1982: 50). 1851’de dünyanın en kalabalık şehri 2 milyondan fazla nüfusu ile İngiltere’dir. Söz konusu kent sanayi devrimini başlatarak dünyanın en güçlü ekonomisini oluşturmuştur. Seri üretimlere dönük tasarımların da altını çizen İngiltere, Londra’da 1 Mayıs-15 Ekim 1851 tarihleri arasında İlk Dünya Fuarı niteliğine sahip “Büyük Sergi”yi organize etmiştir (Resim 6). Lokomotiften sandalyeye birçok endüstriyel ürünün yer aldığı fuarı 14.000’den fazla kişi izlemiştir (Karabacak ve Dilmaç, 2021: 33). Söz konusu sergide birçok ülkeden katılımcıya yer verildiği bilinmektedir.



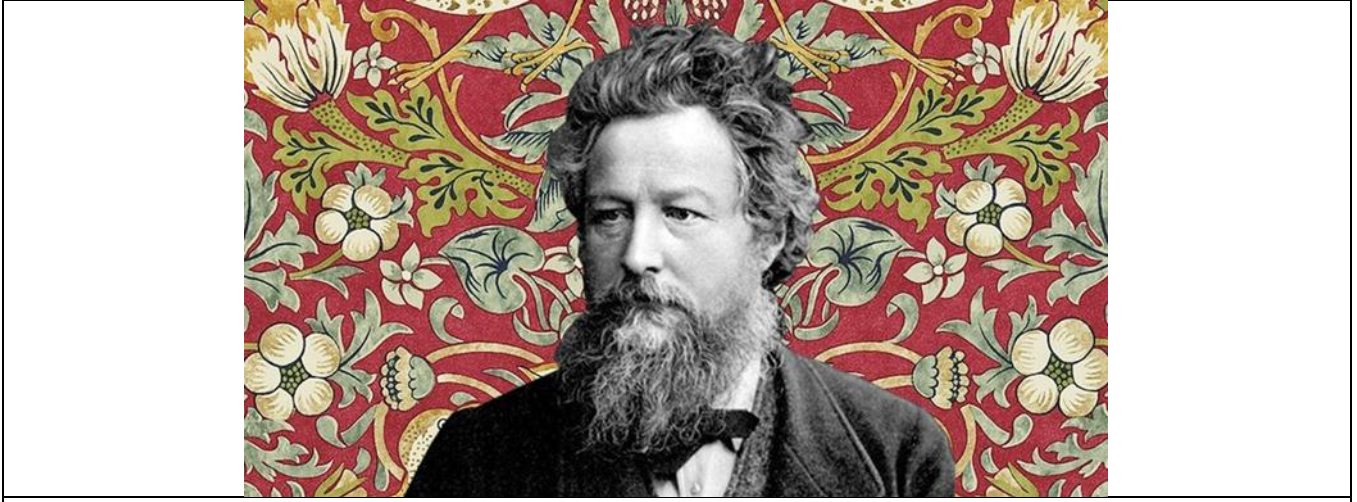
Resim 6. Büyük Sergi, Londra, 1851, (URL 7).

Endüstri Devrimi öncesinde yapılan üretimler incelendiğinde, teknik yetersizlikler nedeniyle ürünlerin uzun yıllar boyunca etkili bir değişim göstermediği görülmektedir. Yeni dönemle birlikte teknoloji gelişerek üretim makineleri devreye girmiş ve yapılan tasarımların hayata geçirilmesinde kolaylık sağlanmıştır. Özellikle silah tasarımı ve üretiminde yaşanan gelişmeler, seri üretimin başlamasında önemli olmuştur. Önceleri tamamen insan gücü ile üretilen ürünler, makineler tarafından üretilmeye başlamış, insan eline ancak çok gerekli olduğu zamanlarda başvurulmuştur. Makineleşme sayesinde hızlı üretim artarken, estetik değerden uzaklaşma söz konusu olmuştur. Endüstriyel yolla üretilen ürünlerin de estetik kaygı taşınması gerektiği düşüncesi, Arts and Crafts, Art Nouveau, De Stijl ve Bauhaus gibi akımların doğmasına, bu yolla endüstriyel tasarım kavramının oluşmasına neden olmuştur (Yüksel, 2018, 1249-1250).

Endüstri Devrimi’nden önce İngiltere’de çömlekçi atölyelerinde sürdürülen geleneksel seramik üretimi hız kazanmakla beraber ucuz bir üretim tarzına bürünmüştür. Bunun sonucu olarak gösterişli ancak tek düze ve yozlaşmış üretimler meydana gelmiştir. Sanayi devriminin seramik üretimindeki etkisi ancak teknik ve hızlı üretim bakımından gelişme göstermiştir. Sanayi devriminin söz konusu olumsuz etkilerine ilk tepki ise; William Morris’ten gelmiştir (Resim 7). Endüstri Devrimi’ni “insanoğlunun kendisine sunduğu en büyük felaket” olarak tanımlayan Morris, insan emeğine saygı gösterilmesi ve maddeye doğru yaklaşılması amacıyla Türkçe’ye “El Sanatları ve Sanat Akımı” olarak çevrilen “Arts and Crafts Movement” hareketini başlatmıştır (Tansuğ, 1988; Ağatekin 1993; Tansuğ, 1999; Turan, 2009; dan aktaran: Salman Çevik, 2015: 80-81). Arts and Crafts Hareketi’nin ortaya çıkmasının temelinde sanayi üretiminin doğurduğu doğallıktan uzak mükemmeliyetçi tavrın sanatçıları primitif ve gerçek dışı arayışa

sürükleyerek “soyut” kavrama yönelmeleri nedeni yer almaktadır. Arts and Crafts Hareketi’nin başlamasının odağındaki bu düşünce tarzı, ilk olarak Romantizm, daha sonra ise İzlenimcilik Akımı ile sanat alanında Modernizm Hareketi’nin başlangıcını teşkil etmiştir (Önal, 2015: 40).

Arts and Crafts Hareketi (Sanat ve El Sanatları Hareketi) modernist felsefenin temellerinden biri olmasına rağmen, el yapımı nesnelerin endüstriyel üretime kıyasla nispeten maliyetli olacağı, bu sebeple de varlıklı bir izleyici kitlesine satılacağı düşünülmektedir. Sosyalist William Morris bile, Sanat ve El Sanatları Hareketi’nin, zenginler için biblolar yapılması ile sonuçlandığını kabul etmiştir (Vecchio, 2001: 9).

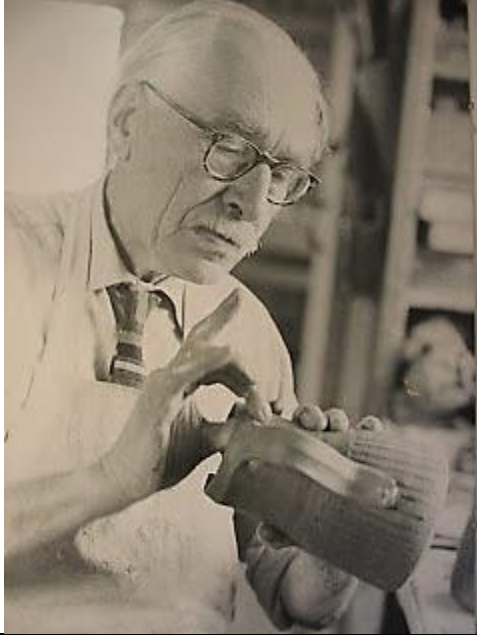


Resim 7. William Morris, (URL 8).

Arts and Crafts Hareketi, el sanatlarına olan duyarlılıkla yoluna çıkmış, böylelikle daha kaliteli ve zevk barındıran ürünlerin ortaya konmasına neden olmuştur. Aynı zamanda çağdaş seramiğin endüstride kendisine yeni pazar olanakları yaratmasına, öte yandan sanat okulları ve akademilerin açılmasına sebep olmuştur (Kura, 1989: 7-8).

Uzakdoğu’ya bakıldığında ise; başlangıçta soylular için gerçekleştirilen üst düzey butik seramik ürünlerin yapımında, devlet güdümlü ekonomi stratejisi doğrultusunda üretimi maksimum seviyeye çıkartmak amacıyla fabrikasyon sisteme geçildiği görülmektedir. Bu süre zarfında, Jingdezhen'deki seramik endüstrisinin rolü, Çin vatandaşlarına evde kullanacakları seramik ürünleri sağlamaktır. Jingdezhen belediye hükümeti, porselen endüstrisi üretim ve geliştirme planı doğrultusunda 1950'den 1962'ye kadar merkezi hükümetin gereksinimlerinin karşılanması için günlük kullanıma yönelik porselen üreten bir dizi işletmeyi arka arkaya kurmuştur. Söz konusu seramik fabrikalarına "On Porselen İşletmesi" adı verilmiştir. Jingdezhen seramik endüstrisi; şehrin kalkınma politikası ve stratejisi için hızlı bir endüstriyel üretimi hedeflemiştir. Ancak Longquan ise, kâr odaklı ve büyük hacimli üretime odaklanmak yerine ortaya konan eserlerin kültürel özünü ve sembolik değerini büyük ölçüde vurgulamış ve korumuştur. Jingdezhen, düşük sembolik değere sahip ancak toplam çıktı değeri yüksek eserler üretme yolunda ilerlemiştir. Longquan ise giderek daha fazla butik hale gelmiştir. Az miktarda seramik üretimi, yüksek sembolik değeri ve nispeten düşük toplam çıktısı olan seramik stüdyoları çalışmalarını yürütmüştür. Jingdezhen’in seri üretimi, şehrin üretim hacmini ve kentsel alanda standartlaştırılmış yönetimi kazandırmaktadır. Longquan’ın butik üretimi, yalnızca geleneksel miras becerilerini korumakla kalmayıp aynı zamanda yerel zanaatkarları da büyük ölçüde geliştirmiştir (Liu, 2020: 5-8).

İlgili süreçte Uzakdoğu’da yapılan seramik eserleri Batı’ya taşıyan bazı öncü seramik sanatçıları ile karşılaşmaktadır. Önemli isimlerden biri olan Bernard Leach, Japonya’ya resim öğretmeni olarak gitmiş, sonrasında çömlekçi olmaya niyetlenmiştir. Leach, Uzakdoğu’daki tüm tecrübesini İngiltere’ye taşıyarak seramiğin üretim safhasındaki tüm işlemlerini kendi gerçekleştirmiştir (Resim 8). Böylelikle sır ve form mükemmelliğini araştırarak uygulamalar gerçekleştiren çağdaş bir sanatçı kimliği ortaya koymuştur. 1940’da kaleme aldığı “Bir Çömlekçinin Kitabı” isimli eseri, seramik literatüründe ilk klasikler arasındaki yerini almıştır (Tansuğ, 1988; den aktaran: Salman Çevik, 2015: 80-82).



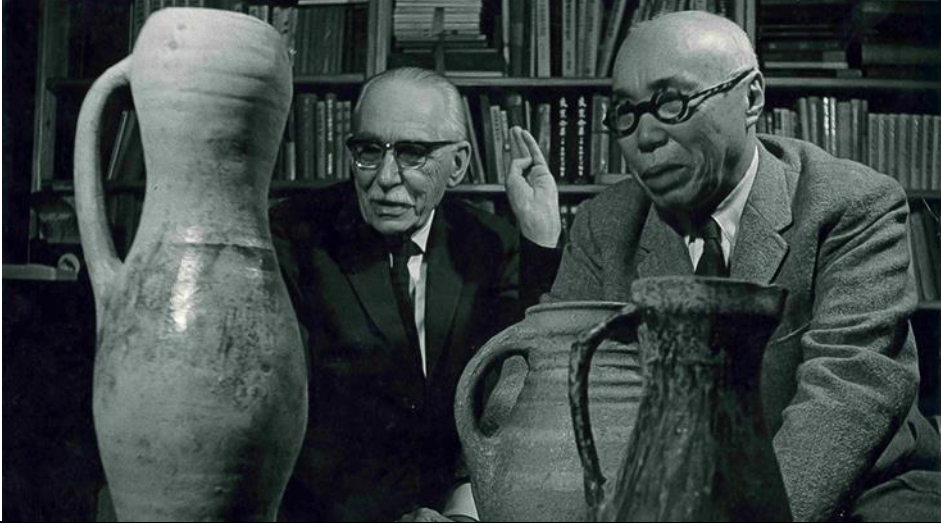
Resim 8. Bernard Leach, (URL 9).

Bernard Leach çömlekçiliği toplumda dönüştürücü gizli bir etkiye sahiptir. Frankfurt okulunun topluma yabancılaşma uygulayan sanat yapıtına yüklediği söz konusu dönüştürücü güç Leach'in önermesinde hayatın içine sızıp günlük kullanım objelerinin içine saklanmış durumdadır. Leach'in seramiklerinde rötuşlanmamış ürünler, üretim sürecine dair izleri temsil etmektedir. Böylelikle endüstriyel üretimlerden silinmiş olan emeğin izlerine vurgu yapılır. Öte yandan bu durum pastoral yaşam alternatifini canlı tutmaktadır. Temelde bahsi geçen seramik ürünler, sanatın ütöpik arzularını tek bir eserde yansıtmak yerine seri üretim metotlarıyla sanat yapıtının adeta birer askerleri gibi rol üstlenirler. Böylelikle hem müzelerin hem de sanat simsarlarına mecbur kalmaktan kaçınarak kapitalizmi eleştirirler ve gelenekleri de yüceltirler (Ata, 2010: 97).

Bernard Leach, Japonya'da seramik sanatçısı Shoji Hamada (Resim 9) ile tanışmıştır. Uzakdoğu seramiğinin önemli isimlerinden olan Hamada, geleneksel üretim yöntemlerini kendine has şekilde uygulayan bir sanatçı idi. Leach ve Hamada birlikte İngiltere'ye dönmüşlerdir. Daha sonra Leach'in kurduğu "Leach Pottery" isimli atölyede birlikte çalışmışlardır (Resim 10). Endüstriyel üretimin sıradan ürünlerinin yanında kullanıma dönük geleneksel ve dekoratif üretimler yapan söz konusu iki sanatçı, birçok sanatçıya da öncü olmuşlardır. Çömlekçi tornasının kullanımı ile hem daha hızlı bir üretim, hem de sanatsal açıdan zevk barındıran üretimler gerçekleştiren Leach ve Hamada, birçok öğrenci de yetiştirmiştir (2011'den aktaran: Gökbel ve Kaya, 2020: 152).



Resim 9. Shoji Hamada, (URL 10).



Resim 10. Bernard Leach (solda) ve Shoji Hamada (sağda), (URL 11).

Sanatçıların eserleri, günümüzde hala pek çok sanatçıyı etkilemektedir (Resim 11-12) Sanayi Devrimi'nin tüm alanları sanatsal ve estetik değer bakımından olumsuz yönde etkilediği söz konusu dönemde, her iki sanatçının üretimi ve eğitime verdiği destek çok önemli olmuştur.



Resim 11. Shoji Hamada, "Shino", Fırça Dekorlu, 11.5 x 10 cm. 4 1/2 x 4 inç, (URL 12).



Resim 12. Bernard Leach, "Sıçrayan Balık Tasarımı Şişe", The Crafts Study Centre, University for the Creative Arts, (URL 13).

Batıda 18. yüzyılın sonlarında, II. Dünya Savaşı'nın ardından Arts and Crafts Hareketi ile seramik sektörüne ve seramiğe gösterilen ilgi artmış, teknolojinin ilerlemesi, seramiğin uluslararası platformlarda yer alması; resim ve heykel gibi farklı disiplinlerden sanatçıların da dikkatini çekmeye başlamıştır. Böylelikle seramik malzemenin incelenmesi ve niteliklerinin ortaya konulması bakımından birçok araştırma yapılmıştır (Kura, 1989; dan aktaran: Salman Çevik, 2015: 81-82).

Sanayi Devrimi'nin olgunlaşması ve Dünya tarihinde iz bırakmasında en önemli dönem 19. yüzyıldır. Belirli bir bölgede başlayıp daha sonra hızlı bir şekilde yayılan akım, modern teknolojiye gelişmeler adına çok önemli sonuçlar meydana getirmiştir. Sanayi Devrimi, o döneme değin nüfus ve gelirin oldukça düşük seviyeli büyüme



oranlarına sahip olan ekonomisinden, Dünya nüfusunun ve kişi başına düşen gelirin önemli ölçüde yükselmeye başladığı tarihi bir dönüşüm sürecine girmiştir. Ekonomik büyüme, beraberinde sosyo-politik açıdan bir değişimi de beraberinde getirmiştir. Üretim yöntemlerinin tamamen değiştiği, devletin iktisadi fonksiyonuna bakış açısının özel teşebbüse serbestlik sağlayacak biçimde dönüştüğü, ayrıca toplumda sınıflar arası tabakalaşmanın daha da belirginleştiği, köylerden kentlere ve sanayinin konumlandığı bölgelere yoğun şekilde göçün yaşandığı bir dönem ortaya çıkmıştır. Ersöz'e göre bu bakımdan Sanayi Devrimi, kendi problemlerini ve karakterini yaratan, modern İngiltere'nin vahşi doğumu şeklinde tanımlanabilecek sosyal bir devrim olarak da nitelendirilebilmektedir (Ersöz, t.y. 32).

Endüstriyel üretim bir dönem yapılan ürünlerin estetik eksikliklerini vurgulayarak el sanatlarına dönülmesi gerekliliğini vurgulasa da Avrupa'da ortaya çıkan birçok sanat hareketi, zamanla edebiyat ve sosyal bilimlerin alanlarında yer alan sanatçıların artık teknoloji ile tanışması gerektiğini savunur hale gelmişlerdir. Arts and Crafts hareketinin temsilcileri Ruskin ve Morris, verilen sanat eğitiminin değişmesi ve geliştirilerek günlük yaşamın bir parçası olması gerektiğini savunmuştur. Böylelikle Arts and Crafts hareketi İngiltere'de "Uygulamalı Güzel Sanatlar Eğitimi" veren okulların açılmasına ve orta dereceli okulların ders içeriklerinde "İş Eğitimi" derslerine yer verilmesine neden olmuştur (Şahin, 1995'ten aktaran: Dilmaç: 3). İngiliz mucit Henry Cole (1808-1882) tüm bu gelişmeler ve oluşan ihtiyaçlar doğrultusunda 1847 yılında Art Manufactures'ı kurmuştur. Arts and Crafts Akımı'nın öncüleri John Ruskin ve William Morris ise fabrikasyon üretim ve makineleşmenin etkisiyle üretilen ürünlerin estetik zevkten ve kalite anlayışından uzak olması nedeniyle kaygı duymuştur (Whitford'dan aktaran: Dilmaç, 2015: 12).

## SONUÇ

Toplumlar varlık gösterdikleri ilk andan itibaren sürekli gelişim içinde olmuşlardır. İlkel yaşamdan günümüz modern yaşantısına değin insanoğlu birçok aşamadan geçmiştir. Tarih öncesi dönemlerden neolitik çağ ile birlikte ilk kez tarım yaparak üretime başlayan insan, ateşin ve tekerleğin keşfiyle birçok icada kapı aralamıştır. Zamanla madeni işlemlerini öğrenen insanoğlu, endüstriyel üretimin tohumlarını ekerek tarihi devirlerle birlikte hızlı bir gelişim ve değişimin içine girmiştir. Dünyanın bugünkü haline gelmesinde her dönemin etkisinin olmasıyla birlikte özellikle 16. yüzyılda Avrupa'da meydana gelen sosyal, demografik, coğrafi ve iktisadi değişimler 18. ve 19. yüzyıllarda tüm dünyayı etkisi altına alan Sanayi Devrimi'nin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Artan nüfusla birlikte oluşan ihtiyaç, daha hızlı bir üretim gerekliliğini ortaya koymuştur. Bununla birlikte değişim geçiren iktisadi yapı, kapitalizmin temellerini atarak toplumları bilinçsiz tüketime sevk etmiştir. Söz konusu süreçten tüm sanat kolları gibi seramik de etkilenmiştir. Önceleri atölyelerde estetik kaygıyla üretilen ürünler, zamanla gösterişli ancak zevkten uzak sıradan üretilere dönüşmüştür. Bu noktada üretimlerin daha nitelikli olması adına Art Pottery, Arts and Crafts, Art Nouveau, De Stijl ve Bauhaus gibi sanat akımlarının ortaya çıktığı ve endüstriyel tasarım fikrinin oluştuğu görülmektedir. Stüdyo Çömlekçiliği (Studio Pottery) butik seramik üretimiyle ilişkili olup birtakım ayrımları da içinde barındırmaktadır. Stüdyo Çömlekçiliği endüstrinin sağladığı faydaları göz ardı etmezken, söz konusu akıma öncülük eden Sanat Çömlekçiliği (Art Pottery) hareketinin endüstri devrimi sürecinde makineleşmeye ve tek düzeliğe karşıt görüş şeklinde ortaya çıktığı izlenmektedir. El sanatlarının korunmasına yönelik bu hareketler, aynı zamanda çağdaş seramik üretiminin endüstride yer bulmasına ve sanat eğitimi veren kurumların açılmasına neden olmuştur. Uzakdoğu'da daha konservatif şekilde üretimi yapılan seramiklerin sınırları çözülmüş ve Avrupa'da üzerine çalışmalar yapılmıştır. İlerleyen süreçte seramik malzeme, disiplinlerarası sanatta da kendini göstererek farklı alandan birçok sanatçının tercih ettiği önemli bir malzeme olmuştur. Sonuç itibarıyla sanayi devriminin butik seramik üretimine en olumsuz etkisi başlangıçta ürünleri tekdüze hale getirmesi ve sıradan bir tüketim malzemesine dönüştürmesi olarak görülmektedir. Öte yandan ilerleyen süreçte ise ortaya çıkan bu üretimlerin sorgulanarak endüstriyel tasarım kavramının ortaya çıktığı ve sanat eğitimi veren kurumların açıldığı izlenmektedir. Günümüzde seramik üretimi endüstrileşme ile birlikte hızlı üretim seyrine devam etmektedir. Fabrikasyon üretimde tasarımcılar rol oynasa da atölyelerde sınırlı sayıda büyük çaba ile üretilen ürünlerin yerini alıp alamayacağı tartışma konusudur. Sınırlı sayıda özel seramik üretimi yapan atölyelerin ise, endüstrileşme ile daha nitelikli pişirimler yapabildiği, bununla birlikte form ve bezeme bakımından geleneksel yöntemlerini sürdürdükleri görülmektedir. Kültürel miras bakımından toplumların yaşam biçimlerini ve estetik seviyelerini yansıtan sınırlı sayıda özel seramik üretimlerin devlet tarafından teşvik edilip atölyelerin desteklenmesinin yerinde olacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Akagündüz, Ü. (2016). Sanayi Devrimi Ve Sanayileşme. Uygurluk Tarihi Kitabı İçinde Kitap Bölümü (422-431), (Ed. Prof. Dr. İsmail Güven), Pegem Akademi, 6. Baskı. ISBN 978-9944-919-23-4
- Arslan, Ü. Ç. Demirağ, Y. H. (2017). Sanayi Devrimi: Sonuçları Ve Uluslararası Sisteme Yansımaları. Başkent Üniversitesi Avrupa Birliği Ve Uluslararası İlişkiler Enstitüsü, Siyaset Bilimi Ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, Ders Notu, 1-16. Erişim Adresi: [https://www.academia.edu/35814711/Sanayi\\_Devrimi\\_Sonu%C3%A7lar%C4%B1\\_ve\\_Uluslararası%C4%B1\\_Sisteme\\_Yans%C4%B1malar%C4%B1](https://www.academia.edu/35814711/Sanayi_Devrimi_Sonu%C3%A7lar%C4%B1_ve_Uluslararası%C4%B1_Sisteme_Yans%C4%B1malar%C4%B1)
- Baş, M. Yaman, E. N. (2015). Butik Zeytinyağı Üretimi Yapan İşletmelerde Stratejik Marka Yönetimi. *Üçüncü Sektör Sosyal Ekonomi*, 50(2), 102-121. Erişim Adresi: [http://tisej.com/makale\\_ozet.php?MSID=HAXsg6VR3v\\_dTGgjYuXiSwT-B2yvJpg9EILTUs1BR30%](http://tisej.com/makale_ozet.php?MSID=HAXsg6VR3v_dTGgjYuXiSwT-B2yvJpg9EILTUs1BR30%)
- Del Vecchio, M. (2001). Postmodern Ceramics. Thames & Hudson Press.
- Dilmaç, O. (2015). Tasarım Eğitimi Tarihi Ve William Morris, *İdil Sanat Ve Dil Dergisi*, 4 (16), 1-16. Erişim Adresi: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1420639775.pdf>
- Ersöz, H. Y. (t.y.) Sosyal Siyaset. İstanbul Üniversitesi Açık Ve Uzaktan Eğitim Fakültesi İktisat Lisans Programı, Ders Notu, 1-335. Erişim Adresi: [http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/iktisat\\_ao/sosyalsiyaset.pdf](http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/iktisat_ao/sosyalsiyaset.pdf)
- Gökbel, F. M. (2021). Pandemi Süreci: Seramik Sanatına Yansımaları Üzerine Bir Değerlendirme. *Akademik Sanat*, (13), 50-68. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademiksanat/issue/64719/953601>
- Gökbel, F. M. Gökbel Kaya, N. M. (2020). Sanatsal İfade Biçimi Olarak Çömlekçi Çarkının Kullanımı. *Kalemşi Dergisi*, 17 (Güz), 148-164. Erişim Adresi: <https://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1611482862.pdf>
- Gökçen Özer, F. (2019). Çağdaş Sanatta Endüstriyel Objelerin Kullanımı. Yüksek Lisans Tezi. T.C. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 1-86. Erişim Adresi: <https://acikerisim.erbakan.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12452/4083/597618.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Hamitoğulları, B. (1982). Çağdaş İktisadi Sistemler: Strüktürel Ve Doktrinal Bir Yaklaşım. 4.b. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, No:508, 3. Baskı, Ankara, 1-847.
- Işık, A. (2009). Geçmişten Günümüze Sanayileşme Süreci. 1-5. Erişim Adresi: [https://www.researchgate.net/publication/301477341\\_Gecmisten\\_Gunumuze\\_Sanayilesme\\_Sureci](https://www.researchgate.net/publication/301477341_Gecmisten_Gunumuze_Sanayilesme_Sureci)
- Karabacak, P. Dilmaç, S. (2021). 1851 Yılı Ve Sanayi Devrimi Sonrası Endüstride Seri Üretim Bağlamında Tasarımın Rolü. *Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 31-39. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/stardergisi/issue/65231/1002774>
- Kaya, H. (2020). Butik Lojistik Hizmeti, Mersin Üniversitesi, *Denizcilik ve Lojistik Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 26-36. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/denlojad/issue/56026/646815>
- Külcü, R. (2016). Sanayi Devriminden 1700 Yıl Önce Yapılmış Erken Bir Keşif: Heron'un Buhar Türbini (Aerolipie). *Akademia Sosyal Bilimler Dergisi*, 2016, 2(1), 32-39. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/adibd/issue/56412/782841>
- Liu, Chang. (2020). Political Power and the Industrial Development of Cultural Artifacts in China. *Lateral Journal of the Cultural Studies Association*, 9(1), (Spring), 1-11. Erişim Adresi: <https://csalateral.org/issue/9-1/political-power-industrial-development-cultural-artifacts-china-liu/>
- Ölmezoğlu, G. Yardımcı, İ. (2021). Seramik Sanatı İçinde Stüdyo Çömlekçiliği (Seramikçiliği). *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(116), Mayıs, 483-497. Erişim Adresi: [https://asosjournal.com/?mod=makale\\_tr\\_ozet&makale\\_id=50091](https://asosjournal.com/?mod=makale_tr_ozet&makale_id=50091)
- Önal, O. N. (2015). Avrupa'da Modern Seramik Sanatı. Sanatta Yeterlik Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir. Erişim Adresi: [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=dK576NNIKQq8rnBBinmBVw&no=rMxjRFi4Zt2oqgQt32\\_Rng](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=dK576NNIKQq8rnBBinmBVw&no=rMxjRFi4Zt2oqgQt32_Rng)
- Öztürk, A. (2010). Modern Sanat Hareketleri Etkisinde Seramik Sanatı. Yüksek Lisans Tezi, TC. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 1-137. Erişim Adresi: <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/488596>
- Salman Çevik, N. (2015). Avrupa Seramik Sanatında Endüstrileşme Süreci Ve Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatına Yansımaları, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 77-95. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20667/220472>
- Şensılav Sarıkaya, E. (2022). Benzersiz ve Alışılmadık: Martin Kardeşler ve Seramikleri. *Bodrum Journal of Art and Design*, 1(2), 161-180. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2493864>
- URL 1: <http://www.yesiltopuklar.com/cizgisinden-cikan-butiklere-dikkat.html> Erişim Tarihi: 17.12.2022)
- URL 2: <https://artigercek.com/haberler/kara-veba-dan-buyuk-londra-vebasi-na-tarihin-bes-buyuk-salgini-nasil-bitti> Erişim Tarihi: 25.12.2021
- URL 3: <https://sternbachtorrestangney.weebly.com/the-industrial-revolution.html> Erişim Tarihi: 25.12.2021
- URL 4: <https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/sanayi-devriminin-itici-gucu-wattin-buhar-makinesi> Erişim Tarihi: 25.12.2021
- URL 5: <https://www.bilimma.com/iskenderiyeli-heron/> Erişim Tarihi: 25.12.2021
- URL 6: <https://baristaguuild.coffee/blog/leaves-beans-of-history-the-industrial-revolution> Erişim Tarihi: 25.12.2021

URL 7: <https://bostabure.com/dunyanin-ilk-uluslararası-fuari-the-great-exhibition/> Erişim Tarihi: 25.12.2021

URL 8: <https://moreliafilmfest.com/wiliam-morris-la-inspiracion-la-imagen-del-16-ficm/> Erişim Tarihi: 25.12.2021

URL 9: <http://throwingitover.blogspot.com/2010/03/bernard-leach.html> Erişim Tarihi: 25.12.2021

URL 10: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sh%C5%8Dji\\_Hamada](https://en.wikipedia.org/wiki/Sh%C5%8Dji_Hamada) Erişim Tarihi: 25.12.2021

URL 11: <https://www.nippon.com/en/japan-topics/g01006/> Erişim Tarihi: 25.12.2021

URL 12: <https://www.oxfordceramics.com/artists/42-shoji-hamada/works/2345-shoji-hamada-chawan-c1970s/> Erişim Tarihi: 25.12.2021

URL 13: <https://theartsociety.org/arts-news-features/become-instant-expert-leach-pottery> Erişim Tarihi: 25.12.2021

Yüksel, İ. (2018). Endüstriyel Seramik Tasarımı Ve Üretimi Sürecinde Problem-Çözüm Odaklı Yaklaşımlar. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (28), 1247-1258. Erişim Adresi: <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1540214483.pdf>

**BİYOMORFİK SÜRREALİZMDE OTOMATİK İMGE\*****Automated Image in Biomorphic Surrealism****Dilara İLATA<sup>1</sup>, Gülderen GÖRENEK<sup>2</sup>****ÖZET**

20. yüzyıl sanat akımları gelenekten gelen sanata tepki duymuş ve bilinen sanat ilkelerini ters yüz ederek resim üzerinde farklı imgeleri bir araya getirmişlerdir. Bu nedenle, dış dünyayı yansıtan mimetik tavır yerine soyutlama eğilimi içinde anti mimetik tavır ortaya koymuşlardır. Avangard bir akım olan Sürrealizm ise başka bir anti mimetik tavrı benimsemiştir; geometrik soyutlama reddedilmiş ve Biyomorfizm ortaya konulmuştur. Sürrealistler öze ulaşmak ve kendi soyut formlarını yakalamak amacıyla otomatizm tekniğini geliştirmişlerdir. Otomatizm yöntemi, bilinçdışı imgelerin kâğıda aktarılmasını sağlar. Temel olarak Sigmund Freud'un serbest çağrışım ve rüya üzerine çalışmalarından yola çıkılmış ve Sürrealistler tarafından "ruhsal otomatizm" olarak yeniden yapılandırılmıştır. Bu çalışmada temel mesele olarak ele alınan, otomatizm yönteminin resimlerde hem soyutlama hem de öze ulaşma konusunda nasıl kullanıldığı ve sonuçlarının neler olduğudur. Böylece soyutlamanın farklı bir yönüne ışık tutmak istenmiştir. Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, otomatik imgenin nasıl ortaya çıkarıldığı ve eserlerde ne şekilde yer edindiğini saptamaktır. Araştırmanın önemi ise resimsel soyutlama üslubunda geometrik soyutlama karşısında yer alan antropomorfik soyutlama ve yöntemlerinin neye dayandığını anlamaktır. Böylece biyomorfik soyutlama anlaşılmalı ve tanımlanmış olacaktır. Araştırmada sorunlara yanıt bulabilmek amacıyla eserler ve veriler taranmış özellikle psikolojik veriler ile eserlerdeki imgeler bağdaştırılmaya çalışılmıştır. Elde edilen bulgular yardımıyla otomatizm yönteminin çalışma prensibi ve biyomorfik imgelerin yani otomatik imgenin neye işaret ettiği ortaya konulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Sürrealizm, biyomorfizm, otomatizm, rüya, bilinçaltı, bilinçdışı

**ABSTRACT**

Art movements of the 20th century reacted to art from tradition and brought together different images on painting by reversing the known art principles. For this reason, instead of the mimetic attitude that reflects the outside world, they put forward the anti-mimetic attitude with a tendency to abstract. Surrealism, which is an avant-garde movement, adopted another anti-mimetic attitude; geometric abstraction was rejected and Biomorphism was introduced. Surrealists developed the technique of automatism to reach the essence and capture their own abstract forms. The automatism method enables unconscious images to be transferred to paper. It was basically based on Sigmund Freud's work on free association and dreaming and was reconstructed as "psychic automatism" by the Surrealists. The main issue in this research is how the automatism method is used in both abstraction and reaching the essence in paintings and what are the results. In this way, it is desired to shed light on a different aspect of abstraction. In this context, the main purpose of the study is to determine how the automatic image is revealed and how it takes place in the works. The importance of the research is to understand what anthropomorphic abstraction and methods are based on, which is against geometric abstraction in the style of pictorial abstraction. Thus, the biomorphic abstraction will be understood and defined. To find answers to the problems in the research, the works and data were scanned, especially the psychological data and the images in the works were tried to be reconciled. With the help of the findings, the working principle of the automatism method and what the biomorphic images, that is, the automatic image, indicate.

**Keywords:** Surrealism, biomorphism automatism, dream, subconscious, unconscious

1. ORCID: 0000-0002-2345-8132  
2. ORCID: 0000-0002-9561-1925

1. iletadilara@gmail.com  
2. Doçent, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü,  
gulderengorenek@gmail.com

\* Bu makale, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalında gerçekleştirilen "Biyomorfik ve Veristik Sürrealizmde Deformasyon ve Dekonstrüksiyon" başlıklı yüksek lisans tezinin bir bölümünü içermektedir.

## EXTENDED ABSTRACT

Surrealism emerged as an avant-garde art movement in the 20th century. The avant-garde movements first emerged with the anti-mimetic revolution, then the dadaism and surrealism movements emerged as a revolutionary rejection against modernity. The process of being revolutionary stemmed from the fact that the artists adopted the philosophy of Marxism and dialectical materialism. Artists thought that the only way to free art from the yoke of capitalism was a revolution. Thus, the power of free imagination was to be revealed, so instead of reflecting the reality of the outside world, artists focused on dreams, intuitions, and fantasies in their works. Although dreams and fantasies have been treated as subjects in painting, Surrealism has been a specific movement that deals with dreams, fantasy, and unconscious imagery. The most important difference of Surrealism was that it synchronized the referent with the sign. Artists have moved away from the yoke of reason and morality in their practices and have tended to different practices and tended to move away from reality.

For this reason, Surrealist artists adopted the anti-mimetic attitude in the first period and emerged with an abstract tendency in the pictorial field. The difference of Surrealism from other avant-garde movements is that its abstraction is shaped by natural and amorphous forms that are not reduced to geometric forms. This style is called Biomorphism. The importance of this research is to understand Biomorphism, which is the other form of abstraction, and the abstract movements that accompany it. In the emergence of the biomorphic style, the fate of Automatism, decalomania, frotaj, grattage and oscillation became important. Decalomania, frotaj, grattage and oscillation methods have led to the emergence of different patterns on the surface. The automatism method, on the other hand, provides the transfer of random imaginations from the unconscious. They developed the method by giving automatism, which was a technique based only on chance at the beginning, a Surrealist psychological quality. In the first Surrealism manifesto, the definition of Surrealism was defined as "spiritual automatism". Automatism was created based on Sigmund Freud's dream theory and free association method. The main subject of the study is how surrealist artists use the free association method and dream theories artistically and how they transfer unconscious images to their works by developing the automatism method. In this study, it is aimed to understand biomorphic Surrealism and to understand what automatism and automatic method are. In fact, we will examine a different aspect of Abstract art, and at the same time, we will examine the origin of the methods of Abstract Expressionist artists.

In this study, two basic questions are addressed. First, how purely can artists convey subconscious images with the method of automatism? Secondly, what do the images that emerge with the Automatism method mean? With all these questions, it is aimed to understand how the automatic method has a place in abstraction. To find answers to these questions, how the automatism method works, and the biomorphic abstraction style will be examined. In the light of all this, we will have determined that the automatic image is processed around certain facts and reveals the basic impulses.

## GİRİŞ

Sürrealizm avangard bir sanat akımıdır. Her ne kadar erken döneminde edebi bir akım olarak ortaya çıkmış olsa da kısa bir süre içinde resim, heykel, fotoğraf, sinema gibi sanat dallarını etkisi altına almıştır (Dixon, 2013:470). Akımın diğer modern akımlardan farkı ise gözleri dış dünya yerine iç dünyanın verilerine açmasıdır. Bu noktada Sürrealistler, insana ait olan özün, ancak bilinçdışının imgelemleri ile ortaya çıkarılabileceğini düşünmüşlerdir. Elbette rüyalar, sezgiler, fanteziler farklı dönemlerde resim sanatında işlenmiştir; ancak Sürrealizmle yeni olan, rüya, fantezi ve bilinçdışı imgelerin başlı başına konu olarak ele alınması olmuştur.

Sürrealistler, rüya imgelerini ortaya çıkartmak ve eserlerinde işlemek için kendilerine ait olan bir yöntem geliştirmişler ve bunu ilk manifestoda ‘Ruhsal Otomatizm’ olarak tanımlanmışlardır. Ruhsal Otomatizm, Dadaistlerin rastlantısal teknikleri ile Sigmund Freud’un serbest çağrışım ve rüya üzerine çalışmalarından yola çıkılarak ortaya konulmuştur. Sürrealizm yani Ruhsal Otomatizm, edebiyatta otomatik yazım, resim sanatında ise otomatik çizim yöntemiyle ortaya çıkmıştır. Ayrıca sanatçılar, çalışmalarında, otomatizm yöntemi dışında frotaj, grataj, raklaj, oscillation ve dekalkomani gibi rastlantıya dayalı teknikleri kullanmışlardır.

Sürrealist sanatçılar, Biyomorfik ve Veristik Sürrealizm olmak üzere iki yaklaşım temelinde resimler yapmışlardır. Bu çalışmada konu olarak ele alınan Biyomorfik Sürrealizm yaklaşımda sanatçılar, avangardın anti mimetik tavrını benimseyerek soyutlama eğilimi içinde olmuşlardır; ancak, bu soyutlama eğilimi, diğer avangard yaklaşımlarında olduğu gibi geometrik formlarla değil biyomorfik formlar aracılığıyla yapılmıştır.

Çalışmada, Sürrealist akımın ilk eğilimi olan resimde Biyomorfik soyutlama yöntemi incelenmiş ve iki temel sorun ele alınmıştır: Bunlardan ilki, otomatizm yöntemi ile bilinçdışının ne kadar saf bir biçimde aktarılabildiğidir; ikincisi ise ortaya çıkan imgelerin, eserlerde nasıl ve ne şekilde biçimlendiği olmuştur.

### 1.Sürrealizm

20. yüzyılın önemli akımlarından biri olan Sürrealizm, “La Revolution Surréaliste” yani Sürrealist Devrim dergisinde yayımlanan “Gerçeküstücü Manifesto” ile 1924 yılında resmîyet kazanmıştır (Antmen, 2014:135). Sürrealizmin bu ilk manifestosu, Aydınlanma ve Modernizm ile gelen akılçılık ve realizm tutumuna karşı eleştirisiyle başlamıştır. Andre Breton tarafından temel ilkeleri, Birinci ve İkinci Manifesto’da kaleme alınmış böylece Sürrealizm, avangard bir hareket haline gelmiştir (Puchner, 2012:314-315).

Birinci Manifesto’da Andre Breton, mantığın egemenliğinden kurtulunamadığının vurgusunu yapmıştır. Düşsel imgelerin rastlantısal önemi üzerinde durmuş; yaratıcılığın, özgürlüğün ve düşsel imgelemin, aklın tutsaklığından uzaklaşarak gelişebileceğini öne sürmüştür. Uygarlık, modernleşme, ilerleme, insani duygularda zihnin dışına çıkma ve aklın hâkimiyetine olan eleştirisini dile getirmiştir. Böylece Sürrealistler, insanın karanlıkta kalan yönünün ortaya çıkarılmasını sağlayarak yeni bir gerçeklik yaratma amacıyla olmuşlardır. İlk manifestoda hareket, genel olarak tanımlanmış ve felsefesi, Ruhsal Otomatizm olarak açıklanmıştır. Ruhsal Otomatizm; düşüncenin, mantığın veya ahlakın, sınırları olmadan saf bir biçimde ortaya konulması amacıyla geliştirilen bir yöntemdir (Breton, 2009:19-20).

Sürrealizmi besleyen temel etmenler, Freud’un rüya, bilinçdışı kuramları ve Marksizm olmuştur. Marksizm, geliştirilen diyalektik materyalizm yöntemiyle, evreni ve tarih-toplumu ele alan bir dünya görüşüdür (Burns, 1992: 9). Diyalektik yöntem, evrenin değişimlerini belirli bir neden sonuç ilişkisi içinde bilimsel çerçevede değerlendirir. Ancak bunun için bir tezin varlığı ve ona karşı bir antitezin varlığının da bulunması gerekmektedir. Bu tez ile antitez birbirleriyle karşılıklı etkileşimde bulunurlar ve bunun sonucu olarak sentez meydana gelir. Sentez zamanla tez haline gelir ve tekrar aynı döngü başlar (Politzer, 2003:130-147).

Karl Marx, diyalektik yöntemi, tarih ve toplumlara uyguladığında tarihin ve ideolojilerin, sınıf çatışmasından kaynaklı olduğu sonucuna varmıştır (Burns, 1992:11). Marksizme göre bu sınıf çatışması devrimle son bulacak bunun sonucunda sınıfsız bir toplum kurulacaktır; bunun ilk adımı da Sosyalizm olacaktır (Tunalı, 1976:17-29). Başta Andre Breton ve diğer Sürrealist sanatçılar, Sosyalizmi insanı özgürleştirecek bir sistem olarak görmüşlerdir. Bu sayede sanatın kapitalist sömürüden bağımsız ve özgür bir biçimde ortaya çıkabileceğine inanmışlardır (Breton, Rivera ve Trotskiy:12).

Breton, diyalektik yöntemi, Sürrealizmin merkezine yerleştirmiştir. Buna göre rüya ile gerçek, birbirlerine zıt olan iki durumdur ve rüya ile gerçek birbirleri ile kaynaşarak üst gerçekliği oluşturmaktadır. Rüya durumu, mantığın sınırlarını aşmak ve kendine yabancılaşan insanı, kendi özüne bütünleşerek özgürleşmesini sağlayacağı için önemsenmiştir. Böylece rüya durumunun ortaya çıkabilmesi için psikanalizin araçlarına ve Freud’un rüya kuramına başvurmuşlardır. Freud, rüyayı, bilinçaltında gizli kalmış isteklerin doyurulması olarak yorumlamıştır (Freud,

2000:174). Rüyaların çözümlenmesi ve tam olarak neyi ifade ettiğinin anlaşılması için Serbest Çağrışım Yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemde, hastaların, öykülerini veya rüyalarını anlatırken akıllarına gelen her çağrışımı, sansürsüz direkt söylemeleri istenmiş ve bu çağrışımlar kaydedilmiştir. Seanslarının sonunda ise bu çağrışımların çözümlenmesi yapılarak bilinçaltında kalan duygu ve düşüncelerin gerçek anlamının ortaya çıkması sağlanmıştır (Freud, 2000:9-10). Breton, Freud'un Serbest Çağrışım Yönteminden yola çıkarak Ruhsal Otomatizm yöntemini geliştirmiştir. Ruhsal Otomatizm, zihin pasif haldeyken bilince yükselen rastlantısal imgelerin hiçbir düzeltme veya sansür uygulamadan kâğıda aktarılmasını sağlayan yöntemdir (Breton, 2009:55). Amaçlanan, bilinçaltının, saf bir biçimde yansıtılma isteğidir.

Sürrealizmin temel amacı, bilinçaltının özgür bir şekilde açığa çıkarılmasını sağlayarak, üst gerçekliği yaratmaktır. Sürrealistler, Marksizmin diyalektik anlayışını kendi kuramlarına taşımışlar ve sanatı bir diyalektiğe dönüştürüp üst gerçeklik sentezini oluşturmayı amaçlamışlardır. Sürrealizm, hayal ile gerçek arasında kurulan diyalektiğinden yola çıkarsa da daha derin anlamda birden fazla diyalektiği içinde barındırdığı görülmüştür. Ruhsal Otomatizmi uygulayan sanatçılar, bilinçsizlik ile bilinç arasında ve çözümlenme durumuna geldiği zaman, yaşam ile ölüm arasında bir etkileşime tanıklık etmişlerdir (Foster, 2011:19-21). Bu türden bir etkileşimi sanatçıların eserlerinde belirli imgeler aracılığıyla yansımaları olmuştur.

### 1.1. Otomatizm

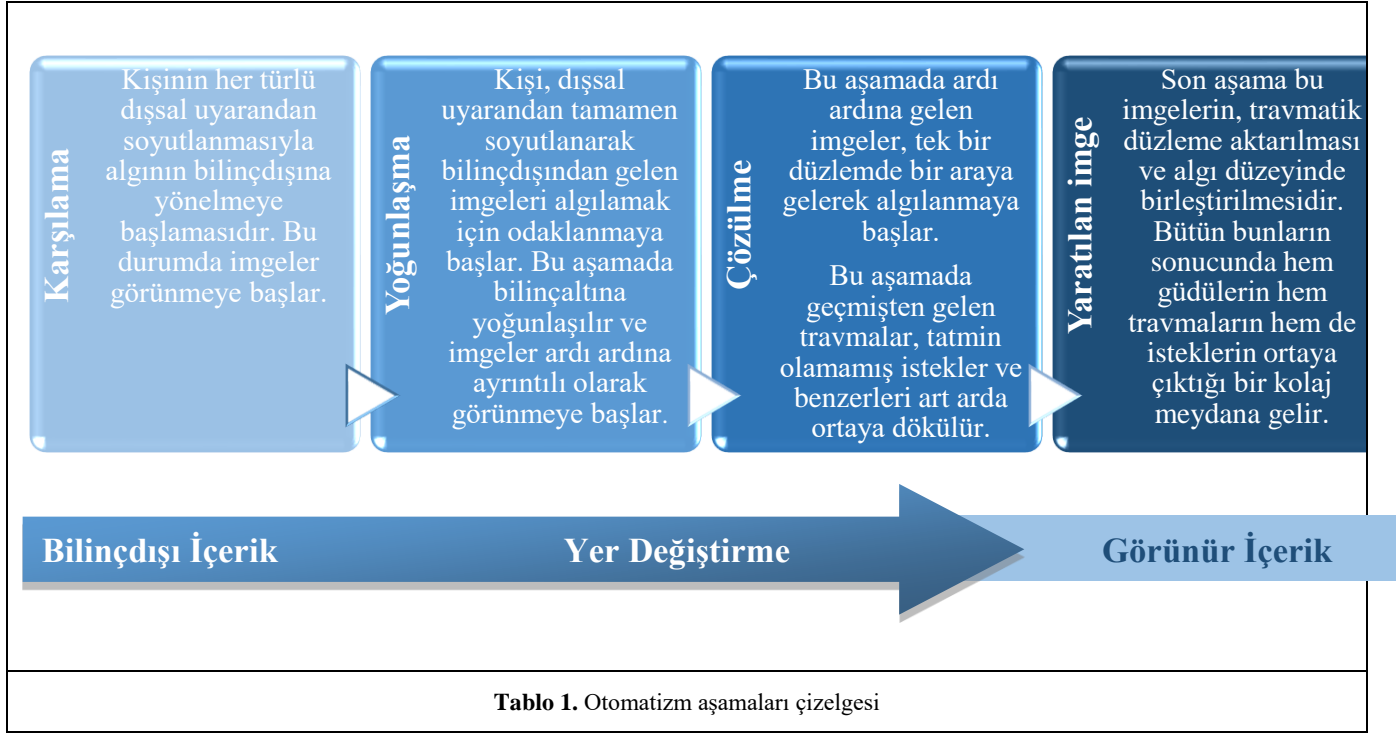
Sürrealist sanatçılar, bilinçdışı gelen imgeleri ortaya çıkarmak için Ruhsal Otomatizm Yöntemini geliştirmişlerdir. Bu yöntem, bilinç yüzeyine yükselen rastlantısal imgelerin kaydının tutulması için oluşturulmuştur. Sürrealistler, otomatizmin rastlantısal özelliğini Dadaistlerden almışlardır; ancak temel etken Sigmund Freud'un Serbest Çağrışım Yöntemi ve rüya çözümlenmeleri olmuştur. Freud (1996: 40-45), rüyaların, bilinçaltında yer alan düşüncelerin, travmaların ve tatmin olamamış isteklerin birer yansıması olduğunu düşünmüştür. Rüya oluşumunda iki temel işlemin varlığından söz etmiştir. Bunlar, yoğunlaşma ve kaydırma işlemleridir. Bir rüyanın görünür hale gelmesi için yoğunlaştırma sonrasında kaydırma işleminden geçmesi gerekmez. Bunun nedeni, zihnin mekanizmasında var olan sansürcü yapıdır. Bilinçaltında kalmış düşünceler ve duygular, kendini net bir biçimde görünür hale getiremezler; çünkü sansürcü mekanizma, bunu engeller; sadece uyku veya sanrı görme gibi durumlarda yarı açık bir biçimde çalışır. Bastırılan bilinçaltı, düşüncelerin en güçlü desteğe sahip öğelerin belirli imgelemler üzerinde yoğunlaşarak düş içeriğine girmesini sağlar. Bu nedenle düşlerde yaşanan duygular ve duyular, daha keskin bir nitelik taşımaktadır; ancak bu imgeler, belirli bir düşüncenin üzerine yoğunlaştıklarında art arda ve hızlı bir biçimde gelirler (Sayın, 2013:169). Düşlerde görülen imgeler, belirli bir düşüncenin veya travmanın göstergesidir.

Freud, bilinçaltının hiçbir durumda saf bir biçimde ele alınamayacağını söylemiştir; çünkü imgelerin kendisi saf değildir mutlaka yorumlanmaya ihtiyaç duyar (Puchner, 2012:266-267). Otomatizm tekniğini uygulayan sanatçılar, rüya deneyimini taklit ederek bilinçaltının saf imgelemine ortaya koymak istemişlerdir. Bu bağlamda sanatçı, süreçleri tekrarlar, kendini imgelerin akışına bırakır ve imgelemlerin kaydını tutar; ancak otomatizm kadar rüya da belirli bir bilinçdışı malzemeyi kullanır. Bu malzeme, farklı varyasyonlar ile ortaya çıkar. Bu durumda otomatizm, belirli bir travmanın veya belirli bir düşüncenin tekrarlanmasını sağlamak için kullanılır (Foster, 2011:24). Böylece imgeler bir travma etrafında yorumlanarak algı düzeyine yükselirler. Uygulama esnasında kişi, benliğini ve bilincini devre dışı bırakarak, bilinçdışı gelen irrasyonel duyularını, zaman ve mekândan bağımsız bir şekilde tek bir noktada toplar. Zaman ve mekândan bağımsız olmasının nedeni, uyarıların ve zihin mekânının geçmiş ile şimdiye ait olan verileri bir araya getirmesi ve kişiyi bulunduğu mekândan soyutlamasıdır. Bu durum, bireyin çözümlenmesini sağlar. Bu nedenle kişide yaşam ve ölüm güdülerini birbirlerine karıştırır ve imgeler ardı ardına gelir. Bilinç yüzeyine yükselen ve ardı ardına gelen imgeler sanatçılar tarafından algı düzeyinde birleştirilerek kolajı yapılır.

Breton, akımı, manifestoda Ruhsal Otomatizm terimini kullanarak tanımlamıştır. Ruhsal Otomatizm, kişinin kendisini bir tür trans durumuna geçirerek bilinçdışı gelen imgelerin yakalanmasını ve kaydedilmesini sağlamıştır. Bunun için rüyanın oluşma aşaması taklit edilmiştir. Rüya aşamalarından ilki, karşılama aşamasıdır. Duyular, dış dünyadan soyutlanarak bilinçdışı imgeyi karşılar; sonraki aşamada bilinçdışı imgeye yoğunlaşılır. Yoğunlaşma, imgelemin tam olarak algılanmasıdır. En son işlem ise bağdaştırma işlemidir. Sanatçı da bilinçdışı malzemeyi bilinçli bir boyuta taşır ve eser ortaya çıkar (May, 2001:64-65).

Otomatizm her uygulandığında bilinçaltı düşüncelere yaklaşılabilir veya uzaklaşılabilir; böylece bilinçaltı düşünceler ve algı arasında yeni bir yol ayrımı oluşturulabilir; ancak bilinçaltı düşünceleri ile algı arasında daima boşluk oluşur. Bu boşluk, imgelerin, travma noktasında birleşmesiyle tamamlanır (Sayın, 2013:171). Bu durumun nedeni tıpkı rüyalarımızda olduğu gibi bilinçaltının var olan malzemeyi koymaması ve taklit etmesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçıların benzer imgeleri kullanmalarının nedeni de tam olarak budur. Travma düzleminde birleşen imgeler ardı

ardına algı düzeyinde görülmeye başlar ki bu durumda bir başka sentez ortaya çıkar. Ölüm (şiddet) ve yaşam (cinsellik) içgüdülerinin birbiri ile karışması ve sanatçıların bunu yansıtmasıdır; aslında ortaya çıkan imgelem hem güdülerin hem de travmaların kolajıdır; aynı zamanda bir bilinçsizlik ve algının sentezidir. Bu aşamalar bir çizelge ile gösterilirse:



Sürrealist sanatçılar, her ne kadar bilinçaltını salt bir biçimde yansıtmak istemiş olsalar da bunu tam anlamıyla gerçekleştirememişlerdir; çünkü bilinçaltının sarmal yapısı ve zihin mekanizmasının çarpıtma işlemini yapıyor olması bilinçaltının net bir biçimde ortaya konmasını engellemektedir. Bütün bunların ışığında Otomatizm Tekniğinde, birbirleriyle zıt olan durumların birleştiği görülmüştür. Birinci durum, algı ile bilinçsizlik durumunun birlikteliğidir. İkinci durum, çözülme esnasında gerçekleşen yaşam ile ölüm güdülerinin birleşimidir. Bu etkileşimler Üst Gerçeklik'te birleşmiştir. Sonucusu ise canlı ile cansızlığın birlikteliğidir; çünkü imgeler canlılığın özünü barındırır ve hareketlidir; ancak imgenin kendini tekrar etmesi ve uygulayan kişinin tıpkı bir makine gibi imgeleri kaydetmesi bir cansızlığın dışavurumudur (Foster, 2011: 32-33).

## 1.2. Biyomorfik Sürrealizmde İmge

20. yüzyılda sanatçılar, geleneksel yaklaşımlardan daha da uzaklaşarak, yeni üslup arayışları içinde olmuşlardır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2002:16). Bu yüzyılda, sanatta bir üslup yaratmak yani öncü olmak daha da önem kazanmıştır (Gombrich, 2013:563). Avangard sanatçılar, sanatta, kendilerinden önce gelen klasik sanat yaklaşımlarının tüm ilkelerini ters yüz etmişlerdir. Geçmişin dilini bırakmayı amaçlamışlar ve tamamen yeni bir dil ortaya koymayı hedeflemişlerdir (Sorguç, 2017:39-41). Dada ve Sürrealizm, modernizmin getirdiklerine muhalif, avangard akımlar olmuştur. Dadaistlerin amacı, Avrupa'da süregelen geleneğin, kültürün ve ürünü olan burjuvanın sanat ve sanatçı anlayışını yıkmaktır (Artun, 2011:116-117). Sürrealist sanatçılar ise modernizmin dayatmış olduğu akılcılık ve standardize edilmiş estetik anlayışa dayanan kültüre karşı hayal gücüne ve bilinçsizliğe dayanan bir sanat yaratmışlardır. Bu nedenle Sürrealist sanatçılar anlam, estetik veya ahlaki kaygıların olmadığı sanatsal işler yaratmışlardır. Sürrealizmin, sanatsal anlamdaki köklerini Dadaizm akımı oluşturmuştur. Dadaist ve Sürrealist sanatçıların resimlerinde ilk olarak soyut eğilim görülmüştür. Ancak Dadaist ve Sürrealist sanatçılar, Kübizmin doğrusal soyutlama anlayışını reddedip organik biçimlere yönelmişlerdir. Sürrealistler, aklın tutsaklığından kurtulacak ve parçalanmış insan ruhunu bütünleyecek bir sanat yaratma isteği içinde olmuşlardır (Breton, 2009:9-10). Bu esasta, hem canlı/organik hem de psikolojik korumayı uyandırabilen antropomorfik<sup>1</sup> bir biçim dili geliştirmişlerdir (Rubin, 1968:40-41). Bu nedenle son derece rastlantıya dayalı yöntemler geliştirmişler ve imgenin

<sup>1</sup>Antropomorfik: Canlı, cansız veya hayali varlıklara insan özelliklerinin aktarılması.

Deniz, Güneş, *Antropomorfizm ve Antropomorfik Karakter Tasarımlarının İnsanlar Üstündeki Etkisi*, (Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Ankara, Türkiye) Sanat Yazıları Yılı: 2019, Sayı: s.: 141



saf formunu ortaya koymak için aklın denetiminden uzak durmuşlardır. Dadaistler otomatizmi rastlantısal bir biçimde kullanmışlardır. Bunun en iyi örneklerinden biri Hans Arp'ın yapmış olduğu biyomorfik yapıtlardır. Sanatçı bu yapıtlarında yırtık kâğıt parçalarını bir sayfanın üzerine gelişigüzel bırakarak bir resim elde etmiştir. Bu şekilde hem gelişigüzel hem de hiçbir anlamı olmayan eserler ortaya çıkmıştır (Dachy, 2014:30). Bu yapıtların başka bir özelliği ise kusursuz bir geometrik formdan ziyade kusurlu bir forma sahip olmalarıdır.



**Resim 1.** Hans Arp, isimsiz, 1917, kolaj, 33,2 x 25,9 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 20).



**Resim 2.** Hans Arp, isimsiz, 1919, kolaj, 33,2 x 25,9 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 20).

Arp, çalışmalarında şansı, daha sonra bilinçli olarak yeniden düzenlenen görüntüler için bir hareket noktası olacak şekilde kullanmıştır. Otomatizm, Arp'ın birçok Dada çiziminde rol oynamıştır. Otomatizm kavramı oluşturulurken, Sürrealistler ile Dadaist sanatçıların başlangıç noktaları, yaratıcı elin hareketi olan canlılık kavramı olmuştur (Rubin, 1968:40). Ancak Sürrealist sanatçılar, otomatizm yöntemine psikolojik bir nitelik yüklemişlerdir. Sanatçılar için otomatizmin değeri, kendi resim kültürlerini aşmalarını sağlamış olmasıdır. Rastlantısallık ve otomatizm, resmin geleneksel üslup ve elin alışkanlıklarına meydan okunmasını ve bilinçaltı deneyimleri sunmasına olanak vermiştir. Kompozisyon açısından bakıldığında çizgilerin ve formların çok ritmik bir biçimde dağıldığını, açık kompozisyon anlayışının benimsendiği söylenebilir; fakat yine de alışıl gelmiş bir resim/kompozisyon anlayışının benimsendiği söylenemez.

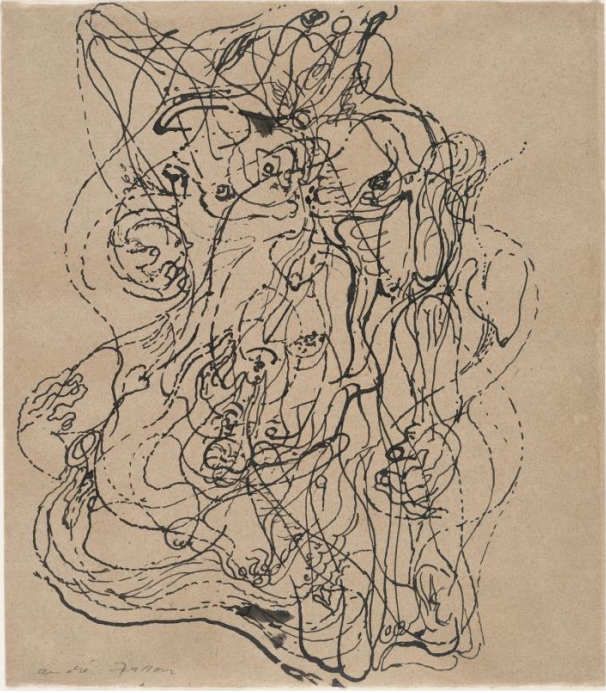


**Resim 3.** Hans Arp, otomatik çizim, 1917-18, 42,5 x 61,5 cm., rogallery new york, a.b.d., (URL 11).

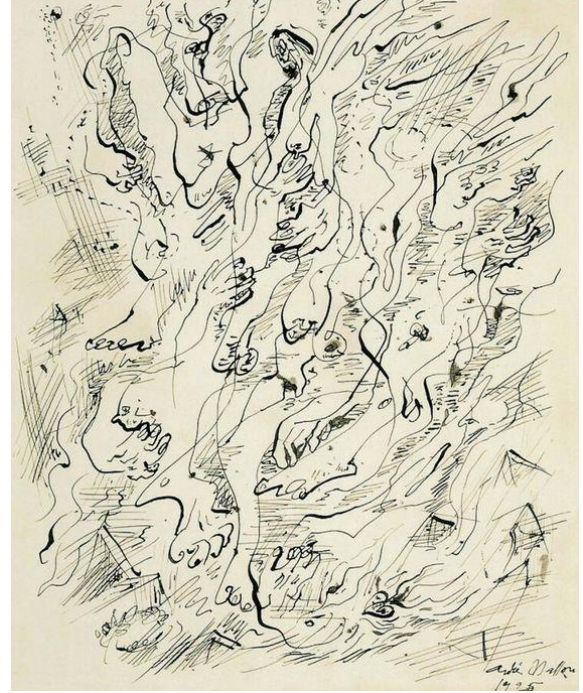


**Resim 4.** Hans Arp, constellations, 1938, gravür, 31,5 x 24 cm, galerie thomas arp, münih, almanya, (URL 1).

Hans Arp'ın bir önceki kompozisyonlarına (Resim 1), (Resim 2) ve yukarıdaki otomatik çizimine (Resim 3) ve (Resim 4)'e odaklanıldığında formların oldukça değiştiği görülmektedir. Sanatçı, eserlerinde formları bozma eğilimi göstererek çeşitli kompozisyonlar üretmiştir. Sanatçının otomatik çizimi, antropomorfik formlar ve ritmik çizgi ile düzenlenmiştir. İki ayrı otomatik çizim incelendiğinde, daha organik formlarla düzenlendiği görülmektedir. Dikkat edilmesi gereken husus, belirli çizgilerin kendini tekrarlamasıdır. Bu durum otomatizm yönteminin kendisinden kaynaklanmaktadır. Çünkü bu teknik ile bilinçdışından gelen belirli düşüncelerin tekrarlanması sağlanmaktadır. Bu durum (Resim 5) ve (Resim 6)'da da görülmektedir. Tekniği kullanan sanatçılar ki Arp da kolajlarında, kabartmalarında ve heykellerinde benzer bir ikonografiyi (bulutsu amorf şekiller ve doğallık hissi) tekrarlamıştır. Sanatçı otomatik çizimi eserlerinde uygularken kalem ile ana hatları çizildikten sonra konturları siyah mürekkeple doldurmuştur. Sık sık değiştirip ve çizimi tamamlamaya çalışırken şekilleri ortadan kaldırmıştır. Arp'ın otomatizmi, Masson ve Miro tarafından yirmili yılların sonlarında uygulanandan daha az, hızlı ve kendiliğinden olmuştur (Rubin, 1968:41).



**Resim 5.** André Masson, otomatik çizim, 1924, 20,6 x 23,5 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 16).



**Resim 6.** André Masson, otomatik çizim, 1925, 20,6 x 23,5 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 15).

André Masson'ın otomatik çizimleri (Resim 5) ve (Resim 6) kendiliğinden oluşmuş bir çizim izlenimi vermektedir. Aynı zamanda bu çizimlerde, Hans Arp'da olduğu gibi birbirini tekrarlayan imgelemler mevcuttur. Resimlerde tekrar eden çizgiler, ritmik bir biçimde konumlandırılmıştır ve yüzeyde herhangi bir odak noktası bulunmamaktadır. Bu noktada klasik resim değerlerinin (ön-orta-arka plan, açık-kapalı kompozisyon vb.) tamamen kenara itildiği görülmüştür. Masson'un otomatik çizimlerindeki kompozisyonlarında, imgelemler tek bir düzlem üzerinde birleşimi yansıtmaktadır. Bu noktada, otomatizmin algı üzerindeki etkisinin fark edilmesini sağlamaktadır. Bir diğer önemli nokta ise birbirlerini tekrar etmekte olan çizgiler ve biçimler, canlı ile cansızın nasıl kaynaştığını izleyiciye sunmaktadır. Ayrıca çizimlerde, ritmik bir şekilde tekrar etmekte olan çizgilerin arasında hareket halinde olan ve ele benzer biçimlerin yakalanması mümkündür. Bu figürler, kompozisyona dağınık fakat döngüsel bir biçimde yerleştirilmiştir. Bu ritim duygusu ve el figürleri, canlılığın temsildir ancak birbirlerini tekrar etmeleri ise cansızlığı ele vermektedir (Büyükkaya, 2014: 121-128). Resimlerden çıkan sonuç canlılık ve cansızlığın bir tür iç içe geçme halinin yansıması olup yeniden dönüşü simgelemiştir. Başlangıç noktası, bilinçdışı düşüncede başlar ve tekrar, aynı bilinçdışı düşüncede son bulur. Tekniğin buradaki görevi, bir kayıt cihazı gibi kaydetmesi ve aktarmasıdır (Foster, 2011: 24).



**Resim 5.1.** André Masson, otomatik çizim ayrıntısı.

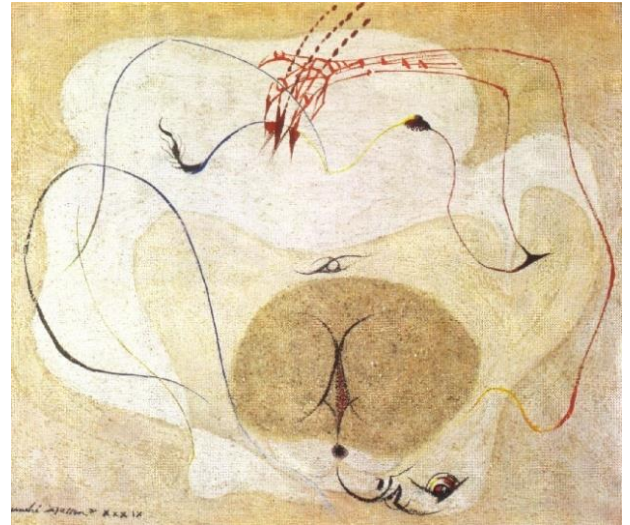


**Resim 6.1.** André Masson, otomatik çizim ayrıntısı.

Bir diğer dikkat edilmesi gereken şey resim yüzeyinde bir odak noktasının olmayışı ve çizgilerin bütün bir alana yayılarak merkezsizliği ortaya koymasındır. Otomatizmi uygulayan özne, kendini, zamanı ve mekânı tek bir potada eritmektedir. Özne, zaman ve mekân mevhumunu algılamayı bir kenara itmiştir. Bu çözülme durumunu, Zeynep Sayın (2013:169), öykünmeci imge olarak açıklamıştır. Öykünmeci imge, bulunduğu mekâna yayılmakta hem gören hem de görülmeyi gerektiren iki uçlu harekete sahip olmaktadır yani bir özne veya mekânın kendisi olarak değil de her şey ile bütünleşen tanrısal bir göz olma durumuna bürünmektedir.



**Resim 7.** André Masson, alegori, 1983, litografi, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 8).



**Resim 8.** André Masson, yeryüzü/the earth, 1939, litografi, 21,8 x 15,3 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 10).

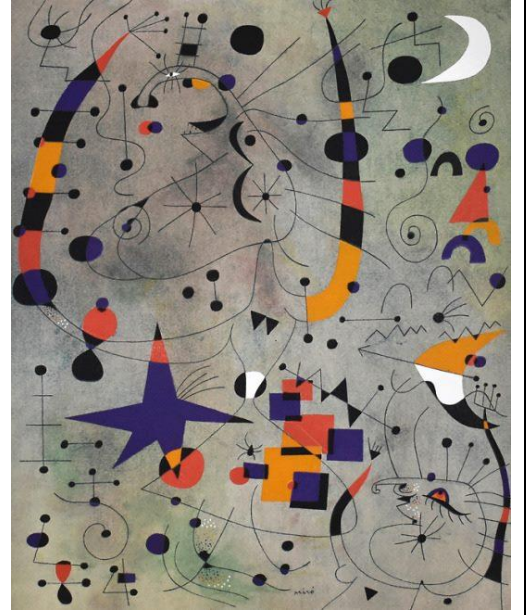
Andre Masson litografisi<sup>2</sup> çalışmasında (Resim 7), cinsel öğelerin ve tekensiz arzuların birbirleriyle karışma durumunu yansıtmıştır. Sanatçı, önceki eserlerinden farklı olarak, resmin merkezine cinsel öğeleri konumlandırmıştır. Ancak mekâna yayılma ve çizgilerdeki döngüsellik, önceki çalışmalarında olduğu gibi devam etmektedir. (Resim 7) ve (Resim 8) resimlerinde iki ayrı zıtlık veya çatışma bir arada bulunmaktadır. Döngüsel çizgiler, sanatçının rahimde var olma veya rahime geri dönüş fantezilerinin yansımasıdır. Bu resim aynı zamanda anaerkil bir dünya tasvirini sunmuştur. Masson'un eserleri, Paracelsus'un; "Rahmin incelenmesi aynı zamanda dünyanın kökenlerinin bilimidir." (Rubin: 1964:364-370) anlayışı ile paralel bir tutumda olmuştur, yani eserlerinde anaerkilliğe yaslanan bir dünya tasvirini oluşturmuştur. (Resim 8)'de dikkat edilmesi gereken diğer bir nokta, resmin üst bölümünde beliren kırmızı

<sup>2</sup> Litografi: Taş baskı

renkle çizilmiş detaydır. Resmin geri kalanının aksine form, akışkan ve ritmik değil son derece sivri bir biçimde resimlenmiştir. Bu sayede pençelerini kendine saptanmış bir kadın figür izlenmektedir. Burada, rahimde başlayan ve pençeleriyle son bulan bir döngüden bahsedilmiştir. Altta konumlanmış portre ise cinsel tekinsizliğin işareti olarak algılanmalıdır (Rubin ve Lanchner, 1976:151).



**Resim 9.** Joan Miró, sürülmüş toprak, 1924, yağlı boya, 66 x 92,7 cm, guggenheim museum, new york, a.b.d., (URL 18).



**Resim 10.** Joan Miró, akrobatik dansçılar, 1940, karışık teknik, 46,1 x 38,1 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 19).

Joan Miró da benzer bir karşıtlığı eserlerinde kullanmıştır. Örneğin *Sürülmüş Toprak* (Resim 9) adlı resminde canlı ile cansız olanı bağdaştırmış ve formları biyomorfik bir biçimde düzenlemiştir. Ancak resmin sağ tarafındaki figürler, sola göre daha yoğundur ve sağ taraftaki formlar, amorf iken sol taraftakiler daha keskin biçimlendirilmiştir. Arka plan, sarı-mor renk karşıtlığı üzerinden kurgulanmış genel anlamda esere çocuksu biçimler hâkim olmuştur. Resimde kullanılan ikonografiler ve formlar, anneye geri dönüşü ve otorite karşısında duyulan korkuyu yani bir anlamda Oedipus Kompleksini temsil etmektedir (Rubin, 1968:66). Resimde bulunan ağaca kulak ve göz eklenmiştir. Kulak ve gözün biçimi ve aynı zamanda biyomorfoloji, 1925'in sonunda Miró'nun resimlerinde hâkimiyet kazanırken onun fantezi dünyasını yansıtmak için bir araç olmuştur (Rubin, 1968:67-68). Sanatçının resimlerindeki genel özellik, arka ve ön plan ilişkilerini formların boyutlarıyla ortaya koymaktır. Miró karşıtlığı canlı-cansız, keskin-yumuşak formlar ile çocuksu bir tavırla kurgulanmıştır. 1940 yılında yapmış olduğu takımyıldızlar serisinden biri olan *Akrobatik Dansçılar* (Resim 10) adlı resminde çocuksu biçimleri ve aynı travmayı tekrar kullandığı görülmektedir. Eserde tam ortada bir kadın bedeni ve üzerinde bağırarak bir portre, altta ise bir çocuk figürü bulunmaktadır. Altta çocuk figürünün neredeyse bedeninin yarısından fazlası yoktur. Ortadaki kadın figürü ve üstünde bağırarak portre, otoriteyi; çocuk figürü ise bu otoriteye duyulan korku karşısında silikleşmeyi temsil etmektedir. Ayrıca figürlerin silik oluşu da yok olma/etme ve mekâna yayılma halinin yansıması olmuştur. Renkli formlar diğerlerine göre ön planda ve sivridir. Sanatçı, resminde şimdi ile geçmişi, görünen ile görünmeyeni aynı düzleme oturtmuştur.



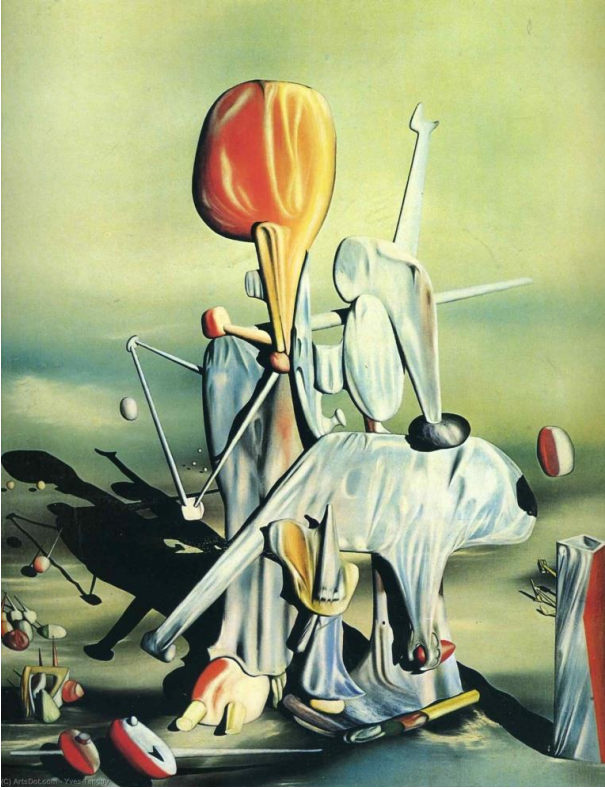
**Resim 11.** Joan Miró, dünyanın doğuşu, 1925, yağlı boya, 251 x 200 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 17)

Joan Miró *Dünyanın Doğuşu* (Resim 11) adlı eserinde, çocuksu bir imgelemi canlandırmıştır. Bu eserde dikkat çeken nokta, ön/arka plan ilişkisinin askıya alınmış olması ve saf renklerin kullanılmış olmasıdır. Arka yüzey soğuk gri maviyle kaplıyken saf ana renklere ön planda yer verilmiştir. *Preseste Züppe Parti* (Resim 12) adlı resmi çocuksu olmasının yanı sıra yüzeye dağılmış göz imgeleri vardır. Freud'un düş yorumculuğunda göz imgesi, kılık değiştirmiş Oedipus düşleri olarak açıklanmaktadır (Freud, 1996:128). Sanatçının daha önceki eserlerinde otoriteye karşı duyulan korkunun üzerinde durmuştur, bu resminde ise ana rahminde var olma ve dikizcilik arzularının dışa vurumu yansıtılmıştır ancak ortak özellikleri çocuksu bir dille duygularını tuvale aktarması olmuştur (Rubin, 1968: 68-70).

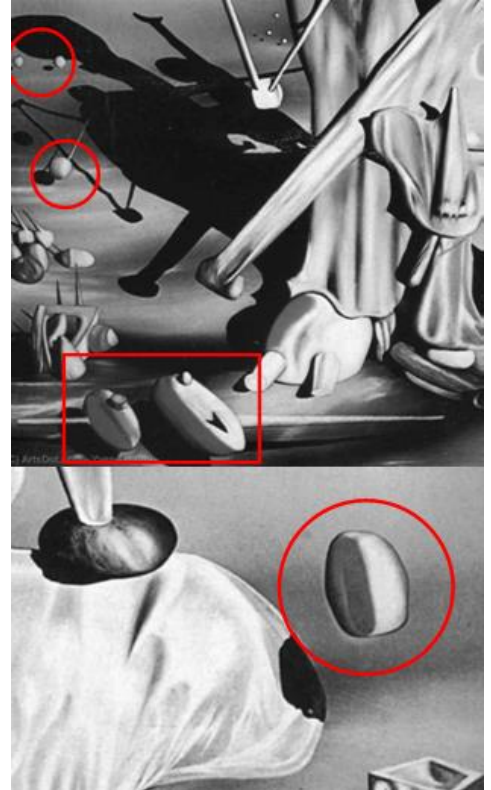


**Resim 12.** Joan Miró, preseste züppe parti /soirée snob chez la princesse, 1944, pastel ve guaj boya, 31,4 x 51,4 cm, seattle art museum, seattle, a.b.d., (URL 2).

Yves Tanguy da Joan Miró gibi otomatizm tekniğini yağlı boya resimde kullanan sanatçılardan biridir. Ancak Tanguy, boyayı yüzeye pürüzsüz bir biçimde uygulamıştır. Sanatçının eserlerinde çöl, çorak arazi ya da okyanus tabanını andıran görünümeler vardır ve bu, onun ikonografisi haline gelmiştir. Eserlerinde zaman ve mekân donmuştur (Rubin, 1968: 104). Tanguy, sıradan günlük hayattaki objeleri, kendisi ile alakasız bir nesneye dönüştürürken resimlerinde gerçek dünyadan esinlenmiş olarak düzenlemiştir (Duplessis, 1991:68). Sanatçının 1943 yılında yapmış olduğu resimde (Resim 13), soyutlanmış figürler ve sonsuzluğa uzanan bir mekân algısı yaratılmıştır. İlk etapta mekân biraz puslu ve zamanı belirsizmiş gibi gözükse de figürün arkasından çıkmış olan keskin ve net gölge, zaman hakkında algıda zıtlık yaratmış, aynı zamanda mekân hakkında yapay bir izlenim vermiştir. Bazı formlar, havada asılı bir biçimde konumlandırılmıştır (Resim 13.1). Resmin ortasında yer alan form yarı canlı, yarı cansız izlenimi vermektedir. Ayrıntılı olarak bakıldığında, el uzvuna benzer bir detay yerleştirilmiştir. Ayrıca bir bütün olarak amorf ve keskin formlar üzerinden karşıtlık yaratılmıştır. Formlar, yumuşak dökümlü bir kumaş altına gizlenmiştir. Peki sanatçı tam anlamıyla neyi amaçlamıştır? Resmin bütünü ele alındığında, figürler kumaş yardımıyla soyutlanmıştır. Bu soyutlamayla figürler hem kimliksizleştirilmiş hem de dış dünyadan soyutlanmıştır, ortaya çıkan görünüm bir şeyin kalıntısı gibi görünür. Böylece bu, mekâna ve zamana yayılma arzusunun dışa vurumu olmuştur. Amorf ve yumuşak figürlerden çıkan sivri ve keskin formlar, tezatlık yaratmış olsa da tekinsizliğin, cinselliğin dışavurumu olarak konumlandırılmıştır (Uysal, 2019: 11-12).



**Resim 13.** Yves Tanguy, kuşların içinden, ateşin içinden, camdan değil, 1943, yağlı boya, 101,6 x 89 cm, minneapolis institute of arts, minneapolis, a.b.d., (URL 12).

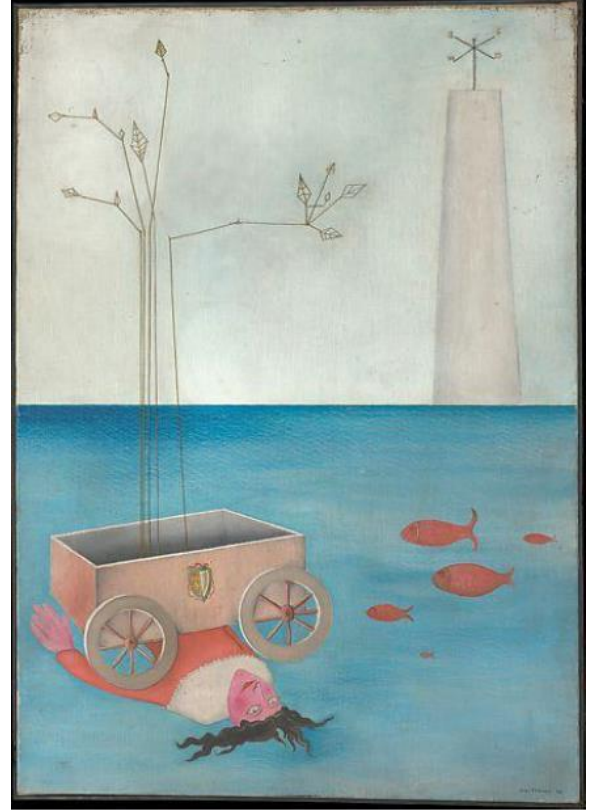


**Resim 13.1.** Detay

Sanatçının erken dönemde yaptığı resimlerde illüzyonist bir tavır izlenmektedir. Örneğin, *Manzara Olan Büyük Bir Tablo* (Resim 14) adlı eserinde, fırça ve form geçişleri oldukça yumuşaktır ve illüzyonist bir biçimde işlenmiştir. *Kuşların İçinden, Ateşin İçinden, Camdan Değil* resminde olduğu gibi mekâna bir tekinsizlik izlenimi verilmiştir. Resmin üst tarafına buğulu bir görünüm kazandırılırken ufuk çizgisi bile bulanıktır. Resmin sol tarafında bulunan kaya, sert ve keskin biçimdedir. Gölgele bile açık-koyu zıtlığı içinde yere paralel uzanmaktadır. Çöl izlenimi uyandıran zemin üzerine düşmekte olan objeler, sanki oraya ait değilmiş gibi görünmektedir. Burada düş imgelemi olarak görülen keskin ve sert biçimlenen nesnelere, maskülenliği temsil ederken resim bütünsel olarak ele alındığında, tekinsiz bir cinsel arzu verilmek istenmektedir (Freud, 1996:85).



**Resim 14.** Yves Tanguy, manzara olan büyük bir tablo, 1927, yağlı boya, 116,84 x 89,916 cm, özel koleksiyon, (URL 14).



**Resim 15.** Yves Tanguy, ismi bilinmiyor, 1926, yağlı boya, 92 x 64,8 cm, metropolitan museum of art, new york, a.b.d., (URL 4).

Sanatçı *Title Unknown* adı eserinde ise soyutlama tutumunun daha farklı bir örneğini sergilemiştir. Resim, (Resim 14) ile kıyaslandığında izleyiciye mekânın neresi olduğu çelişmesini yaşatmaktadır. Sanatçı, “Burası deniz mi, kara mı?” soruları sordurturken sağ tarafta bulunan balıklar sembol olarak iğdiş edilmeyi ve erkekliği temsil etmektedir. Resmin sol tarafında ise yerde yatan figürün yaşıyor olup olmadığı tartışmalıdır. Peki kadın figürünün üzerindeki kutu tam olarak ne anlam ifade etmektedir? Freud’un düşleri yorumlama metodunda, kutu gibi simgeler vajinayı temsil etmektedir (Freud, 1996:133-134). O halde kutunun içinden çıkmış cılız dallar, verimsiz cinselliği mi anlatmaktadır? Genel olarak resme bakıldığında eser, yapay ve tekinsiz cinselliğin dışavurumu olmuştur.

Tanguy zıtlıkları, alakasızlıkları bağdaştırma konusunda örnekler veren sanatçılardan biri olmuştur. Ancak Tanguy, otomatizm tekniğinden başka olasılıkları da denemiştir. *Dekalkomani* (Resim 15) bunlardan biridir. Aynı zamanda bir tekniğin adı olan dekalkomani tekniğinde, guaj veya herhangi bir boya, bir yüzey üzerine sürülmekte ve o yüzey başka bir yüzeye yapıştırılarak kaldırıldığında yapıştırılan yüzey üzerinde desenlerin oluşması sağlanmaktadır (Rubin, 1968:130). 1936 yılına ait bu resim, bu tekniğin bir örneğidir. Eserde lekeler elde edildikten sonra çıkan desenler (Resim 15.1), sanatçının çağrışımlarına göre biçimlendirilmiştir. Bir insan kafasını andıran biçim resmin ortalarında yer alırken tekinsiz bir duruma işaret etmektedir. Dekalkomani tekniği sayesinde mekânda belirsiz yer izlenimini vurgusu güçlendirilmiştir. Benzer bir anlayış, Max Ernst’de de izlenmektedir.



**Resim 15.** Yves Tanguy, dekalomani, 1936, dekalomani, 32,5 x 50,2 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 21).



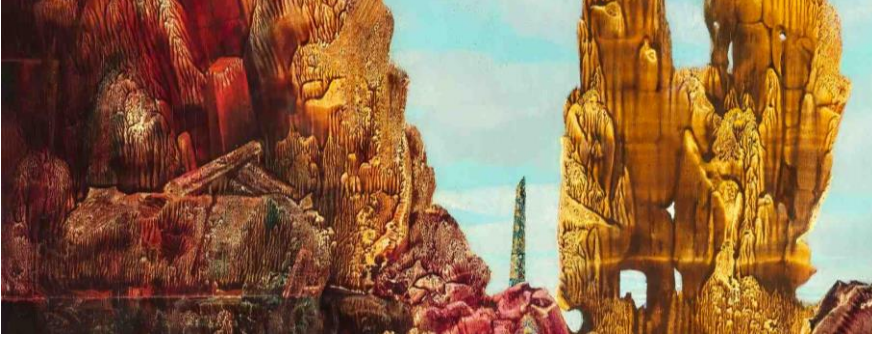
**Resim 15.1.** Detay

Max Ernst, karşıt imgeleri üst üste birleştirerek kaynaştırmıştır. Bu, ortaya çıkan imgelerin travmatik biçimde eklemlendiği duygusunu uyandırmıştır (Duplessis, 1991:69-70). Ayrıca Ernst, dekalomani tekniğini yağlı boyaya uyarlamıştır, böylece eserlerinde gerçeküstü manzalar oluşturmuştur. *Yağmurdan Sonra Avrupa*, (Resim 16) dekalomaninin olanakları için önemli bir eser olmuştur. Resimdeki manzara çağrışım yaptırır ancak resimdeki her bir eleman ele alındığında objeler tanınmaz durumdadır (Rubin, 1968: 132). Resimdeki manzaranın detaylarına bakıldığı zaman desenlerin tekrar edildiği görülür (Resim 16.1). Planlar dekalomani tekniği ile elde edilmiştir; ancak ortaya çıkan desenler, sanatçının çağrışımlarıyla şekillenmiştir. Rastlantılarla ortaya çıkan şekillere sanatçı müdahale ederek figürler oluşturmuştur. Bu figürler arasında kuş imgesine sıklıkla rastlanır (Resim 16.2). Kuş simgesel olarak erkekliği temsil etmektedir. Sanatçının eserlerinde ise kuş hem baba figürünün temsili hem de ikonografisi olmuştur.



**Resim 16.** Max Ernst, yağmurdan sonra avrupa II, 1940, dekalomani, 54 x 146 cm, wadsworth atheneum museum of art, hartford, connecticut, a.b.d., (URL 13).





Resim 16.1. Detay

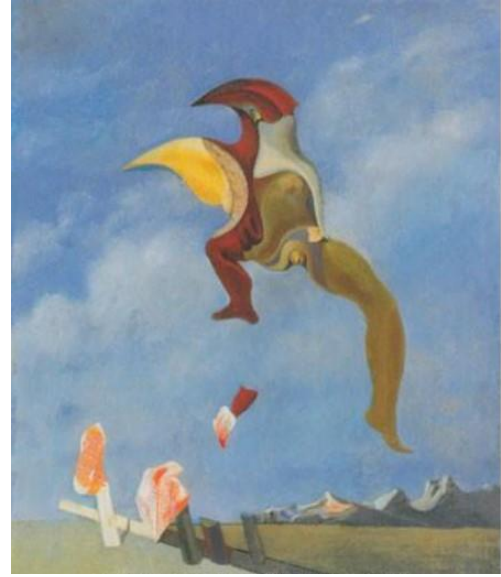


Resim 16.2. Detay

Ernst'in kullandığı imgeler belirsizlik halini yansıtsa da aslı fantezi kaynaklık etmiş ve baştan çıkarıcı bir imge olarak kullanılmıştır (Foster, 2011: 89). Örneğin, *Chaste Joseph* (Resim 17) adlı eserinde kuş figürünü baştan çıkarıcı ve sanrılı bir imge olarak kullanmıştır. Burada gri renkli kuş, arka planla neredeyse birleşmiş haldedir. Yanındaki siyah kuş figürü hem baskın hem de öndedir. Sanatçının önde konumlandığı kuş figürü burada Oedipal bir figürü çağrıştırmıştır. *Lop Lop* serisinin başlangıcı olan eserde (Resim 18) biyomorfik bir figür kullanılmıştır. Sanatçının, eserde figürünün cinsel organını gülünç bir şekilde ortaya çıkartmış olması hem erilliği hem de Oedipal bir figür olduğu izlenimini vermiştir. Hem gülünç hem de zavallı gösterilen figür, babayı temsil etmektedir (Foster, 2011:106). Bu resminde farklı olan nokta, boyayı pür bir biçimde kullanması olmuştur; fakat sanatçı farklı desenleri ve dokuları resmine aktarmak için dekalkomani dışında farklı teknikler geliştirmiştir.



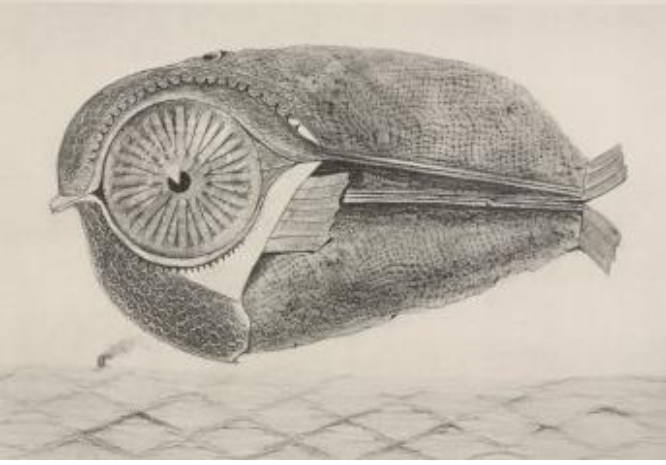
Resim 17. Max Ernst, chaste joseph, 1928, yağlı boya, 162 x 130 cm, private collection, (URL 9).



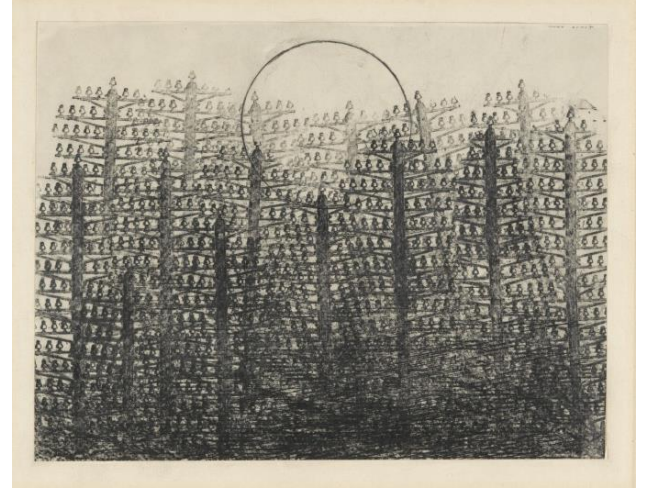
Resim 18. Max Ernst, loplop introduces loplop, 1930, karışık teknik, 100 x 180 cm, the menil collection, houston/texas, a.b.d., (URL 5).

Max Ernst farklı yüzeylerin doku izlerini alarak bunlardan desenler ortaya çıkarmıştır. Bu tekniğe frotaj denmektedir. Başka bir yöntem ise kağıdın üzerine boya katmanının sürülüp sonrasında kazınmasıyla elde edilen gratajdır (Duplessis, 1991: 70). Bu yöntemi yalnızca Max Ernst benimsememiş Yves Tanguy, Joan Miro ve Oscar Dominguez gibi ressamlar da kullanmıştır. Frotaj, grataj, oscillation ve dekalkomani gibi teknikler Biyomorfik Sürrealizm için önemli olmuştur. Bir anlamda bu teknikler, Hans Arp'ın şans sanatını geliştirerek yüzey üzerinde denemeler yaptığı çalışmaların devamı niteliğinde olmuşlardır. Bu teknikler, otomatizm ile birlikte geliştirilerek Soyut Ekspresyonizm

gibi akımlarda kullanılmıştır<sup>3</sup>. Bunun için frotaj, grataj ve oscillation örneklerine bakmak yerinde olacaktır. Max Ernst, *Lévadé* (Resim 19) isimli resminde farklı desenleri bir araya getirmiş ve frotaj yöntemini kullanmıştır. Desenler farklı şeylere ait düzlemler olsa da birbirleriyle çok iyi bağdaştırıldıkları için bütünün parçasıymış gibi görünürler. Resmin bütününe bakıldığında canlı bir nesnenin yansıması veya cansız bir nesnenin aktarımı olup olmadığı tam olarak belli değildir. Sanatçı, *Orman ve Güneş* isimli eserinde frotaj tekniğini kullanarak aynı deseni tekrar ederek sürreal bir orman manzarası yaratmıştır (Resim 20). Son eser ise (Resim 21) grataj tekniği kullanılarak elde edilmiştir. Eserde yine sürrealist bir peyzaj ortaya konulmuştur. Karşıt renkler üzerinden bir zıtlık ortaya konulsa da resim, bir bütün olarak kurgulanmıştır (Rubin, 1968:88).



**Resim 19.** Max Ernst, levadé, 1926, frotaj, 25,7 x 42,3 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 7).



**Resim 20.** Max Ernst, orman ve güneş, 1931, frotaj, 20 x 27,8 cm, museum of modern art, new york, a.b.d., (URL 3).



**Resim 21.** Max Ernst, vision induced by the nocturnal aspect of the porte st. denis, 1927, tuval üzerine frotaj, 65 x 81 cm, private collection (URL 6).

<sup>3</sup> Soyut Ekspresyonizmde sanatçılar şans sanatını kullanmışlardır. Ancak Soyut Ekspresyonizmde sanatçılar daha çok oscillation tekniğini kullanmışlardır. Bu teknik Ernst tarafından geliştirilmiştir. Oscillation: Altı delinmiş boya dolu bir kutunun havada salınarak tuval üzerinde farklı desenler ortaya çıkarmasıdır. Yvonne Duplessis, *Gerçeküstücülük*, (Çev.: İ. Y. E. Çamurdan), 1991 İletişim Yayınları, İstanbul. s.70

## SONUÇ

Sürrealizm, insana ait özün, dış dünyadaki gerçeklikten soyutlanarak ortaya çıkarılma çabasıdır. Sürrealist sanatçılar sanatın özünü tam da gerçekliğin zıttı olan hayalde ve onun kaynağı olan bilinçdışında görmüşlerdir. Böylece, bu birbirinin zıttı olan iki olgudan çıkarılacak olan gerçeküstü dünya hem sanatın kendisi haline gelecek hem de insan özünün özgürce ortaya çıkabilmesini sağlayacaktır. Sürrealist sanatçılar hem anti mimetik tutumu benimsemelerinden hem de bilinçdışı imgeleri yansıtmaya amacında olduklarından Veristik ve Biyomorfik Sürrealizm dilini geliştirmişlerdir. Bunlar arasında Biyomorfizm, geometrik ve tek düze biçimler yerine, rastlantısal ve doğrusal olmayan organik biçimlerle oluşturulan kompozisyonlardır. Bu dilin oluşturulmasında otomatizm yöntemi yanı sıra frotaj, grataj, raklaj, oscillation ve dekalkomani gibi rastlantıya dayalı teknikleri kullanmışlardır. Otomatizm yöntemiyle bilinçdışından gelen imgeler oluşturulurken bahsi geçen tekniklerle resim yüzeyinde farklı formların ve gerçeküstü mekânların ortaya çıkması sağlanmıştır.

Sürrealizmde imgeler, gerçek bağlamından koparılarak algı düzeyinde birleştirilmekte ve yeni bir gerçeklik kazandırılmaktadır. Bu gerçeklik, zıtlıkları birleştirerek yeni bir imgelemin doğmasına neden olmuştur. Yöntemi de dahil ortaya çıkan imgeler de belli tezatlıkları içinde barındırır. Mesela Otomatizm, canlı ve ritmik olan imgeleri bir cansızlık haliyle kaydetmektir. Yöntemin çalışma prensibinde rastlantısal imgeler, algı düzeyinde içgüdüsel duyguların etrafında toplanır ve bir bütün haline gelir; böylece bilinçaltı, parçalı ve örtük bir biçimde algı düzeyinde görünür kılınır; ancak tam da bu nedenle, bilinçdışı imgeler, saf bir biçimde ortaya konulamaz. Bilinçaltı kaynaklarından her ne kadar saf imgeler ortaya çıkarılmaya çalışılsa da bu imgeler algı düzeyine gelmeden önce ruhsal aygıtın, sansür mekanizması tarafından süzgeçten geçirilir ve son şeklini algı düzeyinde görünür kılar.

Bilinçaltı imgeleri belli bir yaşantının ürünüdür, yeni bir şey ortaya koyamazlar çünkü bilinçdışı da bilinç gibi yaşantı ile (özellikle çocukluk yaşantısı) şekillenir. Otomatik yöntemi uygulayan sanatçılar, dış gerçeklikten soyutlanarak kendi çocukluk dünyalarına, isteklerine, travmalarına ve fantezilerine yönelmiş olurlar. Bütün bunlar bir süzgeçten geçirilerek algı düzeyinde birleştirilmesini, bir araya gelmesini sağlar. Bütün o zıt imgeler algı düzeyinde zihin mekanizması tarafından kaynaştırılır. Bunun sonucu olarak, çocuksuluğun ve tekinsiz duyguların, aynı düzlemde bağdaştırılması sağlanmış olur. Bu türden zıtlıkların daha çok özüne inilirse, imge, aslında arzuların/yaşamın (eros) ve travmaların/ölümün (thanatos) etrafında şekillenmektedir. Sanat eserlerinde cinsellik imgeleri, erosun; şiddet (travma) imgeleri ise thanatosun bir yansımasıdır. Eserlerde yer alan cinselliğin ve travmanın birbirleriyle karıştığı imgeler, asli fantezileri simgelemekte olup resimlerde çokça yer bulmuştur. Eserlerde yer alan merkezsizlik, sonsuzluğa uzanan mekanlar, keskin objeler, tanınamayan nesnelere, tekinsizliğin işaretidir; öte yandan ritmik çizgiler, çocuksu imgeler ve cinsellik simgeleri arzulara yöneliktir. Bu nedenle her imge, sanatçının belli bir travmasına veya tatmin edilememiş duygusuna yöneliktir. Gerçeklik düzleminde bir araya gelemeyecek olan birbirine tezat imgeler, bilinçdışı düzeyinde bir anlamlılık kazanmışlardır ve tabii ki bu anlamlılık belirli bir travma etrafında şekillenmiştir.

Sanatçıların eserlerinde de görülebileceği üzere travma etrafında örülen imgeler, sık sık tekrarlanmaktadır; sebebi ise bilinçaltı her ne kadar bir buzdağı gibi ruhsal mekanizmada büyük ve geniş bir yer kaplasa da bu kaynak, sınırsız değildir; aslında sanatçı, belirli imgeler üzerinden kendi ikonografisini oluşturmuştur. Bu ikonografi, sanatçının kendi benliğinin temsili olmuştur. Dış dünyadan soyutlanan imgeler, sanatçının kendi çocukluk yaşantısı ile travmatize edilmiş şiddet dürtüleri ve cinsel arzuların yani birbirine iki tezat durumun kaynaştırılmasıdır. Bunun sonucunda otomatizmin, hayali imgelerin gerçeklikten soyutlanarak bir tür kolaj olduğu sonucuna varılması sağlanır. Kısacası Biyomorfik Sürrealist ressamlar, özgür çağrışım ve rüyalarla yaygın olan imajların yan yana gelmelerini sağlayarak ve biyomorfik yolla soyutlayarak yeni bir görünüm ortaya koymuşlardır.

## KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyılın Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2011). *Sanat Manifestoları Avangard ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar* (1. Baskı b.). (Ayşe Güngör, Dü., Y. Seber Kafa, A. Günebakanlı, & A. Güngör, Çev.) İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınevi.
- Breton, A., Rivera, D., Trotskiy, L. D. (2016, Nisan). Bağımsız Devrimci Bir Sanat İçin Manifesto. *Devrimci Marksizm*, 11-17.
- Burns, E. (1992). *Marksizm Nedir?* İstanbul: Yordam Kitap.
- Büyükkaya, İ. T. (2014). Gerçeküstücü Resmin Yapılanmasında Bilinçdışının Rolü Yüksek Lisans Tezi, *Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul .
- Dachy, M. (2014). *Dada Sanatın Başkaldırısı*. (O. Türkay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dixon, A. G. (2013). *Sanat Atlası*. (A. Sabuncuoğlu, & B. Kovulmaz, Çev.) İstanbul: Boyut Yayınevi.
- Duplessis, Y. (1991). *Gerçeküstücülük*. (İ. Y.-E. Çamurdan, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik*. (Ş. Kaplan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (1996). *Düşlerin Yorumu II*. (E. Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, S. (2000). *Düşlerin Yorumu I* (3. Baskı b.). (S. Budak, Çev.) Ankara: Öteki Yayınları.
- Freud, S. (2000). *Psikanaliz Üzerine*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Gombrich, E. (2013). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Güneş, D. (2019). Antropomorfizm ve Antropomorfik Karakter Tasarımlarının İnsanlar Üstündeki Etkisi. *Hacettepe Üniversitesi, Güzeli Sanatlar Enstitüsü Sanat Yazıları*, 141 – 157.
- Harvey, D. (2010). *Postmoderliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2002). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Ada Yayınları.
- May, R. (2001). *Yaratma Cesareti*. (M. G. Sökmen, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Politzer, G. (2003). *Felsefenin Başlangıç İlkeleri*. (M. Erdost, Çev.) İstanbul: Eriş Yayınları.
- Puchner, M. (2012). *Marx ve Avangard Manifestolar Devrimin Şiiri*. (Ç. B. Kasap, Çev.) İstanbul: Altı Kırk Beş Yayınevi.
- Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Versus Yayınları.
- Rubin W.S., Lanchner C. (1976). *Andre Masson*. New York: Moma.
- Rubin, W. S. (1968). *Surrealism and Their Heritage*. New York: Moma.
- Sayın, Z. (2013). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sorguç, G. (2017). Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 37-56.
- Tunalı, İ. (1976). *Marksist Estetik*. İstanbul: Altın Kitaplar Baskısı.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanatı Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- URL 1: <https://www.affordableart101.com/Jean-Arp-original-linocut-Constellations-1938-p/252.htm> Erişim Tarihi: 2002
- URL 2: <http://www.artnet.com/artists/joan-mir%C3%B3/soir%C3%A9e-snob-chaz-la-princesse-YbcYN-ycIUtAQU38fAnIlg2> Erişim Tarihi: 2022
- URL 3: <https://www.arthipo.com/tr-tr/max-ernst-orman-ve-gunes.html> Erişim Tarihi: 2021
- URL 4: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492702> Erişim Tarihi: 2000
- URL 5: <https://www.moma.org/collection/works/35777> Erişim Tarihi: 2022
- URL 6: <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/vision-induced-by-the-nocturnal-aspect-of-the-porte-st-denis-1927> Erişim Tarihi: 2020
- URL 7: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/max-ernst-levade/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/max-ernst-levade/) Erişim Tarihi: 2006

- URL 8: <https://www.passion-estampes.com/litho/masson-allegorie-eng.html> Erişim Tarihi: 2003
- URL 9: <https://www.theartnewspaper.com/2017/02/08/rare-group-of-max-ernst-bird-paintings-to-go-on-show-in-london-for-first-time-in-30-years> Erişim Tarihi: 2017
- URL 10: <https://www.wikiart.org/en/andre-masson/earth> Erişim Tarihi: 2021
- URL 11: <https://www.moma.org/collection/works/34023> Erişim Tarihi: 11.09.2006
- URL 12: <https://collections.artsmia.org/art/2241/through-birds-yves> Erişim Tarihi: 2015
- URL 13: <https://wannart.com/icerik/8252-dunyaca-unlu-tablolar-ve-onlari-ozel-yapan-hikayeleri-4> Erişim Tarihi:13.07.2018
- URL 14: <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XZ7R5&titlepainting=Large%20Painting%20Representing%20a%20Landscape&artistname=Yves%20Tanguy> Erişim Tarihi: -
- URL 15: <https://www.moma.org/collection/works/38201> Erişim Tarihi: 20. 11.2004
- URL 16: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/andre-masson-automatic-drawing/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/andre-masson-automatic-drawing/) Erişim Tarihi: 2006
- URL 17: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/themes/surrealism/tapping-the-subconscious-automatism-and-dreams/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/surrealism/tapping-the-subconscious-automatism-and-dreams/) Erişim Tarihi:2006
- URL 18: <http://puzzlegaleri.blogspot.com/2014/10/joan-miroyu-anlayabilmek.html> Erişim Tarihi: 27.10.14
- URL 19: <https://www.facebook.com/CasaLocasa/photos/joan-mir%C3%B3-acrobatic-dancers-1940/2021140824668407/> Erişim Tarihi: 24.02.19
- URL 20: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dada-suare/2821> Erişim Tarihi: 19.02.16
- URL 21: <https://www.moma.org/collection/works/33159> Erişim Tarihi:2021
- Uysal, Ü. (2019). Resim Sanatında Belirlenen Biyomorfik Yansımalar Yüksek Lisans Tezi. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü*, Ankara.
- Wood, P., Harrison, C. (1996). *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*. Massachusetts, A.B.D: Blackwell Inc.



# TASARIMDA YENİ YAKLAŞIMLAR: REFİK ANADOL VE MAKİNE HATIRALARI

## New Approaches to Design: Refik Anadol and Machine Memoirs

Ayşegül ÇELENK<sup>1</sup>, Funda KURAK AÇICI<sup>2</sup>

### ÖZET

“Sanat, uzay keşfini kültürel bir olay haline getiren şeylerden biriydi. Fotoğrafların yanı sıra, kültür olarak uzay keşfi deneyimimizin büyük ölçüde bir parçasıydı çünkü heyecanı ileten gerçekten sanattı.” Andrew Chaikin (URL 1).

Yeni bir düşünce üretmek, özellikle sanat gibi göreceli anlayışa sahip olan bir dal için özgürlük yaratsa da toplumsal algının sanat disiplini üzerinde oluşturmuş olduğu sınırlılık yenilikçi düşünceyi ve buna bağlı olarak yeni yaklaşımları sınırlandırmaktadır. Ancak günümüzde teknolojinin gelişmesi, sanat ve tasarım alanlarında farklı kesitler oluşmasını mümkün kılmaktadır. Bilgi ve teknoloji çağının birçok disipline etki etmesi de bu düşünce sisteminin gelişmesi gerektirdiğini vurgulamaktadır. Bu çalışmada ise, Refik Anadol’un kullandığı yenilikçi dijital tasarım yöntemleri ile eserlerinin düşünce altyapısını oluşturan medya sanatı tartışılarak gerçeklik ile gerçekdışı mekân oluşumunda veri dilinin forma dönüşmesi incelenmektedir. Çalışmalarında kullanılan yeni tasarım yaklaşımları ve sanatçının ortaya koyduğu düşünce sisteminin geleceğe yönelik çalışmalarındaki etkisi *Makine Hatırası: Uzay* adı eserinde makinenin ürettiği hatıra ve rüya ilişkisiyle ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda İstanbul Pilevneli Galeri’de sergilenen bu eserin akışkan geçişlerinde kullanılan renk, ses, doku gibi fiziksel yansımaların veri dili ile iletişimi mekâna aktarımı tartışılmaktadır. Sonuç olarak, uzay sanatının yerinin değişmesi sonucunda ortaya çıkan Anadol’un yeni tasarım yaklaşımı, “*Makine Hatıraları: Uzay*” sergisinde verinin forma yansımalarıyla anlatılan hikâye geleceğe yönelik sanat araştırmaları için önemli bir alt yapı oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Refik Anadol, tasarım, uzay sanatı, teknoloji, makine hatıraları

### ABSTRACT

“Art was one of the things that made space exploration a cultural thing. Along with photography, it was a big part of our experience of space exploration as a culture because it was really art that conveyed the excitement.” Andrew Chaikin

Although producing a new idea creates freedom, especially for a branch with a relative understanding such as art, the limitation that social perception has created on the discipline of art limits innovative thinking and, accordingly, new approaches. Today, however, the development of technology makes it possible to create different sections in the fields of art and design. The fact that the age of information and technology affects many disciplines also emphasizes the need for the development of this thought system. In this study, Refik Anadol, who uses innovative digital design methods, discusses the media art that forms the thought infrastructure of his works and examines the transformation of the data language into form in the formation of reality and unreal space. The new design approaches used in his works and the effect of the artist's thought system on the future works are revealed with the memory and dream relationship produced by the machine in the work *Machine Memory:Space*. In this context, the communication of physical reflections such as color, sound and texture, used in the fluid transitions of this work, which is exhibited in İstanbul Pilevneli Gallery, with the data language and its transfer to the space is discussed. In the study, Anadol's new design approach, which emerged as a result of the displacement of space art, is an important work for future-oriented art research by telling a story with the reflection of the data on the form in the exhibition "Memories of the Machine: Space".

**Keywords:** Refik Anadol, design, space art, technology, machine memories

## EXTENDED ABSTRACT

The way of life of people has been changing over the centuries.? People's lives have been changing? The way people live their lives are changing? This variability Changes in life is not called a variability? differs by gaining dimensions according to the factors of the period. In particular, the development of science and technology has led to the evolution of an unstable cycle by affecting the way of thinking of people along with their way of life. This process shows that the human life and mentality in historical periods did not change as fast as today. At this point, technology and science reveal that they are an accelerating force and that they predominantly affect the mentality of societies. This intersection of technology and science has clearly affected the arts and branches of art, which are a reflection of human thought.

In the 20th century, various methods have been researched in order to increase the use of digital tools from daily life to scientific studies, to support the acquisition of different perspectives in society through technology, to allow emotions such as curiosity and excitement to intensify in these areas, and to allow digital tools to be experienced with art practices (Avcı, Tuğal), 2018: 12). This situation has led to the awareness of technology in society and not only to the use of technology as a tool, but also to the digital fictionalization of some art environments in the 21st century. Along with this process, the relationship between art and technology has evolved, allowing the creation of different environments with the dilemma of virtual and reality perception, the development of the digital language, the change of the tools used in the creation of art, and the transformation of the perspective on art. This situation has been a guiding factor for the development of art and technology and the formation of sub-branches such as digital art and media art, new media art. Digital art has changed the perception of artists towards art, allowing for the emergence of new productions, new techniques and new exhibition layouts.

Questioning the existence of the utopian reality that the artist reveals by dealing with the digital art he produces and the reality of the virtual fiction he creates, through the way of use and design thinking, constitutes the purpose and therefore the fiction of the work. The concept of digital data/art, which is associated with this formation and forms the conceptual framework of the digital artwork called "Machine Memories: Space", is the most important tool in expressing the fictional story created by Refik Anadol. The aim of the work, which he produces using digital design tools, is to construct the architecture intellectually, not through its relationship with reality.

In the study; How does real digital data turn into a work of art? How did the factors in the development of space art reflect on Refik Anadol's work? What is the relationship between innovative design thinking and Space Art? seeking answers to questions.

In this study, which aims to discuss the place of Space Art in the design environment, "Machine Memories: Space", one of the works of Refik Anadol, is examined through its visual and intellectual infrastructure. In order to determine the artist's design thought, it is aimed to determine certain criteria for space art by examining the design criteria. In the first part of the study, the relationship between technology and art, and in the second part, the development of space art, which is the sub-title of digital art, is examined. This review is detailed in the classification of digital art under the title of new approaches in design. In the third part of the study, the design approach is analyzed through the example of Refik Anadol's Machine Memories: Space. In the study, content analysis will be done as a qualitative research method. In this analysis; The "memory" and "dream" sections in the work will be discussed and their relationship with each other will be examined. In the "memory" section, how the machine learns and perceives the data in the light of real data is examined with variables such as motion, color, particle, direction, location and speed in the data flow, while in the "dream" section, data sculptures created by considering criteria such as form, color, sound and light are examined.

Refik Anadol's Memories of Machinery exhibition examines the answer to the question of "Can collective consciousness be created" by questioning that the machine, which is a tool of technology, cannot acquire the abilities such as "remembering and dreaming". The fact that time, place and person are variable also emphasizes a basic infrastructure of thought such as "thinking about thinking" with different experiences, revealing that the machine also adds variability to its creative productions. Thus, it is aimed that this new art language, which is formed by the intersection of art and digital, can develop new design approaches, but by allowing these to emerge variable, emotional and experiential productions, to inspire designers.



## GİRİŞ

Ortaya çıkışı hakkında bilgiye sahip olmasak da sanatın, ilk dönemlerde müzelerde ya da sergilerde keyfine varılacak türden bir şey olması amacıyla yapılmadığını, bu nedenle de günümüzdeki anlamına sahip olmadığını söylemek mümkündür. İlkel insanlar, mağaralara avlarının resimlerini yaptıklarında, ardından da bu resimlere mızrak ya da taş baltaları ile vurduklarında, hayvanların onların güçlerine boyun eğeceğine inanmışlardır (Gombrich, 2019, 39-42).

Sanat, farklı dönemler boyunca ele alış biçimi ve yaklaşım olarak hep öncü olmuştur. Özellikle sanayi devriminden sonra düşünce sistemindeki değişim; sanat dallarına yansımış ve zamanla bir iletişim aracı olarak kullanımını arttırmıştır. Teknolojinin gelişmesi, değişen dünya trendleri ve bakış açıları bu gelişime etki etmiştir. Bu anlamda sanatın amacı ve yöntemi de bireyselleşerek hitap alanı da genişlemiştir. Bu bireyselleşme yeni düşünce tohumlarının ortaya çıkmasına ve sanat disiplini üzerindeki baskıyı da azaltmasına neden olmuştur. Böylece dijital araçların teknoloji ile gelişerek etkileşmesinin artması yeni düşünce üretimini desteklemiştir. Sanat, yeni fikir, yeni araç ve yeni yöntem ile çeşitlenip özgürleşmiştir.

21.yy. mimari ve sanat ortamına bakıldığında artık yeni mekânsal keşifler, mekânın kavramsallaştırılmasına yönelik çalışmalar dikkat çekmektedir. Tasarımcılar, sanatçılar, felsefeciler mekânı keşfedilmeyen soyut boyutlarıyla irdelemek isterken özellikle deneyimsel bilgilerin önemi artmaktadır. Gilles Deleuze, Slavoj Žižek, Kohei Nawa, Refik Anadol, Marcos Novak, Tara Donavon gibi birçok felsefeci, sanatçı ve mimarın çalışmalarında beden, form, mekân, malzeme üzerine ilginç söylemler ve de yeni mekânsal arayışların mevcut olması ile deneysel form üretimleri özelinde özne-nesne etkileşimine dikkat çekilmektedir (Şamlıoğlu, 2019).

Bu çalışmada ise dijitalleşmenin; sanat yaklaşımındaki yeri tartışılarak sanat yapıtı ve sanatçıyı nasıl konumlandığı, yenilikçi düşünce ile nasıl ortaya konulduğu ele alınmaktadır. Bu doğrultuda, uzay sanatının nasıl üretildiği Refik Anadol'un *Makine Hatıraları: Uzay* sergisi üzerinden incelenerek dijital araçların tasarımdaki gerçeklik-gerçekdışı etkisi üzerinde tartışılmaktadır. Çalışma ile Refik Anadol'un bu eseri üzerinden dijital sanatın alt başlığı olan uzay sanatını tanıtmaya ve düşünce alt yapısını ortaya çıkarmaya amaçlanmaktadır. Anadol'un dijital veriler kullanarak mekânsal form üretiminde renk, biçim, ışık gibi fiziksel değerler kullanımı ve formun değişken olma durumu gerçeklik içerisinde gerçekdışı bir mekân algısı ile oluşturmaktadır.

### 1. Teknoloji ile Dönüşen Sanat Yapıtı

Teknoloji 18. Yüzyılın başından itibaren günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak sosyal çevrenin vazgeçilmez bir aracı olmuştur. Teknolojinin sosyal yaşama etkisi üzerine birçok düşünür görüşler ortaya atarak dünya üzerindeki teknoloji ile yaşanan dönüşüme dikkat çekmişlerdir. Bu dönüşüm alanlarından biri olan sanat ise, düşünce sürecinden üretim alanlarına, sergileme alanından deneyim türüne kadar her aşamasında teknolojiden etkilenmiştir. Fiziksel bir sergi alanı olmadan sergileme eyleminin gerçekleştirilebileceği bir müze anlayışına sahip olan çağdaş sanat ürünleri, erişilebilirlik olarak da dijital bir araca dönüşmektedir. Bu durum sanata her an ve her yerde ulaşılabilir bir imkân vererek, düşlemeyi inşa etmeye olanak sağlamaktadır.

Hayata geçmemişi varsayımsal düşlemek; sanat ile teknolojisi ilişkisi incelendiğinde geçmiş ile gelecek anlamında bir bağ sağlamaktadır. Biçimin gelişmesi teknoloji ile sağlanmaktadır ve bu ilerleyiş harabe (geçmiş) ile gelecek arasındaki farklı kavrayışlarla yön almaktadır. Bu bağlamda mimarlık bir gemi ve yol aldığı bu serüven bir yolculuk ve bu yolculuk içerisinde karşılaştığı her engel birer yabancı yani birer bilinmezlik yaratarak maceraya ortak olmaktadır. Yolculuk birer muğlaklık kazandırsa da Kracauer'in "varoluşsal topografya" olarak adlandırdığı "kültürel bellek" bizlere yardımcı olarak bir altlık sağlamaktadır. Macera içerisindeki mimarlık ise, farklı düşünsel yollar deneyerek deneysel bir süreç tanımlamaktadır (Boym, 2020). Edebiyat, felsefe gibi farklı disiplinlerle bu deneysellik geliştirilerek hayali topografyalar niteliğinde ütopya değil, geleceğe yönelik modeller oluşturmaktadır. Bu anlamda sanat, doğanın taklidi yerine hayal gücünü geliştirebileceği bir boyut kazanır. Oluşturulan tüm hayal gücü var olan zamanın görülmeyen zamanını yaratır. İşlevsiz, amaçsız ve başarısız olarak görülse de bu macera, geleceğe yönelik bir sahne değil bir deneysel köprü kurmaktadır. Teknoloji ve sanatın bu diyalogu 20. yüzyıl başlarında Rus Kozmik sanatında filizlenmektedir. İnsanı evrenin sanatçısı olarak gören Fedorov, insanı evrenin bu anlayışın başlangıcı olmuştur (URL 9). Bu anlayış dönemin uzay ve bilim-kurgu çalışmalarında karşımıza sıklıkla çıkmaktadır. 1919-25 yıllarında Vladimir Tatlin'in çalışması olan Üçüncü Enternasyonal Anıtı (1919-25) ile amaçsız, işlevsiz görülen bir hayal gücünün deneyselliliğinin mimari bağlamda görünür kılarak teknoloji ve sanatın ortak paydada buluşmasına imkân tanımıştır. Teknolojinin ilerlemesi, materyal ve araçları değiştirmektedir, ancak kullanılan düşünce altyapısı değişse bile belirli temellere dayanmaktadır. Tatlin'in çalışması, materyal değişse de

eski dönemlere ait kültürel verilerin izinde bir çalışma ortaya koymuştur. 21. Yüzyıl içerisinde ise bu durum dijital aktarımlarla sağlanmaktadır. Sanatta ve tasarımda araç ve materyal değişse de hayal edilirken temellendirilen bağlar aynı kalmaktadır. Bu bağlamda tasarım ve sanattaki düşünce yaklaşımı da yeni bir boyut kazanmaktadır.

Teknolojinin gelişmesiyle sağladığı gelişimiyle sağlanan dijital düşünce yaklaşımı, özellikle sosyal yaşamda yer bulan yeni bir iletişim ağı yaratarak sanata yeni bir mekân sağlamaktadır. Bu durum sanatta dijitalleşmenin hem üretim hem de ulaşılabilirliğinin artması gibi fonksiyonel bir olanak doğurmaktadır.

Sanatçılar eserlerini dijital olarak üretmeye, algoritmalar ise sanatçı olmaya başlamıştır (Kayıhan, 2021:4). Günümüzde çalışmalar, dijital sanatı anlamak ve geliştirmek üzerine ilerlemektedir. Teknoloji geliştikçe dijital sanat çeşitlenerek farklı arayışlar içerisinde üretilmektedir. Bu durum algoritma, dijital üretim, medya, yapay zekâ gibi birçok kavram üreterek çerçevesini genişletmektedir. Bu kavramlardan biri olan dataspace (veri peyzajı) kavramı özellikle dijital sanat üretimlerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Dataspace, çok sayıda nesneye ait verileri depolayan, onları üreten ve birbiri arasında bağ kuran bir dijital depodur. Renk, biçim, ölçek gibi fiziksel özellikler haricinde veriye bellek, bağ, yoğunluk, haritalama ve işleme gibi özellikler geliştirerek sonsuz sayıda kombinasyon imkânı tanımaktadır (Imielinski ve Goel, 1999). Verilerin dönüşmesi referans aldığı nesneye ait temel noktalar üzerinden gerçekleşmektedir. Aynı zamanda dataspace, gerçek verilerin soyutlanarak karşılaşılan sorunlara çözüm üretmek amacıyla da kullanılmaktadır. Dataspace, *Machine Learning* olarak ifade edilen makine öğrenmesine olanak sağlamaktadır. Makine öğrenmesi, bir veri bileşenidir ve büyüyen bir değişkendir (Atalay ve Çekil, 2017). Algoritma gibi matematik yöntemler kullanarak, sınıflandırma ve tahminler üzerinde çalışmaktadır. Bu sayede oluşabilecek alternatif durumları değerlendirebilir.

Dijital üretimlerde verilerin haritalanması, işlenmesi gibi işlemler verinin yapılaşmasına imkân tanıyarak grafikleştirilmesi önemli bir adımdır. Bu veriler değişken, rastlantısal ve öznel olması haricinde hareket ederek, daha önce görünmeyen veya kendisinin ötesinde olan bilgiler de dahil olmak üzere, çok uzak alanlara bile erişim sağlayarak yeni bir dünya oluşturmaktadır. Bu yeni dünya ise makine olarak ifade edilen teknolojinin araçsallaşması ve öğrenmesi sebebiyle, öğrenilebilen dijital araçlar ile deneyimlenen bir etkileşim sağlamaktadır.

Dijital sanat üretimleri özellikle etkileşim üzerine çalışmalarını yoğunlaştırmaktadır (Atan, Uçan ve Bilsel, 2015). Sosyal medya kullanımının artması dijital sanat üretimlerinin sosyal ağ üzerindeki görünürlüğünü de etkilemektedir. Yeni sanat üretimleri yapma arzusu aynı zamanda tasarım yöntemlerinde de yenilik getirmektedir. Bu nedenle eski sanat yapıtlarını yeniden yorumlayarak yeni dijital üretimler üretilmesi hem yeni tasarım anlayışına katkı sağlaması hem de iletişim ağları sebebiyle sosyal medyada ilgi çekmektedir. Bu duruma örnek olarak Lev Manovich (2015)'in algoritma kullanarak geliştirdiği sanat anlayışı gösterebilir. Bu yaklaşım birçok empresyoniste ait çalışmalarındaki renk benzerlikleri çalışılarak yeniden yorumlanmıştır (URL 5).

Sanatın dijitalleşmesi ise, fiziksel boyutlanması açısından farklı tartışmalar ortaya koymaktadır. Hansen (2004:22), sanatın maddesizleşmesinin farklı bir estetik anlayışın gelişmesine neden olduğunu savunarak, sanatı sadece görsel algılanmanın ötesinde, deneyimleyerek dijital sanatın diğer sanatlardan ayrıştığını ifade etmektedir. Bu sayede ziyaretçinin bir sanat sergisindeki deneyimini dijital teknoloji ile nasıl değiştirdiği önem kazanmaktadır. Google'un ortaya koyduğu Art Project çalışması da 17 farklı müzeyi dijital olarak deneyimleme imkânı oluşturmasıdır. Böylece müze eserlerine erişimini kolaylaştırarak dijital bir ortamda oluşturulmuş soyut bir mekânı izleyiciyle buluşturarak erişim kolaylığı sağlanmaktadır. Dijital sanatın deneyimsel araştırmaları sırasında mobil artırılmış gerçeklik kılavuzu kullanılarak ziyaretçilerin sergi alanlarını süre bakımından daha özgür şekilde dolaştırıldığı ve bu sürecin kullanıcı-mekân etkileşiminin artmasına sebep olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum teknolojinin sanat üretimi haricinde sergilenmesi ve izleyici etkileşimi açısından bir değişim sonucudur. Arthur Danto'ya göre, günümüzdeki müze imkanlarına göre insanların sanatla daha fazla etkileşime girmesi, sınırsız bir iletişim ağı ile yeni bir anlam kazandırmıştır (1997/2014:224-225). Böylece dijital sanat, teknolojik imkanların oluşturduğu mekânsızlık ve zamansızlık kavramlarını ortaya koyarak müze alanlarına ihtiyaç duyulmamasıyla diğer sanat dönemlerinden ayrışır. Buna göre Danto, diğer sanat dönemlerinde yer alan üretim kaygısı gibi arayışların olmadığı, dijital sanatta daha çok bir yenilik, dönüşüm ve izleyici ile bir etkileşim olduğunu belirtmektedir (Yücel, 2012:26).

Teknolojinin gelişmesi yeni çalışma alanlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yeni çalışma alanlarının gelişmesi ve teknoloji ilişkisi sonucu yeniyi deneyimleme arzusu Medya Sanatı gibi alanları beslemektedir (Avcı, Tuğal, 2018:261). Yeniyi deneyimleme ve üretme durumu sanatçının düşünsel sürecine farklı katkılar sağlamaktadır. Bu bağlamda, sanatsal üretimlerin dijital teknolojiler üzerindeki etkisi önem kazanmıştır. Wands'a

göre “Geleceğin sanatçıları bilgisayarsız bir dünyayı asla bilmeyecekler. Dolayısıyla onların gözünde dijital araçlar ve ortamlarla sanat yapmak hiç de olağandışı bir durum olarak görülmecektir (Wands, 2006: 206).

### 1.1. Medya Sanatının Yenilikçi Teması: Uzay Sanatı

Teknolojinin kullanım alanlarının artması toplumsal yaşamdan, bilimsel çalışmalara kadar geniş bir yelpazeyi etkiler. Sanat teknolojinin kullandığı alanlardan biridir ve dinamik bir ortam oluşturur. Bu bağlamda sanat, yıllar boyunca farklı disiplin, bakış açıları ile harmanlanarak kendine ait buğulu bir süreç tanımlar. Özellikle bilim ve sanat ilişkisinde, bu durum çeşitli kavramları ortaya çıkararak yeni bir çerçeve oluşturur. Bu çerçevede biri evrenin doğasını nesnel akıl ve verilerle yakalar, diğeri ise duyguların ifadesine ve algı farklılığına dayanarak kendine özgü bir başlangıç sağlar (URL 6). Teknoloji bu noktada önemli bir araç ve ortam oluştururken, özellikle günümüzde yeni düşünce sistemlerinin gelişmesine yeni kavramlar yaratılmasına katkı sağlar. Teknolojinin getirdiği dijital araçlar, ağ ortamı “Dijital Sanat” kavramı ile tanımlanarak ortaya çıkar. Bu sanat disiplini altında “Yeni Medya Sanatı” ve “Uzay Sanatı” gibi alanların zamanla başlıklanması yine teknolojinin getirdiği yaratıcı ortam sayesinde.

Dijital sanat kavramı 20. yüzyıl sonlarına doğru internet kullanımının artmasıyla kullanıma başlamıştır. 1900’lü yıllarda bilgisayarın geliştirilmesi ve daha sonra internet ağ sistemine erişilerek toplumsal yaşama entegre olmaya başlaması, günümüze kadar birçok yeniliği de sağlamıştır. Bu durum 21. Yüzyıl içerisinde ortaya konulan “Yeni Medya Sanatı” gibi birçok kavramın dijital düşünce çerçevesiyle geliştirilmesine olanak sağlayarak, hayal edilenin ötesine geçmesine imkân tanımıştır (Hodge, 2013:196). Yeni Medya Sanatı, robotik bilim, algoritma, yapay zekâ, bilgisayar oyunu ve dijital sanat gibi birçok alanı kapsayarak, dijital araç veya ortamda üretilen eserleri kapsayan bir kavramdır. 21. Yüzyılda sanatın teknoloji yani dijitalin etrafında şekillenmesi bu kavramı daha da güçlendirmektedir. Bu bağlamda Yeni Medya Sanatı içerisindeki dijital alanda yerini alan Manovich; yeni medya sanatında dijital olmak programlanabilir bir sistem geliştirmektedir. Böylece Manovich yeni medya sanatını, dijital olarak üretilen renk, ses ve biçim yani eserler sayısal bir strüktüre sahip olmalıdır şeklinde açıklamaktadır (Cançat, 2018:169). Alioğlu ise, sanatın çerçevesini toplumsal ve veri ile oluşan gerçeklik içerisinde diğer sanat üretimlerin temelini oluşturan normları kapsayarak geniş bir çerçeveyi kapsayan sanat dalı olarak ifade eder (Alioğlu, 2013:174; Torun, 2015:6).

Yeni medya kavramı özellikle sanat alanında fotoğraf ve video kullanımı ile ön plana çıkmıştır. Ancak Yeni Medya Sanatı dijital araçların ve sanal ortamların gelişmesiyle 21. Yüzyıl içerisinde yaygınlaşmıştır. Manovich (2015), Yeni Medya sanatını sayısal temsil, kod, dönüşüm ve otomasyon gibi ilkelere dayandırmaktadır. Alioğlu ise, yeni medya sanatını etkileşimli bir ağ olarak düşünerek sayısal verilerin dönüşüm, üretimi, dağılımı ve iletişim süreçlerinin bir bütün olarak ele alınması gerektiğini ifade etmektedir (Alioğlu, 2013:170). Bu süreç telefon, bilgisayar, internet gibi dijital araçların ilk kullanımı ile başlayarak zamanla farklı materyallerin kullanımı ile gelişmiştir. Yeni medya, internet, sanal gerçeklik, dijital enstalasyon, yazılım, robotik üretim, mimari gibi sanat ve teknoloji kesişimiyle oluşan toplumsal akışa indirgenen ve sürekli bir etkileşimle yeniyi arayan bir kişisel çizgi üzerinde ilerlemektedir. Böylece dijital ve sanat ilişkisi içerisinde özgür, çağdaş ve yenilikçi sanat düşüncesine imkân vererek, yaratıcı türlerin gelişmesine ve artmasına destek olmaktadır.

Eskiden sanatçılar boya, fırça, pigment, mermer gibi malzemelerle sanat yaparken, medya sanatında boya, mermer gibi malzemelerin yerini “veri” almaktadır. Bu durum teknolojinin araçsallaşarak kod ve veriyi işlemek için sanatçıya materyal haline geldiğini göstermektedir. Yeni medya sanatı gibi dijital sanat kavramlarından biri olan Uzay Sanatı; yeni bir kavramdır. 1962 yılında NASA’nın Sanat Programı ile sanatçı Bruce Stevenson, uzaya çıkan ilk Amerikalı Alan Shepard’ın bir portresini yapmasıyla uzay ve sanatı kesiştirme düşüncesi ortaya çıkmıştır. Böylece uzaya çıkış hikayelerini, astronot ve uzay görsellerini kullanarak bilim kurgu, reklam ve kampanya gibi alanlarda kullanılarak uzay sanatı kavramını genişletmiştir (URL 7). Ron Miller, Uzay Sanatı: Uzay Sanatının Tarihi gibi kitaplarla uzak yerlere ait düşleri sanat ve bilim ile yeniden ele almıştır. Aslında Uzay Sanatı 17. Yüzyılda Galile’nin teleskopuyla izlediği evrenin görüntülerini içeren resimler oluşturmasıyla başlamışken, 19. Yüzyıla kadar kavramsal bir zemin oluşmaması nedeniyle özgür çalışmalar olarak görülmekteydi. 1950’lerin ortalarında, Wernher von Braun, Collier's dergisinin uzay sempozyumu için yazdığı makaleler ile gerçekçi görsellerle ürettiği eserler dikkat çekmiştir (URL 8). Uzay sanatı, var olan görüntülerle oluşturulan resim ve dijital verilerle üretilen sanat olarak iki farklı bakış açısını kazandırmaktadır. Dijital verilerle üretilen ve teknolojiyi her aşamada kullanan bu sanat düşüncesi, teknik bilgi ve bilim ile bir deneyim ortaya koymaktadır. Bu durum özellikle gerçeklik ve gerçekdışı bir ortam oluşturarak yeni dijital sanat anlayışı geliştirmektedir. Yeni medya sanatı

içerisinde uzay sanatı; daha özelleşmiş bir alan olması haricinde farklı dijital araç ve gelişmiş teknoloji kullanımını gerektirir.

Günümüz medya sanatçılarından Refik Anadol da, uzay sanatı üzerine NASA işbirliği ile kullanmış olduğu dijital verileri görsel ve duyuşsal aktarımlarla yeni bir deneyim ortaya koymaktadır. Üretimleri mekanlara özgü ve yenilikçi yaklaşımlara oluşturmaktadır. Bu nedenle hem tasarım düşüncesini inşa etme şekli hem de gerçek verileri gerçekdışı bir deneyim sunmasıyla dijital üretim açısından önemli bir sanatçı olmaktadır.

## 2. Refik Anadol ve Medya Sanatı

Refik Anadol, UCLA Tasarım Medya Sanatları Bölümü'nde öğretim görevlisi ve araştırmacıdır. Los Angeles California Üniversitesi'nden Medya Sanatları ve İstanbul Bilgi Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı alanında yüksek lisans derecelerine sahiptir. Çalışmaları medya sanatları kapsamında yenilikçi anlayışla geliştirir. Mekâna özgü kamusal sanat üretimi düşüncesi ile parametrik veri heykel üretimleri ile anlık deneyimler üretir. Bu üretimler canlı performansların işitsel ve görsel anlatımları ile gerçekleştirmektedir. Üretimleri ile mimari özellikleri keşiftirerek medya sanatına yeni bir bakış açısı kazandırır. Gerçek ve dijital nesnelere arasında ilişki kurma yoluyla hesaplamalı üretimler geliştirir.

Refik Anadol, mekân algısını dinamik bir etki ile yeni tasarım yaklaşımlarını yeniden ele alarak yorumlamaktadır. Sanatçı, çalışmalarında yeniden düşünme etkisini makine zekâsı (bir makinenin insan gibi belirli kararlar alabilmesi ve belirli aktivitelerde bulunabilme yetisi) ve göçebe (farklı makinelerden elde edilen farklı veriler, sabit olmama, değişkenlik) verilerinin etkileşimleri ile inşa etmektedir (URL 3). Mimariye medya sanatını entegre ederek, gerçekdışı dijital veriler üzerinden geleceği öngörmektedir. Bu dijital verileri mekân içerisinde matematiksel hesaplamalar yardımıyla alternatif oluşumları görselleştirmektedir. Görseller; ses, ışık, biçim, renk ve hareket gibi değişkenlerle işitsel ve görsel nitelikler barındırmaktadır. Bu bağlamda yapıların cephe ve iç mekân özelliklerini dijital üretimlerine dahil ederek var olan mimariyi tekrar kurgulamaktadır. Var olan yapıyı alternatif bir mekân üzerinden kendi sanatına dönüştürmesi görsel ve işitsel materyallerle zenginleştirmektedir.

Pilevneli Gallery'de açılan Eriyen Anılar (Melting Memories) sergisi, sanatçının San Francisco'daki Neuroscape Laboratuvarı'nda deneylerle oluşturduğu veri heykeli ve 3 boyutlu tuvalerinden oluşmaktadır (Toprak, 2020). Hem görsel hem de işitsel bir deneyim sunan sergide LED ekran, ışık ve projeksiyon ile insanların birçok anısını duyuşsal (mutluluk, hüzün, acı...) değişimlere göre veri olarak alarak makine ile buluşturmaktadır. Bu veriler makine ile görsel bir hikâye sunarken, teknoloji ve sinirbilimden faydalanmaktadır.

Anadol'un tasarım yaklaşımı, tekillikten ziyade farklılığa ve durağanlıktan ziyade harekete öncelik vermektedir (URL 3). Bu sayede rastlantısal ve kişisel deneyimler oluşmaktadır. İstanbul ve Dünya'da ilk olan yapay zekâ enstalasyonu "Arşiv Rüyası" sergisiyle bu deneyimi ortaya çıkarmıştır. Anadol'un medya sanatında süreç, yenilikçi ve açık deneyimlerle aktararak gerçekleştirilmektedir. Medya sanatına kadar sanatta arka planını gösterme kaygısı olmadan eserler geliştirilirken, medya sanatı ile beraber sanat üretiminin mutfağını da izleyiciye açılmaktadır.

Makine zekâsı çağı olan 21. Yüzyılda, fiziksel olguların ulaşılabilirliğinin azalmaya başlamasıyla dünyadaki bilgiye ulaşma ve aktarma sorununa çözüm yöntemi sanat yaklaşımından başka yöntemler olabilir mi? Sorusunu sormaktadır. Bu amaçla Anadol, makinenin sanatla oluşturduğu hayalinin yine makinenin topladığı veri arşivinin 21. yüzyıldaki aktarımının nasıl olacağı üzerine çalışmalar yapmaktadır. Makine öğrenebiliyorsa makineler de rüya görebilir mi düşüncesiyle de kişisel deneyimlerle elde edilen hislerin nasıl etkileneceği tartışmasını yürütmektedir. Mesela: Gerçekliği anlamaya çalıştığımız veriden gerçeğe yakın hayal kurabildiğimiz için şu öngörde bulunur: gelecekte neyin sanal neyin gerçek olduğunun ayırımına varmamız mümkün olacaktır.

Medya sanatı içerisindeki tartıştığı "saklı mekân" (lethe space) bu kavramın kaynağı nedir kavramı ile yapay zekâ algoritmalarının görülemeyen kısmının mimari boyutta tekrar görmeyi amaçlamaktadır. Yapay zekâ veriyi öğrenerek çok boyutlu dizilim sağlamaktadır. Bu süreç bir veri dili ortaya çıkararak üç boyutlu mekânda hikâye anlatımını olanaklı kılar. Böylece izleyici için interaktif bir deneyim sağlamaktadır.

Bu tasarımın "Geçmişini kullanıp, bugünü deneyimleyip, muhtemel yarını öngörme hali" olduğunu ifade eden Anadol, düşünmeyi düşünmenin bir ifadesi olduğunu belirtmektedir (Anadol, 2021, URL 4).

Teknolojinin gelişmesiyle hesaplamalı tasarımın ortaya çıkması medya ile mimarlık arasındaki ilişkiyi arttırmıştır. Makine zekâsı ile kullanılan gerçek verilerin modellenmesi, yeni bir mekân kavramını geliştirerek alternatif ve sanal gerçekliğe dayalı bir nitelik kazandırmaktadır (Anadol, 2020). 21. Yüzyıl içerisinde teknoloji ve mimarinin keşifiyle insan ve yapı arasındaki diyalog da değişmiştir. Dijitalleşme; cephe, mekân, malzeme gibi mimari

bileşenlerin kullanımında muğlaklık katmaktadır. Cephe, veri olarak değerlendirilerek materyale dönüşürken, bazen de bir tuval olmaktadır. Bu durum medya sanatında materyallerin her türlü veri olabileceği, tuvalin ise her mekân olabileceğini göstermektedir. Yani ahşap, cam, metalin yerini doğa, duygular ve nesnelere ait veriler alırken 21. Yüzyıl tasarım anlayışına yeni bir perspektif kazandırmıştır. Bu perspektif; alternatif tasarım çözümlerinin üretilmesini, disiplinler arası işbirliği ile yeni tekniklerin ortaya konmasını ve dijital ve sanatın toplum yaşayışı içerisine entegrasyonunu hızlandırmasını mümkün kılar.

Yeni tasarım yaklaşımı ortaya koymayı hedefleyen Refik Anadol'un çalışmaları, sanat ve tasarım anlamında güncel bir bakış açısı kazandırarak teknolojinin ve tasarımın ara kesitinde önemli bir adım atmıştır. Çalışmaları olan Makine Anıları, Sonsuz Uzay ve Eriyen Hatıralar isimli örnekler bu gelişimi ortaya koymaktadır. Gerçek dijital verilerin farklılaştırılarak yeni bir deneyim elde edebilme durumu gerçekdışı bir dünya oluşturmasına destek sağlamaktadır. Anadol'un çalışmaları, sanat yapıtının değişken ve çok yönlü bir deneyim sağlaması, yeni bir tasarım düşüncesini ortaya koyması, dijital araçların tasarımdaki etkin rolünü incelemesi yönünden önem kazanmaktadır.

### 3. Makine Hatıraları: Uzay

Refik Anadol'un 2021'de İstanbul Pilevneli Galeri'de sergilenen "Makine Hatıraları: Uzay" (Resim 1) isimli eseri; NASA JPL iş birliği ile uzay verileri kullanılarak ortaya çıkmıştır. Verileri makine öğretileri olan algoritmaları kullanarak sanatsal bir süreç geliştirmiştir. Anadol; dijital sanat üzerinden evren, topografya, makineyi, insan duyuları, hafıza ve hatırayı inceleyerek tasarıma yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.



Resim 1. Refik Anadol, Makine Hatıraları: Uzay Sergisi tanıtım görseli, 2021, İstanbul (URL 2, 2021)

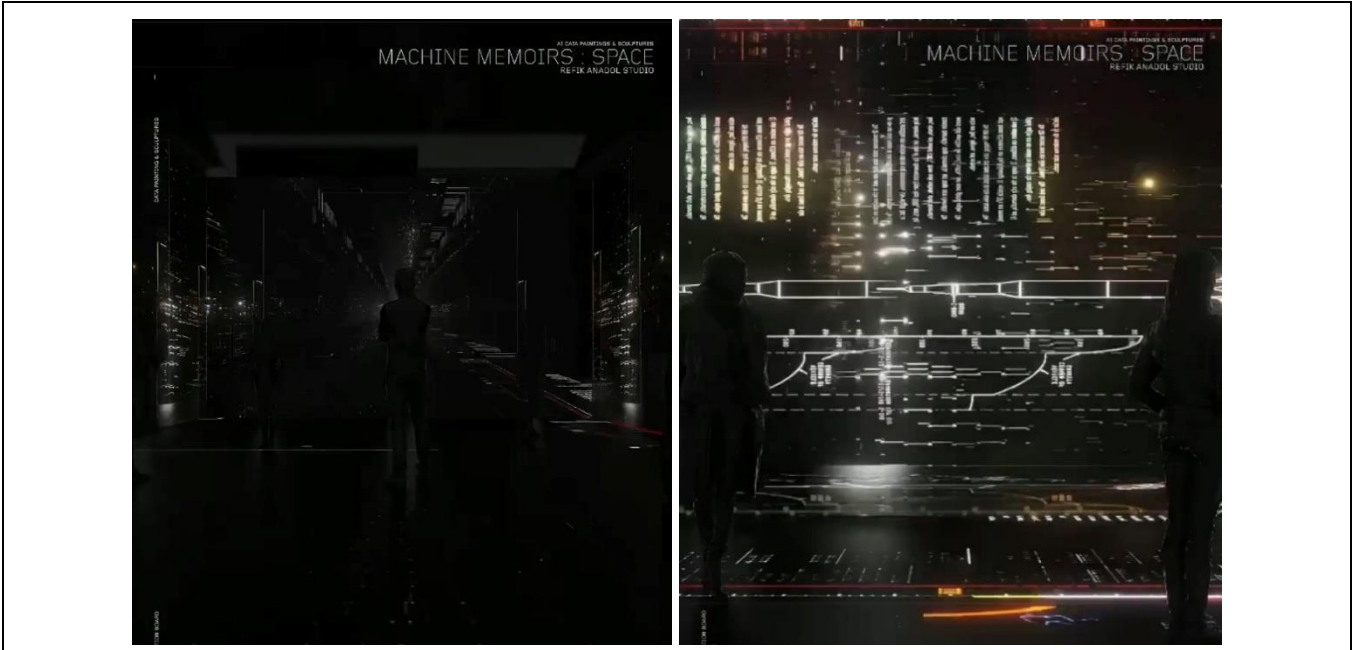
Sanatçı; yapay zekâ ile görsel, işitsel performans oluşturarak dijital verileri fiziksel ortamlarla ilişki kurularak görünmeyeni görünür kılmayı sağlamaktadır. Bu sayede sanata ve tasarım düşüncesine ilham vererek yeni bir yaklaşım geliştirmektedir.

"Makine Hatıraları: Uzay", sergisi bilimsel gelişmeler ile yapay zekâ işbirliğinde ilerleyen görsel enstalasyonların kullanıldığı bir veri evrenidir. Evrenin bilinmeyenlerini keşfetmek arzusuyla başlayan araştırmalar Carl Sagan'ın 1980'li yıllarda yapmış olduğu Cosmos adlı programda ifade ettiği, "Hayal gücü bizi genellikle hiç var olmamış dünyalara taşır. Ama o olmadan hiçbir yere gidemeyiz" söylemi alternatif veri dünyasının gerçekliğini aktarmaktadır (URL 11). Bu bağlamda Anadol'un çalışmaları, Sagan'ın ifadelerinden sonra yapılmış somut ürünler olarak düşünülebilir. Bilinmeyen ya da algılanamayan uzay verilerini kamusal düzeyde bir sanat ürünü olarak aktarması ve kişisel deneyimlerle beraber kurgulayıp bir hikâye oluşturması hayal gücünün sonsuzluğunu vurgulamaktadır.

Sergi, "Hatıralar" ve "Düşler" başlıklı, birbiriyle ilişkili iki ayrı kısımdan oluşmaktadır.

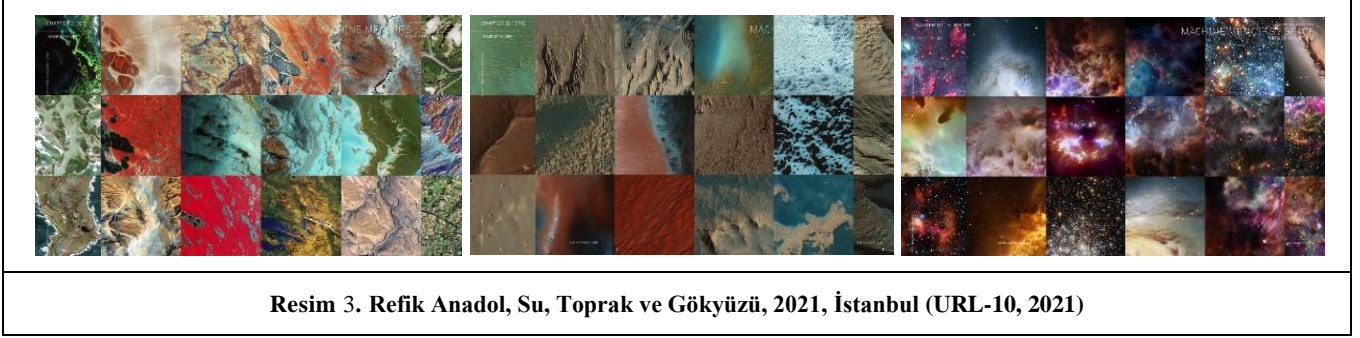
Serginin “Hatırlar” isimli ilk bölümü, Anadolu’nun makine zekâsı yardımıyla elde edilmiş uzaya ait ham verilerin toplanarak görsellerden pigmentlere dönüştüğü bir akış sunmaktadır. Bu bölümde veri tüneli denilen bir görsel sunum yer almaktadır.

Çalışma “çeşitli gök cisimlerinin olası şekillerinin spekülasyonunu yapan bir algoritmayı eğitmek üzere ISS (dünya), Hubble (mars), MRO (evren) Uzay Teleskopları ve diğer uydular tarafından kaydedilen ve şimdiye kadar bir sanat eserinde kullanılan en büyük uzay temalı veri kümesi olan iki milyondan fazla görüntüden yararlanılmaktadır” (URL 1). Evreni ve dünyayı keşfeden teleskopların elde ettikleri görsel veriler “hatıra” olarak tanımlamakta ve izleyiciye ham verilerle deneyim elde etmesi için bir enstalasyon yaratmaktadır. Resim 2’deki gibi izleyiciye sade görsel bir imge değil aynı zamanda gerçek verilerin yapay zekâ aracılığı ile somutlaştırılmış bir bilgi ağı sunmaktadır.



Resim 2. Refik Anadol, Serginin Hatırlar kısmındaki Uzay Verilerinin Tablosu, İstanbul (URL 2, 2021)

Hatıra bölümünde yer alan ISS, Hubble, MRO Uzay Teleskopları ve diğer uydulardan elde edilen verilerin görselleri yapay zekâ algoritmasına göre belirlenen bir dizilim ile sergilenmektedir. Yer alan bu görsel ürünler ışık, ses, biçim gibi farklı parametrelerle değişkenlik göstermektedir. Bu sayede izleyiciye değişen verilerle bir anlatım dili oluşturulmaktadır. Kullanılan verilerin mekân yansısıyla elde edilen görseller üç başlıkta incelenebilir. Su, toprak ve gökyüzü öğelerinin kullanımı ile oluşan bir akış ise gruplandırıldığında renk, ses ve biçimsel farklılıklar olduğu görülmektedir. Bu nedenle üç ögeye yönelik görsellerdeki incelemelerde; su ögesinde biçimsel kullanımda daha çizgisel anlatımların kullanıldığı görülmektedir. Renk kullanımında mavi tonlarının belirgin olarak tercih edildiği anlaşılmaktadır. Yapay zekâ algoritmasında ses ve ışık farkları da mevcuttur. Ses kullanımı dinamik geçişlerle farklılaşırken, ışık yansımalarında ise sarı, mavi ve kırmızı renk geçişlerinin olduğu görülmektedir.



Resim 3. Refik Anadol, Su, Toprak ve Gökyüzü, 2021, İstanbul (URL-10, 2021)

Toprak ögesinin aktarımında biçimsel dil ağırlıklı olarak karesel anlatımın varlığı gözlenmiştir. Renk seçimleri kırmızı, ışık kullanımı ise sarı, kırmızı ve mavi renk kullanımlarıyla gerçekleştirilmiştir. Gökyüzü ise, biçim kullanımında dairesel şekillerin kullanıldığı ve mor renk geçişleri ile bir akış sağlandığı görülmektedir. Işık kullanımında ise mavi, kırmızı ve sarı ışık renklerinin yansıdığı fark edilmektedir.

Makine Hatırları Veri Tüneli olarak izleyiciye sunulan ilk bölümde uydu ve teleskoplardan elde edilen verilerin belirli bir akış ve düzende mekâna yansması görülmektedir. Dijital aktarımın gerçek veriler ve mekânda, gerçektışı bir aktarım ve mekân ile buluşması olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda incelenen görsel dijital geçişlerin makine hatıralarının anlatımında dijital bir dil oluşturulduğu görülmektedir. Dijital dil; teleskop ve uydulardan elde edilen verilerin görselleştirilerek somutlaştırılmasıyla meydana gelmektedir. Kullanılan ifade araçları ise biçimsel, ses, renk ve ışık gibi parametrelerdir. Parametrelerde değişimler gerçekleştikçe izleyiciye sunulan dijital mekânın değiştiği de tespit edilmiştir. Bu sayede izleyiciye sunulan deneyimin kişi ve mekâna özel olması sağlanmaktadır (Resim 4).



Resim 4. Refik Anadol, Makine Hatırları: Uzay, 2021, İstanbul (URL 2; URL 10)

İkinci bölüm ise “Düş” adı verilen üç boyutlu veri heykellerinin aktarılmasıyla oluşan, gerçektışı bir mekanla oluşturulmuş yapay zekâ enstalasyonudur. “Hubble, Mars ve ISS teleskoplarından elde edilen görsel verilerin 3D baskıyla oluşturulan bu heykeller hatıranın temsil ettiği gerçektliği” oluşturmaktadır. Bu temsiller evrendeki topolojilerden, dünyadaki manzaralara kadar birçok kısmı kapsamaktadır. Böylece farklı verilerin geçişleri arasındaki bir ağ akışını da yapay zekâ yardımı ile alternatif bir perspektifle ortaya koymaktadır (URL 1).

Refik Anadol’un çalışmalarında kollektif hafıza, kollektif bir düşünce ve kollektif bir bilinç amaçlanarak veriler işlevlendirilmiştir. Böylece oluşturulan veri dili sayesinde Anadol, makine zihnini anlatan şiirselleştirilmiş bir metafor üretmektedir (Resim 5).



Resim 5. Refik Anadol, Uzay Verilerini Fiziksel Mekân İçerisindeki Üretimi, 2021, İstanbul (URL 2; URL 10)

Araştırmaya dahil olan üç teleskoptan elde edilen veriler depolanarak bir arşiv oluşturulmuş, bu arşiv içerisindeki veriler arasında bir bağlantı yapay zekâ ile geliştirilmeye çalışılmıştır. Makine hatırası bu bölümde izleyiciye gerçek mekânda gerçek verilerle gerçekdışı bir mekân deneyimi sağlamaktadır. Bu veri evreni, sürekli değişen ve gelişen sonsuz bir alandır. Oluşturulan veri mekânı ise, sadece elde edilen veri görselleriyle değil aynı zamanda makinenin düş durumunda görebileceği yaratıcılık ile sentezlenerek veri kozmosu meydana getirmektedir. “Düş”, çok boyutlu ve şiirsel bir akıcılığa sahip olması sebebiyle izleyiciye farklı katmanlarla bağlantılar kurdurmasına yardımcı olmaktadır. Böylece makinelerin hatıra ve düşüyle, izleyicinin kendi duygu deneyimleri keştilirilerek dünyaya ait yeni duygu oluşumları keşfedilmektedir (Resim 6).



Resim 6. Refik Anadol'un Makine Hatıralar: Uzay Sergisi, 2021, İstanbul (URL 2)

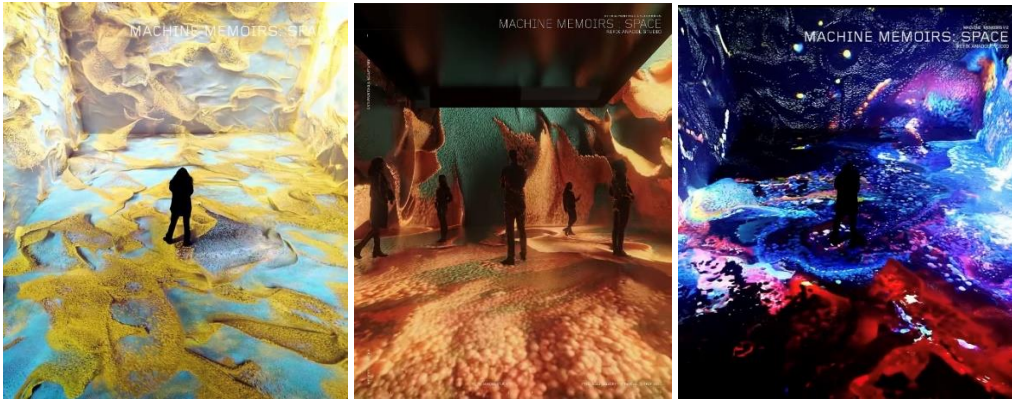
Serginin ikinci bölümü olan “Düş” kısmı ise, elde edilen verilerin somutlaştırılarak boyutlandırılmasıdır. Düşü oluşturmak için, birinci bölüm olan “Hatıra”lardan, esinlenildiği görülmektedir. Su, toprak ve gökyüzünün renk, biçim, ses ve ışık parametrelerinde farklılaştırılarak ayrışmaktadır (Resim 7). Bu ayrışmadaki gerçekdışı olma halini pigment, doku, hareket ve ritim gibi değişkenlerle de gerçek mekân ve deneyim etkisi oluşturmaktadır. Bu deneyim renk, ışık ve biçimsel değişimlerin akışkanlık niteliği kazanarak boyutlandırıp gerçekleştirilmektedir. Akışkanlık tüm bu geçişlerde kullanarak izleyiciyi sergi ile bütünleştirmektedir. Böylece dijital görselleştirmelerle gerçekdışı ve değişken bir mekân oluşturularak Makine Düşü'nü aktarmaktadır.





Resim 7. Refik Anadol, Formun akışkan olma hali, 2021, İstanbul (URL 10)

Düş ve hatıra birbirini ile ilişkili iki olgudur. “Hayal ve anılar harmanlanır...çevre, nesnelere, olaylar, kişiler ve yerler arasında ilişki kurularak kişinin anılarla oluşturduğu uğrak yerleri düşleri oluşturmaktadır” (Arzu Mimarlığı, Düşsel Atlaslar) ifadesinde de hatıraların düşleri besleyerek yeni bir deneyimi inşa ettiği söylenir (Altınyıldız, 2012:210). Refik Anadol’un da makine olarak yapay zekâ kullanımında izleyiciye çizdiği rota hatıralardan anılara doğru uzanan ve kişisel deneyimlerin geliştiği dijital bir aktarımdır. Bu yönüyle Anadol, medya sanatına yeni bir bakış açısı kazandırarak dijital sanat anlayışına katkı sağlamaktadır. Var olan verileri dönüştürerek dijital bir dil oluşturur ve bu dil ile bir hikâye yazarak rastlantısal ve sergilenen mekâna özgü bir sanat geliştirir. (Resim 8).



Resim 8. Refik Anadol’un Makine Hatıralar: Uzay Sergisi, 2021, İstanbul (URL 2)

Anadol’un çalışmalarında iki temel esin kaynağı olduğu görülmektedir. Bunlar; hatıralar ve düşlerdir. Hatıralar daha çok elde edilen fiziksel verilerden oluşurken, düşler ise bu verilerin dijital araçlarla yeniden yorumlanmasına dayanır. Bu durum, deneysel bir süreç gerektirirken farklı kombinasyonlarla alternatif üretimler oluşturur. Makine Hatıraları: Uzay isimli eserde; bu iki başlıkta tasarım düşüncesinin temel kurgusu aşağıdaki metinde yorumlanmaktadır.

“Veri sadece matematiksel bir rakam kümesinden öte bir hatıra aslında. Bu hatırayı ise farklı algoritmalarla şiirsel bir ifade biçimiyle görünür kılmayı amaçlıyorum. Veri gibi değişken bir kavramı akışkanlar dinamiği veya gürültü algoritmaları ile pigmentleştiriyorum” ifadesiyle Anadol (2021), çalışmalarındaki algoritmik veriler ile hatıraları geliştirerek farklı doku, ışık, renk oluşturmaktadır. Bilgisayar analizleri ile bu hatıralar gerçeklik ile gerçek dışı bir

oluşumu ilişkilendirmektedir. Formu, bu analizler sonucunda 3 veya 6 boyutlu (elle tutulup, gözle görülmediği boyutlar, enerjinin fiziksel olma hali) dijital heykeller olarak geliştirerek yeni bir ifade ortaya koymaktadır. Böylece farklı boyutlarla veri heykelleri oluşturularak makine öğrenebiliyorsa, rüya da görebilir mi düşüncesinin cevabını aramaktadır. Makinanın öğrendiği verileri GAN algoritmaları ile ürettiği ‘rüyalar’, böylece somutlaşarak mekansallaşmaktadır. Sergilenecek mekân ve gerçek verilerin ışığında sanatçının kendi duygu ve bağlamına göre şiirsel bir ifade üretmektedir. Böylece Refik Anadol’un tasarım sürecindeki amacı; forma karar verme süreci, verileri görünür kılmaktır.

Anadol’un eserleri, zamansızlık ve mekansızlık deneyimlerini sunsa da, bulunduğu mekan ve zamana göre şekillenmektedir. Üretilen eserler sergilenen mekâna göre şekillenir ve böylece sadece o mekân üzerinden kimlik kazanır. Genel olarak sanat eserleri farklı zaman ve mekâna adapte olabilirken, Anadol’un eserleri bu anlamda farklı bir deneyim sunarak diğer sanat anlayışlarına göre ayrışır. Bu durum; bu eserlerin tasarım düşüncesi içerisindeki yeni bir anlayışla okunmasını simgelemektedir. Geleceğe yönelik dijital sanat üretimine de ışık tutarak yeni bir perspektif kazandırmaktadır.

Refik Anadol’un Makine Hatırları: Uzay sergisi, geçmişe ve günümüze ait verilere yönelik geleceğe dair bir önerme oluşturmaktadır. Sanatçı ürettiği algoritma sayesinde makineye verilerle düşünme yetisi kazandırarak gerçek mekânda gerçeğe yakın mekân üretimi sağlamaktadır. Böylece sanatçı geleceğe yönelik alternatif üretimlerin gelişmesini desteklemektedir. Kullanılan veriler, geçmişten günümüze kadar olan hatıra deposudur ve izleyiciye kişisel deneyim kazanımı sağlayacak bir bilgi ağı sunmaktadır.

Sanatçının eseri; hatıra düşüncesi ile dijital gerçek verileri ele alarak bilgisayar ortamında data diliyle mekansallaşmasıdır. Hatırayı ele alma biçimi ham yapay zekâ görsellerini kullanarak kademeli şekilde gerçekleşir. Eser, ham yapay zekâ görsellerini ışık, renk, biçim ve ses gibi somut yansımalarla aktarmaktadır. Bu bölüm “veri tüneli” olarak ifade edilmektedir. Yani veriler hatırayı oluşturmaktadır. Sanatçının düşü inşa etme süreci ise, hatıra verilerini hayal ederek bilgisayar ortamında gerçekleştirmektedir. Sanatçının eserinde; düşü yansıtma yöntemi ise hatıra kısmını oluşturan renk, biçim, ışık ve ses verilerinin ritim, akışkanlık, boyut gibi kavramlarla dönüşmektedir. Hatıra ve düşün birbirini besleyerek boyutlanması ve mekansallaşması bu kavramlarla yansıdığı görülmektedir. Hatırayı aktarmak için kullandığı su, toprak ve uzay veri ve görsellerinin çizgisel, karesel ve dairesel, renk ve ışık gibi geometrik bir dille ifade etmektedir. Her bir veri bir anlatıyı ortaya koyarken sanatçının oluşturduğu biçimsel kompozisyon bir veri dilini oluşturmaktadır. Böylece eserin sergilendiği mekanla bağ kurarak mekân ve bilgisayar (makine) ile iletişim kurulmaktadır. Düşü hatırlarla gerçekçi kılma halini gerçekdışı bir yöntemle sağlamaktadır.

## SONUÇ

Teknolojinin gelişmesi günlük yaşamdan bilimsel çalışmalara kadar birçok alana müdahale etmektedir. Yaşam biçimlerinin değişmesi toplumun genelinin kabul ettiği düşünce algısını da dijitalleştirerek dönüştürmektedir. Bu durumun somut yansıması olan “sanat ve sanata bakış açısı” teknolojinin topluma indirgenmesiyle yeni başlıkların oluşumunu desteklemiştir. Sanatta teknoloji kullanımı ile başlayarak günümüzde medya sanatı ya da uzay sanatı gibi alt dallarla gelişmeye devam eden bu oluşum, dünyada ilgi çeken bir yaklaşım olarak görülmektedir. Medya Sanatı bu anlamda günümüz ve geleceğe yönelik çalışmalarıyla yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Teknoloji sanatçılar için araç ve materyal haline gelerek izleyici deneyimlerini farklı mekân ve zamanda çeşitlendirmektedir. Bu durum diğer sanat anlayışlarından daha farklı bir süreç sağlamaktadır. Sanatçıların sanat eserlerinin oluşmasında önemli ürün olan materyal ve ilham, sanatında veri ve algoritma olarak dönüşmüştür. Bu durum yapay zekanın gerçek veriler ışığında makinanın aklında mekân olma ihtimali fikrini doğurmaktadır. Gerçek mimari mekân içerisinde gerçeğe yakın makine düşüyle oluşturulan sonsuz algoritmik görsel imgelemeleri topografik olarak üç boyutlu hale getirilmesiyle saklı mekânı ortaya çıkarmaktadır. Refik Anadol’un Medya Sanat ürünlerindeki tartışması, bu gerçek verileri makinenin öğrenerek düşlemesi ve hafızasında oluşan dizilim ile gerçeğe yakın bir mimari oluşturma üzerinedir.

Makine Hatırları: Uzay sergisi iki bölümden meydana gelmektedir. İlk bölümde yer alan “Veri Tüneli” bölümü makinenin “hatıra” eylemi içerisinde izleyiciye sahip olduğu gerçek verileri belirli bir algoritmik dizilime göre sunarak makinenin “öğrenmek, algılamak, anlamak” yetisini sunmaktadır. Burada üç teleskoptan elde edilen gerçek ham veriler görselleştirilerek düşü oluşturan ilham kaynağını oluşturmaktadır. Bu veriler incelendiğinde yapay zekanın katman içerisinde gördüğü veri akışını hareket, renk, partekül, yön, yer ve hız gibi değişkenlerle pigmentleştirilerek dönüştürüldüğü görülmektedir. Çalışma kapsamında bu bölüm biçim, renk, ses ve ışık gibi kriterlerle ele alınarak incelenmiştir. Bu analiz sonucunda, veri akışındaki değişimlerde elde edilen veri türlerine göre biçimsel aktarımların belirgin bir şekilde farklılaştığı anlaşılmaktadır. Ayrıca yine ilk bölümde ortaya koyulan

bu farklılaşma, makinenin veri dilini de izleyiciye görsel bir hikâye sunarak aktarmaktadır. Birinci ve ikinci bölümde veri dilinin araçsallaşarak sanat üretiminde materyal olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu durum yukarıda bahsedilen biçim, renk, ses ve ışık gibi fiziksel değişkenlerle gerçek bir mekân içerisinde gerçekdışı dışı yeni bir mekân deneyimi sunmaktadır. Bu durum gerçek verilerin gerçekdışı mekân üretimi ile izleyici üzerindeki etkisi önemlidir. Birinci bölümde yer verilen “Veri Tüneli” bu bağlamda gerçek mekânın mimari elemanı niteliğindedir.

Serginin ikinci bölümü olan “düş” ise, kolektif bir hafızadan elde edilen ürünlerin kolektif bir rüyaya dönüşmesi üzerinedir. Yapay zekanın sonsuz rüya üretmesi ve bu rüyaların birbirini takip etmeyen ve tekrarlanmayan üç boyutlu bir mekân oluşturması sebebiyle makine rüyası bölümünü kurgulamaktadır. Hatıra bölümünden elde edilen bilgi deposunun yine yapay zekâ ile düş kurma hali, sergi içerisindeki akışta da algılanmaktadır. Birinci bölüm içerisinde verilerin biçim, ışık, ses, renk gibi kriterlerle görselleştirilerek sunulması, ikinci bölüm için kaynak olmaktadır. Bu akış içerisinde ikinci bölüm, birinci bölümdeki hatıraların boyutlandırılıp mekân dönüştürülmesiyle sağlanmaktadır. Dönüşüm ise renk, biçim, ses ve ışık gibi kriterlerin yanında ritm, akışkanlık ve boyut gibi dinamiklik katan özelliklerin entegre olmasıyla da gerçekleştirilmektedir.

Anadol’un rüya ve hatıra işbirliğinde algoritmik veriler ışığında kullandığı doku, ışık, renk, ses gibi fiziksel yansımalar gerçeklik ile gerçek dışı bir deneyimi oluşturmaktadır. Fiziksel yansımaları makinenin oluşturduğu dijital bir dil ile veri heykelleri vasıtasıyla ifade etmektedir. Sanatçılar elde edilen verileri makinenin öğrenilme kabiliyetine bağlı kalmaktadır. Makinenin rüya görmesi üzerinde somut bir mekân üretimi ile fiziksel yansımalara cevap aranmaktadır. *Makine Hatıraları: Uzay* adlı eserin tasarım sürecinde formun sanatçının farklı tasarım arayışı ile makine arasındaki dijital aktarımın görsel ve işitsel bir deneyim sunması amacıyla veriden mekâna oluşan görsel akışkan geçişin somutlaştığı görülmektedir. Sanatçının veriyi somutlaştırma eylemi; renk, form, ışık ve ses gibi duyuşsal ve fiziksel materyallerle gerçekleştirilmektedir.

Makinenin “hatırlaması, rüya görmesi” yetisinin sorgulandığı ve böylece kolektif bir bilinç oluşturulabilinir mi sorgulamasıyla oluşturulan bir kademe olduğu ve bu kademenin eserin tasarım sürecini kapsadığı görülmektedir. Makinenin ham verileri alıp işleme, verilerin bir araya gelmesi, verilerin seçim aşaması ve verilerin somutlaştırılarak görselleştirilmesi sanat eserinin kademeleri arasındadır. Böylece makinenin yaratıcı izdüşümlerini mekân içerisindeki yansımaları görmek amaçlanmış ve zaman, mekân ve kişi değiştikçe de farkı deneyim elde edilmesi hedeflenmiştir. Anadolu ve ekibinin medya sanatında temel fikirleri oluşturan; “düşünmeyi düşünmek”, “gerçek ham verilerle gerçeğe yakın bir deneyimi makine de üretmek” tasarımı yeni yaklaşımlara ilham olmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Alioğlu, N. (2013). Yeni İletişim Teknolojileri Bağlamında Yeni Medya Sanatı: Kuramsal Bir Deneme. (Editör: Müge Demir). *Yeni Medya Üzerine*, (171-190), İstanbul:Literatürk Yayınları.
- Altınıyıldız Artun, N., Ojalvo, R. (2012). *Arzu Mimarlığı*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Anadol, R. (2020). Synaesthetic Architecture: A Building Dreams. *Architecture Design*. 90, 76–85.
- Atalay, M., Çelik, E. (2017). Büyük Veri Analizinde Yapay Zekâ ve Makine Öğrenmesi Uygulamaları. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt.9 Sayı.22, s.155-172
- Atan, A., Uçan, B. ve Bilsel, Ç. (2015). Dijital Sanat Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi* 26, 1-14.
- Avcı, Tuğal, S. (2018). *Oluşum İçerisinde Dijital Sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Boym, S. (2020). *Off-Modern Mimarlık*. İstanbul: Lemis Yayınları
- Cançat, A. (2018). Yeni Medya Sanatı Üzerine. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi (GSED)*, Sayı 40, 165-178
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*. (çev. Zeynep Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2019). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hansen, M. (2004). *New Philosophy for New Media*. London: MIT Press
- Hodge, S. (2013). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (Çev: Emre Gözğü). İstanbul: Domingo Yayınları.
- Imielinski, T., Goel, S. (1999). DataSpace: Querying and Monitoring Deeply Networked Collections in Physical Space. *ACM International Workshop on Data Engineering for Wireless and Mobile Access MobiDE*, Seattle, Washington
- Kayıhan, B. (2021). Dijital Medya ile Sanatın Dönüşümü: Çağdaş Sanatçıların Instagram Paylaşımları Üzerine Bir İnceleme, *Akademik İncelemeler Dergisi*, Cilt 16 – Sayı 1.
- Manovich, L. (2015). Data Science and Digital Art History. *International Journal for Digital Art History*, 1, 12–35.
- Şamhoğlu, T. (2019). 21. Yüzyılda Mimari Formu Anlamak, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: BEU, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Toprak, A. (2020). Yapay Zekâ Algoritmalarının Dijital Enstalasyona Dönüşmesi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, (14), 47-59.
- Torun, A. (2015). Walter Benjamin, Sanat Eserinin Aurası ve Yeni Medya Sanatı, *International Multilingual Academic Journal*, Vol. 2, No ,1.
- URL-1: <https://www.thespacereview.com/article/1460/1> (Erişim Tarihi:01.06.2021)
- URL-2: <https://kultur.istanbul/refik-anadol-sergi/> (Erişim Tarihi:03.06.2021)
- URL-3: <https://refikanadol.com/about/> (Erişim Tarihi:05.06.2021)
- URL-4: <https://www.youtube.com/watch?v=KzY2Sa1h49U> (Erişim Tarihi:03.06.2021)
- URL-5: <http://manovich.net/index.php/exhibitions> (Erişim Tarihi:07.06.2021).
- URL-6: <https://www.nasa.gov/feature/nasa-and-art-a-collaboration-colored-with-history> (Erişim Tarihi:07.06.2021).
- URL-7: <https://www.nasa.gov/feature/nasa-and-art-a-collaboration-colored-with-history> (Erişim Tarihi:05.06.2021)
- URL-8: <https://www.space.com/27726-space-art-illuminates-science-and-imagination.html> (Erişim Tarihi:09.06.2021).
- URL-9: [https://www.e-skop.com/skopbulten/uzay-ile-kozmos-arasinda-rus-kozmolojisinin-kokenleri/6229\\_](https://www.e-skop.com/skopbulten/uzay-ile-kozmos-arasinda-rus-kozmolojisinin-kokenleri/6229_) (Erişim Tarihi:19.11.2021)
- URL-10: <https://refikanadol.com/> (Erişim Tarihi: 19.06.2021)
- URL-11: <https://www.kulturservisi.com/p/refik-anadoldan-yeni-sergi-makine-hatiralari-uzay/> (Erişim Tarihi: 10.11.2022)
- Wands, B. (2006). *Digital Çağın Sanatı*. (Çev: Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları
- Yücel, D. (2012). *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları

# ANITKABİR- SAKARYA MEYDAN MUHAREBESİ VE BAŞKUMANDANLIK MEYDAN MUHAREBESİ KABARTMALARININ KORUMA VE ONARIM UYGULAMALARI

## Protection and Repair Applications in Anıtkabir- Sakarya Square Battle and The Command-in-head Field Battle Reliefs

Murat CURA<sup>1</sup>

### ÖZET

Anıtkabir, Türk Kurtuluş Savaşı'nın ve Türk İnkıpları'nın büyük önderi Mustafa Kemal Atatürk'ün mezar anıtı olarak inşa edilmiştir ve Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti Ankara'nın Çankaya İlçesi'nde Anıttepe Mevkii'nde yer almaktadır. 10 Kasım 1938'de ebediyete intikal eden Atatürk'ün naaşı, Ankara'ya getirildikten sonra geçici olarak Ankara Etnografya Müzesi'ne yerleştirilmiştir. Bu süreçte, Rasattepe'ye inşa edilmesi planlanan bir anıt mezarın planının ve tasarımının belirlenmesi amacıyla, uluslararası bir yarışma düzenlenmesi yönünde karar verilmiş ve sonuçta, Prof. Dr. Emin Onat ve Doç. Dr. Orhan Arda'nın projeleri kabul edilmiştir. Proje 9 Ekim 1944'te yürürlüğe konularak, uygulaması dört aşamada dokuz yıl içinde tamamlanmıştır. Yapı, İkinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın özelliklerini taşımaktadır. Anıtkabir çok sayıda yapı ve alandan oluşan büyük bir komplekstir. Zühtü Müridoğlu'nun eseri olan Başkomutanlık Meydan Muharebesi ile İlhan Koman'ın eseri olan Sakarya Meydan Muharebeleri'nin betimlendiği kabartmalar önemli eserler arasındadır.

Taş, insan yaşamıyla birleşmiş doğadaki önemli malzemelerden biridir. Binlerce yıldır yaşam alanlarında, anıtsal yapılarda ve özellikle heykeltıraşlıkta yaygın olarak kullanılmıştır. Doğal taşların birçok yapı elemanına göre, kolayca işlenebilmesi, delinebilmesi, kesilebilmesi, yontulabilmesi, çivi ve vida kullanılmasına izin vermesi avantajlı yönleridir. Dayanıklı bir malzeme olan taşlar, zamanla fiziksel, kimyasal ve biyolojik bozulmalara uğramaktadır. Anıtkabir'deki Başkomutanlık ve Sakarya Meydan Muharebeleri Kabartmaları'nda da zamanla bazı bozulmalar (aşınma, yıpranma, kırıklar, renk değişiklikleri, parça kayıpları ve mikrobiyolojik oluşumlar) oluşmuştur. Bu nedenle, temizlik, sağlama ve dolgu, tüleme gibi aşamalardan oluşan koruma ve onarım çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışmanın amacı özellikle taş malzemedeki bozulmalar, koruma ve onarım uygulama çalışmalarını ayrıntılı olarak sunmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Kültür varlıkları, restorasyon, koruma, Anıtkabir, kabartma.

### ABSTRACT

Anıtkabir was built as the tomb monument of Mustafa Kemal Atatürk, the great leader of the Turkish War of Independence and the Turkish Revolutions, and is located in the Anittepe of the Çankaya district of Ankara, the capital of the Republic of Turkey. Atatürk's body, who passed away on 10 November 1938, was temporarily placed in the Ankara Ethnography Museum after it was brought to Ankara. During this time, It was decided to organize an international competition in order to determine the plan and design of a mausoleum planned to be built in Rasattepe, and as a result, Prof. Dr. Emin Onat and Assoc. Dr. Orhan Arda's projects were accepted. The project came into effect on October 9, 1944 and its implementation was completed in nine years in four phases. The building bears the characteristics of the Second National Architecture Movement. Anıtkabir is a large complex consisting of many buildings and areas. The reliefs depicting the Battle of Commander-in-Chief, the work of Zühtü Müridoğlu, and the Battle of Sakarya the work of İlhan Koman, are among the important works.

Stone is one of the important materials in nature combined with human life. It has been widely used in living spaces, monumental structures and especially in sculpture for thousands of years. The advantageous aspects of natural stones are that they can be easily processed, drilled, cut, chipped, and allow the use of nails and screws, compared to many building elements. Stones, which are durable materials, undergo physical, chemical and biological deterioration over time. Over time, some deterioration (such as wear, tear, fractures, color changes, loss of parts and microbiological formations) occurred in the Reliefs of the Commander-in-Chief and Sakarya Pitched Battles in Anıtkabir For this reason, protection and repair works consisting of stages such as cleaning, consolidation, filling and reintegration were carried out. The aim of this study is to present in detail the deteriorations in stonework, conservation and restoration practices.

**Keywords:** Cultural asstes, restoration, conservation, Mausoleum, relief.

## EXTENDED ABSTRACT

Mustafa Kemal Atatürk, who has an important place in Turkish and world history, is a leader who left her mark on the last century of Turkish history with her military, political and reformist identity. After the death of M. Kemal Atatürk, the great leader of the Turkish War of Independence and Turkish Revolutions, it was decided to be buried in Anittepe in Ankara. In the competition opened for the design of Anıtkabir (Memorial Tomb). Prof. Dr. Emin Onat and Assoc. Prof. Dr. Orhan Arda's projects were selected. The project was completed after World War II in 1944, with some corrections. It was built during World War II and is one of the important architectural structures of Turkey. Anıtkabir was built in four stages from 1944 to 1953; a large number of natural stones were used in this large complex consisting of many buildings. A commission was established to determine the reliefs, sculptures, writings, and items to be preserved in the Anıtkabir, and at the meeting in 1951, it was decided that the content should consist of the War of Independence, Revolutions, Atatürk's life and movements. Two of the important works in Anıtkabir are the Battle of Sakarya and the Battle of the Commander-in-Chief Reliefs.

Cultural heritages undergo physical and chemical changes over time for various reasons. Natural materials such as stone are also damaged in various ways due to weathering effects. For this reason, it is necessary to carry out maintenance, conservation and restoration works on a continuous basis. The conservation and restoration of cultural heritages is important in terms of transferring them to future generations. All interventions are carried out by interdisciplinary scientific studies by experts in the conservation and restoration of cultural heritage.

The aim of this study is to present the deterioration of the stone materials used in the Reliefs of the Battle of the Commander-in-Chief and the Battle of Sakarya in Anıtkabir, the studies carried out for restoration and conservation, the methods and techniques used.

The Battle of Sakarya Relief is the work of sculptor İlhan Koman and is to the right of the stairs leading to Anıtkabir. It was worked in cut stone blocks with a width of about 30 cm and a total of 267 stone rows, 20 rows, were built to form a wall with metal clamps. Lime-based mortar was used in the joints measuring approximately 1 cm between the cut stone blocks, and fillings were made with cement-binding mortar over time. The Battle of the Commander-in-Chief Relief is the work of sculptor Zühtü Müridoğlu and is located to the left of the stairs leading to Anıtkabir. Approximately 20 rows of stones and a total of 330 rows of stones, including the side wall, were built with metal clamps to form a wall. Lime-based mortar was used in the joints of approximately 1 cm between the cut stone blocks, and fillings were made with cement-based mortar over time. The axis of the stone relief, which is the sculptural workmanship of the scene is in the center of the wall. The side facades of the travertine stairs leading to the mausoleum are supported on the wall where the relief is located. The roofs of both reliefs were covered with a 5 cm thick travertine stone material, with an inner core formed with cement-based mortar. There are 5 bronze torches on stone pedestals in the middle of the sloping areas.

It is caused by physical, chemical and biological factors in the stone and masonry materials used in the buildings where the mentioned works are located, unqualified mortar binders used in previous repairs and inappropriate interventions. Yellow colored travertine stone has a porous structure and is in the sedimentary rock type. Due to this porous structure, the water that penetrates inside by any means easily travels through capillary channels, even passes from one block to another, comes out again from the lower levels, or reaches the ground and stays inside the structure. The water and moisture trapped inside expand with icing in winter, causing the stone to crack and crumble. The calcification of the transported solutions continued over time until the exit point was closed. In later restorations, the drainage channels were reduced and closed. It has been replaced with vertical peak pipes or additional pipes that allow the collected water to go to the main channel. While various solutions were produced, the water spread to the museum sections both inside the relief and behind the relief. Considering these features, the deteriorations observed in the stones were documented with photographs. Survey drawings of the current state of the building were made, and the deterioration and conservation conditions were supported by analytical survey drawings. Materials were also analyzed. Honeycomb opacity, black crust formations, pollution, cracks and fractures, separations, surface erosions, abrasion and foliation, fragment and joint losses, microbiological formations were detected on stone materials. These deteriorations were restored by experts with appropriate methods and materials.

## GİRİŞ

Türk Kurtuluş Savaşı'nın ve Türk İnkılapları'nın büyük önderi Mustafa Kemal Atatürk'ün (Söylev 1934) gömüleceği yer için vasiyette bulunmamıştır. 1923 yılında Prof. Dr. Afet İnan bir sohbet sırasında Atatürk'ün "Elbet bir gün öleceğim, beni Çankaya'ya gömer, hatıramı yaşatırsınız" dediğini fakat ısrarcı olmadan devam ederek, "Beni milletim nereye isterse oraya gömsün. Fakat benim hatıralarımın yaşayacağı yer Çankaya olacaktır" diye eklediğini belirtmiştir (İnan, 1972: 43-57). Atatürk'ün 10 Kasım 1938'deki ebediyete intikal edişinin ardından, 21 Kasım 1938'de düzenlenen törenle geçici olarak Ankara Etnografya Müzesi'ne yerleştirilmiştir. Bu sürede, Anıtkabir'in tasarımının belirlenmesi için açılan proje yarışmasında, Prof. Dr. Emin Onat ve Doç. Dr. Orhan Arda'nın projeleri seçilmiştir. Bazı düzeltmelerle, proje 1944'te II. Dünya Savaşı'nın olduğu sıralarda hayata geçirilmiştir. Atatürk'ün anıt mezarı olarak inşa edilen, Türkiye'nin önemli mimarlık yapılarından biri olan Anıtkabir, Çankaya İlçesi Anıttepe Mevkii'nde yer almaktadır.

Anıtkabir, 1944'ten 1953'e kadar süren yoğun faaliyetlerle dört aşamada inşa edilmiştir; Barış Parkı, Anıt Bloğu (Aslanlı Yol, Tören Meydanı, Mozole), İstiklal, Hürriyet ve Mehmetçik Kuleleri, Kadın ve Erkek heykel grupları, İsmet İnönü'nün Lahti, Barış Kulesi, 23 Nisan Kulesi, Bayrak Direği, Misak-ı Milli Kulesi, Anıtkabir Atatürk Müzesi, İnkılâp ve Cumhuriyet Kuleleri, Sanat Galerisi, Müdafaa-i Hukuk Kulesi, Sakarya Meydan Muharebesi ve Başkomutan Meydan Muharebesi konulu kabartmalar, Mozole, Şeref Holü ve Mezar Odası'ndan oluşmaktadır. Barış Parkı'nda Türkiye'nin çeşitli bölgelerinden ve yabancı ülkelere getirilen 104 farklı türde, yaklaşık 48.500 adet süs ağacı ve süs bitkisi bulunmaktadır. Çok sayıda yapıdan oluşan bu büyük kompleksin inşasında çok sayıda doğal taş kullanılmıştır.

Kültürel varlıklar, çeşitli nedenlerle (fiziksel, kimyasal) bozulmaya uğramaktadır. Taş gibi doğal malzemeler de, çevresel nedenlerle çeşitli biçimde zararlar görmekte ve bu nedenle sürekli olarak bakım, gerektiğinde koruma ve onarım çalışmalarının yapılması gerekmektedir. Kültür varlıklarının korunması ve onarımı, gelecek nesillere aktarılması açısından önemlidir. Oluşan bozulmalara müdahale etmek, onarmak ve korumak, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım uzmanları tarafından ve disiplinler arası bilimsel çalışmalarla yapılmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Anıtkabir'de yer alan Başkomutanlık Meydan Muharebesi ve Sakarya Meydan Muharebesi Kabartmaları'nda kullanılan taş malzemelerde oluşan bozulmalar, onarım ve koruma amacıyla yapılan çalışmalar, kullanılan yöntem ve teknikleri sunmaktır<sup>1</sup>.

### 1. Anıtkabir

Atatürk'ün 10 Kasım 1938'de Dolmabahçe Sarayı'nda vefatının ardından, mevcut hükümet tarafından 13 Kasım'da yapılan açıklama ile Atatürk için bir Anıt-Kabir yapılacağı ve inşaat tamamlanıncaya dek, Ata'nın naaşının geçici olarak Ankara Etnografya Müzesi'nde kalacağı açıklanmıştır (Oral, 2002: 117-130; Boran, 2011: 149-150) Ata'nın naaşı 19 Kasım'da Ankara'ya getirilerek, 21 Kasım 1938'de düzenlenen bir tören ile müzeye yerleştirilmiştir. Sonrasında, Atatürk'ün mezar anıtı olabilecek bir yer arayışına girilmiş ve bu doğrultuda, Başbakanlık müsteşarı Kemal Gedeleş başkanlığında bir komisyon kurulmuştur. Anıtkabir Komisyonu tarafından, kabrin inşa edilmesi için Yeşiltepe, Hıdırlık Tepesi ve Gençlik parkı gibi çok sayıda önemli noktalarda incelemeler yapılmıştır (Boran, 2011 a: 158). Yer seçiminde, günümüzde Anıttepe Mevkii olarak bilinen Rasattepe'nin coğrafi ve morfolojik unsurları dikkate alınmıştır. Bu süreçte yaşanan bilimsel ve politik tartışmalar uzunca bir süre devam etmiş ve yapılan incelemeler sonucunda, komisyon üyesi Trabzon Milletvekili Mithat Aydın'ın önerileri dikkate alınarak Rasattepe ön plana çıkmıştır. Komisyon "Ankara şehrinden Gazi Orman Çiftliğine giden yolun sol tarafında Askeri rasadatı havaiye binasının bulunduğu 906 rakımlı büyük ve geniş tepeli..." yerinde incelemiştir ve sonuçta, hazırlanan rapor doğrultusunda, kabir için en uygun yerin Rasattepe olduğu kararlaştırılmıştır (Boran, 2011: 148-173).

Yaşanan tartışmalar arasında en dikkat çekici olanı, tepenin üzerindeki yaklaşık 150.000 ton kadar ağırlığa sahip olacak bir yapıyı kaldırıp kaldıramayacağıdır. Bu doğrultuda, Bayındırlık Bakanlığı tarafından İstanbul Teknik Üniversitesi'nden Prof. Dr. Salih Sayar görevlendirilmiştir. Bunun yanı sıra, Rasattepe, arkeolojik açıdan da önemli bir yerdedir; çok sayıda tümülüsün yer alması nedeniyle Beştepeliler Tümülüsü olarak anılmaktadır. Söz

<sup>1</sup>Çalışmalarımıza izin veren Milli Savunma Bakanlığı Anıtkabir Komutanlığı'na ve Albay M. Hakan Osman Sert'e, Anıtkabir Müzesi komutanı Albay Kasım Mehmet Teke'ye Başçavuş Ersin Arslan'a teşekkür ederiz. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü öğretim üyelerinden Anıtkabir Genel Danışmanı Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener ve Çalışma Sorumlusu Dr. Öğr. Üyesi Murat Cura danışmanlığında yürütülmüştür. İş yüklenici firma Opkaya- Kotiş İnşaat'a ve sorumluları İlhami Opkaya ve Hikmet Yılmaz Akar'a teşekkür ederiz. Çalışmalarda görev alan Uzman Restoratör Osman Ekinci'ye, Restoratör Yasin Sayın'a, Esra Kök'e, öğrencilerimizden Emrullah Kayıkcı'ya ve Oğuzhan Sakarya'ya teşekkür ederiz.

konusu tümülüste Türk Tarih Kurumu bünyesinde araştırma ve kazılar yapılmıştır. Kazılara, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nden Tahsin Özgüç, TTK'dan Arkeolog Mahmut Akok ve Arkeoloji Müzesi Müdürü Nezhir Fıratlı'dan oluşan heyet tarafından 1 Temmuz 1945'te başlanmış ve 20 Temmuz 1945'te tamamlanmıştır (Tahsin ve Akok 1947: 27-56). Tümülüslerin kazılarında bulunan eserler, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde korunmaktadır (URL. 1)

Rasattepe'ye inşa edilmesi kararlaştırılan Anıtkabir'in kamulaştırma çalışmalarının başlamasının ardından komisyon tarafından 6 Ekim 1939 yılında Anıtkabir'in planının ve tasarımının belirlenmesi amacıyla, uluslararası bir yarışma düzenlenmesine karar verilmiştir (Boran, 2011 a: 91; Boran 2011 b) 26 Mart 1940'da gerçekleştirilen TBMM oturumunda konuşma yapan dönemin başbakanı Refik Saydam tarafından, Anıtkabir inşası için düzenlenen yarışmanın şartnamesinin uluslararası mimarlar tüzüğüne uygun bir biçimde hazırlandığı belirtilmiş ve Başbakanlık tebliği gereğince 18 Şubat 1941'de tebliğ basında yayınlamıştır. 7 Mayıs 1942'de Prof. Emin Onat ile Doç. Orhan Arda'nın projesinin seçildiğine ilişkin kararı ise 9 Haziran 1942'de yayınlanmıştır. Onat ve Arda'nın projelerinin kabulü sonrasında, 28 Ekim 1943'te proje üzerinde düzenlemeler yapılması için bir komisyon kurulmuştur. Komisyon, projenin üzerinde yapılacak değişiklikler konusunda mimarlar ile görüşmüşlerdir. Onat ve Arda'nın 5 Nisan 1943'te yaptıkları revize çalışmaları, 7 Ekim 1943'te tamamladıktan sonra komisyona sunulmuş ve incelemeler sonrasında 18 Kasım 1943'te projenin uygulanmasına karar verilmiştir. 4 Temmuz 1944'ten sonra, mimarlar ile Bakanlık kurulu arasında imzalanan protokol ile projenin uygulanmasına geçilmiştir. Anıtkabir inşaatının dört aşamada yapılması planlanmış ve 9 Ekim 1944'teki temel atma töreninde Şükrü Saraçoğlu ilk kazmayı vurmuştur.

9 Şubat 1944'te yapılan protokol ile Yüksek Mühendis ve Müteahhit Hayri Kayadelen'e ihale edilmiştir. Bu ihale inşaatın birinci kısmını kapsamakta olup, toprak zeminin tesviyesi ve Aslanlı Yol'un duvarlarını kapsamaktadır. 9 Ekim 1944'te başlanan inşaatın birinci kısım çalışmaları, Ekim 1945'te tamamlanmıştır. 29 Eylül 1945'te inşaatın ikinci bölümü ihale edilmiştir. Proje 65.000 m<sup>2</sup>'lik bir alanın kamulaştırılması, Anıtkabir'in ara katı, yardımcı binalar, Aslanlı Yol ve giriş kuleleri ile birlikte inşaatın kaba işlerinin bitirilmesini kapsamaktadır. İkinci kısmın inşa projesi 8 Ağustos 1950'de tamamlanmıştır. Anıtkabir'in inşasının üçüncü kısmı, anıta çıkan Aslanlı Yol dâhil tüm yollar ve Tören Meydanı'nın kaplaması, mozolenin üst döşemeleri, merdiven basamakları, tesisat işleri ve lahdin üzerindeki çalışmaları kapsamakta olup, 12 Eylül 1950'de ihale edilmiştir. İhale edilen dördüncü kısım ise, Şeref Holü'nün döşemesi, tonozlar altındaki döşemeler, Şeref Holü'nün çevresindeki taş profiller ile saçakların profillerinin yapılmasını kapsamaktadır. İnşaatın bu aşamasında kullanılan malzemeler Polatlı, Haymana, Çanakkale, Afyonkarahisar, Adana, Hasandere ve Gavur Dağları'ndan sağlanmıştır. 9 Ekim 1944'te başlanan inşa çalışmaları, 1 Eylül 1953'te tamamlanmış ve 10 Kasım 1953'te Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün naaşı, Ankara Etnografya Müzesi'nden Anıtkabir'e taşınmıştır. 18 Eylül 1966'da Cemal Gürsel'in, 28 Aralık 1973 yılında ise İsmet İnönü'nün naaşları Anıtkabir'e defnedilmiştir.

Anıtkabir'de yer alacak kabartma, heykel, yazı ve müze kısmında yer alacak eşyaların belirlenmesi ile ilgili kurulan komisyon tarafından 31 Ağustos 1951 tarihli toplantıda içeriğin Kurtuluş Savaşı, Atatürk İnkıpları, hayatı ve hareketlerinin düşünülerek seçilmesine karar verilmiştir. 1 Eylül 1951'deki toplantıda Anıtkabir'deki kuleler, yazılar, heykeller ve kabartmaların taşıyacağı özellikler belirlenmiştir (Boran 2011: 171-172). Konusu belirlenen 19 heykel ve kabartma için, yalnızca Türk sanatçıların katılımına açık yapılan yarışmanın sonucu 26 Ocak 1952'de açıklanmıştır. Buna göre, girişteki kadın ve erkek heykel grupları ile Aslanlı Yol'daki aslan heykellerinin Hüseyin Anka Özkan, anıt mezara çıkan merdivenlerin sağında bulunan Sakarya Meydan Muharebesi kabartmasının İlhan Koman, solundaki Başkomutanlık Meydan Muharebesi kabartmasının ve İstiklâl, Mehmetçik ve Hürriyet kulelerindeki kabartmaların Zühtü Müridoğlu, hitabet kürsüsü ve bayrak direği altındaki kabartmanın Kenan Yontunç, İnkılap, Barış, Müdafaa-ı Hukuk ve Misak-ı Millî kulelerindeki kabartmalarının Nusret Suman, 23 Nisan Kulesi kabartmasının Hakkı Atamulu tarafından yapılmasına karar verilmiştir. Cumhuriyet ve Zafer kuleleri için yapılacak kabartmalar ise, "konuyu başarı ile temsil eden" bir eser bulunamadığından yapılmasından vazgeçilmiştir. 1 Eylül 1951'deki toplantıda lahdin bulunduğu Şeref Holü'nün yan duvarlarına yapılması gereken kabartmaların yapımı, konuyu başarı ile temsil eden eser bulunamadığı gerekçesiyle iptal edilmiştir. Heykel ve kabartmaların uygulanması için 26 Ağustos 1952'de açılan uluslararası ihaleyi, İtalya merkezli MARMİ kazanırken birkaç kabartmayı yapacak olan Nusret Suman şirketin taşeronu olmuştur. Kompleksteki sözlerin yazımı için 17 Temmuz 1953'te gerçekleştirilen uluslararası ihaleyi ise Emin Barın kazanmıştır (Boran, 2011: 172-176).



Anıtkabir çok sayıda yapı ve alandan oluşan büyük bir komplekstir (URL.2); 220000 m<sup>2</sup> inşaat alanı ve 670.0000 m<sup>2</sup> park içindedir. Türkiye'nin bazı bölgeleri ve bazı yabancı ülkelerden getirilen fidanlardan oluşan Barış Parkı, Aslanlı Yol, Tören Meydanı ve Mozole'den oluşan anıt bloku, İstiklal, Hürriyet, Mehmetçik, Zafer, Barış, 23 Nisan, Misak-ı Milli, İnkılap, Cumhuriyet ve Müdafaa-i Hukuk Kuleleri, Kadın ve Erkek Heykel Grubu, Atatürk ve Türk Devrimi Kütüphanesi, İsmet İnönü Lahti, Bayrak Direği, Anıtkabir Atatürk Müzesi, Sanat Galerisi, Sakarya Meydan Muharebesi ve Başkomutanlık Meydan Muharebesi konulu kabartmalar, Mozole, Şeref Holü, Mezar Odası'ndan oluşmaktadır.

## **2.Sakarya Meydan Muharebesi ve Başkomutanlık Meydan Muharebesi Kabartmaları ve Mevcut Korunma Durumları**

Kurtuluş Savaşı süresinde (Söylev) yapılan iki büyük savaş (Genelkurmay, 2007: 1-117) Kurtuluş Savaşı'nın dönüm noktası sayılan Sakarya Meydan Muharebesi (22 Ağustos- 13 Eylül 1921) ve Başkomutanlık Meydan Muharebesi'dir (26 Ağustos- 30 Ağustos 1922). Bu savaşların ismiyle anılan kabartmalarda görülen bozulmalar nedeniyle, koruma ve onarımlarının yapılması istenmiştir. Çalışmalar 3 Nisan-15 Ağustos 2021 tarihleri arasında yürütülmüştür.

Sakarya Meydan Muharebesi Kabartması, heykeltıraş İlhan Koman'ın (1921- 1986) (İba, 2020:127-143) eseridir. Eserin bulunduğu duvar 22,8 m boyunda 6,3 m yüksekliğindedir ve Anıtkabir'e çıkan merdivenlerin sağındadır. Yaklaşık 30 cm eninde kesme taş bloklar halinde işlenmiş ve aşağıdan yukarı 20 sıra olmak üzere toplam 267 adet taş dizisi metal kenetlerle duvar oluşturması için örülmüştür. Kesme taş blokların arasında yaklaşık 1 cm ölçüsündeki derzlerde kireç bağlayıcılı harç kullanılmış, yer yer çimento bağlayıcılı harçla dolgular yapılmıştır. Kabartma 83 adet taş işlenerek yapılmıştır. Merdivenlerden mozoleye girilen dönüşte kabartmanın yan cephesi yer almakta olup, yaklaşık 7 m boyunda, 2 m yüksekliğindedir. Cephesinde kabartma işlenen içteki tonozlu salonun dış çatı kaplaması yaklaşık 8 m enindedir. Çatı çimento bağlayıcılı harçla iç çekirdek oluşturulup üzeri yaklaşık 5 cm kalınlığında traverten taş malzemeyle eğimli kaplanmıştır. Eğimli bölgenin ortasında taş kaideler üzerine oturtulmuş 5 adet bronz meşale yer almaktadır. Kabartmadaki kompozisyonun en sağında bulunan bir genç, iki at, bir kadın ve bir erkek, savaşın ilk zamanlarında düşman saldırıları karşısında evlerini bırakıp yurt savunması için yollara düşen milletimizi temsil etmektedir. Sağdaki genç arkaya dönerek, sol elini kaldırıp yumruğunu sıkılmaktadır. Grubun önünde, savaşın başlamadan öncesini temsil eden çamura batmış bir kağıt, çabalayan atlar, tekerleği döndürmeye çalışan bir erkek ve iki kadın ile ayakta bir erkek ve diz çökmüş durumda, kınından sıyrılmış bir kılıç sunan bir kadın görülmektedir. Grubun solunda yer alan yere oturmuş iki kadın ve bir çocuk figürü, istila altında olan ve Türk ordusunu bekleyen halkı simgelerken, halkın üzerinden uçarak geçen zafer meleşği Atatürk'e çelenk sunmaktadır. Kompozisyonun en solunda ise "Vatan Ana"yı temsilen, oturur durumda bir kadın, savaşı kazanan Türk ordusunu temsil eden diz çökmüş genç bir erkek figürü ve zaferi temsil eden meşe motifi betimlenmiştir.

Başkomutanlık Meydan Muharebesi Kabartması (1953), İstiklal, Mehmetçik ve Hürriyet Kuleleri'ndeki kabartmalarla birlikte, heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'nun (1906-1992) eseridir (Şen, 2014:93-98). Anıtkabir'e çıkan merdivenlerin solunda yer almaktadır. Kabartmanın bulunduğu duvar 23,6 m boyunda 6,3 m yüksekliğindedir. Yaklaşık 20 sıra, yan duvar ile birlikte toplam 330 adet taş dizisi, metal kenetlerle duvar oluşturması için örülmüştür. Kesme taş blokların arasında yaklaşık 1 cm ölçüsündeki derzlerde kireç bağlayıcılı harç kullanılmış, yer yer çimento bağlayıcılı harçla dolgular yapılmıştır. Sahnenin anlatıldığı heykeltıraşlık işçiliği olan taş kabartmanın ekseni, duvarın merkezindedir. Parçalı kesme traverten taşlardan fakat kabartmasız, büyük ölçülerde blokların işlenmesiyle oluşturulmuştur. Kabartma 94 taşa işlenerek oluşturulmuştur. Mozoleye açılan traverten merdivenlerin yan cepheleri kabartmanın bulunduğu duvara mesnetlenmiştir. Merdivenlerden mozoleye girilen dönüşte kabartmanın yan cephesi yer almakta olup, 1,7 m yüksekliğindedir. Cephesinde kaplamanın yer aldığı içteki tonozlu salonun dış çatı kaplaması yaklaşık 6,2 m enindedir. Çatı çimento bağlayıcılı harçla iç çekirdek oluşturulup üzeri yaklaşık 5 cm kalınlığında traverten taş malzemeyle eğimli kaplanmıştır. Eğimli bölgenin ortasında taş kaideler üzerine oturtulmuş 5 adet bronz meşale yer almaktadır. Kabartmada bir köylü kadın, bir erkek çocuk ve bir attan oluşan grup, milletçe savaşa hazırlık dönemini temsil etmektedir. Sonraki bölümde, Atatürk bir elini ileri doğru uzatarak "Ordular ilk hedefiniz Akdeniz'dir, ileri!" derken, öndeki melek, Ata'nın emrini borusu ile uzak ufuklara iletmektedir. Sonraki bölümde, Atatürk'ün emrini yerine getirerek savaşta vurulup düşen bir erin elindeki bayrağı kavrayan bir yiğit ile siperde ellerinde kalkan ve kılıçlı bir asker Türk ordusunun taarruzunu sembolize etmektedir. Önde, elinde Türk bayrağı ile Türk ordusunu çağıran zafer meleşği bulunmaktadır. Her iki kabartmanın yapımında kullanılan malzeme, Karabük İli

(URL.3) Eskipazar İlçesi'nde bulunan sarı traverten ocaklarından çıkarılıp, yaklaşık 30 cm eninde kesme taş bloklar halinde işlenmiştir.



**Resim 1. Sakarya Meydan Muharebesi Kabartması'nın Genel Görünüşü (Fotoğraf: M. Cura)**



**Resim 2. Sakarya Meydan Muharebesi Kabartması'nın Bulunduğu Yapının Üst Örtüsü (Fotoğraf: M. Cura)**



**Resim 3. Başkomutanlık Meydan Muharebesi Kabartması (Fotoğraf: M. Cura))**



**Resim 4. Başkomutanlık Meydan Muharebesi Kabartması'nın Bulunduğu Yapının Üst Örtü Malzemesini Gösteren Lidar Taraması Görüntüsü (O.Ekinci)**

### 3. 1. Yapılarda Gözlenen Bozulmalar

Sakarya ve başkomutanlık Meydan Muharebeleri Kabartmaları'nın olduğu yapılarda kullanılan taş ve örgü malzemelerinde fiziksel, kimyasal ve biyolojik etmenler, önceki onarımlarda kullanılan nitelsiz harç bağlayıcılar ve uygun olmayan müdahaleler nedeniyle oluşmuştur. Sarı renkli traverten taşı (Kamacı, 2013:54-60; URL. 4) gözenekli bir yapıya sahip olup, oluşum biçimi sebebiyle kimyasal tortul kayaç sınıfına girer. Bu gözenekli yapı nedeni ile herhangi bir yolla içeriye nüfuz eden su, kılcal kanallar yoluyla kolayca içeriye doğru yol alır, hatta bir bloktan diğerine geçerek alt seviyelerden tekrar dışarı çıkar ya da zemine kadar ulaşıp yapının içinde kalır. İçeride hapsolan su ve nem, kışın buzlanma ile taş yüzeyinde ve eğer iç kısma nüfuz etmişse, içeride genleşmeye uğrayıp taşın çatlaması ve ufalanmasına neden olmaktadır. Bazen bloğun yaslandığı iç yapıdan ayrılmasına ve dışarı doğru itilmesine yol açar ki, he iki rölyefte bu durum gözle görülecek durumdadır. Birçok noktada bu sızıntılar, yapının içinden yürüyerek dışarı çıkmaktadır. Taşıdıkları çözeltilerin kalkerleşmesi, zamanla çıkış noktasını tıkayana kadar sürmektedir. Aslında mimar, yapının inşası sırasında taşların bu özelliğini bilerek, üst blokların oturduğu betonarme yüzeyde drenaj kanalları oluşturarak, içeri sızan suyun akıp gitmesine yönelik çözüm üretmiştir. Fakat sonraki restorasyonlar sırasında bu drenaj kanallarının küçültülmesi ve kapatılması yoluna gidilmiştir. Kanallardan toplanan suyun ana kanala gitmesini sağlayan düşey yerleştirilmiş demir döküm borular yerine, sonradan daha küçük borular yerleştirilmiş veya kırıldıkları yerden ek borularla sistem değiştirilmiştir. Vasıflarını kaybeden orijinal sistem yerine, blokları birbirine kenetle bağlamak gibi çözümler üretilmiştir. Bu alternatif çözüm, bazı alanlarda kısmen işe yaramakla birlikte, suyun drenajındaki özgün çözümünün yitirilmesine neden olmuştur. Hem kabartma içinde hem de kabartma arkasındaki müze bölümlerine yayılmasına neden olmuştur. Dikkatli incelendiğinde birikim tabakalarının yönü anlaşılmaktadır; ocaktan çıkarılan taşların tabaka yönleri zemine paralel yönde yerleştirilmiştir. Bu özellikleri dikkate alınan taşlarda gözlenen bozulmalar fotoğraflarla belgelenmiştir. Yapının mevcut halinin rölöve çizimleri yapılmış, bozulma ve korunma durumları analitik rölöve çizimiyle desteklenmiştir (Küçükkkaya, 2004). Malzemelerin analizleri yapılmıştır (URL 5)



Resim 5. Yapının Taş Malzemesinde Görülen Petek Gözlülük (Fotoğraf: E. Kök )

### 3.2. Siyah Kabuk Oluşumu ve Kirlilikler

Siyah kabuk oluşumu (MEB, 2013: 17-18) havadaki atmosferik kirliliklere bağlı oluşmaktadır. Bir tür atmosferik kirlenici olan sülfürik asitin ( $H_2SO_4$ ) kalsiyum karbonat ( $CaCO_3$ ) içeren traverten taşıyla yaptığı kimyasal reaksiyon sonucunda bünyesinde su molekülü barındıran alçı taşı ( $CaSO_4 \cdot 2(H_2O)$ ) olarak bilinen bozulma ürününe dönüşürken yapısına toz ve kir gibi partikülleri alarak siyah renkli kabuk tabakalar şeklinde görülmektedir. Siyah renkli tabaka is ve biriken kirlilikler ya da mikrobiyolojik oluşumların neden olduğu karamalar da olabilir; fakat alçıtaşı kabuk oluşumu sert ve homojen kalınlıkta bir görünüme sahiptir. Niteliğinin anlaşılabilmesi için tuz analizi yapılmalıdır. Bozulma, bir kimyasal reaksiyon sonucunda oluştuğu için, taşın yüzeyinde özgün taş görüntüsünü kapatmakta ve yüzey kayıplarına da neden olmaktadır.



Resim 6. Taş Yüzeylerdeki Siyah Kabuk Oluşumları (Fotoğraf: M.Cura)

### 3.3. Çatlak ve Kırıklar

Gece- gündüz sıcaklık farklılıkları, donma- erime, ıslanma kuruma gibi iklimsel değerlere bağlı ısı, sıcaklık ve nem değişimleri kayaçların yapısında fiziksel ve kimyasal değişimlere neden olmaktadır (MEB, 2013: 14-15). Gece gündüz farklılığı gibi ısı değişimleri gerçekleştiğinde taşların dış ve iç kısımları arasında oldukça fazla sıcaklık farkı meydana gelmektedir. Kayaçlar ısı iletiminde yetersiz olmaları nedeniyle, güneş ışığının etkisi yüzeye yakın bölgelerde görülmektedir. Dış kısımlarda güneşin etkisiyle genleşme, gece ise özellikle taşın iç kısmında soğumayla

çekme meydana gelir ve sık sık tekrarlanan bu iç basıncın sonucu olarak önce kılcal çatlaklar ardından ise taş yüzeylerinde gözle görülür parçalanma, çatlaklar ve kırılmalar oluşmaktadır (Öcal ve Dal, 2012, 30).

### 3.4. Yüzey Erozyonları, Aşınma ve Yapraklaşma

Taş yüzeylerinde ısı, sıcaklık, nem gibi etkenlerin yanı sıra, rüzgâr yağmur, don olayları vb. iklimsel ve çevresel nedenlere bağlı olarak mekanik veya kimyasal çözümler olabilmektedir. Çatlak ve kırılmalar başlığı altında belirtildiği gibi, bu tür fiziksel ve kimyasal etkiler çözücü ve aşındırıcı etkiler sonucunda taş yüzeylerinde erozyon ve aşınmalara neden olabilmektedir. Yapıdaki kabartmalı yüzeyde taşı izlerinin silinmesine neden olacak kadar bir yüzey aşınması traverten taşının jeolojik yapısından da kaynaklanmaktadır. Don olayları gibi etkenler fiziksel bir basınçla kopmaların pul ve yaprak görüntüsünde olmasına neden olmuş ve bunun sonucunda tabakalar halinde kopmalar görülmüştür (Şener, 2007, 44; MEB, 2013: 16).



Resim 7. Taş Yüzeylerdeki Erozyon, Aşınma ve Yapraklaşma (Fotoğraf: O. Ekinci)

### 3.5. Blok Taşta Parça ve Derz Harcı Kayıpları

Yapı malzemesi olan taşların yüzey parçalarının erozyon ya da çukurlaşma gibi nedenlerle kaybı veya kırılması sonucu özellikle taş kenar ve köşe bölümlerinde parça kayıpları (MEB, 2013:13-14) oluşmuştur. Bu parça kayıpları geçmiş onarımlarda yer yer harç malzemelerle dolgulanmıştır. Taş örgülerin aralarında yaklaşık 1 cm boyutundaki derz harçlarında ya da onarım dolgu harçlarında, taşlarda oluşan yatay ve düşey hareketler nedeniyle boşluk oluşturacak şekilde kayıpların oluşmuş ve taşta aralıkları geniş açıklıklar halini almıştır.



Resim 8. Taş Yüzeylerdeki Derz Kayıpları ve Ayrılmalar (Fotoğraf: M. Cura)

### 3.6. Mikrobiyolojik Oluşum

Taşlarda yüzeye tutunan, az ya da çok yapışık durumdaki mikroorganizma kolonilerinden olan mikrobiyolojik kirlilik (alg ve liken türleri) tespit edilmiştir (MEB, 2013:19-21). Taşlarda petek gözlülüğün olduğu alanlarda tutunan nemin etkisiyle gelişmiştir. Mikrobiyolojik kolonizasyon nemin yoğun olduğu bölgelerde görülmektedir. Bu tür oluşumlar yüzeyde yeşil renkli bir tabaka oluşturmaları yanında beslenme metabolizmalarına bağlı salgılarıyla yüzeylerde oyukların oluşmasına neden olabilmektedirler. Yaşamlarını yitirdiklerinde ise, giderek siyahlaşan bir tabaka olarak kötü bir görüntü vermektedir.



Resim 9. Taş Yüzeylerdeki Mikrobiyolojik Oluşumlar (Fotoğraf:Y. Sayın)

### 3.7. Niteliksiz Onarım ve Harç Tabakaları

Taş duvar derzlerde ve taş yüzeylerindeki kayıplarda önceki restorasyonlarda yapıldığı düşünülen, niteliksiz işlevini yitirmiş harç onarımları beyaz ve gri renkli çimento bağlayıcılı harçlarla yapılmış dolgular gözlenmiştir (MEB, 2013: 22-24). Mermer merdiven basamaklarının kabartmalı duvarla birleştiği yerde taş yüzeyini de kaplayacak nitelikte gri renkli çimento bağlayıcılı harç ve beyaz renkli harç kullanılmıştır. Gri renkli portland çimento bağlayıcılı harçlar traverten oluşturduğu kalsiyum karbonata göre daha sert bir malzeme olup genleşme farkları sebebiyle birbirleriyle uyumsuz yapı göstermektedirler. Çimento bağlayıcı harçlar özellikle yoğun sülfat tuzu barındırdıkları için orijinal malzemeye tuzların taşınması ve kristalleşme sırasında traverten yüzeylerin uflanmasına neden olabilecek riskleri de taşımaktadırlar. Kabartmalı taş duvarın ve yan yüzeyindeki duvarın arka yüzeyinde kullanılan çimento bağlayıcılı harç üst örtünün drenaj kanalıyla yakın temasta olduğu için genişlerken rölyefte üst üç taş sırasında, yan duvarın ise tamamında öne doğru kaymalara neden olmuştur.



Resim 10. Niteliksiz Harç ve Onarımlar (Fotoğraf: Y. Sayın)

#### 4. Konservasyon ve Restorasyon Uygulamaları

Çalışmalar, hatalı müdahalelerin ayıklanması, niteliksiz malzemelerin temizliği, mikrobiyolojik oluşumların, siyah kabuk oluşumlarının ve birikinti kirliliklerinin temizliği, sağlamlaştırma ve dolgu ile, yapıştırma ve tümleme aşamalarından oluşmuştur.

##### 4.1. Niteliksiz Harç, Sıva ve Dolgu Malzemelerinin Temizliği

Taşların derzlerinde ve yüzeylerdeki kayıplarda dolgu amaçlı kullanılan niteliksiz ve çimento bağlayıcılı harçlar, ince keskiler ve çekiç yardımıyla mekanik olarak temizlenmiştir (MEB 2013, ii-20; Doehne ve Price, 2010: 29-33). Kabartmanın üst üç sırasında en üst T sırasında T7-T19 arası, üstten ikinci sıra RH sırasında RH8-RH16 arası, üstten üçüncü sırada Ö4-Ö5, alt sıralarda O4, N3 nolu taşlar ve kabartma yan duvarının tamamı çimento bağlayıcılı harç nedeniyle öne doğru kayma olmuştur. Taşların derz ve örgü harçları elmas uçlu keskiler ile temizliği yapılmış ve örgüsü yenilenmek üzere taşlar kaldırılmıştır. Kabartmanın yan duvar sırasında bulunan taş örgüsünün tamamı yerinden söküldükten sonra, caraskal yardımıyla kaldırılmış, yapıştırma ve sağlamlaştırma sonrasında tekrar yerine konulmuştur. Rölyefin bulunduğu duvarın üst basamaklara yakın arka örtüsünde drenaj amacıyla yerleştirilmiş olan parçalı iç içe geçmiş demir su borusunun korozyona uğrayarak yaptığı baskı, taş örgünün hareket etmesine neden olmuştur. Ulaşılabilen yerlerde, parçalar PVC su borularıyla değiştirilerek taş örgünün tekrar baskı görmesi engellenmiştir.



Resim 11. Harçların Temizliği (Fotoğraf: E. Kök)

#### 4.2. Mikrobiyolojik Oluşumlar, Siyah Kabuk Oluşumları ve Birikinti Kirliliklerin Temizliği

Taşların üzerinde oluşan yosun gibi mikrobiyolojik oluşumlar spatül ve plastik fırçalar yardımıyla mekanik olarak temizlenmiştir. Mekanik temizliğin ardından kararma ve lekelenmeleri temizlemek amacıyla filtreli ve ayarlanabilir atomize su püskürtme cihazıyla kontrollü olarak duvarın yukarisından aşağı doğru suyla temizlenmiş ve biriken sular toplanarak drene edilmiştir. Özellikle yağmurla yıkanamayan yüzeylerde oluşmuş olan siyah kabuklar ve birikinti kirlilikler temizlenmiştir (Doehne ve Price, 201: 29-33; MEB, 2013: 2, Resim 1.3).

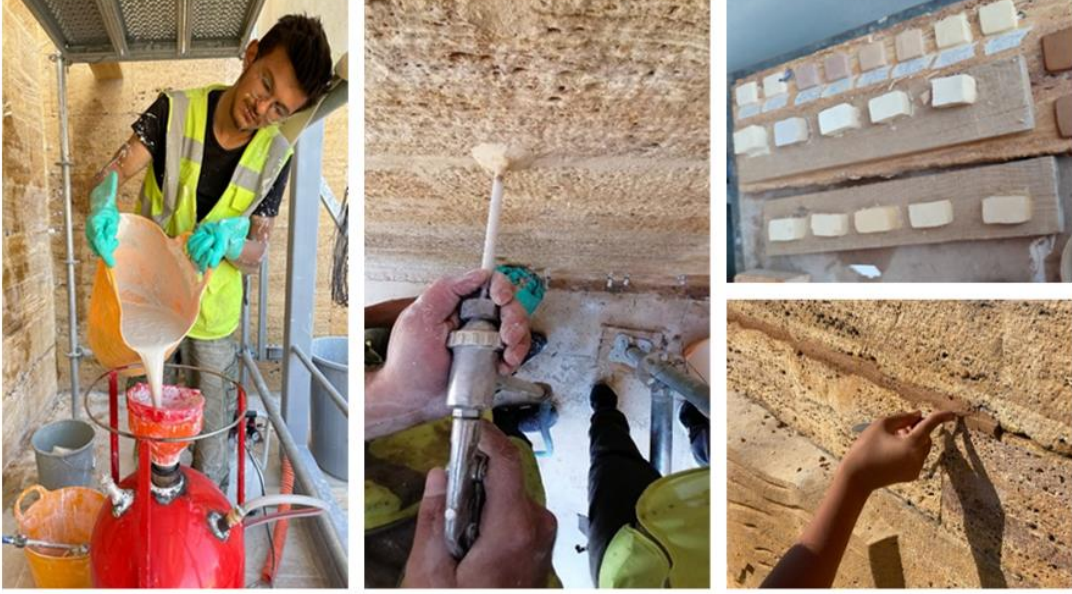


Resim 12. Taş Yüzeylerde Gözlenen Mikrobiyolojik Oluşumların Atomize Suyla Temizliği ve Drenajı (Fotoğraf:Y. Sayın)

#### 4.3. Sağlamaştırma ve Dolgu

Derz ve örgü dolgularındaki niteliksiz harçların temizliğinin ardından, taş dokusuyla uyumlu olabilmesi için hidrolik kireç, traverten taş tozu ve pigment karışımlarından farklı renk ve oranlarda hazırlanan harç denemeleri için örnekler hazırlanarak, kurumasi beklenmiş ve uygun renge karar verilmiştir. Derz ve dolgu çalışmalarında karar verilen harç denemesi için 1 ölçek hidrolik kireç, 2 ölçek taş tozu hazırlanmış ve harcın sağlamlığını artırmak için harç suyunun içine %7 oranında Primal AC 33 akrilik emülsiyonu katılmıştır. Öncelikle, dolgu yüzeyi alanına harcın iyi tutunabilmesi için %7 oranında Primal AC 33 akrilik emülsiyonu uygulanmıştır. Harcın daha sağlam olması için ilk uygulanan katmana, içine cam elyaf katılmış hidrolik kireç bağlayıcılı harç uygulanmıştır. Bu harç katmanının üzerine ise, estetik harç amaçlı taşın rengine uygun okra (bamyacı çiçeği rengi) pigmentle hazırlanmış 1 ölçek hidrolik kireç, 3 ölçek taş tozu ile hazırlanan harç uygulanmış ve harç kalıntıları nemli süngerle temizlenmiştir (Ersen-Verdön, 2010: 12-15). Taş örgünün sağlamaştırılması için enjeksiyon uygulamasına karar verilmiştir. Taş derzlerinde gözlenen boşluklara enjeksiyon uygulayabilmek için, derz boşluklarını önce enjeksiyon hortumları yerleştirilmiştir. Hortumun içte kalacak kısmı sivriltilip harca tutunması için yüzeyinde çentikler atılarak yüzey alanı artırılmıştır. Yerleştirilen hortumların kaymaması için kenarları harç ile düzgünce kapatılmıştır. Hortumun harçla bordürlenen kenarları üzerine %7'lik Primal AC 33 akrilik emülsiyonu emdirilerek enjeksiyon sırasında oluşabilecek sızıntıların önüne geçilmiştir. Enjeksiyon harcı 1/1 oranında su ile hazırlanıp mikser yardımıyla karıştırılarak enjeksiyon makinesinin tankına süzgeçten geçirilerek dökülmüştür. Harç, hortumlardan 2-4 atmosfer basınçta enjekte edilmiştir; enjeksiyon, aşağıdan yukarı doğru uygulanmıştır. Oluşabilecek sızıntılar pamuk ve süngerle temizlenmiş ve işlem tamamlandığında hortumlar yerinden sökülerek, kalan boşluklar derz harcı ile doldurulmuştur (Akıllı, 1990: 70-91).





Resim 13. Sağlamaştırma ve Dolgu (Fotoğraf: E. Kayıkcı)

#### 4.4. Yapıştırma ve Tümleme

Taşlarda tespit edilen kırık parçalar mekanik olarak temizlendikten sonra epoksi reçine türü yapıştırıcı yardımıyla yerine yapıştırılmıştır (Akıllı, 1990: 67-68). Taş parçalarının yapışacak olan kenarlarına yapıştırıcı fırça ile uygulanmış ve taşlar yapıştırılmıştır; eksik yüzeylere tamamlama harcı uygulanmıştır.

Kabartmanın yan duvar sırasında bulunan taş örgüsünün tamamı ve üst sıra yerinden söküldükten sonra caraskal yardımıyla kaldırılmış, yapıştırma ve sağlamaştırma sonrasında yerine tekrar konulmuştur. Kırık olan büyük taş blokların kırık yüzeylerinde açılan deliklere karbon fiber çubuklar ve epoksi reçine yardımıyla yapıştırma yapılmış ve yapıştırılan taşların kenarlarındaki eksik yüzeylerine tamamlama harcı uygulanmıştır.

Rölyef bloklarının restorasyon çalışmaları kapsamında kullanılmak amacıyla, taş ocağı yerinde incelenmiş ve aktif taş ocağından alınan örnekler ve özgün taşlar, arkeometrik analiz çalışmalarıyla incelenmiştir. Restorasyon için uygun bulunan ocaktan malzeme temin edilmiştir. Kabartmaların olduğu taş duvarlara ait tonozlu yapıların üst örtüsünde, yağmur gibi yağışlar sonunda gerçekleşen sızıntılar nedeniyle, üst örtüdeki taş bloklar kaldırılmış, örtünün altında bulunan özgün çimento bağlayıcılı beton katmanı sökülmüştür. Öncelikle taşların arasında bağı kuran metal kenetler sökülmüş ve bütün katmanlar mekanik olarak uzaklaştırılmıştır. Eğimin tamamlandığı bölgelerdeki drenaj kanalları temizlenerek bakımı gerçekleştirilmiştir. Çimento bağlayıcılı şap katmanı yenilenip yüzeyi poliüretan izolasyonla kaplanmış ve işlevini yitirmiş taşlar kaldırılıp özgün taşın cinsiyle uyumlu yeni taşla üst örtü yenilenmiştir. Derz aralıkları tamamlanmış ve taş yüzeyleri, özgün durumlarına uygun olarak, mucartayla şekillendirilmiştir. Tüm yapıştırma, dolgu onarımı, yenileme ve sağlamaştırma uygulamalarının ardından toz ve yağmur suyu girişini önlemek için silan/siloksan nitelikli sağlamaştırıcı ve koruyucu etil silikat malzeme püskürtme yardımıyla taş yüzeylerine tatbik edilmiş ve koruma sağlanmıştır.



Resim 14. Taşların Yapıştırılması ve Yerine Yerleştirilmesi (Fotoğraf: O. Sakarya)



Resim 15. Üst Örtünün Son Hali (Fotoğraf: O. Sakarya )



Resim 16. Üst Örtünün Son Hali (Murat Cura)

## SONUÇ

Taş, doğada var olan ve insan yaşamıyla birleşmiş önemli malzemelerden biridir. Binlerce yıldır yaşam alanlarında ve özellikle anıtsal yapılarda genellikle doğal taşlar kullanılmıştır. Doğal taşların birçok yapı elemanına göre, kolayca işlenebilmesi, delinebilmesi, kesilebilmesi, yontulabilmesi, çivi ve vida kullanılmasına izin vermesi avantajlı yönleridir. Ayrıca taş, plastik sanatlar açısından önemli bir malzemedir ve heykeltıraşlık eserlerinin yapımında yaygın olarak kullanılmaktadır. Dayanıklı bir malzeme olan taşlar, zamanla fiziksel, kimyasal ve biyolojik bozulmalara uğramaktadır. Dolayısıyla taştan yapılan yapılar, bozulmaların etkisiyle zayıflayarak, mekanik ve fiziksel özelliklerini kaybetmeye başlamaktadır. Bu nedenle, taş eserlerin bozulma nedenlerini anlamak, eserin dayanıklılığını arttırmak açısından önemlidir. Taş yapıların bulunduğu alan, zemin yapısı ve taşın doğal yapısı, taşın işlenmesi gibi özellikler de bozulmalarda etkindir. İklim koşulları, hava kirliliği, deprem, toprak kayması, trafik, yangın ve insanlar da çeşitli hasarlara yol açmaktadır.

M. Kemal Atatürk'ün ebedi istirahatgâhı olan Anıtkabir'i oluşturan yapılarda ve kabartmalarda doğal taş kullanılmıştır. Çalışmamızın konusu olan Sakarya ve Başkomutan meydan Muharebeleri Kabartmaları'nın taşları, Karabük İli Eskipazar İlçesi'nde bulunan sarı traverten ocaklarından çıkarılmıştır ve yaklaşık 30 cm'lik kesme bloklardan oluşmaktadır. Öncelikle kabartmalarda kullanılan malzemelerdeki bozulmalar belirlenmiştir. Petek gözlülük, kabuk oluşumları, mikrobiyolojik oluşumlar, renk değişimleri, yüzey erozyonları, parça ve derz kayıpları ve nitelsiz onarımların tespiti sonrasında, koruma ve onarım çalışmaları uygulanmaya başlanmıştır. Temizlik, sağlamlaştırma ve dolgu çalışmaları, yapııştırma ve tüpleme yapılmıştır. Kültür varlıklarının koruma ve onarımında uzmanlar tarafından ve disiplinler arası iş birliği ile çalışmaların yürütülmesi ve bu çalışmaların sürekliliğinin sağlanması, gelecek nesillere aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır.

## KAYNAKÇA

- Atatürk M K. (1934). Söylev, TTK, Ankara.
- Akıllı, H .(1990). Taş Eser Onarımında Kaldırma ve Yapıştırma Yöntemleri, *Bellekten LIV* , 47-98.
- Boran, T. (2011 a). Anıtkabir'in İnşa Edildiği Rasattepe'nin Tespit Edilme Süreci ve Morfolojik Değişimi, *İdealkent*, 2 (4), 143-178.
- Boran, T., (2011b), *Mekân ve Siyaset İlişkisi Bağlamında Anıtkabir* (1938-1973), Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Ankara.
- Çakmaköğlü Kuru, A. (2017), Anıtkabir'deki Renkli Taş Süslemeler, *STD*, XXVI, 69 - 93.
- Doehne E., Price C. A. (2010). *Stone Conservation, An Overview of Current Research*, Getty Publications, Canada.
- Ersen A., Verdön İ. (2010). Konservasyon Biliminin Restorasyon Proje ve Uygulamalarına Katkıları, *TÜBA-KED*, 8.
- Genelkurmay (2007). *Kurtuluş Savaşı'nda Sakarya Meydan Muharebesi, Anıtlar ve Şehitlikleri*, Genelkurmay Askerî Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- İba Ş. M. (2020). Türk Heykel Tarihinde İlhan Koman'ın Yeri ve Önemi, *Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Sanatlarının Dünü Bugünü* ( Edt. Kandemir M., Koparan Y., Erdal O., Karakız C.), Konya.
- İnan A. (1972). Atatürk'ün Biyografisi, *Etibank Bülteni Atatürk Özel Sayısı*, Ankara, 43-57.
- Kamacı, C. (2013). *Traverten İşlenmesi Sırasında Karşılaşılan Problemler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Maden Mühendisliği Anabilim Dalı, Eskişehir.
- Küçükçaya, A. G. (2004). *Taşların Bozulma Nedenleri ve Koruma Yöntemleri*, Birsen Yayınevi, İstanbul.
- Oral, M. (2002). Ankara Etnoğrafya Müzesi İnkılâp Şubesi, *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 117-130.
- Öcal A. D. ve Dal M. (2012). *Doğal Taşlardaki Bozunmalar*, Mimarlık Vakfı İktisadi İşletmesi Yayınevi, İstanbul.
- MEB (203). *İnşaat Teknolojisi, Taş Yapılarda Temizleme*, Ankara.
- Özgüç, T., Akok, M. (1947). Anıt-Kabir Alanında Yapılan Tümülüs Kazıları, *Bellekten*, 41, Ankara, 27- 56.
- Şen, M. (2014). Türk Heykel Sanatında Figüratif ve Soyut Anlayışın Öncü Temsilcisi: Zühtü Müridoğlu, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 4 (9), 93-98.
- Şener, Y.S. (2007). Anıtkabir Aslanlı Yol Yapılar Grubu ve Aslan Heykelleri, Sakarya Meydan Muharebesi Kabartmaları ile Revaklı Avlu Taş Yüzeylerinde Malzeme Korumaya Yönelik Belgeleme, *Malzeme Analizi ve Jeofizik Çalışmaları Araştırma Projesi*, Ankara.
- URL 1. <https://anitkabir.org/anitkabir/anitkabirinyapimi/anittepe-rasattepe.html>, Erişim tarihi: 16.1.2021
- URL 2. <https://www.ktb.gov.tr/TR-96392/anitkabir.html> , Erişim tarihi: 16.11. 2021
- URL 3. <http://www.karabuk.gov.tr/eskipazar-ilcesi> , Erişim tarihi: 16.11. 2021
- URL 4. <https://www.mta.gov.tr/v3.0/sayfalar/bilgi-merkezi/maden-serisi/img/DOGALTAS.pdf> , Erişim tarihi: 17. 11. 2021.
- URL 5. <https://kudeb.ibb.istanbul/wp-content/uploads/2019/12/Restorasyon-Konservasyon-Calismalari-dergisi-2.sayi .pdf> , 9, Erişim tarihi: 17. 11. 2021.
- Wilson, Christopher S. (2015). *Anıtkabir'in Ötesi: Atatürk'ün Mezar Mimarisi*. Koç Üniversitesi Yayınları.

# DİJİTAL TASARIM SÜREÇLERİNDE AGİLE YÖNTEMLERİNİN ROLÜ

## The Role of Agile Methods in Digital Design Process

Pelin ÖZTÜRK GÖÇMEN<sup>1</sup>

### ÖZET

### ABSTRACT

Toplum yaşamında derinlemesine tutum ve davranış değişikliklerinin gerçekleşmesine neden olan teknolojik devrimlerin tam da içinde yaşamaktayız. Bu durum günlük yaşamımızı derinden etkilemekle kalmamakta, iş yapış biçimlerimizi de büyük bir hızla dönüştürmektedir. Değişim hızla devam ederken, dijital mecralar ile dünyanın en ücra köşelerine dahi artan bir hızla ulaşılmıştır. Böylelikle dijital mecralar, çağdaş yaşamın hemen hemen her alanında başrole yerleşmiştir. Dijital teknoloji, hem olumlu hem de olumsuz etkilerle, günlük yaşamın dönüşümünde önemli bir rol oynamaktadır. Bu dönüşüm her ne kadar teknolojik yenilikler ile meydana geliyor olsa da dönüşümün kendisi sosyal, kültürel ve ekonomik alanlarda olmaktadır. Günlük yaşam pratiklerinde meydana gelmekte olan sürekli değişim ve dönüşüm, iş yapış biçimlerimizi de köklü biçimde değiştirmektedir. Pandemi sürecinde hızla artan teknoloji kullanımı ile pandemi sonrası dönemde de dijital mecraların hayatımızdaki yerlerini koruyacağı öngörülmektedir. Kullanıcı rolünde bulunan dijital mecralardaki hedef kitleleri ve dijital iş süreçlerini düşünmeden tasarım yapmak, günümüz koşullarında gerçekçi değildir. Bu çalışmada, dijital tasarım süreçlerinde agile süreçlerinin rolünün olduğu sorusuna cevap aranmıştır. Çalışma kapsamında dijital tasarım süreçlerinde agile yöntemlerin rolü nicel araştırma yöntemi ile incelenmiştir. Araştırma için yapılan literatür çalışması ile ulaşılan kaynaklardan yola çıkarak hazırlanan anket soruları, genç tasarımcılara sorulmuştur. Genç tasarımcıların bakış açısı ile agile yöntemlerinin, dijital tasarım süreçlerindeki rolünün bulgulanması hedeflenmiştir.

We live in technological revolutions that cause profound attitude and behaviour changes in social life. This situation not only affects our daily life deeply, but also rapidly transforms our way of doing business. While the change continues rapidly, even the most remote corners of the world have reached increasing speed through digital media. Thus, digital media have taken the leading role in almost every aspect of contemporary life. Digital technology plays a significant role in the transformation of daily life, with both positive and negative effects. Although this transformation occurs with technological innovations, the transformation itself takes place in social, cultural and economic fields. The constant change and transformation that takes place in daily life practices also radically changes our way of doing business. With the rapidly increasing use of technology during the pandemic digital media maintains its place in our lives in the post-pandemic period. It is not realistic today to design without considering the target audiences and digital business processes in digital media that play the role of users. In this study, an answer has been sought to the role of agile methods in digital design processes. In this research, the role of agile methods in digital design processes is examined by the quantitative research method. The survey questions prepared based on the sources reached through the literature study for the research were asked to the young designers. It is aimed to discover the role of agile methods in digital design processes from the perspective of young designers.

**Anahtar Kelimeler:** Dijital, tasarım, agile

**Keywords:** Digital, design, agile

## EXTENDED ABSTRACT

Rapidly changing attitudes and behaviours not only affect our daily life deeply, but also rapidly transforms our way of doing business. While the change continues, even the most remote corners of the world have been reached at an increasing speed through digital media. Thus, digital media have taken the leading role in almost every aspect of contemporary life. Digital technology plays an important role in the transformation of daily life, with both positive and negative effects. Although this transformation occurs with technological innovations, the transformation also appears in social, cultural and economic fields.

The constant change and transformation that takes place in daily life practices also radically change our way of doing business. With the rapidly increasing use of technology during the pandemic, digital media maintain its place in our lives in the post-pandemic. It is not realistic today to design without considering the target audiences and digital business processes in digital media that play the role of users. In this study, an answer has been sought to the role of agile methods in digital design processes.

In this research, the role of agile methods in digital design processes is examined by the quantitative research method. The survey questions prepared based on the sources reached through the literature study for the research were asked to the young designers. It is aimed to discover the role of agile methods in digital design processes from the perspective of young designers.

In the digital world, which plays a leading role both in our daily life and in our ways of doing business, especially for us designers, there are more fluid processes than any time we have experienced so far. Based on this fact, it is a fact that more agile process management should be done than ever before. The concept of "agile", which has been translated into Turkish unchangingly as agile in the literature, is frequently used as software and marketing concepts. Agile is a concept that emphasizes the ability to be open to periodic developments, changes and innovations, and to change direction for new opportunities. The fact that digital designs are followed in their digital journey after their emergence suggests that agile methods should also be considered in the design processes.

In this context, in light of the findings obtained from the survey conducted with designers, it can be said that designers use agile methods in their digital design studies as a result of this research.

As a result of the research, it was found that; they adapted to the periodical developments; they are open to changes and innovations; they tend to work only in certain areas that they know and are good at, but are open to risk taking in areas that a small group does not know; although there are designers who can easily and quickly change direction for new opportunities, the majority are undecided; they can develop new solution proposals for the new demands of the sector; they make improvements based on the feedback of the target audience; There are designers who adopt the 'apply-measure-learn-apply' approach, as well as those who are undecided and do not adopt this approach; In addition to the majority working in cooperation with all necessary teams and individuals, there are those who are undecided and give negative answers; design studies are small, effective, fast and renewable; the majority of the design studies are undecided about focusing on traditional strategies, and the rates of positive and negative answers are very close to each other; they set small and achievable goals to achieve big goals.

It is seen that the rate of designers being undecided on all questions is high. It is thought that this is because cost and demand variability affects all processes in design processes.

## GİRİŞ

Yaşantımızın ayrılmaz bir parçası haline gelen, iş yapış biçimleri ile ilgili konuşulan her konuda kendine yer bulan bir kavram olarak “dijitalleşme” ile sürekli karşılaşmaktayız. Her geçen gün daha fazla dijital içerik ile karşılaşan kişilerin, maruz kalınan enformasyon yoğunluğundan dolayı doğru bilgiye daha hızlı erişmek istediği söylenebilir. Öte yandan yeni sosyalleşme biçimlerinin başında gelen sosyal mecralarda ise dikkatimizi sürekli dağıtmaya kadar giden bir akış söz konusu olabilmektedir. Pettman’ın (2021) deyimiyle dijital nehirlerin akıntısında sürüklenirken gerçekten odaklanmamız gerekenlerle bir tür irade savaşına girmektediriz. Dijitalle gerçek arasında gidip gelen yaşantımızdaki iş yapış biçimlerini, sürekli yenilik isteyerek, sektör yeniliklerini ön plana çıkartarak, iş ortakları ile yeni projeler geliştirerek çağa ayak uyduran hale getirmek gerekmektedir. Burada asıl konunun hız olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Odaklanması gereken temel konu, yeniliklerin döngüsel bir şekilde uygulanabilmesidir. Bu yapıya uygun stratejileri geliştirmek için agile yöntemler, her geçen gün daha fazla kişi ve kurum tarafından kullanılmaktadır.

Bu çalışmada agile kavramı ve agile pazarlama manifestosuna kısaca değinildikten sonra dijital tasarım süreçlerindeki yerine ilişkin yapılan araştırmanın bulguları paylaşılmıştır.

### 1. Agile Kavramı

Agile (çevik), hem yazılım geliştirmede hem de proje yönetiminde, süreç geliştirme ve yönetme için kullanılan bir yöntem bilimdir (Keskinkılıç, Kahveci, 2019: 1069). Kavram olarak yazılım sektöründe ortaya çıkmıştır. Yönetilen bir organizasyonun dönemsel gelişmelere, değişimlere ve yeniliklere açık olabilmesine, yeni fırsatlar için yön değiştirebilmesine ve bunun için yeteneklerini ön plana koyabilmesine ilişkindir. Backlog, sprint, scrum kavramları, agile çalışmaları içerisinde önemli bir yere sahiptir.

Backlog, iş akışı veya iş yığını olarak Türkçeleştirilebilir. Ürüne ilişkin yapılması gerekenler ve üründe olması gereken özellikler olarak tanımlanabilir. Planlı çalışmak, iş akışını netleştirerek yeni fikirler geliştirmek için önemlidir. Başka bir deyişle ilgili öğelerin öncelik sıralamasının doğru yapılmasını ve buna göre doğru iş akışı planlaması yapılmasını hedefler (URL 1). Sprint, zamanının belirli bir iş için sınırlandığı dönemi anlatır. Bir hafta kadar kısa bir zamanı işaret edebilir. Sprint'te olumlu ve olumsuz deneyimleri; dolayısıyla bir sonraki Sprint'te nasıl daha iyiye gidilebileceğini belirlemek için Retrospektif veya Retro adı verilen son toplantılar yapılır. Scrum, proje yönetimi sürecinde yapılan, konuya odaklı ve kısa süren toplantılar olarak özetlenebilir. Bu toplantılarda konu ile ilgili başarılar, sonraki adımlar ve geleceğe ilişkin öngörülere odaklanmak önemlidir. Bu kavramlar ışığında agile yöntemlerinde sürekli geri bildirimler ile sürekli iyileştirmenin yapılmasının esas olduğu söylenebilir.

Beck, Beedle, Bennekum, Cockburn, Cunningham, Fowler, Grenning, Highsmith, Hunt, Jeffries, Kern, Marick, Martin, Mellor, Schwaber, Sutherland, Thomas (URL 2) tarafından yayınlanan agile manifestosunda, bireyleri temel alan, müşterileri iş ortağı olarak kabul eden, sabit planlardan ziyade değişikliklere yanıt verebilen çalışma süreçlerine odaklanan bir model ortaya konmuştur. Bu manifestoda, o dönem için özellikle de yazılım alanında, yeni nesil çalışma prensiplerini ortaya koyarak ezber bozan bir anlayışın ortaya konduğu görülmektedir.

Yazılım alanında agile manifestosunda da temel alınan “değişime ayak uydurabilme” yetkinliğinin, başarıya ulaşma durumunu etkilediği, geçen yıllar içinde pek çok defa gözlemlenmiştir (URL 3). Agile yöntemin pazarlama alanına uygulanması fikri ile agile pazarlama manifestosu oluşturulmuştur.

### 2. Agile Pazarlama Manifestosu

Agile pazarlama, kendi kendini organize edebilen, sık yinelenmelerle çalışan ve müşteriye en iyi değeri en kısa yoldan sunmayı hedefleyen bir strateji olarak tanımlanabilir (Arora, Gera, Mishra, 2019: 40; URL 4). Bu stratejide ekip çalışması çok değerlidir. Bu nedenle bu stratejide ekipler birlikte çaba gösterir. Eylemlerin tamamı bir iş birliği içinde tamamlanır, etkileri ölçülür, analiz edilir ve alınan sonuçlar doğrultusunda sürekli tekrarlanan bir yenileme döngüsü oluşturulur. Her döngüde yenilikler ve geliştirmeler yapılması hedeflenir. Böylece gerek sürece gerekse sonuca değer katılır.

Agile pazarlama manifestosunda (URL 5) yedi temel değer bulunmaktadır. Bu değerler, stratejiyi uygulamak isteyenlerin izleyecekleri yol hakkında fikirler vermektedir. Bu yönden rehber niteliği taşıdığı söylenebilir. Bu değerler şu şekildedir:

**1. Fikirler ve gelenekler üzerinden doğrulanmış öğrenme;** çevik pazarlamanın doğasının doğrusal olmadığından bahseder. Bu değer, neyin daha iyi olduğuna karar vermek için fikirlere veya alışlagelmiş uygulamalara değil, geri bildirimlere önem vermeyi önerir. Bu geri bildirimler ile “uygula-ölç-öğren-uygula” döngüsü kullanılabilir.

**2. Ekipler (silolar) ve hiyerarşi üzerinden müşteri odaklı iş birliği;** başta müşteriler olmak üzere organizasyonda rol alan ve bu sürece etki eden tüm ekiplerin ve bireylerin iş birliği içinde olması gerektiğini vurgular.

**3. Big-Bang kampanyaları üzerinden uyarlanabilir ve yinelemeli kampanyalar;** stratejilerin geleneksel “Big-Bang” tarzında değil; küçük, etkili, hızlı ve yenilenebilir olması gerektiğini savunur. Kısa vadeli kampanyaların sık sık yenilenecek yinelenmesinin, başarısız olan fikirlerin elenmesine, başarılı olanların ise geliştirilmesine yardımcı olduğunu vurgular.

**4. Statik tahmin üzerinden müşteri keşfetme süreci;** pazarlamanın müşteri keşfetme eylemi olduğunu savunarak müşteri analizinin önemini vurgular. Müşteriyi projeye beklemek yerine dengesiz ve belirsiz eylemler gösteren müşteri grupları arasında doğru keşfin yapıp projenin müşteriye götürülmesini önerir.

**5. Esnek ve katı planlama;** yapılan planlamaların değişime uygun olması gerektiğini vurgular. Her yönü ile sağlam bir plan önemlidir ancak bu plan, farklı değişkenlere göre esneyebilmelidir.

**6. Bir planı takip ederek değişime yanıt verme;** yazılım geliştirme konusundaki agile hareketinden olduğu gibi alınmış bir değerdir. Sabit bir plana bağlı kalırken aynı zamanda yeniliğe açık olmayı ve değişen düzenlere ayak uydurabilmeyi vurgular.

**7. Birkaç büyük konu üzerinde birçok küçük deney;** büyük hedefleri küçük hedefler bütününe dönüştürmeyi önerir. Yapılan küçük girişimlerin, sonuçta büyük bir hedefe ulaşmayı sağladığını ifade eder.

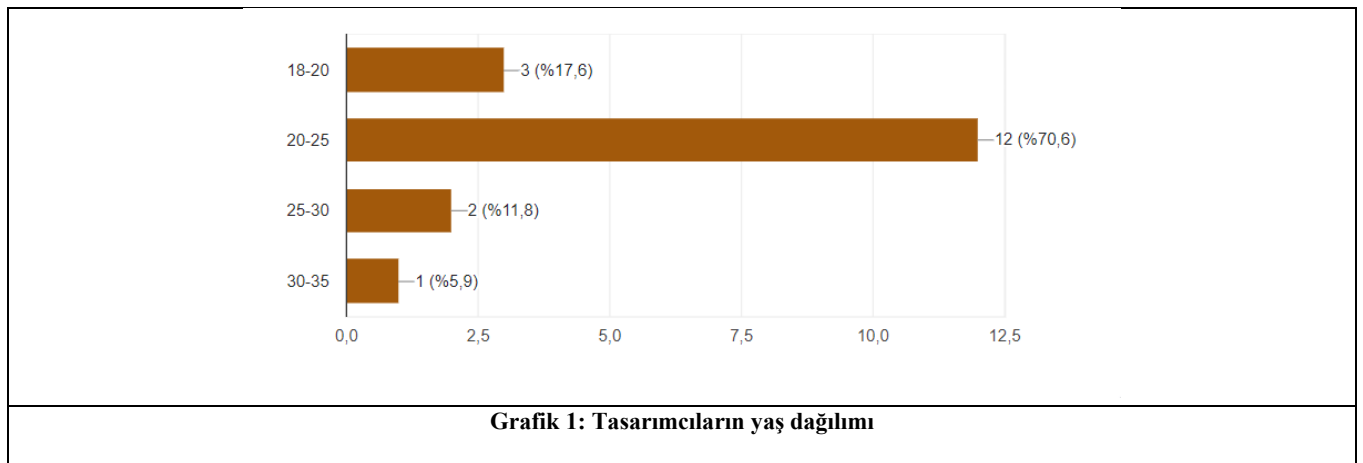
### 3. Yöntem

Bu araştırmada, dijital tasarım süreçlerinde agile yöntemlerin rolü nicel araştırma yöntemi ile incelenmiştir. Araştırma için yapılan literatür çalışması ile ulaşılan kaynaklardan ve özellikle de Agile Pazarlama Manifestosundan yola çıkarak hazırlanan on bir adet anket sorusu, beşli likert ölçek ile genç tasarımcılara sorulmuştur. Tasarımcıların tamamı görsel iletişim tasarımcısıdır. Genç tasarımcıların bakış açısı ile agile yöntemlerin, dijital tasarım süreçlerindeki rolüne ilişkin görüşlerin bulgulanması hedeflenmiştir.

### 4. Bulgular

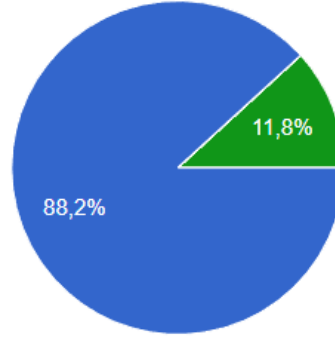
Bu araştırma, 18-35 yaş arası on yedi tasarımcı ile yapılmıştır. Bulgular bölümünde tarafımda oluşturulmuş olan grafiklerde, çalışmanın sonucunda ortaya çıkan verilerden yararlanılmıştır.

Grafik 1’de görüldüğü gibi tasarımcıların %17.6sı 18-20 yaş; %70.6sı 20-25 yaş; %11.8i 25-30 yaş; %5.9u ise 30-35 yaş aralığındadır.



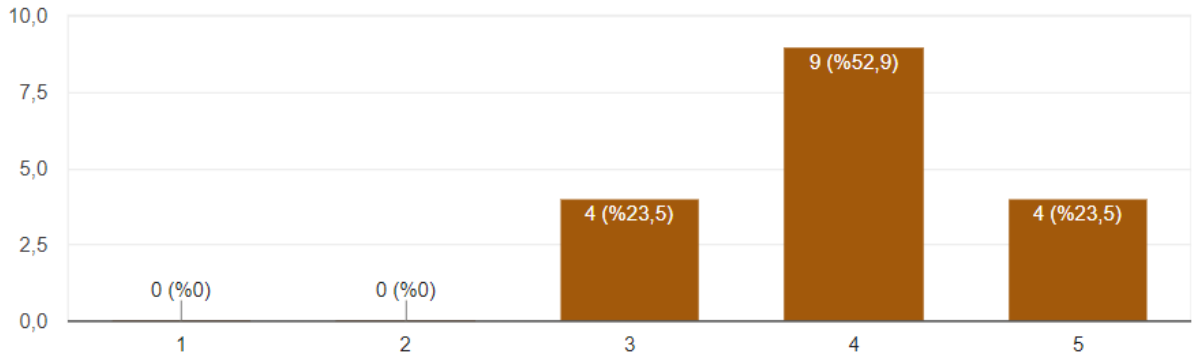
Çalışmanın yapıldığı grubun tamamı lisans öğrencisidir. Ancak Grafik 2’de de görüldüğü gibi %88.2si sadece lisans öğrencisi olduğunu; % 11.8i ise kendisini aynı zamanda freelance tasarımcı olduğunu belirtmiştir.





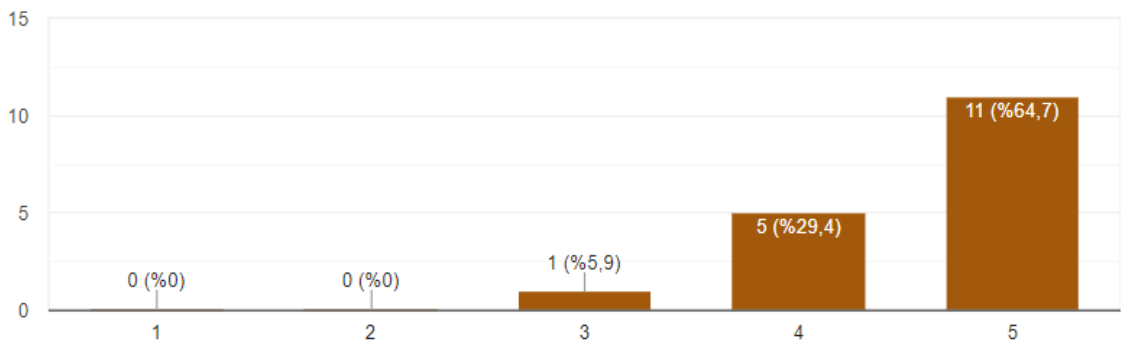
**Grafik 2: Tasarımcıların eğitim ve iş durumu**

Tasarımcılara ilk olarak “Tasarım çalışmalarında dönemsel gelişmelere uyum sağlama” durumları sorulmuştur. Grafik 3’te de görüldüğü gibi tasarımcıların %23.5i kesinlikle katılmış; %23.5i ise kararsız kalmıştır. %52.9 oranında ise katıldıklarını belirtmişlerdir.



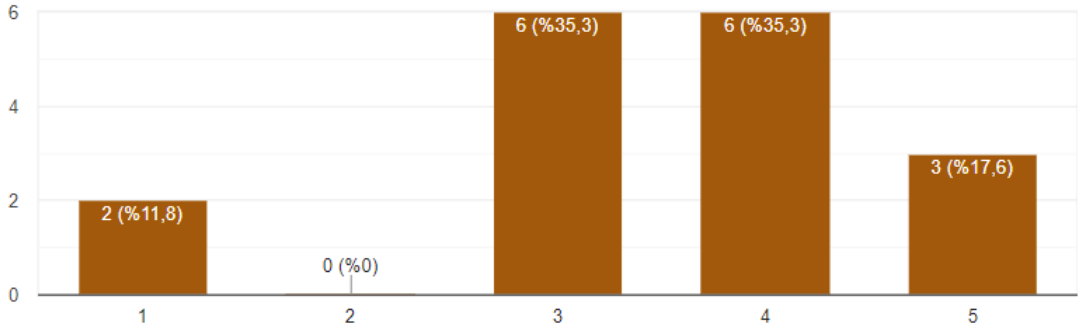
**Grafik 3: Tasarımcıların “tasarım çalışmalarında dönemsel gelişmelere uyum sağlama” durumları**

Tasarımcıların “tasarım çalışmalarında değişimlere ve yeniliklere açık olma” durumları (Grafik 4) sorulduğunda ise %64.7 oranında kesinlikle katıldıkları; %29.4 oranında da katıldıkları bulgulanmıştır. Tasarımcıların %5.9u ise kararsız kalmıştır.



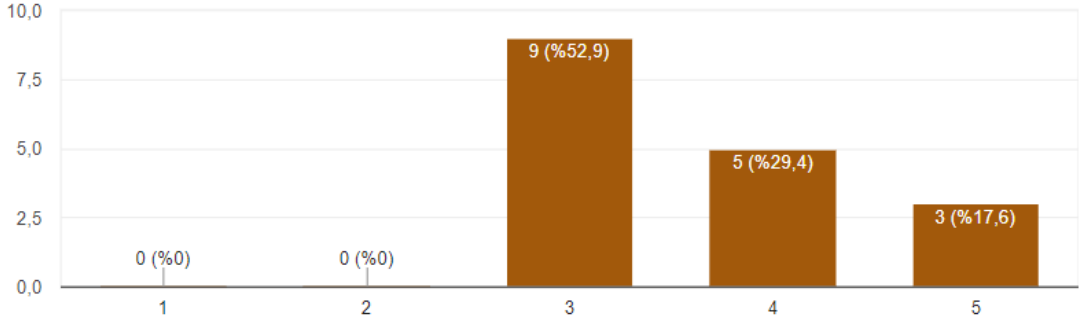
**Grafik 4: Tasarımcıların “tasarım çalışmalarında değişimlere ve yeniliklere açık olma” durumları**

Tasarımcıların “tasarım çalışmalarında sadece bildiği ve iyi olduğu belli alanlarda çalışma” durumları (Grafik 5) sorulduğunda ise %11.8 oranında katılmayan; %35.3 oranında kararsız kalan; %35.3 oranında bu görüşe katılan ve %17.6 or anında kesinlikle katılan olduğu bulgulanmıştır.



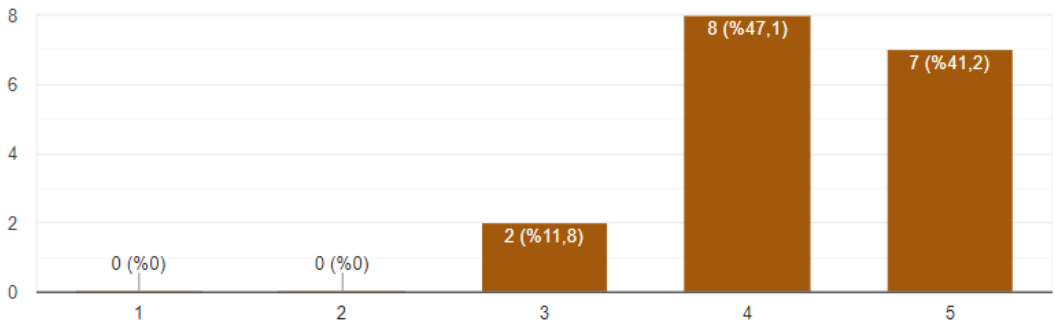
**Grafik 5: Tasarımcıların “tasarım çalışmalarında sadece bildiği ve iyi olduğu belli alanlarda çalışma” durumları**

Tasarımcıların “tasarım çalışmalarında yeni fırsatlar için kolaylıkla ve hızla yön değiştirebilme” durumları (Grafik 6) sorulduğunda %52,9 oranında kararsız kaldığı; %29,4 oranında katıldığı ve %17,6 oranında kesinlikle katıldığı görülmüştür.



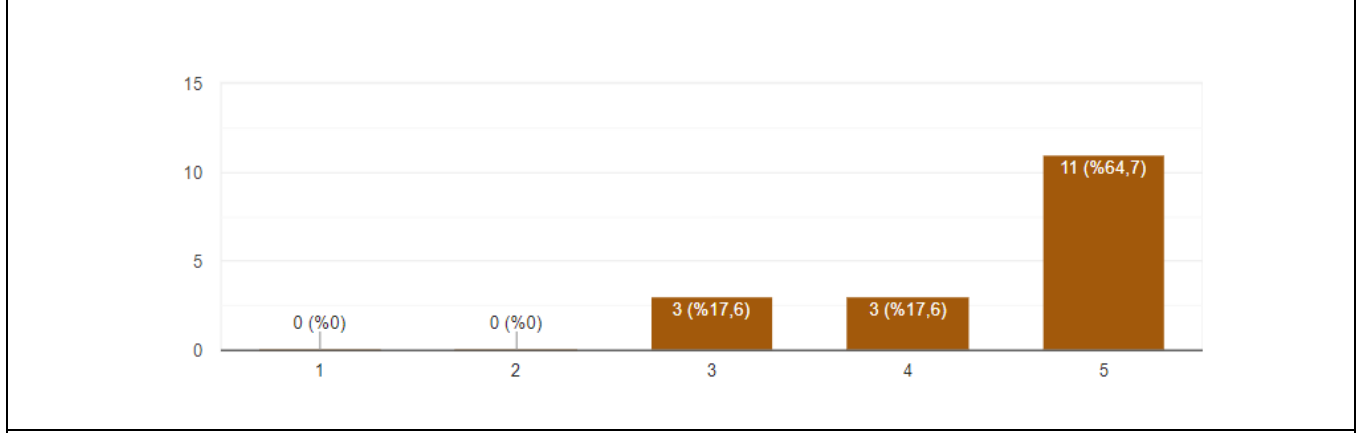
**Grafik 6: Tasarımcıların “tasarım çalışmalarında yeni fırsatlar için kolaylıkla ve hızla yön değiştirebilme” durumları**

Tasarımcıların “tasarım çalışmalarında sektörün yeni taleplerine yeni çözüm önerileri geliştirebilme” konusunda (Grafik 7) %41,2 oranında tamamen katıldıkları, %47,1 oranında katıldıkları; %11,8 oranında ise kararsız kaldıkları görülmüştür.



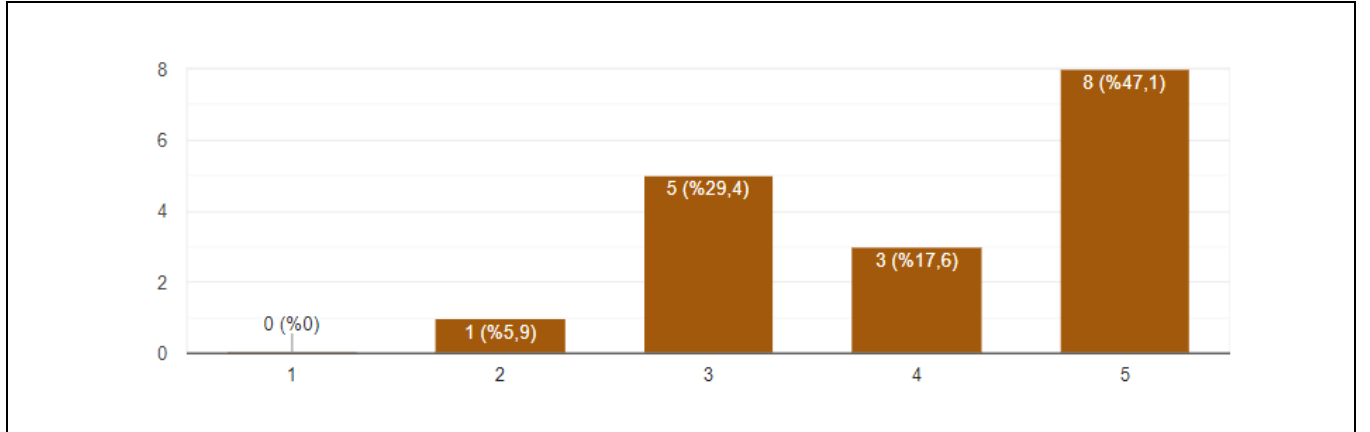
**Grafik 7: Tasarımcıların “tasarım çalışmalarında sektörün yeni taleplerine yeni çözüm önerileri geliştirebilme” durumları**

Tasarımcıların “tasarım çalışmalarında hedef kitlenin geri dönütlerine göre iyileştirme yapma” durumu sorulduğunda (Grafik 8) %64.7 oranında tamamen katıldıkları, %17.6 oranında katıldıkları; %17.6 oranında ise kararsız kaldıkları bulunmuştur.



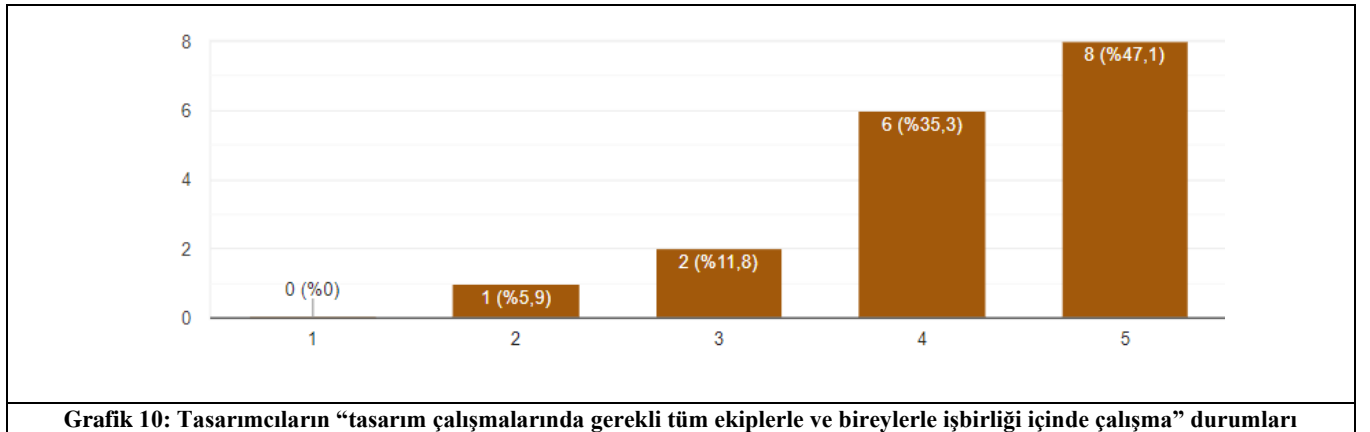
**Grafik 8: Tasarımcıların “tasarım çalışmalarında hedef kitlenin geri dönütlerine göre iyileştirme yapma” durumları**

Tasarımcıların “tasarım çalışmalarında ‘uygula-ölç-öğren-uygula’ yaklaşımını benimseme” durumlarına ilişkin soruya (Grafik 9) %47.1 oranında tamamen katıldıkları, %17.6 katıldıkları; %29.4 oranında kararsız kalırken %5.9 oranında ise katılmadıkları görülmüştür.



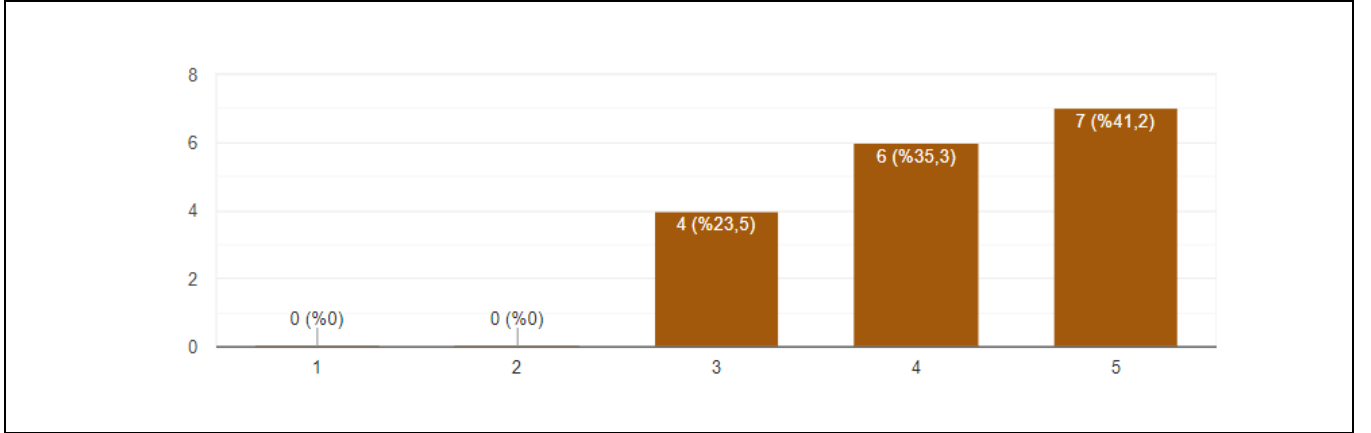
**Grafik 9: Tasarımcıların “tasarım çalışmalarında ‘uygula-ölç-öğren-uygula’ yaklaşımını benimseme” durumları**

Tasarımcıların “tasarım çalışmalarında gerekli tüm ekiplerle ve bireylerle işbirliği içinde çalışma” durumlarına ilişkin soruda (Grafik 10) %47.1 tamamen katıldığı, %35.3 katıldığı; %11.8 kararsız kalırken %5.9 ise katılmadığı görülmüştür.



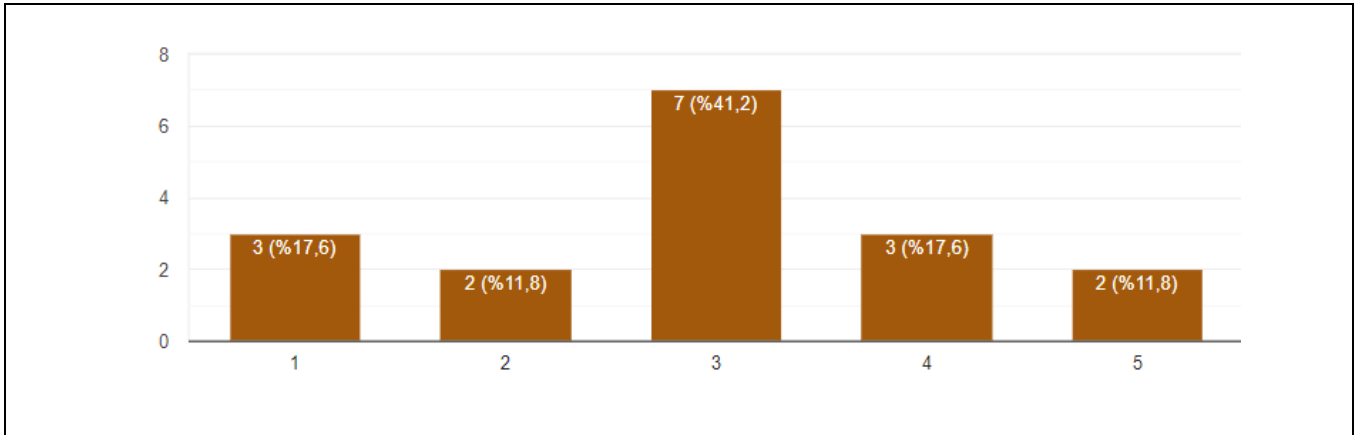
**Grafik 10: Tasarımcıların “tasarım çalışmalarında gerekli tüm ekiplerle ve bireylerle işbirliği içinde çalışma” durumları**

“Tasarım çalışmalarının küçük, etkili, hızlı, yenilenebilir olma” durumları hakkında (Grafik 11) tasarımcıların %41.2si kesinlikle katılmış, %35.3ü katılmış, %23.5i ise kararsız kalmıştır.



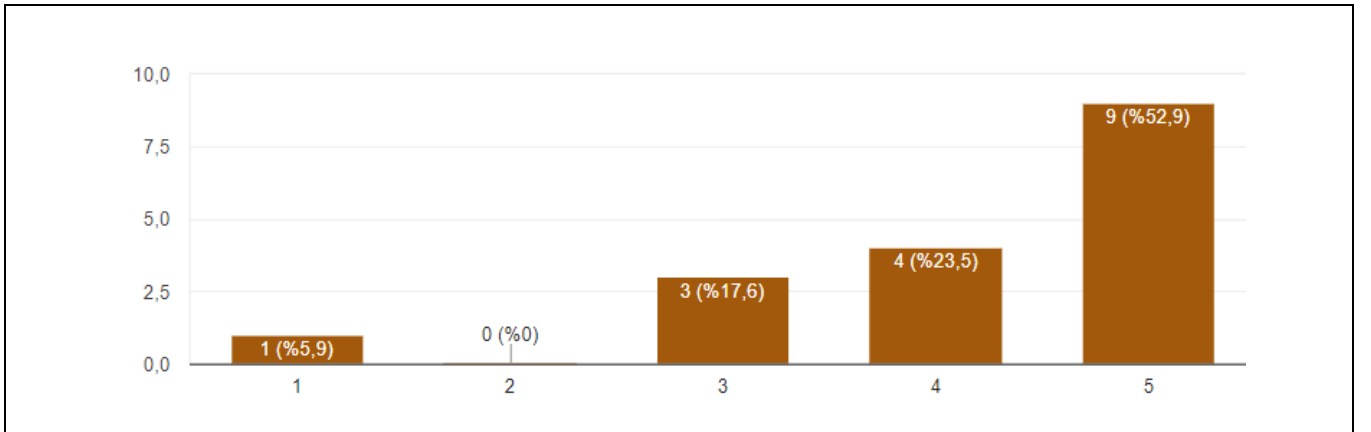
**Grafik 11: Tasarımcıların “tasarım çalışmalarının küçük, etkili, hızlı, yenilenebilir olma” durumları**

“Tasarım çalışmalarının geleneksel stratejilere odaklanma” konusundaki soruda (Grafik 12) tasarımcıların %11.8i kesinlikle katılmış, %17.6sı katılmış, %41.2si kararsız kalmış, %11.8i katılmamış, %17.6sı ise kesinlikle katılmamıştır.



**Grafik 12: Tasarımcıların “tasarım çalışmalarının geleneksel stratejilere odaklanma” durumları**

“Tasarım çalışmalarının büyük hedeflere ulaşması için küçük ve ulaşılabilir hedefler belirleme” konusuna ilişkin verilen cevaplarda (Grafik 13) tasarımcıların %52.9u kesinlikle katılmış, %23.5i katılmış, %17.6sı kararsız kalmış, %5.9u ise kesinlikle katılmamıştır.



**Grafik 13: Tasarımcıların “tasarım çalışmalarının büyük hedeflere ulaşması için küçük ve ulaşılabilir hedefler belirleme” durumları**

## SONUÇ

Gerek gündelik hayatta gerekse iş yapış biçimlerimizde dijital ortamların artık başrolde olduğu söylenebilir. Özellikle de tasarımcılar için, dijital ortamlarda bugüne kadar deneyimlenen tüm zamanlardan daha akışkan süreçler yaşanmaktadır. Bu gerçekten yola çıkarak tüm zamanlardan daha çevik süreç yönetimi yapılması gerektiği bir gerçektir. Literatürde çevik olarak Türkçeleştirilmiş olan ancak uluslararası literatürdeki gibi “agile” olarak da kullanılan kavram, yazılım ve pazarlama alanlarında sıklıkla kullanılmaktadır. Agile, dönemsel gelişmelere, değişimlere ve yeniliklere açık olma ile yeni fırsatlar için yön değiştirebilme yeteneklerini ön plana alan bir kavramdır. Dijital tasarımın, ortaya çıkışından sonraki dijital yolculuğunda da takip edilebiliyor oluşu, agile yöntemlerinin tasarım süreçlerinde de göz önüne alınması gerektiğini düşündürmektedir. Bu bağlamda tasarımcılara yapılan ankete ilişkin yanıtlar incelenmiş ve elde edilen bulgular ışığında, bu araştırma sonucunda tasarımcıların dijital tasarım çalışmalarında;

- dönemsel gelişmelere uyum sağladıkları,
- değişimlere ve yeniliklere açık oldukları,
- sadece bildiği ve iyi olduğu belli alanlarda çalışma eğilimi gösterdiği, ancak küçük bir grubun bilmediği alanlarda risk almaya açık olduğu,
- yeni fırsatlar için kolaylıkla ve hızla yön değiştirebilen tasarımcılar bulunmasına rağmen çoğunluğun kararsız olduğu,
- sektörün yeni taleplerine yeni çözüm önerileri geliştirebildikleri,
- hedef kitlenin geri dönütlerine göre iyileştirme yaptıkları,
- uygula-ölç-öğren-uygula’ yaklaşımını benimseyen tasarımcıların yanı sıra kararsız kalan ve bu yaklaşımı benimsemeyenlerin olduğu,
- gerekli tüm ekiplerle ve bireylerle işbirliği içinde çalışan çoğunluğun yanı sıra kararsız kalan ve olumsuz yanıt verenlerin olduğu,
- tasarım çalışmalarının küçük, etkili, hızlı, yenilenebilir olduğu,
- tasarım çalışmalarının geleneksel stratejilere odaklanması konusunda çoğunluğun kararsız olduğu, olumlu ve olumsuz cevap verenlerin oranlarının ise birbirine çok yakın olduğu,
- büyük hedeflere ulaşmak için küçük ve ulaşılabilir hedefler belirledikleri

söylenebilir.

Tasarımcıların, soruların tamamında kararsız kaldığı oranların yüksek olduğu görülmektedir. Bu durumu, tasarıma ilişkin süreçlerin, maliyetlerin ve taleplerin değişkenliğinin etkilediği düşünülmektedir.

Agile yöntemlerin dijital tasarım süreçlerinde kullanılması ile kısa vadeli ve sağlam adımların atılması kolaylaşabilir. Kampanyaların sürekli olarak yenilenmesi ile deneyimin artması mümkün olabilir. Değişime ve yeniliğe açık bir anlayış ile sektördeki hareketliliğe daha çabuk uyum sağlanabilir. Böylece uzun vadede başarı oranının artması, başarısızlık oranının düşmesi; verimliliğin ve rekabet gücünün artması söz konusu olabilir.

## KAYNAKÇA

- Arora, G., Gera, B., Mishra, A. (2019). Role of Agile Marketing in The Present Era. International Journal of Technical Research & Science. 4. 40-44. 10.30780/IJTRS.V04.I05.006.
- Keskinkılıç, M, Kahveci, F. (2019). Yazılım Mühendisliğinde Çevik Yöntemler Üzerine Kavramsal Bir İnceleme ve Sınıflandırma. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 23 (3) , 1067-1091.
- Pettman, D. (2021). Sonsuz Dikkat Dağınıklığı: Gündelik Yaşamda Sosyal Medyaya Odaklanmak. (Çeviri: Yunus Çetin). İstanbul: Sel Yayıncılık
- URL 1: Obergfell, Y. (2022). The Scrum Framework. International Scrum Institute. Third Edition. < [https://www.scrum-institute.org/contents/The\\_Scrum\\_Framework\\_by\\_International\\_Scrum\\_Institute.pdf](https://www.scrum-institute.org/contents/The_Scrum_Framework_by_International_Scrum_Institute.pdf)> Erişim tarihi: 01.10.2022
- URL 2: Beck, K., Beedle, M., Bennekum, A., Cockburn, A., Cunningham, W., Fowler, M., Grenning, J., Highsmith, J., Hunt, A., Jeffries, R., Kern, J., Marick, B., Martin, R., Mellor, S., Schwaber, K., Sutherland, J., Thomas, D. (2001). Agile Manifestosu. <Agilemanifesto.Org> Erişim tarihi: 13.05.2022
- URL 3: 2017 Küresel CEO Araştırması Türkiye Sonuçları. < <https://home.kpmg/tr/tr/home/gorusler/2018/01/2017-kuresel-ceo-arastirmasi.html>> Erişim tarihi: 28.01.2018
- URL 4: Ewel, J., Cass, J. (2022). Agile Marketing Manifesto. <<https://agilemarketingmanifesto.org/>> Erişim tarihi: 27.01.2022
- URL 5: Travis, A. (2022). Roundup: Agile Marketing Manifestos. Gathering and Analysis of Disparate Agile Marketing Manifestos. <<https://travisarnold.com/writing/agile-marketing-manifestos/>> Erişim tarihi: 24.04.2022

# RAST MAKÂMI ÖRNEKLEMİNDE TEVŞİHLERİN MAKÂM ANALİZİ (18-21. YY.)\*

## The Maqam Analysis of The Tawsheehs in The Sample of Rast Maqam (18-21. St Centuries)

Mustafa Süha ÇUBUKCU<sup>1</sup>, Alper AKDENİZ<sup>2</sup>

### ÖZET

Tevşih, Hz. Peygamber'in (s.a.v.) hayatından kesitlerin sunulduğu, ona olan övgülerin terennüm edildiği bir Türk Din Müsikîsi formudur. Tevşih, ekseriyetle mevlîd ve mirâciye gibi Türk Müsikîsinin en hacimli ve ihtişamlı formlarında icrâ edilmek üzere bestelenmesi ve bu formlardan beslenmesi hasebiyle içerisinde taşıdığı nazari unsurların incelenmesi açısından önem teşkil etmektedir.

Türk Din Müsikîsi bestekârlığında büyük önem taşıyan 18-21. yy. dönemlerini ihtivâ eden bu çalışmada, Rast makâmında bestelenen 33 adet tevşih makâmsal çerçevede ele alınmıştır. Belgesel ve tarihsel tarama temelinde gerçekleştirilen çalışmada, betimsel yöntemle sistematik bir inceleme hedeflenerek; verilerin toplanması, çözümlenmesi, yorumlanarak değerlendirilmesi, tablo ve grafikler kullanılarak raporlaştırılması süreçleri izlenmektedir. Bu bağlamda çalışma içerisinde "tarama/survey" ve "sınıflandırma" metodları kullanılmıştır. Yapılan incelemeler yoluyla ilgili dönemler ve Rast makâmında bestelenen tevşihlerin; seyir, perde aralıkları, geçki ve çeşni gibi makâmsal özelliklerinin ortaya konularak eserlerin tarihi süreç içerisinde nasıl bir yol izlediğini gözlemlemek amaçlanmaktadır. Ayrıca ilgili dönemlerdeki nazari anlatımlar ile tevşihlerde kullanılan beste üsluplarındaki benzerlik ya da farklılıkların saptanması hedeflenmektedir.

Müşâhede edilen eserlerin neticesinde bestelenen tevşihlerde dönemlerindeki nazariyatçı tarifleri ile hangi noktalarda mutâbıklık sağlandığı; dönemler ilerledikçe geçki ve çeşni yapılarında ne gibi farklılıklar meydana geldiği, perde aralıklarında nasıl bir değişim sergilendiği gibi konular tablolarda yer verilen verilere göre irdelenmiştir. Ayrıca tevşihlerde en fazla kullanılan biçim kalıbının farklı formlardaki kalıplarla benzerlik gösterdiği ifade edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Makâm analizi, mevlîd, mirâciye, rast makâmı, tevşih.

### ABSTRACT

Tawsheeh is a form of Turkish Religious Music in which sections from the life of the Prophet Muhammed (s.a.v) are presented and praises to him are sung pleasantly. The Tawsheehs are important in terms of examining the theoretical elements it contains because it is composed to be performed in the most voluminous and magnificent forms of Turkish Music, such as mawlid and mirâciye.

In this study, which includes the 18th and 21st century periods, 33 pieces of tawsheehs composed in the Rast maqam are handled within the maqam framework. In the study, which was carried out on the basis of documental and historical scanning, by targeting a systematic review with descriptive method; The processes of collecting, analyzing, interpreting and evaluating data, reporting using tables and graphics are followed. In this context, "screening/survey" and "classification" methods were used in the study. Through the examinations made, it is aimed to observe how the works follow in the historical process by revealing the maqam features of the tawsheehs composed in the relevant periods and Rast maqam, such as the characteristic maqam progression, pitch intervals, transition and motives. In addition, it is aimed to determine the similarities or differences in the theoretical expressions of the relevant periods and the composition styles used in tawsheehs.

As a result of the observed works, the following issues are included in the results and discussion part of the thesis; at which points there was an agreement with the theorist descriptions of their period in the composed tawsheehs; as the periods progressed, what kind of differences occurred in the modulations and motive structures, what kind of changes are exhibited in pitch intervals. In addition, it has been stated that the most used form pattern in tawsheehs is similar to the patterns in different forms.

**Keywords:** Maqam analysis, mawlid, mirajjiyyah, rast maqam, tawsheeh.

1. ORCID: 0000-0003-0381- 3042  
2. ORCID: 0000-0002-1233-2382

1. Öğretim Görevlisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Ses Eğitimi Bölümü, suhacubukcu@gmail.com  
2. Doç. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Müsikîsi Devlet Konservatuarı, Ankara, Türkiye, yorgobacanos@gmail.com

\*Bu makale Mustafa Süha ÇUBUKCU'nun Yüksek Lisans tezinden türetilmiştir.

## EXTENDED ABSTRACT

There are some disagreements about the use of maqam in Turkish Music. In the elements that constitute these conflicts, features such as the characteristic progression (seyir) through the maqams in the works, pitch intervals, the use of transitions (geçki) and motives (çeşni) in sections such as base-refrain-middle (zemin-nakarat-meyan) are important. There are some differentiations in the aforementioned elements in the process from the 18th century to the 21st century, when valuable composers such as Itrî, Nâyî Osman Dede and Hızır Ağa, who are important in Turkish Music composing, gave their compositions.

Although there are some parallels seen in theoretical definitions and composition styles in the analyzes made within the framework of periodicity, the existence of contrasts constitutes the problem statement of the study. The problem in question is to be observed in the sample of the tawsheeh form in the study.

In this study, it is aimed to observe how the works follow the historical process by revealing the maqam features such as the characteristic maqam progression (seyir), pitch intervals (perde aralıkları), transition (geçki) and motives (çeşni) of the tawsheehs composed between the 18th and 21st centuries and in the maqam of Rast. In addition, it is aimed to determine the similarities or differences in the theoretical expressions of the relevant periods and the composition styles used in tawsheehs.

Tawsheeh form has important in terms of examining the theoretical elements it contains, since it is composed to be performed in the most voluminous and magnificent forms of Turkish Music, such as mawlid and mirâciye, and is fed from these forms. In this respect, the 5 elements that emerged within the framework of the maqam analysis carried out in the study were examined periodically. This examination has been considered significant in terms of reflecting the musical understandings applied in different periods and transferring the obtained information to today's studies and performances. In addition, as a result of the studies on the history of Turkish Religious Music and reviewed literature, no study was found in which maqam and periodicity were discussed together besides the detection of a small number of studies on the forms of tawsheeh. Therefore, this study is considered important in terms of presenting a comprehensive analysis of maqam and period in the sample of tawsheeh.

In this study, which was carried out on the basis of documental and historical scanning, the processes of data collection, analysis, evaluation by interpreting and reporting using tables and graphics are followed by targeting a systematic review with a descriptive method. In this context, "screening/survey" and "classification" methods were used in the study. In the study, the definitions of Rast maqam by different theorists between the 18th and 21st centuries are given. In the continuation of the study, the works obtained as a result of the interviews with various musicians, the Ministry of Culture State Choir Note Archive, TRT Historical Turkish Music Note Archive, Aytaç Ergen Note Archive and Cüneyt Kosal Note Archive were examined within the framework of the mentioned maqam and period, and examined with their maqam structures.

The maqam analysis methods of Gülçin Yahya Kaçar and Onur Akdogu were used in the study which is based on the Arel-Ezgi-Uzdilek system. The works were divided into sections such as base (zemin), refrain (nakarat), middle part (meyan), tarrannum (terennüm) and examined in the maqam framework. The works that cannot be divided into sections in question are expressed by dividing them into sections such as A, B, C, D, E.

According to Kaçar (2020), these sections are not included in the maqam analysis due to the use of different maqams in the middle part (meyan) and other sections (hane) of the works. In this study, middle (meyan) sections were also considered important and included in the analysis at the point of determining the musical understandings applied in different periods. In addition, the examination of the middle parts of the tawsheehs is important in terms of providing integrity in the transitions and tastes used in the bahirs in the form of mawlids.

According to Akdogu (1996), as a result of the maqam analysis, the suitability of the works to the traditional understanding of characteristic maqam progression (seyir) is discussed. In this study, it has been taken as a basis whether the works composed are compatible with the characteristic maqam progression (seyir) of the period in which they were composed, due to the conflicts in some theoretical definitions in the same and different centuries. In this context, both methods were used in the method used in the study. In addition, it cannot be said that the method used completely overlaps with the mentioned methods. In general, the "screening/survey" method was used in the applications.



## GİRİŞ

Türklerin mûsikî ile işigâlinin ilk izlerine yine Türk tarihinin başlangıç noktalarında rastlanmaktadır. Hunlar öncesi dönemlerde ekseriyetle “şaman” ya da “kam” denilen dînî liderler tarafından kullanılan mûsikî; av âyinleri, kurban ziyâfeti, mâtem âyinleri gibi törenlerde icrâ edildiği bilinmektedir (Demirci, 2018: 25-27). Uzun dönemler boyunca hayatın içerisinde paydalar taşıyan ve toplumların etkileşiminde rol oynayan mûsikî, Türk tarihinin başlangıcından itibaren benzer amaçlar doğrultusunda çeşitli mübâdelelere uğramıştır. Örneğin şaman ve kamların icrâ ettiği dînî mûsikî; askerî törenlerde kullanılan tuğ; doğum, tahta çıkış, elçi kabulü gibi törenlerde toy; ölenlerin arkasından okunan yuğ (Tıraşçı, 2019: 38-39) gibi mûsikî türleri, ilerleyen süreçte bazı formların doğmasına zemin hazırlamıştır.

Türklerin İslâm’ı kabûlünden sonra icrâ ettikleri kendilerine özgü mûsikî anlayışı, hayra kullanılarak Allah’a yaklaşma noktasında fayda sağladığı takdirde âlimler tarafından tasvip ve takdir edilmiştir. Bu haseple dînî muhteviyattaki şiirlerin sadece sözlü olarak okunması ile “Câmi mûsikîsi”, enstrümanlarla birlikte birlikte icrâ edilmesi ile “Tekke mûsikîsi” doğmuştur (Akdoğan, 2003: 357-370). Tarihsel süreç içerisinde yeni anlayış ve etkileşimlerden etkilenen Türk Din Mûsikîsi, yeni makâm ve formların dâhil edilmesiyle zenginleştirilmiştir. Câmi mûsikîsinde ibadet esnası, öncesi ve sonrası olmak üzere icrâ edilen formlar oluşurken Tekke mûsikîsinde daha çok zikre dayalı ve enstrümanların da dâhil edildiği formlar bulunmaktadır (Özcan, 1994: 359-360). Çalışmanın konusunu oluşturan tevşih formu her iki tür içerisinde icrâ edilmektedir.

Tevşih, Hz. Peygamber’in kudûmu, hayatı, nübüvveti, mirâcı, vefâtı gibi konuların ele alınarak ona olan övgülerin terennüm edildiği bir Türk Din Mûsikîsi formudur. Bu bağlamda ele aldığı konular itibariyle mevlîd ve mirâciye formları ile paralellik göstermektedir. Söz konusu iki formun bahir ve hâne aralarında icrâ edilmek sûretiyle bestelenen tevşih formu, kullanıldığı bölümleri hem mânâ hem de makâmsal anlamda bağlayıcı bir görev üstlenerek yapılan icrâları süslemektedir. Türk Mûsikîsinin büyük formlarından mevlîd ve mirâciyenin ihtişâmından beslenen tevşihler, klasik mûsikî nazariyatı için gerek makâm üslûbu gerek usûl kullanımları noktasında önemli sezdirimler sunmaktadır. Çalışma içerisinde söz konusu sezdirimler, makâmsal üslûp bağlamında ele alınarak Osmanlı’nın sanatsal üretim anlamında zenginlik gösterdiği 18. yy. lardan itibaren (Güray, 2011: 92-93) dönemsel çerçevesinde incelenmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda 18. yy. dan 21. yy. a kadar tevşih formu örnekleminde ele alınan makâm üslûplarının tarihi süreci hakkında bilgi sahibi olmak hedeflenmiştir. Dönemsel çerçevesinde elde edilen bulguların günümüz beste ve icrâlarına yansıtılması ile Türk Mûsikîsi formlarında makâmsal zenginliklere katkı sağlanabilir. Ayrıca çalışma içerisinde yer verilen makâmı hakkında derinlemesine bilgi sahibi olunabilir.

Belgesel ve tarihsel tarama temelinde gerçekleştirilen bu çalışmada, betimsel yöntemle sistematik bir inceleme hedeflenerek; verilerin toplanması, çözümlenmesi, yorumlanarak değerlendirilmesi, tablo ve grafikler kullanılarak raporlaştırılması süreçleri izlenmektedir. Bu bağlamda çalışma içerisinde “tarama/survey” ve “sınıflandırma” metodları kullanılmıştır.

## 2. Tevşih Formu

Tevşih Arapça’da “veşşehâ” fiili ve “vişâh” mastarından olup köken itibariyle kemer, kuşak, kuşak giydirmek gibi anlamlara gelmektedir (İbn Fâris, 1991: 114). Kelime anlamı itibariyle “süslemek, düzenlemek” fiillerine karşılık gelen bu form (Özcan, 2012: 48) Türk Din Mûsikîsinde hem Câmi hem de Tekke mûsikîsi içerisinde ortak olarak kullanılmaktadır. Mevlîd ve mirâciye formlarındaki bahir aralarında ekseriyetle cumhur olarak icrâ edilen bu formda, Hz. Peygamber’in doğumu, hayatı, mirâcı gibi konular ele alınmaktadır. Bu bağlamda güftelerde işlenen konu itibariyle na’t formu ile paralellik göstermektedir.

## 3. Türk Müziğinde Makâm

Arapça bir fiil olan “kâme” kökünden gelen “makâm” sözcüğü evvelki mûsikîşinaslar tarafından “zülkül” ya da “devir” şeklinde kullanıldığı bilinmektedir. “Makâm” tabirinin ilk kez Merâgî tarafından kullanıldığı bazı kaynaklarda ifade edilse de (Kutluğ, 2000: 73) daha önceki dönemlerde bu ifadenin Şirâzî ve Mevlânâ tarafından kullanıldığı görülmektedir (Akdeniz ve Çubukcu, 2020: 1248).

Nâsır Dede “makâm” kavramını Tedkîk ü Tahkîk eseri içerisinde “Müteahhirîn ve kudemâ-i müteahhirîn itibârlarından müstâfâd olan vech-i münâsib ile madde-i asliyyesi üzerinde, sîma’ında kendüye mahsus bir heyet sahibi olup, şunun gibi, uhrâya inkısamı kaabil olmayan lâhindir” (Yahya Kaçar, 2008: 147) şeklinde tarif edilmiştir.

### 3.1. Rast Makâmı

Türk Müsikîsinin bilinen en eski makâmlarından sayılan Rast makâmı, sistemci okul döneminden önce de kullanıldığı malûm olunmaktadır (Kutluğ, 2000: 160). Urmevî'den itibaren "Edvâr-ı Meşhûre" (Levendoglu Yılmaz, 2002: 161) yani on iki ana makâm içerisinde yer alan Rast makâmı, birçok nazariyatçı tarafından dizi itibariyle doğal dizi (Gönül, 2019: 214) ve makâm itibariyle "ümmü'l makâmat" (Özkan, 2007: 461-462) yani ana makâm olarak görülmüştür.

#### 3.1.1. 18. yy. Rast Makâmı Tarifleri

Kantemiroğlu tarifinde makâmın rast perdesinden başlayarak rast, düğâh ve segâh perdelerinde gerek pestten tize gerek tizden pest seslere doğru bir seyir izleneceğini ifade etmiştir. Ayrıca tiz bölgede hüseyinî, pest bölgesinde yegâh perdelerine kadar genişleme gösterilerek karara gidildiğini belirtmiştir (Kutluğ, 2000: 162).

Kutbünnâyî Osman Dede Rabt-ı Ta'bîrât-ı Müsikî eserinde bu makâm için "Onun ilk perdesi rast'tır. Sonra düğâh ve segâh doğrudur. Düğâh ve rastî'ye dönerim. Sonra rehâvî ve rast az oluyordu" demiştir (Erguner, 1991: 67).

Osman Dede'nin de Kantemiroğlu'nun tarifine benzer şekilde Rast makâmında rast perdesinden başlanması gerektiği, daha sonra da düğâh ve segâh perdelerine doğru bir seyir izlenmesi gerektiği ifade edilmiştir. Rast perdesine tekrar döndükten sonra rehâvî ifadesine yer verilerek Kantemiroğlu'nun tarifindeki gibi yegâh perdesine doğru bir genişleme yapılabileceği görülmektedir.

#### 3.1.2. 19. yy. Rast Makâmı Tarifleri

Abdülbâkî Nâsır Dede Tedkîk-u Tahkîk adlı eserinde Rast makâmını şu şekilde tarif etmiştir;

"Perde-i Rast'dan âğâz idüb, Düğâh ve Segâh ve Çargâh perdesi, dönüp aşağı Segâh ve Düğâh perdesi ile Rast perdesine gelüb anda karar ider. Ammâ Çargâh'dan yukarı Nevâ ve Hüseyinî ve Acem ve Gerdâniye perdesine dek ve Rast perdesinden aşağı Irak ve Aşîrân ve Yegâh perdesine dek seyri vardır. Müteahhirin ve kudemâ-i müteahhirin ve kudemânın indinde Gerdâniyyeye dek daire itibar olub müteahhirin ve kudemâ-i müteahhirin böyle itibar eylediler" (Güngördü, 2000: 40).

Abdülbâkî Nâsır Dede 18. yy. makâm tariflerine benzer şekilde Rast makâmının rast perdesinden seyre başlayarak düğâh, segâh, çargâh ve tekrar pest bölgeye doğru segâh, düğâh perdeleri ile rast perdesinde karar edildiğini ifade etmiştir. Daha sonra bu makâmın nevâ perdesinden gerdâniye'ye, irak perdesinden yegâh'a kadar genişleyebileceğini belirtmiştir. Haşim Bey, Hâşim Bey Mecmuası ya da Hâşim Bey'in Edvarı şeklinde isimlendirilen eserinde Rast makâmı için şu tarifte bulunmuştur;

"İbtidâ perde rast'dan başlayıp; düğâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyinî, ev'ç, gerdâniye basarak muhayyere kadar çıkıp, bâ'dehu muhayyerden gerdâniye, 'acem, hüseyinî, nevâ, çargâh, segâh, düğâh, rast, 'irak, 'aşîrân perdesiyle bir yegâh açıp, tekrar yegâh-'aşîrân, 'irak, rast, düğâh, açarak, yine 'irak ile rast'da karar eder" (Tırışkan, 2000: 21).

Hâşim Bey anlatımında yine rast perdesinden seyre başlanması gerektiğini ifade etmiştir. Bunun yanında diğer tariflerden farklı olarak muhayyer perdesine kadar evç perdesi ile çıkılacağını ve muhayyer perdesinden inerken evç perdesinin acem perdesine dönüşeceğini belirterek makâmın icrâsına dair bilgiler vermiştir.

#### 3.1.3. 20. yy. Rast Makâmı Tarifleri

Tanburi Cemil Bey Rast makâmını şu şekilde tarif etmiştir;

"Rast makâmı, yedinci fasılada fa diyez nim sadasını muhtevi olmakla, sernâmesinde fa diyez işareti bulunur. Rastın zemini; irâk, rast perdelerinden başlamak üzere, gerdâniye-yegâh arasında Meyânî; nevâ-tiz nevâ oktavında icrâ olunur. Karar dahi; nevâdan ibtidar etmekten ibaret bir farkla, zeminin aynıdır. Ses veya alat-ı Müsikîye müsaid ise, rast meyânî tiz gerdâniyeye kadar tevatür edebilir" (Cevher, 1992: 47).

Rauf Yektâ Bey, Kutluğ'a (2000) göre Rast makâmını sistemci okuldaki anlayışla ana dizi olarak görmüş ve bu makâmı anlatımında rast perdesi üzerinde çargâh perdesine kadar bir dördütlü, çargâh perdesinden gerdâniye perdesine kadar bir beşli dizi kurmuştur. O dönem segâh perdesi doğal ses olarak görülmesi itibariyle donanımda sadece evç perdesine yer verilmiştir. Tamamlayıcı olarak da yegâh perdesine kadar bir genişleme bulunmaktadır.

Rast makâmına verilen örnekte seyre rast perdesinden başlanarak rast perdesinde kalış gösterilmiştir. Çargâh ve nevâ perdeleri gösteriminden sonra yegâh perdesine genişleme gösterilerek rast perdesinde kalış yapılmıştır. Evç ve gerdâniye perdelerinden sonra Rast makâmında bir nazariyatçı tarafından ilk defa tiz bûselik (tiz segâh) perdesi kullanıldığı görülmektedir. Gerdâniye, nevâ ve segâh perdelerinde kalışlardan sonra rast perdesinde karar verilmiştir. Ayrıca Rauf Yektâ Bey Rast makâmının Avrupa mûsikisindeki sol majör tonu ile aynı dizi olduğunu belirtmiştir (Yekta, 1986: 69).

### 3.1.4. 21. yy. Rast Makâmı Tarifleri

Hüseyin Sadettin Arel'in öğrencilerinden Yakup Fikret Kutluğ, Türk Musikisinde Makamlar isimli kitabında birçok nazariyatçının makâm tariflerine yer vermiştir. Makâmın nazariyatçılar tarafından tarifleri ile birlikte bestekârlar tarafından kullanımını da temel alan Kutluğ (2000) Rast makâmının çıkıcı bir karakterde olduğu ile anlatıma başlamıştır. Seyir başlangıcında yegâh perdesinden çok hüseyinî aşiran perdesine kadar bir genişleme gösterildiği ifade edilmiştir. Segâh ve çargâh perdelerinde asma kalışların önemi vurgulanmış, tiz durak perdesini oluşturan gerdâniye perdesinin kullanımları ve meyan açışlarındaki rolü ifade edilmiştir. Meyan bölümünde makâmın tiz segâh perdesinde segâh, muhayyer perdesinde Muhayyer, Tahir, gerdâniye perdesinde Nihâvend gibi geçkiler kullanılabileceği ifade edilmiştir. Meyan bölümünden sonra güçlü perde nevâ üzerinde yapılacak geçkiler ve icrâda kullanılabilecek detaylar verilmiştir. Makâmın genel itibarıyla yeden perdesi irak ile karara gidildiği ve donanımda segâh ve evç perdelerinin kullanıldığı ifadelerine yer verilmiştir.

İsmail Hakkı Özkan'ın Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri kitabı içerisinde Rast makâmı maddeler halinde tarif edilmiştir. Çıkıcı bir karaktere sahip makâmın durağı rast, güçlüsü nevâ perdesidir. Yerinde Rast beşlisi üzerine nevâ perdesi üzerinde Rast dörtlüsü ilavesiyle oluşmaktadır. Donanımında yer alan evç perdesi genellikle inici nağmelerde acem perdesine dönüşmektedir. Dügâh ve segâh asma kalış perdeleridir. Makâm donanımında segâh ve evç perdeleri bulunmaktadır. Yedeni irak perdesidir ve genişlemesi genellikle pest bölgede yegâh perdesine kadar görülmektedir.

Makâm seyrine karar civarından başlanarak pest bölgelere genişlemelerden sonra Rast dizisinde karışık seyirler gösterilerek nevâ perdesinde yarım karar yapılmaktadır. Gerekli asma kalışlar kullanıldıktan sonra rast perdesinde ekseriyetle yeden perdesi ile karara varılır (Özkan, 1990: 115-117).

## 4. Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde çalışmada yer verilen eserler muhtelif bölümlere ayrılarak makâm analizleri yapılmıştır. Analizlerin sonunda eserler hakkındaki genel bilgiler tablolara aktarılmıştır. Ayrıca incelenen her makâmın sonunda eserlerin dönemlere göre seyir yapıları, biçim yapıları ve perde aralıkları gibi özellikler grafiklere işlenmiştir.



Resim 1. 18. yy. Rast makâmında bestelenen tevşih  
Çün Doğup Tuttu Cihan Yüzünü Hüsnün Güneşi adlı eserin zemin bölümü

Zemin bölümüne rast perdesinden başlanmasının akabinde nevâ ve segâh perdelerinde kalışlar yapılarak tekrar karar perdesi rast'a dönülmüştür. Rast bölgesinde gösterilen kısa seyirlerden sonra tekrar güçlü perde nevâ'ya gidilerek satır sonunda bu perde üzerinde Bûselik dizi gösterilmiştir. Zemin bölümünde bu melodik yapı tekrar ederek kullanılmıştır. Bu bölüm içerisinde rast perdesindeki kısa kalışlar, akabinde nevâ perdesinde kutuplanan melodik yapı ve hüseyinî perdesinin vurgulanması ile Pençgâh-1 Asl makâmının işlendiği görülmektedir.



Resim 2. Çün Doğup Tuttu Cihan Yüzünü Hüsnün Güneşi adlı eserin terennüm bölümü

Terennüm bölümünün girişinde nevâ civarı seyreden melodide önce segâh sonra rast perdesinde kalış yapılmıştır. Nevâ perdesinde Bûselik dizi gösterilmiştir. Rast-nevâ atlamaları ile nevâ perdesi güçlendirilmiştir. Seyrin devamında segâh, dügâh ve nevâ perdelerindeki kalışlardan sonra hüseyinîaşiran perdesine kadar genişleme gösterilerek karara gidilmiştir.

<b>Biçim</b>	A+B
<b>En Tiz Perde</b>	Gerdâniye
<b>En Pest Perde</b>	Hüseyinîaşiran
<b>Seyri</b>	İnici-çıkıcı
<b>Zeminde Kullanılan Geçkiler</b>	Yerinde Pençgâh-1 Asl
<b>Zeminde Kullanılan Çeşniler</b>	-
<b>Terennümde Kullanılan Geçkiler</b>	Yerinde Pençgâh-1 Asl
<b>Terennümde Kullanılan Çeşniler</b>	Nevâ'da Bûselik

Tablo 1. Çün Doğup Tuttu Cihan Yüzünü Hüsnün Güneşi adlı eser



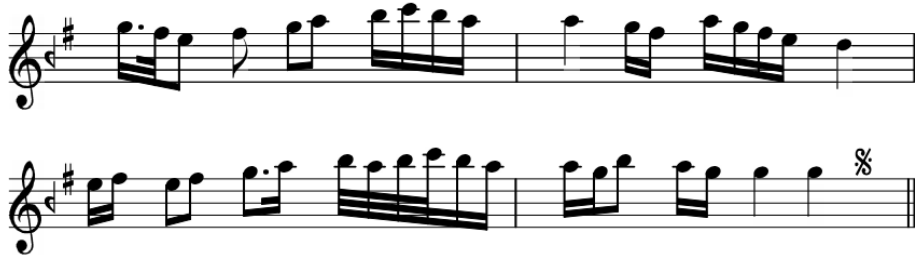
Resim 3. 19. yy. Rast makâmında bestelenen tevşih  
Ya Resûlallah şefaatiyle Allah aşkına adlı eserin zemin bölümü

Zemin bölümüne çargâh perdesinden başlanarak önce nevâ, daha sonra rast perdesinde kalış yapılmıştır. Akabinde gerdâniye perdesinden pest bölgeye acem perdesi ile gidilerek segâh perdesindeki kalış ile nakarat bölümüne geçilmiştir.



Resim 4. Resûlallah şefaatiyle Allah aşkına adlı eserin nakarat bölümü

Nakarat bölümüne nevâ'da Hicaz dizisi ile girilmiştir. Nevâ'da Hicaz ve çargâh perdesinde Nikriz gösteriminden sonra hüseyinî perdesi ile tekrar Rast dizisine dönülerek segâh perdesinde kalış yapılmıştır. Rast dizisinde yapılan seyirler neticesinde rast perdesinde yapılan kalış ile meyan bölümüne geçilmiştir.



Resim 5. Resûlallah şefaatiyle Allah aşkına adlı eserin meyan bölümü

Meyan bölümünde gerdâniye ve nevâ perdelerinde Rast dizisi kullanımlarının akabinde gerdâniye perdesinde kalış yapılmıştır. Böylece Mâhur makâmı işlenmiştir denilebilir. Meyan bölümünden sonra tekrar nakarat bölümüne dönülerek karara gidilmiştir.

Biçim	A+B+C+B
En Tiz Perde	Tiz Çargâh
En Pest Perde	Rast
Seyri	İnici-çıkıcı
Zeminde Kullanılan Geçkiler	Yerinde Pençgâh-1 Asl
Zeminde Kullanılan Çeşniler	Yerinde Segâh
Nakaratta Kullanılan Geçkiler	-
Nakaratta Kullanılan Çeşniler	Nevâ'da Hicaz, Çargâh'ta Nikriz, Yerinde Segâh
Meyanda Kullanılan Geçkiler	Yerinde Mâhur
Meyanda Kullanılan Çeşniler	-

Tablo 1. Ya Resûlallah Şefaât Eyle Allah Aşkına adlı eser



Resim 6. 20. yy. Rast makâmında bestelenen tevşih Doğmazdı Kalbe İman adlı eserin nakarat bölümü

Nakarât bölümü ile başlayan esere gerdâniye perdesi civarından girizgâh yapılmıştır. Gerdâniye perdesi üzerinde kullanılan Rast dizisi, sümbüle perdesi ile Bûselik dizisine dönüştürülmüştür. Zemin bölümüne kadar bu dizi kullanımı sürdürülmüştür.



Resim 7. Doğmazdı Kalbe İman adlı eserin zemin bölümü

Zemin bölümünde rast perdesinden başlayan seyirde hüseyinâşiran perdesine kadar genişleme gösterilerek rast perdesinde kalış yapılmıştır. Makâmın güçlüsü nevâ perdesinde Rast dizisi işlendikten sonra Nişâbur çeşnisi kullanılarak nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. Akabinde Segâh makâmı dizisine geçilerek segâh çeşnisi gösterilmiştir.



Resim 8. Doğmazdı Kalbe İman adlı eserin meyan bölümü

Meyan bölümünde rast dizisine dönülerek rast perdesinde kalış gösterilmesinin akabinde nakarat bölümünün üçüncü ölçüsünden itibaren gerdâniye perdesinde kullanılan melodinin simetrisi rast perdesi üzerinde kullanılarak karara gidilmiştir.

<b>Biçim</b>	A+B+C
<b>En Tiz Perde</b>	Tiz Çargâh
<b>En Pest Perde</b>	Irak
<b>Seyri</b>	İnici
<b>Zeminde Kullanılan Geçkiler</b>	-
<b>Zeminde Kullanılan Çeşniler</b>	Yerinde Nişâbur, Yerinde Segâh
<b>Nakaratta Kullanılan Geçkiler</b>	Yerinde Mâhur
<b>Nakaratta Kullanılan Çeşniler</b>	-
<b>Meyanda Kullanılan Geçkiler</b>	-
<b>Meyanda Kullanılan Çeşniler</b>	Yerinde Segâh, Nihâvend Asl

Tablo 2. Doğmazdı Kalbe İman adlı eser



Resim 9. 21. yy. Rast makâmında bestelenen tevşih

Senin Aşkınla Yansın Bu Tenim Nûrunla Dolsun Bedenim adlı eserin zemin bölümü

Zemin Bölümüne rast perdesinden başlanarak bu bölgede yapılan seyirlerin akabinde makâmın güçlüsü nevâ perdesinde kalışlar gösterilmiştir.



Resim 10. Senin Aşkınla Yansın Bu Tenim Nûrunla Dolsun Bedenim adlı eserin nakarat bölümü

Nakarat bölümüne nevâ perdesinde Rast dizisi ile başlanarak önce düğâh sonra segâh perdesinde kalış gösterilmiştir. Tekrar düğâh perdesindeki kalıştan sonra karar perdesi civarında yapılan seyirlerle karar gösterilmiştir.



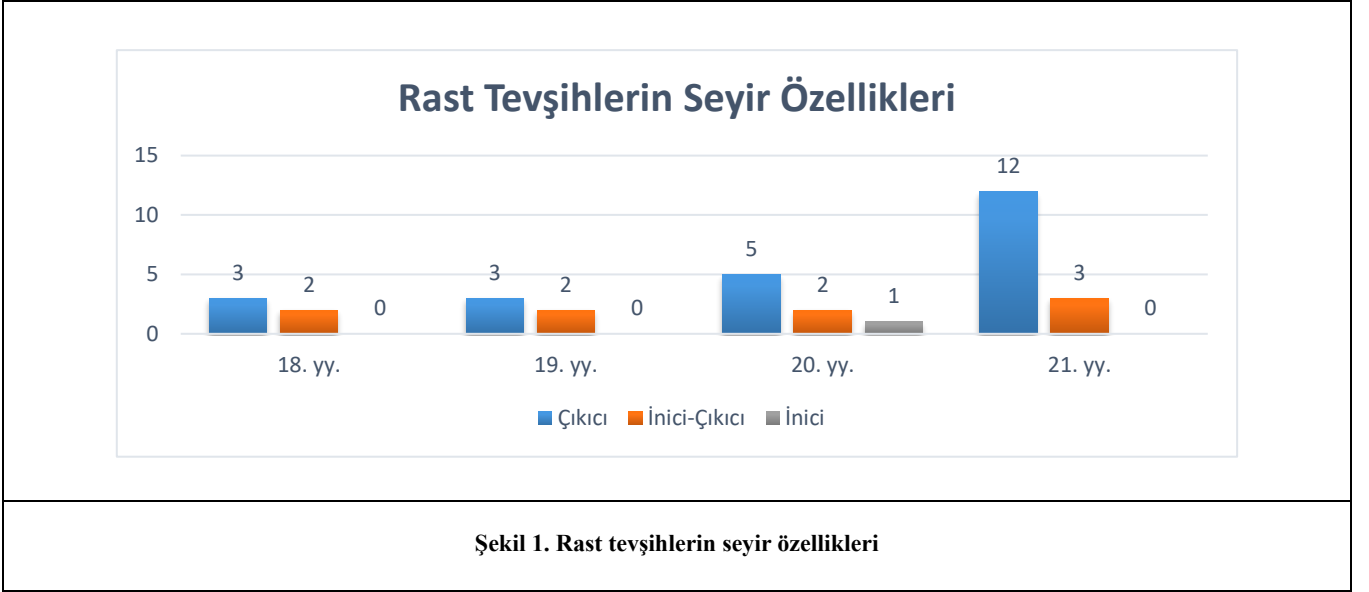
Resim 11. Senin Aşkınla Yansın Bu Tenim Nûrunla Dolsun Bedenim adlı eserin meyan bölümü

Meyan bölümünde gerdâniye, tiz segâh, muhayyer ve tekrar gerdâniye perdelerinde yapılan kalışlar ile gerdâniye perdesinde Rast dizisi, dolayısı ile Mâhur makâmı kullanımı görülmektedir. Meyan bölümünün son kısmında acem perdesi ile nevâ perdesine Bûselik dizi ile gidilerek tekrar nakarat bölümüne dönülmüştür.

<b>Biçim</b>	A+B+C+B
<b>En Tiz Perde</b>	Tiz Nevâ
<b>En Pest Perde</b>	Rast
<b>Seyri</b>	Çıkıcı
<b>Zeminde Kullanılan Geçkiler</b>	-
<b>Zeminde Kullanılan Çeşniler</b>	Yerinde Uşşak
<b>Nakaratta Kullanılan Geçkiler</b>	-
<b>Nakaratta Kullanılan Çeşniler</b>	Yerinde Uşşak, Yerinde Segâh
<b>Meyanda Kullanılan Geçkiler</b>	Yerinde Mâhur
<b>Meyanda Kullanılan Çeşniler</b>	-

Tablo 3. Senin Aşkınla Yansın Bu Tenim Nûrunla Dolsun Bedenim adlı eser

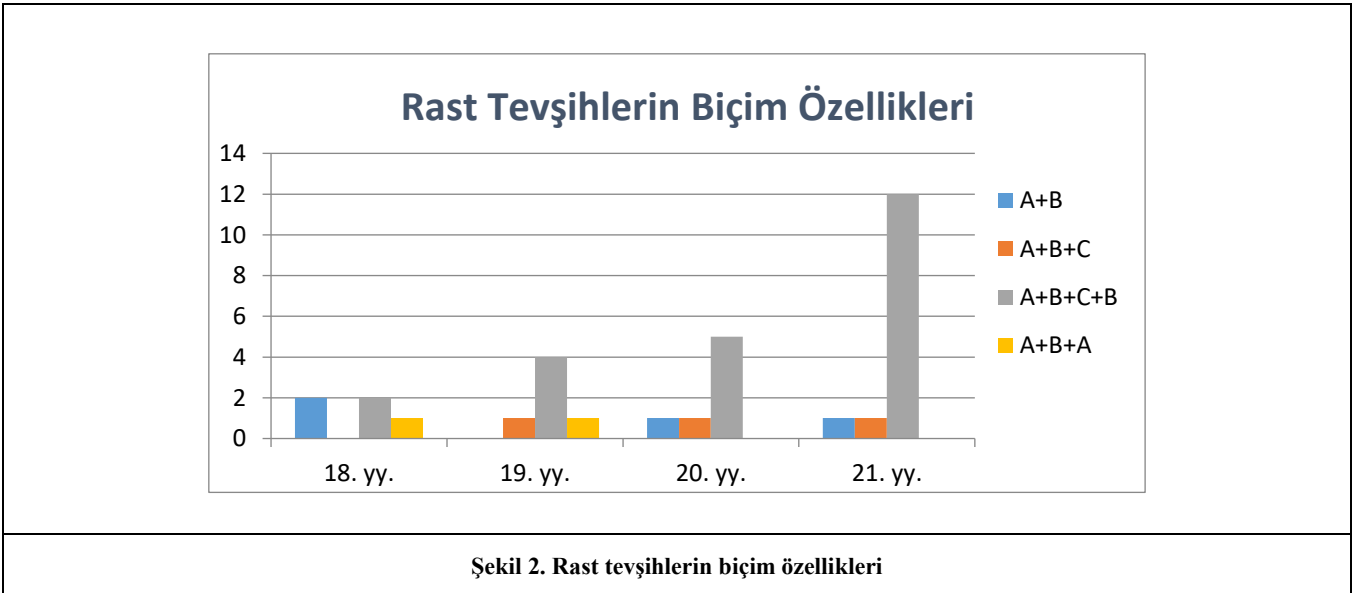




Rast makâmında bestelenen tevşihlerin 18. yy. da 3 tanesi çıkıcı, 2 tanesi inici-çıkıcı; 19. yy. da 3 tanesi çıkıcı 2 tanesi inici-çıkıcı; 20. yy. da 5 tanesi çıkıcı, iki tanesi inici-çıkıcı, 1 tanesi inici; 21. yy. da 12 tanesinin çıkıcı, 3 tanesinin de inici-çıkıcı seyir özelliklerine sahip olduğu gözlenmektedir.

Bu bağlamda eserlerin;

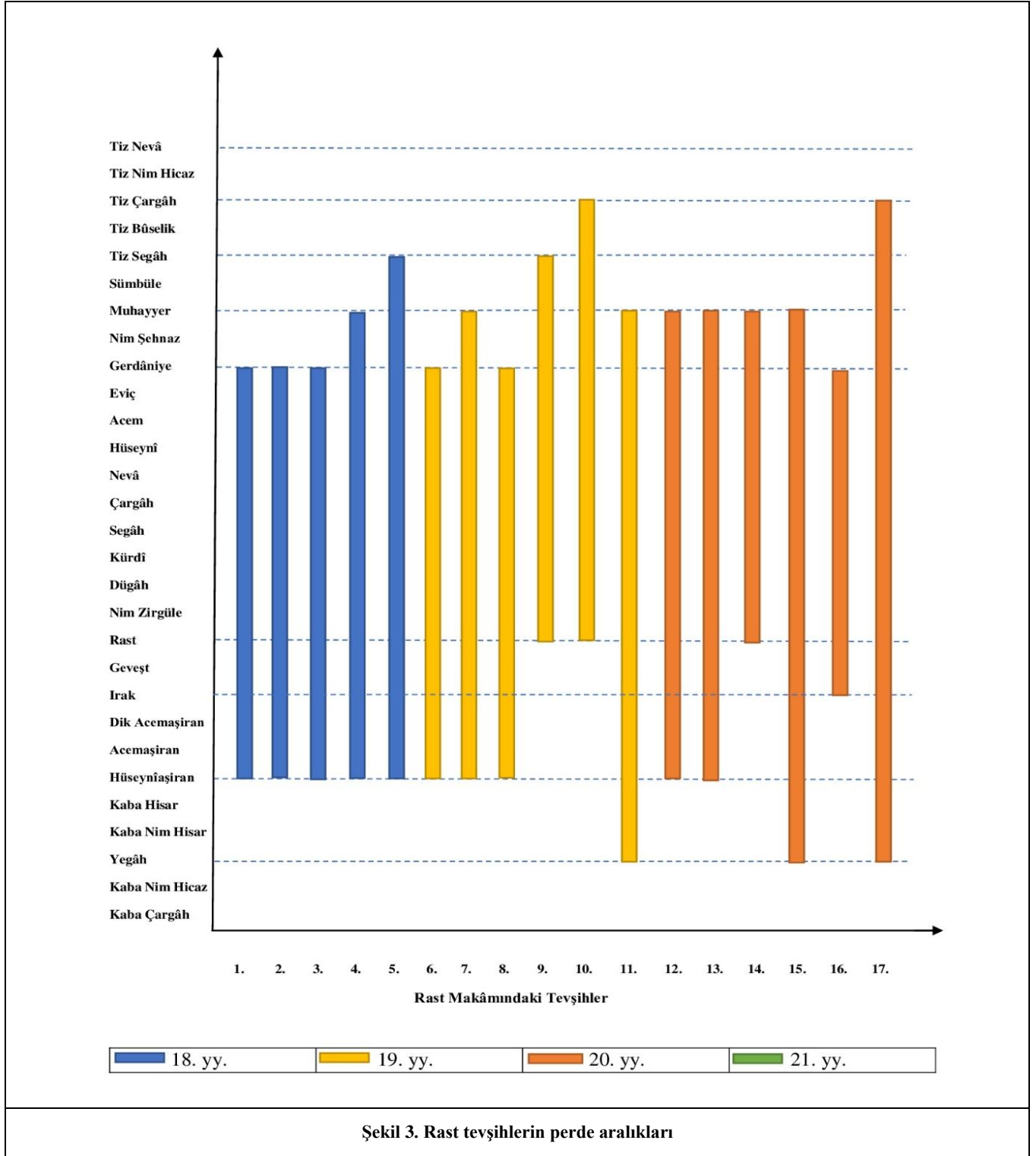
- 18. yy. da yaklaşık %66'sı çıkıcı, %44'ü inici-çıkıcı,
- 19. yy. da yaklaşık %66'sı çıkıcı, %44'ü inici-çıkıcı,
- 20. yy. da yaklaşık %62'si çıkıcı, %25'i inici-çıkıcı, %13'ü inici,
- 21. yy. da yaklaşık %80'i çıkıcı, %20'sinin de inici-çıkıcı seyir özelliği gösterdiği ifade edilebilir.

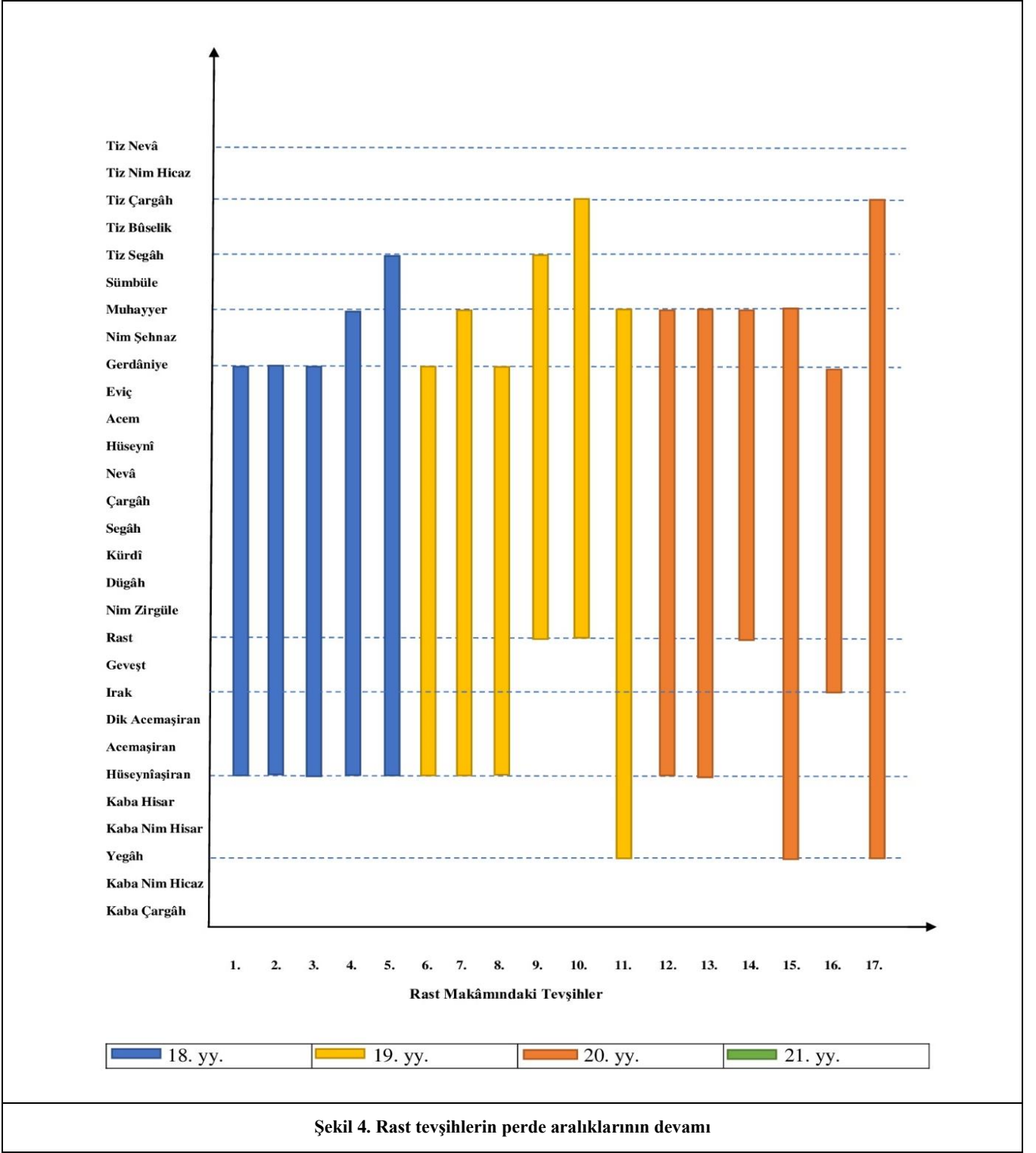


Rast makâmında bestelenen tevşihlerin 18. yy. da 2 tanesi A+B, 2 tanesi A+B+C+B, 1 tanesi A+B+A; 19. yy. da 1 tanesi A+B+C, 4 tanesi A+B+C+B, 1 tanesi A+B+A; 20. yy. da 1 tanesi A+B, 1 tanesi A+B+C, 5 tanesi A+B+C+B; 21. yy. da 1 tanesi A+B, 1 tanesi A+B+C, 12 tanesi de A+B+C+B biçimi kullanılarak bestelenmiştir.

Rast makâmında bestelenen tevşihlerin;

- 18. yy. da en çok kullanılan biçim kalıpları %40'lık oran ile A+B+C+B ve %40'lık oran ile A+B,
- 19. yy. da en çok kullanılan biçim kalıbı yaklaşık %66,5'lik oran ile A+B+C+B,
- 20. yy. da en çok kullanılan biçim kalıbı yaklaşık %71,5'lik oran ile A+B+C+B,
- 21. yy. da en çok kullanılan biçim kalıbının da yaklaşık %86'lık oran ile A+B+C+B olduğu görülmektedir.





18. yy. eserlerinde en tiz perdelerin 3'ü gerdâniye, 1'i muhayyer ve 1'i tiz segâh; en pest perdelerin 5'i de hüseyñâşiran perdesi olduğu görülmektedir.

19. yy. eserlerinde en tiz perdelerin 2'si gerdâniye, 2'si muhayyer, 1'i tiz segâh ve 1'inin de tiz çargâh; en pest perdelerin 3'ü hüseyñâşiran 2'si rast ve 1'inin de yegâh perdeleri olduğu görülmektedir.

20. yy. eserlerinde en tiz perdelerin 1'i gerdâniye, 5'i muhayyer ve 2'sinin tiz çargâh; en pest perdelerin 3'ü irak, 2'si yegâh, 2'si hüseyñâşiran ve 1'inin de rast perdeleri olduğu görülmektedir.

21. yy. eserlerinde en tiz perdelerin 3'ü gerdâniye, 3'ü muhayyer, 2'si sümbüle, 3'ü tiz çargâh ve 3'ünün tiz nevâ; en pest perdelerin 7'si rast, 3'ü irak, 1'i hüseyñâşiran ve 3'ünün de yegâh perdesi olduğu görülmektedir.

Bu bağlamda Rast tevşihlerin;

- 18. yy. da en tiz perdelerin %60'ı gerdâniye, %20'si muhayyer, %20'si tiz segâh; en pest perdelerin %100'ü hüseyñâşiran,
- 19. yy. da en tiz perdelerin yaklaşık %33'ü gerdâniye, yaklaşık %33'ü muhayyer, yaklaşık %17'si tiz segâh, yaklaşık %17'si tiz çargâh; en pest perdelerin %50'si hüseyñâşiran, %33'ü rast ve %17'si yegâh,
- 20. yy. da en tiz perdelerin %62,5'i muhayyer, %25'i tiz çargâh, %12,5'i gerdâniye; en pest perdelerin %37,5'i irak, %25'i hüseyñâşiran, %25'i yegâh ve %12,5'i rast,
- 21. yy. da en tiz perdelerin yaklaşık %21,5'i tiz nevâ, %21,5'i tiz çargâh, %21,5'i muhayyer, %21,5'i gerdâniye ve %14'i sümbüle; en pest perdelerin %50'si rast, %21,5'i irak, %21,5'i yegâh ve %7'si hüseyñâşiran perdeleri olduğu görülmektedir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Câmi ve Tekke Mûsikîsi çatısı altında disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınan bu çalışmada Türk Mûsikîsinin temelini teşekkül eden makâm unsurları, İslâmî muhtevâ taşıyan tevşihler, tarihsel mübâdelelerin çerçevesini oluşturan 18-21. yy. lar irdelenerek mûsikî, din ve tarih bilimlerine olası katkılarda bulunabilecek muhtelif sonuçlara ulaşılmıştır. Kapsamlı bir incelemenin neticesinde elde edilen bu sonuçlar, çeşitli nazarî yönlerin anlaşılabilirliğini arttırabilmek adına farklı paragraflar halinde sunulmuştur.

Rast makâmında bestelenen tevşihlerin genel seyir özellikleri incelendiğinde yaklaşık %70'i çıkıcı, %27'si inici çıkıcı ve %3'lük bir kısmı da inici seyir yapısı ile bestelendiği görülmektedir.

Rast tevşihlerin 18. yy. da genellikle gerdâniye-hüseyñâşiran perdeleri arasında bestelendiği görülmektedir. 19. yy. da ise bu aralığın benzer şekilde muhayyer ve gerdâniye ile hüseyñâşiran perdeleri arasında kullanıldığı izlenmiştir. 20. yy. da yine muhayyer perdesinin çoğunlukla kullanıldığı görülse de tiz çargâh perdesine doğru tizleşmeler gözlenmiştir. 21. yy. da söz konusu tizleşmeler daha da artarak tiz nevâ, tiz çargâh ve muhayyer perdeleri çoğunlukla kullanılmıştır.

Bu minvalde Akgün'ün (2021) Rast makâmı örnekleminde incelenen sözlü eserlerde 19. yy. ın 18. yy. a göre daha fazla tizleşen ses sahasına sahip olduğu ifade edilmiştir. Söz konusu dönemlerin devamında 21. yy. a kadar olan süreçte bestekârlıkta, dolayısı ile icrâ anlayışında tiz bölgelere doğru daha fazla yönelim gösterildiği görülmektedir.

Rast makâmında bestelenen tevşihlerin zemin bölümlerinde yoğun geçki ve çeşni kullanımlarına rastlanılmamıştır. Söz konusu kullanımların çoğunluğunu yerinde "Pençgâh-ı Asl" oluştururken; yerinde "Rast-ı Cedit", yerinde "Nihâvend Asl", yerinde "Nişâbur" kullanımları da söz konusudur.

Rast tevşihlerin 5 tanesinde nakarat bölümüne saptanmamıştır. Kalan eserlerde yerinde "Nikriz", yerinde "Nişâbur", yerinde "Hicaz", yerinde "Mâhur", yerinde "Nihâvend Asl", yerinde "Pençgâh-ı Asl", yerinde "Bûselik", tiz segâh perdesinde "Segâh", yerinde "Necid Hüseyñi" kullanımları görülmektedir. 21. yy. a doğru ilerleyen süreçte kısa çeşnilerin kullanımlarında yoğunluklar gözlemlenmiştir.

Rast eserlerin meyan bölümlerinde en fazla kullanılan geçkinin yerinde "Mâhur" geçkisi olduğu söylenebilir. Bunun yanında 18-20. yy. arası yerinde "İsfahan", yerinde "Hicaz", yerinde "Hüseyñâşiran", yerinde "Nühüft", yerinde "Nişâbur", yerinde "Nişâbürek", yerinde "Nihâvend Asl gibi kullanımlar görülürken 21. yy. ın geçki ve çeşni kullanımı konusunda en zengin dönem olduğu dikkat çekmektedir. Bu dönem içerisinde en çok kullanılan geçki yerinde "Mâhur" iken, diğer geçki ve çeşnilerde önceki dönemlere göre daha tiz karakterli yapılar söz konusudur. Ayrıca bu dönemde bestelenen eserlerde geçkilerin yapıları kısalarak bölüm içerisinde daha da çeşitlendiği görülmektedir.

Bestelenen tevşihlerin %70'lik oran ile en fazla A+B+C+B biçimi kullanılarak bestelendiği tespit edilmiştir.

Rast makâmının 18. yy. dan 21. yy. a kadar birçok nazârî kaynakta çıkıcı seyir yapısına sahip olduğu ifade edilmiştir. Bu makâmda bestelenen eserler yaklaşık %70 oranda bu anlatımlar ile örtüşmektedir. Bu oranın %66'ya düştüğü 18. yy. için Akgün (2021) 17. yy. a göre 18. yy. da seyir yapılarında nevâ perdesine doğru bir yönelim görüldüğünü ifade etmiştir. Bu bağlamda tevşih formu, diğer sözlü eserler ile birlikte dönemin seciyesini yansıtmada paralellik göstermektedir.

Sonuç itibariyle tarihsel sürecin ilerlemesiyle birlikte Rast tevşihlerin makâm kullanımlarında sadelikten uzaklaşarak daha girift yapılara bir eğilim olduğu (geçki ve çeşni yoğunluğu, perde aralıklarında tiz bölgelere yönelim) ifade edilerek bu eğilimin dönemin mûsikî anlayışı ve mûsikîşinaslarının makâmsal üslûpları hakkında fikir verebileceği aktarılabilir.

Çalışmada yapılan incelemeler sonucu aşağıda yer alan önerilerde bulunulabilir;

- İlgili çalışmada makâmsal yönü ile ele alınan tevşihler, usûl-arûz-vezin özelliklerine göre de incelenebilir.
- Tevşih bestekârlarının bestelediği eserler silsile mefhumunda incelenerek birbirleriyle etkileşimleri hakkında çıkarımlar sağlanabilir.
- Tevşih formunun tarihsel mübâdelesi araştırılarak form hakkında daha detaylı bilgi sahip olunabilir.
- Dönemsellik çerçevesinde farklı formlardaki eserlerin makâm analizleri yapılarak formlar arasında makâmsal kıyaslamalar yapılabilir.
- Dönemsel makâm analiz çalışmaları nicelik ve nitelik olarak artırılarak çok yönlü öğretim metotları geliştirilerek sunulabilir.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, A., Çubukcu, M. S. (2020). *Divân-ı Kebîr'de Bulunan Bazı Nazariyat Nüveleri*. Antalya: DEKAK.
- Akdoğan, B. (2003). Türk Din Musikisinin Anadolu' da Doğuşu ve Tarihi Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 44.
- Akgün, E. (2021). *Türk Makam Müziği Sözlü Eser Besteciliğinin 17-19. Yüzyıl Arasındaki Değişiminin Form ve Makam Açısından Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Bilim Dalı Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Bilim Dalı Doktora Tezi.
- Cevher, M. H. (1992). *Tanbûrî Cemil Bey ve "Rehber-i Mûsiki"*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilimdalı Yüksek Lisans Tezi.
- Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nayı Osman Dede Ve Rabt-ı Ta'birat-ı Musıkı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Gönül, M. (2019). *Türk Müziği Solfej-Makam-Usûl-Dikte Alıştırma*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Güngördü, B. (2000). *Abdülbaki Nasır Dede'nin "Tedkik U Tahkik"İnde Geçen Makamlarla Dönem Bestekarlarının Eserlerindeki Makamların Mukayesesi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Güray, C. (2011). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İbn Fâris, (1991). *Mu 'cemü mekâyisi 'l-luga* (Nşr. Abdüsselâm M. Hârûn) Beyrut: Dârü'l-Cil, (t.y.).
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Levendoğlu Yılmaz, N. O. (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi.
- Özcan, N. (2012). *Tevşih*. İslam Ansiklopedisi (Cilt 41). İstanbul: TDV.
- Özcan, N. (1994). *Dinî Mûsiki*. İslam Ansiklopedisi (Cilt 9). İstanbul: TDV.
- Özkan, İ. H. (2007). *Rast*. İslam Ansiklopedisi (Cilt 34, s. 461-462). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı.
- Özkan, İ. H. (1990). *Türk Mûsikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tıraşçı, M. (2019), *Türk Musikisi Nazariyatı Tarihi*, Kayıhan Yayınları, İstanbul.
- Tırışkan, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Yahya Kaçar, G. (2008). *Türk Mûsikisinde Makam*. İstem, 147-158.
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. (O. Nasuhioğlu, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.

# TÜRK MÜZİĞİ ÜRETİM SÜREÇLERİNDE METİNLERARASI-MÜZİKLERARASI İLİŞKİLER

## Intertextual-Intermusical Relations in Turkish Music Production Processes

Beste ESEN BİÇER<sup>1</sup>

### ÖZET

20. yüzyıl, insanoğlu için dünyayı farklı biçimlerde algılayıp anlamaya çalışan bir dönemi nitelemektedir. Tanımında kesinlik ve sınırlılıkların olmadığı bilinen Postmodernizm de bu sürecin önemli bir temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodernizm, diğer dönemlerden farklı olarak absürd eğilimlerin olduğu, sınırlılıkların aşıldığı, her şeyin iç içe geçtiği, melezleşmenin ön planda tutulduğu, geleneğe bugünün ifadeleri ile bakabilen anlayışlara sahiptir. Bu anlayışlar birçok alanı etkisi altına alarak yeni kuramların oluşumuna ve gelişimine katkıda bulunmuştur. Postmodernizm mimari, felsefe, sanat vd. gibi birçok alanda yer bulurken, beraberinde edebiyat alanında yeni bir çözümleme yöntemi olan Metinlerarasılık kuramını geliştirmiştir. Bir metnin bir diğeri ile ilişkilerini inceleyen bu kavram zamanla sanat alanlarını etkileyerek, müzikte de "Müziklerarasılık" adı ile nitelendirilmiştir. Müziklerarasılık da aynı müzik türü ya da farklı müzikler arasındaki ilişkiler, aynı zamanda Metinlerarası yöntemler olan alıntı, öykünme, yeniden yorumlama vd. kullanımlar ile gerçekleşmektedir.

Türk müziği üretim süreçlerinde Metinlerarası Müziklerarası ilişkiler isimli bu çalışmada Postmodern çözümleme tekniklerinden biri olan Metinlerarası/Müziklerarası ilişkilerin Türk müziği üretim süreçlerine etkisi sorgulanmıştır. Bu bağlamda 17.-18. ve 19. yüzyıllardaki Türk müziğindeki besteleme ve icra pratikleri değerlendirilmiştir. 17.ve 18. yüzyılda geleneğin kaidelerine uygun olarak, kendi içerisinde nazireler ile gerçekleşen müziklerarası ilişkilerin 19. yüzyılda çoğunlukla batılı anlayışlarla değiştiği gözlenmiştir. Bu yüzyılda Türk Müziğinde üretim süreçlerinde icra ve bestecilik alanlarında *Alıntı, Öykünme- Model Alma, Yeniden Yorumlama* yöntemleri ile bu günkü içeriği ile örtüşen Metinlerarası- Müziklerarası ilişkilerin geliştiği tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk müziği, metinlerarasılık, müziklerarasılık, nazire, alıntı.

### ABSTRACT

The 20th century describes a period for human beings trying to perceive and understand the world in different ways. Postmodernism, which is known to have no certainty and limitations in its definition, also appears as an important representation of this process. Unlike other periods, postmodernism has approaches that have absurd tendencies, in which the lines are crossed, everything is intertwined, hybridization is prioritized, and which can view tradition with today's expressions. These approaches have influenced many areas and contributed to the formation and development of new theories. Postmodernism found its place in many fields such as architecture, philosophy, art, etc. and it also developed the theory of intertextuality, which is a new method of analysis in the field of literature. This concept, which examines the relations of one text with another, has influenced the fields of art over time and has been described as "intermusicality" in music. Intermusicality is also realized by using the same type of music or relationships between different music, as well as intertextual methods such as quotation, imitation, reinterpretation, etc.

In this study entitled Intertextual-Intermusical Relations in Turkish Music Production Processes, the effect of intertextual/intermusical relations, which is one of the postmodern analysis techniques, on Turkish music production processes was questioned. In this context, the composition and performance practices in Turkish music in the 17th, 18th and 19th centuries were evaluated. In the 17th and 18th centuries, in accordance with the rules of the tradition, it was observed that the intermusical relations formed with nazires in themselves changed mostly with western understandings in the 19th century. In this century, it has been determined that the methods of Quoting, Imitation-Modelling, Reinterpretation in the fields of performance and composition in the production processes of Turkish Music and Intertextual-Intermusical relations that overlap with today's content have developed.

**Keywords:** Turkish music, intertextuality, intermusicality, nazire, quote

1. ORCID: 0000-0002-3461-2705

1. Doç. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitimi Bölümü, beste.esen@hbv.edu.tr

## EXTENDED ABSTRACT

Intertextuality is a theory that emerged as a result of postmodern understanding after 1960. This theory was included in the work of theorists such as Julia Kristeva, Roland Barthes, Mikhail Bakhtin, Michael Riffaterre, Gerard Genette, and Laurent Jany. Intertextuality is based on the principle of establishing relationships between texts through methods such as quotation, reinterpretation, pastiche, parody, and reflection. As the theory became more common, intertextuality methods, which were previously included in text analyses, have become effective in other fields. As a fairly new field in art, "intertextuality" has found its correspondence in music as "intermusicality." Intermusicality is a concept examining the relationships between two or more musical works or performances, as in texts. According to Aktulum, who conducted the first studies in Turkey on this subject, "This term was used to describe the exchanges between at least two musical pieces and lyrics of two pieces in the concept of intermusicality (2017:11)". In Turkish music, which is our subject, intermusical relationships have existed in many periods within the rules and limitations of this music. In this study, Turkish music production processes (performing and composing fields) were evaluated within the context of intertextuality-intermusicality. As the oldest examples available belonged to the 17th century, they were compiled from this period and evaluated until the end of the 19th century in this study. As a result of the predominance of the effects of the 20th century postmodernism, the use of intertextual-intermusical concepts heavily involves approaches including absurd, exceeding limitations, and denial of symmetry, which is why they were not included in this study. In the study conducted within the limited framework, an evaluation of the 17th and 18th centuries in Turkish music showed that intermusical relationships were established within the framework of the influence of divan literature and nazires, and thus modeling. In these periods, nazires are seen in the use of methods, lyrics, and melodies. In these periods, the nazires; they appears in the use of tempo, maqam, lyrics and melody. As an example of these nazires, the instrumental chants of Mevlevi rituals in Bayati maqam belonging to K çek Dervif Mustafa Dede (?-1688) were used in the same way or transposed in some parts in the instrumental chants of Abdülbaki Nasır Dede's (1765-1821) Acembuselik Mevlevi Ritual; thus, melodic nazires were constituted. When it comes to the nazires in the context of lyrics in the Mevlevi rituals, the lyrics are remarkable taken from dervishes such as Mevlana (d. 1273), Sultan Veled (d. 1312), Ulu Arif  lebi (d. 1320), Ahmed Eflâki (d. 1360), Seyh Galib (d. 1799) who devote themselves Mevlevism. In addition, the effects of understandings that have not aim to be similar in the musical transmission and production processes that developed in the 17th and 18th centuries on the axis of master-apprentice are clearly visible. Thus, it is another remarkable situation that it contributes to the formation of the Turkish music tradition while constructing inter-musical relations with the usages such as nazire, modeling, creating the like. In the 19th century, inter-musical relations with the effects of Westernization developed a different Turkish music environment by quoting, reinterpreting, imitating the usages of Classical Music in Europe. Thus, in this period arpeggio, triole, crowded sounds, non-sequential sounds, double sounds, abundant ornaments and different nature-human voice imitations were used in instrumental music; and sirto, longa, song (lied style), canto, free formed instrumental pieces, instruments of Classical Music in Europe (clarinet, violin, cello, piano, etc.) were taken part in Turkish music. In this period, a musical environment developed in which solo performances and virtuosity were increased by being influenced by Classical Music. Therefore in the 19th century, Intertextual-Intermusical relations were established with Classical Music of Europe. As a result, in this study, it was observed that intertextual-intermusical relations already existed in all production processes of Turkish Music as of the 17th century. It was determined that these relations evolved in the 19th century and become close to today's content and meaning.



## GİRİŞ

1960 sonrası Avrupa’da merkezlenen ve dünyada kabul görmüş bir yöntem olan Metinlerarasılık, genel olarak bir eserin metin bağlamında, metinsel yöntemlerle ele alınıp açıklanmasına olanak sağlayan bir kavramdır. Öncelikle postmodernizm<sup>1</sup> ve postmodern metinlerle ilişkili olan bu kavram; 1960’lı yıllarda Julia Kristeva, Roland Barthes, Mikhail Bakhtin, Michael Riffaterre, Gerard Genette, Laurent Jeny gibi teorisyenlerin çalışmalarının temelini oluşturmuştur. Bu çalışmalarda hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı, kendisinden evvelki metinlerden izler taşıyarak, iç içe geçen metinsel söylemlerin geliştiği savunulmaktadır. Konu hakkında birçok çalışması bulunan Kubilay Aktulum’a göre” Metinlerarasılık (intertextuality) bir yeniden yazma işlemidir. Bir yazar bir başka metni kendi metninin bağlamında yeniden oluşturur. Bu dönüşüm alıntı, anırtırma, çalıntı, öykünme-pastiş, parodi, alaycı dönüştürüm, tarzında açık ya da kapalı göndermeler vasıtasıyla gerçekleşir” (Aktulum, 2000).

Kaynağını postmodernizm ve postmodern edebiyattan<sup>2</sup> alan Metinlerarası ilişkiler, edebi metinlerde iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar; “1- Kolektif bilinçten gelen veya planlanmamış Metinlerarasılık, 2- Bilinçli ve amaca yönelik oluşturulmuş Metinlerarasılık olarak ayrılmıştır. Kolektif bilinçten gelen metinlerarası ilişki de, Metin yazarı her şeyden evvel bir okur olarak birçok metni bilinçaltına almış kimsedir. Bu doğrultuda, kimi zaman bilinçaltının dışavurumu, kimi zamanda takdir ve hayranlık neticesi olarak yazılmış metin okunmuş olan metnin izlerini taşır. Bu izler araştırmacıyı metinlerarası ilişkilere götürse de esasen bu planlanmış bir Metinlerarasılık değildir. Yalnızca yazarın okuma ardalanının metnine yansımalarıdır... Bir diğer metinlerarası ilişki kurma süreci ise bilinçli ve amaca yönelik dâhil etmesidir” (Bulut, 2018: 8).

Metinlerarası ilişkiler disiplinlerarası çalışmaların önem ve yaygınlık kazanmasıyla mimari, resim, heykel vd. alanların yanı sıra çalışmanın ana konusu olan Türk müziğinde de karşılığını bulan bir kuram olmuştur. 1980’lerden itibaren postmodernizmin etkileri ile Türkiye’deki sanat çözümlemelerinde de yer bulan Metinlerarası çalışmaların müzikteki karşılığı “Müziklerarası İlişkiler”, “Müziklerarasılık” kavramları ile nitelendirilmektedir. “Müziklerarasılık kavramında en az iki müziksel yapıt, iki şarkı sözü arasındaki alışverişleri nitelemek için bu terim kullanılmıştır. Aktulum (2017:11)”. Genel olarak Müziklerarasılık bir diğer yapıttaki biçim, izlek, bir vurgu, bir tonalite, bir ritmik yapı, bir nüansın biçimsel ve dolayısıyla anlamsal dönüşümleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Müziklerarasılıkta, aynı metinde olduğu gibi iki müzik türü, eser, seslendirme biçimi arasında *alıntı, parodi, öykünme, yeniden yorumlama*,<sup>3</sup> *yansılama, pastiş vb* yöntemler<sup>4</sup> ile ilişkiler kurularak yeniden yazma yöntemi söz konusudur. Bu yöntemler sadece 20. yüzyıl değil, Türk müziği geleneğini temsil eden 17-18. yüzyıllarda farklı isimler fakat benzer içerikleri (*nazire, hiciv*,<sup>5</sup> *sirkat vb* gibi) üretme süreçlerinde etkili olmuştur. O halde alımıza şöyle bir soru gelmektedir? Bu kullanımların günümüz Metinlerarası/Müziklerarasılık yöntemlerinden ayrımı nedir? Günümüz Metinlerarasılık-Müziklerarasılıkta kullanılan (*alıntı, parodi, öykünme, yeniden yorumlama, yansılama, pastiş vb*) yöntemlerin en belirgin farkı, postmodernizmden kaynaklı absürd ve sınırlılıklarını aşan bir eğilim taşımamasıdır. Bu durumu edebiyat alanından örnekle Korkmaz şöyle değerlendirir: “Metinlerarasılık, postmodern edebiyat kuramı ele alınırken parodi ve pastiş gibi terimlerle birlikte ele alınan temel kavram/teknikler olarak görünürlük kazanmaktadır. Metinlerarasılığın eski bir kavram olmasına rağmen sadece postmodernizmle ilişkilendirilmesi, postmodern edebiyatta absürdizm eğiliminin ön planda tutulmasından kaynaklanmaktadır. Şüphesiz ki Metinlerarasılık kavramı ve tekniği, ne yeni bir kavram ne de postmodern edebiyatın, edebiyat dünyasına kazandırdığı bir tekniktir. Metinlerarasılık, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa ve Amerika’da ortaya çıkan ve kabul gören “çoksesli” toplum ve yönetim anlayışlarına gelenekten bulunup çıkarılan metinsel bir kanıt olarak görmek gerekir” (Korkmaz, 2017: 72).

Tüm bu açıklamalar doğrultusunda, bu çalışmada Metinlerarası-Müziklerarası unsurların Türk müziği üretme süreçlerindeki etkisi ve hangi biçimleriyle karşımıza çıktığı sorgulanmıştır. Ulaşılabilen en eski örnekler 17. yüzyıla ait olduğu için bu dönemden itibaren derlenmiş, 19. yüzyıl sonuna kadar var olan üretme pratikleri üzerinden

<sup>1</sup> Postmodernizm bir sanat akımı ve kültür olgusudur. Postmodernizm ontolojik kuşkunun insan yaşamındaki yerini sanat yapıtlarında canlı bir biçimde parodi, pastiş, yineleme büyüğü gerçekçilik(magical realism) gibi yöntemlerle sergileyen bir sanat akımıdır (Emre, 2006: 3).

<sup>2</sup> Alışıl gelmişin dışındaki kurgu ve teknikler, postmodernizmin edebiyattaki etkileri kabul edilir ve postmodern edebiyat olarak adlandırılır. (Polat; 637: 2017).

<sup>3</sup> Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Esen Biçer, B. (2020). Kemençeci Vasilâki’ye Ait Kürdilihicazkâr Peşrevi Örneğinde Türk Müziğinde Yorum. *Turkish Studies*, 15 (3): 1837-1863.

<sup>4</sup> Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Aktulum, K. (2017). *Müzik ve Metinlerarasılık: Müziklerarası / Göstergelerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi.

<sup>5</sup> Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Şölçün, S. (1982). Tarihsel Açıdan Hiciv ya da ‘Satire’. *Türkiye Yazıları*, (58): 37-38.

açıklanmaya çalışılmıştır. 20. yüzyıl ve sonrası postmodernizimin etkileri ile absürd sınırlılıkları aşan simetriyi yadsayan anlayışların hâkim olduğu Metinlerarası- Müziklerarası kullanımlar farklı bir çalışmada değerlendirilmesi gerektiği düşüncesiyle bu çalışmada yer almamıştır. Araştırmada tarama modelleri temel alınarak, konuyla ilgili yazılı literatürlerden yararlanılmıştır.

## 1. Türk Müziği Üretim Süreçlerinde Metinlerarası-Müziklerarası İlişkiler; 17.-18. Yüzyıl Örnekleri

17. ve 18. yüzyıldaki kaynakları incelediğimizde Türk müziğinde yeni bir eser, icra üretme sırasında sanat kuramının temeli olan taklit etme unsuru öne çıkmaktadır. Bilindiği üzere Türk müziğinde bir icranın-bestenin üretimi, çoğunlukla ustasına benzeme, onu taklit etme, icrada ve bestede benzerini oluşturma dâhilinde gelişmiştir. Dolayısıyla, 17. yüzyıl ve 18. yüzyıllarda Türk müziğinde zaten kendi sınırlılıkları dâhilinde, benzerini ortaya koyma amacı taşıyan bir Metinlerarası-Müziklerarası yaklaşımın varlığından söz etmek yanlış olmayacaktır. Bu yüzyıllardaki üretme süreçlerini incelediğimizde Metinlerarası uygulamalar ilk olarak kökeni divan ve halk edebiyatına dayanan *Hiciv*, *Nazire*, *Mecaz*, *Kinaye* yöntemleri ile karşımıza çıkmıştır. Bu kullanımların temelinde benzerlik, model alma ve bir durumu farklı bakış açılarıyla (eleştirme, gülünç yolla ele alma vb. gibi) ele alarak irdeleme söz konusudur. *Hiciv*, *Mecaz*, *Kinaye* gibi yöntemler (eleştirme, gülünç yolla ele alma vb. gibi) ağırlıklı olarak halk müziğinde kullanılırken, klasik formdaki eserler ve saz musikisinde de *Nazire* öne çıkmaktadır.

Nazire, genel anlamda “Bir şairin şiirine başka bir şairce aynı ölçü, uyak ve redifte yazılan benzerine denir” (Dilçin, 1983: 269). Divan edebiyatında kullanımı oldukça yaygın olan nazirelerde aynı Metinlerarasılık da olduğu gibi öykünme söz konusudur. Nazireler de yeni bir şiirin üretiminde otorite olan bir şairin eseri ile çoğunlukla benzerlikler gösteren, model alan anlayışlar gözlenmektedir. Nazireler bazende yine otorite olmuş bir şaire atfen cevaben yazılmışlardır.

Öykünme-model almaya örnek gösterebileceğimiz Nazire'nin içeriğini Metinlerarasılık bağlamında Gültekin (2013:15-17) şöyle açıklamıştır; “...nazire aslında Metinlerarasılık kavramının sınırları çizilmiş bir şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha açıkçası nazire geleneği, sınırları önceden belirlenmiş, kuralları olan bir Metinlerarasılıktır. Metinlerarasılık her ne kadar belli bir takım hususiyetler ile gerçekleşse de geçişken ve esnek bir yapı arz eder. Bu yönüyle Metinlerarasılık, geleneğin birikiminden yararlanarak kuralsızlığı kural olarak benimser ve alabildiğince görünüm ve kullanım alanını genişletir. Öyle ki kültürel birikimin mevcudiyeti içinde var olanı dönüştürme/harmanlama veya var olandan hareketle yeni ürünler ortaya koyma iddiasını kendinde hak olarak görür. Hâl böyle olunca müşterek malzemeyi kullanma özgürlüğüne ait alanı genişleterek/zenginleştirerek hem sanatçı hem de okur için yeni ufukların yeni imkânların yolunu açar .”

Nazire sadece edebiyatta değil Türk sanatlarının (hat, minyatür, edebiyat vb. gibi) birçoğunda karşımıza çıkmaktadır. Bu yöntemin kullanım alanlarından olan müzikte nazireyi Uslu; *Bir bestecinin başkasının bestesine aynı makam ve usulde bir eserle benzetim yapmasına, öykünmesine ise nazire denir* (Uslu 2012: 147) ifadeleri ile tanımlamıştır. Türk müziğinde nazireler bu müziğin usta-çırak ilişkisiyle aktarımında, yeni bir eser üretme sırasında; ezgi, söz ve usul kullanımı bağlamında gerçekleşmiştir. Böylelikle aynı zamanda bir musiki geleneği de oluşmuştur.

Genel olarak Türk müziğinde 17. ve 18. yüzyılları değerlendirdiğimizde ağırlıklı olarak sözlü musiki formlarında aktarım ve üretim usta- çırak ekseninde gelişmiştir. Usta-hoca aynı zamanda bir ekolün de temsili, saygınlığı ve müzikal üstünlüğü sebebiyle öğrencisi tarafından hürmet edilen örnek alınan kişidir. Türk müziğinde ustanın takibi aynı zamanda bir ekolü de oluşturup geliştirmektedir. Bu bağlamda Türk müziğinin aktarımında Nazirelerde olduğu gibi model alma eylemi söz konusudur. Model alırken dönemin özellikleri bağlamında öne çıkan bir besteci veya icracının ortaya koyduğu ürettiği her şey söz konusu olabilmektedir. Örnek verecek olursak; 18. yüzyıl bestekârlarından Hamamizade İsmâil Dede (1778-1846)' ekolü 19. 20. Türk müziğindeki üretim aktarım, üretim süreçlerini etkileyen önemli biridir. Hamamizade İsmâil Dede, Dellal-zâde İsmail Efendi (1797-1869)- Zekâi Dede (1825-1897)- Haşim Bey (1814-1868)- Hacı Arif Bey (1831-1885)- Halid Lemi Atlı (1869-1945) “Dede” ekolünden gelerek bir meşk zinciri oluşturmuştur. Böylece bu bestekârların eserlerinde birbirini örnek alan, model alarak nazireler yapan müzikal söylemleri görmek olasıdır.

Türk müziğinde üretme süreçlerini incelediğimizde ezgisel nazireler yaygın olan diğer kullanımlardan biridir. Ezgisel nazire dediğimizde belli bir müzikal cümle aynen alıntılanır ya da makamın seyir özellikleri bağlamında dönüştürülerek kullanılmaktadır. Cömert'in verdiği örnekler bu noktada dikkat çekicidir. “Ali Ufkî'nin 17. yüzyılda kaleme aldığı Mecmua-i Sâz ü Söz'de “Pişrev-i Şukûfezâr Nazîresi”, “Pişrev-i Bayezid Nazîre-yi Kûçek Mehmed Beğ”, “Pişrev-i Baba Zeytun Nazîresi” gibi isimlerle kayıtlı peşrevlere rastlanıyor. 18. yüzyıl yazmaları arasında

“Kantemiroğlu Edvârî” olarak bilinen Kitâbü ‘İlmi’l-Mûsikî ‘alâ vechi’l-Hurûfat’ta da nazîreler var. Ayrıca, daha yakın döneme ait el yazması notalarda da “Gulgule-sâz nazîresi”, “Kanbos nazîresi”, “Kız nazîresi”, “Asdik Usta’nın tanzîm ettiği dördüncü hânenin nazîresi” gibi isimlerle kayıtlı nazîrelere de rastlanıyor” (Cömert, 2022: 121).

Egzisel nazireler bazen atfen ya da cevap olarak da kullanılmıştır. Baloğlu’nun şu ifadeleri bu durumu örnekler niteliktedir; “Türk müziğinin bilinen en eski, nota ile yazılı müzik eserlerini ihtiva eden Ali Ufkî Mecmuası ve yaklaşık yarım asır sonra Kantemiroğlu’nun yazdığı mecmua nazire başlıklı eserler barındırır. Mecmualardaki nazireler, bestecilerin birbirlerini geçmek için yarıştıkları türden nazireler değildir; bir Peşrev’e yine benzer bir Peşrev ile cevap verilmiştir” (Baloğlu, 2020: 2254).

Türk müziğinde üretme süreçlerinde egzisel nazireler makam kullanımlarında da karşımıza çıkmaktadır. Bilindiği üzere bir beste ya da bir icra ortaya konulurken her makamın kullandığı seyir özellikleri doğrultusunda hareket etmektedir. Bu durum besteci ya da icracı ürettiği her türde otorite olmuş bir bestekârın makam kullanımını model almaya da yönlendirmiştir. Dolayısıyla yeni bir eser üretilirken makamın kendi karakterini yansıtan birbirine benzer ezgi kalıplarını ve kalışları kullanmayı zorunlu kılan bir durumda söz konusudur. Bu noktada model almaya yönelik nazireler gerçekleşmektedir. Örneğin; karar giden ya da meyana geçen beylik müzikal cümleler bu şekilde gelişmiştir. Saz musikisi türlerinde 17. 18 yüzyıllarda bu anlayışların hâkim olması da olasıdır. Çünkü bilindiği üzere saz icracılığı 19. yüzyıla kadar söze eşlik kulağı gerçekleştirecek icraya ısındırma amacını güden yaklaşımlarla gerçekleşmektedir. Dolayısıyla yeni üretilen peşrev ya da taksimde de kendinden önceki sözlü eserin ezgi, ritmik ve makamsal kullanımlarını model alan anlayışlarla yeni eserler ya da taksimlerin gerçekleşmesi olasıdır.

Türk Müziğinde nazireler söz ve saz müziğinde birçok türle birlikte Mevlevî ayinleri besteciliğinde de görülmektedir. Diğer türlerde olduğu gibi ekol olmuş bir Mevlevî ayini besteciler tarafından model alınabilmektedir. Böylece usul ve makam kullanımı, söze bağlı egzisel yürüyüşler ile benzer nitelikte yeni ayinler bestelenmiştir. Mevlevî ayinlerindeki egzisel nazirelere örnekler genelde selamlara geçişlerde, saz terennümlerinde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Köçek Derviş Mustafa Dede ye (?-1688 ) ait Bayatî makamındaki Mevlevî ayinlerinin saz terennümleri Abdülbaki Nasır Dede ye (1765-1821) ait Acembuselik Mevlevî ayinindeki saz terennümlerinde aynen ya da bazı bölümlerde transpoze edilmiş biçimde kullanılmıştır. Bilindiği üzere birçok Mevlevî ayinin başında icra edilecek peşrev sonradan farklı bir besteciden alınarak ayine eklenmektedir. Bu durumda da bestelenmiş olan ayin model alınarak oluşan peşrevlerin söz konusu olduğundan yine bir nazire örneği söz konusu olabilmektedir.

Mevlevî ayinlerinde güfte bağlamındaki nazireler söz konusu olduğunda Mevlana (ö. 1273), Sultan Veled (ö. 1312) ve Ulu Arif Çelebi (ö. 1320) Ahmed Eflâki (ö. 1360), Şeyh Galib (ö. 1799) gibi Mevlevîlik yoluna baş koymuş dervişlerden alınan güfteler dikkat çekicidir. Bu güfteler zamanla kendine has belli bir usul vezin ilişkisini geliştirmiştir. 19. yüzyıla kadar Mevlevî Ayinleri’nin belli bölümlerinde aynı güftenin kullanımı tercih edilerek bir geleneği de oluşturmuştur. Bu durumu örnekler nitelikteki İlhan’ın şu ifadeleri dikkat çekicidir; “19. yüzyıla kadar bestelenmiş Mevlevî ayinlerin tetkiki sonucunda bazı güftelerin selamların bazı bölümlerinde kullanılmasının adet-hatta kural haline geldiği dikkat çekmektedir. “*Sultân Meni, Sultân Meni*” mısraıyla başlayan beyitler ile üçüncü selâmın üçüncü bölümü olan yürük semâi kısmında Ahmed Eflâki’nin “*Ey Ki Hezar Aferin Bu Nice Sultan Olur*” mısraıyla başlayan dörtlüğü buna örnek olarak verilebilir” (2009: 275).

Mevlevî ayinleri haricindeki formlara baktığımızda çeşitli sözlü musiki türlerinde de Güfte bağlamında nazirenin varlığı görülmektedir. Aynı söz aynı vezin farklı şekillerde bestelenebilmektedir. Örneğin; Şeyhüslam Esad Efendi’ye (1685-1753) ait şiiri

Canım Yerine Geldi Ki Cananımı Gördüm  
Doğdu Günüm Ol Mihr-i Dıraşanımı Gördüm  
De Helak Olmuş İdim Hicr-i Gam İle  
Geldim Yeniden Aleme Cananımı Gördüm.

Aynı yüzyılda yaşadığı Ahmet Çelebi Tahir makamında Evsat usulünde *Ağır Semai* formunda, 18. yüzyıl bestekârlarından Ebubekir Ağa tarafından ise Remel usulünde bir *Beste* olarak bestelenmiştir.

Görüldüğü üzere Türk müziği geleneğini oluşturan birçok icranın ve türün gelişiminde model olarak nazireler yaparak üretme söz konusudur. Çünkü bir türün, bir icranın en önemli temsilcilerini görmezden gelmek mümkün değildir. 17. ve 18. yüzyıllarda da bu üretim biçimleri aynı zamanda Türk müziğinde üretme ve seslendirme geleneğinin oluşumuna da kaynaklık etmişlerdir. Dolayısıyla model alma, benzerini oluşturma bağlamında gerçekleşen nazirelerle aynı zamanda bu yüzyıllardaki Metinlerarası-Müziklerarası ilişkiler gelişmiştir de diyebilmekteyiz.

## 2. Türk Müziği Üretim Süreçlerinde Metinlerarası-Müziklerarası İlişkiler; 19 Yüzyıl Örnekleri

Türk müziğinde Metinlerarası-Müziklerarası kullanımlar 19. yüzyılda günümüzdeki içeriği ve kullanımına benzer bir hal alırken, 17-18. yüzyıllarda Türk Müziğinin üretme süreçlerinde gözlenen nazire ve model alma yöntemleri de varlığını sürdürmektedir. Örneğin; dönemin önemli yenilikçilerinden olan Tanburi Cemil Bey gelenek ile bağlarını nazire üzerinden kurmuştur. Bu durumu Kıyak'ın; “kanaatimizce peşrevlerinin en güzellerinden, en dengelerinden biri olan Ferahfeza peşrevini İsmail Dede'nin ey kaşı keman tir-i müjen canıma geçti mısrasıyla başlayan murabbainı bestelemiş” ifadelerinden de anlamak mümkündür (2021;86). Türk müziğinde 19. yüzyıl modernliğin getirisi, biricik olma, ben merkezli ve yeniyi farklı kılan yaklaşımlar üretme süreçlerini derinden etkileyerek farklı bir müzik ortamını geliştirmiştir. Dolayısıyla 19. yüzyılın sonlarına doğru üretme pratiklerinde nazire ve model alma yöntemlerinden uzaklaşmıştır. Bu dönemde çoğunlukla üretme süreçlerinde bir yandan benzer olmama kaygısı güdülürken, bir yandan da çağın gerekliliklerini yok saymamak adına batılı müzikler ile ilişkilere gidilmiştir.

Türk müziğinde batılılaşma olarak isimlendirilen bu süreçte teknolojinin ve ulaşım kaynaklarının gelişmesi, batılı ülkelerin takip edilip örnek alınması dolayısıyla müzik tarzları ile ilişkilerin artmasıyla anılmaktadır. 17-18. yüzyıllarda kendi içerisindeki örneklerle alışverişlerde bulunan Türk müziği örnekleri, bu dönemde çoğunlukla batı müziği, batı kaynaklı müzikler ile ilişkilidir. Bu sırada kullanılan yöntemler belli sınırlar dâhilinde aynı Metinlerarasılık-Müziklerarasılık da kullanılan olan alıntı, öykünme, yeniden yorumlama kavramları ve içerikleri ile örtüşen bir yapıdadır.

Türk müziğinde batı müziğinden ilk alıntılar Muzika-i Hümayun'un açılması ile gelişen süreçte dikkati çekmektedir. Batı müziği çalgılarının çello, klarnet, viyolonsel, piyano vd. Türk müziği içerisinde yer almaya başlaması ile birlikte bu çalgıları inceleyen ve çalan icracıların batı müziği ile olan ilişkileri geliştirmiş, benzer ya da alıntılanan icra stilleri geliştirerek müzikal alışverişler içerisine girmişlerdir. Aynı şekilde batı notasının ve batı müziğine ait nota yazım stilleri de bu dönemde alıntılanarak Türk müziğine uyarlanmış, yeniden yorumlanmıştır. .

Türk müziğinde 19. yüzyıl itibari klasik formlar olan Mevlevi ayini, Kar Beste vb.. uzaklaşarak çalgı icracılığının ve daha küçük yapıdaki biçimlerin ağırlıkta olduğu gözlenmiştir. Bu sırada batı müziği ya da farklı müzik türlerine ait biçimlerin Türk müziğinde kullanılması, uyarlanması ile yeniden yorumlamalar söz konusu olup, Metinlerarası ve Müziklerarası ilişkiler kurulmuştur. Bu bakış açısıyla Türk müziğindeki çalgı icracılarını değerlendirdiğimizde *Taksim, Saz Semaisi, Sirto, Longa Methal* gibi türler üzerinden Metinlerarası-Müziklerarası ilişkiler dikkati çekmektedir. Bu türlerden ilk olarak saz semailerini değerlendirdiğimizde batı müziğine ait olan kullanımın arttığı gözlenmektedir. Bu duruma örnek olarak yine dönemin yenilikçi icracısı Cemil Bey üzerinden yer vermek yerinde olacaktır. “Tanburi Cemil Bey'in icralarında klasik mûsikî ezgileri dışında gerek çoksesliliği kullanması gerekse de kullandığı perdelerin üçlü ve beşli seslerini kimi zaman aynı anda kimi zaman art arda duyurması, bu ilginin kanıtı niteliğindedir. Çinuçen Tanrıkorur'un desteklediği üzere Tanburi Cemil Bey'in Batı müziğine yakınlığı Ferahfeza ve Şedaraban taksimlerinin son hanelerindeki melodik yapıda da görülmektedir” (Işıldak, Gebeoğlu, 2015: 996). Yine döneme ait bir başka örnek de Refik Fersan'ı verebiliriz. Büyükötekir, Cabbar'a göre (2021: 510) Refik Fersan'ın (1839-1965), Arazbarbuselik saz semaisi Türk müziği ve batı müziğinin sentezini yapan önemli bir eserdir. Melodi gidiş hatı bakımından Batı müziğine benzemekte ve özellikle ikinci hanesinde tamamen batı müziğinin tekniği ve melodi yapıları kullanılmaktadır. Eser form olarak da saz semaisi yapısının dışına çıkmış, her haneden sonra ve teslimden önce saz semailerin de yer almayan tertip denilen bir bölümde oluşturmuştur. ”

Yine 19. yüzyıldaki saz eserlerini incelediğimizde batı müziğinde kullanılan tasviri bestelerin alıntılanarak Türk müziğinde kullanımı da dikkat çekmektedir. Batı müziğinde doğa ( bir canlıya ait ses, fırtına deniz sesi vb.) insan bedenine ait seslerin (konuşma bağırışma, gülme) kullanılmasına benzer seslerin kullanımı ya da müziğin ezgisel yapısı ile bu seslerin zihinde canlanmasını mümkün kılan eserler ortaya koymuşlardır. Bu eserlere benzer nitelikte Türk müziğinde de eserler üretilmiştir. Bu noktada akla gelen çalışmalar ise; Tanburi Cemil Bey (1873-1916) Çeçen Kızı, Suphi Ezgi'ye ait (1869-1962) Kız (Gerdaniye Saz semaisi), Gavsi Baykara'nın (1902-1967) Rüzgar, Şerif Muhittin Targan (1892-1967) Kanatların Olsaydı, Koşan Çocuk, Çocuk Havası'dır.

Özellikle 19. yüzyıl ve sonrasında batılı anlamdaki bu müzikal kullanımlar sadece saz eserlerinde değil taksim formunda etkilemiştir. Bireysel icralarda ortaya çıkan batılı yeni kullanımlar (arpej, triyole, ses ıskaları, kalabalık sesler, atlamalı sesler, çift sesler, bol süslemeler) ve farklı doğa-insan sesi taklitleri ile yeni tasviri taksimler gelişmiştir. Bu tasviri taksimlerin en güzel örneği Tanburi Cemil Bey'e ait Çoban Taksimi'dir. Önceleri makam gösterme gelişen bir tür olan taksim 19. yüzyıla birlikte belki de şarkı türünün popülerleşmesi ile birlikte makam kullanmanın ötesinde icracının çalgısındaki bireysel üslubu bu müziği yorumlaması olarak daha serbest yapıda

popüler olabilecek unsurlarla birlikte kullanılmıştır. Bu sırada aynı batı müziğindeki virtüözite ile örtüşen icra stilleri gelişmiş çalgıların sınırlılıklarını zorlayan makam göstermenin ötesinde bir icra alanı gelişmiştir. Bu noktada yine batı müziği ve Türk müziği arasında teknik kullanım, ezgi geliştirme anlamında alıntılar gerçekleşerek Müziklerarası ilişkilere gidilmiştir.

Bu dönemle önemli bir yeri bulunan şarkı formu içeriği ile klasik üslubundan uzaklaşarak bugünkü kullanımına yakın bir hal almıştır. Bu formun öncüleri aynı zamanda klasik formda eserlerde bestelemiş İsmail Dede Efendi ve Hacı Arif Bey'dir. Bu bestecilerden ilk olarak İsmail Dede Efendi'de batılı müzikler ile olan ilişkilerin izlerini görmek mümkündür. Bu durum Behar'ın ifadelerinde şöyle yer bulmuştur; "Yoğun bir biçimde Avrupa musikisini andıran nağme ve seyir motifleri içeren ve muhtemelen 1830 sonrasında bestelenmiş Dede Efendi eserleri arasında şunları sayabiliriz: Hicaz yürük semai (yine neşei muhabbet dili cânım etti şeyda, Rast Kâr-ı Nev (Gözümde daim hayali cânan). Rast şarkılar Yine bir gül nihâl aldı bu gönlümü, Görsem/öpsem seni doyunca, Yüzündür Cihâm Münevver Eden; Üftâdenim ey bîvefa; Dil bir güzele meyletti hele...bu eserlerde avrupaî melodik motifler eserin makamsal yapısının içine ustalık, suhulet ve güvenle monte edilmişti" (Behar, 2022: 266).

Dede Efendi'nin ardından batılılaşma etkileriyle eserler üreten bir diğer önemli isim de Hacı Arif Bey'dir. Hacı Arif Bey şarkı formunu batı müziği lied formuna benzer şekilde yeniden yorumlayarak zemin, nakarat, meyan nakarat bölümlerinden oluşan küçük ama popüler bir yapıya dönüşmüştür. Şarkı formu bu dönemki popüleritesi ile saz semaileri, taksimler hatta Mevlevî ayinleri üzerinde de etkili olmuş böylelikle bu formlar arasında Müziklerarası ilişkiler kurulmuştur. Timur'un şu ifadeleri bu noktada dikkat çekicidir. "Dede Efendi'nin Hüzâm Âyîn-i Şerîf'inde âyine adını veren bölümlerde kullanılan (1A, 1B, 1C, 1D) güfte ve melodi kurgusuyla Şarkı formu anlayışı içerisinde bestelenmiş ilk Âyîn-i Şerîf olduğu düşünülmektedir. Eyyübî Hüseyin Dede'nin Nühüft, Sermüezzîn Rıfat Bey'in Nev-eser, Ferahnâk, Hüseyin Fahrettin Dede'nin Acemaşîrân, Ahmed Avni Konuk'un Bûselik Aşîrân, Dil-Keşîde, Rakım Elkutlu'nun Karcıgar Âyînleri incelendiğinde; âyînlere adlarını veren bölümlerde de Dede Efendi'nin Hüzâm Âyîni anlayışında Şarkı formu kullanımını uyguladıkları görülmüştür." (Timur, 2016:20).

19. yüzyılda farklı müzik türü içerisinde yer alan *Sirto*, *Longa*, *Polka*, *Methal*, *Kanto* gibi formlar bu dönemde Türk müziğine dahil olmuş böylelikle başka bir müzik türü alıntılanarak Türk müziğine dahil edilmiş Metinlerarası-Müziklerarası ilişkiler kurulmuştur.

19. yüzyıl ses icracılığına baktığımızda yine batı müziği noktasında gelişme gösteren icra biçimleri karşımıza çıkmaktadır. Şarkı formunun önem kazanmasıyla daha ezgisi ve güftesi yalın eserler gelişmiştir. Türk müziği sözlü icralarında da bireyselleşme ile solo icra tarzı ortaya çıkmış dolayısıyla usta çırak ilişkisinden uzaklaşan yeni icra stilleri gelişmeye başlamıştır. Lale (1896-1971) Nergis (1895-1971) hanımlar bu noktada batı müziği gibi *Tango*, *Şarkı* vb gibi türleri seslendiren önemli icracılardır.

Görüldüğü üzere Türk müziğinde 19. yüzyılda çoğunlukla üretilen türler üzerinden batı müziği ile ilişkiler bağlamında gelişme gösteren Metinlerarası-Müziklerarası ilişkiler alıntılama<sup>6</sup>, yeniden yorumlama, öykünme model alma yöntemleri kullanılarak gelişmiştir.

## SONUÇ

Türk Müziği bestecilik ve icracılık alanlarında Metinlerarası-Müziklerarası ilişkilerin değerlendirildiği bu çalışmada 17. ve 18. yüzyıllarda geleneğe olan saygı ve bağlılıktan dolayı benzer olma kaygısı gütmeyen anlayışlar çerçevesinde gelişen üretme pratiklerinin söz konusu olduğu dikkati çekmiştir. Bu bağlamda Türk müziğinde model alma çerçevesinde gelişen nazireler; ezgi, söz, usul kullanımlarında karşımıza çıkmış, böylelikle yeni müzikal söylemler oluşturulmuştur. Çalışmada söz konusu nazireler ve model alma yöntemleri ile oluşturulan Mevlevî ayinleri, peşrev örnekleri kaynaklar doğrultusunda yorumlandığında güfte, ezgi oluşturma usul kullanımında benzerlikler kurgulanarak iki müzik yapısı arasında Metinlerarası-Müziklerarası ilişkilerin geliştiği görülmüştür. Tüm bu kullanımlar ile 17. ve 18. yüzyıl Türk müziği üretme süreçlerinde bu müziğin bir diğeri ile ilişkiler kurarak kurgulandığı böylece bir müzik geleneğinin inşa edildiği sonucuna varılmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde ise modernizmin etkileri ile diğer yüzyıllardan zıt bir anlayışın Türk müziği üretim süreçlerine kaynaklık ettiği gözlenmiştir. Bu süreçte ağırlıkta benzersiz ve yeniyi popüler kılan tutumlar, Batı müziği ile ilişkiler kurularak gerçekleşmiştir. Böylece batılı kullanım ve anlayışlarla gelişmiş bir müzik ortamı söz konusu olmuştur. Çalışmada

<sup>6</sup> Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Aktulum. K. (2017). *Müzik ve Metinlerarasılık: Müziklerarası / Göstergelerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi.

ayrıca 19. yüzyılda batı müziğinden alınan formlar, ezgi biçimleri Metinlerarası- Müziklerarası yöntemlerin kullanımı ile Türk müziğine dâhil edilerek, yeni bir müzik anlayışının geliştiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Abidin, S., Büyüköztetik, C. S. (2021). Refik Fersan'ın Bestecilik Yönü ve Arazbarbuselik Saz Semaisinin İncelenmesi. *GSED*, 27 (47): 509-519.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayıncılık.
- Aktulum, K. (2017). *Müzik ve Metinlerarasılık: Müziklerarası / Göstergelerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Baloğlu, B. Ş. (2020). Türk Müziğinde Nazire Geleneği ve Tanburî Cemil Bey'in Nazire Besteleri. *Social Sciences Studies Journal*, 6 (63), 2253-2265.
- Behar, C. (2022). *Kadim İle Cedid Arasında – III. Selim Döneminde Bir Mevlevî Şeyhi: Abdülbâki Nâsır Dede'nin Musiki Yazmaları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bulut, F. (2018). Metinlerarasılık Kavramının Kuramsal Çerçevesi. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 2 (1): 1-19.
- Cömert, E. (2022). Türk Musikisi Kaynaklarında “Bülbül” İsmiyle Anılan Peşrevler. *Türkiyat Mecmuası*, 32 (1): 117-149.
- Dilçin, C. (1983). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: TDK Yayınları
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. (2. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Esen Biçer, B. (2020). Kemeñçeci Vasilâki'ye Ait Kürdilihicazkâr Peşrevi Örnekleminde Türk Müziğinde Yorum. *Turkish Studies*, 15 (3): 1837-1863.
- Gültekin, İ. (2013). .Nazire Geleneğinden Metinlerarasılığa Üç Şiirin Söyledikleri. *Turkish Studies*, 8 (1): 1511-1537.
- Işıldak, C. K. & Geboloğlu, B. (2015). Tanburî Cemil Bey'in Taksîm İcraları ve Hüseyin Sadettin Arel'in Nazariyatındaki Hüseyinî Makamı Uygulamalarının Karşılaştırılması. *Rast Müzikoloji Dergisi*, III (2): 994-1007.
- İlhan, A. B. (2009). XIX. Yüzyıla Kadar Olan Mevlevî Ayinlerinde Usul-Vezin İlişkisi. *M.Ü İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (36): 255-276.
- Kıyak, H. (2021). *Yüzyıllık Metinlerde Tanburî Cemil Bey*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Korkmaz, F. (2017). Metinlerarası İlişkilerin Klasik Retorikteki Kökeni Üzerine bir Araştırma. *HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi*, (3): 71-88
- Polat, M. E. (2017). Postmodern Edebiyat Bağlamında Murat Gülsoy'un Tanrı Beni Görüyor Mu? Kitabının İncelemesi. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18 (33): 631-650.
- Şölçün, S. (1982). *Tarihsel Açından Hiciv ya da 'Satire'*. Türkiye Yazıları, (58): 37-38.
- Timur, S. (2016). *Münir Nüreddin Selçuk'un Seslendirdiği Bayâtî Âyîn-i Şerif'in İcrâ Yönünden Analizi*. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Uslu, R. (2012). Müzik Terimlerindeki Karmaşanın Akademik Çalışmalara Yansıması: Orijinal, Nazire, Çeşitleme, Varyant, Aranjman, Cover, İcra. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1 (2): 144-165.

# SANAT VE MEKÂN İLİŞKİSİNİ BİYOMİMİKİRİ ÜZERİNDEN OKUMAK: TOMÁS SARACENO'NUN AĞLARI

## Reading the Relationship of Art and Space Through Biomimicry: Tomas Saraceno's Webs

Merve KURT KIRAL<sup>1</sup>, Dilara Gökçen PAÇ<sup>2</sup>

### ÖZET

Yüzyıllar boyu gerçekleşen evrimsel süreç ile varoluşunu tamamlayan doğa, insanın yaşam pratikleri için daima sonsuz bir kaynak olmuştur. Doğa, sahip olduğu ekosistem, organizma ve davranış modelleriyle insanın örnek alarak yaşamsal problemlerine karşılık çözüm üretebileceği bir taklit mekanizması sunar. Doğanın varoluşunun ilke ve prensiplerinin taklit edilerek yaşama katılması biyomimikri olarak adlandırılır. Biyomimikri, pek çok farklı disiplin ile ilişkilendirilir ve sanat da bunlardan biridir. Sanatçılar için yüzyıllardır ilham kaynağı olan biyolojik dünya, yüksek performanslı yaşama adapte olmuş milyonlarca öykünülebilecek örneği içinde barındırır. Sanatta biyomimikrinin ana uygulaması, doğanın zaten yaptığını bildiğimiz şeylerden eserler ve fikirler üretmektir. Sanatçı için doğanın maddi özelliklerini, döngülerini, dinamiklerini, tüm biyolojik sistemlerin nasıl yapılandırıldığını araştırmak ve bunu sanat eserlerinde kullanmak biyomimetik bir süreçtir. Tomás Saraceno, sanat üretimlerini biyomimikri ile ilişkilendirerek mekânı bir deneyim alanına dönüştürür. Doğasında var olan yaratım ve üretim süreci ödünç alınarak taklit edilen canlı olan örümcekler, mekân üretimlerini sistematik bir şekilde gerçekleştirerek inşa ettikleri ağları ile insana biyomimikri alanında değerlendirilebilecek bir imkân sunar. Bu bağlamda, sanatı için örümcekleri işbirlikçileri olarak gören Saraceno, örümcek ağları üzerinden kurduğu analogi ile sanatsal işlerini farklı mekânlarda gerçekleştirmektedir. Bu makalede, örümcek ağlarının varoluşunun özünde yer alan tasarım sürecinin belirli özelliklerini alıntılayarak, duysal enstalasyon uygulamalarıyla mekânda sanatsal bir gerçekliğe kavuşturan Tomás Saraceno okuması yapılmıştır. Okuma, sanat ve mekân arasındaki ilişki çerçevesinde Saraceno'nun çalışmaları üzerinden biyomimikri disiplini altında irdelenerek değerlendirilmiştir.

### ABSTRACT

Complementing its existence with the evolutionary process that has taken place for centuries, nature has always created an endless source for human life practices. Nature, with its ecosystem, organism, and behavioral models, offers an imitation mechanism in which humans can find solutions to their vital problems by taking an example. The imitation of the principles and principles of the existence of nature and its participation in life is called biomimicry. Biomimicry is associated with many different disciplines and art is one of them. The biological world, which has been a source of inspiration for artists for centuries, contains millions of imitative examples adapted to high-performance living. The main application of biomimicry in art is to generate works and ideas from what we know nature already makes. For the artist, it is a biomimetic process to investigate the material properties of nature, its cycles, dynamics, how all biological systems are structured and to use this in works of art. Tomás Saraceno transforms the space into a space of experience by associating art productions with biomimicry. Spiders, which are living creatures that are imitated by borrowing the creation and production process that exist in their nature, offer an opportunity to be evaluated in the field of biomimicry with their webs that they construct by systematically producing space. In this context, Saraceno, who sees spiders as his collaborators for his art, carries out his artistic works in different places with the analogy he has built over spider webs. In this article, it is aimed to read Tomás Saraceno, who quoting certain features of the design process, which is at the core of the existence of spider webs, and brings an artistic reality in the space with sensory installation applications. Reading, within the framework of the relationship between art and space, has been examined and evaluated under the discipline of biomimicry through Saraceno's works.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, mekân, biyomimikri, Tomás Saraceno

**Keywords:** Art, space, biomimicry, Tomás Saraceno

1. ORCID: 0000-0002-4644-0605  
2. ORCID: 0000-0002-4380-2113

1. Dr. Öğr. Üyesi, Ostim Teknik Üniversitesi, merve.kurtkiral@ostimteknik.edu.tr  
2. Dr., dilara.akcaypac@gmail.com



## EXTENDED ABSTRACT

Nature, which has completed its existence with the evolutionary process for millions of years and is defined as the world's foremost designer, has always created an endless source for human life practices. Mankind has lived in the natural environment with other living things since prehistoric times and has continued to exist by observing and learning from nature. Nature, together with its ecosystem, organism, and behavioral models, offers an imitation mechanism where people can find solutions to their vital problems by taking an example. Observing nature, exploring nature, learning nature's design strategies, imitating nature or being inspired by nature offer new discoveries to designers. At this point, the synthesis of nature and design context has revealed the concept of biomimicry. The concept of imitating nature and inspiring new designs- biomimicry - entered the literature towards the end of the 20th century. Biomimicry can be defined as a conscious method in which designers observe nature, learn its principles and transfer what nature offers to their designs, and can be associated with many different disciplines. Art is one of them. Nature has been a starting point for designers, combining art and space. Artistic ideas presented by nature have come together as form, function and functional in space. Art is associated with the existential adventure of nature. For artists, nature contains many examples that can benefit from the life cycle of living and non-living things. Biomimicry is a conscious method that allows the artist to observe the systems that already exist in nature, to investigate the material properties of nature, its cycles, dynamics, how all biological systems are structured, and to use this in works of art.

In nature, all living and non-living beings have various places where they can exist. The space is designed by incorporating concepts such as art and nature in a dialectical relationship. Nature has been a starting point for designers, combining art and space. The spaces produced by nature such as forests and seas and the spaces produced by humans such as cities and towns are shaped within the framework of social conditions. Every living thing first designs its own space in order to survive and to protect itself against environmental factors. While designing these spaces, they benefit from the form, form, structure and materials offered by nature. The produced space creates a physical space by meeting the needs of the society. Every living thing produces its own physical space. Creating space in nature, at every moment of life, is one of the most basic principles of life. Space is a concept that includes all living and non-living beings. The quality of the space is determined by the way of life of the person living in it, and every living thing designs the space in its own way.

Spiders, which are living creatures that are imitated by borrowing the creation and production process that exist in their nature, offer an opportunity to be evaluated in the field of biomimicry with their webs that they construct by systematically producing space. Spider webs have inspired numerous biomimetic materials and structural designs in fields as diverse as art, architecture and acoustics. Spiders are abundant in most ecosystems on the planet as a result of their evolutionary success and have been a major source of inspiration for Saraceno studies and thinking. Spiders' life rhythms, life models, the formation processes of their webs for feeding and protection play an important role in the realization of Saraceno's art. In this context, Saraceno, who sees spiders as his collaborators for his art, carries out his artistic works in different places with the analogy he has built over spider webs. In this direction, the study explores the relationship between the biomimicry approach, which defines learning from nature, and art. While investigating the unity of the trio of biomimicry, art and space, the effect of the use of the basic principles of these concepts in design gave direction to the study. This study aims to be read through Tomás Saraceno, who quoting certain features of the design process, which is at the core of the existence of spider webs, and brings an artistic reality in the space with sensory installation applications. In this context, firstly, biomimicry was explained conceptually, its relationship with art and space was revealed, and in the context of this relationship, the discipline of biomimicry was evaluated by examining Saraceno's studies (In Orbit, Algo-r(h)i(y)thms, Cloud Cities).

## GİRİŞ

İnsanoğlu tarih öncesi çağlardan beri doğal ortamda diğer canlılarla birlikte yaşamış ve doğayı gözlemleyerek, doğadan öğrenerek varlığını sürdürmüştür. Doğanın kendisi büyük bir mucit olarak her türlü yapı ve malzemeyi kendi üretmek için insanlığın hizmetine ve katkısına sunmuştur. İnsanlar bu muciti keşfederek, doğanın ve canlıların kusursuz düzenini, işleyişini gözlemlemiş, hayatlarını kolaylaştırmak için doğayı taklit etmiş, çıkarımlarda bulunmuş ve kendi hayatlarına dahil etmeye çalışmışlardır. Her ne kadar doğadan öğrenerek tasarlamak tarih öncesi çağlara dayansa da 19. yüzyıldan sonra bilim olarak kabul edilmiş ve "biyomimikri" olarak adlandırılmıştır. Biyomimikri yaklaşımı, gözlem sonucunda bir ürünü ortaya çıkarmanın yanı sıra, gözlemlenen varlıkların genetik/ işlevsel/ biyolojik/ fizyolojik süreçlerini analiz etmede birçok disipline ilham kaynağı olmuştur. Bunlardan biri de sanattır ve doğanın varoluşsal serüveniyle doğrudan ilişkilidir. Sanatçılar için doğa, canlı ve cansız varlıkların yaşam döngüsünden yararlanabilecek birçok örneği içinde barındırır. Biyomimikri, sanatçı için, doğada zaten var olan sistemleri gözlemleyip, doğanın maddi özelliklerini, döngülerini, dinamiklerini, tüm biyolojik sistemlerin nasıl yapılandırıldığını araştırmayı sağladığı ve bunu sanat eserlerinde kullandığı bilinçli bir yöntemdir.

Doğada yaşayan her canlı kendi fiziksel mekânını üretebilecek güce sahiptir. Doğasında var olan yaratım ve üretim süreci ödünç alınarak taklit edilen canlı olan örümcekler, mekân üretimlerini sistematik bir şekilde gerçekleştirerek inşa ettikleri ağları ile insana biyomimikri alanında değerlendirilebilecek bir imkân sunar. Bu bağlamda, sanatı için örümcekleri işbirlikçileri olarak gören Saraceno, örümcek ağları üzerinden kurduğu analogi ile sanatsal işlerini farklı mekânlarda gerçekleştirmektedir. Bu doğrultuda çalışma, doğadan öğrenmeyi tanımlayan biyomimikri yaklaşımı ile sanat arasındaki ilişkiyi araştırmaktadır. Biyomimikri, sanat ve mekân üçlüsünün birlikteliği araştırılırken, bu kavramların temel ilkelerinin birlikte kullanımının tasarımdaki etkisi çalışmaya yön vermiştir. Bu çalışma, örümcek ağlarının varoluşunun özünde yer alan tasarım sürecinin belirli özelliklerini alıntılarla, duyuşsal enstalasyon uygulamalarıyla mekânda sanatsal bir gerçekliğe kavuşturan Tomás Saraceno üzerinden okunmasını amaçlamaktadır. Bu kapsamda, ilk olarak biyomimikri kavramsal olarak açıklanmış, sanat ve mekân ile ilişkisi ortaya konmuş ve bu ilişki bağlamında Saraceno'nun çalışmaları üzerinden biyomimikri disiplini irdelenerek değerlendirilmiştir.

### 1.Biyomimikri, Sanat ve Mekân Trilajisi

İlk olarak 1990'larda Janine M. Benyus tarafından kullanılan biyomimikri terimi, Yunanca yaşam anlamına gelen "bios" ve taklit etmek anlamına gelen "mimesis" kelimelerinden oluşmaktadır. Biyomimikri, problemleri çözmek için doğa modellerinin, doğal sistemlerin, doğadaki oluşum aşamalarının ve doğanın unsurlarının birikmiş verilerini taklit etmeyi veya onlardan ilham almayı amaçlamaya yönelik bir bilimdir (Benyus, 1997:2). Biyomimikri insanın, doğanın bir parçası olduğunu ve ondan ayrı olmadığını vurgulamaktadır (Karabetça, 2018:2). Biyolog ve biyomimikrinin kurucusu Janine Benyus, 1997 yılında yayınlanan *Innovation Inspired by Nature* adlı kitabıyla biyomimikri kavramını tanımlamıştır. Benyus'a göre biyomimikri, "doğanın dehasının bilinçli bir şekilde taklit edilmesidir" (Benyus, 1997:3). Biyolojiden ilham alan tasarım, tarih boyunca birçok farklı isimle tanımlanmıştır. Biyometrik Profesörü Julian Vincent, biyomimikriyi "doğada iyi bir tasarımın soyutlanması" olarak tanımlarken, Pawlyn ise "sürdürülebilir çözümler üretmek için biyolojik formların, sistemlerin ve süreçlerin işlevsel temelini taklit edilmesi" olarak tanımlamıştır (Pawlyn, 2011:2).

Doğanın yaşam döngüsünden ilham alan biyomimikri, literatüre 20.yüzyılın sonlarına doğru girmiştir. Doğa, milyonlarca yıldır evrimsel süreç ile varoluşunu tamamladıktan sonra, neyin var olduğunu, neyin çalıştığını, neyin uzun ömürlü olduğunu ve neyin uygun olduğunu öğrenmiştir (Benyus, 1998:6). Bu kusursuz döngüyü gözlemlemek, anlamak ve yaşamın her alanına dahil etmek yüzyıllardır insanoğlunun bilinçli ya da bilinçsiz uyguladığı bir yöntemdir. Biyomimikri yaklaşımı, kavram oluşturmaktan yaratmaya ve değerlendirmeye kadar tasarımın her aşamasında doğanın tavsiyesini aramaktadır. Tasarımcılar yeni fikirler ararken, tasarımlarının doğru işlevlerini araştırmakta ve sormaktadırlar: Hangi organizma veya ekosistem, hangi işlevleri yerine getirerek onların hayatta kalmalarını sağlıyor? Benyus, problem çözme açısından doğanın ilkelerini şu şekilde özetlemektedir: gerektiği kadar enerji harcamak, tükenmez kaynak olan güneşten maksimum düzeyde yararlanmak, geri dönüşüm, işlevin gerçekleşmesi için bir form oluşturmak (Benyus, 1997:8). Primlani'nin öne sürdüğü bir diğer biyomimikri ilkesi ise, farklı koşullara uyum sağlama, sorunlarla mücadele etme, ederken gelişme ve ihtiyaç duyulan malzemeyi doğadan karşılama olarak tanımlanmaktadır (Primlani, 2013:142).

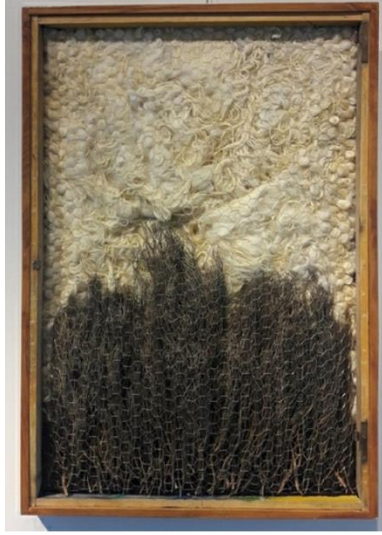
Mükemmel bir tasarım örneği olan doğa, tasarımcılar için ilham kaynağıdır. Biyomimikri, tasarımda doğa gibi davranmanın yollarını aramaktadır. Doğadaki bitkiler, hayvanlar ve diğer organizmalar tasarımcıya kaynak kullanımı konusunda danışmanlık yapmaktadır. Doğadaki canlılar, bozulmamış bir döngü içerisinde yaşarken, insanoğlu neslini devam ettirmek için doğayı bir mihenk taşı olarak görmektedir. Doğa, dokusu, işlevi, oranı, düzeni ve kararlılığı ile tasarımcılara ışık tutmaktadır. Aristoteles'e (1997) göre tasarım doğada hazır, geriye kalan tek şey kusursuz tasarımın kusursuz taklididir. Ona göre taklit sadece görsel olarak değil, aynı zamanda yaşam biçimi, niteliği ve varoluşun özüdür. Özetle, doğal formlardan, süreçlerden, ekosistemlerden öğrenmek ve daha sonra bunlardan öykünmek olarak tanımlanan biyomimikri birçok disiplinde/ alanda uygulanan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğaya sordüğümüzda önce insan zekamızı susturur, sonra sorar ve dinleriz. Yerden sıçrayan yankı cevaptır. Hayvanlar, bitkiler ve mikropların ne işe yaradığı, neye uygun olduğu ve neyin bozulmadığını göstermek için en iyi tasarımcılar ve mühendislerdir (Benyus,1997:8). Doğa, tasarım stratejilerini her koşulda test ederek ve uygun olmayanları eleyerek var olmaya devam etmektedir. Biyomimikri, tasarımcıların doğanın stratejilerini öğrenmelerine ve bunları tasarımlarını geliştirmek ve problemlere çözüm üretmeleri için kullanmalarına yardımcı olmaktadır. Tüm bu ilkeler, biyomimikrinin doğanın olağanüstü stratejilerini tasarıma dönüştürmenin yararlı bir yolu olduğunu göstermektedir.

Sanatın doğrudan tanımının yapılması pek mümkün olmamakla birlikte, insanın duyu ve düşüncesine biçim vererek, başkalarına ifade edebilme süreci olarak tanımlanabilmektedir. Sanatı hoşça giden biçimler yaratma gayreti olarak tanımlayan Read, resimde, heykelde, edebiyatta, şiirde, mimaride, mozaikte gösteri sanatlarında görülen her çalışmanın birer sanat değeri taşıdığını vurgulamaktadır (Read, 1974:62). Mağara çağından günümüze kadar olan süreç içerisinde sanat ve doğa içiçedir ve doğa sahip olduğu imkânlar dahilinde sanata ilham kaynağı olmuştur. Sanatın konusunu var eden bütün elemanlarıyla doğa, sanatçı için doğadan algıladığını yorumlayıp sanat eseri üretebilme imkânı sunmuştur. Doğa, geçmişte yeryüzünde var olan her şeyi etkilemeyi, biçimlendirmeyi başarmıştır ve günümüzde de etkilemeye devam etmektedir. Avcılık-toplayıcılık dönemlerinde ilk insanlar, avlanmayı ve yaşamlarını sürdürmeyi etrafındaki hayvanları gözlemleyerek öğrenmişler, ihtiyaçları doğrultusunda araç gereçler tasarlamışlardır. Bu araçları kullanarak mağara duvarlarına hayvan figürleri resmetmişlerdir. Bu resimler aynı zamanda en eski sanat eserleri olarak kabul edilirken, sanatın doğa ve insan ile ilişkisini de ortaya koymaktadır. Tarih öncesi dönemde doğanın ve insanın varlığı sanatı ortaya çıkarmıştır.

Doğayı gözlemlemek, doğayı keşfetmek, doğanın tasarım stratejilerini öğrenmek, doğayı taklit etmek veya doğadan ilham almak, tasarımcılara yeni keşifler sunmaktadır. Bu noktada, doğa ve tasarım bağlamının sentezi biyomimikri kavramını ortaya çıkarmıştır. Biyomimikri, tasarımcıların doğayı gözlemleyip prensiplerini öğrendikleri ve doğanın sunduklarını sanatlarına aktardıkları bilinçli bir yöntem olarak tanımlanmaktadır. Tarihte biyomimikriden çok önce bilim adamları, pek çok problemin çözümünün doğada yer aldığını fark etmişlerdir. Leonarda da Vinci (1482), tüm öğretilerin bulunduğu doğa dışında bir modelden ilham alanların boşuna çalıştığından bahsetmektedir. Da Vinci biyomimikrinin bilim dalı olarak ortaya çıkmasından önce doğayı gözlemleyerek tasarım yapmayı kendine ilke edinmiş ve bu yöntemle birçok esere imza atmış bir tasarımcıdır. Doğadaki canlılar milyarlarca yıldır yaşam döngülerini kusursuzlaştırıp, denizi ve karayı yaşama uygun evler haline getirebiliyorlar (Benyus, 1997:8). Bu kusursuz model, sanatın ilham kaynağını oluşturmaktadır.

Doğa, farklı alanlarda birçok sanatçıya ilham olmaktadır. Örneğin, Heather Knight, tasarım ve doğa arasında bağlantı kurmayı amaçlayarak, kendini tekrarlayan dokuları ve temel formları tasarımlarına yansıtmaktadır. Özellikle formlarını basit tutmayı amaçlarken, dokunun meydana getirdiği ışık-gölge uyumunu vurgulamaktadır. Sanatçı, malzeme olarak porseleni kullanmakta ve dokuların meydana getirdiği hareketlilik ile dokunma duygusunu ön plana çıkarmaktadır. Aynı zamanda, tasarımlarında sadece doğayı gözlemleyerek, doğanın sunduklarını eserlerine aktarmayı hedef edinmektedir.

1960'lı yıllardan itibaren sanatın doğa ile kurduğu ilişki dönemin sosyal, kültürel, teknolojik değişimleri ile farklı bir temsiliyete dönüşür. Gelişmeler beraberinde toplumsal doğa anlayışı, insan ve ekolojik sistem arası diyalogun ele alındığı sanat üretimlerinin gerçekleştirilmesini sağlar. Sanatçıların doğa ile ve doğaya dair farklı uygulama ve çalışmalar üretmesini sağlayan süreçte sanatın mekânı da artık doğanın kendisi olmuştur. Tüm bu süreçteki çalışmalar, 'Ekolojik Sanat', 'Toprak Sanatı', 'Yeryüzü Sanatı', 'Çevresel Sanat' olarak adlandırılarak literatürde yer almıştır.



Resim 1. Peysaj, Aysun Altunöz (URL 1)

Çevresel sanat, erken döneminde yer alan bazı ifade ve temsiller, teknoloji-doğa-insan ilişkisinin değişimi ile sürdürülebilirlik, geri dönüşüm, çevre bilinci gibi odaklara yerleşerek Eco-art, Sustainable Art, Green Art, Art in Nature gibi geniş bir literatür alanı içinde anılmaya başlamıştır. Doğanın vazgeçilmez sonsuz bir kaynak olması, sanatçının onun korunması üzerine eser üretimini yine doğadan ilhamla gerçekleştirmesini sağlar.



Resim 2. Enstalasyon, Rebeca Hutchinson. (URL 2)

Seramik sanatçısı olan Rebecca Hutchinson, enstalasyon sanatçısı olarak tanınmaktadır. Sanatçı, eserlerinde porselen kâğıt hamur kullanarak, doğadan aldığı ilhamla formlarını tasarlamaktadır. Enstalasyonlarını, bitkilerin büyümesinden ve ekosistem dinamiklerinden etkilenerek yapmaktadır. Genellikle doğadaki canlıları ve birbirleri arasındaki bağlantıyı gözlemleyerek tasarım yapmaktadır.



Resim 3. Enstalasyon, Rebeca Hutchinson. (URL 3)

Mekân, sadece mimari bir elaman/yapı değildir, evrenin kendisi de bir mekânı tanımlamaktadır. Mekân konusu, bilim dünyasında Aristoteles'ten bu yana güncelliğini yitirmemiş, tarih boyunca bilim, sosyoloji, felsefi gibi alanlarda tartışma konusu olmuştur. Harvey (2012:36), mekânın basitçe anlaşılabilir bir olgu olmadığını; mekânın bireyi biçimlendiren, aynı zamanda birey tarafından biçimlendirilen toplumsal bir boyut olduğunu ve her toplumsal faaliyet biçiminin kendi mekânını tanımladığını vurgulamaktadır. Buradan hareketle, mekân fiziksel bir olaydır ve her varlık için bir mekân mevcuttur. Doğanın yaşam döngüsü mekânın varlığı ile gerçekleşmektedir. Örneğin, doğada yaşayan bitkilerin toprağa kök salması orada büyümesi kendi fiziksel mekânını oluşturmaktadır. Mekân, var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük, hiçlik ve boşluk durumu olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 1996:359).

Evrende, tüm canlı ve cansız varlıkların kendilerini var edebildikleri çevresel faktör çerçevesinde çeşitli mekânları vardır. Ormanlar, denizler gibi doğanın ürettiği mekânlar ve şehirler, kasabalar gibi insanın ürettiği mekânlar toplumsal koşullar çerçevesinde biçimlenmektedir. Her canlı yaşamını sürdürebilmek, kendilerini çevresel faktörlere karşı koruyabilmek için öncelikle barınma mekânı tasarlamaktadırlar. Bu mekânları tasarlarlarken doğanın sunduğu biçim, form, strüktür ve malzemelerden yararlanmaktadırlar. Örneğin, doğanın yaşam döngüsü içinde kuşlar, karıncalar, arılar kendi teknikleriyle barınma mekânını oluşturmaktadırlar. Evrende, yaşamın her anında, mekân üretmek hayatın en temel ilkelerinden birini oluşturmaktadır.



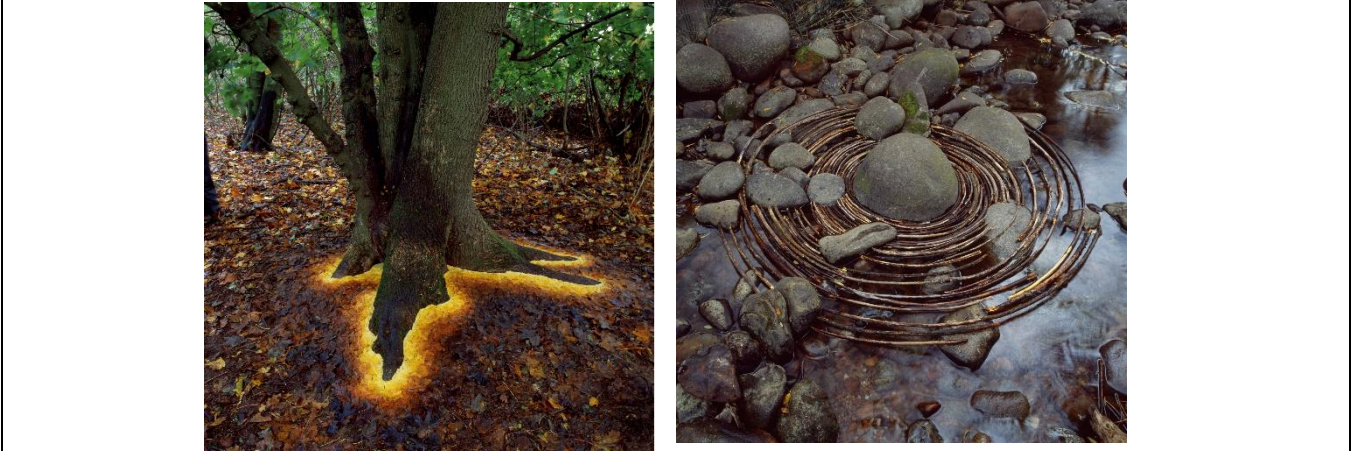
Resim 4. Doğadan Barınma Mekânları. (URL 4)

Doğadan öğrenmenin sınırlarının olmadığını ortaya koyan biyomimikri, bilim adamlarına, sanatçıya, mimara, tasarımcıya yol göstermiş, her biri doğayı keşfetmenin yöntemlerini geliştirmişlerdir. Tasarımcı, doğadan keşfettiği formu alır, kendi kişisel yorumlarıyla yeniden biçimlendirir ve tasarlar. Geçmişten günümüze sanatta olduğu gibi

mimaride de doğanın kullanılması yeni bir konu değildir. Avcılık-toplayıcılık dönemlerinden beri barınak ihtiyacı insanoğlunun yaşamını idame ettirebilmesi için tasarladıkları ilk mimari örneklerdendir. Doğa insanın en önemli ilham kaynağı olup, doğanın biçim, form ve strüktürlerinden yararlanarak tasarımlar yapılmış ve bunların yapım teknikleri geliştirilmiştir. Doğada var olan canlı ve cansız varlıkların biçim ve strüktürleri mimari tasarımlarda sıklıkla kullanılmış, taşıyıcı sistem biçimlenmesinde de etkili olmuştur. Örneğin, hayvanların kemik dokusu, deniz kabukları, ağaç, yaprak, böceklerin strüktürü (örümcek ağı) gibi doğanın sürekli gelişen döngüsü içerisinde var olan canlı ve cansız varlıklar doğal biçim ve strüktürleri oluşturmaktadırlar.

21. yüzyılda ortaya çıkan biyomimikri kavramı ile mimaride tasarımcılar çevre ile uyumlu yapılar tasarlamaya yönelmişlerdir. Biyomimikri yaklaşımı ile üretilen bir tasarımda, tasarım aşamaları önem taşımaktadır: “nasıl görüldüğü-form-, neden yapıldığı-malzeme-, nasıl yapıldığı-konstrüksiyon-, nasıl çalıştığı-süreç- ve ne yapabildiği -fonksiyon-” (Zari, 2007:40). Bu anlamda, doğadaki varlıkların form, malzeme, konstrüksiyon, fonksiyon ve biçim gibi özellikleri önem taşımaktadır. Biyomimetik tasarımlar birçok farklı alanda uygulamaya sahiptir. Örneğin tekstilde, lotus bitkisinin bataklık gibi kirli ve tozlu bir ortamda yaşamasına rağmen her zaman temiz kalması, kirlenmemesi özelliği keşfedilerek hidrofobik malzemeler, köpek balığı derisinin özellikleriyle de sürtünmeyi azaltan yüzücü mayoları üretilmiştir.

Doğayı soyutlamacı bir yaklaşım ile ele alarak, sanatını doğanın içsel dinamikleriyle bir bütün olarak gerçekleştirmeyi amaçlayan Andy Goldsworthy, doğada yine doğanın kendisinin kendiliğindenliği ile oluşturduğu tasarımları biyomimetik bir üretim olarak sunar. Doğanın sunduğu imkân, ortam ve koşullar sanatını gerçekleştiren yegane unsurlardır. Bu yaklaşımı bir çevre bilinci ve insani duyarlılıkla gerçekleştiren Goldsworthy, çevresel sanat ya da ekolojik sanat başlığı altında biyomimikri sürecini tanımlar. Bununla birlikte bu yaklaşımda sanat üretimlerini gerçekleştiren Robert Smithson, Joseph Beuys, Helen Mayer, Yoko Ono, Lynne Hull, Mel Chin, Agnes Denes, Newton Harrison, Mierle Laderman Ukeles, Nele Azevedo gibi pek çok sanatçı çevre bilinci ve sorumluluğu ile biyomimikriye katkı sunmaktadır (URL 5).



Resim 5. Andy Goldsworthy'un Çevresel Sanat Çalışmaları (URL 6)

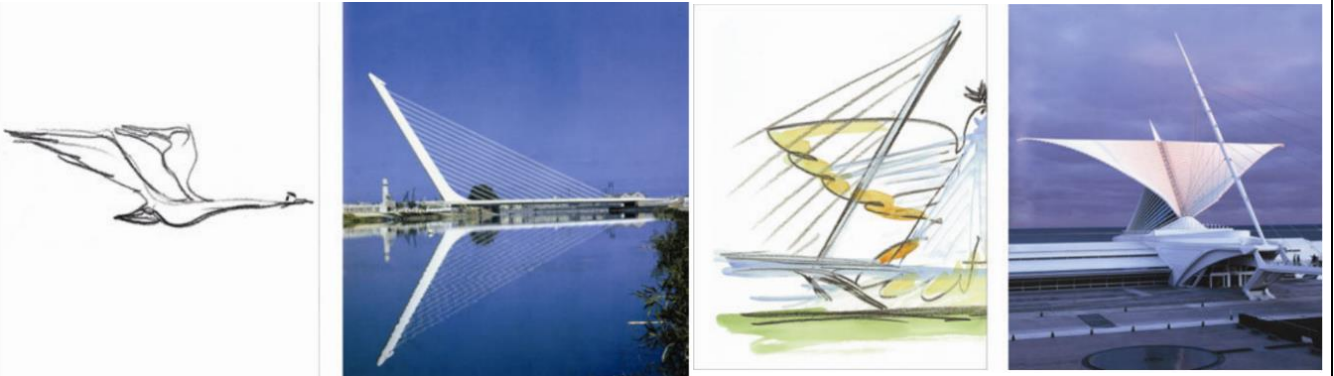
Biyomimikrinin amacı, doğal formları kopyalamak yerine, bu formların mükemmel bir şekilde kendi kendine dönen döngüsünü kavramaktır. Doğal yöntemler verimli ve basittir; doğal formlar gereksiz şeyler içermemektedir. Mimari, yapının minimum ekipmanla taşınmanın bir yolunu bulmayı hedeflemektedir; yumurta, kabuk, dal, örümcek ağı gibi doğanın biyolojik formları, yükleri taşımak için strüktür oluşturmada doğadan öğrenilen basit ve etkili uygulamalardır. Antoni Gaudi tarafından tasarlanan Sagrada Familia kilisesi doğadan ilham alınarak tasarlanan mimariye örnek olarak verilmektedir. Yapısal olarak sarmal merdivenler, konik üst örtü ve ağaç benzeri taşıyıcılar, doğal bezeme olarak arı peteği benzeri kapı, asma görünümlü friz ve farklı şekillerde mikroskobik biçimli pencereler tasarlanmıştır. Gaudi'nin bu tasarımlarına doğa ilham vererek ortaya çıkartmıştır. Doğaya duyduğu hayranlığı üslubuna aktaran ve biyolojik üslubu formlarına dahil eden mimar Antonio Gaudi, kemerleri geometrik şekillerle ve organik formlarla birleştirmiştir. İnsanların, hayvanların, bitkilerin, kısaca doğadaki varlıkların büyüme kalıplarını tasarımlarına dahil etmiştir.



Resim 6. La Sagrada Familia, Barselona-İspanya, Antoni Gaudi (URL 7)

Biyomimikrinin bilim dalı olarak kabul görmesi ile doğayı gözlemleyerek, doğadan ilham alma, doğayı taklit etme tasarım yaklaşımı varlığını sürdürmeye yıllarca devam etmiş ancak mimaride etkisini, doğayla uyumlu, geri dönüşümü mümkün olan, sürdürülebilirlik ve ekolojik çevreyi koruyarak tasarımlar üretmek olarak geliştirmiştir. Biyomimikri tasarım yaklaşımında, tasarımcılar probleme yönelik kullanıcı ihtiyacı karşısında doğadaki ekosistemleri inceleyerek çözüm üretmeyi ve bu üretilen çözümlerin ekolojik ve sürdürülebilir olmasını amaçlamışlardır. Doğanın keşiflerinden, hafif olmalarına rağmen örümcek ağlarının gösterdikleri katılık, bal arısı peteklerinin geometrik şekilleri, deniz kabuklarının dayanıklılığı, termit kulelerinin havalandırılması, yapraklardan güneş panelleri, köpek balığı derisinden üretilen malzemeler, kendi kendini temizleyen ve kir tutmayan lotus çiçeğinin malzemede kullanımı ve bunun gibi birçok örnek, sürdürülebilir yapıların üretilmesinde önemli rol oynamaktadır (Selçuk ve Sorgu, 2007:453). Ekolojik sistemi koruyan, çevreye daha az zarar veren malzemelerin kullanımı, çevresel kaynaklardan yararlanarak oluşturulan işlevsel tasarımlar biyomimikri tasarım anlayışında önemli rol oynamaktadır. Doğadan ilham alınarak tasarlanan mekânlar, sadece doğanın strüktür, form ve biçimlerinden değil, bunlarla birlikte, işlevsellik yaklaşımlarını da -ergonomi, estetik, sürdürülebilirlik-kapsamaktadır.

Projelerini bilimsel temellere dayandıran mimar Santiago Calatrava, kendi yöntemlerini doğayı gözlemleyerek geliştirmiş ve teknoloji ile birleştirmiştir. Milwaukee, tasarımını kuşun, nasıl uçtuğunu bilmek gerekliliği düşüncesinden yola çıkarak bir mimari proje tasarlamıştır. Kuşların kanatlarının fonksiyonel olarak işleyişinden yola çıkılarak, günde iki kere açılabilen katlanabilen kanat sistemi tasarlanmış, güneşin doğup- batımına göre hareket gerçekleştirilmiştir.



Resim 7. Milwaukee Sanat Müzesi (URL 8)

Tasarımda forma anlam katacak işlevlerin kazandırılması için doğadan alınacak pek çok öğretiy vardır. Doğaya bağlı kalarak yenilikçi bir yaklaşım geliştiren biyomimikri, öncelikle konuya odaklanarak, aynı sorunu yaşayan organizmaları tespit etmekte ve çözüm taktiklerini insan yaşamına entegre etmektedir. Doğadaki düzen en iyi, en verimli tasarım ve kesintisiz bir döngüdür. Teknik imkanlar ile üstesinden gelinmeye çalışılan soruların cevapları, evrende doğal olarak çözülmektedir. Doğa dayanıklı, güvenilir, temiz, geri dönüştürülebilir sistemlere ev sahipliği yaparken, tasarımlara da ışık tutmaktadır.

Doğal bir yöntem olarak bilinen biyomimikri, 20. yüzyılda gelişmeye başlamış; 1400'lü yıllara dayanan doğadan ilham almakla aynı anlamda birçok deney ve uygulamayı da içinde barındırmaktadır. Biyomimikrinin ilkeleri, farklı öncüler tarafından ortaya konan kısmen birbiriyle örtüşen ilkelerdir. Bu ilkeler, doğayı gözlemlemek, ilham almak ve tasarımlara entegre etmek, gerektiği kadar enerji tüketmek, geri dönüştürmek, işlevi yerine getirmek için form oluşturmak, doğanın yapısal formundan strüktür oluşturmak, farklı koşullara uyum sağlamak, ihtiyaç duyulan malzemeleri doğadan karşılamak, geri dönüşüm yapmak gibi her alanda geleceğe yönelik ilkeler olarak özetlenebilir. Doğadan öğrenmek veya "biyomimikri", sanat ve mimarlık gibi her disiplinde öğrenilmesi ve kullanılması gereken önemli ve etkili yöntemdir. İnsanoğlunun varoluşsal serüveninde, doğa hem sanatta hem de mimaride işlevsel ve yapısal olarak kullanılmıştır. Günümüzde ise teknolojinin de gelişmesi ile tasarımcılar doğayı daha iyi keşfetmeye başlamış ve böylelikle biyomimikri, sanat ve mekân entegrasyonu sağlamıştır.

Mekân, canlı ve cansız tüm varlıkları içinde barındıran bir olarak mekânın niteliğini içinde yaşayanın yaşama biçimi belirlemektedir. Mekânı içinde barındırdığı canlılar biçimlendirir, karşılıklı olarak mekânlarda canlıları biçimlendirir. Üretilen mekân, toplumun ihtiyaçlarını karşılayarak, fiziksel alan oluşturmaktadır. Mekân, sanat ve doğa gibi kavramları diyalektik bir ilişkiyle bünyesinde barındırarak tasarlanmaktadır. Doğa, tasarımcılar için bir başlangıç noktası olmuş, sanat ve mekânı birleştirmiştir. Doğanın sunduğu sanatsal fikirler mekânda form, işlev ve fonksiyonel olarak bir araya gelmiştir. Canlı veya cansız doğadaki bütün formları farklı şekillerde yorumlayarak, sanatta malzeme, doku, renk gibi, mekânda ise strüktür, biçim, fonksiyon gibi farklı işlevler odağında yeni tasarım öğeleri oluşturmak mümkündür. Biyomimikri, insanın da doğanın bir parçası olduğu gerçeğini kabul ederek, insanın yarattığı sanatsal ve mekânsal düzenlemelerde doğayı taklit ederek, doğa yasalarıyla uyum göstermeyi hedeflemektedir. 20. yüzyılın başlarına doğru mimaride zarif, süslemeli ve bitkisel motiflerin ortaya çıktığı dönem, biyometrik yaklaşımın esintilerini taşımaktadır. Bu hareket, doğada gözlemlenen yüzeylerdeki dalgalanma ve kıvrılma hareketlerini, çiçek desenlerini, insan-hayvan motiflerini sanata ve tasarımlara entegre etmektedir. Doğanın estetiği, sanatsal ilhamın kaynağını oluşturmaktadır. Biyomimikri ile elde edilen sanat ve mekân, doğadaki bir organizmanın biçimini ve rengini taklit etmek ile, onun davranışını, yaşam biçimini ve sorunlarla baş etme biçimini de analiz ederek oluşturulmalıdır.

Biyomimikri, sanat ve mekân kavramları bir bütün olarak düşünülebilir kavramlardır ve birbirleriyle ilişkilidir. Mekân, doğayı biçimlendirirken doğa da mekânı üretir. Sanat ise, üretilen her şeyin içinde var olabilmekte ve kendini mekân aracılığıyla gerçekleştirilebilmektedir. Böylelikle sanat mekânı kurgular, yaratır ve üretir. Doğa ise tüm bu eylemleri, mekânı ve sanatı içinde barındırmaktadır. Bu şekilde bakıldığında, biyomimikri, sanat ve mekân, paradoksal bir ilişkiyle birbirlerine bağlıdır ve tüm doğa bir yaratma/üretme sürecinden oluşmaktadır. Bu anlamda doğa, sanat ve mekâna çok yakındır. Buradan hareketle, bu çalışmada biyomimikri sanat ve mekân kavramlarının diyalektiği incelenerek, bu üç kavramın birlikteliğinden doğan alternatif mekân üretimleri uygulamalarla tartışılmıştır.

## 2. Tomás Saraceno ve Örümcek Ağları

*"Bağlantılar arasındaki gerçekleri keşfetmemiz gerekiyor,  
ihtiyacımız olan gözlemlemek, beste yapmak,  
inşa etmek, uyum sağlamak"  
-Tomás Saraceno*

Tomás Saraceno, yirmi yıldan uzun süredir disiplinler arası çalışma ile projelerini gerçekleştiren Arjantin doğumlu mimar ve sanatçıdır. Buenos Aires, Frankfurt Main ve Venedik'te sanat ve mimarlık eğitimi aldıktan sonra Tomás Saraceno, 2005 yılında Frankfurt Main'de stüdyosunu kurmuştur. Stüdyosunu 2012 yılında Berlin'e taşır ve kısa bir



aradan sonra Berlin-Rummelsburg'daki Actien-Gesellschaft für Anilin-Fabrication'ın (AGFA) eski idari binasına yerleşir. Tasarımcılar, mimarlar, antropologlar, biyologlar, mühendisler, sanat tarihçileri, küratörler ve müzisyenler de dahil olmak üzere multidisipliner geçmişlerden gelen stüdyo üyeleri, atölye, ofis, atölye, The Arachnophilia Research Laboratory (Örümcek Araştırma Laboratuvarı) ve Aerosen topluluk meraklılarının melez ortamında çalışmaktadır (Saraceno, 2022). Yirmi yıldan fazla bir süredir Saraceno, Museo Aero Solar (2007-) ve Aerocene Vakfı (2015-) da dahil olmak üzere atmosferin birlikte yaratılmasını karbon emisyonlarından ve Kapitalosen'in suistimallerinden arındırılmış bir topluma doğru yeniden düşünmeyi amaçlayan projeleri harekete geçirmiştir. Disiplinlerarası, araştırma odaklı bir topluluk olan Arachnophilia, sanatçının insanlarla, örümceklerle ve ağlarıyla 10 yıldan fazla süredir topluluklarla iş birliğinde de yer alır. TU Darmstadt'taki araştırmacılarla birlikte Saraceno, karmaşık örümcek / ağların hassas 3 boyutlu modellerinin ilk kez yapılmasına izin veren yeni, lazer destekli bir tomografik teknik olan Örümcek / Web Taraması'nı geliştirir. Saraceno'nun dünyanın dört bir yanındaki yerel topluluklar, bilimsel araştırmacılar ve kurumlarla yaptığı çalışmalar, bilginin belirli durumlardan üretildiği anlayışıyla insan, tekno ve biyolojik çeşitliliğin daha eşit bir dengesini aramayı amaçlamaktadır. Saraceno, The Arachnophilia Research Laboratory (Örümcek Araştırma Laboratuvarı) girişimlerinin dikkati ve duyuları insan olmayan akrabalara genellikle fark edilmeden yeniden bağlamanın ve yeniden kalibre etmenin potansiyel yollarını açtığını düşünür. Her şeyi birbirine bağlayan simbiyotik iplikleri kabul ederken, stüdyosunun araknid arkadaşlarıyla iş birliği içinde dönen hibrit ağlar, en küçük hareketlerinden bile yaşam ağı boyunca titreşimler gönderdiğini doğrular (Saraceno, 2022).

“...doğanın kendisi sanatçının asıl sorunu, kavram bağlamında da malzemesi halini alır. Ancak süreçte sanatçı, parçası olduğu doğaya eklenmekle bir başka yanılısamanın-kandırmacanın içinde bulur kendisini.” (Altunöz, 2020:26)

Çevresel olanın bir bağlamı olarak doğanın içinde var olan canlılar, sanatçının sanat eserini temellendirdiği bir zemin sunarak çevresel sanat üretimlerinin birer parçası haline dönüşür. Bu örneklerden olan örümcek ağları, sanat, mimari ve akustik gibi çeşitli alanlarda çok sayıda biyomimetik malzeme ve yapısal tasarıma ilham vermiştir. Sanatçı Louise Bourgeois'un 1999 yılında tamamladığı 'Maman' adlı devasa paslanmaz çelik ve mermerden oluşan örümcek heykeli ve sanatçı Michael Heizer'in 1985 yılında tamamladığı 'Effigy Tumuli' adlı Buffalo Rock Eyalet Parkı'ndaki büyük bir arazi ye geometrik olarak soyutladığı örümcek benzeri böcek figürü örnek olarak gösterilebilir. Geometrik formu ve temel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla kendilerine kurdukları çevresel alan tanımını ile örümcekler doğada teknik ve estetik pek çok üretime ilham niteliğindedir. Örümcekler, evrimsel başarılarının bir sonucu olarak gezegendeki çoğu ekosistemde son derece bol miktarda bulunur ve 380 milyon yıldan fazla bir süredir var olan 47.000'den fazla farklı türü oluşturur (Su vd.,2018:2). Örümcekler bir kolonide yaşar; gün boyunca, ortak kovan benzeri bir yuva inşa ederler. Alacakaranlıkta, avı yakalamak için bir ağa bağlı bireysel ağlar ekleyerek yaşamlarını sürdürürler (Ball, 2017:314). Örümcekler, Saraceno çalışmaları ve düşünme biçimi için önemli ilham kaynağı olmuştur. Örümceklerin hayat ritimleri, yaşam modelleri, beslenmek ve korunmak üzere kurdukları ağlarının oluşum süreçleri Saraceno'nun sanatını gerçekleştirmede önemli rol oynadığı görülmektedir. Saraceno'ya göre bir örümcek ağı sismik sinyalleri iletmek için özel bir araçtan çok daha fazlasıdır. Ağ, örümceğin vücudunun bir uzantısıdır, zihninin somutlaşmış bilisidir. Bu sayede örümcekler kendilerini yönlendirebilir ve diğer türlerle iletişim kurabilirler. Saraceno, örümcek ağlarının yapısından ve metaforik güzelliğinden her zaman etkilendiğini ve başlangıçta yalnızca ağı üzerinde ilgisini odaklarken zamanla bu ilginin genişleyerek galaksiler, kozmik toz, karşılıklı iletişim ile ilgili çalışmalara döndüğünü ifade eder. Örümceklerin davranış modeli ve yaşam biçimini sanat pratiğinde kullanan Saraceno, mekânı da bu bilginin sanata aktarımı ile dönüştürür. Saraceno örümceklere atfettiği önemi ve onlardan edindiği bilgiyi şu şekilde ifade eder (Gualandris, 2019):

"Örümceklerin bize söylediği gibi, hepimiz anlamadığımız bir cihazla bağlıyız. Her şey bir ekosistemin içindedir. İnsanlar diğer sesleri algılamaya ve dinlemeye daha fazla dikkat etmeli. "

"Her zaman bir örümceğin bana baktığını ve bana 'Sen aptal insan, bir şeyler yap' dediğini söylerim." Bu, yerli topluluklar, şamanlar ve kitlesel yok oluşlar hakkında bir tartışmaya yol açar. "İnsanlar diğer türlerden ayrıldı; doğayı ve hayvanları anlama yeteneğimizi kaybettik, bunun yerine onlardan korkuyoruz."

Saraceno'nun biyomimikrik olarak örümcek ağlarının varoluşundan faydalanarak gerçekleştirdiği sanatsal çalışmalarından bir kısmı geçici olarak sergilenmiş, bir kısmı da kalıcı enstalasyonlar olarak sergilenmeye devam etmektedir. Bunlardan In Orbit, Algo-r(h)i(y)thms, Cloud Cities isimli enstalasyonları bu makalede incelenmiştir.

## 2.1. In Orbit (Yörüngede)

In Orbit, Almanya'nın Düsseldorf şehrinde yer alan modern sanat müzesi K21 Ständehaus'un atriyumunda 2013 yılında sergilenmeye başlanan Saraceno'nun büyük ölçekli kalıcı enstalasyonlarından biridir. Üç yıl süre ile mühendisler, mimarlar ve biyologlarla birlikte planlanarak hayata geçirilen enstalasyon, 25 metre yüksekliğinde asılarak yerleştirilmiş bir ağ yapısından oluşmaktadır. Saraceno, mekân içerisinde oluşturduğu ağlara ilham kaynağı olan örümceklerin karmaşık yaşam model ve metodolojilerini araknologlar danışmanlığında inceleyerek onların sanatsal pratiğinin etkisiyle çalışmasını gerçekleştirmiştir. Örümceklerin davranış biçimi ve ağları ile kurduğu ilişkinin tasarımına derinlikli bir zemin oluşturmasını sağlayan Saraceno, müze ziyaretçilerinin de oluşturulan ağa fiziksel olarak temas ederek doğrudan bir deneyim gerçekleştirmesine imkân sağlar (Saraceno, 2013).



Resim 8. In Orbit Maket Görself (URL 9)

Bulutlardan ve yüzen gezegensel cisimlerden oluşan bir okyanus olarak tanımlanan enstalasyon, 25 metre yükseklikte, fiziksel olarak erişilebilir olan, mevcut cam kubbenin büyüklüğünü kapsayan, üç seviyeyi birbirine bağlayan, şeffaf, çelik bir ağ sisteminden yapılmıştır (Saraceno, 2013). Havada asılı duran In Orbit, üç katlı müze yapısının meydanının üstünde, yapının cam kubbesinin hemen altında, 2500 m<sup>2</sup>'lik yüzey alanını kaplayarak, her birinin çapı 8,5 metreye kadar ulaşan hava dolgu PVC bilyalar olan büyük yüzen kürelerle oluşturulmuş bir ağ konstrüksiyonudur (Chin, 2013).

Hem bilimsel hem de sanatsal içerikleri bir arada sunarak üretimini gerçekleştiren Saraceno, In Orbit adlı çalışmasında kapsamlı ve canlı bir iletişim ağının temsiliyetini oluşturmuştur. Bu temsili iletişim ağı fiziksel olarak tek başına üç ton ağırlığında olmasına ve kürelerin en büyüğünün 300 kilogram olmasına rağmen, mekân içerisindeki kurulumu ve yerleştirmesi oldukça hafif olup, inceliği ve stabilitesi bir örümcek ağının yapısını yansıtmak şekilde planlanmıştır (Saraceno, 2013).



Resim 9. K21 Ständehaus Atrium'undan Bakış (URL 10)

In Orbit'i her katılımcının eşit derecede olduğu birbirine bağımlı sosyalliği sağlayan bir ekosistem olarak tanımlayan Saraceno, ağır değişen koşulları, başkaları tarafından üretilen etkileşimler ve değişen çelik kablolardaki gerilimler arasındaki doğaçlama hareketlerle uyum sağlamayı askıya alınmış mimari ile gerçekleştirir. Örümcek ağları ise tüm bu sistemde birbirine bağlanabilirliği yeniden düşünmek için bir model sağlar.

In Orbit, mekân içinde kendisini deneyimleyenler için uzay-zaman sürekliliğinde evrenin yapısını temsil etmek üzere oluşturulmuş bir ilişkiler ağıdır. Tüm deneyimleyenlerin aynı anın içinde ağdaki farklı seviyelerin keşfiyle hareketleri birbiri ile rezonansa girerek, tıpkı örümceklerin kadim bilgisi olan titreşimler yolu iletişim kurması gibi mekânı benzer yöntem ile algılamalarına sağlar. Saraceno, her bir ağ uzantısının sadece deneyimleyeni yerinde tutmakla kalmadığını, aynı zamanda onları kendi içine örek hareket etmelerini sağladığını, açık karakterli bir yapı oluşturduğunu, bu ağsal yapılaşmanın mimari ile olan ilişkisinde tekil olduğunu ifade eder (Furuto,2013).

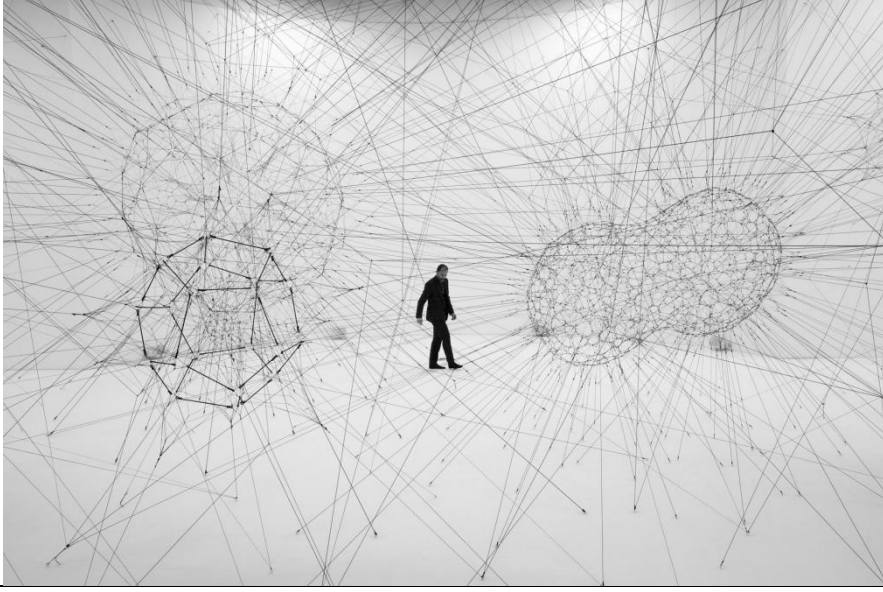
In Orbit, hassas örümcek ağlarının stabilitesine atıfta bulunulan ve çağrışımlar yapan bir yerleştirme olarak, sanatçının örümceklerin çeşitli yöntemlerini ve ağlarını inşa etme biçimlerinin işlevselliklerini, güzelliklerini ve güçlerini kendi sanatsal pratiğine dahil ettiği bir enstalasyondur. Saraceno, düşme, yüzme ve kaçma temalarının deneyimlenebilmesini ve bununla birlikte yörüngedeki cisimlerin mekân içerisinde aşağıdan bu temalar üzerinden gözlemlenebilmesini sağlar.



Resim 10-11. Kullanıcıların In Orbit Deneyimi 1-2 (URL 10)

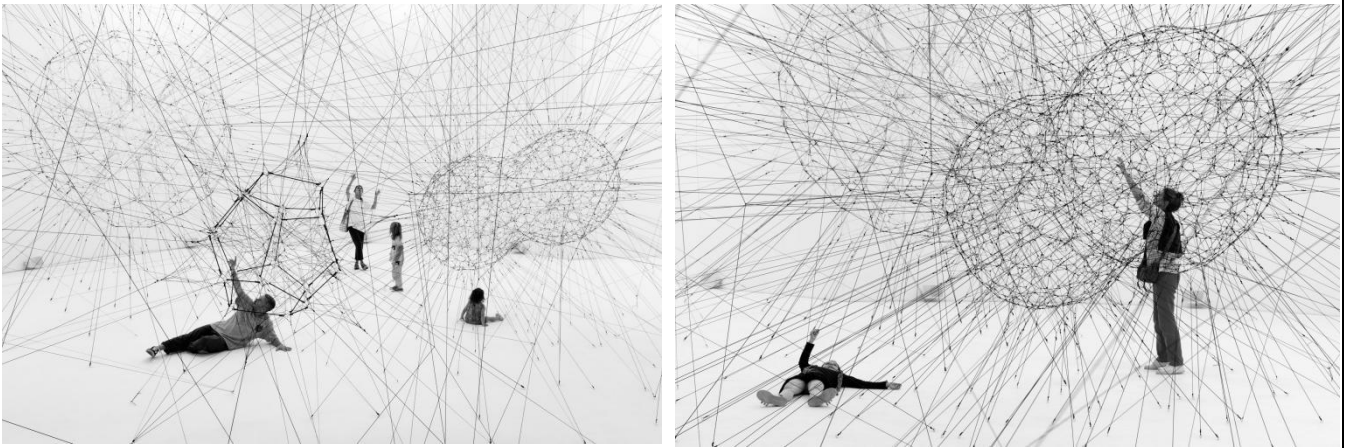
## 2.2. Algo-r(h)i(y)thms (*Algoritmalar*)

Algo-r(h)i(y)thms, Almanya'nın Berlin şehrinde yer alan Esther Schipper Sanat Galerisi'nde 2019 yılında sergilenen bir enstalasyondur. Mekânı bir örümcek ağı benzeri bir ağ manzarasına dönüştüren enstalasyon, dünyayı yeniden keşfetmek için duyular ve farklı türler arasındaki iletişimin algoritmalarını deneyimlemek üzerine oluşturulmuştur. İspanyolca'da "bir şey" anlamına gelen "algo", ve Yunanca'da "güçlü ve zayıf öğelerin karşıt veya farklı koşulların düzenlenmiş ardışıklığı ile işaretlenmiş hareket" anlamına gelen "ritim" sözcüklerinin bir araya gelmesi ile kavramsal olarak oluşturulan Algo-r(h)i(y)thm, Saraceno için çalışmasında paralel bir anlam kapsamında hayata geçirilmiştir (Saraceno, 2019). Algo-r(h)i(y)thms'i süperorganizma olarak nitelendiren Saraceno, titreşimsel bir dil aracılığı ile canlı ve cansız olan her şeyi mekân içerisindeki bu ortaklıkta buluşmaya davet eder.



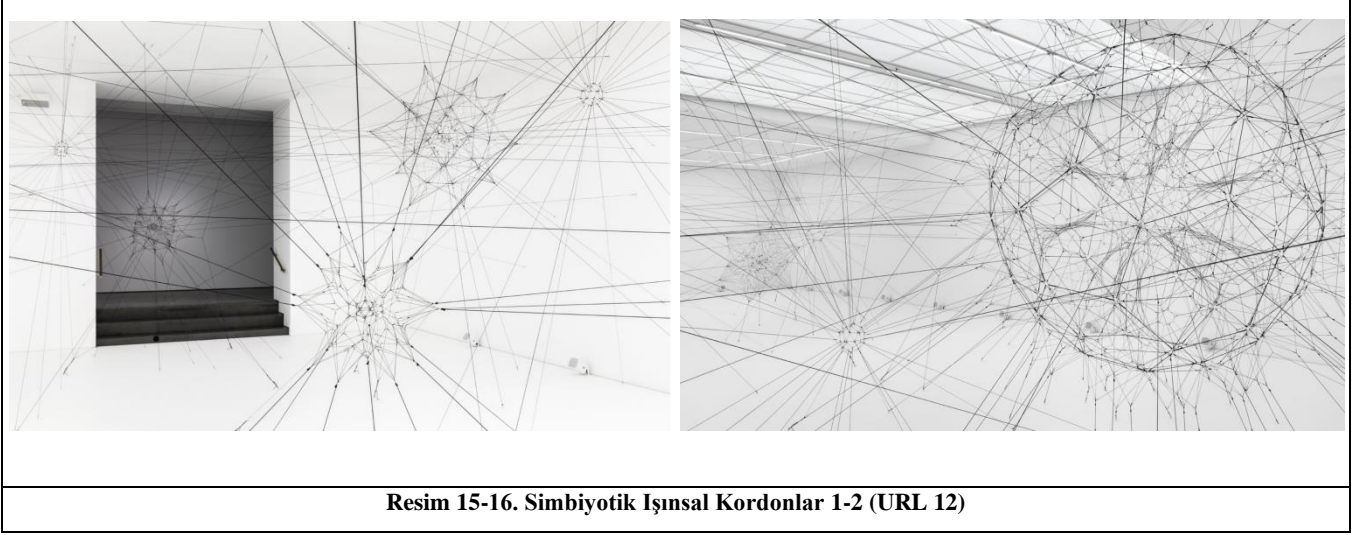
Resim 12. Algo-r(h)i(y)thms'i Tekil Deneyim (URL 11)

Saraceno, Algo-r(h)i(y)thms'i, insan olmayan bir dünyaya ritmik uyumlanma pratiği ve uzak, duyulmaz ama parçası olduğumuz bir şeyle iletişim kurma alıştırması olarak ifade eder (Gualandris, 2019). Algo-r(h)i(y)thms teknik olarak içindeki tek bir noktaya doğru yönelen ışınal düğümlerin her biri, mikro ve makroskopik olayların farklı yankılanma frekanslarına atıfta bulunacak şekilde düzenlenmiştir. Karmaşık kümeler halinde 3,4 kilometrelik, 1–2,5 milimetrelik siyah kordondan, 25 santimetre çapında bir ağ, 58-178 Hz, adını bir küre dokuma tarafından üretilen kur sinyallerinin tepe frekanslarından ödünç alarak oluşturulurken, daha geniş çaplara sahip ağlar, 140 santimetre çapında net 0.61 GHz gibi daha anıtsal maddenin titreşim hızlarından yararlanılarak ses üretilmiştir (Saraceno, 2019). Mekân deneyiminde ağlara fiziksel olarak temasın farklı kordon ve ağ kümelenmelerinde etkisi farklı olarak ortaya çıkacak şekilde düzenlenmiştir. Mekâna karmaşık kümeler halinde düzenlenerek yerleştirilmiş olan kordonları; "ekosistemleri anımsatan görünmez bağlantılar; her ekoloji diğerleriyle karmaşık şekillerde bağlantılıdır." ifadesi ile tanımlayan Saraceno, sanatını diğer varlıklarla olan bağlantı ve iş birliğinin aranması yolu olarak görmüştür (Gualandris, 2019).



Resim 13-14 Algo-r(h)i(y)thms'i Çoğul Deneyim1-2 (URL 11)

Algo-r(h)i(y)thms, çoklu deneyim gerçekleştiren katılımcılar için müzikal bir kompozisyon imkânı sunar. Katılımcılar tarafından yeniden düzenlenebilen sesler, yankılar ve sinyaller farklı yerlerden gelerek iç içe geçmiş, ölçekler arası bir mekânın oluşmasını sağlar. Kordonlara temas ile sağlanan ses iletişimi, enstalasyonu deneyimleyenler için kozmik ritimlere atıfta bulunan bir oluşuma dönüşür. Örümcek ağlarının ve müziğin hiyerarşik mimarileri birçok benzerliğe sahiptir (Su vd., 2022:73). Örümcek ağlarının hiyerarşik yapısı, ipek proteininden mikrometre büyüklüğündeki liflere, cm ölçekli örümcek ağlarına kadar uzanır. Kör olan bir ağı oluşturan örümcek, ağ aracılığıyla gönderdiği ve aldığı titremlerde dünyanın bir görüntüsünü yaratır ve bu aynı zamanda bu sismik sinyalleri iletmek için organik ve özel bir araç işlevi görür. Örümcek/ağ bu nedenle örümceğin kendi duyularının ve zihninin maddi bir uzantısı olarak kabul edilir. Bu bağlantılı algılar ağında Algo-r(h)i(y)thms, bir an için görmeye, dokunmaya, duymaya ve bir an için var olmaya harekete geçirir.



Resim 15-16. Simbiyotik Işnsal Kordonlar 1-2 (URL 12)

### 2.3. Cloud Cities (*Bulut Şehirler*)

Cloud Cities, İspanya'nın Barcelona şehrinde yer alan Mirador torre Glòries'de kalıcı olarak 2022'de sergilenmeye başlanan ilk enstalasyondur. Bir gökdelen olan Torre Agbar binasının seyir terasında yer alan enstalasyon, gözlem güvertesini farklı bir şekilde toplanıp diyalog kurulabilecek şekilde askıya alınmış bir alana dönüştüren etkileşimli bir sanat eseri olarak görülmektedir. 130 m<sup>3</sup>'lük bir alanı kaplayan Cloud Cities, 5000 düğümle birbirine bağlanan 6 kilometrelik gerilmiş kablolardan oluşan bir ağ olarak gözlem evinin dikey geometrisinin aksine havada yatayda dağılım gösteren bir şekilde yer alır. 113 bulut alanı ile mekânın zeminine göre 4 ile 10 m yükseklikte havada hareket eden birimler tarafından oluşturulmuştur (Saraceno, 2022). Çeşitli yüksekliklerde yaklaşık 20 modele sahip olan bu havada asılı duran geometrik, birimler yer, mekân bilgisinin sınırlarını ya da sınırsızlıklarını mekânı ve enstalasyonu deneyimleyenlere sunar.



Resim 17. Zeminden Cloud Cities'e Bakış (URL 13)

Kule kubbesi içine asılı olan ve gerilmiş kablolardan oluşan bir yapı olarak inşa edilen Cloud Cities, teknik olarak 9000 heykeldeki kablo, 6000 metre kablo, 5000 bağlantı parçası, 1200 panel, 267 bağlantı noktasından oluşur. Üç boyutlu bir örümcek ağının telleri boyunca yoğunlaşan su damlacıkları gibi, bağlantılar da içinde yaşayan tüm canlılar arasındaki karşılıklı bağımlılığı ve karşılıklı ilişkiyi vurgular; burada birinin eylemleri tüm toplumu etkiler. Heykelin içinde yer alan ortak alanlar, okumak, paylaşmak ve kolektif diyaloglara katılmak ve bakım ağlarını birbirine bağlayan konuları yeniden gözden geçirmek için bir dizi kitap içerir.

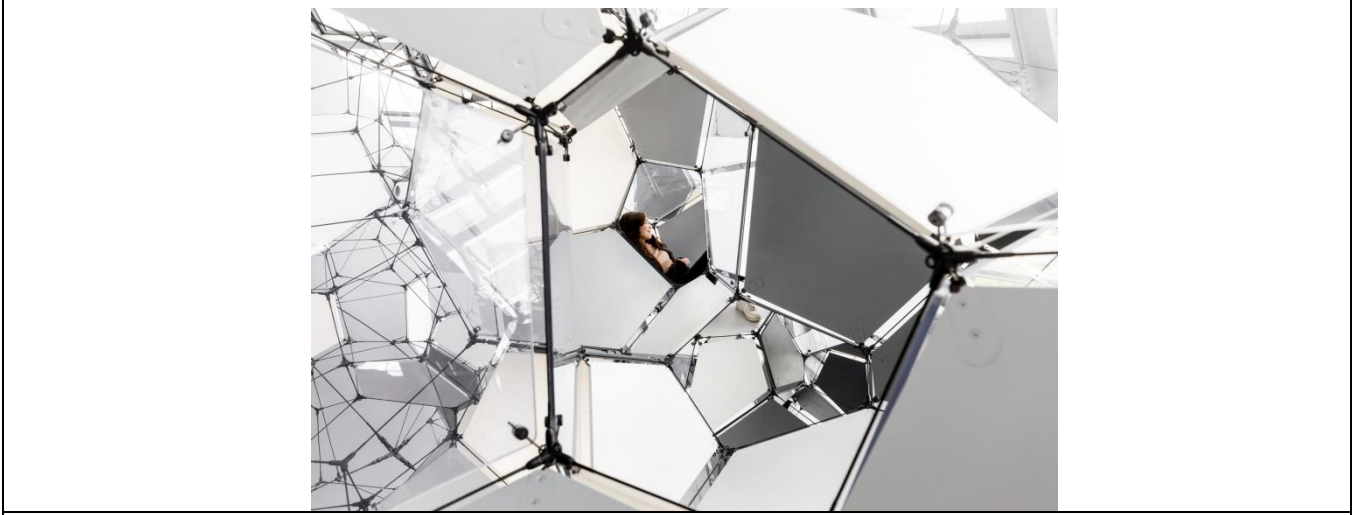
Cloud Cities, zihinsel, sosyal ve çevresel bir ekolojiye doğru bir hareket olarak insanlar ve çevreleri arasındaki dolaşıklığın bütünüyle havadan incelenmesidir. Hücreli uçan şehirler ve hayali yüzen sanatsal niyet, simbiyotik bir ilişki olarak görünür; mimari gerçekliklerin statik izolasyonu, kendisini doğal biyolojinin organik hareketine uyarlayarak bir arada bulunur. Saraceno, Cloud Cities'i çevre, gezegen ve antroposentrizmin ötesindeki kozmik/yaşam ağı ile etik bir yeniden ittifak için ortak bir hayal gücü olan -uzun süredir devam eden- sanatsal araştırması üzerine kurar.



Resim 18. İçerden Cloud Cities'e Bakış (URL 13)

Örümcek ağlarının gücünden ve esnekliğinden öykünerek kentsel manzaraya alternatif olarak inşa edilmiş olan dev balon benzeri nesnelere, bazılarının yaşamı içeren alanlar olarak performans gösterdiği ve diğerlerinin halka açık yaşam alanına erişebilen sabun köpükleri gibi oturup yüzdüğü sahte mikro biyosferlere atıfta bulunur. Onlara girerek,

kişi bu kürelerin ve uzayın her biriyle etkileşimi deneyimler. Şehrin üzerinde asılı duran mekân birimlerinin içindeyken bedenlerin farklı bir şekilde hareket halinde bulunması ve deneyimi gerçekleştirenlerin ne yukarı ne de aşağı, içeride veya dışarıda hiçbir şeyin olmadığı ve her şeyin yüzdüğü bir mekânlar arası deneyimi yaşadığı Cloud Cities, mekân algısını sınırlı bir alan olarak değil de zaten var olan toplumsal ekolojiye doğru süresiz olarak uzatma imkânı sunar.



Resim 19. Cloud Cities Mekânı (URL 13)

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Doğal dünya, insan müdahalesi olmaksızın, varoluşunun gerçekliği ile yaşamını sürdürdüğü sürece hem açık hem de örtük olarak, derin ve ayrıntılı bir şekilde, pek çok disiplin için sonsuz derecede ilham potansiyelini içinde barındıran bir kaynaktır. Doğanın yüzyıllar boyunca evrimleşerek sürebilecek en uzun deneyi kendisinin gerçekleştirdiği bir gerçeklikte, insanın tüm yaşamsal pratiklerinde doğada var olanlardan etkilenerek ve taklit ederek bir yaşantı modellemesi kaçınılmazdır. Biyomimikri adıyla gerçekleştirilen bu eylem sanat üretimlerinin de büyük bir kısmının beslendiği alan olarak yer almaktadır. Biyomimikri, sanat ve mekân trilojisinde kurulan dengeli, gerçek ve doğru bir ilişki tüm bu alanları deneyimleyenler için sorgulayıcı, düşündürücü ve besleyici bir ortaklık içinde bulunmayı sağlar. Hem ortaklığı kuran hem de sürecin bir parçası olarak sanatçı doğanın sonsuz kaynağını merak ve yaratıcılığı ile keşfederek farklı model ve formlarda tekrar topluma sunar. Tomás Saraceno, tüm evreni özellikle örümcekleri işbirlikçileri olarak adlederek üçleme arasındaki ilişkiyi “ortaklığı” sağlayacak düzeyde kurabilen önemli sanatçılardandır. Sanatını, örümceklerin ağlarının fiziksel ve zihinsel olarak kurma biçimleri açısından anlamaya çalışmak ve taklit etmek üzerinden gerçekleştirir. Sanatı örümcek ağlarının fiziksel olarak doğrudan bir araya gelme biçiminin taklidi olmasa da sistematik yaşamsal davranış modellerinin bir kesitinin yorumlanarak hayata geçirilmesidir. Örümceklerin barınma, beslenme ve korunma ihtiyaçlarını karşılamak üzere oluşturdukları ağ yaratım bilgisi Tomás Saraceno'nun işlerinde bir mekânda farklı yüksekliklerde bir araya gelen kordonlarla oturma birimine dönüşürken, bir diğer mekânda farklı sesler oluşturmak için bir araya gelmiş bir duyuşsal enstalasyon malzemesine dönüşür. Tüm bu deneyimler tekil ve çoğul olarak da farklı çeşitlilikte ortaklık imkânı sunar. Saraceno'da tüm evrenin birer parçası olarak senkronize ve uyumlu bir şekilde yaşamsal faaliyetlerimizi gerçekleştirmemizi kolaylaştıracak izlerin doğada fazlasıyla var olduğuna inancı, sanatını örümcekler üzerinden gerçekleştirerek yaşamın kendi ritmine katkıda bulunan bir gerçekliğe dönüşür.



## KAYNAKÇA

- Aristoteles, (1997). *Fizik*. (Çev. Saffet Babür). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altun, Ş., (2019). *Doğanın inovasyonu-yenilik için doğadan ilham al*. İstanbul: Humanist Kitap Yayıncılık.
- Altunöz, A., (2020). Bir Doğru Üzerinde İki Zıt Yön, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt:14, Sayı:25, 23-34.
- Ball, P., (2017). Animal Behaviour: World of Webs, *Nature* 543, 314.
- Benyus, J.M. (1997). *Biomimicry*. New York: Harper Collins.
- Benyus, J.M. (1998). *Biomimicry: Innovation Inspired by Nature*. Perennial: Harper Collins.
- Cevizci, A. (1996). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Ekin Yayınları.
- Chin, A. (2013). *Tomas Saraceno Puts You in Orbit*, designboom, <https://www.designboom.com/art/tomas-saraceno-puts-you-in-orbit/>, Erişim:04.10.2022
- Furuto, A., (2013). 'In Orbit' Installation / Tomás Saraceno, ArchDaily, <https://www.archdaily.com/394622/in-orbit-installation-tomas-saraceno>, Erişim:14.10.2022
- Gruber, P. (2008). *Biomimetics in Architecture*. Reading, U.K.: The University of reading Institute for Building Construction and Technology.
- Gualandris, D. (2019), In Conversation With Tomás Saraceno, The Artist Who Wants Us To Enter A Non-Human World Of Vibration, <https://www.ignant.com/2019/11/27/in-conversation-with-tomas-saraceno-the-artist-who-wants-us-to-enter-a-non-human-world-of-vibration/>, Erişim: 06.10.2022
- Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. (Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Karabetça, A. (2018). Biyomimikri Destekli Tasarım Ölçütleri ile Yenilikçi Mekanlar Yaratılması. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC*, 104-111. <https://doi.org/10.7456/10801100/010>
- Lefebvre, H. (2016). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Pawlyn, M. (2011). *Biomimicry in architecture*. London: RIBA Publishing.
- Primlani, RV. (2013). Biomimicry: on the frontiers of design. *XIMB Journal*.10(2):139–148.
- Read, H. (1974). *Sanatın Anlamı*. Çeviren Güner İnal ve Nuşin Asgari. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Saraceno, T. (2013). In Orbit, <https://studiotomassaraceno.org/in-orbit/>, Erişim Tarihi: 04.10.2022
- Saraceno, T. (2019). Algo-r(h)i(y)thms , [https://studiotomassaraceno.org/algo-r\(h\)i\(y\)thms/](https://studiotomassaraceno.org/algo-r(h)i(y)thms/), Erişim Tarihi: 05.10.2022
- Saraceno, T. (2022). Studio Tomás Saraceno/ About, <https://studiotomassaraceno.org/about/>, Erişim Tarihi:03.10.2022
- Saraceno, T. (2022). Cloud Cities, <https://studiotomassaraceno.org/cloud-cities-barcelona/>, Erişim Tarihi: 05.10.2022
- Selçuk, A.S. & Sorğuç, G.A. (2007). Mimarlık Tasarımı Paradigmasında Biomimesis'in Etkisi. *Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Der.* 22: 2, 451-459.
- Su, I. Hattwick, I., Southworth, C. et al., (2022). *Interactive Exploration of a Hierarchical Spider Web Structure with Sound*, *J Multimodal User Interfaces* 16, 71–85,
- Su, I., Qin, Z., Saraceno, T., Krell, A., Mühlethaler, R., Bisshop, A. & Buehler, M.J. (2018). Imaging and Analysis of a Three-Dimensional Spider Web Architecture, *J. R. Soc. Interface* 15(20180193)
- Zari, M.P. (2007). Biomimetic Approaches to Architectural Design for Increased Sustainability. SB07 New Zealand Sustainable Building Conference. 33-42.
- URL 1: <https://ahbvsanat.hacibayram.edu.tr/Index/Detay/34>, Erişim Tarihi:6.12.2022
- URL 2: <https://amidolling.wordpress.com/2014/01/28/heather-knight-ceramics>, Erişim Tarihi:3.10.2022
- URL 3: <https://artaxis.org/artist/rebecca-hutchinson/#jp-carousel-20177>, Erişim Tarihi:3.10.2022
- URL 4: <https://onedio.com/haber/hayvanlar-aleminin-mimarlari-ve-yaptiklari-mukemmel-yuvalar-386597>, Erişim Tarihi:3.10.2022
- URL 5: <https://www.greenmuseum.systems>, Erişim Tarihi:6.12.2022
- URL 6: <https://www.architecturaldigest.com/gallery/andy-goldsworthy-book-ephemeral-works>, Erişim Tarihi:6.12.2022
- URL 7: <https://smarthistory.org/gaudi-sagrada-familia/>, Erişim Tarihi:3.10.2022
- URL8: [https://www.researchgate.net/figure/An-example-of-the-use-of-visual-analogy-in-design-by-Santiago-Calatrava-Top-Alamillo\\_fig1\\_38144756](https://www.researchgate.net/figure/An-example-of-the-use-of-visual-analogy-in-design-by-Santiago-Calatrava-Top-Alamillo_fig1_38144756), Erişim Tarihi:3.10.2022
- URL 9: [https://www.youtube.com/watch?v=ROqL-8h\\_7DM](https://www.youtube.com/watch?v=ROqL-8h_7DM), Erişim Tarihi: 04.10.2022

URL 10: <https://studiotomassaraceno.org/in-orbit/>, Erişim Tarihi: 04.10.2022

URL 11: <https://studiotomassaraceno.org/algo-rhythms/>, Erişim Tarihi : 05.10.2022

URL 12: <https://www.moussemagazine.it/magazine/tomas-saraceno-algo-rhythms-at-esther-schipper-berlin-2019/>, Erişim Tarihi:05.10.2022

URL 13: <https://studiotomassaraceno.org/cloud-cities-barcelona/>, Erişim Tarihi: 05.10.2022