

ISSN 1308-2698

# art-e

*Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ulusal hakemli yayınıdır.*

Cilt 16 // Sayı 31 // Haziran 2023





# art-e

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ

SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi  
2023, Sayı:31, Cilt:16, Haziran

SDU ART-E Art Journal of Fine Arts Faculty  
2023, Vol:16 :No:31, June

## HAKEMLİ DERGİ//REFEREED JOURNAL

İmtiyaz Sahibi // Owner of the Journal	Danışma Kurulu // Advisory Board
Prof. Dr. Mehmet Özkartal	Prof. Dr. Hülya Nutku
<b>Editörler//Editors</b>	Prof. Dr. Sitare Turan Bakır
Prof. Dr. Sadettin Sarı	Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen
Doç. Ece Çalış Zeğerek	Prof. Dr. Saliha Ağaç
Dr. Öğr. Üyesi Güler Bek Arat	Prof. Dr. Biret Tavman Ertuğrul
Arş. Gör. Dr. Bayram Demiral	Prof. Dr. Sezer Akarcalı
Arş. Gör. Dr. Mavi Çakmakçı	Prof. Dr. Doğan Günay
Arş. Gör. Dr. Hatice Köklü	Prof. Dr. Zeynep Erdoğan
Arş. Gör. Hüseyin Deniz	Prof. Dr. Mevlüt Albayrak
	Prof. Dr. Semra Daşçı
<b>Düzeltili //Revision</b>	Prof. Dr. Oğuz Adanır
Arş. Gör. Dr. Bayram Demiral	Prof. Şerife Atlıhan
Arş. Gör. Dr. Mavi Çakmakçı	Prof. Namık Kemal Sarıkavak
Arş. Gör. Dr. Hatice Köklü	Prof. Atilla Atar
Arş. Gör. Hüseyin Deniz	Prof. Nesrin Önlü
	Prof. Soner Genç
<b>Yayın Kurulu//Editorial Board</b>	Prof. Mustafa Yüksel
Prof. Dr. Mehmet Özkartal	Prof. Zahit Büyükişliyen
Prof. Sadettin Sarı	Prof. Halil Yoleri
Prof. Yusuf Keş	Prof. Nuray Yılmaz
Doç. Dr. Mustafa Genç	Prof. Hayri Esmer
Doç. Dr. Serap Ünal	Prof. Dr. Uğur Atan
Doç. Dr. Yusuf Bilen	Prof. Sefa Çeliksap
Doç. Dr. Yüksel Pirgon	Prof. Dr. Ali Tomak
Doç. Tuğba Kodal	Doç. Dr. Çetin Türkyılmaz
Dr. Öğr. Üyesi Fatih Nalbantoğlu	Doç. Dr. Ezgi Babacan
	Doç. Dr. Gülnur Duran
	Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman
<b>Elektronik Yayın Yönetimi ve Tasarım //Web Management and Design</b>	Doç. Aycan Özçimen
Doç. Ece Çalış Zeğerek	Dr. Öğr. Üyesi Murat Çağlar
Arş. Gör. Hüseyin Deniz	

ART-E yılda iki kez yayınlanan, hakemli, bilimsel bir e-dergidir. Dergide yayınlanan çalışmalardan, kaynak gösterilmek koşuluyla alıntı yapılabilir. Çalışmaların tüm sorumluluğu yazarına-yazarlarına aittir.

SDÜ Arte - Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, ULAKBİM TR Dizin, EBSCO'nun Art Source veri tabanı ve SOBİAD Sosyal Bilimler Atıf Dizini tarafından taranmaktadır.

## İÇİNDEKİLER//CONTENTS

Makaleler//Articles	Sayfa//Page
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Alim BATTAL</b> Chladni Desenleri ile Deneysel Bir Üç Boyutlu Form Bulma Süreci <i>An Experimental Three-Dimensional Form Finding Process With Chladni Patterns</i></li></ul>	1 - 13
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Burcu Nur CENGİZ, Zeliha AKÇAOĞLU</b> Sanat ve Sinizm (Yabancılaşma) İlişkisi: George Grosz ve Andy Warhol <i>The Relationship Between Art and Cynicism (Alienation): George Grosz and Andy Warhol</i></li></ul>	14 - 45
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Mehmet Ali GÖKDEMİR</b> Jale Yılmazbaşar'ın Eserlerindeki Göz ve Horoz İmgelerinin Anadolu Kültürü ve Sembolleri Açısından İncelenmesi <i>Examination of the Eye and Rooster Images in Jale Yılmazbaşar's Works in Terms of Anatolian Culture and Symbols</i></li></ul>	46 - 61
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Didem ÇATAL, Semra ÇAM</b> Üniversite Tanıtımı İçin Web Tabanlı Etkileşimli E-Katalog Uygulaması: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tanıtım Kataloğu Örneği <i>Web-Based Interactive E-Catalog Application for University Promotion: An Example of Çanakkale Onsekiz Mart University Faculty of Fine Arts Promotion Catalog</i></li></ul>	62 - 84
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Metin UÇAR</b> Güncel Sanatta Estetik Deneyim ve Oyun <i>Aesthetic Experience and Play in Contemporary Art</i></li></ul>	85 - 103
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Murat ÇELİKER</b> Bir Tasarım Elemanı Olarak Çizginin Grafik Tasarım Özelinde İncelenmesi <i>The Line as a Design Element Examining Graphic Design in Particular</i></li></ul>	104 - 118
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Abdurrahim AYĞAN, Aligholi MARDANI</b> 20. Yüzyılda Kaşkıyılı Bir Bozkır Ressamı: Bijan Bahadori Keşkuli <i>A Steppe Painter From Kashkay in the 20th Century: Bijan Bahadori Kashkuli</i></li></ul>	119 - 141
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Kıymet SANCAR ÖZYAVUZ, Kübra AKTEPE ÖZBAYRAK, Reyhan MİDİLLİ SARI</b> Kültürel Kimliğin Sürdürülebilmesinde Bir Araç Olarak Grafik Elemanlar <i>Graphic Elements as a Tool Sustaining Cultural Identity</i></li></ul>	142 - 159
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Perihan AKAY</b> Ne Düşüneceğimizi Söyleyen Bir Üst Anlatı: Hayali Düzen</li></ul>	160 - 176

<i>A Metanarrative That Tells What to Think: Imaginary Order</i>	
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Arzu ARSLAN</b> Çirkin ve Hizmetçiler Oyunlarında Biyoiktidar Kavramı <i>The Concept of Biopower in the Ugly and Maids Games</i></li></ul>	195 - 222
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Mehmet Zahit BİLİR</b> Baskı Tasarımı ve Nakış Uygulamasında Fosforlu İplik Kullanımı <i>Use of Phosphorous Thread in Print Design and Embroidery Application</i></li></ul>	223 - 241
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Derya ÇEVİK, Yusuf BİLEN</b> Seramik Eserlerde Koruma ve Sergileme Süreci <i>Conservation and Exhibition Process in Ceramic Artifacts</i></li></ul>	242 - 258
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Gökhan BİRİNCİ</b> Fotoğraf Sanatında Işığın Deneysel Yolculuğu: Luminogram <i>Experimental Journey of Light in Photography: Luminogram</i></li></ul>	259 - 285
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Mustafa Mert ATALAR</b> Sinematografik Mirasın Korunmasında Dijital Film Restorasyonunun Önemi <i>Importance of Digital Film Restoration in Preserving Cinematographic Heritage</i></li></ul>	286 - 312
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Mehmet KÖPRÜ</b> Tek Karenin Cazibesi; Tarkovski'nin Polaroidleri Üzerinden Sinema ve Fotoğraf İlişkisi Üzerine Yeniden Düşünmek <i>The Charm of the Single Square; Rethinking the Relationship Between Cinema and Photography Through Tarkovsky's Polaroids</i></li></ul>	313 - 339
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Pelin AYKAR, Reyhan POLAT, Duygu İrem CAN</b> Ebru Sanatının Havlu ve Peştamal Yüzeyine Uygulanabilirliğinin İncelenmesi <i>Investigation of the Applicability of Marbling Art on Towel and Peshtemal Surface</i></li></ul>	340 - 356
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Aşkın BAHADIR</b> Goblen Halıları Kullanan İki Kadın Sanatçının Eserlerinin Göstergibilimsel (Semiyotik) Analizi <i>Semiotic Analysis of the Works of Two Female Artists Using Tapestry Carpets</i></li></ul>	357 - 373
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Yasin YILMAZ, Mehmet Emin KAHRAMAN</b> Otizmli Bireylerin Materyallerinin Grafik Tasarım Açısından İncelenmesi <i>Examining the Materials of Individuals with Autism in terms of Graphic Design</i></li></ul>	374 - 391
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Mustafa EREN, Ajda ŞENOL SAKİN</b> Frédéric François Chopin'in Op. 6 No.1 Mazurka Eserinin Form Analizi <i>Frédéric François Chopin's Op. 6 No.1 Form Analysis of Mazurka Work</i></li></ul>	392 - 407
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Çiğdem KARABAĞ</b> Sosyal Ayrışmanın Sinematografik Anlatısında Bir Arayüz Olarak Pencereler: Parazit Filmi</li></ul>	408 - 433

<i>Windows as an Interface in the Cinematographic Narrative of Social Segregation: The Parasite Film</i>	
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Minara GULİYEVA</b> Azerbaycan'da Hanlıklar Dönemi Erkek Milli Kıyafetleri ve Günümüz Giysi Tasarımına Bir Uyarılama <i>Men's National Clothing in the Khanate Period in Azerbaijan and an Adaptation to Today's Clothing Design</i></li></ul>	434 - 452
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Çağlar BAYKAL</b> Johannes Palaschko'nun Op. 49 10 Etüdüne Yönelik Çalışma Önerileri <i>Johannes Palaschko's Op. 49 10 Study Suggestions for His Study</i></li></ul>	453 - 473
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Atila Cengiz KILIÇ, Ayşen ÇAM</b> Denizli Tekkeköy Termal Çamuru ve Bölge Kilinin Seramik Bünyede Kullanımı <i>The Use of Denizli Tekkeköy Thermal Mud and Regional Clay in Ceramics</i></li></ul>	474 - 492
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Mehmet Ali EROĞLU</b> Türk İslam Sanatında Seccade Kültürü ve Antalya Çevresinde Tespit Edilen Seccade Dokumaları <i>Prayer Rug Culture in Turkish-Islamic Art and Prayer Rug Weaving Around Antalya</i></li></ul>	493 - 513
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Kübra Nur YALDIZBAŞ, Kafiye Özlem ALP</b> 21. Yüzyılda Güncel Lif Sanatı ve Enstalasyon Örnekleri <i>Contemporary Fiber Art and Installation Examples in the 21st Century</i></li></ul>	514 - 537
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Esra ENES, Gülser YAVUZ</b> Slow Food ve Slow Fashion: Sürdürülebilir Yaşamın Yeni Trendleri <i>Slow Food and Slow Fashion: New Trends of Sustainable Living</i></li></ul>	538 - 558

## CHLADNI DESENLERİ İLE DENEYSEL BİR ÜÇ BOYUTLU FORM BULMA SÜRECİ

### AN EXPERIMENTAL THREE-DIMENSIONAL FORM- FINDING PROCESS WITH CHLADNI PATTERNS

**Alim Battal \***

#### **Öz**

Bu çalışma, hareket etkisinde tasarım bağlamında sesin görselleştirilmesi yoluyla biçim bulma süreçleri için bir yöntem oluşturmaya odaklanmaktadır. Farklı ses frekanslarının görsel olarak algılanmasını sağlayan Chladni desenleri çalışmanın merkezinde yer almaktadır. Chladni desenlerini dijital olarak üretmek ve bunları 3 boyutlu modellere dönüştürmek için bir dizi yöntem ve araç kullanılarak üretken bir tasarım süreci geliştirilmiştir. İki boyutlu desenleri matematiksel olarak ifade eden Chladni formülüne göre desenlerin Java kodu ile dijital ortama aktarılması, dijital ortamda yeniden üretilen iki boyutlu sayısal desenlerin üst üste bindirilmesi ve Marching Cube algoritması ile iki boyutlu desenlerin üç boyutlu geometrilere dönüştürülmesi çalışmanın yöntemini oluşturmaktadır. Çalışma sonunda geliştirilen form bulma yönteminin mimari potansiyelini tartışmak amacıyla, farklı kentsel alanların frekans değerleri kullanılarak pavilyon tasarımlarına yönelik tasarım alternatifleri sunulmuştur. Sonuç olarak, geliştirilen üretken yaklaşım aracılığıyla, mimarlık, resim ve heykel gibi plastik sanat disiplinlerindeki tasarımcılara birçok potansiyel tasarım alternatifi sunulmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Form Bulma, Sesin Görselleştirilmesi, Chladni Desenleri.

#### **Abstract**

This study focuses on creating a method for form-finding processes through the visualization of sound in the context of motion-influenced design. Chladni patterns, which enable the visual perception of different sound frequencies, are at the center of the study. Using a variety of methods and tools, a generative design process is made that can digitally make Chladni patterns and turn them into 3D models. Transferring the two-dimensional patterns to the digital environment with Java code according to the mathematical formula, superimposing the two-dimensional digital patterns, and transforming them into three-dimensional geometries with the marching cube algorithm are the basic steps carried out in the study. Using the frequency values of various urban areas, the form-finding approach created at the conclusion of this study was applied to pavilion designs in order to discuss its architectural potential. As a result, this generative approach offers many potential design alternatives to designers in plastic arts fields such as architecture, painting, and sculpture.

**Keywords:** Form-finding, Sound Visualization, Chladni Patterns.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 30.03.2023 – 12.06.2023.*

\* Araştırma Görevlisi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, abattal@fsm.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-7530-4274>.

## 1. Giriş

“Hareket” terimi, zaman içinde konum veya yer değiştirme sürecidir (Terzidis, 2003:33). “Animotion” ve “Motion” terimleri ise hareketi tanımlamak için kullanılan bazı ifadelerdir. Ancak bu terimler birbirleriyle tam olarak aynı anlamı taşımamaktadır. Motion; eylemi ve hareketi ima ederken, animotion: formun evrimi ve onu şekillendiren güçleri ima eder. Tasarımda hareketi ima eden “Animate Design” kavramı ise, biçimsel kavrayış anında hareket ve kuvvetin birlikte mevcudiyeti olarak tanımlanır. Kuvvet bir başlangıç koşuludur hem hareketin hem de bir formun belirli dönüşümlerinin nedenidir. Hareket ve kuvvetin bu birlikteliği, formun oluşumu ve dönüşümü üzerindeki en büyük etkenler olarak görülebilir. Zamanın ve hareketin birbirini takip eden bir modeli ise, formun onu harekete geçiren güçlerinden ayrılmasına direnir. Bu bağlamda formu, onu oluşturan kuvvetler ile ele almak, kuvvetlerin form üzerindeki dönüşümlerini kaydetmek ve sıralamak, ‘hareket etkisinde tasarıma’ yönelik temel prensiplerdir (Lynn, 1999:12).

Tasarımı oluşturan kuvvetlerin veya etmenlerin soyutlaması hareketin bir tezahürü olabilir. Kinetik form, zamanın ve hareketin statik bir formda içselleştirilmesi veya soyutlanmasıyla da elde edilebilir. Bu durum gözlemcinin hareketi algılamasına izin verir (Çalışır, 2014:215). Terzidis’e göre (2003:5), kinetik form, formu oluşturan hareketin kalıcı bir biçim üzerinde tasviri olabilir. Hareketi donmuş bir yapıda algılatan bu illüzyon “dondurulmuş hareket/an” olarak ifade edilebilir (Terzidis, 2003:5). Donmuş anı ifade eden bu illüzyon dinamik ve statik özellikleri birlikte taşır. Tasarım sürecinin karakteristiği ve esnek yapısı göz önünde bulundurulduğunda, bu dondurulmuş anın formu aslında dinamiktir. Fakat, üretim aşamasında formun artık durağan ve statik olduğu varsayılır (Çalışır, 2014:125).

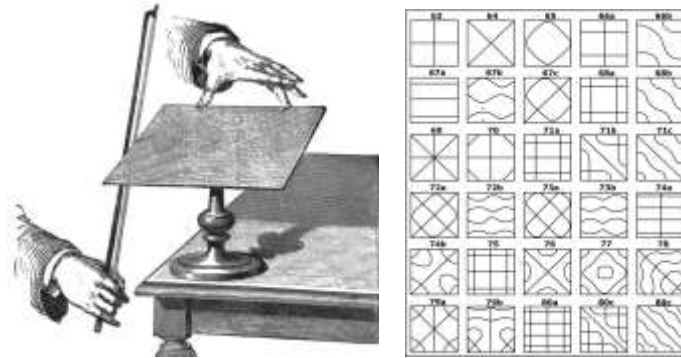
Bu çalışma, sesi bir hareket unsuru olarak ele almayı ve bu hareketin form bulma süreçlerinde kullanılmasını içermektedir. Sesin yaratmış olduğu periyodik kuvvetler zamanla form ve madde üzerinde değişim ve dönüşüm sağlamaktadır. Sesin barındırdığı periyodik kuvvetlerden ve bu kuvvetlerin zamanla form üzerindeki dönüştürücü etkisini görsel olarak ifade eden desenlerinden yararlanan bu çalışma, tasarımcılara 3 boyutlu form bulma süreçlerinde yeni alternatifler sunmayı hedeflemektedir. Bu kapsamda, çalışma sonunda

üretilen formlarını pavyon tasarımlarına yönelik sunduğu alternatifler buldukları ortamların ses verilerinden üretilmiştir. Böylelikle, belirli bir yerde sesin nasıl görüldüğünü görünür kılmak ve kullanıcıda çoklu duyuşsal deneyim uyandırmak ayrıca hedeflenmektedir.

Bu kapsamda, çalışmanın yöntemi üç temel adımdan oluşmaktadır: sesin farklı frekans değerlerini temsil eden 2 boyutlu Chladni desenlerinin matematiksel formülasyonu yardımıyla dijital ortamda üretmek (1), hareketin donmuş bir 'an'ını temsil eden iki ayrı Chladni desenin üst üste bindirmek (2), ve üst üste bindirilen desenlerin nokta bulut kümeleri ve Marching Cube algoritmasının faydalanarak 2 boyutlu desenlerden 3 boyutlu formlar oluşturmak (3). Bu yöntemle elde edilen 3 boyutlu formların mimari potansiyellerini tartışmak üzere, farklı kamusal alanların ses verilerinden yararlanarak pavyon tasarımlarına yönelik form alternatifleri türetilmiştir.

## 2. Arka plan

Doğal bir fenomen olarak hayatın her anında var olan ses, işitsel organlar tarafından hızlı bir şekilde algılanabilir, hissedilebilir. Fakat sesin, işitsel organlar dışında farklı bir şekilde algılanması mümkün müdür? Ses görsel olarak algılanabilseydi nasıl görünürdü, neye benzerdi? Bu sorulara yanıt bulmak amacıyla, 18.yy başlangıcıyla birlikte pek çok araştırmacı sesi görsel olarak algılamaya yönelik bir takım arayışlar içerisine girmişlerdir. Ernst Chladni, sesin görselleştirilmesine yönelik ilk çalışmaları yürütmüştür (Görsel 1) (Skrodzki, 2016:481).



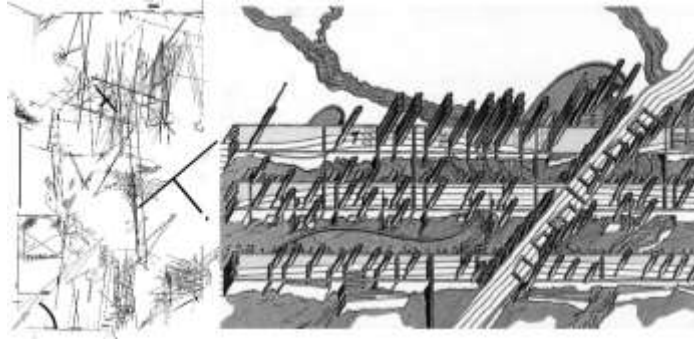
**Görsel 1.** William Henry Stone, *Elementary Lessons on Sound* Kitabından Chladni Deney Düzenegi (solda), 1879 ve Ernst Chladni, *Acoustics* Kitabından Chladni Desenleri (sağda), 1802.

Chladni, partikül olarak adlandırılan un tanelerini metal plakalar üzerine serpmiş ve keman yardımıyla metal levhayı titreştirerek ses titreşimlerini göstermeyi başarmıştır (Jenny,



2001:21). Plaka üzerinde belirli noktalarda düğümler ve anti düğümler oluşarak sesin titreşimini temsil iki boyutlu desenler ortaya çıkmıştır (Görsel 1) (Skrodzki, 2016:481). Bu desenler, sesin ürettiği periyodik kuvvetlerin form üzerinde yarattığı değişimin anlık görüntüsü olarak yorumlanır.

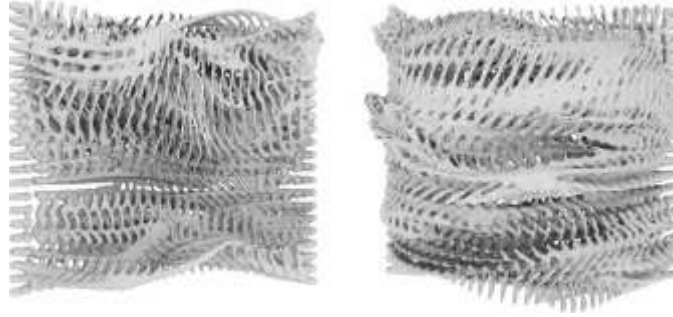
Sesin bir tasarım aracı olarak kullanılması tarih boyunca süregelen bir olgudur. Mimarlık gibi çeşitli tasarım disiplinlerinde, müziğin anlamsal ve biçimsel öğeleri tasarımcılar için ilham kaynağı olmuştur. Örneğin, Alberti, yapılarında yakalamaya çalıştığı ahenk ve uyumu müzikal oranlardan hareket ederek ortaya çıkarır. Benzer şekilde Daniel Libeskind, Oda Orkestrası müziğini mekân üzerinde yarattığı akustik etkiden esinlenerek "Chamber Works" adlı çalışmasını üretmiştir (Görsel 2) (Cappana, 2009:258). Çizmiş olduğu eskizler akorlardan ve melodilerden ortaya çıkan müziğin strüktürünü temsil etmektedir. Peter Cook, "Bloch City" adlı eserinde, Ernest Bloch'un keman konçertosunun notalarını binalara ve aralarındaki çizgileri de sokaklara dönüştüğü bir şehir manzarası tasarlamıştır (Görsel 2) (Cappana, 2009:262).



**Görsel 2.** Daniel Libeskind, *Chamber Works* (solda), 1983 ve Peter Cook, *Bloch City* (sağda), 1985.

Yürütülen bu çalışmada olduğu gibi, sesin barındırdığı periyodik kuvvetleri, fiziksel formlar oluşturmak için temel kaynak olarak kullanan bazı çalışmalar da bulunmaktadır. Örneğin, sesi harici kuvvet olarak ele alan ve malzeme üzerindeki dönüştürücü etkisinden esinlenen Winka Dubbeldam 2004 yılında "Soundscapes" adlı bir çalışma yürütmüştür. Bu çalışmada, bir besteci tarafından üretilen müziğin frekansları, dijital ortamda modellenen başlangıç modelini deforme etmiş ve böylece sesi bir deformasyon aracı olarak değerlendirmiştir. Dubbeldam ve ekibinin yürüttüğü bu çalışma neticesinde elde edilen üç boyutlu geometriler Uluslararası Yapı Müzesi'nde sergilenmiş ve ziyaretçilere mekân ve ses

arasındaki ilişki farklı bir akustik deneyim olarak sunulmuştur. (http 1). 2012 yılında Pınar Çalışır'ın yürüttüğü "The Sound Motion Streaks"projesi, ses dalgalarının, ortamda bulunan lineer elemanlar ve bu elemanlar üzerinde bulunan partikülleri hareket ettirmesi sonucunda üç boyutlu formların üretimini içermektedir (Görsel 3) (Çalışır, 2016:33).



**Görsel 3.**Pınar Çalışır, *The Motion Streaks Projesi*, 2012

### **3. Yöntem**

Sesi, hareket etkisinde tasarım bağlamında üretken tasarım süreçleri için bir form bulma aracı olarak kullanmak bu projenin temel motivasyonudur. Bu bağlamda, Ernst Chladni'nin sesi görsel olarak algılayabilmek amacıyla yürüttüğü Chladni deneyleri, bu projenin çıkış noktasını oluşturur.

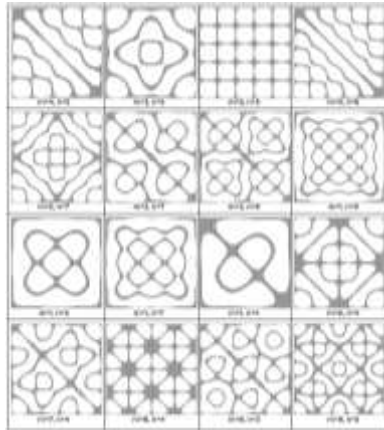
Çalışma üç temel aşamadan oluşmaktadır. İlk aşama, sesin farklı frekans değerlerini temsil eden 2 boyutlu Chladni desenlerini matematiksel formülasyon yardımıyla dijital ortamda üretmeyi içerir. İkinci aşama, hareketin donmuş bir 'an'ını temsil eden ve dijital ortamda elde edilen iki ayrı Chladni deseni süperpoze etmeyi ve frekans parametresine bağlı olarak desenlerin değişimini kapsar. Son aşama ise, üst üste bindirilen desenlerin nokta bulut kümeleri ve Marching Cube algoritması yardımıyla 2 boyutlu desenlerden 3 boyutlu formlar oluşturmayı içerir. Çalışmanın son kısmında ise, geliştirilen form bulma yönteminin sanatsal ve mimari potansiyellerini keşfetmek üzere, farklı kentsel mekanların ses verilerinden yararlanan pavyon tasarımları geliştirilmiştir.

#### **3.1 Chladni Desenlerinin Dijital Üretimi**

Chladni deney düzeneği, merkezde bir noktada sabitlenmiş bir hoparlör ve titreşmeye zorlanmış plaka veya tamburdan oluşur. Yüzeğe ince bir kum veya toz serpilir ve hoparlörün plakayı titreştirmesiyle kum tanelerinin yüzeyde yerleşmeleri sağlanır. Bu yerleşmeler yüzeyin titreşmeyen kısımlarında, yani titreşim düğümlerinde oluşmaktadır (html 2). Chladni deneylerine kullanılan plakanın geometrisi oluşan desenlerin şeklini etkilemektedir. Örneğin, kare bir plaka üzerinde oluşan desenler, üçgen veya daire formundaki plakalar üzerinden oluşan desenlerden farklıdır. Bu çalışmada, kare şeklindeki bir plakadan oluşan Chladni deneyinin simülasyonunu yapılmaktadır. Fiziksel simülasyonların analizleri sonucunda araştırmacılar, oluşan desenleri matematiksel formüller ile ifade etmeye çalışmışlardır. Yürütülen bu çalışmada 2 boyutlu Chladni desenleri, desenlerin geometrik biçimlenişi açıklayan matematiksel denklem aracılığıyla simüle edilmiş, dijital ortamda temsilleri üretilmiştir. Merkezden sabitlenmiş ve bir kenarı L uzunluğuna sahip kare bir Chladni plakası üzerinde oluşan desenlerin matematiksel formülasyonu şu şekildedir:

$$\cos(n\pi x/L)\cos(m\pi y/L) - \cos(m\pi x/L)\cos(n\pi y/L) = 0 \quad (1)$$

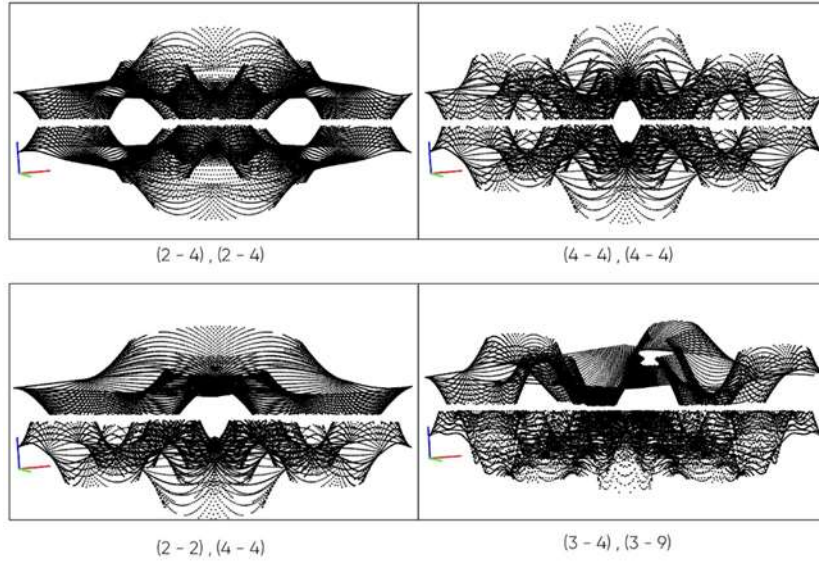
Bu denklemde yer alan m ve n değerleri desenler üzerinde yer alan düğümleri temsil etmektedir. Değişken m ve n değerleri plaka üzerinde farklı desenler oluştururlar. Bu temel formül aracılığıyla Chladni desenleri dijital ortama aktararak simüle edilmiştir. Simülasyon için Java tabanlı Processing 3 IDE'sinden yararlanılmıştır. İlk etapta sabit parametrelere bağlı tek bir Chladni deseni elde edilmiştir. Daha sonra, Processing ortamında geliştirilen arayüz sayesinde desenler üzerindeki düğüm noktalarını temsil eden m ve n parametrelerine değerler atanmış, sesin farklı frekans değerlerine karşılık gelen çok sayıda Chladni deseni üretilmiştir. (Görsel 4).



Görsel 4.Sesin Farklı Frekans Değerlerine Denk Gelen Chladni Desenlerinin Dijital Temsili

### 3.2 Desenlerin Süperpozisyonu

Sesin farklı frekans değerlerindeki görsel temsilleri olan farklı geometrilere sahip 2 boyutlu Chladni desenleri, 3 boyutlu geometriler elde etmek için süperpoze edilmiştir. Bu işlem farklı iki desenin uzayda üst üste konumlanmasını ifade etmektedir. Ardından, üretilen 2 boyutlu desenlerin nokta kümelerine, düşeyde etki eden bir kuvvet neticesinde nokta kümeleri deformasyona uğratarak desenlere üçüncü boyut kazandırılmıştır (Görsel 5). Düşeyde etki eden bu kuvvet, Chladni deneyleri esnasında ses dalgasının metal levhaya uyguladığı ve parçacıkların levha üzerinde sekmesine yol açan kuvvetin temsilidir.

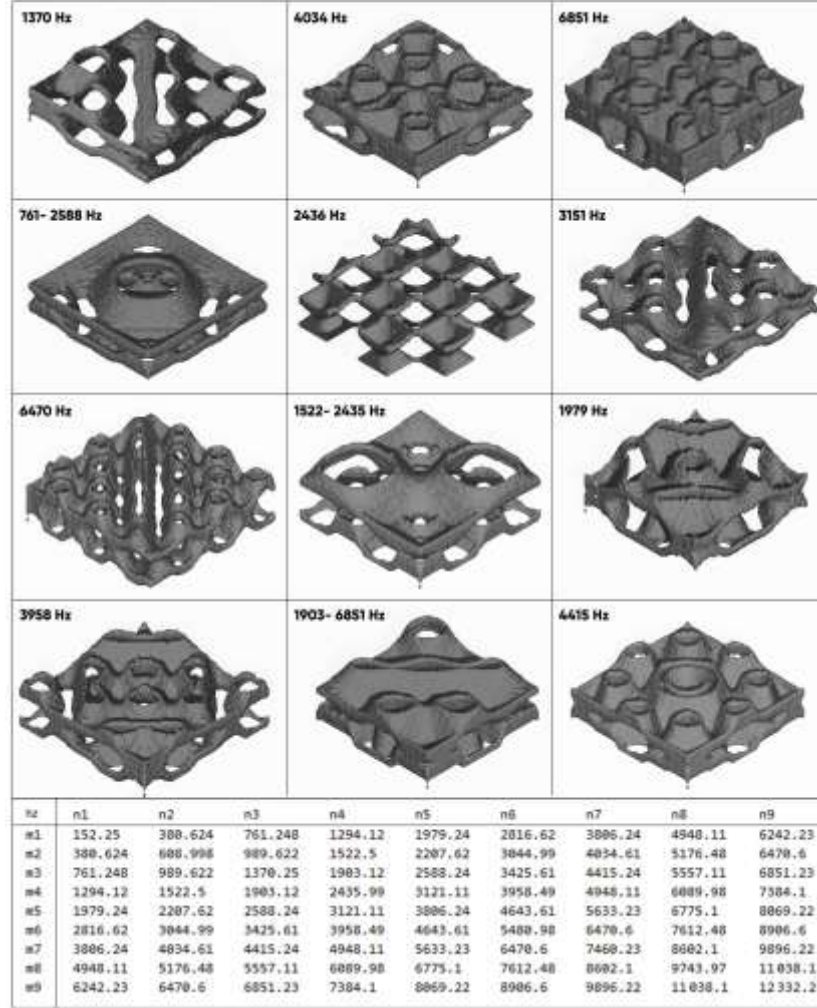


Görsel 5.Desenlerin Süperpoze Edilmesi ve Nokta Kümelerinin Yükseltgenmesi

### 3.3 Marching Cube Algoritması ile 3 Boyutlu Form Üretimi

*Marching Cube* algoritması, noktaların üç boyutlu koordinat düzlemindeki yerini temsil eden voxel verisinden yararlanarak yüzeyler oluşturan algoritmadır. Küp elemanlar içerisine önceden yerleştirilen yüzey kombinasyonlarının en uygunlarını seçerek verilen voxel uzayını sınırlayan hacimler oluşturur (Shu vd., 1995:4). Sesin farklı frekans değerlerini temsil eden Chladni desenlerine ait nokta kümelerinin düşey ekseninde yükseltgenmesinin ardından, *Marching Cube* (Yürüyen Küp) algoritması ile 3 boyutlu formlar oluşturulmuştur. Oluşan

geometriler, sesin farklı frekans değerlerini temsil eden sürekli yüzeylerdir (Görsel 6).



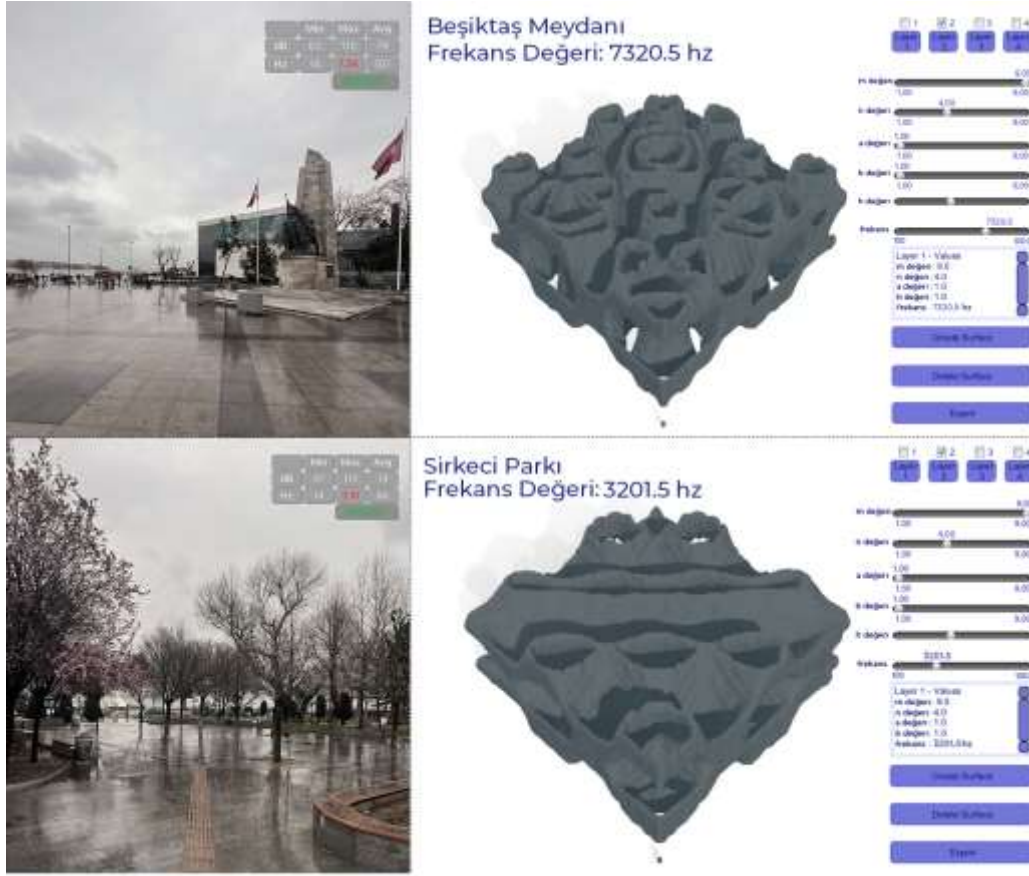
Görsel 6. Marching Cube Algoritması ile Elde Edilen 3 Boyutlu Chladni Modelleri

#### 4. Mimari Form Üretiminde Ses

Fiziksel çevremizin tamamı ses veya titreşim yaymaktadır ve bu çalışmanın arkasındaki felsefe, sesi görsel olarak algılayarak formun tasarımına yönelik yeni fikirler türetmektir. Hareket etkisinde tasarım bağlamında 'Animate Design' kavramı üzerinde duran bu çalışmada, formun kendisi onu oluşturan kuvvetlerin ve bu kuvvetlerin malzemeye olan etkisinin donmuş anını temsil eder. Animate Design yaklaşımında, formun hareketi ve şekli zaman içinde sürekli olarak açığa çıkan ve etkileşen birden çok vektör tarafından tanımlanır. Bu vektörler, formun

zaman içindeki değişimini kontrol eder ve şeklinin evrimini belirler. Neticede elde edilen formlar, formun kendisinde bilgi olarak saklanabilen kuvvetleri temsil eder. Geliştirilen metodoloji sayesinde, sesin görsel olarak algılanmasını sağlayan ve hareketin somut temsilleri olan Chladni desenleri 3 boyutlu sanatsal form bulma süreçleri için bir araç haline gelmiştir. Deneysel olarak yürütülen bu yöntemin sonuçlarını değerlendirmek adına, sesin periyodik olarak yayıldığı farklı kamusal alanların ses verisinden beslenerek, pavyon tasarımlarına yönelik form alternatifleri sunulmaktadır. Seçilen kamusal alanların konumu ve çevresi, kullanıcı popülasyonu ve çeşidi kaydedilen seslerin frekans değerlerine ve dolayısıyla bu ses verilerinden üretilecek formların biçimine doğrudan etki etmektedir. Bu kapsamda, vapur, tramvay ve otoyol gibi periyodik ses kaynaklarına sürekli olarak maruz kalan Beşiktaş Meydanı ve Sirkeci Parkı, ses verileriyle pavyon formu üretimi için belirlenen proje alanlarıdır.

Bölgelerin seçilmesinde, günlük ortalama insan ve araç yoğunluğu, maruz kaldığı ses kaynağı çeşitliliği önemli rol oynamıştır. Beşiktaş Meydanı'nın yoğun biçimde, vapur, martı ve dalga sesine maruz kalması, Sirkeci Parkı'nın ise temel olarak tramvay ve araç sesine maruz kalması farklı karakterdeki alanların kıyaslanmasına olanak sağlamaktadır. Alanların ses verileri, kullanıcıların bölgeleri yoğun olarak kullandığı hafta sonu ve gün ortası vakitlerinde kaydedilmiştir. Ancak kayıtların yapıldığı tarihte hava şartlarından ötürü bölgelerin insan popülasyonu günlük ortalama değerlerinin altındadır. Kaydedilen seslerin maksimum frekans değerlerine ulaştığı anlar, dijital ortamda Chladni desenleri üretimi için kullanılan frekans değerleridir. Beşiktaş Meydanı için maksimum frekans değeri martı sürüsü geçişi esnasında ölçülmüş iken, Sirkeci Parkı için tramvay geçişi esnasında ölçülmüştür. Seçilen alanlar için yapılan ses kaydı verilerine göre Beşiktaş Meydanı'nda maksimum 7.200 hertz frekans değerine ulaşılırken, Sirkeci Parkı için maksimum 3.200 hertz frekans değeri elde edilmiştir. Daha sonra bu değerlere göre geliştirilen metodoloji yardımıyla dijital ortamda Chladni desenleri üretilmiştir. Elde edilen desenlerin süperpoze edilmesi ve Marching Cube algoritmasının kullanılmasıyla 3 boyutlu form üretimleri gerçekleştirilmiştir (Görsel 7).



**Görsel 7.**Beşiktaş Meydanı Ses Verisinden Elde Edilen 3 Boyutlu Form (üstte), Sirkeci Parkı Ses Verisinden Elde Edilen 3 Boyutlu Form (altta)

Mekânın ses verilerinden yararlanılarak oluşturulan formlar, bulunduğu ortamdaki sesin hareketini ve anlık durumunu temsil eden, görsel ve dokunsal olarak algılanabilen nesnelere. Formun üreticisi olarak ses, zamanın bir anında donarak akustik ortamın kullanıcı tarafından algılanmasını sağlar. Üretilen formlar öngörülebilir değildir; her şey deneyimleme yoluyla keşfedilir. Beşiktaş Meydanı ve Sirkeci Parkı için elde edilen formlar, pavyonlara dönüşerek kullanıcıların buldukları ortamı farklı biçimde deneyimlemelerini sağlar (Görsel 8).



**Görsel 8.** Beşiktaş Meydanı Frekans Değerinden Üretilen Kent Pavyonu (solda), Sirkeci Parkı Frekans Değerinden Üretilen Kent Pavyonu (sağda)

## 5. Sonuç

Chaldni'nin sesin görselleştirilmesi deneyinden ilham alan bu çalışma, sesin farklı frekans değerlerini temsil eden desenlerin üst üste bindirilmesiyle üç boyutlu sanatsal form üretim süreçlerini ele almıştır. Bu kinetik esaslı süreç, uyarlanabilir sayısız topolojik alternatif sunmaktadır. Sesi form bulma sürecinde ana parametre olarak kullanarak ve dijital araçlarla etkileşime sokarak, hareketin anlık durumunu gösteren, sanatsal formlar türetmektedir. Elde edilen formlar, geliştirilen metodolojinin sonuçlarını değerlendirmek adına kamusal alanların ses verilerinden faydalanan pavyon tasarımlarına yönelik form alternatifler olarak ele alınmaktadır.

Çalışmada üretilen pavyonlar, kullanıcılara buldukları mekâna ait seslerin görsel temsillerini deneyimlemelerini, oluşan duyular arası köprü ile algı dünyalarını değiştirmelerini sağlamaktadır. Ancak üretilen formların malzeme, doku, renk, üretim biçimi gibi parametrelerle ilişkisi, kullanıcı algısında ciddi değişikliklere sebebiyet verebilmektedir. Benzer bir yöntem kullanılarak elde edilecek formların gerçek hayat uygulamalarında bu



parametrelerin göz önünde bulundurulması önem arz etmektedir. Ayrıca, geliştirilen metot ile tasarımcılar sadece mimari formlar üretmekle kalmayıp, kullanılan malzemenin türüne, tasarımın ölçeğine ve üretim yöntemine bağlı olarak, heykel, resim, grafik tasarımı gibi çeşitli tasarım disiplinleri için form alternatifleri geliştirebilir.

### Kaynakça

Çalışır, P. (2014). "Doğadan Esinli Tasarım: Ses Etkisiyle Oluşturulan Deneysel Bir Form Bulma Yöntemi", 8. *Mimarlıkta Sayısal Tasarım Ulusal Sempozyumu*, 26-27 Haziran 2014, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Yayınları, s.207-216.

Çalışır, P. (2016). "Form-Finding With Experimentation on Natural Periodic Forces: The Sound Motion Streaks Project", *ICONARP International Journal of Architecture and Planning*, sayı 3(2), s. 25–39.

Jenny H. (2001). *Cymatics: A Study of Wave Phenomena and Vibration*. Third edition, Newmarket: MACROmedia.

Lynn G. (1999). *Animate form*. First edition, New York:Princeton Architectural Press.

Shu, R., Zhou, C. & Kankanhalli, M.S. (1995). "Adaptive marching cubes", *The Visual Computer*, Sayı 11, s.202–217.

Terzidis, K. (2003). *Expressive Form: A Conceptual Approach to Computational Design*, First edition, London:Routledge Press.

### İnternet Kaynakları

http 1: "SoundScapes", <https://www.archi-tectonics.com/work/soundscapes>, Erişim Tarihi: 02.01.2022.

http 2: "How Do Chladni Plates Make It Possible to Visualize Sound?", <https://www.comsol.com/blogs/how-do-chladni-plates-make-it-possible-to-visualize-sound/>, Erişim Tarihi: 02.03.2021.

### Görsel Kaynaklar

**Görsel 1.** Stone, "Elementary Lessons on Sound Kitabından Chladni Deney Düzenegi (solda)", 1879 ve Chladni, "Acoustics Kitabından Chladni Desenleri (sağda)", 1802.

Skrodzki, M., Reitebuch, U., & Polthier, K. (2016). "Chladni Figures Revisited: A Peek Into The Third Dimension", Bridges 2016, 9-13 August, Tessellations Publishing, s.481-484.

**Görsel 2.** Libeskind, "Chamber Works (solda)", 1983 ve Peter Cook, "Bloch City (sağda)", 1985.

Capanna, A., (2009). "Music and Architecture: A Cross between Inspiration and Method", *Nexus Network Journal*, sayı 11, s.257–271.

**Görsel 3.** Çalışır, "The Motion Streak Projesi", 2012.

Çalışır, P. (2016). "Form-Finding With Experimentation on Natural Periodic Forces: The Sound Motion Streaks Project", *ICONARP International Journal of Architecture and Planning*, sayı 3(2), s. 25–39.

**SANAT VE SİNİZM (YABANCILAŞMA) İLİŞKİSİ: GEORGE GROSZ VE ANDY WARHOL****THE RELATIONSHIP BETWEEN ART AND CYNICISIM (ALIENATION):  
GEORGE GROSZ AND ANDY WARHOL****Burcu Nur Cengiz\* , Zeliha Akçaoğlu\*\*****Öz**

Sanatçı ait olduğu toplumun diğer bireyleri gibi iletişim kurabilme ve çevresine karşılık verebilme yetisine bağlı olarak kendisini, benliğini ve sanatsal dilini inşa eder. Bu inşa sürecine kişisel deneyimleri, toplumsal değerleri ve savunma mekanizmaları da ortak olur. Araştırmada savaş, kapitalizm veya sermaye sömürsü gibi nedenlerle bireyde gelişen sinizm ve yabancılaşma durumları, savunma mekanizmaları sanatçı-toplum dinamiğinde ele alınmakta, George Grosz ve Andy Warhol örnekleri üzerinden incelenmektedir. Grosz'un hicivci üslubu, mizah savunma mekanizmasıyla, Warhol'un kitle imgeleri ve medya ikonografisi, inkar ve özdeşleşme savunma mekanizmalarıyla ilişkilendirilmektedir. Araştırma literatür tarama yöntemi ile gerçekleştirilmiş olup, konuya ilişkin daha önceden gerçekleştirilen araştırmalar incelenmiştir. Ayrıca bu çalışma, George Grosz'un eski avangard, Andy Warhol'un yeni avangard olarak ortak ve farklı yönlerinin karşılaştırmalı değerlendirilmesiyle de önem kazanmaktadır. Araştırmanın ülke vatandaşı ve toplum gözlemcisi olarak sanatçının sahip olduğu ideolojik yaklaşım ve üretimlerinin sosyo-psikolojik bağlantılarının anlaşılabilir olması açısından yardımcı bir kaynak olabileceği düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Sinizm, Avangard, George Grosz, Andy Warhol.

**Abstract**

The artist constructs self structure, identity. and artistic language depending on his/her ability to communicate and respond to the environment like other members of the society to which he/she belongs. Personal experiences, social values, and defense mechanisms also become partners in this construction process. In this study, cynicism, alienation, and defense mechanisms that develop in individuals due to reasons such as war, capitalism, or capital exploitation are examined in the artist-society dynamic and examined through the examples of George Grosz and Andy Warhol. Grosz's satirical style is associated with the defense mechanism of humor, while Warhol's mass images and media iconography are associated with the defense mechanisms of denial and identification. The research was done by scanning method and previous studies on the subject were examined. In addition, this study is a notable attempt at a comparative evaluation of the common and different aspects of Grosz's historical avant-garde and Warhol's neo avant-garde. As a citizen of the country and a social observer, the research is thought to be a helpful source in terms of understanding the ideological approach of the artist and the socio-psychological connections of artists' piece.

**Keywords:** Art, Cynicism, Avant-garde, George Grosz, Andy Warhol.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 06.03.2023- Kabul Tarihi: 26.06.2023.*

\*Sanatta Yeterlilik Öğr., Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Ana-Sanat Bölümü, burcunurcengiz@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4670-7883>.

\*\* Prof., Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Ana-Sanat Bölümü, akcaogluzeliha@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3738-2834>.

## 1. Giriş

Antik dönemde tanrıların retorik temsillerinin ve Rönesans'ta kilisenin öğretilerinin bir aktarıcısı olan sanat, tarihsel akış içinde teknik, teknolojik ve kültürel gelişmeler (yazı, matbaa ve fotoğraf makinası) ve modernleşme süreci ile beraber başka bir boyut kazanmıştır. Kapitalizmden bağımsız değerlendirilemeyen modernleşme sürecinde (Sanayi Devrimi, Fransız İhtilali) yeniden şekillenen yaşam ve üretim şekillerinin, değişen görme-düşünme biçimlerinin ardından 20. yüzyıldaki iki büyük dünya savaşı, soykırımlar ve kitlesel göçler patlak vermiş, modern akılcılığa olan inancın kaybolmasına, bireyin kendisine ve toplumuna yabancılaşmasına, kimlik bunalımlarının ortaya çıkmasına, kişinin geleceğe ve ilerlemeye dair umutlarının azaltılmasına sebep olmuştur (Zor ve Bulut, 2020:92-93; İpek, 2016:5). “Yaşamın her alanına bulaşan kaygı ile geleceği tasarlayan modernist ütopyaların yerini distopyalar almıştır” (Karaçalı Annepçioğlu ve Kurt, 2019:227). Modern'in savunduğu rasyonaliteyi, kesinliği, bütünlüğü, saf, tekçi-monoist anlayış ve ideal, mükemmel, kesin, belirli ve tamamlanmış olana eğilim, postmodernde melezliğe, parçalanmışlığa, belirsizliğe ve karma yapıya evrilmiştir. Modern sanatın ulaşılamaz, ideal şaheserleri ulaşılabilir, eski yüce sanatın tanrıları kusurları, parçalanmışlıkları ve kestirilemez belirsizlikleri ile insanlaşmış, yaşamın içine karışmıştır (Türkdoğan, 2014:45). Yaşam-sanat ayrımının flulaşması, şeffaflaşması alışlagelen sanat-sanat eseri-izleyici arasındaki geleneksel ilişkiyi de derinden sarsmıştır. Günümüzde hayatın her alanını etkileyen postmodern anlayışlar ve avangard<sup>1</sup> yaklaşımlar, çağdaş sanatçının üretimlerinin yapıtaşı haline gelmiştir.

Belli bir topluma, etnik kökene ait vatandaşı olarak sanatçının ve üretimlerinin yaşadığı dünyadan, zaman ve coğrafyadan, döneminin politik, ekonomik, sosyolojik ve psikolojik dinamiklerinden, toplumsal olay ve olgulardan bir diğer ifade ile kolektif belleğinden özelinde

---

<sup>1</sup> Avangard (avant-garde) kavramı, öncü, ön, önder, alışılmadık dışında, cüretkâr, cesur, radikal anlamlarına gelmekte ve sanatta avangard yaklaşımlar, zamanın onaylanmış-geçerli sanat anlayışlarını yadsıyarak, alışılmış malzeme ve kullanılagelen tekniklerin dışında deneysel ve yenilikçi yöntemler benimseyen öncü sanat yaklaşımlarını veya sanatçı gruplarını ifade etmektedir. Avangard sanatçılar, çağının düşünce ve sanat anlayışının ilerisinde gerçekleştirdikleri çalışmalarla kendinden sonra gelecek akım ve sanatçılara ilham kaynağı olmuşlardır. 1920'li yıllarda ortaya çıkan Dada, anti-sanat yaklaşımı olarak avangard özellik taşımaktadır. Dada, interdisipliner nitelikteki çalışmaları ile Fluxus gibi 1960 sonrası gelişen postmodern sanat yaklaşımlarının çıkış kaynağı ve çağdaş sanat düşüncesinin temeli olmuştur. bkz. Sözen, M., Tanyeli U. (2015). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi, s.40.

ise; ailesinden, kişisel deneyimlerinden; kişisel belleğinden, kimliğinden ayrı değerlendirilemeyeceği aşıkardır. Sanat eserleri toplumların değerlerini, normlarını ve ritüellerini temsil etmekte, toplumsal iz düşümün birer göstergesi olmaktadır. Bireyin bilinçdışı yansımaları ile beraber aynı zamanda toplumunun kolektif bilinçdışından da kesitler sunmaktadır. Bu kesitler, toplumsal yaşamı ve toplumun örgütsel bağlılığını sağlamlaştırır, sanatın sosyolojik ve psikolojik içeriğinin belirlenimini daha net bir şekilde konumlandırır (Danko, 2017:9). Araştırmada işaret edilen konum, tarihsel avangartlardan Berlin Dada'nın hicivci ustası George Grosz'un mizahi figürlerine ve Pop Art'ın en bilinen ismi Andy Warhol'un tekrarlı imgelerine karşılaştırmalı olarak yönelmekte ve farklı yaklaşımlarda üretimler gösteren bu sanatçıların yaşadıkları dönemlerin toplumsal dinamikleri ile etkileşimleri, yaratım süreçleri ile kesiştiğinde aktif kıldıkları savunma mekanizmaları üzerinden gerçekleşmektedir.

En temel tanımı ile savunma mekanizması bilincin kestirme yoludur, gündelik işleyişin bir parçası olarak farkındalık dışı işleyen bilişsel operasyonlardır (Cramer, 2009: 1964-1969). Amerikan Psikiyatri Derneği'ne (APA Dictionary, 2023) göre egonun psişik çatışmadan kaynaklanan kaygıdan endişe-kaygı durumlarına karşı koruyucu otonom tepki modelidir; kişinin karşılaştığı içsel-dışsal olaylar, stres faktörleri karşısında üstesinden gelemeyeceği, belki de nevroza dönüşebilecek çatışmalarda bozulan psikolojik dengeyi tekrar kurmaya ve yoğun kaygı durumlarıyla başa çıkmasına yardımcı olan, doğuştan gelen, istemsiz-otomatik şekilde işleyen düzenleyici psikolojik süreçleri ifade etmektedir (Vaillant, 1994:44). Aslına bakıldığında "savunma" psikanaliz kuramının, dinamik görüşün en köklü literatür terimi olmaktadır<sup>2</sup>. Gerçekleştirilen bu araştırmada tüm savunma mekanizmalarına geniş kapsamlı yer verilmemiş, Grosz ve Warhol'un karşılaştırmalı incelemeleri yapılırken okuyucuya gerekli olan iki-üç temel savunma mekanizması ele alınmıştır: Grosz ile mizah, Warhol ile inkar (denial) ve özdeşleşme

---

<sup>2</sup> İlk olarak 1894'te Freud'un "Savunma Psikonevrozları" (Neuro-Psychoses of Defense) konulu araştırmasında ortaya konmuştur. "Histerinin Etiyolojisi Üzerine" ve "Savunma Psikonevrozları Hakkında Düşünceler" isimli çalışmalarında egonun, idin isteklerine karşı direnç göstermesiyle id-ego, ego-süperego arasında oluşan psişik çatışmalar sonucunda çözümlenmeyen kaygıları önleyen ve bilinçdışı işleyen ruhsal mekanizmalar anlamında kullanılmıştır. 1936 yılında kızı Anna Freud tarafından 'Ben ve savunma Mekanizmaları' yazınında ayrıntılı bir şekilde ele alınmış ve genişletilmiştir. bkz. Taşkent, A. (2010). *Alkol Ve/Veya Madde Bağımlıları İle Bağımlılığı Olmayan Bireylerin Savunma Mekanizmaları Açısından Karşılaştırılması, Çocukluk Çağı Travmaları, Disosiyatif Yaşantılar Ve Bağımlılık Şiddetinin Savunma Mekanizmaları Üzerindeki Etkisinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Psikoloji Anabilim Dalı, s.27-29.

(özdeşim kurma) mekanizmaları ilişkilendirilmekte, bu savunma mekanizmaları sanatçıların sanatsal yaklaşımları ve sinizm kapsamında incelenmektedir. Araştırmanın “Sinizm, yabancılaşma ve savunma mekanizmaları” isimli başlık altında sinizm ve yabancılaşma (alienation) kavramları, psikanalist ve sosyal bilimci Eric Fromm’un modern çağın mimarlarından Karl Marx’ın ve Sigmund Freud’un görüşlerini harmanlayarak aktardığı bireysel-toplumsal yabancılaşma, robot uyumluluk mekanizması, sömürü ve güvensizlik kavramları ile ilişkili olarak değerlendirilmektedir. “Tarihsel avangard George Grosz ve mizah” isimli başlık altında 1. Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkilerini bizzat yaşayan sanatçılardan ve savaş, Nazi karşıtı bir Alman vatandaşı olarak George Grosz’un sinizm ve yabancılaşma durumu ile Dada yaklaşımı ve mizah savunma mekanizması arasındaki bağlantılar irdelenmektedir. Bu bağlantılar aktarılırken sanatçının otobiyografik bilgilerine yer verilmiş ve sanatçıya dönük eleştiri yöntemine başvurulmuştur. Araştırmanın “Yeni avangard Andy Warhol ve inkar” isimli başlık altında Pop Art’ın öncü isimlerinden Andy Warhol’un çalışmaları, Amerika’nın kapitalist düzeninin, tüketim kültürünün neden olduğu sermaye sinizmi ilişkisinde ele alınmakta, bu ilişkide aktifleşen inkar ve özdeşleşme savunma mekanizmalarının sanatçının üretimlerine, yaşam pratiklerine etkisi incelenmektedir. Sonuç bölümünde Hal Foster’ın (2017) “Gerçekliğin Geri Dönüşü” yapıtında yer verdiği avangard’a yönelik değerlendirmelerden referans alınarak, tarihsel avangard George Grosz ve yeni avangard Andy Warhol’un sanatsal üretim ve yaklaşımları sinizm, yabancılaşma ve savunma mekanizmaları kapsamında ortak ve farklı yönleri analiz edilmiştir.

## 2. Sinizm, yabancılaşma ve savunma mekanizmaları

Araştırmada sanat ile ilişkisinde ele alınan sinizm<sup>3</sup>; psikoloji, sosyoloji, felsefe, din, gibi farklı disiplinlerin araştırma kapsamına giren çeşitli tanımlamalara sahip, çok bakış açılı bir kavramdır. Ancak tüm tanımlarının ortak noktası, güven ve adalet sorununu içermesidir. Günümüzde umutsuzluk, engellenme, hayal kırıklığı ile karakterize edilen sinizm ağırlıklı olarak tikslenme, yerme ve aşağılama yönelimlerini içermektedir (Bakker, 2007:123; Akpolat, 2014:9-

<sup>3</sup> Sinik kavramı, Oxford İngilizce Sözlüğünde (1989), “İnsanı harekete geçiren güdü ve eylemlerde samimiyete ve iyiliğe inanmama eğilimli; alaycı ve gülüşüyle bunu vurgulamayı alışkanlık haline getirmiş olan, küçümseyerek hata bulan kişi” olarak tanımlanmaktadır. Sinizm kavramının tarihsel gelişimini ayrıntılı incelemek için bakınız: Kılıçaslan, S., Kaya, A. (2017). “Mobbingin Örgütsel Sinizm Üzerine Etkisi Hemşireler Üzerinde Bir Uygulama”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 26, s.13-14.

10). Bu araştırmada ise sinizm kavramı kişinin ait olduğu toplumun siyasi, ekonomik gelişimler ilişkisinde inanç ve adalet sistemlerine güvenmemesinden kaynaklı bireyin kendisine ve ait olduğu topluma, toplumsal değerlere yabancılaşmasını<sup>4</sup>, olumsuz ve yıkıcı duygular beslemesini ifade etmektedir.

Genellikle yıpratıcı ve fırsatçı bir tutumu temsil eden sinizm kavramı, Alman filozof ve kültür teorisyeni olan Peter Sloterdijk'e göre bireyi kısıtlayan sosyal normlara karşı bir direniş felsefisi olarak değerlendirilmektedir. Bu direniş, bireyin oto-kontrol yetisine ve özne'nin inşasına verdiği değer anlaşılabılır ve fark edilebilir olmasını sağlamaktadır. Sinizm veya kinizmin ayrımını<sup>5</sup>, bireyin ve sanatçının bir seçimi olduğunu aktarmakta, gerçeklerden kaçma (escapism) ve iş-birliği kavramları ile açıklamaktadır. Kişinin üretme ve yok etme ayrımının bulanıklaştığı toplumun gerçeklerinden kaçma ve inkar savunma mekanizmasını ya da iş-birliği ve yüceltme<sup>6</sup> (süblimasyon) savunma mekanizmalarını haklı ve yerinde bir yönelim olarak görmektedir (Sloterdijk, 1983'den akt. Şahiner, 2020:199-203). Bu yönelim bariz bir toplumsal suçlama ve bireysel aşağılama içeriyorsa kinizm (kynism), bu aşağılama ve suçlama *korunma amacı* ile yapılıyorsa sinizm (cynism) ile ilişkilendirilmektedir (Foster, 2017:213).

Yaşam üretimi ve deneyimi doğal ve toplumsal olmak üzere çift yönlü bir ilişki ağında gelişmektedir; insanın özünü yansıtan doğal ilişki ile insanın varlığını belirleyen toplumsal ilişki

---

<sup>4</sup> Yabancılaşma sendromu ve toplumsal çürüme kavramları ile de ilişkilendirilebilir; bireyin çevresindeki diğer kişilere ve topluma karşı duyduğu güvensizlik durumu ile beraber gelişen kötümserlik (pesimist) halini, toplum içinde güçsüz-çaresiz hissetme ve benzeş vaziyetteki insanlar arasında bulunmanın verdiği kaygı ve korku durumunu ifade etmektedir.

<sup>5</sup> Sloven Marksist sosyolog, filozof ve kültür eleştirmen Slavoj Žižek, Sloterdijk'in sinizm ve kinizm kavramlarını arasındaki ayrımın belirginleşmesinin gerekliliğine vurgu yapmaktadır: kinizmi ironi, alaycılık yoluyla kitle ve popüler kültürün reddini; ideolojik ifadelerin altında yatan yüceltilmiş değerleri, bencil çıkarıcı zihniyeti, şiddet ve acımasızlığının gündelik bayağılıkla (klasik kinik methodu) ele alınması ve alaycılıkla bir karşıt söylem oluşturulmasını ifade ederken, sinizm ise egemen kültürün kinik yıkımına bir yanıt olarak belirlemektedir; bir çeşit "olumsuzlamanın olumsuzlaması" methoduyla geleneksel, kutsanmış tüm değerlerin yerinden edilmesine karşılık gelmektedir. Ayrıntılı incelemek için: Şahiner, R. (2020). "Sloterdijk ve Sinik Aklın Eleştirisi Üzerine", *Çağdaş Sanatta Postmodernizm Neoavangardizm Sinizm*, der. Rifat Şahiner, 1. Basım, Ankara: Ütopya Yayınevi, s.200-203.

<sup>6</sup> Yüceltme (süblimasyon) mekanizması, Freud'un psikanaliz çalışmalarında yer verdiği üst savunma mekanizmalarından biridir; kişinin bastırmakta olduğu cinsel libidolarının ve saldırgan enerjilerinin (agresyonun) toplum tarafından kabul gören yapıcı bir alana, sanat alanına aktarılması ve dönüştürülmesidir. Bu yönden yüceltme mekanizması, sanatın iyileştirici gücü ile ilişkili olup toplumun kendine özgü değerlerini geliştiren kültürel başarılar aracılığıyla grup özdeşimi, dayanışma ve narsisist doyum sağlama yollarını ifade etmektedir. Freud, yüceltilmiş eylemler için entelektüel çalışmaları ve sanatsal eylemleri örnek göstermektedir. bkz. Aliçavuşoğlu, E. (2012). "Psikanaliz, Freud ve sanat", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı 20, s.1-16.

birbiri ile çeliştiğinde yabancılaşmış insan türü ortaya çıkmaktadır. Fromm, yabancılaşma kuramını Marx tarafından kişinin kendi el emeği ile yarattığı ürünün ona egemen olması üzerine gelişen yabancılaşma durumu ile Freud'un psikanaliz kuramında yer verdiği aktarma-aktarım (transference) mekanizmasını<sup>7</sup> sentezleyerek ele almakta ve nevrozlaşan, robotlaşan insan üzerindeki etkilerini incelemektedir. Aktarma mekanizmasında kişi yarattığı nesneye (kişi, şey ya da ideale) aşırı bir sevgi veya tutku ile bağlandığında onu putlaştırmakta ve tapmaktadır. Bu bakımdan endüstri toplumunun modern insanı da bir çeşit puta tapar nitelik taşır. Putların biçimini değiştirerek onlara kendi hayatında çok geniş bir yer vermiş ve kendi hayatını yöneten kör ekonomik kuvvetlerin bir esiri haline gelmiştir. Bu bağlamda yabancılaşan sadece proletarya-işçi sınıfı değil, herkeştir. Bu yönüyle yabancılaşma bir kişilik hastalığı olarak çağdaş insanın psikopatolojisinin temelinde yatmaktadır (Fromm, 1989:60; Akyıldız, 1998:163-165).

Tüm insanların paylaştığı biyolojik-fiziksel temelli olan-olmayan belli gereksinimler bulunmaktadır. Bu gereksinimler Abraham Harold Maslow'un ihtiyaçlar piramidi teorisinde incelendiğinde, birey kendini gerçekleştirme yolunda belli basamaklardan geçerek, temel gereksinimlerini karşılaması gerekmektedir. Güvenlik ihtiyacı ve güven duygusu, Maslow piramidinin ikinci basamağında yer almakta ve kişinin en temel ihtiyaçları arasında kabul edilmektedir (Maslow, 1943: 370-396; Çoban, 2021:113). İnsan tabiat içinde uyum halinde yaşayan hayvanlar dünyasından, doğadan ayrıldıkça ve medeniyete yaklaştıkça güvensizlik duygusu ve kaygı durumu da yoğunlaşabilmektedir (Kızıltan, 1986:57). Marx, Freud ve Fromm'un aksine bireysel psikoloji ekolünün kurucu ismi Alfred Adler'e göre ise kişinin güven duygusunun yokluğu ve yabancılaşma sorunu, uygarlığın değil uygarlık yokluğunun cezasıdır (Akyıldız, 1998:170). Bireyin ihtiyaç duyduğu güven duygusu adalet, dürüstlük, eşitlik, etik, sempati-sevgi vb. dinamiklerle doğrudan ilişkili olarak bunlardan birinde aksama veya eksiklik yaşandığında güvenlik alanı, güven ve kontrol ihtiyacı tetiklenmekte, kişinin kaygı, korku,

<sup>7</sup> Sigmund Freud'un ele aldığı aktarım kavramı, terapötik ortamda nesne ilişkileri kuramı kapsamında hastanın analist ile kurduğu ilişkide erken dönemdeki çocuksu (infantil) dürtülerinin aktarımını ve içsel duygu yaşantılarının yansıtımını veya alt-benlik içeriklerinin yinelenmesini ifade etmektedir. Anna Freud'un ele aldığı aktarım kavramı, kaynağı erken ve hatta en erken nesne ilişkilerinden gelen, yalnızca analitik durumda yinleme zorlantısının etkisi altında yeniden canlandırılan, güncel ve analitik durumda daha yeni ortaya çıkan ya da daha çıkmamış olan tüm uyarımları kapsamaktadır. Aktarımda çocuksu fantezi ve düşlemler yüceltilmektedir. bkz. Girginer, S. U. (2019). "Anna Freud'un "Ego ve Savunma Mekanizmaları", *Suzan Uğur Girginer*. <http://suzanugurgirginer.com/makaleler/anna-freudun-ego-ve-savunma-mekanizmalari/>, Erişim tarihi: 28.02.2023.



tekinsizlik ve rahatsızlık gibi duygular hissetmesine neden olabilmektedir. Dolayısıyla yabancılaşma ve yadırgama yönelimi meydana gelebilir. Yapılan araştırmalar, bu yadırgama durumunun kişide savunma mekanizması olarak geliştiği ve tehdit algısına bağlı olarak hayatta kalma içgüdüsünden kaynaklandığını aktarmaktadır (Tamaki vd., 2016:1190-1194). Toplumdaki adalet ve toplumsal-bireysel sinizm arasındaki ilişkide güvensizlik duygusu ve kaygı durumu önemli bir role sahiptir (Kılıç ve Toker, 2020:288). Hümanist psikolog Engin Geçtan'a (2020:17-28) göre; çevreye güven duyma ile kendine güven duyma birbirinden çok farklı olgular değildir. Bireysel düzeyde yabancılaşma; bilişsel alanda anlamsızlık duygularını geliştirirken kültürel yabancılaşma, bunun yanı sıra toplumsal ve örgütsel düzeyde de yabancılaşmayı doğurabilmektedir (Rosner ve Mittelberg, 1989; Elma, 2003; Akpolat, 2014:79).

Ekonomik, teknolojik, kültürel yapı, sanayileşme, kentleşme ve sosyal çözülme, sosyal politika sendikal örgütlenme, yaşama-çalışma şartları gibi çeşitli koşulların sebep olduğu yabancılaşma ve sinizm, farklı alanlarda kendisini göstererek, her birey üzerinde farklı bir yansıma ve davranışsal tepkilere sebep olabilmektedir. Bu noktada belirleyici olan insanların yabancılaşmayı oluşturan şartlara nasıl tepki gösterdikleridir. Özellikle kapitalizm, sömürü ve savaş, bu şartların oluşmasında belirleyici dinamiklerdir. Adaletsiz bir sosyal düzen, çaresizlik, eşitsizlik, sefalet ve ölüm ile; Freud'un tabirinde Thanatos<sup>8</sup> ile, yok etme ve saldırganlık içgüdüleriyle beslenir (Freud, 2014:74) ve savaş, göç, doğal afet gibi durumlarda daha da yoğunlaşabilir. Bu durumlarda kişinin kendini koruma içgüdüsüne çoğu zaman mazoşist-sadist eğilimler ve kaygı, korku, çaresizlik, umutsuzluk, güvensizlik gibi sinizme neden olan duygular eşlik edebilmektedir (James, 2005; Balay vd., 2013:126).

Marx'ın görüşünde yabancılaşma olgusu, farklı tezahürlerde kendini açığa vurur: Üreten kişi yabancılaşmanın tesiriyle kendi emek gücüne yabancılaşır. Emek, insanın en temel etkinliği olup kişinin özgürce üretebilme potansiyelini işaret etmektedir. Kapitalist çalışma

---

<sup>8</sup> Thanatos, Freud'un uygarlık kuramı kapsamında yer verdiği kavramlardan biri olmakta ve kültürü yaratan ilkelere birisi olarak kabul edilmektedir. Freud, Eros ve Thanatos olmak üzere insanda bulunan bu iki temel polarite içgüdü arasında Thanatos'u ölüm veya yok etme içgüdü olarak aktarmakta ve insanın savaşma, yok etme gibi yıkıcı saldırganlık yönelimlerinin kaynağı olarak görmektedir. Thanatos, nefret ilkesi ile oldukça benzerlik göstermekte ve ismini Yunan mitolojisinden almaktadır. Ayrıntılı incelemek için bkz. Merkit, N. (2016). "Sigmund Freud'da Uygarlığın Temel Dinamikleri Ve Birey Üzerindeki Etkisi", *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 21, s.123-140.

düzeninde, uzun çalışma saatleri boyunca üreten birey emeği ile dış dünyayı, duyuşal doğayı ne kadar çok edimlirse yaşam araçlarından o kadar çok uzaklaşmakta, emek-iş bölümüne (dayanışma) ve özel mülkiyet vasıtasıyla insani özelliklerine yabancılaşmaktadır. Bireyin emeğini satarak yaşamını idame ettirme çabası, üretme etkinliğini amaç olmaktan çıkarıp bir araca dönüştürmüştür. Bu durumda yaşama dürtüsü, bir çeşit güçsüzlük duygusunu açığa çıkarabilmektedir: İnsan sadece boş vakitlerinde kendi varlık özelliklerini yerine getirirken, doğa ile etkileşimini sağlarken emeği onu bu vakitten mahrum etmektedir. Üretilenin metalaştırıldığı, sürekli tüketildiği bir sistemde sürekli üretmesi ve tüketmesi (hatta üretmekten ziyade tüketmesi) beklenen birey, makinenin ve sistemin bir parçası haline dönüşerek kendi ürettiğine, emeğine, kendine ve doğasına yabancılaşmış, bir çeşit robot-makine halini almıştır. Örgütsel-düzenli merkezleştirilmiş sanayileşmede bu robotlaşma eylemi ve sistem tarafından yaratılan estetiksel yaşantı ve yönlendirilen beğeniler, özgün karakterli insan yerine standart-ortalama insan tipini ortaya koymaktadır. Fromm'a göre bu sistem Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da başarılı olmuş ve örgütsel sanayi uygarlığı örgüt insan, robot insan, homo consumens (tüketici insan) veya homo mechanicus (araç-insan) olarak tanımlanan yeni bir insan modeli yaratmıştır. Yeni insan modeli, canlı bireylerden ziyade kitle davranışının normlarına ve tüketim kodlamalarına göre modellenmiş robotlarına benzetilmektedir (Fromm, 1994a:49; Köse, 2019: 1-2).

Modern toplumda bireyin robotlaşması/robotlaştırılması, savaş ortamında olduğu gibi çaresizlik ve güvensizlik duygularını artırmaktadır. Kişi, robot uyumluluk mekanizmasıyla; başka birinin bir parçası haline gelerek, onun tarafından yutulmuş ya da yetkecilik-otoritecilik veya yıkıcılık mekanizmaları ile onu yutarak yalnızlık ve kaygı durumundan kurtulma arayışına çıkmaktadır. Bu arayışta birey genellikle uyum sağlama, başkaları tarafından onaylanma, kabul edilme, bir ailenin, grubun-örgütün veya toplumun parçası olma yönelimlerine girmekte ve yeni yetkelere boyun eğmeye, uyum sağlamaya hazır hale getirilmektedir. Çağdaş bireylerin çoğunluğunun başvurduğu bu çözüm, bukalemunların hayatta kalabilmek için başvurdukları renk değiştirme özelliğine veya kamuflaj metoduna benzetilmektedir: Çevresinde herhangi bir tehdit algılayan bukalemun bulunduğu ortama o kadar başarılı uyum sağlar ki, konduğu yapraktan ya da bulunduğu ortamdan nerdeyse ayırt edilemez hale gelir. Kültürel kalıpların

kendisine sunduğu kişiliğiyle tamamen özdeşleşir, robotlaşır böylece kendini yalnız ve ötekileştirilmiş hissetmez, kaygı ve yalnızlık duymaz. Ancak kendi öz-benliğini, kimliğini yitirir. Kişi toplumun kültürel kalıplarla kendisine sunduğu kişiliği, toplumsal karakteri<sup>9</sup> tümüyle ve sorgusuz sualsiz benimsediğinde tıpkı diğerlerine, toplumsal bukalemunlara benzer (Fromm, 1994a:152-166; Sabater, 2021) ve tam bu noktada klinik olarak betimlenen mazoşizm olayında yatan dinamiklerinin ilk temeli de atılmış olur. Fromm'un tabiri ile "Mazoşizm, insanın bireysel özünden kurtulma, özgürlükten kaçma ve kendisini bir başkasına bağlayarak güvenlik arama girişimidir" (Fromm, 1994a:110). Aynı zamanda Fromm'un (1996) özgürlükten kaçış mekanizmalarında yer verdiği robot uyumluluk; konformite<sup>10</sup>, çoğunluk etkisi<sup>11</sup> veya sürü etkisi, sürü psikolojisi, bando vagonu etkisi (bandwagon effect) kavramları ile de ilişkilendirilebilir.

Modern dünyanın yaygın güvensizlik sorunu ile beraber aynı zamanda dış dünyada açığa çıkan olası organik/inorganik tehditler; savaş, katliam, suikast, kaza, hastalık, doğal afet gibi etmenlerle, olağan dışı durumlarda artan kaygı, korku ve adaletsizlik duygusu ile baş etmekte zorlanan insanı, onu koruyucu otomatik psikolojik süreçlerini yani savunma mekanizmalarını geliştirmeye itmektir. Bu olağan dışı durumlara örnek olarak savaş halinde Maslow'un İhtiyaçlar Piramidi'nin daha ilk basamağını karşılayamayan, yiyecek, su, elektrik, tıbbi yardım gibi temel gereksinimlerine ulaşamayan kişi kendini zorlu bir yaşam mücadelesi içinde bulabilmektedir. Savaş ortamının olumsuz etkilerine doğrudan maruz kalan kişilerde savaş yaşantısına bağlı travma sonrası stres bozukluğu; yoğun korku, çaresizlik, tedirginlik,

---

<sup>9</sup> Toplumsal karakter veya toplumsal-sosyal kişilik, insan doğasının toplum yapısına dinamik olarak uyarlanması ve sonucudur ve toplumun işleyişine özgü zorunlu bir biçimde insan enerjisini kullanma gereksinimine dayanmaktadır. Bireyin bu gereksinimlerine, başkalarının beklentilerine, toplumsal ihtiyaçlara ve yönelimlere göre şekillenen alıcı, sömürücü, istifçi, pazarlayıcı veya üretici gibi sosyal karakter türleri bulunur. bkz. Fromm, E. (1994a). *Kendini Savunan İnsan*, 4. Basım, çev. Necla Arat, İstanbul: Say Yayınları.

<sup>10</sup> Konformite, sosyal role uyum (identification), doğru olma isteği (informational), beğenilme isteği (normative), riayet etme (compliance) ile karakterize edilen bir tür sosyal etkilenme olup grupla uyumlu olmak için davranış veya inançta yapılan değişimi kapsamaktadır. Bu değişim sosyal norm ve beklentilerin baskısına karşılık verilen bir cevap niteliği taşır. Daha ayrıntılı incelemek için bkz. Mamadov, A. ve Tokdemir, O. B. (2020). "Sosyal Konformite Ve ISG Kültürü", *Conference: NA*.

<sup>11</sup> Çoğunluk etkisi, insanların başkalarının aynı şeyi yaptığını inandıklarında belirli bir şekilde düşünmesine veya davranmasına neden olan bilişsel bir önyargıdır. Kişiler onay almak için başkalarıyla uyumlu olmak istediklerinde, başkalarının görüşlerine güvenmenin faydalı olduğuna inandıklarında, grup-örgüt baskısında vs. çeşitli nedenlerle motive edildiklerinde sürü psikolojisine yönelebilmektedir. Davranışsal ekonomi, nöropazarlama, oyun piyasası gibi birçok alanda etkin role sahiptir. bkz. Howard, J. (2019). "Bandwagon Effect and Authority Bias", *Cognitive errors and diagnostic mistake, a case-based guide to critical thinking in medicine*, pp.21-56, Springer International Publishing.

gerginlik, öfke patlamaları, irkilme, huzursuzluk, saldırganlık gibi travma sonrası tepkiler görülebilmektedir (Dyregrov vd., 2002; Jones, 2002; Qouta vd., 2003; Thabet vd., 2008; Wolmer vd., 2005; Erden ve Gürdil, 2009:2-3).

1. Dünya Savaşı'nın kaotikliğini yaşayan ve sonrasında savaş karşıtı politik sanat eylemlerinde aktif rol oynayan Berlin Dada'nın öncülerinden George Grosz, Nazi döneminin nasıl tabakalandığını, giderek artan toplumsal ayrışmayı; vatandaşların birbirlerine olan düşmanlığını, güç savaşını, sömürü yarışını gözlemlemiş ve bu sinizmi çalışmalarına savunma mekanizmalarından biri olan mizahı kullanarak, alaylı, hicivci ve avangard bir yaklaşımla aktarmıştır. Mizah nedir, Grosz'un çalışmalarında ve sanatsal yaklaşımında, Dada ile ilişkisinde ne gibi bir yere sahiptir, daha detaylı incelenmelidir.

### **3. Tarihsel avangard George Grosz ve mizah**

"Çizimlerim çaresizliğimi, nefretimi ve hayal kırıklığını ifade ediyordu..."

(Grosz'dan akt. Friedrich, 1986:37).

Mizah, şaka yollu güldürme veya kendine gülebilme becerisi, kişinin zorlu olaylarla karşılaştığında, bu olayın negatif etkilerinden uzaklaşmasını sağlayan savunma mekanizmalarından biridir (Susa, 2002). Kişinin rahatsızlık hissettiği bir durum içinde o rahatsızlığa ait komik ve ironik öğelerden, göstergelerden söz etmesi, yer yer iğneleyici yer yer hiddetli bir şekilde alaya alması, şaka yollu aktarması sonucu genellikle hoş duygular, tebessüm yaratmakta veya gülme eylemiyle son bulmaktadır. Etrafında bireyi-toplum rahatsız eden, acı veren deneyimleri gülünebilecek materyale, imgeye dönüştüren sanatçı, hem kendisini hem toplumu yararlı, iyileştirici bir eyleme yöneltir. Bu yönden de psikanalizde üst-olgun savunma mekanizmalarından biri olarak kabul edilmektedir. Grosz'un karikatürlerinin ve mizahi çalışmalarının bir çeşit katharsis (ruhsal boşalma), iyileştirici ve rahatlatıcı yönünün var olduğu yadsınamaz. Freud'a göre; insanlar negatif yönde yüklenen psikolojik enerjilerini, seksüel ve saldırgan düşüncelerini, yıkıcı hislerini normal zamanda bastırma yönelimine gitmekte ancak şaka- mizah veya hiciv yollu herhangi bir komik-gülmece söyleme gelince bu düşünce ve hisler bastırılmak yerine açığa vurulmaktadır. Bu yönden mizah, kişisel ve toplumsal sansür'ün dışı vurulmuş halidir (Susa, 2002:57; Monro, 1988:352). Genellikle toplum tarafından ayıp görülerek

üst benlik (süper-ego) tarafından bastırılan Eros'un<sup>12</sup>; şehvet duygularının, cinsel güdülerinin veya Thanatos'un; öldürücü-yıkıcı içgüdülerinin, saldırgan duygularının sosyal bağlarla ortaya çıkmasına izin verir. Bu yönden Grosz'un çalışmalarında kullandığı bir savunma mekanizması olarak mizah, hem sanatçının kişisel üslubuna ve bireysel sanatsal diline (idiolektine<sup>13</sup>) karşılık gelmekte aynı zamanda sanatçının travmasının, toplumsal-bireysel sinizmin, gerilimlerinin, bastırılan duygularının ifadelerine ve alt benliğinin (İd'in) yansımalarına dönüşmektedir. Sanatçının üretimleri ile sinizm ilişkisini inceleyebilmek için George Grosz'u daha yakından tanımak ve 1. Dünya Savaşı'na, kapitalist-faşist rejime bir tepki olarak ortaya çıkan Berlin Dada'da protesto ve eylemleri, fotomontaj çalışmaları ile zenginleşen üretimlerini incelemek yerinde olacaktır.

Georg Ehrenfried Groß veya herkesçe bilinen adıyla George Grosz, 1893 yılında Almanya Berlin'de dindar protestan (Luther) bir ailenin üçüncü çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Çocukluğunda babası ile birlikte okumaktan oldukça keyif aldığı Kızılderilileri ve askerleri konu alan çizgi romanlara ve macera hikayelerine olan tutkusu yetişkinlik dönemine kadar sürmüştür. Ayrıca bu tutku, sanatçının üslubuna ve mizah yaklaşımına ilham verdiği söylenebilir. Babasının ölümünden sonra, anne Grosz'un işi ve taşınma durumları sebebiyle sanatçının çocukluğundan itibaren kırsalından askeri alanına, subaylardan işçi-proletarya sınıfına kadar Alman toplumunun birçok kesimi ile etkileşime girme, farklı sosyo-ekonomik ve siyasi örüntüler edinme, farklı insan profillerini tanıma ve gözlemeleme şansı bulduğu aktarılabilir (Port, 2018). Bu süreçte gelişen gözlemeleme yetisi, sanatçının toplum gözlemcisi olarak gelişmesini sağlayarak sanatsal üretimlerinde kendini belli eder. Grosz'un eğitim hayatına bakıldığında, 1908'de 15 yaşında bir öğretmen ile tartıştığı için aldığı disiplin cezası nedeniyle okuldan atıldığı ancak 16 yaşında Dresden Sanat Akademisi'ne devam ettiği ve hatta

---

<sup>12</sup> Eros, Freud'un psikanaliz kuramı içinde tanımladığı kavramlardan biri olup yaşam içgüdüsünü, dürtüsünü ifade etmektedir. Cinsel dürtüleri, libidinal itkileri ve kendini koruma içgüdüleri de bu kavram kapsamına alınmakta ve Eros'un yaşamın başlangıcından beri etkin olduğu aktarılmaktadır. Ayrıntılı incelemek için bkz. Freud, S. (2020). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben Ve İd*, çev. Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul: Metis Yayınları.

<sup>13</sup> Idiolekt, bireyi diğer herkesten farklı kılan kişisel dildir. Sanatçının kişisel üslubunu, özgün değerini oluşturan yapı taşı olarak değerlendirilen idiolekt, sanatçıya has tarz ve stili ile beraber onun bireysel dünya görüşünü oluşturmakta ve her türlü sanatsal alanına, çalışmasına yansımaktadır. bkz. Cengiz, B. N. (2022). Sanatçı Ve Idiolekt Olgusu. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları, Sayı 28, s.153-167.

sonrasında onur derecesiyle mezun olduğu görülmektedir. Sanatçı daha sonra Berlin Dekoratif Sanatlar Akademisi'nde sanat eğitimini başarılı bir şekilde tamamlamıştır (Grosz, 1983:1-4; Kranzfelder, 2005:92). Bu iki olayda sanatçının hem sanata olan ilgisi hem idealist-anarşist, cesur tavrı erken yaşlarda kendini belli etmiş ve ilerleyen zamanda Dada hareketi ile de oldukça gelişim göstermiştir. Bu noktada Dada nasıl doğmuş, nasıl bir sanatsal yaklaşıma sahip olmuştur kısaca aktarılmalıdır.

1. Dünya Savaşı sırasında Avrupa'da savaştan kaçan birçok sanatçı İsviçre'ye yerleşerek, Zürih'te toplanmaya başlamıştır. Burada 1916 yılında Hugo Ball'un açtığı Cabaret Voltaire (Kabare Voltaire) sanatçıların ortak üretmeleri için alternatif bir mekan olur. Dada, savaştan kaçan ve aynı zamanda kaosun içinden çıkan bu sanatçılar ile yapılmıştır. Savaşın sebep olduğu sosyo-psikolojik gerilimler, sinizm, bireysel ve toplumsal yabancılaşma, Dada'nın sanatsal yaklaşımlarına-ideolojilerine, üretimlerine, performanslarına yansır ki bu yansıma, toplumun önemli bir parçası olan sanatın, toplum ile, toplumsal olgu-olaylar-hareketler, sosyal, siyasal ve ekonomik değişimler ve dönüşümler ile kopmayan bağından oluşabilir. Dünyanın içinde bulunduğu savaş, kaos ve gerilim hali sebebiyle bireylerin ve sanatçıların sürekli taşıdığı yaşam kaygısı, ölüm korkusu her zamankinden çok daha yoğundur. Grosz gibi savaşa katılmış birçok askerde Shell Shock Sendromu denilen psikolojik rahatsızlıklar, savaş bunalımları boy göstermiştir. Sanatçı da 4 Ocak 1917'de yenilenen askerlik hizmetine alındığında sinir krizi geçirmesi sebebiyle askeri akıl hastanesine nakledilir. Sonrasında 20 Mayıs 1917 tarihinde hizmete uygun olmadığı gerekçesiyle taburcu edilir (Sabarsky, 1985:26; Kranzfelder, 2005:15). Burada görüldüğü gibi 1. Dünya Savaşı'nda askerlerde gözlemlenen ağır travma belirtileri ile karakterize olan savaş nevrozunun belirgin bir formu olan Shell Shock Sendromu,<sup>14</sup> salt bireysel psikolojinin kapsamından çıkarak, kitlesel ve kültürel bir boyut kazanmakta ve kolektif travma biçimi olarak değerlendirilmektedir. Kolektif travma, toplumsal dokuya zarar veren,

---

<sup>14</sup> Dünya Savaşı'nın en kanlı muharebelerinden biri olan Somme Savaşı'nın ardından ortaya çıkmış bir psikolojik fenomen olan Shell Shock, çoğunlukla savaşta görev yapan askerlerde gözlemlenen psikolojik bir problemdir. Ayrıca mermi-şoku, savaş bunalımı, savaş nevrozu (war-neurosis), savaş zorlantısı (war strain), savaş gerilimi gaz nevrozu olarak da bilinmekte ve 19. yüzyılın demiryolu şokunun bir devamı olarak görülmektedir. bkz. Tunca Kömürcü, A. B. (2022). "Bireysel Ve Kültürel Travma Tarihinin İlişkiseliliği", *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, Sayı 10, s.101.

toplumsallık duygusunu zedeleyen ve toplumsal-örgütsel sinizmi tabakalandıran bir şok biçimidir.

Kimlik yeniden inşa edildikçe geçmiş yeniden hatırlanır (Erikson, 1991:460; Tunca Kömürcü, 2022:100-103). Zaten geçmişe yönelik yaralı olan Dada'nın mermi şoku geçmişe, geleneksel normlara yönelik yıkıcı tavrı, topluma karşı gelişen isyan ve ihmal hali olarak ortaya çıkmaktadır. Yaşanılan kolektif travmanın akabinde Dada'nın anti-sanat tutumu, kolektif kimlik duygusunun özüne etki eden şiddetli bir huzursuzluğun sonucudur. Bu sebeple geçmiş, kimliği hatırlatıcı gelenekler reddedilir, değerli görülen toplumsal doktrinlerle alay edilir. Grosz otobiyografisinde şu şekilde belirtmektedir: "Her şeyle alay ettik, çünkü hiçbir şey kutsal değildi ve her şeye tükürdük, çünkü Dada bununla ilgiliydi. Dada, ne mistisizm, ne komünizm, ne de anarşizmdi, hepsinin şu ya da bu tür programı vardı. Tamdık, saf nihilisttik ve sembolümüz boşluktu" (Grosz' dan akt. Port, 2018). Bu yönden Grosz ve Dada'nın düşünsel ve sanatsal yaklaşımının, toplumsal-bireysel yabancılaşma ve sinizm ile geliştiği aktarılabilir.

Grosz'un mizah kullanımı Dada'nın ham yaklaşımı ile şekillenmiş, Dünya Savaşlarının en gerilimli dönemlerinde harmanlanmıştır. Bu yönden 1920'li yılların dünyasını izleyiciye yansıtmaktadır. O dönemdeki 1. Dünya Savaşı, toplumsal olaylar, siyasi ayaklanmalar, protestolar ve Dada'nın anti-sanat tutumu ortak bir 'yıkım' olgusunda kesişmektedir. Ancak Dada'nın ideolojisi tamamen yıkım veya Thanatos (ölüm içgüdü) ile ilişkili değildir: Dada o dönemde savaşta ve yaşamda biriktirdiği saldırganlığı ve yıkıcılığı, sanatçının hayal gücünü ve yaratıcı sürecini özgürleştirmeye yönelik değerlendirmiştir. Her türlü toplumsal-sanatsal normlardan, kurallardan, mantıktan arındırılan, bireyi, sanatçıyı ve toplumu bağımsızlaştırma ve genelinde toplumu özgürleştirme, iyileştirme amaçlarını, yüceltme mekanizmalarını barındırmaktadır. Bu iyileştirme yönünde de ileri düzeyde "hiciv" temelli eleştiri, saçmalama, alay ve güldürü yöntemlerini, mizah savunma mekanizmalarını kullanır. Bergson'a (2014:15) göre güldürünün iyileştirici potansiyeli vardır; kişiyi korkuyu bastırma, kendini yalıtma (izolasyon) ve örtülü farkındalık eğilimi ile sürekli uyanık olma durumunu temas halinde tutar, toplumsal bünyenin mekanik katılığına esneklik kazandırır. Grosz'un alaycı üslubu ve mizah kullanımı gerginlik-esneklik, yaşam-sanat gibi birbirini tamamlayan iki kuvvetin; gerginlik dolu

yaşamın sanat yolu ile esneklik kazanmasını sağlamaktadır. “Sanat ile hayat arasındaki genel ilişki -nitekim gülünç sanat ile hayat arasında salınır.” (Bergson, 2014:14).

Geleneksel sergi mekanlarıyla sınırlı kalmayarak kamusal alanlara taşınan Dada, gerilla sanat'ın erken dönem örneklerini George Grosz ile gerçekleştirir. “Bugün Dada”, “yarın Dada”, “sonsuzlukta Dada” veya “Kucaklanmak ve utandırılmak istiyorsanız Berlin Dada'ya gelin” gibi alaycı sloganları sticker haline getirir ve Berlin dükkanlarına, kafelerine yapıştırır. Bir diğer performansında ise gülen kuru kafa maskı, Nazi asker kıyafeti ve kolunun altına sıkıştırdığı bastonuyla centilmen bir ölüm kılığına bürünür ve Kurfürstendamm'ın sokaklarında dolaşmaya başlar (Görsel 1). Grosz'un gerçekleştirdiği bu performans örnekleri, hem siyasi protesto hem de kamusal sanat eylemleri niteliğindedir<sup>15</sup> ve Berlin Dada'yı Zürih grubundan ayırıcı bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır (Biro, 2009:55-56; Antmen, 2019:132).



**Görsel 1.** George Grosz, *Dada Death*, 1918, Kurfürstendamm, Berlin.

Grosz'un nerdeyse Alman toplumunun sosyolojik raporunu çıkardığı faşist, yozlaşmış, savaş yanlısı vatandaşlarını hedef alan hicivli karikatürleri, toplumun farklı sınıflarını ve çeşitli yönlerini temsil eden alegorik figürlerle doludur. Bu figür tasvirlerinde Francisco Goya ve Honoré Daumier'in hiciv tarzından, Friedrich W. Nietzsche' nin görüşlerinden ilham aldığı

<sup>15</sup> Grosz'un performanslarında parodi ve doğaçlamaya ağırlık verilmesi performansların *public happening* (kamusal oluşumlar) olarak değerlendirilmesine kapı aralar. Bu açılan kapı 1960 sonrası ortaya çıkan Oluşumlar (Happening) veya Eylemler olarak bilinen alternatif sanat yaklaşımlarına referans olur. 1920 yıllarında tarihsel avangardın gerçekleştirdiği performanslarla 1960 sonrası yeni avangardın gerçekleştirdiği happeningler arasında farklılıklar mevcut olsa da Grosz'un performansları, Allan Kaprow'un 1967'deki happening tipolojisindeki *aktivite/oluşum türüne* (activity type) oldukça benzerlik göstermektedir. bkz. Biro, M. (2009). *The Dada Cyborg Visions Of The New Human In Weimar Berlin*, London: University of Minnesota Press, pp.54-55.



aktarılabılır. Ayrıca toplumun farklı sosyo-ekonomik kesimlerini; burjuvaziyi, proletaryayı, işsizleri vs. betimleyen bu figürler, sanatçının toplumsal eleştiri yöntemi ve kara mizah anlayışı ile ele alınarak Alman toplumunun portrelerini, farklı yüzlerini, personalarını ve gölge arketiplerini<sup>16</sup> izleyiciye yansıtmaktadır. “Toplumun Sütunları (Stützen der Gesellschaft)” isimli çalışmasında yer verdiği dışkı, kan vs. abject imgeler, topluma ve vatandaşına karşı hissettiği yıkıcı duygularının, toplumsal sinizmin belirgin göstergeleridir<sup>17</sup> (Görsel 2). Norbert Lynton’a (1998:142) göre sanatçının haksızlığa ve adaletsizliğe karşı duyduğu nefret, çarpıcı bir biçimde yapıtlarına yansımaktadır. Bu sinizm ve yabancılaşma duygusunu aynı zamanda kendisine de yansıtır. Grosz, otobiyografisinde şöyle aktarmaktadır: “...Gerçekte çizdiğim herkes bendim, kaderin kutsadığı, karnını doyuran ve şampanya içen zengin adamdım. Sağanak yağmurda elini uzatarak dışarıda duran...Adeta ikiye bölünmüştüm.” Yer verdiği bu ifadeden sanatçının toplumsal yabancılaşma duygusu ile beraber kendisine de yabancılaştığı ve kendisi ile çeliştiği, içsel çelişkiler yaşadığı anlaşılabilir.

Kendi çağdaşları Dadacılar gibi Grosz da makine, makine fragmanları ve makine diline oldukça ilgi göstermiştir; makineyi bir ironi ve metafor türetme aracı olarak kullanmaktadır. Hatta Grosz ve John Heartfield foto-montaj çalışmaları gerçekleştirirken, kendilerini “mühendis olarak” takdim etmektedirler. Grindon’un aktarımıyla onlar “anti-kapitalist makineler, inşa eden tersine-mühendislerdir”. Çünkü sanatçı rolü oynamaktan nefret eden bu sanatçıların yaptıkları bir mühendis gibi inşa ve monte etmektir (akt. Artun, 2018). Cinselliğe ve saldırganlığa yönelik mizahın ve sinik esprilerin hedefi olan evlilik kurumu (Freud, 1998:141) Grosz’un “*Daum*

<sup>16</sup> Analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung’ın ele aldığı arketip, kolektif bilinçaltının imgeleridir; tüm insanlığın baştan beri var olan (primordiyal) ilksel deneyimlerinin, geçmişin bilgilerini ve ortak imgelerini tanımlamaktadır. Her arketip özel bir duygu tonuna sahiptir. Çoklu anlam yapılarına sahip bu arketipleri ve insanın ruh şemasını, psişe’sini tanımlanırken anima, animus, persona ve gölge kavramlarından yararlanır. Jung’ın psişe yapısında yer verdiği bu kavramlardan biri olan gölge/ gölge kişilik kavramı, personanın zıt mefhumudur ve bireyin topluma veya dış dünyaya göstermek istemediği aşağı, suçlu, gizli ve bastırılmış kişilik yapılarını ve özelliklerini ifade etmektedir. bkz. Jung, C. G. (2022). *İçe Bakan Rüya Görür, İçe Bakan Uyanır*, 15. Basım, ed. Özlem Küskü, İstanbul: Destek Yayınları.

<sup>17</sup> Grosz’un “Toplumun Sütunları” (1926) isimli çalışması, Henrik Ibsen’in 1877’de yazdığı bir oyunun başlığına gönderme yapmaktadır (Meyers, 2022). Ibsen toplumsal ve eleştirel gerçeklik yaklaşımlarıyla gerçekleştirdiği yazınlarıyla, oyunlarıyla avangard olarak değerlendirilebilen Norveçli tiyatro yazarı ve şairdir. Çoğu eleştirmene göre modernist tiyatronun öncüsü olarak kabul edilmektedir. Çalışmalarında evlilik, din, mülkiyet hakları, cinsiyetler arası ilişkiler, cinsiyet rolleri, toplumsal normlar ve iktidar-özne ilişkisini sorgulamaktadır. Ayrıntılı incelemek için bkz. Fletcher, J., McFarlane, J. (1976). “Modernist Drama: Origins and Patterns.” *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*. Ed. Malcolm Bradburyand, James McFarlane. NY: Penguin Books.

*Marries*” isimli çalışmasına da konu olur. Sanatçı kendisini bu kurumun çarklı makinesi ve robot bir damat olarak betimler, kolaj/fotomontaj tekniği ile aktarır (Görsel 3).



**Görsel 2.** George Grosz, *Stützen der Gesellschaft (Toplumun Sütunları)* 1926, tuval üzerine yağlı boya, 200 x 108 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin.



**Görsel 3.** George Grosz, *Daum Marries (Daum Marries Her Pedantic Automaton "George")*, 1920, kağıt üzerine sulu boya, foto-kolaj karışık teknik, 42 x 30,2 cm, Berlinische Galerie, Berlin.

Dada'nın kendi içinde<sup>18</sup>, Grosz'un kendisine ve toplumuna yabancılaşma ve sinizm durumuna, Grosz'un yaşamı boyunca üretim sürecinin geneline bakıldığında da rastlanmaktadır. 1932 yılında sanatçının Amerika'ya taşındığı dönemde Amerika'nın eleştirel sanat beğenisine rağmen çok az satış yapması, hayatını idame ettirmek için akademide ders vermeye başlaması, o süreçlerde başlayan depresyon sorunu ve şiddetlenen alkol krizleri, içki nöbetleri gibi nedenler sanatçının mizah ve hicivli-politik üslubunu terk etmesine, daha

<sup>18</sup> Burada Grosz'un yaşadığı sinizm ve yabancılaşma durumu eş zamanlı olarak Dada'nın da kendi içinde gözlemlenebilir. Dada, Grosz gibi devrimci karakterlerden ve kolektif bir siyasal tutumu benimsemiş sanatçılardan oluşagelmıştır. Bu sanatçılar arasında devingen bir gruplaşma ve uzlaşma eylemi, sürekli değişen bir çekim ve iticilik tepkimesi mevcuttur. Özellikle bu tepkime Francis Picabia, Tristan Tzara ve Andre Breton arasında bariz bir şekilde hissedilmektedir. Cüdzan meselesi gibi bazı yaşanan anlaşmazlıklar Dada'nın temelindeki dostluk ilişkilerini derinden sarsmıştır. Francis Picabia 1921'de, 1922'de Breton Dada'dan ayrılır. Bundan sonraki süreçte kalan dadacı üyelerin gerçekleştirdiği eylem ve gösteriler 'Azametli Dada Sezonu' olarak anılır. İncelemek için bkz. Artun, A. ve Artun, N. A. (2018). *Dada Kılavuzu 1913-1923 Münih-Zürih-Berlin-Paris*, çev. N.A. Artun, A. Artun, C. Gündüz, U. Kılıç, K. Lichternest, K. Özsezgin, M. Tüzel, İstanbul: İletişim Yayınları, s.729-731).

natüralist yaklaşıma ağırlık vermesine ve peyzaj-manzara, model gibi çalışmalara yönelmesine neden olmuştur (Michalski, 1994:35-36; Port, 2018). Dadaist fotomontajları ve avangard yönelimi ile bellediğimiz sanatçının bu çalışmalarına 'künyesine bakmadan' incelediğimizde aynı sanatçıya ait olduğu çıkarımına çok zor varabiliriz (Görsel 4).



**Görsel 4.**George Grosz, *Garnet Lake*, 1943, karton üzerine yağlı boya, 41 x 30,5 cm, Galerie Henze & Ketterer, İsviçre.

Grosz'un bu dönemdeki keskin virajlı üslup dönüşümü ve sanatsal yaklaşımının radikal değişimi, bazı eleştirmenler tarafından sanatçının 'sahtekar ve ikiyüzlü' olarak değerlendirilmesine, çalışmalarının 'burjuva ahlakçılığını yansıttığı' yönünde eleştirilmesine neden olmuştur (Aisenberg, 1998:63).<sup>19</sup> Ancak genel çerçeveden bakıldığında bu değişimin sebebi sanatçının yaşama içgüdüsünden (Eros) gelen ruhsal olarak kendini ayakta tutma çabası, yaşama devam etme gereksinimi ve bir çeşit savunma mekanizması olarak değerlendirilebilir. Yaşamının son dönemlerinde, 1958 yıllarında Grosz Amerikan kapitalist kültürünü yadırgayarak,

---

<sup>19</sup> Beatriz Aisenberg'ün (1998) doktora tezine bağlı olarak sunduğu "Grosz's Political Position: False Commitment, False Testimony" isimli bildirisine göre George Grosz'un sanatı, üretim ve politik tutumlarına bağlı üç dönemde incelenmektedir. Bu dönemlerden birincisi (1913-1916); sanatçının siyasal ve toplumsal olaylarla doğrudan ilgisi bulunmayan çalışmalarını kapsar. İkinci dönem (1916-1932); Grosz'un Alman Komünist Partisi'nin ve Berlin Dada Grubu'nun üyesi olarak komünist, anti-militarist kimliğini ortaya koyduğu dönemdir. George Grosz'un üçüncü dönemi, onun başlangıçtaki apolitik dönemine döndüğü dönemdir; bu dönemde George Grosz, kapitalizmin düpedüz bir savunucusu olarak görülmekte, onun başlangıçtaki baskın komünist kimliğini terk ettiği ve 1933 yılından sonra Amerikan hayat tarzına asimile olduğu aktarılmaktadır.

dadacı üretimlerine ve fotomontaj çalışmalarına tekrardan başlamıştır. Hatta 1959'da Amerika'daki evini satıp Berlin'e, memleketine geri dönmüştür (Kranzfelder, 2005:90-93).

Sanatçı, Almanya'da Nazi'nin faşist-sömürücü yaklaşımından ve Amerika'nın kapitalist-sömürücü yaklaşımından topluma ve kendine yabancılaşmış, bu yabancılaşma sinizm olgusu üzerinden sanatçının benimsediği dada ideolojisine, alaya alma geleneğine, hiciv üslubuna, mizah mekanizmasına, katıldığı protestolara, gerçekleştirdiği gerilla performanslara, üslup değişimine ve üretimlerine yansımıştır. Amerika'nın kapitalist yaklaşımından tüketim kültüründen çıkış noktası alan ve yabancılaşma-sinizm olgusu ile ilişkilendirilebilen bir başka sanatçı da yeni avangard Andy Warhol'dur. Sanatçının biyografisine kısaca yer verilerek, sermaye sinizmi ile ilişkili gelişen savunma mekanizmalarına; özdeşleşme ve inkarın Warhol'un sanatçı imajına, sanat yaklaşımı ve üretimlerine olan etkisi incelenebilir.

#### **4. Yeni avangard Andy Warhol ve inkar**

“Yüzey görüldüğü gibi değildir, çünkü yüzeyde kabul, yüzleşme ve sorgulama birleşir...

İçten içe yüzeysel bir insanım” (Warhol, http-1.)

Andrew Warhola veya bilinen ismi ile Andy Warhol, Amerika'nın sanayi şehirlerinden biri olan Pittsburgh'da Grosz gibi işçi-proletarya kökenli katolik bir ailenin üçüncü çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ancak varlıklı ve sağlıklı bir çocukluk deneyimi olmamıştır: Sydenham koresi (St. Vitus dansı) isimli bir hastalıktan muzdariptir ve bu hastalık onu çoğu zaman fiziken yorgun düşürmekte ve derisinde leke sorunlarına cildinin renginin solmasına neden olmaktadır. Hatta bu durum Warhol'un küçükken "benek" ve "kırmızı burunlu " gibi takma isimleriyle çağrılmasına, alay edilmesine yol açmıştır. Buna ilaveten yumrulu burnu ve yaşadığı sivilce-akne sorunlar, fiziksel görünümüne yönelik kaygısını tetiklemiştir. İleriki yıllarda sanatçının burun ameliyatı olduğu, peruk kullandığı, yoğun bir egzersiz ve rejim programı uyguladığı, saçını ve cildini iyileştirmek için çeşitli kozmetik ürünler kullandığı ve bolca vitamin takviyesi aldığı bilinmektedir: Sanatçının görsel kusurlarına yönelik kaygı durumunun, özgüven eksikliğinin mükemmeliyetçilik ve obsesif yönelimlerinin, beden dismorfik bozukluğunun (BDB) ve

narsistik<sup>20</sup> kişilik bozukluğunun emarelerini yansıtmaktadır (Bockris, 1989; Colacello, 1990; Kolb, 2016; Dillon, 2009'dan akt. Forrest, 2018). Geçmiş yaşantısından, davranış ve seçimlerinden görüldüğü gibi Warhol, imgenin görsel ve estetik gücünden fazlaca etkilenir. Bu tesir hem kendisine olan bakışına hem de sanat yaklaşımına yansımaktadır. 1949 yılında Güzel Sanatlardan mezun olarak, akademik kariyerini tamamlayan sanatçı New York'a taşınmış ve Vogue, Glamour gibi ünlü moda dergilerinde grafiker, illüstratör olarak çalışmıştır. Sanatsal üretimlerindeki medya imgeleri ile oluşturduğu ikonografi, bu çalıştığı döneminin mirası olarak yorumlanabilir.

Warhol, Amerika'nın tüketim kültüründe üretilen nesneye, emeğe, kendine yabancılaşma ve sinizm olgusunu Grosz gibi mizahi bir yörüngede evirip çevirmez, tam tersi umursamaz, vurdumduymaz bir kabulleniş ile karşılar. Bu kabulleniş izleyiciyi bir Amerikan rüyasına, kapitalizmin herkese dokunan zararın inkarına<sup>21</sup> ve sömürünün sessiz kabulüne götürmektedir: Herkesin ve her şeyin şeyleştiği, insan varlığının, emeğinin metalaştırıldığı ve bunun normalleştirildiği bir kabuldür, sömürden nasibini alan herkesin içselleştirdiği sermaye sinizmidir. Sermaye sinizmi, Marx felsefesindeki yabancılaşma kuramına karşılık gelmektedir. Örgütsel-düzenli merkezleştirilmiş sanayileşmede robotlaşma eylemi ve sistem tarafından yaratılan tek-tipli estetiksel yaşantı ve yönlendirilen beğeniler özgün, kişilikli-karakterli insan yerine standart-ortalama insan tipini koyar. Bu insan tipi, Fromm'un robot insan, homo consumens (tüketici insan) modelini ifade etmekte ve aynı zamanda özdeşleşme savunma mekanizması ile ilişkilendirilmektedir. Warhol'un "Robot olmak istiyorum, plastikten yapılmak istiyorum... Bu şekilde resim yapıyor olmam bir makine olmak istememden ileri geliyor. Yaptığım her şeyi bir makine gibi yaptığımı hissediyorum; istediğim şey bu" sözleri, giderek

---

<sup>20</sup> Fromm'a göre narsistlik, dış dünyadan soyutlanan libidonun veya İd'de depolanan enerjilerin Ego'ya yönelmesiyle oluşan bir tutumdur. Narsist kişinin özdeşlik duygusu yoğundur. Ancak narsist yapı tamamen yıkıcı bir olgu olarak değerlendirilmez: Optimal narsizm, bireyin yaşamını sürdürebilmesi için gerekli görülür ve kişinin yaratıcılık gücüne sahip olması bu mekanizma ile açıklanır; belli bir çalışmayı sürdürebilmek, yapıt ortaya koyabilmek için narsist özellikler gerekmektedir. bkz. Fromm, E. (1994b). *Sevginin Ve Şiddetin Kaynağı*, 6. Basım, çev. Yurdanur Salman ve Nalan İçten, İstanbul: Payel Yayınevi, s.55-69.

<sup>21</sup> İnkâr (yadsıma) mekanizması, kabul edilemeyen bir düşünce, his, istek veya dış gerçekliğin bir yönünü bilmeden reddedildiği bir savunma mekanizmasıdır. Warhol'un inkarı, bu reddin meydana geldiği yollardan 'olumlu aşırı derecede-üst düzeye çıkarmak veya olumsuz en aza indirgemek' yolu ile açıklanabilir. Diğer yollara bakmak için bkz. Cramer, P. (2009). "Seven Pillars of Defense Mechanism Theory", *Social and Personality Psychology Compass Journal*, Vol 2, No.5, pp.194.

sanayileşen yaşamın, mekanize hale gelen insanın giderek robotlaştığı bu yaklaşımın tanıklığını göstermektedir (Yılmaz, 2001:151-153). Marxist görüş bu tanıklığı, sanatçının doğup büyüdüğü kapitalist toplumun ekonomi-iktidar ilişkilerinin yüceltilmesi yoluyla kişiler arası ilişkilerin, insani değerlerin sömürüsü ve 'meta fetişizmi' olarak tanımlamaktadır (Tolan, 1991:154). "Warhol, yabancılaşmanın son aşaması olan kökten fetişizm aşamasına geçmiş ilk sanatçıdır" (Kahraman, 2019). Warhol, sinik bir ayna misali kendinden bir şey katmadan, bir makine gibi bu fetiş imgeleri-metaları fetiş yüzeylere bir çeşit robotik aynalama veya özdeşleşme mekanizmalarını kullanarak çalışmalarına yansıtılmaktadır (Duve, 2017:46-50).

Özdeşleşme (özdeşim kurma) savunma mekanizması, kişinin kendisi için model olarak gördüğü varlığın bir parçasını, kendi kişiliğinin parçası yapma sürecidir. Jacques M. É. Lacan kuramında yer verdiği Ayna Evresi'ni özdeşleşme ile ilişkilendirmekte, Ayna Evresi'nin aslında bir özdeşleşme olduğunu aktarmaktadır<sup>22</sup>. Ayrıca özdeşleşme kişisel olduğu kadar toplumsal, sosyal ve kültürel tüm alanlara yansımaları mevcut olabilmektedir (Freud, 2016; Arıkan, 2014'den akt. Haspolat, 2022:3-7). Bu yönden Warhol'un özdeşleşme yönelimi, yaşamından sanat alanına geniş bir yelpazede; sanatçı-yemek<sup>23</sup>, sanatçı-eser üretimi (serigrafi tekniği) ilişkilerinde gözlemlenebilir. Bir robot haline gelerek yalnızlığı yenme ve kaygıyı giderme görüşü, Warhol'un robot uyumluluğunda ve sanatın "herkes için var olma, aynı olma düşüncesi" ile kesişmekte ve toplumsalın üretim-tüketim pratiklerinin bir yansımaları sunmaktadır. Herkesin robotlaştığı, aynılaştığı ve giderek yabancılaştığı sistemde; sermaye sinizminde sanatçı, modernleşmenin

<sup>22</sup> Lacan'ın teorisinde Ayna Evresi, bebeğin 6-18 aylık olduğu zaman diliminde bebeğin kendi yansımaları fark ettiği, bireyin kendisini ve imgesini, kendiliğini öteki üzerinden algılaması, konumlandırması yoluyla ben ve öteki arasında yapılandırdığı diyalektik bir süreci ifade etmektedir. Bu süreçte bebek kendi yansımalarına yabancılaşırken, aynadaki hakimiyetini fark etmesiyle aynaya yansıyan imgesi ile kendisini özdeşleştirir: bu özdeşleştirme kendi üzerinde bir tamlik duygusu yaratırken aynı zamanda imgesini kendinden ayrı bir uzantı ve öteki olarak algılamasıyla yeniden bir yabancılaşmaya neden olur. Bu özdeşleşme-yabancılaşma, ben ve öteki döngüsü, yapılanma süreci kişinin yaşamı boyunca devam eder. Bu noktada öteki kavramı, 'kendi imgesi' olmaktan ziyade "bireysel bilinçdışı ile toplumda yabancılaştığı bireylerin birleşimi" haline gelir. Ayrıntılı incelemek için bkz. Horner, 2016: 31-43'den akt. Taymaz, D. (2020). Postmodernizmin Paralaks Etkisi, *Çağdaş Sanatta Postmodernizm, Neo-avangardizm ve Sinizm*, ed. Rifat Şahiner, Ankara: Ütopya Yayınevi, s.55.

<sup>23</sup> Warhol'un üretimleri ile yeme alışkanlığının hatta takıntılı yeme durumunun ortak noktası tekrarlama işlemidir. Warhol'un sanatındaki özdeş robotun mekanik edimleri ile yeme mizacı arasındaki tekrarlamalı benzeşimler, sanatçının aktarımıyla desteklenebilir: "Campbell's Çorbası içerdim. Her gün aynı öğle yemeğini yedim, yirmi yıldır, aynı şeyi, tekrar tekrar..." bkz. Ganeshan, A. (2020). "Soup Cans, Hotdogs, and Lopsided Cheeseburgers: Revisiting Pop Art's Favorite Subjects". <https://www.34st.com/article/2020/09/dining-guide-fall-2020-arts-pop-art-andy-warhol-campbells-soup-hotdogs-consumerism>, Erişim Tarihi: 26-02-2023.

mümkün kıldığı olumsuz yönleri inkar ederek olumlu yönleri ortaya çıkarmakta; Walter Benjamin'in "demokratikleşme", Theodor W. Adorno'nun "kitleleşme" olarak aktardığı ekonomik- kültürel eşitlik değerlerini, eşitlik ilkesini vurgulamaktadır. Sanatçı alt kültür-üst kültür sınıflar veya sosyo-ekonomik gruplar arası farkın eridiği ürünleri; Campbell's Soup, Coca Cola gibi Amerikan toplumunun her kesiminin aşına olduğu, kolayca ulaşabildiği kültür imgelerini seçmekte ve çalışmalarına aktarmaktadır. Bu yönden seçilen imgeler, herkesin aynı şeyleri sorgulamadan tükettiği ve her şeyin eşitlendiği ancak tüketime yönlendirildiği kültür endüstrisini, makineleşmiş-robotlaşmış toplumu yansıtmaktadır (Yayman Ataseven, 2017:443; Boratav ve Gürdal, 2016:97). Zeliha Akçaoğlu'nun (2004:109) ifadesiyle Warhol, "reklam teknikleriyle yüksek kültür mitlerinin içini boşaltarak", yüksek sanat-düşük sanat, alt kültür-üst kültür ayrımları arasındaki keskinliği törpülemektedir. Bireyin herkesle aynı olma isteği, sıradan olma, uyum sağlama talepleri ile herkesten farklı olma, çekici olma, ünlü olma gibi birbirleriyle çelişen arzularını, bireyin karşıtlıklarla dolu doğasını açığa çıkarmaktadır.

Sanat tarihinin yönünü değiştiren kırılmalardan biri olarak kabul edilen Marcel Duchamp'ın *Fountain* (1917) çalışması ile sanat ve sanat eserinin tanımının ne'liği üzerine başlayan kurumsal sorgulamalar, Warhol'un çalışmaları ile sanat-sermaye-piyasa, ticaret-politika-iktidar ilişki ağında çeşitlenmekte ve çizdiği sanatçı imajından yediği hamburgere, katıldığı podyum şovlarına değin genişlemektedir. Barış Acar'ın (2018:52) aktarımıyla "...Duchamp'la başlamış olan sanat üretiminden sanatçının her türlü zanaatçı niteliğinden arındırılması süreci Warhol'da doruk noktasına ulaşır". Ayrıca sanatçı sadece bir şeyi işaret etmekle kalmaz, daha önceden işaret edilmiş olan şeyleri de tekrar tekrar sanat sirkülasyonuna sokar, kullanımına açar. Warhol'un çalışmalarında tekrarlama işlemi mevcuttur. Tekrarın sanatçı tarafından stratejik kullanımı o şeyin anlamını veya etkisini yitirmesine sebep olur, imgeyi derin anlamından koparır, sembolizasyonun anlam derinliğini Pop'un yüzeyselliği içinde eritir (Swenson, 1963:60; Foster, 2017:177). Warhol gerçekleştirdiği tekrarlamalarla "...Dadaist bir biçimde, dahil olduğu sistemin yüzeyselliğini açığa vurur... duygusal bağlılıktan tamamen kopmanın, saçmalığının altını çizer" (Avent, 2022).

Warhol'un serisinde yer verdiği medya imgeleri; Marilyn Monroe, Liz Taylor gibi ünlüler, medyatik figürler aynı zamanda kitle öznesini çağrıştırmaktadır. Bu figürler arasında Marilyn

Monroe, kitle öznesi olmanın yanı sıra melankolik ve travmatik bir Eros simgesidir (Görsel 5). Gülen profili ve eğlenceli gösterileriyle Amerikan toplumuna mal olmuş bir figürdür<sup>24</sup>. Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor gibi diğer imgelerden de bir yönden farklılaşır: Çünkü Monroe, Warhol'un onu tasvir ettiği zaman diliminde ölüdür, kayıp olan imgedir. Bu ayırıcı özellik meta fetişlerinin, medya starlarının göz alıcı astarının altında yatan "acı çekmenin ve ölümün gerçekliği"ni hatırlatır ve Marilyn'nin trajedisini, yoğun anlamını tekrarlar içinde yitiren bir imge olmaktan çıkarır. Böylece Marilyn, referanssal bir nesnenin veya kitle öznesinin yanı sıra, empatik bir özne olur (Crow, 1987:313-317; Foster, 2017:170-175).



**Görsel 5.** Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962, iki tuval üzerine serigrafi ve akrilik boya, 2054 × 1448 cm, Tate Gallery, London.

Warhol şu ifadeleri aktarmaktadır: “Monroe resmini yaptığım sırada ölüm serisini yapıyordum, bu resim de bu serinin bir parçasıydı. Ama ölüm serisini yapmanın öyle yüce bir anlamı yoktu...Ölüm serisine nasıl başladım; sanırım o büyük uçak kazası resmiyle, bir gazetenin ilk sayfasında görmüştüm: 129 ÖLÜ yazıyordu. O sırada Marilyn resimlerini yapıyordum. O anda yapmakta olduğum her şeyin aslında ölümle ilişkili olduğunu fark ettim”(Antmen, 2019:167).

<sup>24</sup> İzleyiciye gülen Monroe portresinin arkasında depresyon ve şizofreni eğilimleri olan bir annenin ve evi terk eden bir babanın ardından koruyucu ailelerde cinsel taciz gibi birçok kötü muamele gören yaralı bir kız çocuğu, travmatik bir kadın figürü vardır. Film endüstrisi tarafından bastırılan Monroe'nun Vogue dergisi için Bert Stern ile gerçekleştirdiği son fotoğraf çekimi, boşandıktan, düşük yaptıktan ve akıl hastanesinden taburcu edildikten sonraki bir zamanına denk gelmektedir. Monroe'nun mutlu astarının klişe bir imaj sunduğu ve fotoğraf çekiminin sembolik olduğu aktarılmaktadır (bkz. Citizien, V. (2013). “The Hidden Life of Marilyn Monroe, The Original Hollywood Mind Control Slave (Part-1)”, *The Vigilant Citizen*. <https://vigilantcitizen.com/vigilantreport/the-hidden-life-of-marilyn-monroe-the-original-hollywood-mind-control-slave-part-i/>, Erişim tarihi: 27.02.2023.



Marilyn'in estetik astarının altında ölüm çağrışımları ile beraber derinlik ve yüzeyselliğin, yaşam ve ölümün diyalektiğini ortaya koymaktadır.

Warhol, 1968 yılında radikal feminist bir grubun üyesi Valerie Solanas'ın suikast girişimine uğramıştır. Bu suikast girişiminin ardından Warhol'un üretimlerinde de farklı bir ivme gözlemlenir; tüketime açık medya ikonografisinden ve kültür imgelerinden, yaşamın tüketildiği son ana ve ölüm çağrışımlarına doğru yoğun bir aks izlemektedir. "Warhol'un ikonografisindeki yaldızlı isimler pratik bir özenme ve özlem meselesi"ne karşılık gelirken (Turan, 2019), "Ölüm ve Felaket" (Death and Disaster) serisinde bu ikonografi belirgin bir şekilde farklılaşmaya başlar, yaşama duyulan özlem ve travmatik bir bağlanma çabasına dönüşür. Tekrarlı Marilyn'lerin melankolik havası "Ölüm ve Felaket" serisinde vanitas imgelerde daha da yoğunlaşır, tekrarında ise bu hava kırılır ve yüzeyselleşir: Ölümün travması estetik kaygıya dönüşür, korkunun yerini tekrarlanan, çarpıtılan, renklendirilen modern teknolojinin (otomobil, elektrikli sandalye, ton balığı kutuları) enkaz görüntüleri alır ve görsel bir yapaylığa indirgenir (Sireteanu, 2022:102). Medya teorisyeni Marshall McLuhan'ın (1964) savunduğu gibi: "Reklamların sorunu, her zaman iyi olmalarıdır. İyi reklamların etkisini dengelemek ve satmak için kötü habere de ihtiyaç vardır" (akt. Curley, 2017). Felaketler ve kazalar, medya-reklam ürünlerinin etkin gücünün ortaya çıkmasına ve Warhol'un çalışmaları arasında bir denge kurmasına yardımcı olur.

Sanat tarihinde vanitas'ın ölüm-kurban, ölüm-İsa, ölüm-yaşam gibi geleneksel temsil bağlamları, Warhol'un "Ölüm ve Felaket" serisinde otomobil kazaları, suikast, kaza, intihar, elektrikli sandalye; ölüm-ölüm aracı (elektrikli sandalye), ölüm anı, tush etkisi (hissizlik) gibi imge ve kavramlar ile farklılaşır, çeşitlenir. Sanatçının izleyiciye bu farklı bakış açılarını sunması, çalışmalarını sosyolojinin kurucularından sayılan Émile Durkheim'in (2015:225) bencil ve özgül olmak üzere iki farklı intihar tipi ve anomî<sup>25</sup>-anomik intihar kavramları ile ilişkilendirerek çağrışımsal bir analiz yapılabilmesini mümkün kılar<sup>26</sup>. Anomik intihar, ortak inanç standartlarının

---

<sup>25</sup> Anomî, kolektif bilincin, ortak norm ve değerlerin dağıldığı, sosyal sistemin çöktüğü, beklentilerin belirsizleştiği, etik sapsmalarının ve isyanların ortaya çıktığı sosyal bir durumdur. Ayrıca incelemek için bakınız: Tükel, İ. (2012). "Modern Örgütlerde Yabancılaşma ve Kafka'nın Dönüşüm Romanının Bu Bağlamda Analizi", *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, s.34-50.

<sup>26</sup> Durkheim'in farklı intihar tipleri bulunur. Bencil intihar, toplumsal bütünleşmenin azlığı ile açıklanırken özgüce intihar, bu bütünleşmenin aşırılılaşması, içselleştirilmesi sonucu kişinin kendini önemsiz hissetmesi ve feda etmesi

ve toplumu birleştiren normların çökmesinin olası sonuçlarından biri olup aynı zamanda çöküşün kabul edilmesi ve bu durumdan yararlanılması da intiharın bir çeşidi olarak değerlendirilmektedir (Kuspit, 2017:183).

Warhol'un meta sinizmi ve kapitalizmle bütünleşmesinin aşırılışması, kapitalizmin yıkıcı yanlarını inkar etmesi, çizdiği sanatçı imajını ve eserlerini tüketim piyasasının bir parçası haline dönüştürmesi özdeşleşme mekanizması ile açıklanmaktadır. Özdeşleşme mekanizması, kendini feda edişini, özgeci intihar tipini ve Fromm'un robot uyumluluğunda yitirilen kimliği, toplum beğenisi uğruna yitirilen özgün kişilik parçasını temsil etmektedir. Bununla beraber Alman toplumunun savaş yanlısı kesimine karşı beslediği antipatik duyguların ve siyasi-politik-ekonomik-sosyolojik gerilimlerin içinden doğan Grosz ise, Nazi Almanya'sında yüklendiği saldırgan-yıkıcı enerjilerini kanalize ettiği sanat platformunda Dadacı üretimleri sonrasında ismini değiştirmesi, Amerika'ya göç etmesi ve radikal olarak değişen sanatsal yaklaşımı bireysel-toplumsal sinizmi, toplumsal bütünleşmenin azlığını ve bencil intihar tipini işaret etmektedir. Bu noktada yeni avangardlardan Warhol'un tarihsel avangard Grosz'a karşı konumlandırılışında hem ortak hem de farklı özellikler saptanmaktadır.

## 5. Sonuç

Foster'ın "Gerçekliğin Geri Dönüşü" yapıtında Brüger'in avangard kuramına farklı bir yaklaşım getiren tarihsel ve yeni avangarda yönelik gerçekleştirdiği analizlerden referans alınarak, tarihsel avangard George Grosz ve yeni avangard Andy Warhol ele alınmış, sinizm ve toplumsal-bireysel yabancılaşma durumları ile ilişkilendirilerek sanat yaklaşımları ve üretimleri, kişilikleri ve savunma mekanizmaları, ortak ve farklı yönleri incelenmiştir. Bu incelemeler ışığında ulaşılan tablo ve karşılaştırmalı analizler aşağıda kişilik özelliklerine yer verilen Tablo 1'de ve sanatsal yaklaşımlarını odak alan Tablo 2'de yer almaktadır.

---

olarak aktarılmaktadır. Ayrıca Warhol'un üretimleri ve meta sinizm ile ilişkili anomik (kualsız) intiharda insanın doyumsuz arzu ve tutkuları mutsuzluğa sebep olmaktadır. Detaylı incelemek için bkz. Durkheim, E. (2015). *İntihar*, çev. Z. Zühre İlgelen, İstanbul: Pozitif Yayınları.

**Tablo 1.** Tarihsel avangard George Grosz/ Yeni avangard Andy Warhol (Kişilik-karakter özellikleri)

Grosz, politik,	Warhol, medyatiktir.
Grosz, a-sosyal, öteki bir özne,	Warhol, sosyal bir öznedir.
Grosz, alaycı ve ironik,	Warhol, yüzeysel ve donuktur.
Grosz, asi sinik,	Warhol, özdeş siniktir.
Grosz, bencil intihar tipini benimserken, sömürücü eğilime <sup>27</sup> karşıt olarak konumlanır,	Warhol, özgeci intihar tipini ve pazarlayıcı karakteri temsil etmektedir.
Grosz, anti-kapitalist bir yaklaşım gösterirken,	Warhol, kapitalizm'in yıkıcılığını inkar ederek, robot uyumluluk yönelimi göstermektedir.
Grosz'da savaş ve kapitalizme bağlı toplumsal sinizm,	Warhol'da kapitalizme bağlı sermaye sinizmi gözlemlenir.
Grosz'da mizah (üst savunma mekanizması) savunma mekanizması aktiftir,	Warhol'da özdeşleşme ve inkar (yadsıma), savunma mekanizmaları aktiftir.
Her iki sanatçı da öz ismini değiştirmiştir <sup>28</sup> . İsim, bireyin kimliğinin, sosyal-toplumsal karakterinin bir parçası ve kişinin sosyal çevresinde tanınırlığının ayırt edici bir özelliği olarak kabul edilmektedir. Ayrıca insanın kişilik gelişimi üzerinde büyük bir önem taşıyarak aidiyet duygusunun oluşmasında güçlü bir etkidir. (Barbazzeni, 2022). Bu sebeple her iki sanatçının da isim değişikliği yabancılaşma durumuna, kimlik-aidiyet sorununa işaret etmektedir.	

**Tablo 2.** Tarihsel avangard George Grosz/ Yeni avangard Andy Warhol (Sanat üretimleri ve yaklaşımları)

Grosz'un alegorik figürlerine, anti-faşist imgelerine karşılık,	Warhol'un medyatik figürleri ve reklam ikonografisi izleyiciyi karşılamaktadır.
Grosz, fotomontaj, karikatür, performans-kamusal sanat gibi çok yönlü, çeşitli üretimler gösterirken,	Warhol, kolaj, serigrafi, film-video art, performans gibi inter-disipliner üretimler göstermektedir.
*Her iki sanatçı da farklı amaçlarla da olsa malzeme olarak fotoğrafı kullanmıştır.	
Grosz'un fotoğraf kullanımı yapı-söküm, montaj tekniğine dayanır ve bu yönden kendini montajcı ancak işleyen bir makineye benzetir. Makineyi, bir ironi ve metafor üretme aracı olarak kullanır, savaşır.	Warhol da fotoğrafı kullanır ancak serigrafi tekniği ile onu çoğaltma ve tekrarlama yoluna gider, tekrarın aynılığı ve sürekliliği içinde makinenin tektipliliği, monotonluğu ve anlamsızlığı ile özdeşleşir. Makine olma arzusu taşır. Değiştiremediği kontrol edemediği dünyayı kabullenir, benimser.

<sup>27</sup> Sömürücü ve pazarlayıcı yönelimler; Fromm'un (1994a: 69-74) "Kendini Savunan İnsan" yapıtında kültürel ve toplumsal yapıların kişilik üzerine etkisini-ilişisini, karakter özelliklerini incelerken yer verdiği özyapı ve özyapıbiliminin (karakterolojinin) alt çeşitlemelerindedir. Warhol çizdiği popüler sanatçı imajı ile modern çağın bir getirisi olarak değerlendirilen pazarlamacı eğilimin, kişilik pazarının bir ürünü olarak yorumlanabilir. Grosz ise sömürücü yapının bir sembolü olan Nazi Almanyası'na, diktatör ve sömürücü yönelimine karşıt bir duruş sergilemektedir.

<sup>28</sup> Georg Ehrenfried Groß, 1916 yılında ismini George Grosz olarak değiştirmiştir. Andrew Warhola, 1949'da üniversiteden mezun olup New York'a taşındığında ismini Andy Warhol olarak değiştirmiştir. Ayrıca her iki sanatçı da alt-sınıf ekonomik yapıdan işçi sınıfı ailelerden ve muhafazakar aile yapılarından gelmektedir. Her iki sanatçı da babasını erken yaşta kaybetmiş ve anneleri tarafından büyütülmüştür.

Grosz, mizah yoluyla savaş travmasını, gerilimlerini, toplumsal-bireysel sinizmini çalışmalarına yansıtır. Alaycı, eleştirel, provakatif bir sanatsal dil kullanır.	Warhol'un sanatsal dilini medya ve reklam ikonları şekillendirir. Meta fetişizmini; meta imgeleri ve fetiş yüzeyleri, sermeye sinizmini yansıtır, tekrarlamaları kullanır. Kapitalizmin yıkıcı yönünü, imgelerin melankolik ve travmatik yönünü inkar eder.
Grosz, kamusal sanat performansları vs. izleyiciyi deneyime ortak eder, tekinsizlik hissi yaratır.	Warhol'un tekrar kullanımı ertelenmiş eylem (apres-coup) etkisi <sup>29</sup> yaratır.
Grosz anlam ile alay ederken,	Warhol anlamı sıradanlaştırır, yüzeyselleştirir.
*Her iki sanatçı da imgenin anlamına, anlamın önemine, ciddiliğine, yüceliğine saldırır.	
*Her iki sanatçı da sanat-toplum arasındaki ilişkiyi romantik bir uzlaşımın ziyade sorgulayıcı, eleştirel, devingen bir üretim-eylem alanına çevirir, sanat-yaşam arasındaki gerilimi canlı ve dinamik tutar.	

İnsanlık var olduğundan beri sanat toplum ile; tarihsel-kültürel birikimler, yaşamsal pratiklerle temas halinde olmuştur ancak sanat tarihinde sanat-hayat ayırımının bu denli şeffaflaştığı bazı dönüm noktaları vardır ki, bunlar avangard sanat yaklaşımlarıyla kesişim göstermektedir. Teknolojik olanaklar, ekonomik, kültürel vs. toplumsal dinamikler ve güncelin sanat kurumları değiştikçe avangard yaklaşımlar da bunlarla beraber değişim göstermektedir. Tarihsel avangardın başlattığı bu değişim sürecini yeni avangard eleştirel-alaycı oyunlara yeni estetik-kavramsal-kültürel stratejiler geliştirerek, kurumsal analize daha dengeli yaklaşımlar getirerek, yeni perspektifler sunarak geliştirmiştir.

Tarihsel avangard George Grosz, 1. Dünya Savaş'ında yaşadığı kolektif travmayı, toplumsal-bireysel yabancılaşma ve sinizm durumunu, üst savunma mekanizmalarından biri olan mizah kullanımını, Dadacı anti-sanat yaklaşımının temel malzemeleri; alay, ironi ve yıkım ile birleştirerek sanat üretimlerine ve yaşam pratiklerine yansıtmıştır. Yeni avangard Andy Warhol, Amerika'nın sömürü sisteminin yıkıcı yönlerinin inkarını ve kapitalizmin sessiz kabulünü, Fromm'un tabiriyle robot uyumluluk ve özdeşleşme mekanizmalarını kullanarak serigrafi baskı yöntemi ve tekrarlı kitle imgelerinde açığa vurmuştur.

<sup>29</sup> Lacan'a göre travma iki ayrı zaman dilimini, iki farklı anı kapsar: İlk andaki birinci olayın kişi üzerinde etki veya etkisizliği önemsiz gibi görünmesine karşın, ilk olayı hatırlatan bir sonraki olay ve ikinci an, ilk olayla belli ortak özellikler taşımasına ve gene önemsiz gibi görünmesine rağmen psikolojik baskıya sebep olabilmektedir. Bu sebeple birinci an, ikinci anın geriye dönük devinimi olarak ikinci anda travmatik bir hale dönüşebilmektedir. Bu dönüşüm "ertelenmiş eylem"(apres-coup) kavramı ile ifade edilebilmektedir. Ayrıntılı incelemek için bkz. Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap 1964*, çev. Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis Yayınları.

Günümüzde de savaş, kapitalizm, ekonomik kriz, göç, ırkçılık, cinsiyetçilik ve çeşitli ekolojik sorunlar; doğal afetler (deprem, sel vs.), küresel ısınma, dengesiz nüfus artışı gibi sinizm ve toplumsal-bireysel yabancılaşma durumuna neden olan birçok faktör, çağdaş sanatçının üretimlerini; malzeme seçimini, kullanımını vs. farklı şekillerde etkilemektedir. Sanatçıların dış dünya ve toplum ile temaslarında şekillendirdikleri sanatsal yaklaşımlar ve aktif kıldıkları farklı savunma mekanizmaları arasındaki dinamiklerin anlaşılabilir olması, sanatçı-eser ve izleyici-toplum arasında kurulan köprünün temelini sağlamlaştırmaktadır.

### Kaynakça

- Acar, B. (2018). *Çağdaş Sanatta Bireyleşmeler-II*, İstanbul: Corpus Yayınları.
- Akçaoğlu, Z. (2004). "Duchamp, Cage, Warhol Ve Postmodernizm". *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları, Sayı 15, s.109-115.
- Akpolat, T. (2014). *İlköğretim Okulu Öğretmenlerinin Örgütsel Sızım Tutumlarının İşe Yabancılaşma Düzeyine Etkisi (Samsun İli Örneği)*, Yüksek Lisans Tezi, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimler Enstitüsü, Eğitim Bilimleri Ana Bilim Dalı.
- Akyıldız, Y. (1998). "Bireysel Ve Toplumsal Boyutlarıyla Yabancılaşma", *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt 3, Sayı 3, s.163-176.
- Antmen, A. (2019). *Sanatçılardan Yazılar Ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar\**, 10. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aisenberg, B. (1998). *Grosz's Political Position: False Commitment, False Testimony*, Jerusalem University, *Political Aspects of Spanish Art of 20th Century-The Paradox of Engagée* pp.63- 80.
- Arıkan, S. (2014). *Lacancı Psikanalitik Yöntem Işığında Iris Murdoch'un Romanları*, Konya: Çizgi Kitap Evi.
- Bakker, E. D. (2007). "Integrity And Cynicism: Possibilities And Constraints Of Moral Communication", *Journal of Agricultural and Environmental Ethics*, Vol.20, No.1, p.119-136.
- Balay, R., Kaya, A. ve Cülha, A. (2013). "Örgüt Kültürü Ve Örgütsel Sinizm İlişkisi", *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt 14, Sayı 2, s.123-144.
- Bergson, H. (2014). *Gülme*, çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Biro, M. (2009). *The Dada Cyborg Visions Of The New Human In Weimar Berlin*, London: University of Minnesota Press.
- Bockris, V. (1989). *The Life And Death Of Andy Warhol*, First Edition, NY: Bantam Publisher.
- Boratav, O. ve Gürdal, N. (2017). "Kültür Endüstrisi Bağlamında Sanat Eserinin Tecimselleşmesi ve Metanın Estetize Edilişi", *Yıldız Journal of Art and Design*, Cilt 3, Sayı 2, s.96-109.

- Colacello, B. (1990). *Holy Terror–Andy Warhol Close Up*, NY: Harper Collins Publishers.
- Cramer, P. (2009). “Seven Pillars of Defense Mechanism Theory”, *Social and Personality Psychology Compass Journal*, Vol 2, No.5, pp.1963 – 1981.
- Çoban, G. S. (2021). “Maslow’un İhtiyaçlar Hiyerarşisi Kendini Gerçekleştirme Basamağında Gizil Yetenekler”, *European Journal of Educational and Social Sciences*, Cilt 6, Sayı 1, s.111 – 118.
- Danko, D. (2017). *Sanat Sosyolojisi*, 1. Basım, çev. Nesibe Zeynep Arslanoğlu, Ankara: Hece Yayınları.
- Dillon, B. (2009). *Tormented Hope: Nine Hypochondriac Lives*. Dublin: Penguin Ireland Publisher.
- Durkheim, E. (2015). *İntihar*, çev. Z. Zühre İlkgelen, İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Duve, T. D. (2016). “Andy Warhol Ya Da Mükemmelleşmiş Makine”. *Marx’ın atölyesinde dikilmiştir: Beuys Warhol Klein Duchamp*, 1. Basım, çev. Onur Civelek, s.35-59, İstanbul: Corpus Yayınları.
- Dyregrov, A., Gjestad, R. and Raundalen, M. (2002). “Children Exposed To Warfare: A Longitudinal Study”, *Journal of Traumatic Stress*, Vol 15, No.1, pp. 59-68.
- Elma, C. (2003). *İlkokul Öğretmenlerinin İşe Yabancılaşması (Ankara İli Örneği)*, Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eğitim Bilimleri Ana Bilim Dalı.
- Erden, G. ve Gürdil, G. (2009).“Savaş Yaşantılarının Ardından Çocuk Ve Ergenlerde Gözlenen Travma Tepkileri Ve Psiko-Sosyal Yardım Önerileri”, *Türk Psikoloji Yazıları*, Cilt 12, Sayı 24, s.1-13.
- Erikson, K. (1991). “Notes On Trauma And Community American Imago”, *NY: The John Hopkins University Press*, Vol. 48, No.4, pp.455-472.
- Foster, H. (2017). *Gerçekliğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları Sanat ve Kuram Dizisi.
- Freud, S. (1998). *Espriler Ve Bilinçdışı İle İlişkileri*, 3.baskı, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, S. (2014). *Haz İlkesinin Ötesinde*, çev. Mehmet Ökten, İstanbul: Tutku Yayınevi.
- Freud, S. (2016). *Grup Psikolojisi Ve Ego Analizi*, çev. Hasan İlhan, Ankara: Yason Yayınları.
- Friedrich, O. (1986). *Before The Deluge: A Portrait of Berlin in the 1920*, USA: Fromm International Publishing Corporation.
- Fromm, E. (1989). *Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum*, 3. Basım, çev. Necla Arat, İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (1993). *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri*, 2. Basım, çev. Şükrü Alpagut, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fromm, E. (1994a). *Kendini Savunan İnsan*, 4. Basım, çev. N. Arat, İstanbul: Say Yayınları.

- Fromm, E. (1994b). *Sevginin Ve Şiddetin Kaynağı*, 6. Basım, çev. Y. Salman ve N. İçten, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fromm, E. (1996). *Özgürlükten Kaçış*, 4. Basım, çev. Şemsa Yeğın, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Geçtan, E. (2020). *İnsan Olmak*, haz. Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları.
- Grosz, G. (1983). *A Small Yes And A Big No The Autobiography Of George Grosz*, trans. Arnold J. Pomerans, London: Zenith Publisher.
- Haspolat, N. K. (2022). "Psikanalizin İçinden Bir Kavram 'Özdeşleşme'", *Muş Alparslan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, s.1-9.
- İpek, A. N. (2016). *Hafıza Kutusu*. Ankara: Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.
- James, M. S. L. (2005). *Antecedents and Consequences of Cynicism in Organizations: An Examination of potential Positive and Negative Effects on School Systems*, Unpublished Doctoral Dissertation, USA: The Florida State University, College of Business.
- Jones, L. (2002). "Adolescent Understanding Of Political Violence And Psychological Well-Being: A Qualitative Study From Bosnia Herzegovina", *Social Science and Medicine*, Vol 55, No.8, pp. 1351-1371.
- Karaçalı Annepçioğlu, H. ve Kurt, C. (2019). "Bellek Ve Sanat ilişkisi: Canan Tolon Ve Sarkis Zabunyan", *Art-Sanat Dergisi*, Sayı 12, s.223-241.
- Kılıç, S. ve Toker, K. (2020). "Örgütsel Adalet ile Örgütsel Sinizm Arasındaki İlişkinin İncelenmesi", *Yaşar Üniversitesi E-Dergisi*, Cilt 15, Sayı 58, s.288-30.
- Kızıltan, G. S. (1986). *Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kuspit, D. (2017). *Sanatın Sonu*, 4. Basım, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kolb, C. (2016). *Andy Warhol Was a Hoarder. Inside the Minds of History's Great Personalities*, Illustrated edition, Washington D.C.: National Geographic Publisher.
- Köse, L. (2019). *Marx ve Fromm'un Yabancılaşma Ve Sevgi Kavramları Bağlamında İnsan-Robot İlişkisi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İnsan ve Toplum Bilimleri Ana Bilim Dalı.
- Kranzfelder, I. (2005). *George Grosz*, Köln: Benedikt Taschen Publisher.
- Lacan, J. (1981). "Four Fundamental Concepts Of Psychoanalysis", *The Seminars of Jacques Lacan book XI*. Norton, London.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Maslow, A. H. (1943). "A Theory Of Human Motivation", *Psychological Review*, Vol. 50, No. 4, pp.370-396.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media The Extensions Of Man*, intro. Lewis H. Lapham, Cambridge, MA: MIT Press.

Michalski, S. (1994). *New Objectivity: Painting, Graphic Art And Photography In Weimar Germany 1919-1933*, Köln: Benedikt Taschen Publisher.

Monro, D. H. (1988). *Theories Of Humor. Writing And Reading Across The Curriculum*, Third edition, Eds. Laurence Behrens and Leonard J. Rosen, Glenview, IL: Scott, Foresman and Company, pp.349-355.

Qouta, S., Punamaki, R. L. and El Sarraj, E. (2003). "Prevalence And Determinants Of PTSD Among Palestinian Children Exposed To Military Violence", *European Child and Adolescent Psychiatry*, Vol 12, No.6, pp. 265-272.

Rosner, M. and D. Mittelberg (1989). The dialectic of alienation and dealienation: the case of kibbutz industrialization. *Alienation theories and dealienation strategies: Comparative perspectives in philosophy and the social sciences*, eds. D. Schweitzer and R. F. Geyer, Nortwood: Sciences Reviews Ltd.

Sabarsky, S. (1985). *George Grosz: Berlin Years*, First edition, New York: Rizzoli International Publications.

Sireteanu, I. B. (2022). "Death As Disaster: Andy Warhol's Aesthetics Of Catastrophe", *University of Bucharest Review: Literary and Cultural Studies Series*, Vol.12, No.1, pp.93-103.

Sloterdijk, P. (1983). *Critique of Cynical Reason (Theory and History of Literature, Volume 40)*, trans. Michael Eldred, London: University of Minnesota Press.

Susa, A. M. (2002). *Humor Type, Organizational Climate And Outcomes; The Shortest Distance Between An Organizations Environment And The Bottomline Is Laughter*, Nebreska: Unpublished Doctoral Thesis, University of Nebraska, The Graduate College, Department of Psychology.

Swenson, G. R. (1963). "What is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I ", *ArtNews 62*, The Selected Andy Warhol Interviews, eds. J. Russell and S. Gablik, London: Reprinted 1969 in *Pop Art Redefined*.

Şahiner, R. (2020). "Sloterdijk ve Sinik Aklın Eleştirisi Üzerine", *Çağdaş Sanatta Postmodernizm Neoavangardizm Sinizm*, der. Rifat Şahiner, 1. Basım, Ankara: Ütopya Yayınevi, s.197-218.

Tamaki, M., Bang J. W., Watanabe T. and Sasaki Y. (2016). "Night Watch In One Brain Hemisphere During Sleep Associated With The First-Night Effect In Humans". *Current Biology*, Vol. 26, No.9, pp.1190-1194.

Thabet, A. A., Tawahina, A. A., Sarraj, E. E. and Vostanis, P. (2008). "Exposure To War Trauma And PTSD Among Parents And Children In Gaza Strip", *European Child And Adolescent Psychiatry*, Vol. 17, No.4, pp.191-199.

Tolan, B. (1991). *Toplum Bilimlerine Giriş*, 1. Basım, İstanbul: Adım Yayıncılık.

Tunca Kömürcü, A. B. (2022). "Bireysel Ve Kültürel Travma Tarihinin İlişkiselliği", *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, Sayı 10, s.95-106.

Tükel, İ. (2012). "Modern Örgütlerde Yabancılaşma Ve Kafka'nın Dönüşüm Romanının Bu Bağlamda Analizi", *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, s.34-50.



Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür ve Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar*, 1. Basım, Ankara: Nobel Yayınları.

Vaillant, G. E. (1994). "Ego Mechanisms Of Defense and Personality Psychopathology", *Journal of abnormal psychology*, Vol. 103, No. 1, pp.44-50.

Wolmer, L., Laor, N., Dedeoglu, C., Siev, J. and Yazgan, Y. (2005). "Teacher-mediated Intervention After Disaster: A Controlled Three-Year Follow-up Of Children's Functioning", *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, Vol. 46, No.11, pp.1161-1168.

Yayman Ataseven, S. (2017). "Andy Warhol'un Resimlerinde Popüler Kültürün Etkisi", *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 9, Sayı 16, s.288-297.

Yılmaz, M. (2001). *Pop: Tüketim ve Medya kültürünün Sanatı, Sanatçıları Okumak Ya Da Hayali Söyleşiler*, 1. Basım, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Zor, İ., Bulut, S. (2020). "Bir Kültür Üretim Aracı Olarak Fotoğraf Ve Gündelik Yaşamı Aktarmada Fotoğraf Kültürü", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı 50, s.74-96.

### İnternet Kaynakları

APA Dictionary, (2023). American Dictionary of Psychology. <https://dictionary.apa.org/defense-mechanism>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

Artun, A. (2018). "Dada'nın Hakikati", *E-skop* <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-hakikati/3702>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

Avent, C. (2022). "Pop Art, tüketim, şöhret: Andy Warhol olmak", *Kültür-Sanat Söylenti Dergi*. <https://www.soylentidergi.com/andy-warhol-hakkinda-her-sey/>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

Barbazzeni, B. (2022). "How Our Name Affects Our Personality and Identity: What Social Psychology Says", *Exoinsight*. <https://insight.openexo.com/how-our-name-affects-our-personality-and-identity-what-social-psychology-says/>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

Curley, J. J. (2017). "Andy Warhol's comfort food for the apocalypse". *OUPblog Oxford University Press's Academic Insights for the Thinking World*. <https://blog.oup.com/2017/08/andy-warhol-nuclear-apocalypse/>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

Crow, T. (1987). "From the Archives: Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol". *Art in America*. <https://www.artnews.com/art-in-america/features/archives-saturday-disasters-trace-reference-early-warhol-63578/>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

Forrest, R. (2018). Andy Warhol—The artist who died twice. *Recordart*. <https://recordart.net/category/andy-warhols-medical-psychological-history/?blogsub=confirming#subscribe-blog>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

Http-1. Andy Warhol, Vikisöz, [https://tr.wikiquote.org/wiki/Andy\\_Warhol](https://tr.wikiquote.org/wiki/Andy_Warhol), Erişim tarihi: 28.02.2023.

Kahraman, C. (2019). "Andy Warhol'un Yeraltı Sinemasının Video Art'a Etkileri", *Rihtim Edebiyat ve Sanat Dergisi*, Sayı 41. <https://rihtimdergi.com/andy-warholun-yeralti-sinemasinin-video-arta-etkileri/>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

Meyers, J. (2022). "War, Sex And Decay: George Grosz In Berlin", *The Article*. <https://www.thearticle.com/war-sex-and-decay-george-grosz-in-berlin>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

Port, S. (2018). "A Small Yes and a Big No by George Grosz (1946)", *Books & Boots* <https://astrofella.wordpress.com/2018/01/11/a-small-yes-and-a-big-no-george-grosz/>, Erişim tarihi: 28.03.2022.

Sabater, V. (2021). "Eric Fromm ve Humanistic Psychoanalysis", *Exploring Your Mind*. <https://exploringyourmind.com/erich-fromm-humanistic-psychoanalysis/>, Erişim tarihi: 28.03.2022.

Turan, M. (2019). Andy Warhol: Yaradığımız Medya\*. *Altyazı Yönetmen Portreleri*. <https://altyazi.net/yazilar/yonetmen-portreleri/andy-warhol-yaradanimiz-medya/>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

### Görsel Kaynaklar

**Görsel 1.** Grosz, "Dada Death", 1918, Kurfürstendamm, Berlin. foto by Furtado, W. (2016, October 23). How Dadaists Inspired Generations of Halloween Costumes, *Sleek*. <https://www.sleek-mag.com/article/dada-halloween-costumes/>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

**Görsel 2.** Grosz, "Stützen der Gesellschaft (Toplumun Sütunları)", 1926, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Neue Nationalgalerie. <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/neue-nationalgalerie/sammeln-forschen/highlights-der-sammlung/>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

**Görsel 3.** Grosz, "Daum Marrie", 1920, Kağıt Üzerine Sulu Boya, Kolaj Karışık Teknik. Berlinische Galerie. <https://berlinischegalerie.de/en/collection/specialised-fields/prints-and-drawings/george-grosz/>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

**Görsel 4.** Grosz, "Landscape, Garnet Lake", 1943, Karton Üzerine Yağlı Boya, Galerie Henze & Ketterer. <https://www.artsy.net/artwork/george-grosz-landscape-garnet-lake-syracuse-wood-at-garnet-lake>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

**Görsel 5.** Warhol, "Marilyn Diptych", 1962, İkili Tuval Üzerine Serigrafi Baskı ve Akrilik, Tate Gallery. <https://artuk.org/discover/artworks/marilyn-diptych-117797>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

## JALE YILMABAŞAR'IN ESERLERİNDEKİ GÖZ VE HOROZ İMGELERİNİN ANADOLU KÜLTÜRÜ VE SEMBOLLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

### EXAMINATION OF THE EYE AND ROOSTER IMAGES IN JALE YILMABAŞAR'S WORKS IN TERMS OF ANATOLIAN CULTURE AND SYMBOLS

Mehmet Ali Gökdemir\*\*

#### Öz

Bu araştırmada, Jale Yılmabaşar'ın eserlerindeki göz ve horoz imgelerinin Anadolu kültüründeki semboller ve imgeler açısından değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Araştırmada doküman incelemesi yöntemine başvurulmuştur. Araştırmanın çalışma kapsamını Jale Yılmabaşar'ın göz ve horoz figürlerini belirgin bir biçimde kullandığı eserleri oluşturmaktadır. Araştırmanın verilerinin analiz edilmesinde betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Araştırma sonucunda, bir sanatçının eserlerinde yetiştiği coğrafyadan imgeler görmenin olası bir durum olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda sanatçının yetiştiği coğrafya ne kadar zengin bir kültüre sahipse, sanat eserleri de o denli sağlam, renkli ve zengin olabilmektedir. Bu bilgilere dayanarak, Anadolu'nun zengin ve köklü kültüründen beslenerek yetişen sanatçıların da üreteceği sanat eserlerinin eşsiz bir değeri olduğunu söyleyebiliriz. Anadolu'nun bağrında yetişmiş Jale Yılmabaşar gibi sanatçılar, bu coğrafyanın kendilerine sunduğu kültür zenginliklerini hakkıyla eserlerine yansıtmışlardır.

**Anahtar Kelimeler:** Anadolu Kültürü, Semboller, Horoz, Göz Boncuğu, Nazar.

#### Abstract

In this research, it is aimed to evaluate the eye and rooster images in Jale Yılmabaşar's works in terms of symbols and images in Anatolian culture. Document analysis method was used in the research. The scope of the research consists of works by Jale Yılmabaşar in which the eye and rooster figures are prominently used. Descriptive analysis method was used to analyze the data of the research. As a result of the research, it has been determined that it is possible to see images from the geography where an artist grew up in his works. In this context, the richer the culture in the geography where the artist grew up, the more solid, colorful and rich the works of art can be. Based on this information, we can say that the works of art that will be produced by artists who are fed by the rich and deep-rooted culture of Anatolia have a unique value. Artists such as Jale Yılmabaşar, who grew up in the heart of Anatolia, have duly reflected the cultural richness that this geography offers them in their works.

**Keywords:** Anatolian Culture, Symbols, Rooster, Eye Bead, Evil Eye.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 30 Eylül 2022 – Kabul tarihi: 1 Mayıs 2023*

\*\*Dr, Dicle Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, maligokdmr@gmail.com, 0000-0002-5100-5026.

## **1. Giriş**

### **1.1.Semboller**

Dünya üzerinde yaşayan her insan topluluğunun kendine has bir kültürü vardır. Kültür, insan topluluklarının fiziksel ve toplumsal çevrelerine uyum sağlamak amacıyla ürettikleri maddi ve manevi ürünlerin tümü olarak tanımlanabilir (Özsoy ve Mamur, 2019: 23). Dünya üzerinde bulunan medeniyetler arasında en köklü ve eski milletlerinden biri olan Türkler, oldukça geniş bir coğrafya içerisinde, farklı toplumlar, medeniyetler ve farklı dini inanışlarla temas halinde bulunmuşlardır. Bu temaslar sonucunda Türkler çok zengin bir kültür mirasına sahip olmuşlardır. Bu mirasın en önemli parçası da temelini sosyal yaşam ve farklı inanışlardan alan semboller ve imgelerdir (Çatalbaş, 2011: 49). Sembol kavramı tek bir cümleyle tanımlamak oldukça zordur. Çünkü semboller çoğu zaman doğrudan açıklanamayan yönleriyle sadece bir nesneye işaret etmezler. Aksine birden fazla kavram ve anlam barındıran karmaşık kavramlardır. Semboller yapılarından ötürü oldukça geniş bir kapsam yelpazesine sahiptirler. Öyle ki dinden felsefeye, sanattan mitolojiye, bilimden dile dek ulaşan anlatım biçimleri ve hatta tüm söz konusu alanlar bile özgün birer sembol grubu oluşturabilirler. Herhangi bir kavram, nesne, ifade, anlatım, kavram, biçim ve duruşun sembol olabilmesi için anlam içermesi gerekmektedir. Semboller, anlamla alakalı olduklarından dolayı soyut bir nitelik taşımaktadırlar. Başka bir şekilde ifade edilecek olursa, kanıtlanamayan, anlatılamayan, duyularımızla algılayamadığımız soyut kavramları kapsarlar (Alp, 2009: 3). Semboller hem barındırdıkları zengin anlam içerdikleriyle hem de geçmiş kültürlerden aktararak gelen izler barındırmalarından ötürü, insan hayatında kelimelerden daha etkileyici ve işlevsel bir role sahiptirler. İnsan hayatında oldukça önemli yere sahip olan semboller, nazar ve büyü ile ilgili olan sembollerdir (Çatalbaş, 2011: 49).

### **1.2. Anadolu Kültüründe Göz Sembolleri ve Nazar**

Nerede ve ne zaman ortaya çıktığıyla ilgili kesin bir bilgiye sahip olmadığımız nazar inanışının, çok eskilerden beri insanlar arasında var olan bir inanış olduğu bilinmektedir (Marchese, 2002: 35). Bazı arkeolojik kazılarda tarihte önemli bir yere sahip Antik Mısır ve Babil gibi uygarlıklarda nazar inanışının mevcut olduğu ile ilgili birtakım kalıntılara rastlanmıştır. Nazar inanışı bu kültürlerden kuşaktan kuşağa aktararak dünya üzerindeki farklı kültürlerle yayılıp,

günümüze değin gelmiştir (Yılmaz, 2008: 419-420). Nazar inanişinin dünyanın farklı yerlerinde bulunmakta olan Türk toplumlarında da çok yaygın bir şekilde yer edindiğı bilinmektedir (Yılmaz, 2008: 417-430).

Toplumda nazar inanişu çoğı zaman büyü kavramı ile de karıştırılmaktadır. Oysa nazar, insanların bir amaç için kasıtlı bir biçimde yaptıkları büyüden oldukça farklı bir eylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim, Arap tarihçi İbn-i Haldun'dan doğrudan alıntı yapan Alan Dundes, büyüü söz konusu nesneye bilinçli bir biçimde zarar verme amacıyla yapılan bir eylem olarak tanımlamaktadır. Kasıtlı zarar verme amacı olmaması yönüyle de nazar kavramı büyü gibi eylemlerden oldukça farklı bir biçimde değerlendirilmektedir (Dundes, 1992: 259).

İslam dininde nazar inanişinin mevcut olduğunu, peygamber efendimizin bazı hadislerinin yanında kelim ve akaid gibi bazı dini kitaplarda da geçmesinden ötürü bilinmektedir. Hatta peygamber efendimizin nazardan korunmak amacıyla birtakım dualar da öğrettiğı ve "Nazar'dan Allah'a sığınınız. Çünkü göz (değmesi) gerçektir." hadisi, İslam inancında nazar inanişinin varlığını kanıtlamaktadır. İslam inancında nazar inanişinin olmasına karşın, nazardan korunmak için yapılan nazarlık gibi uygulamaların yasak olduğu da bilinmektedir (Çıblak, 2004: 103).

Nazar inanişinin olduğu toplumlarda bin yıllardır insanlar nazardan korunmak veya nazar değdiğine inanılan kişi veya nesne üzerindeki nazarın giderilmesi amacıyla farklı malzemeler kullanarak nazarlıklar yapmışlardır. Bu nazarlıklar farklı kültürlerde farklı malzemelerden yapılmış farklı formlar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Dünyanın farklı yerlerinde çeşitli formlarda karşımıza çıkan nazarlık uygulamaları, Anadolu'da çoğunlukla "nazar boncuğı" veya "göz boncuğı" adıyla bilinen cam boncuklar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Anadolu'da nazardan korunmak amacıyla yaygın bir biçimde kullanılan nazar boncuğunun yanında, özerlik otları, hayvan kafatasları ve at nalı gibi nesnelere de kullanıldığı bilinmektedir. (Gür ve Soykan, 2013: 131).

Tarih boyunca farklı dini inanç sistemlerinin olduğu toplumlarda, göz figürleri kötülükleri uzaklaştıran, oldukça güçlü semboller olarak kabul edilmiştir. İnsan bakışında mevcut olduğuna inanılan potansiyel gücün olduğuna dair inançlar, dünyanın muhtelif bölgelerinde bulunan farklı

kültürlerde rastlanmaktadır. Antik Mısır kültüründen kalan Kral mezarlarında ve gemilerde sıklıkla göz motifine rastlanması bu duruma verilebilecek en güzel örneklerdendir (Çiçek, 2009: 8). Anadolu'da M.Ö. 1800 ile 1200 yıllarından beri göz boncuğu üretiminin olduğu bilinmektedir. Hititlerin tüm önemli kentlerinde yapılan kazılarda ele geçen bu boncukların, hem şekil hem de yapım tekniği itibarıyla günümüz boncuklarıyla benzer oldukları görülmektedir. Anadolu'da Hitit sonrası Frig, Yunan, Helenistik, Roma ve Bizans dönemlerinde de göz boncuğu üretiminin ve kullanımının olduğu arkeolojik kazılarda ele geçen buluntularla desteklenmektedir (Pekşen, 2006'dan Akt. Gönen, 2014: 91).



**Görsel 1.** Çorum Müzesinden Roma dönemi cam boncuk örnekleri (Gönen,2014: 3).

Eski Türkler "boncuk-moncuk" adı verilen tılsımlı değerli taşları kişilerin, kıymetli gördükleri hayvanların veya sancakların tepelerine takarak kötü gözlerden ve ruhlardan korunmak istemişlerdir. Koruyucu güce sahip olduğuna inanılan bu boncukların, mavi renklere olmaları; Türkler' in yaşadığı coğrafyada mavi gözlü kişilerin yaşamıyor olması ve mavi gözlerin doğaüstü güçlere sahip olmasına inanılmasından kaynaklı olduğu bilinmektedir. Bu inanıştan kaynaklı olarak, Türk kültüründe özellikle bebeklerin ve çocukların mavi gözlü kişilerden saklama gereği ortaya çıkmıştır (Begiç, 2021:175). Bu nedenle Anadolu'nun farklı yörelerinde; göz boncuğu ya da nazar boncuğu olarak bilinen bu mavi boncuklar (Görsel 2), çocukların bakıldığında rahatça görülebilecek göğüs veya omuz kısmına takılır. Böylelikle nazarı olduğuna inanılan kişinin dikkati çocuğun kendisinden çok nazar boncuğuna yoğunlaşarak nazarin etkisinin kırıldığına inanılır (Irmak, 2017: 70). Anadolu'da nazar boncuklarında mavi rengin sıkça kullanılması, mavi rengin Türk kültüründeki anlamıyla ilgilidir. Türk kültüründe ve Anadolu'da mavi rengin en yaygın anlamı, nazardan korumasıdır. Türkler; nazarı engellediğine inandıkları mavi rengini, göz şeklinde

biçimlendirilmiş ve halk arasında “göz boncuğu” veya “nazar boncuğu” olarak bilinen boncuklarla kırmaya, engellemeye çalışmışlardır (Soygüder Batur ve Yalagül, 2019 s: 681).



Görsel 2. Anadolu'da nazara karşı kullanılan farklı nazar/göz boncukları (Begic, 2022: 175).

### 1.3. Anadolu Kültüründe Horoz Sembolleri

Dünya üzerindeki birçok kültürde horozun havanın aydınlanmasıyla beraber ötmeye başlaması, horoz ile güneşin doğuşu arasında bir bağlantı kurularak horoz güneşin ve gururun sembolü olarak nitelendirilmiştir (Dalkıran, 2017: 338). Horoz, İran mitolojisinde önemli bir yere sahip olan Mitra inancında ışığın ve yeniden dirilişin habercisi olarak görülmekte iken, Zerdüştlük inancında ise güneşi ve ateşi temsil etmektedir. Hıristiyanlık inancında horoz Hz. İsa'yı sembol etmektedir. Yahudiler ise günahlardan arınmak amacıyla kefaret ayinlerinde horozu kullanmaktadırlar. Aynı zamanda horoz dünya üzerindeki farklı inançlarda barışı da simgelemektedir (Çoruhlu, 2000: 148-149).

İslamiyet öncesi Türk toplumlarından kalan Pazırık kurganlarında, lahit üzerine işlenmiş, deri malzemedен kesilmiş veya kurgandan çıkan tekstil ürünlerinin üzerine işlenmiş horoz-tavuk figürlerine çok sık rastlanmaktadır (Görsel 3). İslamiyet öncesi Türk kurganlarında horoz figürlerine sıklıkla rastlanmasının nedeni, bu motiflerin kötü ruhları kovduğuna ve güneşi sembol ettiğine inanılmasıdır. İslamiyet öncesi Türk toplumlarında, tavuk ve horoz figürleri, hükümdar ailesini ve soylu insanları sembol ederdi. Bu sembollere göre; altın tavuk hükümdar ailesinin, gümüş tavuk ise hükümdar ailesinden olmayan soylu kişilerin aile bireylerini temsil ederdi. Yine Orta Asya Türk toplumlarında, horoz ve tavuk figürleri barış unsurunun hayvan biçimli timsalidirler. Anadolu kültüründe horoz ışığın habercisi ve bekçisi iken, Firdevsi'nin Şahname' sinde güneşin doğuşunun simgesidir (Çoruhlu, 2013: 173-174). Anadolu kültüründe tavuk/horoz ve turna adı ile bilinen kuşlar, totemizm ve Şamanizm gibi inançların görüldüğü devirlerden

günümüze taşınmış folklorik simgelerdir. Özellikle horoz bereket özelliği ile halk arasında birçok folklorik üründe başrol olmuş olmakla beraber, birçok sanatçıya da ilham kaynağı olarak eserlerinin ana konusu olmuştur (Gerek, 2024:105-106).



Görsel 3. Pazırık Kurganından çıkan Horoz Figürleri (Şen, E., Çölgeçen Ş., 2021: 339)



Görsel 4. Anadolu halı ve kilimlerinde bulunan horoz motifleri (Şen, E., Çölgeçen Ş., 2021: 340)

#### 1.4. Jale Yılmabaşar Kimdir?

Sanatçı 1939 yılında Samsun'da dünyaya gelmiştir. Henüz dört yaşında iken sanat yeteneği ailesi tarafından fark edilmiştir. 1957 yılında Amerika'nın Oregon eyaletinde çamurla tanışarak ilk çalışmalarını yapmıştır. Sanatçı AFS (American Field Service) bursu kazanarak Amerika Birleşik Devletleri'ne giderek Albany Union High School' dan birincilikle mezun olmuştur. Bu vesileyle yaptığı seramik eserleri Amerika Birleşik Devletleri'nde sergileme imkanı bulan sanatçı, 1958 yılında yurda dönmüştür (Bakırcı, 2008'den Akt. Kahraman, 2017:118). Jale Yılmabaşar 1963 yılında profesyonel anlamda seramik çalışmalarına başlayarak, çalışmalarını büyük bir azimle günümüze kadar sürdürmüştür. Çalışkanlığı ve araştırmacı kişiliği ile bilinen sanatçı; seramik sanatında uygulanmamış tekniklerini kullanarak ürettiği seramiklerini, farklı disiplinlerle bir araya getirerek, Çağdaş Türk seramik sanatına özgün bir bakış açısı kazandırmıştır (Hayırsever, 2020: 85-86).



Eserlerinde özellikle horoz ve göz motiflerinin yanında Hitit dönemi figürleri, kuş motifleri de kullanan sanatçının eserlerinin bulunduğu bazı mekanlar şu şekilde sıralanabilir: Hürriyet Gazetesi terası Maslak Çarşı girişi, Vakko Fabrikası (şu an Vakko Moda Merkezi'nde), Yalova'da Aydın Han dış cephesi, Divan Oteli, Halk Bankası, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Binası, Swissotel Efes İzmir, Çanakkale Fabrikası (Gün, 2017'den Akt. Hayırsever, 2020: 86).

### **1.5. Amaç**

Bu çalışmanın amacı, Jale Yılmabaşar'ın eserlerindeki göz ve horoz figürlerinin Anadolu kültüründeki sembol ve imgeler açısından değerlendirmektir.

### **1.6.Sınırlılıklar**

Bu araştırma, Jale Yılmabaşar'ın göz ve horoz imgeleri barındıran eserleri ile sınırlıdır.

## **2.Yöntem**

Araştırmanın bu bölümünde; araştırmanın modeli, deseni, veri toplama aracı ve verilerin analizi ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

### **2.1. Araştırmanın Modeli**

Bu çalışmada, Jale Yılmabaşar'ın eserlerindeki Anadolu kökenli oldukları düşünülen Göz/Nazar boncuğu ve horoz figürleri incelenmiştir. Araştırmada nitel araştırma modeli kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek (2011 : 39)'e göre nitel araştırma; doküman analizi, görüşme ve gözlem gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, olay ve olguların bulunduğu ortamlarında, bütüncül ve gerçekçi bir şekilde ortaya konulmasına yönelik, yürütülen nitel bir süreç olarak tanımlanmıştır. Bu çalışmada da doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır.

### **2.2. Çalışma Kapsamı**

Araştırmanın çalışma kapsamını Jale Yılmabaşar'ın göz ve horoz figürlerini kullandığı eserleri oluşturmaktadır. Bu sanatçı, eserlerinde göz ve horoz figürlerini belirgin bir biçimde kullanmış olmasından dolayı seçilmiştir.

### 2.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman incelemesi yöntemi kullanılarak veriler toplanmıştır. Yıldırım ve Şimşek (2011) doküman incelemesini tanımlarken, araştırılması hedeflenen olgu ya da olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analiz edilmesi olarak tanımlamışlardır. Karasar (2022) ise doküman incelemesi yöntemi ile yürütülen araştırmalarda veri toplamak amacıyla her türlü resim, plak, ses kayıtları, heykeller, kalıntılar, sanat eserleri, kitap, ansiklopedi ve özel yazı gibi her türlü kaynakların kullanılabilceğini ifade etmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda, bu çalışmada da Jale Yılmabaşar'ın göz ve horoz figürleri içeren eserleri doküman olarak ele alınarak incelenmiş ve elde edilen veriler bulgular kısmında sunulmuştur.

### 3. Bulgular ve Yorum

Araştırmanın bu kısmında, Jale Yılmabaşar'ın eserlerindeki göz ve horoz figürleri Anadolu kültürü ve sembolleri açısından değerlendirilerek sunulmuştur.



**Görsel 5.** Jale Yılmabaşar, "Göz =Dünyaya Açılan Pencere", 1969, Hürriyet Gazetesi Teras Panosu, Kuzgunlar, 1969, İstanbul.



**Görsel 6.** Jale Yilmabaşar, *Norman İş Merkezi Seramik Pano Detay*, 1985, 2mx40cm, Yalova.

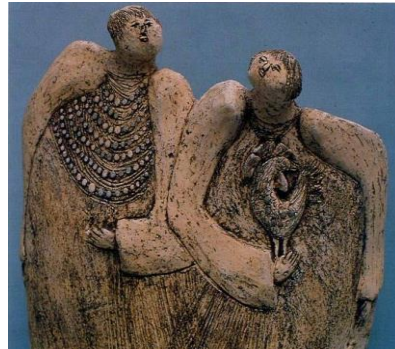
Yilmabaşar'ın ilk eserleri genel olarak seramik eserler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Sanatçının seramik duvar pano çalışması örneklerini Görsel 1 ve Görsel 2' de görmekteyiz. Panoya baktığımızda, hatlarla birbirlerinde ayrılmış şeritler görmekteyiz. Bu şeritlerin her birinin içerisinde, Görsel-2'deki detay örneğinde gördüğümüz gibi, Anadolu tarihinden, kültüründen kopup gelen birtakım hayat ağacı motifleri, göz boncukları, Hitit güneş kurslarından detaylar ve tavus kuşu tüyleri gibi motiflerin uyum içerisinde yerleştirildiğini görmekteyiz. Sanatçı panolarında kullandığı renkleri; Anadolu kültüründe nazardan koruduğuna inanılan nazar boncuğunun renklerinden yola çıkarak, merkezde dikkat çeken bir göz motifi oluşturacak şekilde mavi, sarı ve beyaz renkleri ağırlıkta olacak şekilde renklendirmiştir. Genel olarak sanatçının eserlerinde sıklıkla kullandığı göz / göz boncuğu şeklinde olan panonun detaylarında, Anadolu tarihine ve kültürüne ait sembol ve motiflerin yerleştirilmiş olması, sanatçının yetiştiği kültürü eserlerine ne denli ustaca esin kaynağı olarak kullandığının bir kanıtı olarak gösterilebilir. Nitekim, Münih Güzel Sanatlar Akademisi dekanı Prof. Jürgen Reipka, Yilmabaşar ile ilgili "Jale Yilmabaşar Anadolu geleneklerini büyük bir ustalıkla modern sanata yansıtmış, çağdaş, enerji dolu bir sanatçıdır." diyerek bunu destekler nitelikte bir açıklama yapmıştır ([http 1](http://1)). Aynı zamanda, Aslıtürk (2015:267) de bir araştırmasında "*Jale Yilmabaşar'ın eserlerine baktığımızda çıkış noktasının Anadolu kültürü olduğunu kolayca görebiliriz. Çizgileri ve motifleri, geçmiş kültürlerin izlerini, renkleri ve canlılığı ile de onun Anadolu'sunu yansıtır*" gibi bir ifade kullanarak araştırmanın bu bulgusunu desteklemektedir.



**Görsel 7.** Maraş mezar steli, Geç Hitit Arami stili ( Tiryaki, 2010: 119).



**Görsel 8.** Jale Yilmabaşar, Seramik Rölyef Pano, Oksitlenmiş Şamotlu Çamur.



**Görsel 9.** Jale Yilmabaşar, Horozlu Kız, 1940, Oksitlenmiş Şamotlu Çamur.



**Görsel 10.** Jale Yılmazbaşar, Horozlu Kız, 1985 Oksitlenmiş Şamotlu Çamur.

Görsel 3, Görsel 4 ve Görsel 5 incelendiğinde, Jale Yılmazbaşar'ın seramik panolarında kullanmış olduğu renk cümbüşünün aksine, heykellerinde toprağın kendi doğal rengini farklı renklerdeki oksitlerle dengeleyip, daha sade bir anlatım seçtiğini söyleyebiliriz. Sanatçının bu eserleri incelendiğinde; formların genel şekil itibariyle, Anadolu'da binlerce yıl önce hüküm sürmüş uygarlıkların, özellikle geç Hitit (Arami stili) döneminde yapılmış heykel formlarının (Görsel 7) izlerini taşıdığını söyleyebiliriz. Sanatçının heykel çalışmalarında, genel olarak kadın ve erkek figürlerini beraber kullanmasının yanı sıra, tek veya üçlü formlar da yaptığı görülmektedir. Bu formları incelediğimizde, Anadolu kültüründe sıkça karşımıza çıkan horoz figürünün, dikkat çekici bir şekilde kompozisyonun merkezine yerleştirilmiş olduğunu görmekteyiz. Sanatçının eserlerinde sıkça kullandığı horoz figürü, Anadolu folklorik ürünlerinde sıkça karşımıza çıkar (Görsel 4) ve kökenleri Türk tarihinin derinliklerine dayanmaktadır. Nitekim, Gerek (2014) "*Eski Türk inançlarının Erzurum tavuk ve turna barındaki izleri*" adlı çalışmasında, "*Anadolu kültüründe tavuk/ horoz ve turna adı ile bilinen kuşlar, totemizm ve şamanizm gibi inançların görüldüğü devirlerden günümüze taşınmış folklorik simgeler olduğunu belirtmiştir. Özellikle horoz bereket özelliği ile halk arasında birçok folklorik üründe başrol olmuş olmakla beraber, birçok sanatçıya da ilham kaynağı olarak eserlerinin ana konusu olmuştur.*" şeklinde birtakım ifadeler kullanarak, bu bulguları desteklemektedir. Sanatçının eserlerindeki horoz dışında, gerek figürlerin kıyafetlerinde gerekse takılarında yoğun bir şekilde Anadolu etkileri görmek mümkündür. Bu etkileri Görsel 4 ve Görsel 5'teki eserlere baktığımızda, kadın figürlerin boyunlarındaki dizi boncuklar/ altın liralara ve eserlerin bazı yerlerine, basma kumaş desenlerinden ve yazma

desenlerinden esinlenerek yapılmış oldukları düşünülen desenlerde açık bir biçimde görebilmektedir.



**Görsel 11.** Jale Yilmabaşar, *Horoz*, 1999, Kağıt üzerine karışık teknik, 70x50 cm.



**Görsel 12.** Jale Yilmabaşar, *Horoz*, Tuval Üzerine Karışık Teknik.

Seramikle sanat hayatına başlayan Yilmabaşar; sonrasında çok değer verdiği arkadaşı Rahmi Koç'un "Seni ressam olarak görmek istiyorum." demesinden sonra, 1985 yılında Münih Resim Akademisi'nde Profesör olduğunu gizleyerek üç yıl resim eğitimi almıştır (http 1). Seramik eserlerinde ulaştığı başarıya resim çalışmalarıyla da ulaşmayı başaran sanatçı, seramik eserlerinde sıklıkla kullanmış olduğu göz/ göz boncuğu ve horoz figürlerinden vazgeçmemiştir. Sanatçının resim çalışmaları incelendiğinde; seramik pano çalışmalarında görmüş olduğumuz, maviler, kırmızılar, yeşiller, sarılar ve turuncular gibi parlak renk cümbüşü ile bezenmiş horozlar,

gözler ve göz ile horozun beraber kompoze edildiği çalışmalar görülmektedir. Sanatçının eserlerinde kullandığı göz motiflerinin Anadolu'da nazardan koruduğuna inanılan nazar boncuğu/göz boncuğundan esinlenilerek yapıldığı düşünülmektedir. Anadolu'da nadir görülen mavi gözün kuvvetli nazar gücü olduğuna inanılır. Bu bağlamda nazara karşı kullanılan nazar boncukları genellikle mavi renkte üretilmişlerdir (Soygüder Baturlar ve Yaylagül, 2019: 681). Bu bağlamda, Yılmabaşar'ın göz motiflerinde ağırlıklı olarak nazar boncuğu mavisi kullanılmasının tesadüf olmadığı düşünülebilir.

Sanatçının resim çalışmalarında Görsel 6 ve Görsel 7'de olduğu gibi karşımıza çıkan horoz figürlerinin, başta Anadolu olmak üzere Dünya'nın farklı yerlerindeki kültürlerde de önemli yere sahip olduğu bilinmektedir. İran kültüründeki Mitra ve Zerdüştlük inançlarında önemli bir sembol olan horoz, Hıristiyanlıkta Hz. İsa'nın sembolü, Yahudilikte de günahlardan arınma törenlerinde kefaret için kullanılmaktadır. Dünya üzerindeki farklı kültürlerde barışı simgeleyen horoz figürü, Anadolu'nun birçok yerinde karanlığın bitişi yeni bir günün habercisi olarak önem arz eder (Çoruhlu, 1999). Yine Anadolu geleneklerinde özellikle beyaz horozun önemli bir sembol olduğu bilinmektedir. Beyaz horoz Mevlevi dergahlarında da önemli bir sembol olarak yer almış ve horozun olduğu yere uğur geleceğine inanılmıştır. Benzer bir şekilde horozun gün ağarmasıyla beraber ötmesi, inananlara sabah namazının vaktini haber ettiği gerekçesiyle, Anadolu kültüründe mübarek olarak kabul edilir. Türk – İslam inancına göre beyaz horoz öttüğü zaman, yapılan duaların kabul olduğu ve cinlerle şeytanların kaçtığına inanılmaktadır (Aydın, 2022: 171). Hacı Bektaş-ı Veli'nin kerametlerini gösterirken beyaz horoza bindiği rivayet edilmektedir (Çatalbaş, 2011:53). Bu bilgiler ışığında, sanatçının eserlerinde sıklıkla kullandığı horoz figürünün, kaynağını Anadolu'nun köklü gelenek, görenek ve inanışlarından aldığını söyleyebiliriz.

#### **4. Sonuç**

Anadolu toprakları, tarihten günümüze kadar çok sayıda medeniyete ev sahipliği etmiştir. Bu topraklarda yaşamış her medeniyet, kendi kültür ve inançlarından derin izler bırakarak, bu coğrafyada köklü ve renkli bir kültürün oluşmasında rol oynamıştır. Kültür bir toplumun gelenek-göreneklerini, inançlarını ve yaşayış biçimlerinin hepsini içine alan bir kavramdır. Bu kavram, çoğu zaman birer deha olarak eser üreten sanatçılara ilham sunan zengin bir hazine görevi üstlenmektedir. Bir sanatçının eserlerinde, kuşkusuz yetiştiği coğrafyadan imgeler, semboller ve

konular görmek olası bir durumdur. Bu bağlamda sanatçının yetiştiği coğrafya ne kadar zengin bir kültüre sahipse, üreteceği sanat eserleri de o ölçüde sağlam, renkli ve zengin olacaktır kuşkusuz. Bu bilgilere dayanarak, Anadolu'nun zengin ve köklü kültüründen beslenerek yetişen sanatçıların üretecekleri sanat eserlerinin de eşsiz bir değere sahip olacağını söylemek mümkündür.

Anadolu, bağrında yetiştirdiği sanatçılara çok geniş bir ilham kaynağı sunmaktadır. Sanatçılar, Anadolu'da bulunan inançlarından, farklı kültürlerden, geçmişi binlerce yıl öncesine dayanan zengin tarihten, kimi zaman da eskilerden taşınarak kültür içerisinde yer edinmiş basit bir sembolden bile ilham alarak eserler vermişlerdir. Bu semboller, bazen dini kökenli olabilecekleri gibi, bazen de halk arasında yaygın olarak bulunan nazar gibi birtakım inançlara dayanabilmektedirler. Sanatçı Jale Yılmabaşar, bu sembollerden nazar boncuğu, göz ve horoz imgelerini sıkça kullanmış, Anadolu'nun yetiştirdiği önemli sanatçılardan biridir.

Sanatçı Jale Yılmabaşar'ın dünya akademik çevrelerce kabul edilmiş tek Türk seramik hocası olmasında, Türkiye'nin ilk seramik profesörü olma unvanını almış olmasında ve uluslararası yarışmalarda dereceler almış olmasında (Kahraman, 2017: 126) köklü ve zengin Anadolu kültürünün büyük bir etkisinin olduğunu söylemek mümkündür.

### Kaynakça

- Alp, K.Ö. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*, 1. Basım, Ankara: Efil Yayınevi.
- Aslıtürk, G. E. (2014). *20. Yüzyılda Türk Seramik Sanatı*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Aydın, D. (2022). İlhanlı ve Timurlu Miraçnamelerindeki Horoz Tasviri ve İkonografisi Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme. *Tykhe*, 7(13), 163-172.
- Begiç, H.N. (2022). Anadolu Nazar İnancı ve Nazarlıklar. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi* 5.(3), 170-187.
- Çatalbaş, R. (2011). Türklerde Hayvan Sembolizmi ve Din İlişkisi. *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, 3(12), 49-60.
- Çıblak, N. (2004). Halk Kültüründe Nazar, Nazarlık İnancı ve Bunlara Bağlı Uygulamalar. *Türklük Bilimi Araştırmaları (TÜBAR)*, 15, 103-125.
- Çiçek, Ü. (2009). *Göz Boncuğu*, 1. Basım, İzmir: İzmir Ticaret Odası.
- Çoruhlu, Y. (2013). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, 9. Basım, İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.



Dalkıran, A. (2017). Türk Kültür ve Sanatındaki Horoz/Tavuk Sembolizminin Çağdaş Resim Sanatındaki Yansımaları. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 336-348.

Çoruhlu, Y. (1999). *Türk Mitolojisinin ABC'si*, 2. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Dundes, A. (1992). *Wet And Dry, The Evil Eye: An Essay in Indo-European and Semitic Worldview*, 1st Edition, England-Londra: A Case Book.

Gerek, Z. (2014). Eski Türk İnançlarının Erzurum Tavuk ve Turna Barındaki İzleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 32, 99-112.

Gönen, G. (2014). *Cam Boncuk Sanatı ve Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde Bulunan Cam Boncuk Eserler Üzerine Bir Araştırma*. Yayınlanmamış Yüksel Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Gür, D. ve Soykan, A.N. (2013). Anadolu Kültüründe Nazar ve Nazarlıklar: Safranbolu Örneği. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*. 2(3), 115-158.

Hayırsever, B. (2020). Jale Yılmazbaşar ve Seçili Seramik Duvar Panoları Üzerine Bir Değerlendirme. *Uluslararası sanat ve estetik dergisi*, 3(5), 83-100.

Irmak, Y. (2017). Bingöl'de Nazar İnancı ve Uygulamaları. *Bingöl Araştırmaları Dergisi*. 3(2), 65-78.

Karasar, N. (2022). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, 37. Basım, Ankara: Nobel Yayıncılık.

Kahraman, G. (2017). Çok Yönlü Sanatsal Kişiliği ile Jale Yılmazbaşar, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, 117-126.

Marchese, T.R. (2001). Charms and amulets in Turkish life. *The Textile Museum Journal*, 40 (35), 35-48

Özsoy, V. ve Mamur, N. (2019). *Görsel Sanatlar Öğrenme ve Öğretim Yaklaşımları*, 1. Basım, Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Soygüder Baturlar, Ş. ve Yaylagül, L. (2029). Kültürel Süreklilik Bağlamında Türk Halk Kültüründe Mavi/Turkuaz Mavisi ve Nazar Boncuğu. *Akdeniz iletişim dergisi*. (31), 665-688

Şen, E., Çölgeçen Ş. (2021). Türk sanatında bir imge olarak Horoz sembolü. *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Dergisi*, 4(4), 335-353.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, M. A. (2008). Kazaklarda Batıl İnanışlar. *Ç.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(3), 417-430.

### **İnternet Kaynakları**

http1: "Alem Dergisi" (2016), <http://www.alem.com.tr/Sohbetler/jale-ylmabasarn-53-yllk-sanat-seruven-690359> Erişim Tarihi: 20.09.2022.

**Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Çorum Müzesi'nden Roma dönemi cam boncuk örnekleri: Gönen, G. (2014). *Cam Boncuk Sanatı ve Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde Bulunan Cam Boncuk Eserler Üzerine Bir Araştırma*. Yayınlanmamış Yüksel Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Görsel 2. Anadolu'da Nazara karşı kullanılan Nazar/Göz Boncukları: Begiç, H.N.(2022). Anadolu Nazar İnancı ve Nazarlıklar. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi* 5.(3), 170-187.

Görsel 3. Kurgan horoz görseli: Şen, E., Çölgeçen Ş. (2021). Türk sanatında bir imge olarak Horoz sembolü. *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Dergisi*, 4(4): 335-353

Görsel 4. Anadolu halı ve kilimlerinde bulunan horoz motifleri: Şen, E., Çölgeçen Ş. (2021). Türk sanatında bir imge olarak Horoz sembolü. *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Dergisi*, 4(4): 335-353

Görsel 5. Jale Yılmabaşar, "Göz=Dünyaya Açılan Pencere", 1969,

[https://www.google.com/search?q=Jale+y%C4%B1maba%C5%9Far+eserleri&rlz=1C1SQJ\\_trTR1023TR1023&sxsrf=ALiCzsaz8fM\\_o5V4PNwgZ-QtP8CwBBqW2g:1664308642124](https://www.google.com/search?q=Jale+y%C4%B1maba%C5%9Far+eserleri&rlz=1C1SQJ_trTR1023TR1023&sxsrf=ALiCzsaz8fM_o5V4PNwgZ-QtP8CwBBqW2g:1664308642124), Erişim Tarihi: 26.09.2022.

Görsel 6. Jale Yılmabaşar, "Norman İş Merkezi Seramik Pano", 1985, <https://tr.agev.info/>, Erişim Tarihi: 26.09.2022

Görsel 7. Maraş mezar steli, Geç Hitit Arami stili: Tiryaki, S.G. (2010). *Erken Demirçağı Gurgum (Kahramanmaraş) Kabartmalı Mezar Taşları*. Yayınlanmamış doktora tezi. Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Görsel 8. Jale Yılmabaşar, "Seramik Rölyef Pano",

<https://ar.pinterest.com/pin/199425089725607701/>, Erişim Tarihi: 26.09.2022.

Görsel 9. Jale Yılmabaşar, "Horozlu Kız", 1940,

<https://tr.pinterest.com/pin/537124693036284239/?mt=login>, Erişim Tarihi: 26.09.2022.

Görsel 10. Jale Yılmabaşar, "Horozlu Kız", 1985, <https://tr.pinterest.com/ezgiyndgn/jale-y%C4%B1maba%C5%9Far/>, Erişim Tarihi: 26.09.2022.

Görsel 11. Jale Yılmabaşar, "Horoz", 1999, <https://artam.com/muzayede/335-online-muzayede/jale-yilmabasar-1939-horoz>, Erişim Tarihi: 26.09.2022.

Görsel 12. Jale Yılmabaşar, "Horoz", <https://www.nurolsanat.com/jale-yilmabasar-ve-sedef-yilmabasar-resim-sergisi.html>, Erişim Tarihi: 26.09.2022

## ÜNİVERSİTE TANITIMI İÇİN WEB TABANLI ETKİLEŞİMLİ E-KATALOG UYGULAMASI: ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ TANITIM KATALOĞU ÖRNEĞİ\*

### WEB-BASED INTERACTIVE E-CATALOG APPLICATION FOR UNIVERSITY PROMOTION: AN EXAMPLE OF ÇANAKKALE ONSEKİZ MART UNIVERSITY FACULTY OF FINE ARTS PROMOTION CATALOG

Didem Çatal\*\*, Semra Çam\*\*\*

#### Öz

Günümüzde dijital teknolojilerin yaygınlaşması ile internet ve mobil cihazlar aracılığıyla iletişim kurmak ve bilgiye erişmek çok daha kolaylaşmıştır. Bu durum, üniversiteli gençlerin iletişim ve bilgiye erişim alışkanlıklarını da etkilemiştir. Üniversiteli gençler, internet üzerinden iletişim kurarken görsel odaklı etkileşim araçlarını etkin bir şekilde kullanmaktadır. Bu nedenle, üniversite ve fakültelerin tanıtımları için dijital çağın gerekliliklerine uygun olarak interaktif e-katalogları, önemli bir iletişim aracı olarak gündeme gelmektedir.

Bu çalışmada, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin interaktif tanıtım kataloğu üzerinden üniversite tanıtımlarında e-katalog kullanımının gerekliliği ele alınmıştır. Çalışmanın amacı, üniversite tanıtım e-kataloglarının; arayüz tasarımı, işlevselliği, içeriği, bilgiye erişimi, kullanıcı kolaylığı ve deneyimi, interaktif özelliği kapsamında incelenmesidir. Çalışma nitel araştırma yöntemi kapsamında üniversitelerin web siteleri taranarak seçilen e-katalog örnekleri üzerinden analiz edilmiştir. İnteraktif tanıtım e-katalogları ve üniversite tanıtımı konularına ilişkin literatür taramasının yanı sıra nicel gözleme dayalı bir anket uygulaması yapılarak elde edilen bulgular ile bu alana katlı sağlayacak bir kaynak sağlamak hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** İnteraktif Tanıtım E-kataloğu, Kullanıcı Deneyimi, Arayüz Tasarımı, Fakülte Tanıtımı, Etkileşim Tasarımı.

#### Abstract

In today's digital age, the widespread adoption of digital technologies has made communication and access to information even more convenient through the internet and mobile devices. This has inevitably influenced the communication and information-seeking habits of university students. University students use visual-oriented interaction tools effectively when communicating over the internet. As a result, interactive e-catalogs, designed to meet the

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2023 - Kabul tarihi: 26.06.2023.*

\*IFAPC International Fine Arts and Printing Conference, 02-03 Şubat 2023 Dubai, bildiri olarak sunulmuştur.

\*\*Doç. Dr., Didem Çatal, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, didemcatal@comu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5060-808X>.

\*\*\*Öğr. Gör., Semra Çam, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, semra.cam@comu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-7946-3790>.

demands of the digital era, have become an important communication tool for promoting universities and faculties.

In this study, the necessity of university promotion is addressed through the interactive promotional catalog of Çanakkale Onsekiz Mart University Faculty of Fine Arts. The aim of the study is to examine university promotional e-catalogs in terms of interface design, functionality, content, accessibility to information, user-friendliness, and interactive features. The study was analyzed through selected e-catalog samples by scanning the websites of universities within the scope of qualitative research method. In addition to the literature review on interactive promotional e-catalogs and university promotion, it is aimed to provide a resource that will contribute to this field with the findings obtained by a survey based on quantitative observation.

**Keywords:** Interactive Promotion E-catalog, User Experience, Interface Design, Faculty Promotion, Interactive Design.

## 1. Giriş

Bilgiye erişim, elektronik medya ve mobil teknolojilerindeki gelişmeler sayesinde gün geçtikçe kolaylaşmakta ve iletişim yollarının çeşitlenmesi ile her yerden anında haberleşme, bilgi paylaşımı ve etkileşim sağlanabilmektedir. Günümüzde yeni etkileşimli medya uygulamalarıyla grafik tasarımın artık tek boyutlu düşünölemeyeceğini, geleneksel ve statik medya türlerinin yerini dijital ve etkileşimli alanlara bıraktığını görmekteyiz. Bu durum görsel iletişim aracı olarak yeni medya uygulamalarındaki etkileşim özelliğinin geleneksel medyaya kıyasla daha ilgi çekici ve daha kullanışlı yöntemlerle tasarlanabilir olma niteliğinden dolayı bilgiye ulaşma yollarını çeşitlendirmiştir.

Etkileşimli medyalar pek çok farklı alanlarda kullanıcının isteğine ulaşmasını sağlayan görsel olarak açıklayıcı, içeriği genişletilebilir ve erişilebilir ürünler sunar. Giderek karmaşıklaşan ve güncellenen etkileşimli medya uygulamalarının verileri, her kullanıcı tarafından anlaşılabilir ve işlevsel olarak tasarlanabilir. Bununla birlikte, kullanıcı deneyimleri göz önünde bulundurularak bu uygulamalar üst düzey performanslarla geliştirilebilir.

“İnteraktif tasarım, teknolojik yeniliklerin durmaksızın ilerlediği bir yaratıcılık alanı olarak sürekli gelişmektedir” (Steane, 2014:144). Bu gelişmeler ışığında üniversitelerin tanıtımları için yaygın olarak kullanılan etkileşimli e-kataloglar çalışmanın çerçevesini oluşturmaktadır. Üniversitelerin kendilerini ve fakültelerini tanıtmak amacıyla video, web sitesi, sosyal medya

platformları, afişler, broşürler gibi çeşitli faaliyet ve organizasyonlardan yararlanmasının yanı sıra tanıtım katalogları da akademik ortamda kullanılan etkili yöntemlerden biridir.

Çalışmada üniversitelerin web sayfalarındaki konu ile ilgili fakülte kataloglarının işlevselliği ve gerekliliği, dijital ortama aktarılmış çeşitli fakülte katalogları özelinde tartışılarak, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi interaktif tanıtım katalogu örneği üzerinden çözümlenmeler ve analizler kapsamında değerlendirilmiştir. Fakülte öğrencilerine kullanıcı deneyimi anketi uygulanmıştır. Bu anket, nicel veriye dayalı sorular içermekte olup, fakülte öğrencilerinin interaktif tanıtım katalogu hakkındaki görüş ve deneyimlerini yansıtmaktadır.

## **2. Etkileşimli Tasarım**

Teknoloji dünyasındaki hızlı değişimler görsel iletişim alanında kullanıcı ile tasarım arasındaki ilişkiyi güçlendirirken etkileşim kavramını da öne çıkarmaktadır. Jon Kolko (2010:11)'ya göre, etkileşim tasarımı, bir kişi ile bir ürün, hizmet veya sistem arasında bir diyalog oluşturulmasıdır. Etkileşim Tasarımı Vakfı (Interaction Design Foundation) ise, "Etkileşim Tasarımı (IxD), bir tasarımcının odak noktasının, geliştirme aşamasındaki ögenin ötesine geçerek kullanıcıların onunla etkileşimde bulunma biçimini de içine aldığı etkileşimli ürün ve hizmetlerin tasarımıdır" (http 1) olarak tanımlar. Salmond ve Ambrose (2013:6), etkileşimli tasarımın doğası gereği pasif olmadığını aktif olarak etkileşimde bulunulması, oynanması, yorum yapılması veya başkalarına gönderilmesi için bir kitleye sunulan medya olduğunu ifade etmektedir.

Baer (2008:14)'a göre, "Bir etkileşim tasarımcısı, kullanıcıların ürünler, cihazlar, ortamlar ve hizmetler için çevrimiçi veya yazılımla etkileşimde bulunduğu özelliklerin ve sistemlerin belirli davranışlarını tanımlamak ve oluşturmak için çalışır". Etkileşim özellikleri tasarlanırken tasarımcının dikkate aldığı yönleri ilk olarak, Profesör Gillian Crampton Smith ve Kevin Silver, beş boyut olarak tanımlamıştır. Bunlar; kelimeler, görsel temsiller, fiziksel nesnelere/uzay, zaman ve davranıştır (http 1). Etkileşim Tasarım Vakfına ait "Kullanıcı Deneyimi, Tasarımının Temelleri" adlı kitabında ifade edildiği gibi, "bir kullanıcı ile bir ürün arasındaki etkileşim genellikle estetik, hareket, ses, boşluk ve daha pek çok unsuru içerir. Ayrıca, elbette bu öğelerin her biri, örneğin kullanıcı etkileşimlerinde kullanılan seslerin işlenmesi için ses tasarımı gibi daha da özel alanlar içerebilir" (Soegaard, 2002:52).

Etkileşim Tasarımı, gelişen teknolojinin getirdiği olanakların daha etkin bir şekilde kullanılmasını sağlamak amacıyla bilgisayar bilimi, psikoloji, sosyoloji ve bunun gibi farklı disiplinleri, grafik tasarım disiplini ile bir araya getirerek kullanıcı odaklı etkileşim deneyimlerini sağlar. Jon Kolko (2011:8)'ya göre,

Tasarım sürecinde, bir Etkileşim Tasarımcısı, gizli ilişkileri anlamak için tek tek bileşenler arasında anlamlı görselleştirmeler oluşturmaya çalışır. Bu görselleştirmelerin yaratılmasının nihai amacı anlamaktır. Bir tasarımcı, fikirleri yeni ve ilginç şekillerde yeniden çerçeveleyerek, fikirler arasındaki soyut ve anlamsal bağlantıları daha derinden anlayabilir. Bu görselleştirmeler daha sonra bir tasarım ekibinin diğer üyeleriyle iletişim kurmak için veya üretken eskiz veya model yapımı oluşturmak için platformlar olarak kullanılabilir.

Etkileşim tasarımı; bilgisayar yazılımları, mobil uygulamalar, web tasarımı, sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR), endüstriyel tasarım, giyilebilir teknoloji, akıllı ev cihazları, otomotiv sektörü, eğitim ve e-öğrenme gibi geniş bir kullanım alanına sahiptir. Bu alanlarda etkileşim tasarımı prensiplerinin doğru şekilde uygulanmasıyla, kullanıcı odaklı, sezgisel navigasyonu olan arayüz tasarımları oluşturulabilir ve bu sayede kullanıcılar hızlı ve kolayca bilgiye erişebilir, doğal ve akıcı bir deneyim yaşayabilirler. 'User Experience Design' kitabında Allanwood ve Beare (2014:9)'a göre, "Kullanıcılara iyi bir deneyim sunmak için neyin gerekli olduğu hemen belli olmadığından ve birkaç farklı alanda uzmanlık gerektirebileceğinden, genellikle bir ekip çalışması gerektirir. Bu ekipler küresel tasarım alanında çok hızlı bir yer edinmektedir" (Salmond ve Ambrose, 2013:19).

### **3. Dijital Çağda Etkileşimli E-Kataloglar**

Elektronik kataloglar (veya kısaca e-kataloglar) "sunulan ürünler, hizmetler veya şirketlerin kurumsal profili hakkında bilgi veren bir kaynaktır" (http 2). Bir başka tanımda ise, "Bir katalog, daha fazla olası müşteriye ulaşmak için dijital biçimde (elektronik kopya olarak) kullanıma sunulduğunda buna dijital ürün kataloğu denir ve PDF, word belgesi, excel sayfası, tablo, broşür, dijital sunum, slaytlar gibi farklı formlarda veya dijital platforma uyumlu herhangi bir formatta olabilir" (Banerjee, 2022). İlk olarak 1975 yılında Ohio State Üniversitesi'nde geliştirildiği düşünülen e-kataloglar, internet üzerinden müşterilere sunulan ürünlerin veya hizmetlerin listelenmiş halidir ve alım sürecini kolaylaştırırlar (http 3).

E-katalogların web tabanlı erişimi sayesinde etkileşim özellikleri kazanması, kullanıcının deneyimini pasif halden aktif hale taşımıştır. Basılı kataloglara göre etkileşimli e-kataloglarda

kullanıcılar, tasarım ile daha fazla iletişim kurmakta ve daha genişletilmiş içerikle karşılaşmaktadır. Bu durum kullanıcılara kontrol imkânı sağlamak ve kendi tercihlerine göre içeriğe erişim kolaylığı sunmaktadır. Etkileşimli e- kataloglar, günümüzde birçok farklı açıdan sağladığı faydalarla daha tercih edilebilir hale gelmişlerdir. Chandra Natsir (2022) ise e- katalogların avantajlarını şu şekilde sıralamıştır:

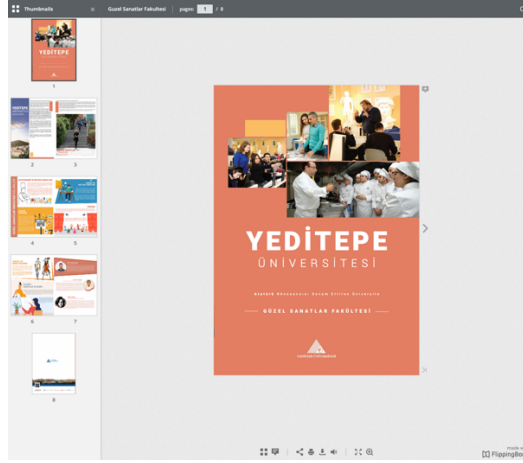
İlk olarak, bilgisayar yazılımlarındaki gelişmeler sayesinde e-kataloglara hemen hemen her yerden kolaylıkla erişilebilir olması gelmektedir. Kullanıcılar istedikleri zaman ve istedikleri yerden verilere erişebilme imkanına sahip olurlar. Öte yandan, geleneksel basılı katalogların sürekli güncellenmesi ve basılması uzun ve maliyetli bir süreçtir. Ancak e-kataloglar her an güncellenebilir ve bu güncellemeler çok kolay ve hızlı bir şekilde gerçekleştirilebilir. Ayrıca, e-kataloglar kullanıcı deneyimlerine dayalı geri bildirimlerle sürekli olarak iyileştirilebilir. Kullanıcıların davranışlarını ve tercihlerini izlemek, hangi ürünlerin daha popüler olduğunu belirlemek ve kullanıcı beklentilerini karşılamak için katalog içeriği ve düzenlemeleri yapılabilmektedir. Böylelikle, e-kataloglar kullanıcı taleplerine daha etkili bir şekilde cevap verebilmektedir.

#### **4. Üniversite Tanıtımlarında Web Tabanlı E-Katalog Örnekleri**

Çalışmada, ulusal ve uluslararası üniversitelerin web siteleri taranmış ve e-katalog uygulamalarının varlığı, erişilebilirlikleri ve özellikleri incelenmiştir. Uygulamaların kullanıcı arayüzü, içerik düzenlemesi ve etkileşim özellikleri gibi unsurlar dikkate alınmıştır. Araştırma, Üniversitelerin fakülte düzeyinde bilgi sunma ihtiyacını karşılamak için web sitelerini kullandıklarını ve bu bilgilerin genellikle ayrıntılı bir şekilde sunulduğunu göstermektedir. Fakültelere ait bilgiler, idari yapı, akademik personel, bölüm tanıtımları, ders programları, ders içerikleri ve benzeri konular üniversitelerin resmi web sitelerinde yer almaktadır, ancak fakülte özelinde hazırlanan e-katalogların daha az yaygın olduğu görülmektedir.

Türkiye'deki üniversite ve fakülte tanıtım e-katalogları incelendiğinde genel olarak etkileşimli fakülte e-kataloglarına çok fazla rastlanmadığı ancak bazı üniversitelerin etkileşim unsuru olarak dijital katalog oluşturma (Flipbook, FlippingBook, Flipsnack, vb.) uygulamaları kullandıkları gözlenmiştir. Bu uygulama geleneksel katalogların tasarım anlayışına sahip bir özellik taşımaktadır. Bu üniversitelerden biri olan Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, FlippingBook uygulaması ile fakülte tanıtım e-kataloglarını hazırlamışlardır. Sayfalar, bu uygulamanın bir özelliği olan fare yardımı veya tıklama ile diğer sayfaya geçiş imkânı sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Bu geçişler, sayfa çevirme efekti ve sesleriyle desteklenmektedir. Bilgi akışı, üniversitenin genel tanıtımı, fakülte ve bölüm açıklamaları ile öğrenci görüşlerinin yer aldığı

sayfa tasarımlarından oluşmaktadır. Fakülte e-katalogunun arka kapağında üniversiteye ait web adresi interaktif olarak yer almaktadır. Bu özellik, öğrencilere ana sayfaya erişim imkânı sağlamaktadır. Aynı sayfada yer alan sosyal medya adreslerinin interaktif özelliği ise bulunmamaktadır (Görsel 1).



**Görsel 1.** Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tanıtım E-Katalogu.

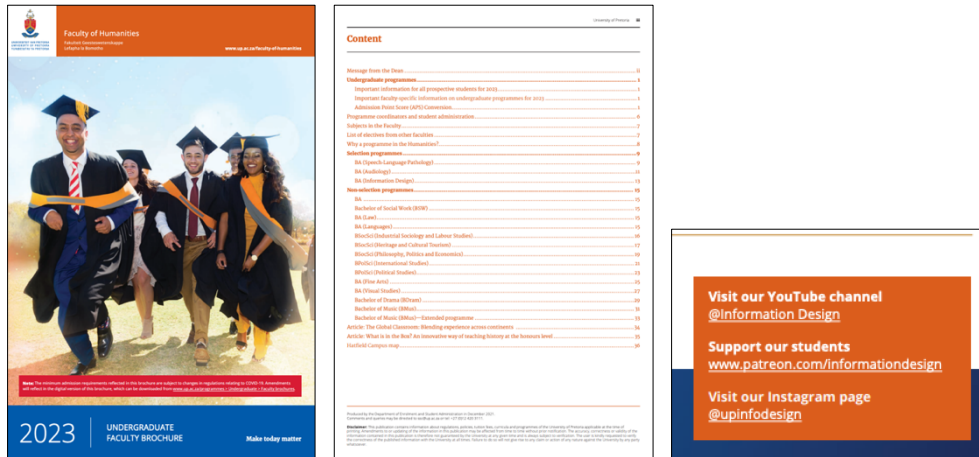
Bir diğer üniversite örneği olarak incelenen Bahçeşehir Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi tanıtım e-katalogunun benzer bir uygulama ile hazırlandığı görülmektedir (Görsel 2). E-katalog tasarımındaki veri akışı sırasıyla, fakülte ve bölümler hakkındaki bilgiyi, öğrenci değişim programlarını, uluslararası yaz okullarını ve benzeri bilgileri içeren bir düzende oluşturulmuştur. E-Katalog uygulamasında tıklama özelliği ile sayfa geçişleri sağlanırken, bunun dışında bir etkileşim özelliği yer almamaktadır. Çağdaş ve sade bir anlayışla tasarlanan e-katalog, kullanıcıların bilgilere odaklanmasını kolaylaştırırken, minimalist bir görünüm sunarak dikkatleri dağıtmaktan kaçınmaktadır.





Görsel 2. Bahçeşehir Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Tanıtım E-Katalogu.

Afrika'da bulunan Pretoria Üniversitesi (The University of Pretoria) tanıtım e-katalogu interaktif bir şekilde tasarlanmıştır (Görsel 3). Kullanıcılar, içerik kısmında yer alan fakülte ve program isimlerine tıklayarak ilgili sayfaya yönlendirilmekte ve böylece doğrudan erişim sağlanarak daha detaylı bilgi edinebilmektedirler. Özellikle Youtube ve Instagram hesaplarına yapılan tıklanabilir yönlendirmeler, kullanıcıların bölümlerin videolarını izlemelerine ve daha fazla içeriğe ulaşmalarına olanak tanır. Katalogdaki sayfa sayısının çokluğu bilgiye erişimde kullanıcıyı zorlamakta ve zaman kaybı yaratmaktadır. Bu durum etkileşim özelliğinin çoklu sayfalarda gezinme ve bilgiye erişim kolaylığı açısından gerekliliğini ortaya koymaktadır.

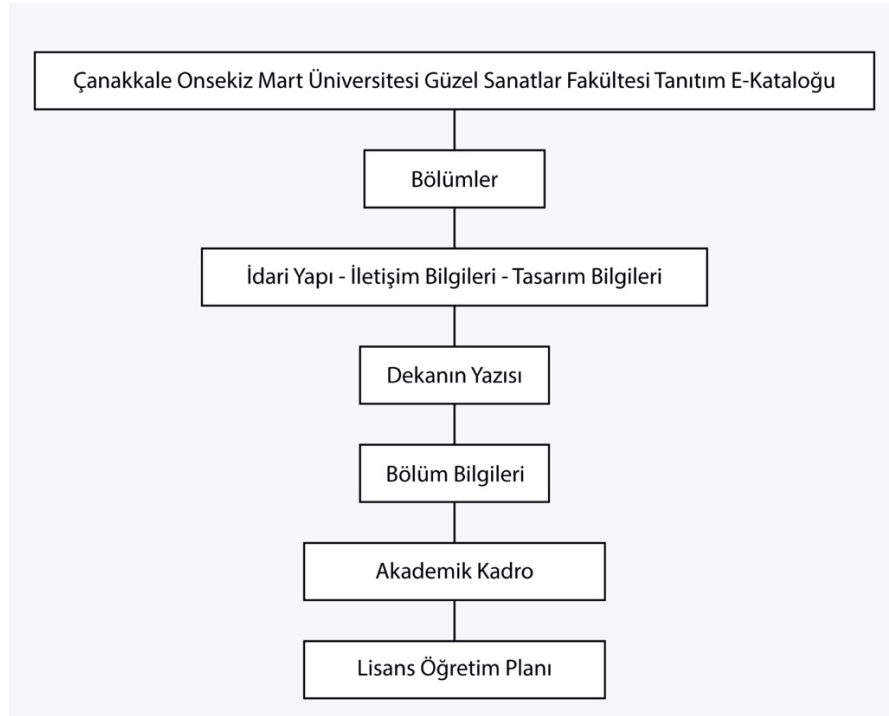


Görsel 3. Pretoria Üniversitesi Tanıtım E-Katalogu.

## 5. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İnteraktif Fakülte E-Katalogu Tasarım Süreci

Üniversite gençliği, bilgi alışverişi ve paylaşımlarında web tabanlı ortamları yaygın bir şekilde kullanmaktadır. Bu eğilim, geleneksel kataloglara göre fakülte e-kataloglarının erişebilirlik açısından dijital formda üretilmesine yol açmaktadır. Dijital çağda üniversite ve fakülte tanıtımları için etkili araçlardan biri olan e-kataloglar, bölümle ilgili açıklamalar, akademik kadro bilgileri, eğitim öğretim planları, program çıktıları ve bölümlere ait sosyal medya platformları gibi içeriklere erişim imkânı sağlamaktadır. Sürekli güncellenen bu bilgilerin sürdürülebilirliği açısından e-katalogların önemi göz önünde bulundurulmalıdır.

Makaleye konu olan çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi hakkında akademik bilgiye cevap verecek etkileşimli bir e-katalog olarak tasarlanmıştır. Katalog özellikle öğrenci adayları ve fakülte öğrencilerine yönelik bir tanıtım sunmaktadır. Fakülte bünyesinde yer alan altı bölüm için ayrı ayrı düzenlenen arayüz tasarımları ile bilgi akışı sağlanmaktadır. Bu akış, Görsel 4'te yer alan hiyerarşik yapıdadır.



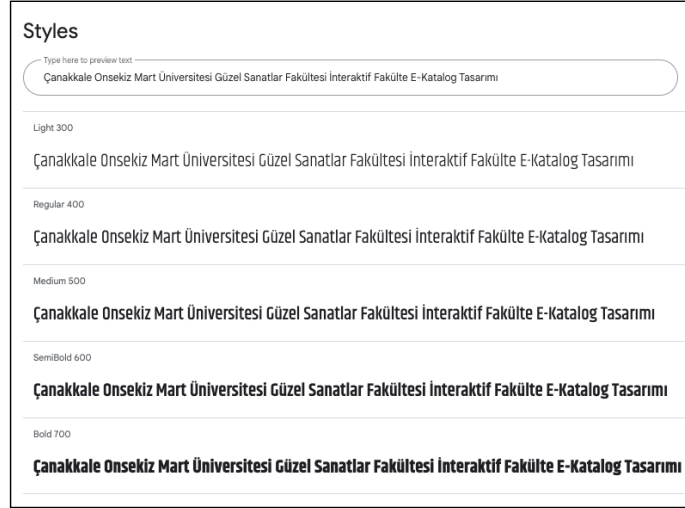
**Görsel 4.** ÇOMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Tanıtım E-Katalog Navigasyon Şeması.

Katalogun kapak sayfası (Görsel 5), kullanıcının etkileşime başladığı bir arayüz sunmaktadır. Bu arayüz tasarımı, altı bölümden oluşan kare bloklarla ayrılmış ve bölümler, tipografik bir düzen içinde tasarlanmıştır. Kare blokların her biri katalogun bir bölümünü temsil etmekte, içerik bilgisini vurgulamak ve fark edilebilirlik açısından önemli noktaları belirtmektedir. Bölümler, tipografik düzenlemelerdeki kullanılan stil ve renk, bölüme özgü önemli noktaların vurgulanmasına yardımcı olacak şekilde tasarlanmıştır. Böylece, bölümler arasındaki ayrımın net bir şekilde yapılması, kullanıcıların ilgilendikleri bölüme kolayca odaklanmalarını sağlamaktadır. Kullanıcıların yönlendirme ve içerik ilişkilerini daha kolay ve hızlı bir şekilde kurabilmeleri amacıyla tıklanabilir ve kaydırılabilir erişim özelliği tasarıma eklenmiştir.



Görsel 5. ÇOMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Tanıtım E-Katalogu Kapak Arayüz Tasarımı.

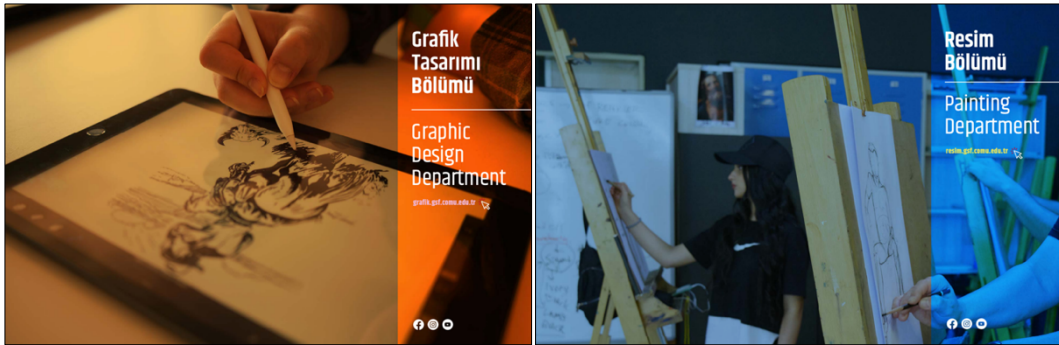
Sayfa arayüzleri Adobe Illustrator programında tasarlanmış, Adobe InDesign programında da tıklanabilir özelliği kazandırılmıştır. Tasarımı tamamlanan e-katalog, fakülte web sayfasına interaktif fakülte e-katalogu butonu eklentisi altında etkileşimli pdf formatında yüklenmiştir. Tasarımda kullanılan "Khand" font ailesi (Görsel 6), tırnaksız yapısı sayesinde sayısal ekran okumalarında kolay ve anlaşılır bir yazı karakteri özelliği göstermektedir. Önemli kısımlar, Semibold ya da Bold olarak vurgulanmış böylece görsel yönlendirme ve önem sırası korunmuştur.



**Görsel 6.** Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tanıtım E-Katalog Tasarımı için kullanılan “Khand” font ailesi.

Tasarımda, her bir blok farklı bir bölümü temsil ederken aynı zamanda bölümler arası ayrımı ortaya koymak için her bölüm bir başka renk ile tanımlanmıştır. Örneğin; Grafik Tasarımı Bölümü turuncu, Resim Bölümü mavi renk olarak belirlenmiştir.

Ana sayfayı takiben, Dekanın yazısı, iletişim bilgileri ve katalog kimlik bilgisinin yer aldığı alt sayfalar tasarlanmıştır. Bölümleri tanıtan sayfalara sırasıyla kaydırılabilir özellik (scrollbar) yardımıyla veya ana sayfada ilgili bölümün yer aldığı bloklara tıklanarak erişim sağlanabilir. Her bir bölüme ait arayüz tasarımında bölüm adları ile sosyal medya simgelerini içeren yönlendirme butonları bulunmaktadır. Butonlara tıklanıldığında ilgili bölümün sosyal medya hesaplarına erişim mümkün olmaktadır (Görsel 7).



**Görsel 7.** ÇOMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Tanıtım E-Katalog Grafik Tasarımı ve Resim Bölümü Arayüz Tasarımları.

Bölmülerin akademik kadrosunu içeren arayüz tasarımlarında, akademik personelin fotoğrafları, isimleri, unvan ve görev tanımları yer almaktadır (Görsel 8). Arayüzler, tipografi düzeni, kare ve dairesel formlar, boşluk ve doluluk oranı, bölüm rengine ait renk tonlamalarını barındıran grafik unsurlar kullanılarak estetik bir şekilde tasarlanmıştır. Kullanıcılar, ilgili bölüm öğretim elemanlarının fotoğraflarına veya isimlerine tıklayarak akademik özgeçmişlerine erişebilirler. Bu sayede, kullanıcılar akademik kadronun niteliklerini ve araştırma alanlarını daha ayrıntılı bir şekilde inceleme imkânı bulurlar.



**Görsel 8.** ÇOMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Tanıtım E-Katalogu Resim Bölümü Akademik Kadro Arayüz Tasarımı.

Akademik kadroyu takip eden sayfa, akademik yıl boyunca geçerli olan eğitim ve öğretim planını gösteren bir arayüz sunar. Kullanıcılar, her döneme ait zorunlu ve seçmeli dersleri görebilirler. Sayfada yer alan başlığa tıklandığında ders saatleri, teorik ve uygulama derslerinin ayrımı ve her dersin AKTS (Avrupa Kredi Transfer Sistemi) bilgilerine erişim sağlanır. Böylece öğrenciler eğitim planlarını oluşturabilir ve programlarını takip edebilirler (Görsel 9).



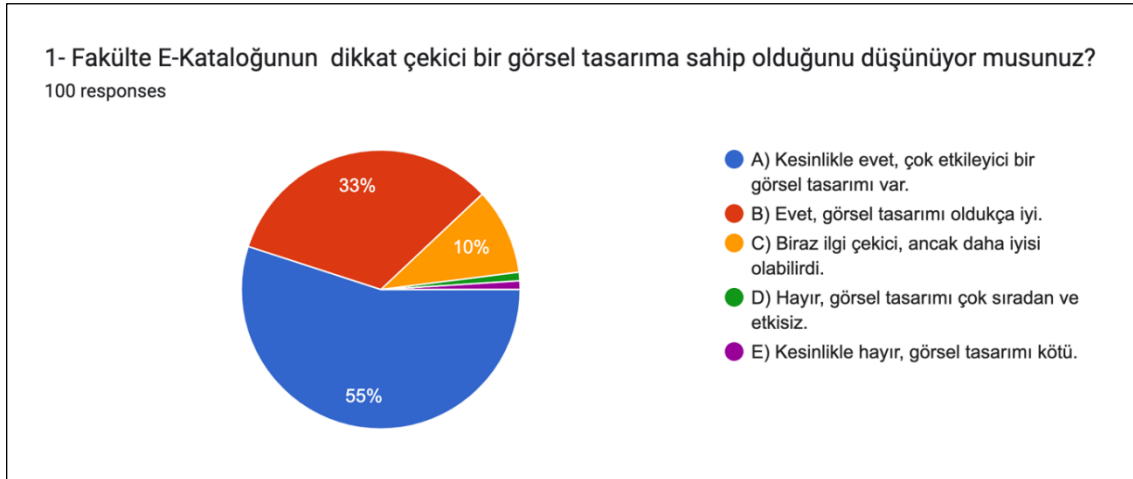
## 7. Bulgular

### 7.1. Veri Analizleri ve Sonuçları

Anketin birinci sorusu "Fakülte e-katalogunun görsel tasarımının dikkat çekici olduğunu düşünüyor musunuz?" şeklinde düzenlenmiştir. Verilen yanıtlara göre, katılımcıların %55'i Fakülte e-katalogunun dikkat çekici bir görsel tasarıma sahip olduğunu düşünmektedir. %33'lük bir dilim tasarımdan oldukça memnun olduğunu belirtmiştir. Katılımcıların %10'u ise tasarımın biraz ilgi çekici olduğunu düşünmekte, ancak daha iyisinin olabileceğini ifade etmektedir. Son olarak, %1'lik dilimdeki katılımcılar görsel tasarımdan memnun olmadıklarını belirtmişlerdir (Tablo 1).

Bu veriler doğrultusunda Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin web tabanlı etkileşimli e-katalogunun genel olarak olumlu bir görsel tasarıma sahip olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, geri bildirimlere dayalı olarak tasarımın geliştirilmesi ve kullanıcı deneyiminin iyileştirilmesi önemlidir. Böylece, kullanıcıların memnuniyeti artırılabilir ve e-katalog daha etkin bir şekilde kullanılabilir.

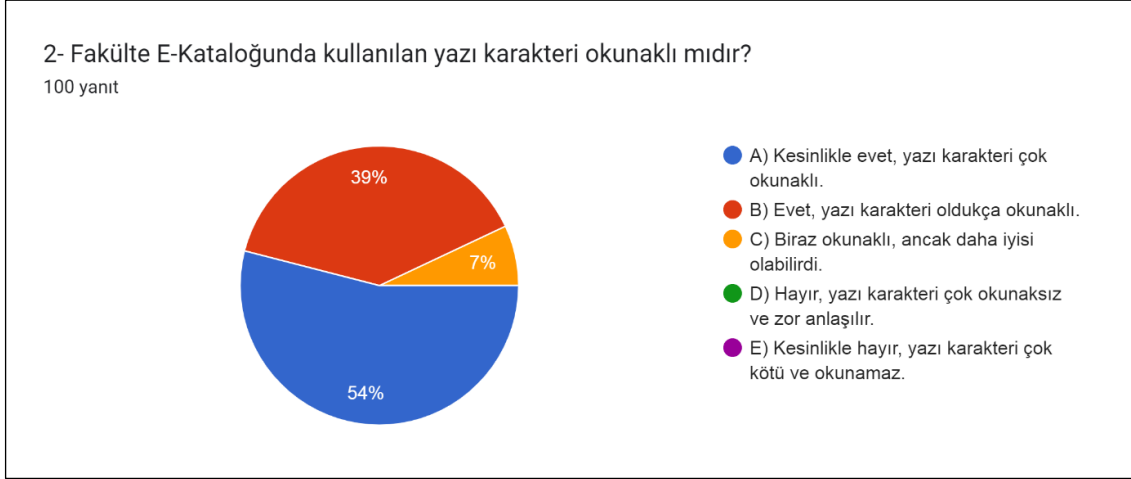
**Tablo 1.** Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Etkileşimli E-Katalog Kullanıcı Deneyimi (UX) anketinin birinci sorusuna ait değerlendirme oranları.



Anketin ikinci sorusu "Fakülte e-katalogunda kullanılan yazı karakteri okunaklı mıdır?" olarak yöneltilmiştir. Verilen yanıtlara göre, katılımcıların %54'ü e-katalog tasarımında kullanılan yazı karakterini kesinlikle okunaklı bulmuşlardır. %39'u yazı karakterini oldukça okunaklı olduğunu düşünürken %7'si yazı karakterini daha okunaklı olabileceğini belirtmiştir (Tablo 2).

Tasarımda kullanılan yazı karakteri çoğu kullanıcı tarafından okunaklı bulunmuştur. Bu durum, font seçiminin genel anlamda başarılı olduğunu göstermektedir. Ancak daha fazla memnuniyet sağlamak için öneriler dikkate alınmalıdır.

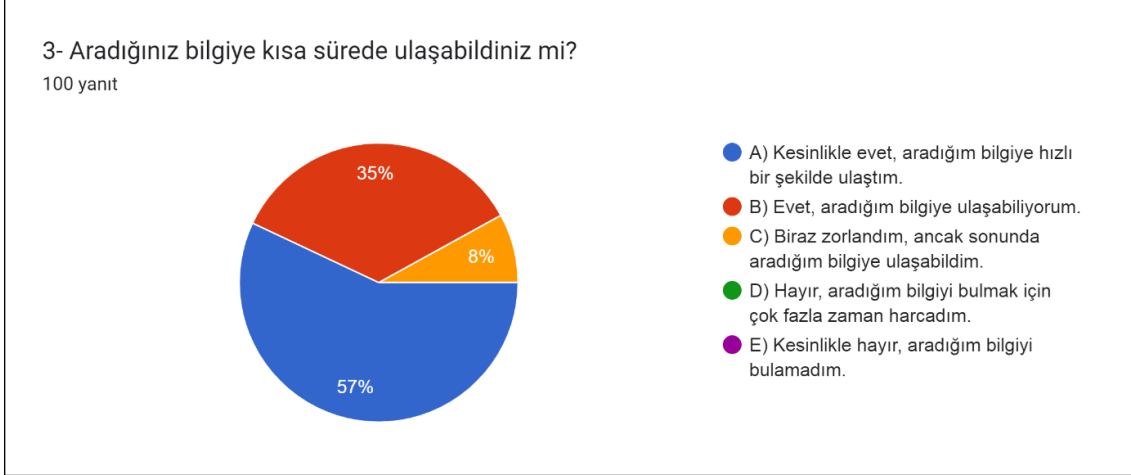
**Tablo 2.** Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Etkileşimli E-Katalog Kullanıcı Deneyimi (UX) anketinin ikinci sorusuna ait değerlendirme oranları.



Anketin üçüncü araştırma konusu "Aradığınız bilgiye kısa sürede ulaşabildiniz mi?" sorusu olmuştur. Verilen yanıtlara göre, katılımcıların %57'si fakülte e-katalogunda aradığı bilgiye hızlı bir şekilde ulaşabildiğini ifade etmiştir. %35'i aradığı bilgiye ulaşabildiğini, %8'lik bir dilimi ise aradığı bilgiyi biraz zorlanarak bulabildiğini belirtmiştir (Tablo 3). Tasarlanan e-katalog uygulamasında katılımcılar tarafından bilgilere hızlı erişimin sağlandığı, ancak iyileştirmeler yapılması gereken alanların olduğu görülmektedir.



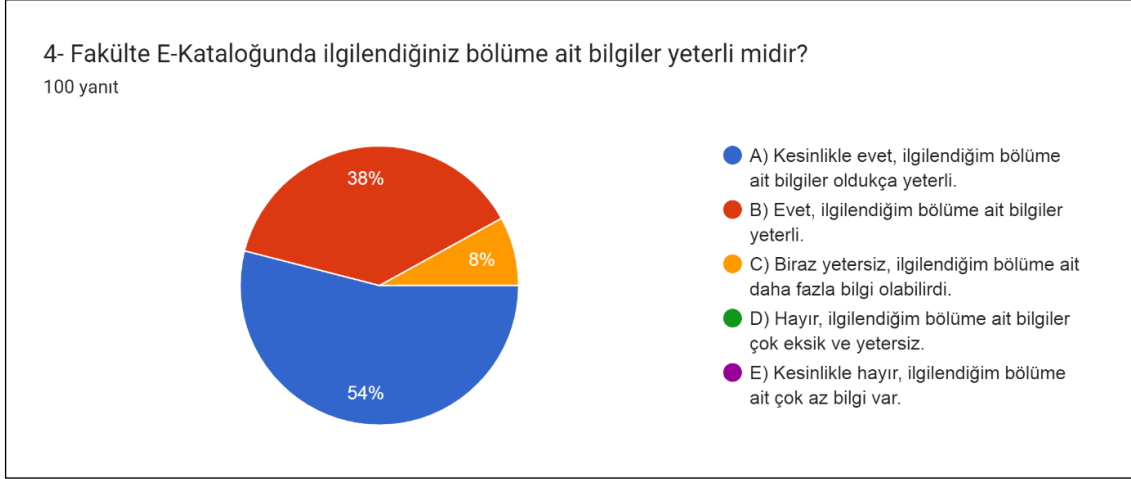
**Tablo 3.** Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Etkileşimli E-Katalog Kullanıcı Deneyimi (UX) anketinin üçüncü sorusuna ait değerlendirme oranları.



Fakülte e-katalogunun içerik bilgisi hakkında değerlendirme içeren anketin dördüncü sorusu "Fakülte e-katalogunda ilgilendiğiniz bölüme ait bilgiler yeterli midir?" şeklinde düzenlenmiştir. Verilen yanıtlara göre, katılımcıların %54'ü Fakülte e-katalogunda ilgilendiği bölüme ait bilgilerin oldukça yeterli olduğunu belirtmişlerdir. %38'i ilgilendiği bölüme ait bilgilerin yeterli olduğunu, %8'i ise bölümlere ait daha fazla bilginin olması gerektiğini ifade etmişlerdir (Tablo 4).

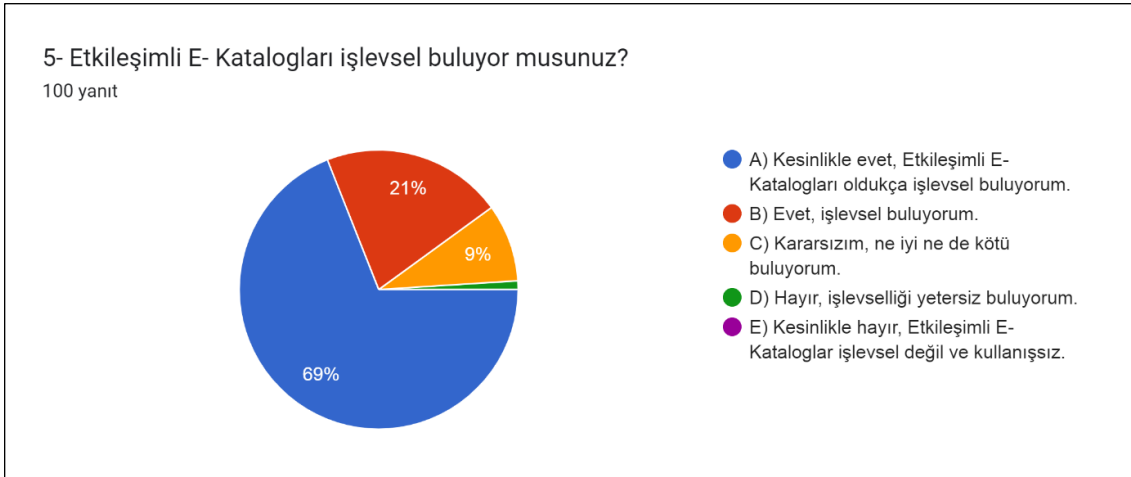
Fakülte e-katalogunun genel olarak bölümlere ait bilgileri iyi bir şekilde sunduğu görülmektedir. Kullanıcı geri bildirimlerinin dikkate alınması, eksikliklerin tespit edilmesi ve bu eksikliklerin giderilmesi sürecinde önemli bir rol oynamaktadır. Fakülte e-katalogunun kullanıcı memnuniyetini artırmak ve etkili bir kaynak haline getirmek için ilgili bölümlere ait daha fazla ve kapsamlı içerik bilgisinin sunulması gerektiği ortaya çıkmaktadır.

**Tablo 4.** Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Etkileşimli E-Katalog Kullanıcı Deneyimi (UX) anketinin dördüncü sorusuna ait değerlendirme oranları.



Anketin beşinci sorusu "Etkileşimli e-katalogları işlevsel buluyor musunuz?" olarak yöneltilmiştir. Bu soruya verilen yanıtlara göre ise katılımcıların %69'u etkileşimli e-katalogların oldukça işlevsel olduğuna vurgu yapan seçeneği işaretlemişlerdir. %21'i işlevsel bulduğunu, %9'u kararsız kaldığını ve %1'i ise etkileşimli e-katalogların işlevsel olmadığını ifade etmiştir (Tablo 5).

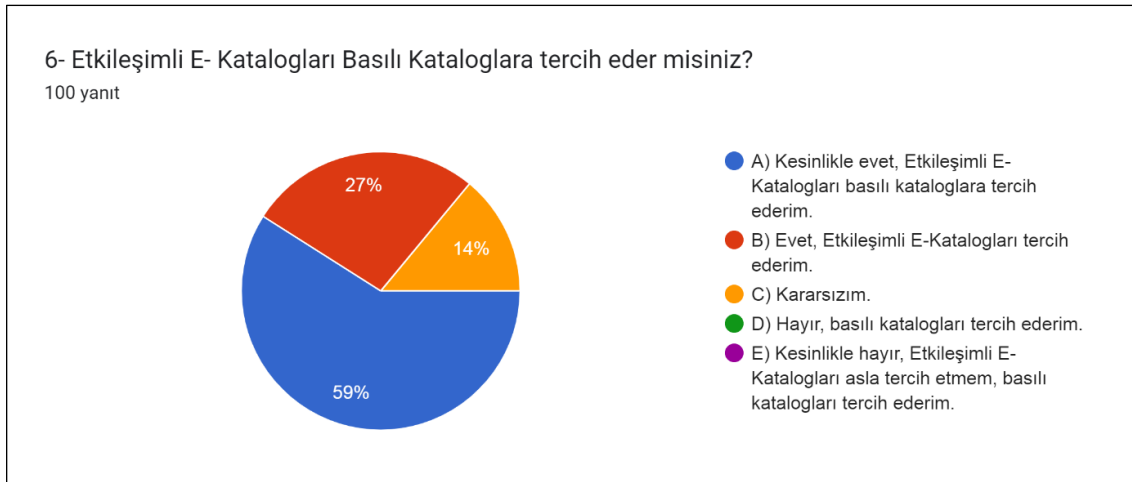
**Tablo 5.** Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Etkileşimli E-Katalog Kullanıcı Deneyimi (UX) anketinin beşinci sorusuna ait değerlendirme oranları.



Ankete katılanların büyük bir çoğunluğunun etkileşimli e-katalogları işlevsel bulması, bu tür katalogların kullanıcıların bilgiye erişimini kolaylaştırdığını ve kullanıcı deneyimini artırdığını

göstermektedir. Bununla birlikte, kararsız kalan ve işlevsel bulmayan kullanıcılar için kullanıcı geri bildirimleri dikkate alınarak eksikliklerin giderilmesi ve iyileştirmelerin yapılması önemlidir. Etkileşimli E-katalogların daha geniş bir kullanıcı kitlesi tarafından işlevsel bulunması için kullanıcı beklentileri ve ihtiyaçları göz önünde bulundurulmalı ve gerekli düzenlemeler yapılmalıdır.

**Tablo 6.** Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Etkileşimli E-Katalog Kullanıcı Deneyimi (UX) anketinin altıncı sorusuna ait değerlendirme oranları.



Anketin altıncı sorusuna ait verilere göre, katılımcıların %59'u etkileşimli e-katalogları kesinlikle basılı kataloglara tercih etmektedir. Bu bulgu, katılımcıların dijital ortamda sunulan etkileşimli e-katalogların, geleneksel basılı kataloglara göre daha cazip ve kullanışlı olduğunu düşündüklerini göstermektedir. %27'si ise etkileşimli e-katalogları tercih ettiğini belirtmiştir, yani bu grup da dijital katalogların avantajlarını görmekte ve kullanmaktadır. %14'lük bir dilim ise hangi katalog türünü tercih edeceği konusunda kararsız kalmıştır.

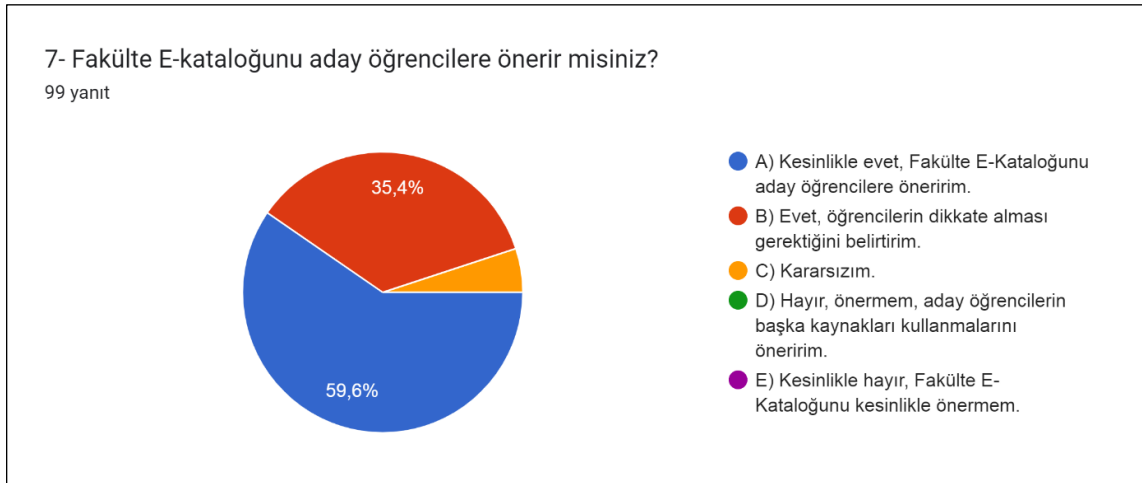
Anket sonuçlarına göre, etkileşimli e-katalogların kullanıcılar arasında giderek tercih edildiği görülmektedir. Bu bulgu, dijital platformların sunduğu esneklik, erişilebilirlik ve etkileşim imkanlarına bağlı olarak açıklanabilir. Kullanıcıların daha hızlı erişim, arama yapma kolaylığı, etkileşimli öğelerin kullanımı gibi faktörler göz önüne alındığında etkileşimli e-katalogların basılı kataloglara tercih edilmesinde etkili olduğu söylenebilir.

Anketin yedinci sorusu "Fakülte e-katalogunu aday öğrencilere önerir misiniz?" şeklindedir. Bu soruya verilen yanıtlara göre, katılımcıların %59,6'sı fakülte e-katalogunu aday

öğrencilere kesinlikle önereceğini ifade ederken, %35,4'ü öğrencilerin dikkate alması gerektiğini belirten seçeneği işaretlemiştir. %5'lik dilimde kalan katılımcılar ise bu konuda kararsız kaldıklarını belirtmiştir (Tablo 7).

Fakülte e-katalogunun aday öğrenciler için değerli bir kaynak olarak kabul edildiği görülmektedir. Katılımcıların çoğunluğu, e-katalogun aday öğrenciler için fakülte seçim sürecinde yardımcı olabileceğini ve sağladığı bilgilerin ve içeriğin, fakülte tercihlerini şekillendirmede etkili olabileceğini düşünmektedir.

**Tablo 7.** Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Etkileşimli E-Katalog Kullanıcı Deneyimi (UX) anketinin yedinci sorusuna ait değerlendirme oranları.

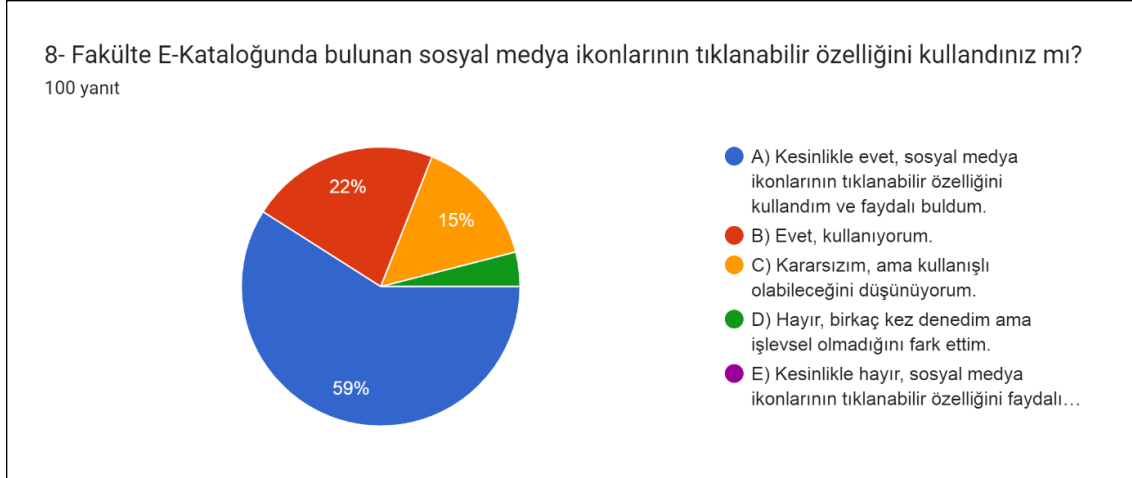


Anketin sekizinci sorusu e-katalogdaki etkileşim unsurlarını ölçmek amacıyla "Fakülte e-katalogunda bulunan sosyal medya ikonlarının tıklanabilir özelliğini kullandınız mı?" şeklinde düzenlenmiştir. Değerlendirme sonucuna göre, katılımcıların %59'u sosyal medya ikonlarının tıklanabilir özelliğini kullandığını ve faydalı bulduğunu, katılımcıların %22'si ise sosyal medya ikonlarının tıklanabilir özelliğini kullandığını belirtmiştir. Katılımcılardan %15'i bu özelliği kullanmadığını ama kullanışlı olabileceğini düşündüğünü, %4'lük bir dilimi ise sosyal medya ikonlarına birkaç kez tıkladığını ama işlevsel bulmadıklarını ifade etmiştir (Tablo 8).

Katılımcıların birçoğu sosyal medya ikonlarının tıklanabilir özelliğini faydalı bulmuştur. Bu bulgu, kullanıcıların sosyal medya paylaşımlarını kolaylaştırarak geniş bir kitleyle paylaşma imkânı sağladığını ve bu platformlardaki etkileşimleri artırarak daha fazla görünürlük elde etmelerine

yardımcı olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, kullanıcıların farklı görüş ve tercihlerine dikkat edilerek sosyal medya ikonlarının işlevselliğinin artırılması için iyileştirmeler yapılması önemlidir.

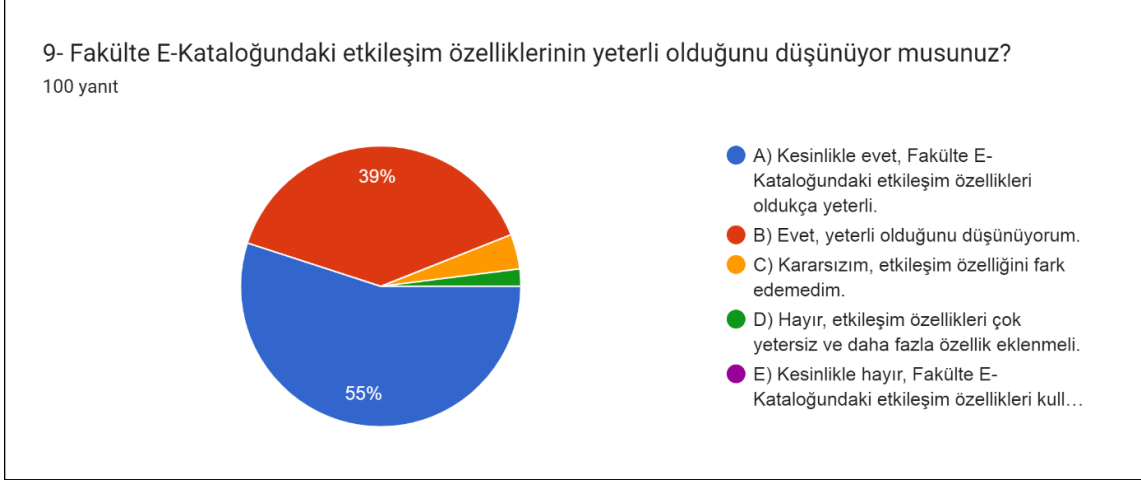
**Tablo 8.** Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Etkileşimli E-Katalog Kullanıcı Deneyimi (UX) anketinin sekizinci sorusuna ait değerlendirme oranları.



Anketin dokuzuncu sorusu "Fakülte e-katalogundaki etkileşim özelliklerinin yeterli olduğunu düşünüyor musunuz?" olarak yöneltilmiştir. Soruya verilen yanıtlara göre, katılımcıların %55'i Fakülte e-katalogundaki etkileşim özelliklerini oldukça yeterli bulmuştur. %39'u etkileşim özelliklerin yeterli olduğunu düşünmektedir. %4'ü etkileşim özelliklerini fark etmediğini belirtmiş, %2'lik dilimi ise etkileşim özelliklerinin yetersiz olduğunu ve daha fazla özellik eklenmesi gerektiğini ifade etmiştir (Tablo 9).

Bu bulgular fakülte e-katalogundaki etkileşim özelliklerinin büyük çoğunluk tarafından yeterli bulunduğunu göstermektedir. Ancak, kullanıcıların farklı beklenti ve tercihlerine yanıt vermek için sürekli olarak kullanıcı deneyimi göz önünde bulundurularak geliştirmeler yapılması önemlidir. Böylece, kullanıcıların daha iyi bir deneyim yaşaması ve katalogun etkileşim özelliklerinden maksimum faydalanılması sağlanacaktır.

**Tablo 9.** Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Etkileşimli E-Katalog Kullanıcı Deneyimi (UX) anketinin dokuzuncu sorusuna ait değerlendirme oranları.



Anketin onuncu sorusu "Fakülte e-katalogunun gerekli olduğunu düşünüyor musunuz?" şeklinde düzenlenmiştir. Verilen yanıtlara göre, katılımcıların %75'i fakülte tanıtımları için e-katalogların gerekli ve önemli olduğunu düşünmektedir. %24'ü E-katalogların fakülte tanıtımı için gerekli bir uygulama olduğunu ifade etmiş, %1'i ise önemli bir etkisinin olmadığını belirtmiştir (Tablo 10).

Bu bulgu, Fakülte tanıtımlarında e-katalogların genel olarak önemli bir iletişim aracı olduğunu göstermektedir. Fakülte e-katalogu, aday öğrencilere fakülte hakkında detaylı bilgi sağlama ve ilgilerini çekme konusunda etkili bir rol oynamaktadır. Ancak, farklı katılımcıların görüşleri ve tercihleri dikkate alınarak, e-katalogların içeriği, erişilebilirliği ve kullanılabilirliği gibi unsurların geliştirilmesi gerekebilir. Bu şekilde, daha fazla aday öğrencinin fakülte hakkında doğru ve kapsamlı bilgiye erişebilmesi ve fakültenin potansiyel öğrencileriyle etkileşimini artırabilmesi mümkün olabilir.

**Tablo 10.** Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Etkileşimli E-Katalog Kullanıcı Deneyimi (UX) anketinin onuncu sorusuna ait değerlendirme oranları.



## 8. Sonuç

Dijital çağda, web tabanlı etkileşimli e-katalog uygulamalarının üniversite ve fakülte tanıtımlarında önemli bir rol oynadığı, gençler arasında bilgi erişimi, kullanım kolaylığı, sürdürülebilirlik ve etkileşim imkânı açısından giderek tercih edildiği görülmektedir. Bu e-kataloglar, potansiyel öğrencilerin karar verme sürecine yardımcı olurken, üniversitenin gücünü, eğitim kalitesini ve avantajlarını görsel ve bilgilendirici bir şekilde sunabilme imkanı sağlamaktadır. E-kataloglar, Ders planları, program değişiklikleri, akademik kadro gibi önemli bilgiler anında güncellenebilir ve kullanıcılara sunulabilir. Bu da öğrencilerin ve paydaşların her zaman güncel ve doğru bilgilere erişimini sağlar. E-katalog arayüz tasarımları kullanıcı deneyimleri göz önünde bulundurularak mobil uyumluluk, etkili görseller, profesyonel içerik, kullanışlı menü ve navigasyon özelliklerini barındıran kullanıcı dostu bir anlayışla tasarlanmalıdır.

Bu araştırma, üniversitelerin web tabanlı e-katalog uygulamalarını daha iyi anlamak ve kullanıcı deneyimini geliştirmek amacıyla yapılmıştır. Elde edilen bulgular, üniversitelerin e-katalog tasarımlarını iyileştirmek ve kullanıcıların bilgilere daha etkili bir şekilde erişmelerini sağlamak için değerli bir kaynak olabilir. Araştırma sonucunda genellikle dijital katalog oluşturma uygulamalarının interaktif bir şekilde içerik sunmayı sağlaması ve geleneksel katalog tasarım anlayışına uygun özelliklere sahip olması nedeniyle üniversitelerin ve fakültelerin tanıtım süreçlerinde tercih edilen bir yöntem haline geldiği görülmektedir. Bazı üniversiteler ise tanıtım

ve bilgilendirmelerini resmi web sayfalarından sürdürmekte, ayrıca bir tanıtım e-kataloguna sahip olmadıkları görülmektedir.

Bu çalışmada Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İnteraktif Fakülte E-Katalogu, tasarım ve etkileşim özellikleri açısından öğrencilerin, aday öğrencilerin, akademisyenlerin ve her kullanıcının fakülte hakkında bilgi almak için başvurabileceği bir kaynak olarak hazırlanmıştır. E-katalogda, bölümler, öğretim üyeleri ve ders planları gibi bilgiler yer almaktadır. Ayrıca içerikte, sosyal medya hesaplarına erişilebilir ve tıklanabilir özellik eklenerek, kullanıcıların daha fazla bilgiye kolayca ulaşmaları amaçlanmıştır. Çağdaş tasarım anlayışını yansıtan, hedef kitleye uygun renk seçimi, interaktif özelliği, etkileyici görsellik içeren arayüz tasarımları ve grafik öğelerin dengeli kullanımıyla günümüz tasarım anlayışını yakalayan bu e-katalog uygulaması, kullanıcılara keyifli bir deneyim sunmaktadır. Dünyadan 66,712 başvurunun değerlendirildiği 13 kategoriden 462 projenin seçildiği Peru Uluslararası Tasarım Bienali Editoryal Tasarım kategorisinde seçkiye giren bir e-katalog olması da bu belirtilen niteliklere sahip olduğunu desteklemektedir ([http 4](http://4)).

### **Kaynakça**

Kolko, J. (2010). *Thoughts on Interaction Design*, Burlington: Elsevier.

Soegaard, M. (2002). *The Basics of User Experience Design*, Interaction Design Foundation.

Baer, K. (2008). *Information Design Workbook Graphic Approaches, Solutions and Inspiration + 30 Case Studies*, Beverly: Rockport Publisher.

Allanwood, G. ve Beare, P. (2014). *User Experience Design: Creating Designs Users Really Love*, London: Bloomsbury Publishing Plc.

Steane, J. (2014). *The Principles & Processes of Interactive Design*, London: Bloomsbury Publishing Plc.

Salmond, M. ve Ambrose, G. (2013). *The Fundamentals of Interactive Design*, London: Bloomsbury Publishing Plc.

### **İnternet Kaynakları**

Banerjee, P. (2022). "8 Benefits of Using Digital Product Catalogs For Your Retail Business", <https://124.im/VITSnZH>, Erişim tarihi: 07.03.2023.

http 1: "Interaction Design", <https://124.im/YA9Z>, Erişim tarihi: 07.03.2023.



http 2: “Everything To Know About E-Catalogues”, <https://l24.im/2xty>, Erişim tarihi: 07.03.2023.

http 3: “What Is An Online Catalog?”, <https://l24.im/ycfN6>, Erişim tarihi: 07.03.2023.

http 4: “Peru Design Biennial”, <https://l24.im/Fg84Q>, Erişim tarihi: 07.03.2023.

Natsir, C. (2022). “Catalogue Are: Definition, Function and Advantages”, <https://l24.im/PV9>, Erişim tarihi: 07.03.2023.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tanıtım E-Katalogu.  
<https://l24.im/ijJQK>, Erişim tarihi: 10.03.2023.

Görsel 2. Bahçeşehir Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Tanıtım E-Katalogu.  
<https://l24.im/zSbN>, Erişim tarihi: 11.03.2023.

Görsel 3. Pretoria Üniversitesi Tanıtım E-Katalogu. <https://l24.im/mfZXhtW>, Erişim tarihi: 11.03.2023.

Görsel 5. ÇOMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Tanıtım E-Katalogu Kapak Arayüz Tasarımı.  
<https://l24.im/YREs2g>, Erişim tarihi: 05.03.2023.

Görsel 6. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tanıtım E-Katalog Tasarımı için kullanılan ‘Khand’ font ailesi. <https://l24.im/XsUEea>, Erişim tarihi: 09.03.2023.

Görsel 7. ÇOMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Tanıtım E-Katalog Grafik Tasarımı ve Resim Bölümü Arayüz Tasarımları. <https://l24.im/YREs2g>, Erişim tarihi: 05.03.2023.

Görsel 8. ÇOMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Tanıtım E-Katalogu Resim Bölümü Akademik Kadro Arayüz Tasarımı. <https://l24.im/YREs2g>, Erişim tarihi: 05.03.2023.

Görsel 9. ÇOMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Tanıtım E-Katalogu Grafik Tasarımı Bölümü Lisans Öğretim Planı Arayüz Tasarımı. <https://l24.im/YREs2g>, Erişim tarihi: 05.03.2023.

## GÜNCEL SANATTA ESTETİK DENEYİM VE OYUN

### THE PLAY AND AESTHETIC EXPERIENCE IN CONTEMPORARY ART

Metin UÇAR \*

#### Öz

Bu çalışma, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yeni malzeme ve anlatım yolları ile disiplinler arası deneysel bir uygulama alanına dönüşen güncel sanat uygulamalarına izleyicinin oyunla katılımı ile ortaya çıkan yeni estetik deneyim sürecini ele almaktadır. Bu kapsamda eğlenceli ve etkileşimli bir deneyim süreci olarak oyunun rolü ile sürecin oluşmasında etkili olan sanatçı, katılımcı ve sanat eseri arasındaki ilişkinin sorgulanması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda güncel sanat uygulamalarına oyunla katılan 'izleyici' katılımcı olarak yeniden tanımlanmış ve oyun kuramı ile ilişkisel estetik arasındaki ilişki açısından irdelenmiştir. Araştırma kapsamında, güncel sanat uygulamalarına oyunla katılım biçimi Huizinga'nın "Homo Ludens'i" ve Bourriaud'nun "İlişkisel Estetik" kuramları çerçevesinde ele alınarak incelenmiştir. İnceleme, oyunu bir çocukluk ve hayal gücü alanından ziyade, yaşamı inşa eden kültürel bir olgudan hareketle ele almıştır. Bu yeni yaklaşıma bağlı olarak oyunla ortaya çıkan estetik deneyim, seçilen beş farklı güncel sanat eseri üzerinden analiz edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Güncel Sanat, Oyun, Estetik Deneyim, Oyun olarak sanat.

#### Abstract

The paper focuses on the new aesthetic experience process that emerged with the audience's participation in play in contemporary art practices, which have evolved into an interdisciplinary experimental field with new materials and expression methods since the second half of the twentieth century. It is intended in this context to question the role of the game as a fun and interactive experience process, as well as the relationship between the artist, the participant, and the artwork, which is effective in the process's formation. In this direction, the 'spectator' who engages in contemporary art practices through play has been redefined as a "participant" and examined in terms of the relationship between game theory and relational aesthetics. In the context of the paper, Huizinga's "Homo Ludens" and Bourriaud's "Relational Aesthetics" theories have been used to examine how play can be used to participate in contemporary art practices. The review addressed the game as a cultural phenomenon that builds life rather than a field of childhood and imagination. Depending on this new approach, the aesthetic experience that emerged with the game was analyzed through five different selected contemporary art works.

**Keywords:** Contemporary art, Play, Aesthetic experience, Art as play.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.03.2023 – Kabul tarihi: 26.05.2023*

\* Doç. Dr. Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, <https://orcid.org/0000-0003-3196-9394>, [metinucar@kastamonu.edu.tr](mailto:metinucar@kastamonu.edu.tr)

## 1. Giriş

Modern sanatın 60'lı yıllardan itibaren etkisini yitirmesi ile birlikte ortam odaklı ve izleyicilerin katılımına dayalı farklı sanat pratikleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Güncel/çağdaş sanat olarak adlandırılan yeni sanatsal uygulamalar, modern dönem sanatının dışavuruma bağlı yaklaşımı ile biçime dayalı normatif kurallarını yıkarak özne ile nesne arasındaki geleneksel estetik deneyim sürecini de işlevsiz hale getirmiştir. Bu sürece bağlı olarak özne-nesne arasındaki estetik mesafe kalkmış ve modern sanat eserlerinin pasif tefekküre dayalı estetik deneyimi, yerini katılıma dayalı bir deneyime bırakmış ve böylece sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcı arasındaki ilişki de değişip dönüşmeye başlamıştır. Güncel sanat uygulamalarında sanatçı; estetik nesne yaratıcısından ziyade bir işbirlikçi, sanat eseri; estetik bir nesneden ziyade açık bir yapıt, izleyici ise: pasif bir izleyiciden ziyade katılımcı ve paylaşımcı bir rol üstlenmiştir (Bishop, 2015: 10).

Güncel sanatın katılıma dayalı bir etkinliğine doğru evrilmesi ile birlikte, deneyimi gerçekleştirmenin yollarından birisi olarak oyun; sanatçılar tarafından tercih edilen etkinlik türlerinden birisi haline gelmiştir. Ancak, eğlenceli, zevkli ve gönüllü bir katılım olarak oyunun güncel sanat uygulamalarında nasıl bir estetik deneyim oluşturduğu konusu yeteri kadar açık değildir. Bu nedenle çalışma, güncel sanat pratiklerini oyunla deneyimlemenin nasıl gerçekleştiği ve buna bağlı olarak anlam yaratma sürecinin nasıl oluştuğu, Huizinga'nın *Oynayan Adam* (Homo Ludens) ile Bourriaud'nun *İlişkisel Estetik (Relational Aesthetic)* kuramları çerçevesinde ele alınarak Happening, Performans, Fluxus ve enstalasyon gibi güncel sanat örnekleri üzerinden irdelenmeye çalışılmıştır.

Oyun, Huizinga'ya göre; fizyolojik ve maddi bir etkinlik değil, maddi olmayan bir durumu ima eden anlamlı bir etkinliktir. Ayrıca; oyunu hiçbir pratik veya maddi ilgi olmaksızın, sadece eğlence için ve zevkle gerçekleştirilen gönüllü bir etkinlik olarak tanımlıyor ve bu çerçevede oyunu "yaşamsal enerjinin boşaltılması", "taklit içgüdü", "rahatlama ihtiyacı", "duygusal boşalım" (abreaksiyon), "arzuların yerine getirilmesi" şeklinde sınıflandırılmıştır (Huizinga, 2015: 17-20). Oyunun katılıma dayanan bir eylem biçimi olarak sanat eseri ile belli bir mekânda kurduğu boyutu ilişkisel estetik açısından ele alındığında Bourriaud; çağdaş sanat eserini, "duygu ve

düşünce aktaran bitmiş bir ürün” olarak değil, “bir gezinme alanı, bir portal, bir etkinlik süreci” olarak tanımlamaktadır. Bourriaud’ya göre hiçbir şey hissetmemek, yeterince çaba göstermemek demektir. İlişkisel projeler, verilen oyunun retorikine katılma, kendini kaptırma, dahil etme ve dahil olma isteğini gerektirir diyerek oyunla katılım ile temsil arasındaki ilişkinin önemine vurgu yapar (Bourriaud, 2005: 45-74).

Modern ve öncesi dönemin geleneksel sanat yaklaşımında temsil olarak görülmeyen oyun ve oyunla katılımın güncel sanat uygulamalarında temsil için bir tetikleyici role sahip olması, oyunu sadece eğlence ve boş vakit geçirme etkinliği olarak değil, katılımcının eseri tamamlama, organize etme, algılama, anlamlandırma aracı olarak kullanılmaya başladığı ve sanatın artık estetik bir nesne değil, katılıma ve etkileşime dayalı bir eylem biçimine dönüşmeye başladığı da gösterilmeye çalışılmıştır.

## **2. Oyun Sanat İlişkisi**

Oyun; sosyolojiden psikolojiye, sanattan felsefeye, eğitimden estetiğe kadar birçok kuramsal söylem alanına ait bir kavram olması nedeniyle herkes tarafından bilenen fakat kesin bir tanımını yapmanın da güç olduğu bir eylem biçimidir. Oyun, ister bilimsel açıdan ciddi bir eylem biçimi olarak gösterilsin isterse basit bir çocuk etkinliği olarak eğlenceli ve zevk aracı olarak görülsün, her ikisinin de antik çağdan beri sanat ile aralarında güçlü bir ilişki ve benzerlik olduğu bilinmektedir. Bu durumu Schiller; “insanı özgürleştiren, insana haz duygusu yaşatan gönüllü, çıkarsız bir eylem biçimi olarak sanat ile büyük benzerlik göstermektedir” şeklinde açıklamaktadır (Hein, 1968: 67).

Antik çağdaki düşünürler oyun ile sanat arasındaki ilişkiyi doğrudan ele almasalar da her iki disiplini ayrı ayrı ele alarak kıyaslamalar ve benzetmeler yoluyla tanımlamaya çalıştıkları görülür. Örneğin Homeros’un İlyada destanında (Homeros,1971: XV) sanatın işlevinin oyuna göre daha çok önemsendiği ancak yine de her iki etkinliğe küçümseyici bir tavırla yaklaşıldığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte oyun, hayvanların ve çocukların bir etkinliği olarak düşünülür ve antik çağda her ikisine karşı olan duygusuz tutum göz önüne alındığında, nispeten oyun daha alt bir konuma indirgenir. Oyun amaçsız, zihinsel olmayan, anlamsız, zaman kaybettiren ve zevk için

yapılan (hedonik) bir eylem olarak düşünülmesi gibi sanatta oyuna benzer şekilde en yüksek düzeyde zevk, dinlenme, eğlence aracı olarak görülmektedir.

Antik dönemde bir deneyim biçimi olarak oyun, Platon ve Aristoteles'te de önemli yere sahiptir. Her iki düşünür de oyun ve sanat arasında genetik bir bağ olduğuna inanmaktadır. Platon'un oyun ile ilgili yaklaşımı doğal olarak taklitle (mimesis) ilgilidir. Platon'daki vurgu daha çok sanatın ve oyunun eğitime katkısı boyutuyla ele alınır. Sanatçı doğayı taklit ederek öğrenir. Müzisyenler doğadaki tüm sesleri taklit ederek oyun oynarlar. Tiyatrocular insanların davranışlarını taklit ederek eğlenirler ya da oyun oynarlar. Erkek çocuklar askerlik, kızlar ise annelik oyunu oynayarak gelecekteki yaşamı taklit ederler (Devlet V, 393). Platon'da oyun ve sanat görüldüğü gibi taklide bağlı ve eğitim işlevine sahip bir faaliyet olarak görülür. Oyun rasyonelliğin önündeki engellerin kaldırılmasına yardımcı olur, ancak kendi başına rasyonaliteye giden bir araç olmayabilir.

Oyun ve sanat ilkçağ ve orta çağ boyunca Platon ve Aristoteles'in benzer düşünceleri etrafında şekillenir ancak 19. yüzyılın başlarında, insanın akıl dışı yönü daha büyük bir önem kazanır. Bu dönemde oyun, akıl dışı olanın önemsiz bir ifadesi olarak değil, insanın iki yönü arasında olası bir köprü ya da bütünleştirici güç olarak görülmeye başlanmıştır. Sanat ve oyun arasındaki ilişkiye ilk olarak 18. yüzyıl sonralarında değinen Kant, oyun kavramını iki farklı anlamda kullanır. İlk olarak, güzel sanatlar ile benzer bir model olarak, çıkarsız, kendinde bir etkinlik olarak ele alır. Bu estetik yargının ve sanatsal dehanın felsefi düzeyde bir özelliği olarak "özgür oyundur". İkinci olarak da "Beğeni yargısını belirleyen hazzın tüm ilgililerden bağımsız olduğunu" belirterek, estetik teorisinin merkezi bir noktaya değindiği "haz" ilkesidir (Kant 2011: 54). Genel olarak bakıldığında Kant, zanaattan ayırdığı sanatı özgür ve ereği kendinde bir oyun etkinliği olarak ele almaktadır. Sanat, tıpkı oyunda olduğu gibi sonucun belirsiz olduğu bir faaliyette insanın meşgul olması ve tatmine ulaşması söz konusudur (Tunalı, 1998). Kant'a göre, yalnızca kendi kendisi için hoş giden bir uğraş olan özgür sanat, tıpkı oyun gibi kendisinde başka hiçbir erek taşımaz. Böylelikle oyun ile sanatın ortak yönü her ikisinin de ereksiz oluşu ya da ereksiz bir erekliliğe sahip oluşudur. Ne türde olursa olsun sanat bir oyundur, daha doğrusu oyun gibidir. Bu oyun gibi oluş ve ereği kendindelikle, ikisi birlikte Kant'ın sanat kuramının temelidir (Soykan, 1991: 41).

Kant'ın temel yaklaşımları açısından bakıldığında günümüzde özellikle postmodern sanatçıların oyunu sanatın içerisinde bir etkinlik olarak ele alma nedenleri daha iyi anlaşılabilir. Ayrıca oyunun rasyonel imgesi temsile yönelik geleneksel yaklaşımı da destekler ve temsil kavramı için referans noktası görevi göstermektedir. Rasyonel karakterine rağmen, Kant'ın katkısı, sanatın rolüne ve günümüz sanatında uyandırdığı tepkilere yaklaşım açısından bakıldığında "oyunun geri dönüşü" olarak nitelendirilebilir.

Sanattaki klasik oyun teorisi Schiller tarafından *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar (Letters on the Aesthetic Education of Man)* adlı kitabında da açıklanmıştır. Diğer bazı hayvanlar gibi insanın da aşırı bol enerjiyle uyarıldığında, çeşitli yetilerinin özgür, faydacı olmayan kullanımında kendini gösteren birincil bir oyun dürtüsüne sahip olduğunu iddia eder. Schiller'in "oyun" anlayışı, Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ndeki "özgür oyun" kavramına dayanmaktadır. Schiller'e göre oyun, insan durumunu oluşturan duygusal dürtü ve biçimsel dürtü ile birlikte üç dürtüden biridir (Schiller, 1993: 126). Oyun dürtüsünün, duyumsal dürtü aracılığıyla deneyimlenen ampirik akış ile biçimsel dürtünün rasyonel ve mutlak olana yönelik eğilimi arasında, iki dürtüyü birbirleriyle yaratıcı oyuna getirerek aracılık ettiğini ileri sürer (Hein, 1968). Schiller, sanat ve oyun arasındaki ilişkiyi açıkça ifade etmez, ancak esasen genetik bir ilişki gibi görünmektedir. Her ikisi de oyun dürtüsünün dışavurumlarıdır, ancak sanatsal yaratma ve etkinlik burada modern dönem sanatçının yaratma süreci açısından ele alındığı ve yorumlandığı anlaşılmaktadır. Sanat Schiller'e göre muhtemelen daha olgun veya karmaşık bir oyun şeklidir. Bu yaklaşımı ile Schiller'in oyun teorisi ile temsiliyet arasında doğrudan bir ilişki olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Schiller, sanatı bir oyun olarak tasarımlar ve oyunun özgür bir faaliyet olduğunu belirtir. İnsan oyun oynarken ve dolayısıyla sanat yaparken özgür olduğu için estetik deneyim gerçekleşmektedir. Çünkü Schiller'e göre estetik deneyim ancak insanın oyun özgür şekilde oyun oynayarak güzelliğe ulaşabilir. Buna bağlı olarak ta oyun dürtüsü gerçek anlamda sanatı ortaya çıkarır ve insanın bir deneyim kazanmasına neden olmaktadır.

Huizinga, oyuna ilişkin görüşlerinde, oyunun sanat veya estetikle olan ilişkisi üzerinde esas bakımından durmaz. Ancak yine de oyun ve estetik arasında belli ilgiler kurmaktan da geri

kalmaz. Bu ilgi, genellikle, oyun ve sanatın biçimleyici/düzenleyici, haz verici, baskıdan kurtarıcı, özgürleştirici, gibi bilinen ortak özellikleri olmasından kaynaklanır.

Johan Huizinga, *Homo Ludens (Oynayan İnsan)* adlı çok bilinen kitabında, oyun sorununu biyolojik, psikolojik değil, kültürel bir olgu olarak ele alır (Soykan, 1991). Huizinga'ya göre oyun kavramı kültürden daha eskidir. Kültür kavramının insan topluluğuna gereksinimi olmasına karşın, hayvanlar doğallıkla oyun oynarlar ve onların oyunları ile insanların oyunları temel karakter olarak hiçbir farklılık göstermez (Huizinga, 2010:19). Ona göre medeniyet oyun içinde doğar ve gelişir. İnsan; karakterinde *homo sapiens* (akıl yürüten adam) ve *homo faber* (yaratıcı) olarak tanımlanır ama belki de daha temelde *homo ludens*'tir (oynayan adam). Çünkü oyunda mutlak olarak birincil bir yaşam kategorisiyle ilgilenilmelidir (Huizinga, 2010:19). Huizinga'ya göre oyun, gerçeklikten daha aşağı görünse de "ciddiyeti çok aşağıda bırakan güzelliğin ve yüceliğin doruklarına yükselebilir" (Huizinga, 2010:7). Huizinga'nın görüşüne göre oyun ve düzen arasındaki yakınlık, oyunu estetik alanına yerleştirir. Düzenli bir biçim yaratma dürtüsü oyunu canlandırır ve katılanlar için büyüleyici ve estetik bir deneyim haline getirir. Huizinga'nın belirttiği gibi oyun ritim ve uyuma bağlı olarak güzel olma eğilimi taşır ve oyuncunun (izleyenin) katılımı ile yeni bir estetik deneyime dönüşür. Bunun yanında Huizinga'nın bu temel yaklaşımı çerçevesinde katılımcının temsil gücü ile bağlantılıdır. Ayrıca katılımcı olarak oyuncunun bilinçli olarak oyunun amaçlarının, ekipmanının ve kurallarının farkında olduğu göz önüne alındığında en ilkel oyunlarda bile bir tür anlam arayışı vardır.

Sanat ile oyun arasındaki benzerliğe günümüz sanat perspektifinden bakıldığında oyunun sanat içerisindeki bir etkinlik ya da katılım açısından asla bir amaç olarak ortaya çıkmadığı görülür. Oyun sanatın amacına hizmet etmez ancak sanat eserinde istenilen etki ya da anlama ulaşmak için araç olarak kullanılmaktadır. Modern ve postmodern dönemde sanat oyun ilişkisini araştıran düşünürlerin en önemlisi hiç kuşku yok ki Hans Gadamer'dir.

Gadamer, sanatı gerçek anlamına geri getirmek ve sosyal yaşamdaki gerçek anlamına kavuşturmak için oyun kavramına başvurur. Gadamer sanatın oyun unsurunu "amaç ilişkilerinin özgürlüğü" olarak değil "özgür bir tepki" olarak açıklar (Gadamer, 2005:32). Gadamer'de oyun, şeylerin özneye ifşa edildiği orijinal bir deneyim ve varlık için bir metafordur. Oyun aynı zamanda sanat eserinin bir varlık biçimidir, bu nedenle sanat, yaşamın, gerçekliğin, varlığın ve dünyaya

hükmeden doğal güçlerin bir tezahürü olarak görülebilir. Sanatsal eylemdeki oyuncular veya katılımcılar, deneyimlerinin tam kontrolüne sahip değillerdir. Oyun, varlığın tezahürü ve katılımcılarını gerçeklikten ve birbirlerinden ayırmaz, aksine kolektif deneyimde onları birbirine bağlar. Oyuncular oyun dünyasıyla birleşirler ve kollektif bir eser üretirler. Gadamer oynamayı, yani oyun ve oyuncunun bir olduğu zamanı anlamak maksadıyla hareket eder. Oyunun öznesi kendisidir. Kendine has kapalı bir dünyada bir alan sınırları içerisinde oynanır. Sanat eseri ve izleyici arasındaki ilişki de böyledir. Bu tanımlama “oyun alanı” kavramını beraberinde getirir. “Her eser, onu belli bir oyun alanında yanıtlayan kişiye, içini kendinin dolduracağı bir alan bırakır” (Gadamer, 2008:202). Oyun kendiliğinden düzenli bir hareketten oluşur. Bu hareketin düzenlenmesi oyunun amacıdır. Sergilenen bir durum olursa katılımcıda oyunun içindedir. Yani o harekete katılır ve karşılaşır, evcilleşir. Tıpkı oyunda insanın kendi kendisiyle seyirci olarak karşılaşması gibidir. “Eğer gerçekten bir sanat deneyimi yaşanırsa dünya ışıltar ve daha da hafifler.” Her eser izleyici tarafından doldurulması gereken bir oyun alanı bırakır. Katılımcı, sanatçı bir sanat deneyimi yaşayarak oyunun bir parçası olur. Oyun da herkes eş oyuncudur (Gadamer, 2005: 38-41).

### **3. Estetik Deneyim Olarak Oyun**

18. yüzyıl ortalarında modern dönem ile birlikte ortaya çıkan estetik deneyim; antik çağdan günümüze karmaşıklığı, anlam çokluğu, sanat ve güzellik kuramlarındaki biçimlendirici yanı ile belirsiz, çok anlamlı ve tartışmalı bir kavramdır.

Estetik deneyim; güzelliği algılamanın önemli kaynağı olarak modern dönemin sonuna kadar sanatın en temel amacı olarak düşünülmüş ve buna bağlı olarak sanat eserinin alımlanmasında en önemli kriter olarak kabul edilmiştir. Bir sanat eseriyle karşılaşıldığında yaşanan bu dönüştürücü deneyim, farklı şekillerde tanımlamıştır. Platon, estetik deneyimin doğadaki iyinin kavranması olduğunu savunur. Ona göre, estetik deneyim iyinin tam olarak algılanması iyi olanın ideada bir anlığına yansımasıdır. Orta çağ düşünürleri estetik deneyimin dünyevi güzellik duygusunun Tanrı'nın ebedi güzelliğinin bir yansıması olduğuna inanmışlardır. Bilimsel bir estetik deneyim ancak on sekizinci yüzyılda ortaya çıktı. David Hume ve Immanuel Kant ile başlayan bu modern süreç, estetik deneyimi psikolojik terimlerle açıklamaya çalışmıştır. Hume, estetik deneyimin algı ve duygu arasındaki duyarlılıkla ilişkili olduğunu savunurken Kant,



estetik deneyimi güzel bir şeyle ilişkilendirdiğiniz çıkarsız hazla ilişkilendirdi; Dewey ise onu mümkün olan en eksiksiz, en zengin ve en yüksek hayat deneyimi olarak değerlendirir (Hagman, 2005: 14-15).

Estetik deneyim çok farklı şekillerde tanımlasa da Markovic'e (2012: 3) göre bunları üç temel kategoride toplamak mümkündür. Bunlardan ilki duygusal ya da fenomenolojik deneyim olarak bilinen ve estetik değerlendirme nesnesiyle güçlü ve net bir birlik ve büyülenme duygusuna sahip olmaktır. İkinci olarak bilişsel ya da semiyolojik deneyim; sembolik ve yaratıcı yönüne atıfta bulunur ki özne, estetik nesnelere ve olayları sembolik veya sanal bir gerçekliğin parçaları olarak değerlendirir ve günlük kullanımlarını ve anlamlarını aşar. Devinişsel ya da katılım ile gerçekleşen üçüncü deneyim ise daha çok sanat eserinin alımlanmasına beden ile katılımı gerektirir. Estetik deneyimin motivasyonel, yönelimsel veya özenli yönüne atıfta bulunur. Estetik deneyim sırasında kişiler yoğun dikkat ve yüksek uyanıklık halindedirler; belirli bir nesneye güçlü bir şekilde odaklanırlar ve büyülenirler. Kendi bilinçlerini, çevredeki çevrenin farkındalığını ve zaman duygusunu kaybederler. Güzel sanatlar ayrımıyla yakından özdeşleşen ve sanatın temel amacını temsil eden özgün bir deneyimdir (Markovic, 2012: 3).

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren estetik deneyim sanat kapsamında çarpıcı bir değişim ve dönüşüme sürecine girmiştir. Modern dönemin biçimci ve güzelliğe dayalı bir deneyimi yerini giderek katılıma ve etkileşime dayalı bir deneyime bırakmaya başlamıştır. Modern dönemin temsil paradigmaları giderek reddedilmiş ve izleyicilerinin aktif katılımıyla birlikte gündelik yaşamı sanatsal pratiklerine dahil ederek bir dizi değişiklik sergilemiştir. Özellikle 80'li yıllardan sonra sanat alanında ortaya çıkan yeni ve katılımcı sanat pratikleri yeni bir estetik deneyimin de belirleyicisi olmuştur. Görünüşe göre sanat; sanatçı eser ve alımlayan arasındaki tüm ilişkiler yeniden inşa etmiştir. Kısacası, estetik alan nesnelere estetiğinden deneyim ve duyarlılık estetiğine dönüşmüştür. Sanatta izleyici artık bir seyirci değil, görsel veya metinsel materyalleri özümseyen, zaman zaman onun uyarısına fiziksel olarak tepki veren bir katılımcı ve yaratıcı hale gelmiştir.

Sanat alanında ortaya çıkan bu yeni yaklaşımlarla beraber estetik deneyimin de kapsamı genişlemiş ve izleyicinin aktif katılımına dayalı yeni deneyim biçimleri ortaya çıkmıştır. Fransız

eleştirmen Nicolas Bourriaud tarafından geliştirilen ilişkisel estetik fikri sanatlarının sosyal bir alan, insan ilişkileri için bir bağlam yarattığını düşüncesine dayanır. Bu estetik deneyim anlayışı açısından yeni bir yaklaşımdır. Özellikle modern dönemin geleneksel yaklaşımı ile karşılaştırıldığında biçim ve ifadeye dayalı bir nesne üretimine bağlı estetik deneyim anlayışının özne, nesne ve katılımcı arasındaki oluşturduğu yeni bir forma bağlı olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Bourriaud'a göre sanat; "her ne olursa olsun satranç tahtasında oynanan en hızlı parti, karşılıklı-eylem, bir aradalık ve ilişkisellik kavramlarına bağlı olarak geliyor" (Bourriaud, 2005: 17). Bourriaud; "Sanatsal etkinlik, formları, tarzı ve işlevleri değişmez bir öze değil, çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilen bir oyundur" (Bourriaud, 2005: 17) ifadesiyle günümüzde sanatın oyun yönüne vurgu yapar. Oyun kurucu olarak sanatçı tarafından kurulan her oyun yeni bir keşif niteliği taşır. Katılımı organize etmenin çeşitli yollarından oyun birçok sanatçı tarafından tercih edilmiştir. Katılımı sağlamanın bir aracı olarak oyun; izleyicileri yönlendirerek aktif olarak sanat eserlerine katılmalarına, hatta sanat eserini tamamlanmalarına vesile olmaktadır. Bu, oyunların türüne, biçimine, oyun nesnelерinin sunum şekli veya sergi alanının düzenlenmesine bağlı olarak gerçekleştirilmektedir.

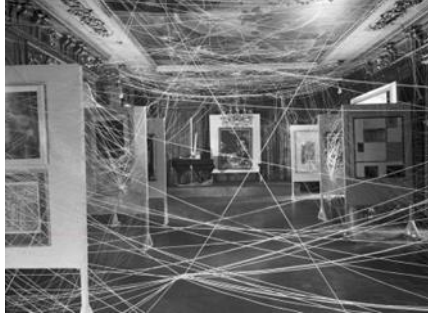
#### **4. Güncel Sanatta Oyun**

1960'lı yılların başından itibaren modern sanatın etkisini yitirmesi ile beraber biçimci estetiğe dayalı sanatsal üretimler terkedilerek daha çok performanslar, oluşumlar (Happening), akış ya da çokluk uygulamalar (Fluxus), ile mekân ve ortam odaklı uygulamalar yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu uygulamalarda oyunla katılım önemli bir deneyim haline gelir ve buna bağlı olarak sanata oyunla katılım belli kurallar çerçevesinde yeniden düzenlenir. Böylece ortaya çıkan bu yeni yaklaşımlar ile modern dönem sanatının anlam üretme ve iletmedeki en önemli malzemesi olan biçimci estetik yaklaşım, yerini izleyicinin oyunla katıldığı bir ilişkisel forma bırakır.

Oyunun modern sanat içerisinde bir katılım aracı olarak kullanılmasının ilk örnekleri Dada hareketinin önemli temsilcisi Duchamp'da görülse de sanatçı, genel olarak oyunu modern sanatın dışavurumcu ve biçimci yaklaşımının dışında yaratıcı bir eylem olarak gerçekleştirir. Duchamp, oyunu sanatsal eylem için felsefi koşul ve katılım etkinliği olarak ele alarak eserler yaratır. Bu

nedenle de “oyunla katılım” eyleminin ilk temsilcisi olarak görülürken aynı zamanda enstalasyon sanatının da öncüsü kabul edilir (Jones, 1994: 309)

Sanata oyunla katılımın ilk örneği 1942'de, Manhattan'ın merkezindeki büyük bir İtalyan malikanesinde, André Breton liderliğindeki bir grup göçmen sürrealist sanatçının, açtığı *First Papers of Surrealism* sergisinde, Marcel Duchamp tarafından tasarlanan ve otuzdan fazla sanatçının resim ve heykellerinin yer aldığı sergi mekanını iplerle ördüğü enstalasyon çalışmasında görülür (Görsel 1).



**Görsel 1.** Marcel Duchamp, *Sixteen Miles of String, (Onaltı Millik İp)* Enstalasyon, 1942, First Papers of Surrealism Sergisi, New York.

Duchamp'ın sergi salonunun boş kısımlarını iplerle örmesi ile diğer sanat eserlerinin izlenmesini engellerken diğer yandan açılışa sergi salonuna davet ettiği altı kız altı erkek on iki çocuğun ipler arasında kendilerine yer açarak top, sek sek, atlama ve benzeri oyunlar oynaması sergi alanını tam olarak oyun alanına çevirmiş ve bir anlamda sürrealist sergiyi oyunla provoke etmiştir. Duchamp, bir grup çocuğun sergide oyun oynamasına izin vererek, sadece sürrealizm bağlamında değil, daha geniş anlamda avangart anlayışı ve onun galeri veya müze alanlarıyla ilişkisini sorgularken oyunu sanat mekanının içine açıkça soktuğu ilk uygulamadır (Coates, 1942: 72). Duchamp'ın bu ve benzer çalışmaları, oyun stratejisinin uygulanmasında modern dönemin biçimci yaklaşımından çok daha bilinçli olarak uygulanan katılımlı sanata doğru bir kaymaya işaret eder. Bu yaklaşım, 20. yüzyılda enstalasyonun erken bir örneği olarak kabul edilebilir. İp, mekânın kalitesini etkilemiş ve izleyicilerin mekandaki sanat eserlerine erişimini zorlaştırmıştır. Bu çalışma mekâna müdahale ederek kafa karışıklığı yarattı ve "izleyicinin fiziksel hareketleriyle davranışsal bir oyun" oynadı (Rosenthal, 2003: 23).

1950 sonrası ortam odaklı katılımcı sanatının öncüsü olarak kabul edilen Alan Kaprow, ilk üç boyutlu yerleştirmelerinde Jackson Pollock'un etkinlik ya da performans olarak resimleri; Kurt Schwitters'in *Merzbau*'su; John Cage'in ürün odaklı deneysel yaklaşımından ziyade süreç yaklaşımı; ve her şeyden önce, Amerikalı filozof, psikolog ve eğitimci John Dewey'in deneyim olarak sanat yaklaşımı etkili olmuştur. Kaprow Dewey'in felsefi yaklaşımının sanatsal bir yorumcusu durumundadır. Çünkü bir sanatı estetik bir biçim olarak üretmek yerine bir etkinlik ve iş birliği olarak almayı tercih etmiş ve sanatta özellikle izleyenin katılımı ile oluşan deneyimi öne çıkarmaya çalışmıştır. Kaprow için sanat bir temsil yaratma değil bir etkinlik için ortam oluşturma ve bu ortama katılarak temsil etme etkinliğidir. Yapmış olduğu yerleştirmelerde Dewey'in deneyim olarak sanat felsefesinin izleri açıkça görülür. Dewey'e göre, sanat eseri sadece estetik bir nesneye indirgenemez, bunun yerine nesnenin "deneyimle ve deneyime katkısı açısından değerlendirilmelidir (Kelley, 2004: 14). Bu etkiyi elde etmek için sanat, gündelik hayatın bir parçası olmalı ve onunla iç içe geçmelidir. Ayrıca "insan çabasının ve başarısının diğer tüm biçimlerinin materyalleri ve amaçlarıyla ilişkisinin kesildiği ayrı bir alan olmamalıdır" Sanat, yapay ve bağımsız temsil yerine doğal yaşamın bir parçası olmalıdır (Dewey, 2021: 9). Kaprow bu düşünceler ışığında gerçekleştirdiği oluşumlarda (happening) sanatı hayat ile birleştirmek ve bütünleştirmek için çevresinde bulunan her şeyi sanat eserine çevirmeye çalışmıştır. Happeningler ilk önceleri, izleyicilerin sanatı deneyimlemek için kurallara uyduğu, disiplinli bir oluşum olarak başlasa da Kaprow'a göre Happening, "Bir oyun, bir macera, katılımcıların oyun oynamak için giriştikleri kopyalanamayacak benzersiz bir dizi deneyim etkinliğidir (Holland, 2006).

Kaprow'un izleyiciyi oyun yoluyla sanatsal çalışmasına dahil ettiği işlerden birisi *Yard* (Görsel 2) adlı çalışmasıdır. *Yard (Arka Bahçe)* Martha Jackson Gallery'nin heykel bahçesi sergisi için düşünülmüş ve seyircinin etkileşime girdiği sürükleyici bir ortam olan bir hurdalıkta yeniden yarattığı, yüksek bir oyun unsuru içermekteydi. Kaprow'un tespitine göre, izleyici ile yapıt arasında bir ayrım yoktu; izleyici çalışmanın bir parçası olmalıydı. Kaprow bu çalışması ile sanat nesnesinin tanımını da değiştirmiş oldu. Sanat artık duvarda asılı duran ya da kaide üzerine oturtulmuş bir nesne değil, bunun yerine artık hareket, ses ve hatta koku dahil herhangi bir şey olabilmekteydi. Kaprow, hem sanatında hem de yazılarında modern sanatın katı kurallarını da

reddetti. Sanat onun için yaşam gibi oyundan ibaretti. Bu çalışma yüksek bir oyun unsuru içeriyordu, ancak elbette Kaprow'un belirlediği sınırlar çerçevesinde. Parça, heykelin ölçek olarak genişlemesini ve "yaşam ile sanat arasındaki giderek bulanıklaşan sınırları gösteriyordu. Kaprow'un tespitinde, izleyici ile yapıt arasında bir ayırım yoktu; bu durumda izleyici oyunun bir parçası oluyordu.



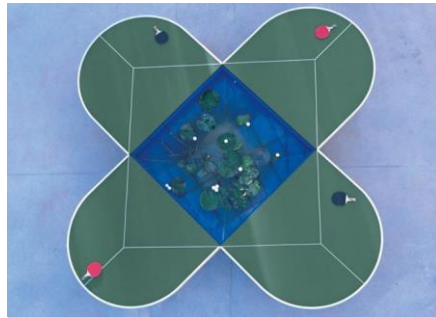
Görsel 2. Allan Kaprow, *Yard*, (*Arka Bahçe*) 1961, Martha Jackson Gallery, New York.

Happening fikri, kısmen Kaprow'un Dewey yorumunun, Huizinga'nın *Homo Ludens* okumalarının daha da geliştirilmiş uygulamalarıdır. Kaprow'un bu çalışmasında oyun sanatsal bir araç değil, bizzat bir eserin kendisidir ve süreç odaklı ilk eserler arasında yer almaktadır. Kaprow'un çalışmaları çağdaş sanat uygulamalarında oyun stratejisinin gelişimine en ayrıntılı ve teorik olarak eklenmiş katkılardan birisi olarak görülebilir. Bununla birlikte, temsil yerine doğrudan deneyim; elit ve tarafsızlık yerine oyunla katılım performans ve beden sanatında da örnekleri görülmeye başlar. Sanatçı olarak oyuncular ile izleyici olarak katılımcılar arasında kurulan doğrudan ilişkiye bağlı olarak ortaya çıkan tepkiler önemli bir deneyim haline gelmiştir.

Kaprow'un *Yard* (*Arka Bahçe*) adlı çalışması çocuk oyunu gibi saf ve içtendir. Ancak bu çocuk oyunu modelinin zıt kutbunda, tehlikeli oyun olarak tanımlanabilecek sanatsal oyun biçimi bulunmaktadır. Schechner bunu fiziksel olarak riskli olabilecek ve alternatif benliklerin oynanmasına izin veren bir karanlık oyun olarak tanımlıyor (Schechner, 1994: 38). Oyun ile gerçeklik arasındaki sınırın ortadan kalkması genellikle tehlike unsurundan kaynaklanır. Karanlık oyunun örneği "Rus Ruleti" ne benzer, tehlike ve şiddet içerir. 1970'lerde performans ve vücut sanatı, muhtemelen karanlık oyun repertuarına en çok ulaşan iki sanat formuydu. Oyuncular ve izleyicileri arasındaki doğrudan temas, edilgenlik ve etkinlik, güç ve boyun eğdirme ilişkileri, kalabalığın psikolojik tepkileri, grup sorumluluğu, gerçeklik ile kurgu arasındaki gerilim vb.

denemelere ilham verdi. Marina Abramovic'in *Rhythm 0* performansı bu tehlikeli ya da karanlık oyuna gösterilebilecek en çarpıcı çalışmalardan birisidir. Abramovic *Rhythm 0'da* (1974) masaya zevk ya da acı verebilecek 72 farklı nesne yerleştirdi. Bunlar arasında bıçaklar, jiletler, bir tabanca ve tek bir kurşun vardı. Katılımcılara sanatçının vücudundaki nesnelere diledikleri şekilde kullanabilecekleri bilgisi verildi. Ancak sanatçının pasifliğinin verdiği cesaretle bazı katılımcılarda saldırganlığa dönüşmüştü. Onu çırılçıplak soydular, vücudunu jiletlerle kestiler; hatta birisi kafasına silah dayadı. Oyun ve taciz arasındaki çizginin ince olduğu ortaya çıktı. Karanlık oyun her zaman uçuruma düşmekten alıkoyan son bir adım ya da harekettir. Bir adım daha ileri gidildiğinde oyun olmaktan çıkan ve temsilde olmayan acı gerçeğe dönüşmüştür (OMA Institute, 2014)

Oyunun bir deneyim olarak, mekâna özgü üç boyutlu sanat türü için bir terminoloji olarak kullanıldığı *enstalasyon* terimi 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında ortaya çıktı ve bugün yaygın şekilde uygulanmaya devam edilmektedir. Enstalasyon uygulamalarına oyunla katılarak estetik bir deneyim yaşatmak ve anlam üretmek günümüz sanatçıların tercihi olmaya başlamıştır. Orozco'nun *Ping Pond Table* gibi oyun ve eğlence konularını açıkça ele alan sanatsal uygulaması, oyunun enstalasyon sanatıyla nasıl ve ne zaman kesişmeye başladığını göstermesi açısından önemli örneklerden birisidir. *Ping Pond Table*, (Görsel 3) 2003 sonbaharında Tate Modern'de düzenlenen ve küratörlüğünü Jessica Morgan'ın yaptığı *Common Wealth* sergisinin bir parçası olan dört yarı oval pinpon masası parçasıyla çevrili ortada kare bir zambak göletinden oluşuyor.



**Görsel 3.** Gabriel Orozco, *Ping Pond Table*, 1998. Courtesy of Marian Goodman Gallerisi, New York.

Bu çalışmalar, 'izleyici' rolüne meydan okuyor ve sanatın çağdaş izleyicisinin izleyiciden çok katılımcı olarak potansiyel bir yeniden formüle edilmesini öneriyor. *Ping Pond Masası*'ndaki

oyun ögesi, katılıma bağlıdır, ancak kendi başına önemlidir. Bu etkinliklere oyunla katılım faydacı değildir (Morgan, 2003: 43). Bu, Bourriaud'nun sanata katılım yoluyla yaratılan mikro topluluklarla ilgili tartışmasına paraleldir. Bu yapıtlardaki aktif katılım zorunluluğu, sanat kurumlarında oyun ve hareketi içeren yeni bir etkileşim biçimini zorunlu kılar. Oyunun anlamlı bir iletişim ve keşif biçimi, oyun kavramının genellikle uçarı ve çocukça bulunarak bir kenara atılma biçimini aşan değerli bir anlama süreci haline gelmesidir.

Yayoi Kusama'nın *Silinmişlik Odası (Obliteration Room)* isimli çalışması 2002 yılında Queensland Sanat Galerisi'nde gerçekleştirilmiştir (Görsel 4). Sergi süreci tamamen beyaz bir alan olarak başlar: salonu, mutfak, yatak odaları ve oyun odasından oluşan tek renkli bir ev. Amaç, ziyaretçilerin istedikleri yere dairesel çıkartmalar yerleştirerek kendi yaratıcı seçimleriyle alanı tamamen dönüştürmeleridir. Katılımcı tamamen özgürdür. Tek kural, alan içinde katılımcıya verilen puantiyeli çıkartmaların tümünü kullanma zorunluluğudur. Kusama, kariyeri boyunca nokta motifini defalarca kullanmıştır. Bununla birlikte, katılımcılara verilen puantiyeli çıkartmaları özgürce ve yaratıcılığı kullanarak yapıştırması isteniyor. Mekânın her yerinde kasıtlı veya tesadüfi, insanların çıkartmalarını kullanmayı seçtikleri şekillerde desenler ortaya çıkar. Serginin ana örgüsü katılımcıyı ne kadar oyuna davet ettiği ve oyuna odaklandığıdır. Öncelikle bu enstalasyon çocuklar düşünülerek tasarlanmıştır. Ama aynı zamanda, yetişkinlerde tüm duvarları karalamak için çocuksu bir istek uyandırır ve onlara bir tür yaratıcı özgürlük verir. Bu yönüyle sergi hem mekânda hem de yaşamlarımıza ilham vermeyi amaçlar (Thompson, 2022).



**Görsel 4.** Yayoi Kusama *Silinmişlik Odası (Obliteration Room)*, 2002 Queensland Sanat Galerisi, Londra

Oyun, yalnızca serginin öncülüyle değil, aynı zamanda oyuncularla dolu bir son odaya sahip olunarak da teşvik edilir. Bu odada bir sallanan at, bir masa tenisi masası ve tekrar tekrar çalmaktan noktaları aşınmış bir piyano bulunmaktadır. Piyanonun tıkrıtları tüm mekânda yankılanır. Yankıları serginin ezici duyusal deneyimine katkıda bulunur. Daireye girdiğinizde alan tüm vücudunuza hükmederek tamamen sürükleyici ve fiziksel bir deneyim yaratır. Kusama'nın bu çalışması katılımcının gerçekleştirdiği bir oyundur. Sanatçı yaşamı boyunca kullandığı puantiyelerle kendisi oynadığı gibi aynı zamanda herkesin de bu oyuna katılmalarını ister. Başka bir deyişle, kendisine gösterilen oyuna izleyiciyi de dahil eder ve onu içine çeker. İzleyicilerin daha önceden görmediği ya da hiç deneyimlemediği bambaşka bir bakış açısı sağlayacak bir ortam oluşturur. Bu ortam aslında sanatçının bir işbirlikçi ya da oyun kurucu gibi katılımcıların mekân ve sanat eseri ile ilişki kurmalarına zemin hazırlayan bir etkinliğe dönüşür.

2006 yılında Londra'daki Tate Modern'in Türbin Salonu'na (Turbin e Hall) kurulan *Test Alanı*, galerinin üst katlarından zemin seviyesine kadar uzanan beş adet sarmal boru biçimli kaydırdan oluşuyordu (Görsel 5). Özellikle yüksek bir seviyeden aşağı kaymak hem fiziksel hem de ruhsal olarak yoğun bir deneyimi gerektirmektedir. İnsanların deneyimlerini sanat eserinin hammadde olarak kullanan sanatçı Carsten Höller, kaydırak ve atlıkarınca gibi panayır eğlence modellerini eserlerine uyarlayarak galeride bir karnaval havası yaratmıştır. Kaydırdan aşağı inme deneyimi başlı başına eğlence olmasına rağmen bu çalışmanın önemi Bourriaud'nun etkileşimli estetik deneyimi ile yakından ilişkilidir. Bourriaud'nun ilişkisel estetik kuramı, sanatsal uygulamalarda sosyal ilişkileri ve etkileşimlerin sanat formu olarak ele alınmasını savunur ve sanatla kurduğu ilişkide olduğunu ileri sürerek sosyal ilişkilerdeki politik tavrı, eleştirel olarak daha geniş toplumu yansıtan etkileşim modelleri olarak tanımlar (Bourriaud, 2005: 133). Bourriaud, galeride gerçek etkileşimli durumlar kurarak, ilişkisel sanat eserlerinin ütopyaları temsil etmediğini, aksine onları gerçekleştirdiğini ve sadece kurgusal olanlardan ziyade somut alanlar olarak pozitif yaşam olasılıkları yarattığını savunuyor (Bourriaud, 2005: 74).

Bourriaud'nun ilişkisel estetik kuramı açısından bakıldığında, *Test Sitesi*'nin bir insanlar arası etkileşim alanında nasıl çalıştığına dair önemli bilgiler sunar. Tek başına ele alındığında, bu sadece Disneyland eğlencesi gibi görülebilir. *Test Sitesi*'nin birincil ilişkisini oluşturan şey, katılımcıların kaydırakla özel etkileşimi ve dolayısıyla kaydırak aracılığıyla aracılık etmesidir. Bu



ilişki sayesinde *Test Sitesi* kentsel çevremizdeki değişim için bir model veya prototip sağlar. Bir binanın üst katından aşağı inme zorunluluğu kadar basit ve her yerde hazır ve nazır bir şeyin iletişimin coşkulu ve keyifli bir deneyim imkânı sunar.



Görsel 5. Carsten Höller, *Test Sitesi* 2006, Tate Modern. Londra

Bourriaud, "Sanat gündelik kaygıların ötesine geçmez" der, "dünyayla bir ilişkinin tekilliği olsa da bizi gerçeklikle yüz yüze getiriyor"(Bourriaud, 2005: 93) *Test Sitesi*'nin bir gerçeği "Bizi yüz yüze getiren", faaliyetimize aracılık eden fiziksel yapılar aracılığıyla günlük yaşamlarımız üzerinde uygulanan kontrol düzeyidir. Bu kasabaların, şehirlerin ve binaların sakinleri ile bu sakinlerin itaat ve itaatini sürdürmek için organize edilme şeklidir. Bourriaud, galeride topluma egemen olan bencil, mekanize kapitalist etkileşim çerçevelerine karşı koymanın bir yolu olarak tanımladığı toplumsal "geçişleri" bu temelde ele alır.

## 5. Sonuç

Modern sanatın 60'lı yıllardan itibaren etkisini yitirmesiyle birlikte ortam odaklı ve izleyicilerin katılımına dayalı performans, oluşumlar (happening), akış ya da çokluk (Fluxus), yerleştirme (enstalasyon) gibi yeni sanat uygulamaları ortaya çıkmıştır. Güncel ya da çağdaş sanat olarak bilinen bu uygulamalar, modern dönem sanatının dışavuruma bağlı yaklaşımı ile biçime dayalı normatif kurallarını yıkarak özne ile nesne arasındaki geleneksel estetik deneyim anlayışını da değiştirmiştir. Buna bağlı olarak özne-nesne arasındaki estetik deneyim yerini katılıma ve karşılıklı ilişkiye dayalı bir sürece bırakmıştır. Katılıma dayalı sanat eserleri üreten sanatçılar izleyiciyi eserlerine dahil etmek için çok farklı yollar geliştirmişlerdir. Oyun, bu yollar arasında dönemin karakterine en uygun olan yöntemlerden birisi olmuştur. Felsefi çıkış noktasını ise

Gadamer ve Huizinga'dan almıştır. Oyun da sanat gibi hiçbir pratik veya maddi çıkarı olmaksızın zevkle gerçekleştirilen gönüllü bir etkinliktir. Ayrıca oyun, yaşamsal enerjinin boşaltılması ve arzuların yerine getirildiği duygusal bir rahatlama olarak görülmüştür. Bu oyunda sanatçının üretimde üstlenmesi gereken rol, oyunun kurallarının kurulmasıyla ve güncel sanat uygulamaları aracılığıyla izleyicinin katılımını sağlayan bir işbirlikçi olmasıdır. Katılımcı sanat söz konusu olduğunda, eserle ilgili olarak izleyicinin deneyimi, bir yandan eserin kurgusuna, diğer yandan da mekânın ve izleyicinin kendisine bağlıdır; her iki etkinlik de özel ya da ayrıcalıklı değildir. Maddi olmayan bir işe dalmış seyirciler için ardışık, ama deneyim sürecinde kafa karıştıran bir eşzamanlılıkla gerçekleşir.

Sanatın en kararlı önerilerinden biri, izleyicinin katılımıyla, yaratıcı sürece izleyiciyi entegre etmenin yollarını bulmaktan geçer. Sanata bedenle katılımın etkili ve kalıcı olabilmesinin yollarından birisi oyunla mümkün olabilir. Oyun, bu anlamda sanat nesnesinin estetik deneyiminin, "burada ve şimdi" var olan bir "estetik" tutum ile deneyimlenmesine olanak tanır. Bishop'ın da belirttiği gibi, birçok ilişkisel ya da etkileşimli sanat, ziyaretçiler arasında iletişim kurmaya, doğrudan yüz yüze etkileşimi teşvik etmeye ve "şimdi ve burada" gerçekleşen ortamlar yaratmaya çalışır. İzleyicilere somut ve çevresel gerçekliğin "yükseltilmiş deneyimini" sağlama ortak amacının dışında, ortam odaklı güncel sanat uygulamaları bir tür Disneyland'a benzetilebilir. Bu durum yeni yaratılan estetik nesne olarak bireyler arasında "buluşmalar, karşılaşmalar, olaylar, insanlar arasındaki çeşitli iş birliği türleri, oyunlar, festivaller ve şenlik yerleri, tek kelimeyle her tür karşılaşma ve ilişkisel icat" olarak görülebilir.

Hem sanatın hem de oyunun, gündelik nesnel gerçeklikten farklı algısal bir gerçekliği ortaya çıkaran ortak bir temsil üretimine ve deneyimine dönüştüğü söylenebilir. Dolayısıyla sanat ve oyun birlikte tiyatral bir şekilde sunulduğunda aynı zamanda algısal bir mekân deneyiminin üretimini de ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle sanat, mekân, yer ve zaman, hareket, hafıza ve gerçeklik gibi kavramlara yaklaşmak için oyun, mizah, neşe, eğlencenin yeni bir güzelliği olarak yeniden tanımlanabilir. Kısacası sanat bize oyunla katılım örneklerinden şunu söylemektedir. Sanat; sanatçı tarafından oyunla katılıma dayalı bir etkinlik olarak tasarlanırsa bile, oyunla yaratılacak yeni ilişki türlerine bağlı olarak ortaya çıkan ilişkisel formlar, dünyayı ve insanı daha iyi anlamının ve anlatmanın en etkili yollarından birisi olabilmektedir. Çünkü hayatın kendisi bir

oyundur. Sanat ve oyun ikisi de bir gerekliliktir. Dünyayı oyun aracılığıyla anlarız ve hayatımız boyunca, aşına olmadığımız kuralların bize günlük aile ve iş yaşamının dayattığı diğer kuralları unutturduğu oyunlar için zamana ihtiyaç duyarız. Oyun her uygarlıkta var olan bir ihtiyaçtır.

### Kaynakça

- Bishop, C. (2018). *Yapay Cehennemler: Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*. Çev. M. Haydaroğlu. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Gadamer, H. G. (2005). *Güzelin Güncelliği*, çev. F. Tepebaşı, Konya: Çizgi Yayınları.
- Gadamer, H. G. (2008). *Hakikat ve Yöntem*, cilt 1. (Çev. H. Arslan ve İ. Yavuzcan). İstanbul: Paradigma
- Hagman, G. (2011), *Aesthetic Experience, Beauty, Creativity, and the Search for the Ideal*, Amsterdam: Nedherland. Press: Rodopi.
- Hein, H. (1968). Play as an Aesthetic Concept, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27, No. 1 (Autumn, 1968), pp. 67-71 Published by: Wiley
- Huizinga, J. (2015). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jones, A. (1994). *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge University Press: Cambridge,
- Homer, (1971) *İliada, İlias Destanı*, Çev. Emre, A. C., İstanbul: Varlık Yayınları.
- Kant, I. (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, Ankara: İdea Yayınları.
- Kelley J. (2004), *Childsplay : Allan Kaprow'un sanatı*, Berkeley, Londra: University of California Press,
- Markovic, S. (2012). "Components Of Aesthetic Experience: Aesthetic Fascination, Aesthetic Appraisal, And Aesthetic Emotion", *i-Perception* (2012) volume 3, p. 1 –17
- Morgan, J. (2003). *Common Wealth*, Londra: Tate Publishing.
- Platon, (t.y). *Devlet*, Çeviren: C. Saraçoğlu – V. Atayman, İstanbul: BS yayın dağıtım.

Rosenthal, M. (2003), *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, Munich: Prestel.

Schechner, R. (1994) *Environmental Theater*. New York: Applause Theatre & Cinema Books

Schiller, F. (2020). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*, çev. Gürsel Aytaç. Ankara: Fol Kitap.

Soykan, Ö. N. (1991). "Sanatın Kaynağı Sorunu Oyun ve Dans". *Felsefe Dünyası Dergisi*, 2, 39-54

Tunalı, İ. (1998). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitapevi,

Tunalı, İ. (2011), *Grek Estetiği*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

### İnternet Kaynakları

Coates, R. (1942), "Sixteen Miles of String", *New Yorker*, no.18, 31 Ekim 1942, s.72, [https://www.duchamparchives.org/pma/archive/component/MDP\\_B032\\_F004\\_13-1972-9-302/](https://www.duchamparchives.org/pma/archive/component/MDP_B032_F004_13-1972-9-302/) 10.02.2023

Holland C., (2006). "Allan Kaprow, Creator of Artistic 'Happenings,' Dies at 78". *The New York Times*. Erişim 15.03.2023

OMA Institute, (2014) <https://www.oma.com/projects/marina-abramovic-institute>

Thompson, A. P. (2022) <https://www.varsity.co.uk/arts/24188>. Erişim: 20.01.2023

### Görsel Kaynakça

**Görsel-1.** Marcel Duchamp, *Sixteen Miles of String*, (Onaltı Millik İp) Enstalasyon, 1942, First Papers of Surrealism Sergisi, New York. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>

**Görsel-2.** Allan Kaprow, *Yard*, 1961, Martha Jackson Gallery, New York. <https://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13johnson.html>

**Görsel-3.** Gabriel Orozco, *Ping Pond Table*, 1998. Courtesy of Marian Goodman Gallerisi, New York. [https://www.mariangoodman.com/usr/documents/press/download\\_url/193/hemisphere-s-december-2009-.pdf](https://www.mariangoodman.com/usr/documents/press/download_url/193/hemisphere-s-december-2009-.pdf)

**Görsel-4.** Yayoi Kusama *Silinmişlik Odası (Obliteration Room)*, 2002 Queensland Sanat Galerisi, Londra. <https://www.varsity.co.uk/arts/24188>

**Görsel-5.** Carsten Höller, *Test Sitesi* 2006, Tate Modern. Londra. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site>

**BİR TASARIM ELEMANI OLARAK ÇİZGİNİN GRAFİK TASARIM ÖZELİNDE İNCELENMESİ****THE LINE AS A DESIGN ELEMENT EXAMINING GRAPHIC DESIGN IN PARTICULAR****Murat Çeliker\*\*****Öz**

Çizginin farklı disiplinlerdeki kullanımının, tasarımın fonksiyonuna ve iletişim amaçlarına bağlı olarak değiştiği görülmektedir. Çizgi kullanımı; mimarlıkta daha çok plan ve kesit çizimlerinde, endüstriyel tasarımda ürünün tasarım sürecinde kullanılan teknik çizimlerde ve prototip oluşturma aşamasında, moda tasarımında giysi tasarımlarının kesim ve dikim planlarında kullanılırken, grafik tasarımda ise çizgi, tipografi, logo, afiş tasarımı gibi tüm grafik tasarım ürünlerinde kullanılmaktadır. Çizgi, grafik tasarım sürecinde tasarım yüzeyi üzerinde hareket, tekdüzelik ya da derinlik algısı yaratabilir, dokusal görüntüler oluşturabilir, çizginin farklı nitelikleri ile (ince-kalın, düz-kıvrımlı, yumuşak-keskin, dağınık-kontrollü) belirli bir duyguyu durumunu yansıtabilir ve diğer görsel öğeler ile bütünleşerek ya da ayrışarak anlam oluşumunu sağlayabilir. Makale kapsamında çizginin grafik tasarım disiplini çerçevesinde, bir tasarım öğesi olarak kullanımını incelenmiş, çizgilerin şekilleri tanımlamak, anlam iletmek ve desenler oluşturmak için kullanım biçimleri anlatılmıştır. Görsel bir etki yaratmada çizgilerin farklı uygulamalarını ve bunların çeşitli mesajları iletmek için nasıl kullanılabileceği, grafik tasarım ürünleri bağlamında bazı görsel tasarım örnekleri verilerek irdelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Grafik, Grafik Tasarım, Tasarım, Çizgi, Grafik Ürünler.

**Abstract**

It is seen that the use of line in different disciplines varies depending on the function and communication purposes of the design. The use of line is mostly used in plan and section drawings in architecture, in technical drawings used in the product design process and prototype creation phase in industrial design, in cutting and sewing plans of garment designs in fashion design, while in graphic design, line is used in all graphic design products such as typography, logo and poster design. In the graphic design process, line can create movement, uniformity or depth perception on the design surface, create textural images, reflect a certain emotional state with different qualities of the line (thin-thick, straight-curved, soft-sharp, scattered-controlled) and provide meaning formation by integrating or separating with other visual elements. Within the scope of the article, the use of line as a design element within the framework of graphic design discipline is examined, and the ways in which lines are used to define shapes, convey meaning and create patterns are explained. The different applications of lines in creating a visual effect and how they can be used to convey various messages are examined by giving some visual design examples in the context of graphic design products.

**Keywords:** Graphic, Graphic Design, Design, Line, Graphic Products.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2023: - Kabul tarihi: 19.06.2023.*

\*\*Doçent, Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Isparta Meslek Yüksek Okulu, Tasarım Bölümü, Grafik Tasarım Programı, muratceliker@isparta.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-0794-2044>.

## 1. Giriş

Tasarım genel olarak herhangi bir düşüncenin, ürün haline gelmeden önce oluşturulma ve geliştirilme süreci veya taslağı olarak düşünülebilir. Tasarımın kapsadığı bir dizi disiplinler vardır ki; bunlar arasında görsel iletişim tasarımı, moda tasarımı, endüstriyel tasarım, oyun tasarımı, mimari, mühendislik tasarımı, çevre tasarımı vb. gibi onlarca tasarım alanı sayılabilir. Saydığımız alanların hepsinde tasarlama eylemi merkezi bir konuma sahiptir ve genel olarak tasarım süreci ortak bir işleyişle yürür; ilk olarak problemi tanımlama daha sonra veri toplama, yaratıcı süreç ve son olarak çözüme ulaşma ve uygulama olarak gerçekleşir. Bu süreçte uygulama yapılırken kimi tasarım elemanları kullanılır. Bunlar temelde; nokta, çizgi, biçim, doku, boşluk, değer, renk olarak sıralanabilir. Tasarım elemanları genelde bütün tasarım disiplinleri için ortak elemanlardır. Buna karşın her disiplin, tasarım elemanlarını kendi perspektifinde ve kendi ürünleri bağlamında kullanır. Görsel iletişim tasarımcıları, tasarım elemanlarını afiş, kitap, dergi, bilgi grafiği, web tasarımı, illüstrasyon vb. ürünler üretmek için kullanırlarken; endüstriyel tasarımcılar mobilyalar, elektronik aletler, kimi ev eşyaları vb. ekipmanlar üretmek için; moda tasarımcıları ise kıyafet, ayakkabı, çanta, aksesuar vb. ürünler için kullanılmaktadırlar. Tasarım eğitiminde, her tasarım elemanı genel bir tanıma sahiptir fakat ilgili disiplinin içeriğine ve çıktıklarına uygun olarak tasarım ilkeleri doğrultusunda örneklendirilmeli ve uygulanmalıdır. Bu duruma mimari tasarımları örnek olarak verebiliriz.



**Görsel 1.** Proje ismi; Tangxia Central City Urban Design, Chief Designer; Nevin Yu, 2018, Çin.

Mimari tasarımda çizgi, mimari projenin en temel unsurlarından biridir ve tasarımın önemli bir bileşenidir. Mimari proje üzerinde bir dizi farklı etkiye sahip olan çizgiler; projenin bütünündeki biçim, hacim ve ölçek gibi temel unsurların belirlenmesinde kullanılmaktadır. Çizgiler; yapıyı tanımlayan ölçü, oran ve ölçek gibi faktörlerin belirlenmesinde önemli bir rol oynar, yapıdaki farklı elemanları ve bölümleri tanımlayabildiği gibi aynı zamanda da duvarlar, tavanlar, döşemeler ve diğer mimari öğeler gibi farklı yapı elemanlarının sınırlarını ve konturlarını belirleyebilir. Diğer önemli bir özellik ise yapının genel estetiği ve karakterini belirlemede kullanılmasıdır. Tasarımcılar, çizgileri kullanarak, yapıya farklı bir atmosfer, ruh ve kimlik kazandırırken kullanıcı dostu haline getirebilirler. Öte yandan, kentsel mekânda bir tasarım elemanı olan çizginin “ortaya koyduğu özellikler kentsel tasarım sürecinde ele alınabilir, böylece insan ile uyumlu akıcı mekânsal kurgular geliştirilebilir. Güncel hayatımız, coğrafyanın çizgisel harmonisinden, ağaç dallarına, gökdelenlerin dikey çizgilerinden, köprülerin yatay çizgilerine, yol ağlarının yarattığı dokulardan, kent silüetlerini ifade eden kavisli, kırık çizgilere kadar farklı formlarda çizgilerle doludur” (Sınmaz ve Özyetkin Altun, 2022:51-52). Görsel 1’de Çin’de bulunan Tangxia şehrinin merkezi için hazırlanan kentsel tasarım örneği yer almaktadır. Tasarımda, modern mimarinin özelliklerini taşıyan

genellikle düz ve keskin çizgiler; nesnelere sınırlayan, sayısız çizgisel özellik gösteren mimari elemanlar yer almaktadır. Öyleyse “çizgi için belirli bir uzunluk ve belirli bir genişlik kabul etmek ve onu sınırlamak mümkün değildir. Genişliği ve uzunluğu ne olursa olsun eğer bir şey çizgi etkisi yapıyor, çizgisel bir özellik gösterebiliyorsa; o şey, o tasarım içinde bir çizgi rolü oynuyor demektir” (Güngör, 2005:38).



**Görsel 2.** Endüstriyel tasarım, Eames Wire Chair, Charles ve Ray Eames, 1951, ABD.

Çizgi kullanımı bağlamında bir başka örneği endüstriyel tasarım alanından verebiliriz. Grafik tasarım ve endüstriyel tasarım farklı disiplinlerdir ve her birinin kendine özgü tasarım hedefleri ve yöntemleri vardır. Bu nedenle, grafik tasarımdaki çizgi kullanımı ile endüstriyel tasarımda çizgi kullanımı farklılıklar gösterebilmektedir. Öyle ki, grafik tasarımda, çizgi daha çok görsel bir unsurdur ve tasarımcılar, çizgiyi kullanarak tasarımın estetiğini güçlendirmeye çalışırlar. Örneğin, logo tasarımında çizgi, markanın kimliğini yansıtan bir sembol olarak kullanılabilir. Öte yandan afiş tasarımında çizgi, mesajın vurgulanmasına yardımcı olabilir. Endüstriyel tasarımda ise çizgi, daha işlevsel bir rol oynar ve ürünün şeklini belirleyen temel unsurlardan birisi konumundadır. Tasarımcılar, ürünün yapısını, boyutlarını ve detaylarını çizerek belirlerler. Bu teknik ayrıntılara ek olarak tasarımcılar, çizgilerle ürünün fonksiyonel ve ergonomik özelliklerini belirlerken, işlevselliğini artırmaya çalışırlar. Örneğin mobilya tasarımında, çizgi, ürünün şeklini ve



boyutlarını belirler ve ürünün işlevselliğini artırır. Ayrıca, endüstriyel tasarımda, çizgilerin kullanımı, ürünün üretim sürecine de etki eder. Ürünün üretimi sırasında kullanılacak malzemelerin ve üretim tekniklerinin belirlenmesinde çizgilerin önemi büyüktür. Görsel 2'de yer alan 1950'lerde Charles ve Ray Eames tarafından tasarlanan "Eames Wire Chair" endüstriyel tasarımda çizgi kullanımına örnek olarak verilebilir. Çizgilerin kullanımı, sandalyenin formunu vurgulamakta, aynı zamanda da sandalyenin sağlam bir yapıya sahip olmasını sağlamaktadır. Fonksiyonel olarak başarılı bir tasarım olan "Wire Chair" klasikleşerek günümüzde halen üretilmekte ve kullanılmaktadır. Sandalyenin çizgisel tasarımı, modern endüstriyel tasarımlara da ilham kaynağı olmuştur.

Sonuç olarak, farklı tasarım disiplinlerinin özelliklerine ve ihtiyaçlarına göre çizgi kullanımı değişiklik gösterebilir. Civcir (2015:45)'e göre "iki ve üç boyutluluk etkisi yaratan şekil çizimlerinde çizgi en etkili elemandır. Eşyayı tanıtan, sınır gösteren, fakat doğada yalnız başına görülmeyen geometrik bir unsurdur". Öyle ki, "üç boyutlu çalışan bir sanatçı için, aslında, çoğunlukla, doğada ve üçüncü boyutta var olmayan çizgi, görsel bir fenomendir. Bizim genellikle çizgi olarak yorumladığımız şey, öncelikle iki alanın birleşmesi ya da biçimlerin dış kenarlarını gösteren değer, renk ve dokulardaki değişimlerdir" (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone ve Cayton, 2015:119). Dolayısıyla, grafik tasarım ürünlerinde de yer alan çizgiler daha farklı uygulama özellikleri gösterebildiği için, çıktıları ve malzeme bakımından kendi bağlamında ele alınmalıdır. Bu doğrultuda grafik tasarım ürünlerinde çizgi kullanımı aşağıda yer alan örneklerle incelenmiştir.

## **2. Grafik Tasarımda Çizgi Kullanımı**

*"Bir çizgi yürüyüşe çıkmış bir noktadır."*

*Paul Klee*

Grafik tasarımın en temel elemanlarından birisi olan çizgi; birden çok noktanın yan yana gelmesinden oluşan bir yol ya da herhangi bir nesnenin bir yüzeyde bıraktığı işaret ya da iki nokta arasındaki uzaklık olarak tanımlanabilir. Tarih boyunca insanlar

çizgilerle kendilerini ifade etmişlerdir. Bu örnekleri, mağara resimlerinde, kimi mimari eserlerde ya da yazının icadında görmek mümkündür. Tasarımcılar projelerinde geometrik şekillerden çoğunlukla faydalanırlar. Bu şekillerin temel yapı taşı çizgilerdir. İşlevsel olarak çizginin çok sayıda görevi bulunmaktadır. Nitekim çizgi, görsel bir hiyerarşi yaratabilir, doku ve desen oluşturabilir. Hatta grafikleri bölebilir, birleştirebilir, düzenleyebilir, yapılandırabilir. Çizgiler, bir tasarımda bir yapı ve organizasyon duygusu yaratmak için kullanılabilir. Öyle ki çizgilerden oluşan bir ızgara sistemi, bir sayfadaki öğeler için tutarlı bir düzen ve boşluk oluşturmaya yardımcı olabilir. Negatif ya da pozitif olarak kullanılabilir yani gerçekten var olabilir ya da varsayılabilir. Nesnelere çerçeveleyebilir, kontur olabilir. İzleyiciyi yönlendirebilir, herhangi bir tasarıma enerji ve hareket duygusu katabilir. Grafik tasarım ürünlerinde mesajın hedef kitleye ulaştırılmasını hızlandırabilir ve kolaylaştırabilir. Çizgiler düz, kıvrımlı, köşeli, dairesel vb. olabilir. Dolayısıyla, çizginin izlediği yol onun karakterini ve mesajını da belirleyebilir. Örneğin çizgiler kısa, uzun, kalın, ince olabilir ve farklı hisler uyandırabilir; düz çizgiler durgunluğu ifade ederken, hareketli ya da düzensiz çizgiler daha karmaşık ve dinamik olabilir. İnce çizgiler zarif ve gösterişten uzak olmalarına rağmen; kalın çizgiler gücü ve dayanıklılığı temsil edebilir. Öte yandan çizgilerin konumu da verdiği mesajın hissini etkileyebilir; yatay çizgiler sakinlik hissi verirken, dikey çizgiler yükselmeyi ya da hırsı; çapraz çizgiler ise hareketi ve enerjiyi simgeleyebilir. Bu bağlamda grafik tasarım alanında çizgiler, amblem, logo, dergi, gazete, web tasarımı, ambalaj tasarımı, afiş, broşür vb. gibi hemen hemen tüm ürünlerde kullanılmaktadır. Hatta grafik tasarımın temel bir elemanı olan tipografinin anatomisi çizgilerden oluşmaktadır. Bu doğrultuda grafik ürünlerde çizginin yaratıcı kullanımının bilindik kimi örneklerle incelenmesi mümkündür.

Logo tasarımı, grafik tasarımın vazgeçilmez ürünlerinden biridir. Bu nedenle çizgiler logolarda önemli bir rol oynar. Görsel 3'te gördüğümüz IBM logosu, çizgi tabanlı logo tasarımlarının en eski örneklerinden biridir. Logo, 1972 yılında ünlü tasarımcı Paul Rand tarafından tasarlanmış ve günümüzde halen kullanılmaktadır. Bu uzun süreç,

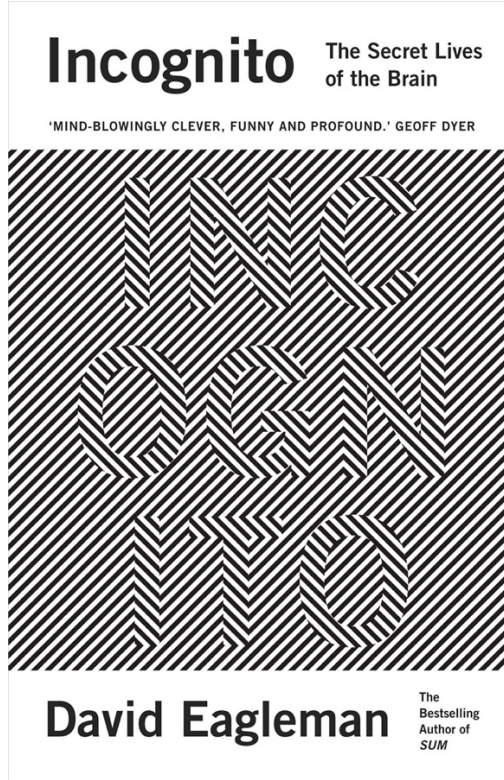
logoda kullanılan tutarlılık ve güvenilirlik anlamlarına gelen yatay çizgilere atıfta bulunmaktadır. Öte yandan, logoda kullanılan siyah çizgiler, optik bütünlüğü sağlamak için beyaz çizgilerden daha kalın olarak tasarlanmıştır.



**Görsel 3.** IBM Şirketi logo tasarımı, Paul Rand, 1972, ABD.

Kitap kapak tasarımları, kitabın kişiliğini vurgulayan sanat eseri gibidir. Dolayısıyla tasarımcı çoğu zaman, kitap kapağında kullanacağı kurgunun tohumlarını ancak kitabı okuma deneyimi ile elde edebilir. Kitap kapağı tek bir sayfada ancak bu şekilde içeriğe hizmet edebilir. Kitap kapakları zihinsel bir kareografi gibidir nitekim Görsel 4'te David Eagleman'ın "Incognito: The Secret Lives of the Brain" isimli kitap kapağı için hazırlanmış tasarımında böyle bir düzenleme görülmektedir. Sinirbilimci Eagleman, kitabında, insan beynine yönelik keşiflerde bulunarak, bilinçaltının derinliklerine inmekte ve insan beyninin bireylere oynadığı oyunları, bilinç ve beyin arasındaki ilişkileri ortaya çıkarma çabasıdır. Sağa yatay çizgilerin içerisine, sola yatay çizgilerle ilk bakışta belli olmayan "incognito" sözcüğü tipografik bir düzenlemeyle yerleştirilmiştir. Bu karmaşık ilişki, tasarımda siyah beyaz çizgilerle yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu durum izleyicinin beynini ilk bakışta zorlayan optik bir oyun olarak karşımıza çıkmaktadır. Incognito, İngilterede kendini belli etmeyen ve/veya gerçek kimliğini gizleyen anlamına gelen bir sözcüktür. Tasarım elemanlarından çizginin, bilinçli bir şekilde okuyucunun zihnini zorlayarak gizlenenin, okuyucuların kitap kapağı üzerinde görmesini amaçladığı; kitabın içeriğine

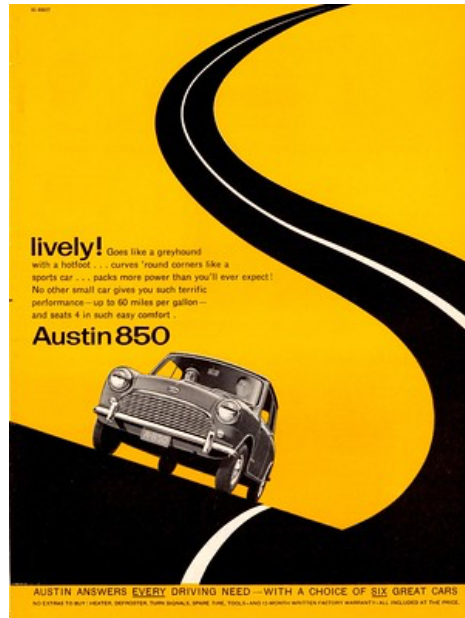
(beynin gizemli yapısına) yönelik metaforik gönderme yapan ve tasarımcı tarafından gizlenmiş bir gösterge olarak görülebilir.



**Görsel 4.** Incognito: The Secret Lives of the Brain, David Eagleman, kitap kapağı tasarımı, 2011, İskoçya.

Diğer bir grafik ürün olan afiş tasarımında ise çizgi, tasarımcıların genellikle dikkatini çekmek, özellikleri belirtmek, öğeleri ayırmak ve görsel hiyerarşi oluşturmak için kullanılan önemli bir grafik eleman olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Görsel 5'te yer alan Austin 850 modeli için hazırlanan afiş tasarımında yer alan akışkan çizgi, egemen bir konuma sahiptir ve izleyiciyi mizanpaj boyunca yazıya ve daha sonra odak noktasında bulunan araca yönlendirmektedir. Öte yandan dinamik beyaz bir yol çizgisi ile bölünmüş çizginin ufuk noktasından itibaren tasarım boyunca ilerlemesi, uzun yolda potansiyel müşterilere aracın hızlı ve güçlü olduğu, aynı zamanda sürüş keyfi ve konforu sunacağı mesajını verir gibidir. Afişte çizgilerinin başarılı kullanımıyla birlikte, afişin yazı tipi ve renk

seçimi de dikkat çekicidir. Üst kısmında büyük ve kalın harflerle yazılmış "Austin" kelimesi, markanın gücüne vurgu yaparken algıyı da güçlendirmektedir. Ayrıca, yazı tipinin modern ve şık olması, aracın tasarımıyla uyumlu bir görünüm oluşturmaktadır. Sonuç olarak, 1961 Austin 850 afişi tasarımında kullanılan çizgi, yazı tipi ve renk seçimleri ile aracın hız, performans ve tasarım özellikleri vurgulanarak hem görsel olarak çekici hem de bilgi açısından zengin bir tasarım elde edilmiştir.



Görsel 5. Austin 850, afiş tasarımı, 1961, İngiltere.

Grafik tasarım unsurları arasında yer alan çizgiler sadece afiş, amblem, logo gibi tasarım ifadelerinde kullanılmaz. Çizgilerin yaratıcı kullanımına farklı bir örnek vermek gerekirse kullanımı şirketler için hazırlanan yıllık raporlardan bahsetmemiz mümkündür. Bilindiği üzere yıllık raporlar, bir işletmenin veya kuruluşun belirli bir mali yıl boyunca performansını özetleyen ve finansal durumunu, gelirlerini, giderlerini, karlılığını ve diğer önemli bilgileri sunan dokümanlardır. İşletmelerin faaliyetlerini, ürünlerini veya hizmetlerini, müşterilerini ve çalışanlarını, rekabet ortamını ve diğer önemli faktörleri özetleyerek gelecekteki hedeflerini, stratejilerini ve planlarını açıklar. Görsel 6'da Atipus

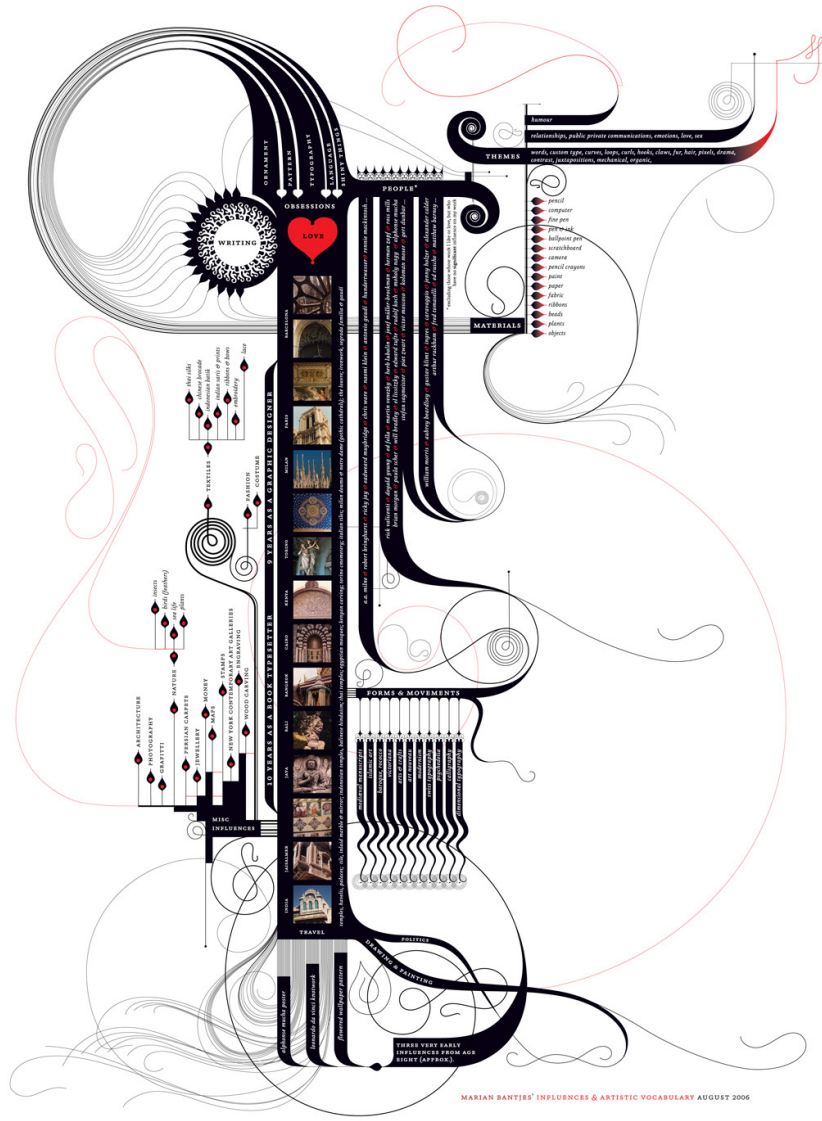
Studio tarafından Barcelona'da faaliyet gösteren Clabsa şirketi için tasarlanan yıllık rapor tasarımı yer almaktadır. Clabsa, kentsel drenaj yönetim şirkettir ve Barcelona şehrinde dolaşan yağmur suyu ve atık suyun kontrollü tahliyesinin yönetimini (planlama, kontrol ve teknik kullanım) yürüten bir firmadır. Rapor, Clabsa tarafından yönetilen hizmetlerin çeşitliliğini sunmaktadır. Su akış sistemleri farklı renklerdeki çizgilerle temsil edilmiştir. Öte yandan bu çizgiler şirketin çalışma sistemini de anlatmaktadır. Farklı renklerde ve yönlerde kullanılan çizgiler, yönetimi, organizasyonu ve suyun doğru dağıtıldığını imlemektedir.



**Görsel 6.** Clabsa, Clabsa yıllık rapor tasarımı, Atipus Studio, 2010, İspanya.

Infografik tasarım, bir konunun veya bilgilerin görsel olarak sunulması için kullanılan bir tasarım türüdür. Bu tür tasarımlar, genellikle okuyucuların kolayca anlamalarını sağlamak için verileri grafikler, diyagramlar, haritalar, tablolar ve resimler gibi görsel unsurlar kullanarak sunarlar. Bu bağlamda Görsel 7'de yer alan Marian Bantjes'in "Etkiler Haritası" isimli oldukça karmaşık ve ayrıntılı infografi kullanımına yönelik yaratıcı bir örnek olarak ifade edilebilir. Harita, her biri felsefe, tasarım, müzik ve edebiyat gibi farklı bir etki kategorisini temsil etmektedir. Bölümler, değişik ilham

kaynaklarının iç içe geçtiği, birbirini etkilediği yolları vurgulayarak ve renklerle kodlanarak birbirine bağlanmıştır. Tasarım, William Morris ve Leonardo da Vinci gibi tarihi şahsiyetlerden, çağdaş sanatçı ve tasarımcılara kadar çok çeşitli isimler ve fikirler içermektedir. Genel olarak, Marian Bantjes'in "Etkiler Haritası" yaratıcı çıktıyı besleyen karmaşık ilham ağına farklı bir bakış sunan, görsel olarak çarpıcı ve bilgilendirici bir infografiktir. Tasarımın oldukça detaylı olması ve anlamlı bir bilgi grafiği yaratmak için çok çeşitli kaynaklardan ilham alması etkileyici bir çalışma olarak görülebilir. Infografikte kamçı hareketli çizgilerin kullanılması, tasarımın genel görünümü ve hissi üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Çizgiler tasarıma görsel olarak sanatsal bir hava katmakla birlikte, fonksiyonel olarak okuyucunun hangi yönde gideceğini belirleyerek bir tür rehberlik görevi üstlenmektedir. Sonuç olarak çalışmada kullanılan çizgiler, görsel bir ilgi yaratarak, anlamı iletmek için güçlü bir araç durumuna gelmiştir.



Görsel 7. İnfografik tasarımı; Influence map, Marian Bantjes, 2006, ABD.

Ambalaj tasarımında ise çizgiler, ürünün görünümünü ve algısını önemli ölçüde etkileyebilmektedir. Çizgiler, ambalaj tasarımında ürünün özelliklerini belirtmek gibi amaçlar için kullanılabilir. Örneğin, ince çizgiler bir ürünün hafifliğini veya zarafetini yansıtabilirken, kalın çizgiler bir ürünün gücünü veya dayanıklılığını vurgulayabilir. Ayrıca, çizgiler ambalaj tasarımında hareket ve enerji hissiyatı yaratabilir. Bu, genellikle genç



tüketicilerin ilgisini çeker ve ürünün satışını artırabilir. Öyle ki, zigzag çizgileri veya dalgalı çizgileri kullanarak, ürünün hareketli ve dinamik olduğunu vurgulamak mümkündür. Nitekim Görsel 8'de gıda takviyeleri için tasarlanan ambalaj tasarımlarında bu etkiler görülmektedir. Gıda takviyelerinin, sağlığın iyileştirilmesi amacıyla kullanılması, tasarımın çıkış noktasını, değişim ve hareket fikri olarak belirlemiştir. Tasarımda kullanılan çizgiler, kas sistemini temsil ederken, optik illüzyon; hareket, hareketlilik ve değişim hisleri uyandırmaktadır. Dolayısıyla durağan bir ambalaj, değişen bir nesneye dönüştürülmüştür. Çizgiler renk ve diğer grafiksel unsurlarla birleştirilerek, ürünün algısı güçlendirilmiştir.



**Görsel 8.** Vitime diyet takviyeleri ambalaj tasarımı, Studio Deza, 2016, St. Petersburg, Russia.

### 3. SONUÇ

Makalede, bir tasarım elemanı olarak çizgi, grafik tasarım özelinde ele alınmıştır. Çizginin farklı tasarım ürünlerinde nasıl kullanılabileceği örneklerle anlatılmıştır. Görüldüğü üzere diğer tasarım disiplinlerinden farklı olarak, grafik tasarımda çizgi kullanımının daha düşük bir boyuta indirgeniği saptanmıştır. Grafik tasarımda çizgi,

genellikle iki boyutlu düzlemde kullanılırken, mimari veya endüstriyel tasarımda çizgi, nesnelerin üç boyutlu yapısını belirlemek için kullanılmakta ve objelerin şeklini tanımlayabilmektedir. Çizgi kullanımında grafik tasarımın diğer tasarım dallarına göre daha fazla özgürlüğe sahip olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda grafik tasarım, özgün ve yaratıcı çözümler üretme konusunda daha esnek bir alan olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla grafik tasarımın en temel elemanlarından birisi olan çizgi, birçok farklı işlevi yerine getirmektedir. Öte yandan, çizgi türleri ve çizgi kullanımının görsel etkisi hakkında bilgi verilmiş, çizgilerin farklı şekillerde kullanılarak tasarımda bir ritim ve hareket hissi yaratabileceği ifade edilmiş olup; tasarımın iletişimini, algısını ve estetiğini etkilemede önemli bir rol oynadığı vurgulanmıştır.

#### **KAYNAKÇA**

Civcir, E. (2015). *Temel Tasarım ve Tasarım İlkeleri*, Akademi Kitabevi, Ankara.

Güngör, İ. H. (2005). *Görsel Sanatlar ve Mimarlık için Temel Tasarım*, Bilgisayar Destekli Baskı ve Reklam Hizmetleri San. ve Tic. Ltd. Şti., İstanbul.

Ocvirk, G. O., E. R. Stinson, R. P. Wigg, O. R. Bone, ve L. D. Cayton, (2015). *Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama*, Karakalem Kitabevi Yay., İzmir.

Sınmaz, S. ve Özyetkin Altun, A. (2022). "Line as a Design Element And The Place of Line in Urban Planning Education", *Kırklareli University Journal of the Faculty of Architecture Kırklareli Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt/Volume:1 Sayı/No:1, s.47-61.

#### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. <https://placemaking-architects.com/project-detail.html?show=10>, Erişim tarihi: 27.12.2022.

Görsel 2. <https://www.hermanmiller.com/products/seating/side-chairs/eames-wire-chairs/>, Erişim tarihi: 28.12.2022.

Görsel 3. <https://www.ibm.com/design/language/ibm-logos/8-bar/>, Erişim tarihi:  
28.12.2022.

Görsel 4. <https://www.textpublishing.com.au/books/incognito>, Erişim tarihi:  
01.01.2023.

Görsel 5. <https://www.flickr.com/photos/autohistorian/6149354162/in/photolist-9GuHD5-4tneYS-5nVgwX-nXMReq-anp3KC-2vVkpouPsnn-jx2MRx-31Vxu-bGtgrB-KkEx7-sj97ik-bXDK2w-4xvm5c-4eYr4M-9Bq51r-8teJHG-6afN5T-4eYs9x-anmcu8-rYmjsh-q41eDw-iwqWst-s2q51F-cm2uV3-ciCZGu-ekJQmM-deLxdP-57SWTi-6sWUsp-jsjN7C-95VUrK-G28vs-855Knk-jdd1Bz-7SMiYt-i4bD2q-5JamLV-kDd6pe-91uet2-6afN12-eec676-ojTdnv-7SQzR5-qT44Lo-fJdhH7-ci4MFC-4feBQm-7LuKo9-oQ4xof/>, Erişim tarihi:  
03.01.2023.

Görsel 6. <https://atipus.com/en/projects/design-illustration-clabsa-anual-report/>.

Görsel 7. <https://bantjes.com/work/influences-map/>, Erişim tarihi: 03.01.2023.

Görsel 8. <https://packagingoftheworld.com/2016/02/dietelle-vitime.html>, Erişim tarihi:  
04.01.2023.

## 20. YÜZYILDA KAŞKAYLI BİR BOZKIR RESSAMI: BİJAN BAHADORİ KEŞKULİ

## A STEPPE PAINTER FROM KASHKAY IN THE 20TH CENTURY: BIJAN BAHADORI KASHKULI

Abdurrahim Ayğın\*, Aligholi Mardani\*\*

## Öz

Bu çalışma İran coğrafyasının kadim Türk topluluklarından biri olan *Kaşkaylara* mensup ressam Bijan Bahadori Keşkuli'nin sanat anlayışına odaklanmıştır. *Kaşkaylar* atalarından devraldıkları sözlü mirası, el sanatlarını, inanç biçimlerini, töre ve geleneklerini modern zamanlara kadar taşımışlardır. *Kaşkay* kültürünün bu yalın hali özellikle antropologların dikkatini çekmiş ve bu konuda araştırmalar yapmışlardır. Fakat eserleri bugün İran ve Avrupa'nın farklı müze ve özel koleksiyonlarında yer alan ressam Bijan Bahadori hakkında herhangi bir müstakil çalışma yapılmamış ve antropolojik çalışmalarda da eserlerine değinilmemiştir. Bijan Bahadori Keşkûlî'nin bütün eserleri kendi kültürüne ait belge niteliği taşıyan çalışmalardır. 1970'lerden sonra hızla değişen ve modernleşmeye başlayan Kaşkayların geleneksel sosyal yapısına dair birçok unsuru kaydetmeyi başarmıştır. *Kaşkay* kültürü, gelenekleri, ritüelleri, merasimleri ve göçebe yaşam pratikleri resimlerinin ana temalarındandır. Çok iyi bir gözlemci olarak yaşadığı coğrafyayı, doğayı, insanları, hayvanları, el sanatı üretimlerini kendine özgü bezemeci bir üslupla resimlerine yansıtmıştır. Bu çalışma kapsamında, sanatçının İran Meshkin Fam Müzesi'ndeki eserleri ile oğlu Siroos Bahadori'nin koleksiyonunda bulunan eserler betimleyici bir perspektifle incelenmiştir. Sanatçının incelenen eserleri çerçevesinde belirli başlıklar altında estetik anlayışının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Bijan Bahadori, Kaşkay, Sanat Antropolojisi, Şamanizm, Göçebe Sanatı.

## Abstract

This study focuses on the artistic understanding of Bijan Bahadori Keşkûlî, a member of the *Kashkai* tribe, one of the ancient Turkish communities of the Iranian geography. The *Kashkays* carried the oral heritage, handicrafts, belief styles, customs and traditions they inherited from their ancestors to modern times. This plain state of the *Kashkay* culture especially attracted the attention of anthropologists and they conducted research on this subject. However, no independent work has been done about the painter Bijan Bahadori, whose works are in different museums and private collections in Iran and Europe today, and her works are almost not mentioned in anthropological studies. All of Bijan Bahadori Keşkûlî's paintings are works that have the quality of documents belonging to his own culture. He recorded many elements of the traditional social structure of the Kaşkays, who changed rapidly and started to modernize after the 1970s. *Kashkay* culture, traditions, rituals, ceremonies and nomadic life practices are the main themes of his paintings. As a very good observer, he reflected the geography, nature, people, animals and handicraft productions in his paintings with a unique ornamental style. In this study, the artist's aesthetic understanding was evaluated and his paintings were examined with a descriptive perspective.

**Keywords:** Bijan Bahadori, Kashkay, Anthropology of Art, Shamanism, Nomadic art.

---

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 25.03.2023 - Kabul tarihi: 12.06.2023.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Şırnak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, aaygan@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1717-021X>.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Şırnak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, sirnakarta@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6753-7812>.

## 1. Giriş

Geleneksel Kaşkay kültürü içinde yaşamını sürdürmüş olan Bijan Bahadori Keşkûlî, sanat hayatı boyunca bu kültürün saf ve yalın halini resimlerine aktarmayı bir amaç edinmiştir. Sanatçının eserlerinin çözümlenebilmesi için öncelikle Kaşkay kültürüne kısaca değinmek ve ardından kendisiyle ilgili müstakil bir çalışma bulunmadığından sanatçının yaşamı hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır.

Kaşkaylar İran'ın Fars eyaletinde 1970'lere kadar göçebe yaşamını sürdüren İran'ın simgesel Türk topluluklarından. Kaşkaylar hakkında 18. yüzyıl öncesine dair net bilgiler yoktur. Kaşkay isminin nereden türediği, topluluğun nasıl ortaya çıktığı ve kökenleri, halen tartışma konusudur. Bununla birlikte Kaşkayların 9 ve 10. yüzyıllarda Orta Asya'dan ön Asya'ya göç eden Türk toplulukları arasında yer aldığı, Selçuklu, İlhanlı, Timurlu, Safevi ve Kaçar dönemlerinde İran'ın güney kesimlerinde varlıklarını sürdürdükleri düşünülmektedir (Beck, 2014:18; Huang, 2009:10; Kiyani, 1992:165, 2014:8; Sümer, 2002:21; Yanar, 2016:154). Menuçehr Kiyani'ye göre Kaşkay coğrafyasının idari açıdan il statüsü kazanması Safeviler dönemine tekabül etmektedir (Kiyani, 1992:149, 2014:8). Tipik Orta Asya bozkır Türkleri gibi konar göçer olan ve hayvancılıkla uğraşan Kaşkaylar, farklı aşiretlerden oluşmaktadır. Aşiretlerin geleneksel kuralları, yazılı olmayan normları ile örf ve adetleri Kaşkay kimliğini çağdaş dönemlere kadar diri tutan unsurlar olmuştur. Fakat 1970'lerden sonra İran'ın kentleşmeyi teşvik eden politikaları ile siyasi birtakım sebepler neticesinde aşiretlerin geleneksel yapısı bozulmaya başlamıştır (Beck, 2014:19).

Kaşkayların geleneksel aşiret yapısı, ritüelleri ve kültürünün değişik katmanlarının yalınlığı araştırmacıların dikkatini çekmiş ve bu kültürle ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Lois Beck'in *Nomads in Postrevolutionary Iran: The Qashqa'i in an era of change* adlı kitabı İran devriminden sonra Kaşkaylarda meydana gelen kültürel değişimlere odaklanan sosyo antropolojik bir çalışmadır. Beck, eserinde Kaşkayların kültürel dinamiklerini ayrıntılarıyla incelemiştir. Bu yönüyle Kaşkayları konu edinen kapsamlı çalışmaların başında gelmektedir. Muhammed Behmen Beigi'nin *My Buhara, Mysticism ve Sunnah* eserleri Kaşkay kültürünü bütüncül olarak tanıtan kayda değer çalışmalardandır. Menuçehr Kiyani'nin *Siyah Çadırhâ ile Şakayık Aşkıyla Göç* ismiyle çevrilen eserleri Kaşkay kültürünü yansıtan diğer eserlerdendir. Kiyani

çalışmalarında Kaşkayların sosyo-kültürel yaşamının yanı sıra halı, kilim ve cacim gibi sanata konu olabilecek maddi kültür varlıklarını da ele almıştır.

Kaşkay kültürüyle ilgili çalışmalarda geleneksel el sanatlarına değinilmiş olmasına karşın bu kültürün içerisinde yetişmiş ve sanatını bir kimlik ve aidiyet üzerine inşa etmiş olan Bijan Bahadori Keşkûlî'nin sanatı ve resimleri göz ardı edilmiştir. Antropologların geleneksel mirasını yalın biçimde koruyarak modern zamanlara kadar taşıyan doğulu bir aşiret konfederasyonunu inceleme konusu yapmaları şaşırtıcı değildir. Fakat Oryantalist güdülenmeyle başlayan bu araştırmalarda yerel kültürlerin sanatı müstakil bir araştırma konusu olarak değer görmemiş olmalıdır.

Kaşkay ressamı Bijan Bahadori, Fars eyaletinin batısındaki Mamasani şehrinde 1928 yılında doğmuş, 2015 yılında vefat etmiştir. 1950 sonrası İran Türkleri aidiyetlerine bağlılığın bir gereği olarak kabile ve aşiret adlarını unvan olarak sıklıkla kullandıklarından (Barth, 1961:131; Beck, 2014:34) Bijan Bahadori, Keşkûlî unvanıyla anılmıştır. Bir sanat eğitimi almayan Bahadori, üretkenliği, yaratıcılığı ve kişisel ifade tarzıyla İran sanat camiasını etkilemiştir. Onun resme olan ilgisi henüz çocukluk döneminde kabilenin küçük bir üyesiiken içgüdüsel olarak başlamıştır. Malzemelere ulaşmanın zorluğu nedeniyle sanatının erken evrelerinde kabile yaşamından aldığı tecrübeler ve el becerileriyle malzemesini kendi üretmiştir. Kaşkay kabilesinde başta el dokumacılığı, ahşap oyma ve taş tasarımı gibi sanatlar miras olarak atalardan gelen kültürel birikimlendendi. Bu sanatlar Bahadori'nin el ustalığını ve hayal dünyasını etkilemiş olmalıdır.

Bahadori hakkında 2015 yılında yapılmış bir belgesel sanatçı hakkında günümüze ulaşan yegâne kayıttır. Belgeselde kendi anlatımıyla sanat yaşamını şöyle özetlemiştir:

...Çocukluğumdan itibaren resim yapmaya ilgilidim. Hatırladığım kadarıyla çocuklarla birlikte hayvan otlatmaya giderken taşlar üzerine kuş, at, deve gibi hayvan resimleri yapardım. Resim yapmak için malzemem yoktu. Aşiretimizin yaşadığı bölgeye şehirden satıcılar gelirdi. Onların satmış oldukları şeker külahlarının çevresini saran mavi ve beyaz renkli kâğıtlar ilk çizim malzemem oldu. Bir gün aşirete gelen satıcıların ellerinde kurşun kalem gördüm ve kaleme meraklı gözlerle baktım. O sırada satıcı bunu fark etti ve kalemi bana doğru fırlattı. Sevinçle kalemi aldım ve arkadaşlarımla yanına gittim. İlk kalemle çizimim böyle başladı (http 2).

Gençlik dönemlerinin sonlarında aşiretin yaşlı bilgisi Elias Khan onun yeteneklerinin farkına vardı. O dönem İran'da Rusya'nın ideolojik yayılmacılığını önlemek amacıyla Amerika

kökenli Truman doktrini kapsamında eğitimler verilmekteydi. Truman doktrininin nihai hedefi köylü ve göçebe topluları kapitalizmle uyumlu hale getirmek için şehirleşmeyi sağlamaktı. II. Dünya savaşı sonrası başlayan soğuk savaş döneminde İranlı entelektüel Muhammed Behmen Beigi öncülüğünde bu eğitimler göçebe topluluklarına da uzanmıştır (Http1). Bijan Bahadori de bu eğitimlere katılmış yeteneklerine göre resim ve kaligrafi dersleri almıştır. Fakat Bahadori modernizasyonun olumsuzlukları karşısında durmuş ve doğumundan itibaren içinde bulunduğu Kaşkay kültür ve geleneklerine bağlı bir sanatçı olmuştur. Kaşkay'ın doğası ve iklimi onun sanatsal belleğinde yer edinmiştir. Rüzgâr ressamı anlamına gelen "Nakkâş-ı Bâd" lakabı onun sanatında doğanın ne derece etkili olduğunu kanıttır. Zaman içerisinde Kaşkay coğrafyasında kentleşmeye bağlı olarak gerçekleştirilen alt yapı çalışmalarının, sanayileşmenin geleneksel kimliğe zarar verdiğini düşünüyordu. Sanayileşmenin artmasıyla endüstriyel görsellerin istilasını görüyor ve rahatsızlık duyuyordu. Fakat bu durum onun sanatında gelenek ile modern arasında bir ayrımın belirginleşmesini sağlamış ve geleneksel görsel kültürü sahiplenmesi yönünde bir bilinç geliştirmesine katkı sunmuştur.

Bijan Bahadori'nin resimleri birçok açıdan sanat tarihi araştırmaları için özel bir değere sahiptir. Resimlerine odaklanılan bu çalışma onun sanat anlayışının kavranmasına ve Kaşkay kültürünün bilinmeyen yönlerinin ortaya çıkarılmasına katkı sağlayacaktır. Çünkü Bahadorî, çağdaş dünyada kendi kültürünü tematik çeşitlilikle yansıtan nadir sanatçılardandır.

Sanatçının eserlerinin bir bölümü oğlu Siroos Bahadori'nin kişisel koleksiyonunda bulunmaktadır. Bunun yanı sıra Şiraz Meshkin Fam Müzesi'nde sanatçı için ayrı bir sergi salonu içerisinde sanatçının eserleri sergilenmektedir. Bu çalışma kapsamında oğlu Siroos Bahadori'nin koleksiyonu ile Şiraz Meshkin Fam Müzesi'nde bulunan eserler incelenmiş ve bunun sonucunda bir çalışma yöntemi belirlenmiştir. Sanatçı hakkında daha önce bir çalışma yapılmadığından temel amaç sanatçının tanıtılması ve eserlerinin hangi başlıklarda incelenebileceğine dair bir taslak oluşturulmasıdır. Bu çerçevede dört temel başlık ortaya çıkmıştır:

1. Bijan Bahadori'nin resimlerinde üslup
2. Bijan Bahadori'nin resimlerinde geleneksel göçebe Kaşkay kültürünün yansımaları
3. Bijan Bahadori'nin eserlerinde coğrafya, doğa ve iklim

#### 4. Bijan Bahadori'nin eserlerinde kadim Türk inanışlarının ve Şamanizmin İzleri

### 2. Bijan Bahadori'nin Resimlerinde Üslup

Bijan Bahadori, herhangi bir resim eğitimi almamış 20. yüzyılın İranlı ressamlarından. Sanat yaşamının temel öznese olan Kaşkay kabilesini bir etnolog ciddiyetiyle ele almıştır. Yaşadığı kabilenin coğrafyası ve yaşam biçimleri resim konularının belirlenmesinde belirleyici olduğu gibi üslubunu da şekillendirmiştir.

Sanatçının resimlerinde ilk olarak göze çarpan canlı ve parlak renkler aslında salt estetik bir tercih değil, Kaşkay coğrafyasının ve kültürünün renkli olmasıyla ilgilidir. Baharla birlikte açan rengarenk çiçekler, farklı renkteki tepelikler ve doğanın türlü renklerinin yanı sıra kabilenin kilim, cacim ve gebbe adı verilen etnografik ürünlerindeki canlı ve parlak renkler Bahadori'nin resimlerine yansımıştır.

Bahadori'nin renklerdeki canlılığı anlatım tarzında da görülmektedir. Özellikle düğün törenlerindeki danslarda izleyiciye aktardığı ritim duygusu ve hareketli kompozisyonlar onun resim dilinin karakteristik özelliklerindedir. Sanatçı düğün merasimlerinde dans eden kadınlar temasını birden çok resimde ele almıştır. Bu resimlerde figürlerin mendil sallamaları, kıvrak ve yer yer senkronize hareketleri danslardaki canlılığı izleyiciye yansıtmaktadır. Fakat hepsinden öte dikkat çeken unsur, Bahadori'nin bu ifade biçimini bir görev bilinciyle tercih etmiş olmasıdır. Çünkü kalabalık kompozisyonlu bu resimlerdeki figürler danstaki etkinliğine göre kişiselleştirilmiş hareketlerle ve farklı profillerden betimlenmiştir. Sanatçı aynı temayı işleyen farklı resimlerinin her birinde ayrı bir dans türünü tercih ederek Kaşkay folklorunu eğitici bir anlatım diliyle izleyiciye sunmuştur (Görsel 1).





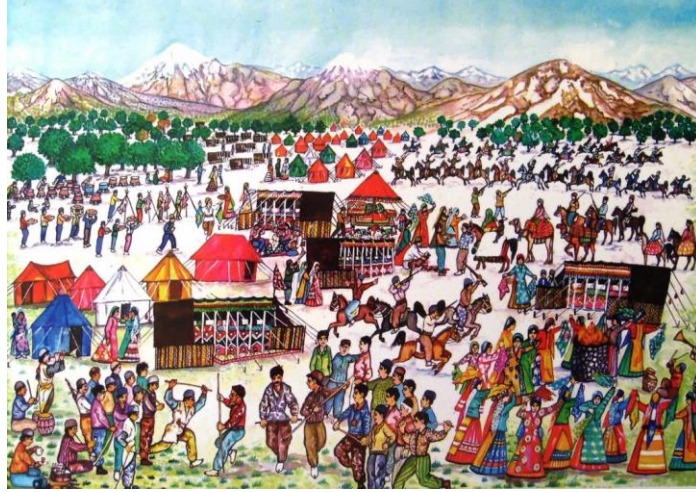
**Görsel 1.** Bijan Bahadori, *Kaşkay Kadınlarının Düğün Halayı*, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 70x100 cm, Siroos Bahadori Koleksiyonu.

Bahadori işlediği temalarda geçen olayların figürler üzerindeki etkisini onların yüz ifadelerine yansıtarak sunmaktadır. Dans resimlerindeki figürler neşeli ifadelerle gösterilirken, Kaşkay coğrafyasının zorlu koşullarını konu edinen kimi resimlerindeyse figürlerin yüzlerindeki acı ve hüznü başarılı biçimde betimlenmiştir. Bu duyguları yaban hayvanların saldırısı temasının işlendiği birden çok resimde görmek mümkündür. Özellikle sanatçı bu resimlerinde duygunun doruğa çıktığı anı yakalamıştır. Kabilenin tarihsel belleğinde yer edinen dramatik bir öykünün temsili olarak düşünülen bu tarz resimlerin birinde farklı açılardan gösterilen bir grup kurt anne ve çocuğuna saldırmaktadır. Kendi acısını unutup ellerini çocuğuna doğru uzatan annenin yüzündeki acı ve çaresizlik ifadesi resim diline yansıtılmıştır (Görsel 2).

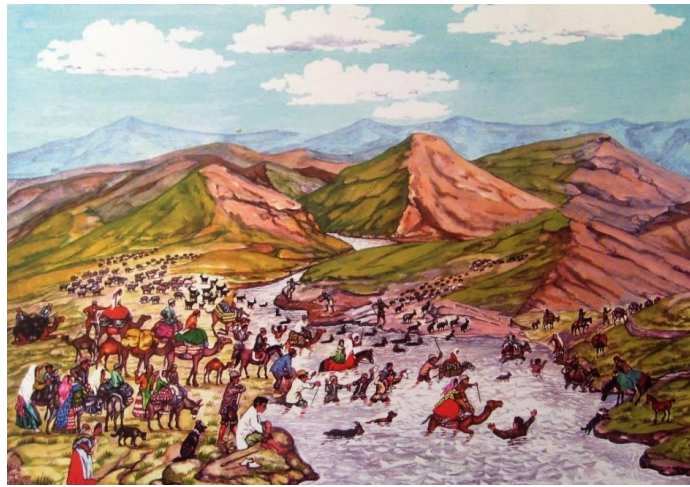


**Görsel 2.** Bijan Bahadori, *Kurt Saldırısı*, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 70 x 50 cm, Siroos Bahadori Koleksiyonu.

Bahadori'nin üslubunun en temel özelliklerinden biri belki de doğanın bütün elemanlarının temalarla ahenk içerisinde yer almasıdır. Doğanın görsel unsurları figürler ve olaylarla ilişkilendirilmiş, kompozisyonlar bütünlük içerisinde izleyiciye gösterilmiştir. Kalabalık kompozisyonlarda doğanın renkleri, figürlerin kıyafetlerindeki renkler ve motifler, çadırların renk ve motifleri bir ahenk içerisinde gösterilmiştir (Görsel 3). Göç resimlerinde dağlar, tepelikler ve nehirlerin sıralanış biçimiyle, göç güzergahında seyreden figür topluluklarının ahengi Bahadori'nin zihin kodlarında yer alan ve bir kabile üyesi olarak aşına olduğu sosyal yaşamın bir sonucu olmalıdır (Görsel 4).



Görsel 3. Bijan Bahadori, *Kaşkay Düğünü*, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, Meshkin Fam Art Museum.



Görsel 4. Bijan Bahadori, *Kaşkayların Göç Yolu*, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, Meshkin Fam Art Museum.

Bahadori'nin resimlerinde dikkat çeken figürlerden biri kadındır. Kadınlar, düğün merasimlerinde, gündelik hayatı konu edinen resimlerde ve birçok farklı temada resimlerin ana ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı Kaşkay kabilesinin sahip olduğu zengin kültürü kadın imajı üzerinde kurgulamış gibidir. Bahadori resimlerinde kadını bir imaj olarak kültürü taşıyan bir dekor olarak ön plana çıkarmıştır. Kaşkay kültüründe kabile hayatı renkliliğini, canlılığını ve enerjisini kadına borçludur ve Bahadori kadını ön plana çıkararak kabile hayatının dinamizminin altındaki aktörü ortaya çıkarmıştır. Kaşkay kadınlarının özellikle düğün merasimlerinde giydiği, baharın canlı renklerini taşıyan kıyafetler titizlikle sanatçı tarafından kâğıda işlenmiştir. Kıyafetlerin yanı sıra başlıklar ve başlıkların üzerindeki işlemler ile çeşitli etnografik takılar kadın imajını zenginleştiren unsurlardandır (Görsel 5).



**Görsel 5.** Bijan Bahadori, *Kaşkayların Düğün Eğlencesi*, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 60 x 70 cm, Siroos Bahadori Koleksiyonu.

Bahadori, resimlerinde teknik açıdan belirli kalıpların dışına çıkmamıştır. Kompozisyonu oluşturacak kâğıda kurşun kalemle önce figürleri ve diğer unsurları çizmiş, daha sonra yüzeyleri sulu boya ile renklendirmiştir. Bahadori, resmi alt kısmından başlayarak planlar, geriye doğru gidildikçe formların boyutlarını hassasiyetle küçültür. Özellikle figürlerin kıyafetlerinde ışık-gölge kullanarak onlara hacim kazandırır. Bununla birlikte figürlerin dış konturları oldukça kalındır. Kontrast renkleri bolca kullanarak resimlerine canlılık kazandırırken tepeliklerde ve bozkırların zemininde aynı rengin farklı tonlarını kullanarak natüralist bir üslup benimser. Bu yönleriyle resimlerinde klasik İran minyatürünün titreşimleri izlenmektedir.

Bahadori sanatını Kaşkay kültürüne adadığı için resimlerin tamamında bu kültüre ait temaları işlemiştir. Sanatçı temalarla ilişkili olarak iki ayrı resim dili tercih etmiştir. Birincisi kabilenin bir araya geldiği çeşitli ritüelleri, eğlence ve düğün merasimleri ile göç resimlerindeki kalabalık kompozisyonlardır. İkincisiyse kabilenin sözlü hafızasında yer alan çeşitli anlatılar, şifa bulma yöntemleri ve farklı işlerle meşgul olan aşiret kadınlarını konu edinen resimlerindeki az figürlü kompozisyonlardır.

Bahadori'nin yerel bir kültüre odaklanması ve o kültüre ait birçok öğeyi bir etnograf ciddiyetiyle resimlerine aktarmış olması onu diğer sanatçılardan farklı kılan karakteristik bir özelliktir. Bahadori'nin bu anlayışı onu Batı sanatında Pieter Brueghel'e yaklaştırmaktadır. Her iki sanatçının benzer yaklaşımları kompozisyon anlayışlarını şekillendirmiştir. Bu sebeple sanatçının üslubunun ele alındığı bu başlıkta iki sanatçı arasındaki benzerlik ve farklılıklara değinmek yerinde olacaktır.

Resimleriyle yaşadıkları döneme ve çevreye ayna tutmuş olan iki sanatçının kompozisyon anlayışı birbirine yaklaşmaktadır. Özellikle Bahadori'nin kabile yaşamından kesitler sunduğu çoklu figürlü resimleri, Hollandalı sanatçı Pieter Brueghel'in köylüleri konu alan resimleriyle benzeşmektedir. Bahadori ve Pieter Brueghel yerel kültüre ait birçok unsuru resimlerine aktarmak için yüksek bakış açısına sahip kalabalık kompozisyonları tercih etmişlerdir. Her iki sanatçı, resimlerinde yüzeye yayılmış onlarca figürü hareketli bir tavırla betimlemiştir. Figürlerin her biri bir grubun içerisinde veya tekli olarak bir işle uğraşmakta, köydeki bir olayın veya hikâyenin bileşeni olarak sunulmaktadır. Her bir ayrıntının özenle işlendiği pastoral dil resimlerin ikonografik konseptiyle uyumluluk göstermektedir. Kullanılan form ve desenler, dikkatle seçilmiş nesnelere, giyim ve aksesuarlar kültüre ait öğeleri izleyiciye aktarmaktadır. Bu bakımdan her iki sanatçının eserleri belgesel bir nitelik taşımaktadır. Bunlar her iki sanatçıyı birbirine yaklaştıran özelliklerdir. Fakat Brueghel'in köylüleri ele aldığı resimlerde eser üretme motivasyonu tam olarak belirgin değildir. Bahadori'yi güdüleyen duyguysa kaybolmaya yüz tutan ve bir aidiyetle bağlı bulunduğu Kaşkay kültürüdür. Bahadori kendi kabilesine ait kültürü, sahip olduğu kimlikle, bilinçli olarak resimlerine aktarmıştır. Brueghel ise şehirli bir sanatçıdır. Onun köylüleri konu edinen resimleri neden yaptığıyla ilgili kesin bir bilgiye sahip olunmasa da eğitim için İtalya'ya uzun bir seyahat gerçekleştirdiği sırada karşılaştığı manzaraların ve çeşitli doğa görünümünün

onun rüstik dilinin oluşumunda rol oynadığı söylenebilir. Bununla birlikte 16. yüzyıl Flemenk kentlilerinin kırsal alanlara gezintiler yaptıkları, köylülere ait izlenimlerin şair, oyun yazarı ve edebiyatçılar tarafından hiciv ve komedi unsuru olarak kullandıkları bilinmektedir (Gombrich 1997:382). Köylülerin kaba tavırları, düğün ve festivallerde sarhoşlukları kentlilerce alay konusu olmuştur (Gibson 2006:82). Brueghel'in "Hoboken Kermis" adlı gravür çalışması bu konuda dikkate değerdir. Sanatçı, Antwerp yakınlarında Flaman köyü olan Hoboken'de düzenlenen bir festivalde köylülerin danslarını, eğlencelerini ve sarhoşluklarını betimlemiştir. Sahnenin farklı yerlerinde tuvaletini yapan, eğlencenin dozunu kaçırıp abartılı tavırlar sergileyen figürler Brueghel'in resimlerinde mizahi işlediğini göstermektedir (Görsel 6).



**Görsel 6.** Pieter Brueghel, *Hoboken'deki Panayır*, 1559, Gravür, 28,4x40,8 cm Metropolitan Museum.

Brueghel'in resimlerindeki figürlerin eğlenceli yüz ifadeleri onun gözlem ve dışavurum kabiliyetini gösterir niteliktedir. Zira Biyografi yazarı Karen Van Mander'in anlatımına göre Brueghel, kılık değiştirerek köy düğünlerine katılır ve köylülerin eğlencelerini zevkle izleyerek tuvaline aktarırdı (Mander, 1604:233). Sanatçının ele aldığı pastoral temalarda kentli bir üstenci bakış açısına sahip olup olmadığını kestirmek zor olsa da köy hayatının işlendiği bu eserlerin kendisine batı sanatı içerisinde farklı bir değer kazandırdığı söylenebilir.

Brueghel'in resimlerinde görülen doğa manzaralarına, kalabalık kompozisyonlara, eğlence sahnelerine, dairesel danslara, yöresel kıyafetlere ve hareketli anlatımlara Bahadori'nin resimlerinde de rastlanmaktadır. Fakat Bahadori kırsalı gözlemleyen kentli bir sanatçı değil, içinden çıktığı kabileyi betimleyen yerli bir sanatçıdır. Bu sebeple onun resimlerinde doğal olarak mizah ve hiciv unsuruna rastlanmaz. Eğlence temalı sahneler dahil olmak üzere resimlerdeki figürler sanatçının kendine özgü resim diliyle kişiselleştirdiği ifadelerle görünür.

Bahadori'nin pastoral kompozisyonları ve rüstik dili İran coğrafyasında geç Kaçar döneminde ortaya çıkan Kahvehane üslubunu da çağrıştırmaktadır. Bu üslup, İran'ın milli destanı Firdevsi Şahnâmesi ile Safevi döneminden itibaren bu coğrafyada etkili olan on iki imam ve Şii trajedyası gibi iki unsuru kaynaştıran bir sanat anlayışıdır. İran'ın milli kahramanları ile dini kahramanları bir araya getirilmiştir (Panjebashi vd., 2020:397) Kahramanlar üzerine kurgulanan bu resim üslubunda rivayetlere dayalı anlatılar kalabalık kompozisyonlarla ele alınmıştır. Kahvehane üslubunda ufuk çizgisi yüksek tutulmuş, kimi örneklerdeyse hiç gösterilememiş, bütün resim sathı figürlerle kaplanmıştır. Yoğunluklu olarak on iki imamın savaş sahnelerinin işlendiği temalarda figürler hareketli olarak ele alınmış, yüz ifadelerindeki duygu izleyiciye aktarılmıştır (Görsel 7).



**Görsel 7.** Hüseyin Kollarağası, *Kerbela Trajedisi*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 240 x 130 cm  
Rıza Abbâsi Müzesi.

Kahvehane resimlerinde özellikle kutsal figürlere odaklanılmıştır. Klasik minyatür üslubunda olduğu gibi ana kahraman kompozisyonun merkezinde büyükçe gösterilmiştir.

Resimlerdeki konular genellikle bir doğa manzarasında geçmiş olmasına karşın kimi resimlerde figürlerin çokluğundan peyzaj detayları belirgin değildir. Resimlerde Kerbela trajedisine ve kutsal karakterlere odaklanılmıştır (Panjebashi vd. 2020:397, Yakutî vd. 2017:380). Peyzaj dahil olmak üzere resmin diğer unsurları geri plana itilmiştir. Bahadori'nin resimlerindeyse doğa bir anlatım aracı olarak değil, kompozisyonların ana unsurudur. Onun resimlerinde yer alan bütün unsurlar olayın geçtiği doğa ile uyumluluk göstermektedir. Bahadori'nin kalabalık kompozisyonlarında bile peyzaj geri planda tutulmamış, sahnenin hareketli anlatımına eşlik eden bir unsur olarak ele alınmıştır. Bunun yanı sıra kahvehane resimlerinde bir kahramanın çevresinde gelişen fantastik kurgular işlenirken, Bahadori'nin resimlerinde kabile yaşamının doğal hali yansıtılmıştır.

### **3. Bijan Bahadori'nin Eserlerinde Geleneksel Göçebe Kaşkay Kültürünün Yansımaları**

Bahadori sanat hayatı boyunca Kaşkay kültürüne ait unsurları bir aidiyet bilinciyle resim diline aktarmıştır. Kaşkaylar göçebe bir topluluk olduğu için onun sanatının temel öznesi göç ve göçebelik kavramlarıdır. Bunun yanı sıra aşiretin ritüelleri, dansları, dramları, doğa ve iklim gibi unsurlar göçebe kültürü aksettiren detaylar olarak yer alır ve sanatçının resimlerini ikonografik açıdan zenginleştirir. Bahadori betimleyici bir perspektifle içinde yaşadığı kültürün aşına olduğu sahneleri anlatmaktadır.

Resimlerinde ufuk çizgisini yüksek tutan sanatçı, sahne içerisine kabile yaşamının çeşitli hallerini izleyiciye aktarmıştır. Gökyüzünün hemen altında sıklıkla tercih ettiği renkli tepelikler, sahnenin ön tarafındaysa hareketli ve rengarenk giyimli insan kalabalıkları, farklı yerlere yerleştirdiği siyah renkli kıl çadırlar, at, köpek, deve ve küçük baş hayvanlar onun resimlerinde göze çarpan en temel unsurlardandır.

Bijan Bahadori'nin resimlerinde Kaşkay toplumunun geleneksel aşiret yapısındaki farklı sosyal sınıfları görmek mümkündür. Aşiretin en yüksek yetkilisi İl-han olarak adlandırılmaktadır (Beck 2014:19; Sümer 2002:21). Yönetici sınıfı, dini karakterler, kadınlar, çocuklar ve bunların yanı sıra aşirete sonradan katılan mülteciler, çingeneler ve farklı etnik gruplar toplum içerisinde yer almaktadır (Barth, 1961:91). Bahadori kimi resimlerinde izleyiciyi Kaşkay aşiretinin iş bölümüne dayanan gündelik hayatının içine çekmektedir. Sanatçının Meshkin Fam Müzesi'nde sergilenen eserlerinin biri aşiretin göç yolu üzerinde konakladığı bir sahneyi canlandırmaktadır.

İnsan ve hayvanlardan oluşan figürler güneşin aydınlattığı, baharla birlikte yeşilin farklı tonlarıyla bezendiği bir tabiat içerisinde gösterilmiştir. Resim alanına dağınık olarak yerleştirilen figürler süt sağma, hayvan otlatma gibi farklı eylemler içerisinde. Sahnenin ön yüzünde ise baharın canlı renklerini taşıyan geometrik formlarla süslü bir kıl çadırın önünde iki Kaşkaylı kadın betimlenmiştir. Oturmuş vaziyette gösterilen kadınlardan biri el aynasından kendisine bakan figürün saçlarını taramaktadır. Aslında sanatçı izleyicinin dikkatini sahnenin bu kısmına çekmektedir. Saçları beline kadar uzanan iki kadın figürü ve ayna gibi unsurları kullanan Bahadori, göçebe hayatı içerisinde aşına olunan yorucu ve hareketli rutinin dışında özel bir alanın varlığına duygulu bir gönderme yapmıştır (Görsel 8).



**Görsel 8.** Bijan Bahadori, *Göç Yolunda Kaşkay Kadınları*, Kâğıt Üzerine Sulu Boya Meshkin Fam Müzesi.

Bahadori, aşiretin gündelik hayat akışının yanı sıra resimlerinde Kaşkay kültür ve geleneklerini dinamik tutan evlilikle ilgili kız isteme, düğün, oyun ve halay gibi merasim ve etkinliklere de yer vermiştir. Bahadori'nin resimlerine yansıyan temalardan da anlaşılacağı üzere aşiretin düğün gelenekleri belirli bir sırayla düzen ve kurallar çerçevesinde gerçekleşmektedir. Bu araştırmanın yazarlarından Aligholi Mardani'nin aktarımlarına göre öncelikle düğün çadırının önündeki meydana bir ocak kurulur ve bir toy ateşi yakılır. Merasimi simgeleyen ana unsur olan bu ocak çevresinde müzik eşliğinde halay çekilir. Düğüne özel rengarenk giyimli Kaşkay kadın ve erkekleri kimi zaman hilal biçiminde kimi zaman da tam daire şeklinde halay oluştururlar. Bahadori'nin düğün merasiminin işlediği bir resminde bu ayrıntıları görmek mümkündür.



Sahnede geleneksel ritüellerin birçoğuna yer verilmiştir. Kompozisyonun merkezindeki gelin eğilmiş vaziyette çadır önüne kurulan ocağı öpmektedir. Merasime özel görkemli bir kıyafet giyinik olan gelinin sadece ocağın üzerindeki elleri görülmektedir. Gelinin hemen yanında muhtemelen kız kardeşi elinde Kur'an tutmaktadır. Sahnenin arka tarafında elinde tüfek tutan atlı figürler ve enstrüman çalan figürler geleneksel ritüeli tamamlayan diğer öğelerdir. Bahadori bu resimdeki detaylarla geleneksel törendeki simgesel anları izleyicinin dikkatine sunmuştur. Gelinin yerdeki ocağı eğilip öpmesi, ekmeğini yediği, barındığı yere olan hürmetini gösteren derin ve mistik bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir (Görsel 9).



Görsel 9. Bijan Bahadori, *Gelinin Baba Ocağını Öpmesi*, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 50 x 70 cm, Siroos Bahadori Koleksiyonu.

#### 4. Bijan Bahadori'nin Eserlerinde Coğrafya, Doğa ve İklim

Kaşkaylar'ın yaşadıkları coğrafya İran'ın güneyinde Zağros dağları etekleri ile Basra körfezi kıyıları arasını kapsamaktadır. Şiraz başta olmak üzere İsfahan ve Huzistan aşiretin yayıldığı eyaletlerdendir. Şiraz'dan başlayarak Zağros dağlarının eteklerine uzanan coğrafya aşiretin yaylak alanı, Basra körfezi civarı da kışlak alanıdır (Barth 1961:1, Beck 2014:20, Sümer 2002:21; Zehtabi, 2010:31).

Göçebe Kaşkaylar için doğa bütün unsurlarıyla vazgeçilmez bir yaşam alanıydı. Fakat kimi zaman da maruz kalınan zorlukların kaynağıydı. Aşiretin 500 km'yi aşkın göç rotasının coğrafi özellikleri ve iklim koşulları Bijan Bahadori'nin görsel hafızasında derin izler bırakmıştır. Doğumundan itibaren göç yolu üzerinde aşına olduğu bozkırlar, dağlar, tepeler, derin vadiler,

nehirler ve bitki örtüsü bütün renk ve tonlarıyla resimlerinde yer almıştır. Bunun yanı sıra rüzgâr, fırtına, gök gürültüsü, mevsimlerin değişimi gibi iklimsel özellikler zaman ve mekân kurgusu içerisinde izleyiciye aktarılmıştır. Göç rotasının doğası, coğrafyası ve iklimi onun için insanlarla iletişim halinde olan, ruh taşıyan canlı bir özne gibidir. Kimi resimlerinde doğa olaylarını, insan ve hayvan figürlerinin çeşitli hallerini kullanarak görüntü içerisinde ses yaratmak ister. Yolculuk esnasında fırtınaya yakalanan iki aşiret mensubunu konu edindiği resminde doğa olayını ve insan üzerinde yarattığı etkiyi canlı bir atmosfer içerisinde ses ve hareketi kullanarak ortaya koymuştur. Gökyüzünün griyle kaplandığı sahnede ortada atlı bir figür hemen önünde yaya bir figür görülmektedir. Aynı yol üzerinde bu iki figürün arkasındaysa daha küçük bir at görülür. Rüzgârın şiddetinden figürlerin başları öne eğik ve kolları göğüs hizasında birleştirilmiş vaziyette betimlenmiştir. Atın vücudunun çarpık hali güçlükle ilerlediğini ve üzerindeki biniciyi zor taşıdığını göstermektedir. Zira öndeki yayanın arkada kalan atın binicisi olduğu, atın fırtınadan dolayı ilerleyememesinden dolayı yoluna yaya olarak devam ettiği düşünülmektedir. Atların saçaklanmış kuyrukları, öndeki figürün havalanan başlık ucu fırtınanın uğultusunu izleyiciye aktaran diğer öğelerdir (Görsel 10)



Görsel 10. Bijan Bahadori, *Hastanın Tedaviye Götürülüşü*, Kâğıt Üzerine Sulu Boya.

Kaşkay halkının zihin dünyasında dağlar, tepeler, ağaçlar ve çiçekler gibi hayvanlar da doğanın ayrılmaz bir parçası kabul edilir ve kimi zaman bunlara özel anlamlar atfedilir. Bahadori'nin kimi resimlerinde yabancı hayvanlar doğal ortamlarında betimlenmiştir. Ömrünün çoğunu göçebe Kaşkay kültürünün modernleşme öncesi dönemde geçiren sanatçı bu eserlerinde keskin gözlem yeteneğini doruğa çıkarmıştır. Çünkü onun doğayı algılama biçimi bir kentli sanatçıdan elbette ki farklıydı. Kentleşmenin gürültüsüne, görüntü kirliliğine maruz kalmadığı için, doğanın seslerini, renklerini ve görüntülerini hassas duyularıyla detaylarıyla birlikte algılama yeteneğine sahipti. Meshkin Fam Müzesi'nde sergilenen yabancı bir kurt ailesini betimleyen çalışması bu konuda örnek olarak gösterilebilir. Yan profilden gösterilen anne kurt iki yavrusunu emzirmektedir. Diğer kurt ise başını yukarı kaldırmış uluma pozisyonundadır. Doğanın bütün unsurlarını kendine has gerçekçi üslubuyla ele alan Bahadori, hayvanların duruş biçimleri, hareketleri ve ifadeleriyle izleyiciyi Kaşkayların yabanıl ortamına çekmektedir (Görsel 11).



**Görsel 11.** Bijan Bahadori, Kurtlar, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, Meshkin Fam Art Museum.

Bu resimlerde sanatçının gözleme dayanan öznel tutumu metafizik bir boyuta sahiptir. Hayvanların görüntüleri sanatçının zihninde kurguladığı salt birer imge değildir. Hayvanların kendi doğal ortamlarındaki gerçek halleridir. Bahadori, bu doğal ortamı zihnindeki kurguyla karıştırmaz. Fotoğraf veya başka bir görselden yararlanmadan öznenin kendi ruhunu yakalamaya çalışır. Bu tavrı onun sanatını değerli kılan özelliklerin başında gelmektedir. Yalnızca yabanıl hayvanlar için değil, onun resimlerinde doğanın farklı sesleri, görüntüleri ve renkleri bir

coğrafyaya has atmosferin ruhunu yansıtmaktadır.

Doğa Kaşkaylar için bir ilham kaynağıydı. Baharın gelişiyle birlikte doğanın canlı renkleri aşirete ait el sanatları ürünlerinin üzerlerine işlenmekteydi. Bahadori'nin resimlerindeki elbise, cadır ve tekstil malzemelerinin üzerlerindeki motiflerde bunu görmekteyiz. Doğadan ilham alan Bahadori, resimlerinde tekstil ürünlerindeki geometrik motifleri, doğanın canlı formlarıyla uyumlu hale getirmiştir.

##### **5. Bijan Bahadori'nin Eserlerinde Kadim Türk İnanışlarının ve Şamanizm'in İzleri**

Bahadori, resimlerinin bir bölümünde bedensel ve ruhsal hastalıkların tedavisinde uygulanan yöntemleri ele almıştır. Atalardan devralınan bu pratiklerde Türklerin eski inanç biçimlerinin ve Şamanizm'in izleri tespit edilmiştir. Kaşkaylar kadim Türk topluluklarından biri oldukları için, Türklerin Orta Asya coğrafyasındaki eski inanç biçimleri konu çerçevesinde değer kazanmaktadır. Kadim Türklerin inançları konusunda farklı görüşler ileri sürülmüştür. Göktanrı inancı, tengricilik, atalar kültü ve Şamanizm bu tartışmalarda bahsi geçen inanç biçimleridir. Orta Asya bozkırlarının yerli halklarının bu inanç biçimlerini farklı şekillerde benimsediğini söylemek mümkündür (Kalafat, 2004:26). Çeşitli sosyal bilimlerin verileri ışığında aşiret veya kabile tarzında sosyal bir örgütlenmeye dayalı kadim göçebe topluluklarının tabiatla olan ilişki biçimleri ile güçlü soy bağının onların dini yaşamlarını şekillendirdiği sonucuna ulaşılabilir.

Şamanizm müstakil bir inanç sisteminden ziyade merkezinde Şaman adı verilen bir din adamının totem, büyü, sihir gibi çeşitli vasıtalarla vecd haline girerek bir çeşit tinsel yolculuğunu ifade eder. Vasıtalar, totemler, tılsımlar topluluklara göre farklılık gösterir. Kimi zaman bu vasıtalara rüyalar da eşlik eder (Eliade, 1999:32; Perrin 2003:37). Orta Asya'nın çeşitli bölgelerindeki tinsel yolculuğu çağrıştıran kaya resimleri Türklerin bir çeşit şaman inancına sahip olduğunu gösteren birinci elden somut kültür varlıklarıdır (Çoruhlu, 2002:16).

Türklerin kadim inanç biçimlerinin ve Şamanizmin izlerine farklı Türk topluluklarında rastlamak mümkündür. Şamanizmin izlerini taşıyan kimi ritüellerin ve dini pratiklerin gelenek içerisine yerleştiği ve sonraki kuşaklara aktarıldığı düşünülmektedir. Özellikle Kaşkaylar gibi kabile ve aşiretlerde atalarının deneyimlerine sadakat ve geleneklere olan bağlılık kadim inanç pratiklerinin devamını kolaylaştırmıştır. Kaşkay toplumunda evlilik ve cenaze merasimleri, çeşitli

danslar, hastaları tedavi etme, sihir ve büyüü ortadan kaldırma gibi köklü pratikler bulunmaktadır (Barth, 1961:146). Bahadori'nin çalışmaları arasında en fazla dikkat çeken tematik grup aşiretin inanç pratikleri, geleneksel tedavi yöntemleri, sihir ve büyü konulu resimlerdir. Ortanca yaşların sonlarında dışarıya açılan ve aşiretine ait bu marjinal pratiklerin ne derece özel olduğunun bilincine varan sanatçı bu eserlerinde bir fotoğrafçı gibi çalışmıştır.

Onun betimlediği bir grup resim aşiretin geleneksel tedavi yöntemlerini konu edinir. Bunlar arasında en dikkat çeken tema karnı deşilmiş bir yaban domuzu içerisinde betimlenen insan figürüdür (Görsel 12).



**Görsel 12.** Bijan Bahadori, Geleneksel Tedavi Yöntemi, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, 50x70 cm, Siroos Bahadori Koleksiyonu.

Sanatçı bu temayı birden fazla resimde işlemiştir. Bu resimlerin birinde sanatçı bu ritüeli bir doğa kesiti içerisinde sunmuştur. Resimde karnı deşilmiş bir yaban domuzu ve hayvanın beline kadar içine sokulmuş bir hasta ile bir grup aşiret mensubu yer almaktadır. Sağ tarafta paçalarını dizine kadar sıvamış, elinde kanlı bir bıçak olan ayaktaki figür yaban domuzunun karnını henüz deşmiştir ve tedavinin seyrini izlemektedir. Tedavi mahallinde yer alan figürlerden birinin elinde tüfek bulunmaktadır. Yanındaki figür ise hareketli bir tavırla onunla konuşmaktadır. Sahnenin ön tarafındaki av köpeği ile gerisinde bağlı duran at, tedavi sürecini aydınlatan detaylardandır. Buna göre gerekli ekipmanlarla bir grubun hastayla birlikte yaban domuzu avına çıktıkları ve hayvanı avladıktan sonra hemen tedaviyi uyguladıkları anlaşılmaktadır. Muhtemelen tedavinin sonuç vermesi için hayvanın yeni avlanmış olması gerekmektedir. Bu yüzden böyle bir yolculuğa

çıkılmaktadır. Kendisi de bir Kaşkay Türkü olan çalışmanın yazarlarından Aligoli Mardani'nin de ifade ettiği üzere bu uygulama geleneksel bir tedavi yöntemidir. Romatizma, bel fitiği ve eklem ağrıları olan kimseler için yeni avlanmış bir yaban domuzunun karnı deşilir ve hasta çıplak olarak beline kadar hayvanın içine yerleştirilir.

Bahadori'nin birden fazla resimde kullandığı bu tema kuşku yok ki sıradışı ve kökenleri sorgulanması gereken bir şifa bulma yöntemidir. Bunun bir anlamının olduğu ve bir inanca dayandığı aşikardır. Göçebe Kaşkayların yazın kültürü olmadığı için birinci elden kaynak bulunmamaktadır. Bu tedavi usulü bir gelenek halini almıştır ve gelenekler herhangi bir nedensellik gözetilmeden aşiret bireyleri tarafından sadakatle asırlar boyunca devam ettirilmiştir. Bu sebeple sıradışı temayı çözümleyebilmek için geleneğin köklerine inmek yerinde olacaktır. Konu bağlamında Kaşkayların ata yurdu orta Asya'nın kadim inanışlarında domuzun temsil ettiği anlam ilişkisi irdelenerek birtakım sorular sorulabilir. Bu sorulara verilecek cevapların neticesinde ulaşılan tutarlı bilgilerin sentezlenmesiyle ancak kimi varsayımlara ulaşmak mümkün olabilecektir.

Öncelikle hastanın bir hayvanın cesedi içerisine yerleştirilmesi animistik inançları çağrıştırmaktadır. Çünkü animizmde doğadaki canlı ve cansız her şey bir ruh taşımaktadır. Ağaçlar, dağlar, bitkiler ve hayvanlar bir ruha sahiptir ve her birinin farklı özellikleri vardır. Genellikle ruhlar arasında iyi ve kötü şeklinde temel ayırım yapılmaktadır. Şamanist inançlara göre ruhlar arasında bir geçişkenlik bulunmaktadır ve kimi ruhlar koruyucu vasıflar taşımaktadır (Çoruhlu, 2002:56). Bu çerçevede konumuzla ilgili olarak şu iki varsayım ileri sürülebilir: Birincisi Bahadori'nin resimlerindeki ölü domuz cesedi içerisine girme tedavisinin ruhlar arasında bir tür geçişe dayandığı; ikincisiyse domuz ruhunun koruyucu bir vasıf taşıdığıdır.

Kadim Türk inanışlarında domuzun veya ruhunun koruyucu bir niteliğe sahip olduğuna dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat bununla ilişkili olarak Türk-Şaman inancında "erlik" olarak nitelendirilen kötü ruhlu tanrının günümüze ulaşmış maddi kültür varlıklarında domuz suretinde temsil edildiği dikkate değerdir. Erlik, insanlara hastalık bulaştırarak onlardan kurban istemektedir. Kurban verilmediği takdirde insanları yer altı dünyasına hapsetmekte ve kendine köle yapmaktadır (Çoruhlu, 2002:53). Bu bilgidен yola çıkılarak şu soru sorulabilir: Bahadori'nin resimlerine de yansıyan Kaşkaylara ait bu tedavi ritüelinde özellikle domuzun seçilmesi kadim

inanişlarda hastalık bulaştıran tanrının etkilerinden korunmayla ilgili midir?

Bahattin Ögel'in Çin kaynaklarından aktardığına göre domuz Orta Asya'nın doğu taraflarında önemli geçim kaynaklarındandı. Türkler domuzla Tunguz derlerdi. Ögel'e göre verilen bu isim Çinlilerin Moğollar için kullandığı Tungh-uz ile bağlantılıydı (Ögel, 2014:4-5). Ayrıca Ögel, proto-Moğol efsanelerinde Kitanların atalarının bir çuval içine konulmuş köpek ve domuz başı olduğunu aktarır (Ögel, 2014:36). Bunun yanı sıra Türklerde de kurt-ata, geyik-ata, ayı-ata gibi atalar kültürünün varlığı bilinmektedir. Bu iki bilgi domuzun Orta Asya'nın kadim topluluğu olan Moğollarla simgesel bir ilişkisinin olduğunu ortaya koymaktadır. Bu durum aynı coğrafyalarda yaşamış ve Şamanlığı benimsemiş Türk topluluklarını da etkilemiş olduğu düşünülebilir. Zira bir Şaman vecd haline girerek atalarla bağlantı kurabiliyor ve hastalara bu yolla şifa dağıtabiliyordu. Bahadori'nin resimlerine de yansıyan bu tedavi biçiminin domuz ruhuyla iletişime geçen kadim bir Şamanist ritüelle ilişkili olduğu da varsayılabilir.

### **Sonuç**

Bahadori, yaptığı bütün çalışmalarda Kaşkay coğrafyasını ve kültürünü işlemiştir. 1970'lerden sonra modernleşmeye bağlı olarak saflığını yitirmeye başlamış geleneksel kültürün birçok unsurunu resimleriyle kayıt altına almıştır. Bu yönüyle nadir sanatçılardan biri olmasına karşın hakkında müstakil bir çalışma yapılmamıştır. Eserlerinde işlediği konular kültüre ait etnolojik unsurlar içermesine karşın, antropolojik çalışmalarda bile ressamın eserleri dikkate alınmamıştır.

Resim çizmeye kendi imkanlarıyla başlamış olan sanatçı ortanca yaşlarında aldığı sanat eğitimi ve sonrasında yurt dışı tecrübesi onun dış dünyayla olan irtibatını sağlamıştır. Bu tecrübeler sonucunda Kaşkayların yerel kimliğinin saf haliyle ne kadar özel olduğunun farkına varmış ve entnosentrik bir anlayışla aşiretine özgü pratikleri önemli bir görev icra edercesine kitlelere ulaştırmayı başarmıştır.

Kaşkay kimliği üzerine odaklandığı resimlerinde kadın imajını, doğanın sunum biçimini, merasim ve ritüelleri bu aidiyeti güçlendiren unsurlar olarak kullanmıştır. Bu aidiyet göçebe Kaşkaylar için yaşanan coğrafyayla girilen doğal bir ilişkiye dayanmaktadır. Bahadori'nin resimlerinde Kaşkay coğrafyasındaki bozkırlar, dağlar, tepelikler, ağaçlar ve çiçekler göçebe

yaşamı pekiştiren, göç güzergahını tamamlayan parçalardır. Aşiretin bireyleri de doğanın bir parçası gibidir. Figürlerin kıyafetlerindeki, çadırlardaki, el sanatı ürünlerindeki canlı renkleri doğanın diğer renkleriyle bütünleştirmiştir. Resimlerindeki doğal yaklaşımın ve pastoral dilin ideolojik tutumlardan arınık hali onu sanatını Peter Brueghel ile Kaçar dönemi kahvehane üslubundan kesin biçimde ayırmaktadır. Bahadori herhangi bir ideolojiye ve entelektüel bir üstenciliğe dayanmadan eser üretmiştir.

Bahadori muhtemelen gençlik dönemlerinde minyatür sanatı örnekleriyle karşılaşmıştır. Çünkü kalabalık kompozisyonlardaki figürleri yerleştirme düzeni, çizgisel anlayışı ve özellikle figürlerindeki konturların belirginliği geleneksel minyatür sanatının izlerini çağrıştırmaktadır. Resimlerinde kullandığı ışık-gölge ve perspektif de minyatür sanatının sınırları içerisinde değerlendirilebilecek düzeydedir. Fakat Bahadori eserleri bir kitap yaprağı ölçülerinden daha büyüktür. Bu açıdan eserleri minyatürün karakteristik özelliklerinden ayrılmaktadır. Özellikle yakından çalıştığı az figürlü kompozisyonlarda figürlerin yüz ifadelerini belirginleştirmiştir. Resimdeki bütün figürleri bir tiyatro sahnesinde rol oynayan karakterlere dönüştürmüştür. Kaşkayların hafızasında yer alan dramatik olayları işlediği resimlerle, geleneksel tedavi ve cin çıkarma konulu resimleri bu konuda en iyi örneklerdir

Bijan Bahadori Keşkulî, İran coğrafyasında Kaşkay Türklerinin kültürünü ve hafızasını aidiyet bilinciyle diri tutmaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Kaşkay kültürünün saf ve duru hali, sanatçının fırçasındaki naiflikle uyumludur. Kadim Orta Asya Türk kültüründen izler taşıyan eserleri Türk dünyası araştırmaları için dikkate değerdir. Sanatçı hakkında yapılmış bu ilk çalışmanın, Kaşkay sanatı üzerine yapılacak sonraki araştırmalara yol gösterici olması umut edilmektedir.

### **Kaynakça**

Barth, F. (1961). *Nomads of South Persia: The Basseri Tribe of the Khamseh Confederacy*. Oslo University Press.

Beck, L. (2014). *Nomads in Postrevolutionary Iran: The Qashqa'i in An Era of Change*. Routledge.

Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

Eliade, M. (1999). *Şamanizm*, çev. İsmet Birkan, Ankara: İmge Kitabevi.



Gibson, S. Walter (2006). *Pieter Bruegel and the art of laughter*, Londra: University of California Press.

Gombrich, E. Hans. (1997). *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Huang, J. (2009). *Tribeswomen of Iran: Weaving Memories among Qashqa'i Nomads*. London: New York: I.B.Tauris.

Kalafat, Y. (2004). *Altaylar'dan Anadolu'ya Kamizm-Şamanizm: Sosyal Antropoloji Araştırmaları*, İstanbul: Yeditepe.

Kiyani, M. (1992). *Siyah Çadırhâ*, Tahran: Said New.

Kiyani, M. (2014). *Şakayık Aşkıyla Göç: Kaşkaylarda Sanat*, Çeviren Mürsel Öztürk. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Mander, K. Van. (1604). *Het Schilder-Boeck*. 1969. bs. Utrecht: Davaco Publishers.

Ögel, B. (2014). *Türk Mitolojisi*, cilt 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Panjebashi, E. ve Sanei A. (2020). "Study of the Role of Women in the Martial Works of Hussein Qollar Aghasi in the Coffee Painting of House", *Journal of Woman in Culture Arts*, Tahran: Center for Women Studies and Research, 3, 12, 393-410.

Perrin, M. (2003). *Şamanizm*, çev. Bülent Arıbaş, İstanbul: İletişim Yayınları.

Sümer, F. (2002), "Kaşkay". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 25:20-22.

Yakutî, S. ve Berise Ş. Kazvinî (2017). "Temsîlu El Ta'ziye El Huseyniyye Fî Rüsûm El Makha El Tahyiliyye Diraset Mevzuiyye: (Setâiru Faciati Kerbelâ) Li Hüseyin Kollar Agassi Unmûzecen". *The Islamic College University Journal 2*, Sayı 43, 365-88.

Yanar, Ş. (2016). "Kaşkay Aşiretinin Menşei ve Tarihi Hakkında Yaklaşımlar". *Vakanüvis - Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi 1*, Sayı 2, 154-69.

Zehtabi, M. Taki. (2010), *İran Türklerinin Eski Tarihi*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.

### İnternet Kaynakları

http 1. Mir'âbedini, H. "Bahman Beygi Mohammad". *Encyclopædia Iranica*, <http://www.iranicaonline.org/articles/bahmanbeygi-mohammad>, Erişim tarihi: 03.04.2015.

http 2. Hilalaltı TV, "Painter of Wind- The story of Bijan Bahadori Kashkuli and the life of Qashqai Turks in Iran", Youtube, erişim 2 Haziran 2019, [https://www.youtube.com/watch?v=USDZA2Ugv\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=USDZA2Ugv_4).

Kunsthistorisches Museum Wien, "Peasant Wedding - Pieter Bruegel the Elder". [https://artsandculture.google.com/asset/peasant-wedding-pieter-bruegel-the-elder\\_/hgGvote2WI8P3w](https://artsandculture.google.com/asset/peasant-wedding-pieter-bruegel-the-elder_/hgGvote2WI8P3w), Erişim tarihi 02 Temmuz 2022.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Bijan Bahadori, "Kaşkay Kadınlarının Düğün Halayı", kâğıt üzerine sulu boya, 70 x 100 cm, Siroos Bahadori Koleksiyonu.

Görsel 2. Bijan Bahadori, "Kurt Saldırısı", kâğıt üzerine sulu boya, 70 x 50 cm, Siroos Bahadori Koleksiyonu.

Görsel 3. Bijan Bahadori, Kaşkay Düğünü, Kâğıt üzerine sulu boya, Meshkin Fam Art Museum.

Görsel 4. Bijan Bahadori, "Kaşkayların Göç Yolu", kâğıt üzerine sulu boya, Meshkin Fam Art Museum.

Görsel 5. Bijan Bahadori, "Kaşkayların Düğün Eğlencesi", kâğıt üzerine sulu boya, 60 x 70 cm, Siroos Bahadori Koleksiyonu.

Görsel 6. Pieter Brueghel. (1559), "The Kermis at Hoboken", 1559, Gravür, 28,4 x 40,8 cm Metropolitan Museum.

Görsel 7. Hüseyin Kollarağası, "Kerbela Trajedisi", tuval üzerine yağlı boya, 240 x 130 cm Rıza Abbâsi Müzesi.

Görsel 8. Bijan Bahadori, "Göç Yolunda Kaşkay Kadınları", kâğıt üzerine sulu boya Meshkin Fam Müzesi.

Görsel 9. Bijan Bahadori, "Gelinin Baba Ocağını Öpmesi", kâğıt üzerine sulu boya, 50 x 70 cm, Siroos Bahadori Koleksiyonu.

Görsel 10. Bijan Bahadori, "Painter of Wind- The story of Bijan Bahadori Kashkuli and the life of Qashqai Turks in Iran", Erişim tarihi 09. 10. 2022, [https://www.youtube.com/watch?v=USDZA2Ugv\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=USDZA2Ugv_4).

Görsel 11. Bijan Bahadori, "Kurtlar", Kâğıt üzerine sulu boya, Meshkin Fam Art Museum.

Görsel 12. Bijan Bahadori, Geleneksel tedavi yöntemi, Kâğıt üzerine sulu boya, 50 x 70 cm, Siroos Bahadori Koleksiyonu.

**KÜLTÜREL KİMLİĞİN SÜRDÜRÜLEBİLMESİNDE BİR ARAÇ OLARAK GRAFİK ELEMANLAR \*****GRAPHIC ELEMENTS AS A TOOL SUSTAINING CULTURAL IDENTITY****Kıymet Sancar Özyavuz \*\*, Kübra Aktepe Özbayrak \*\*\*, Reyhan Midilli Sarı \*\*\*\*****Öz**

Bir kentin sahip olduğu kültürel kimliği, geçmişten günümüze ulaşan süreçte oluşan birikimler ve bu birikimlerin temsilleri sonucunda oluşmuştur. Kültürel kimlik kavramı; o kentin tarihi, mimarisi, müziği, geleneği, göreneği gibi bilimden sanata birçok alanı kapsamaktadır. Birçok etkenle birlikte sürekli değişim halinde olan günümüz koşullarında bu somut ve soyut kültürel değerlerin gelecek nesillere aktarılacak varlığını koruyabilmesi için, sürdürülebilirliğinin sağlanması gerekmektedir.

Çalışmada, kültürel kimliğin sürdürülebilirliğin sağlanabilmesi amacıyla kültürü oluşturan etmenlerin soyutlanarak grafik elemanlara dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Çalışma alanı olarak zengin kültürel birikime sahip olan ve son yıllarda yapılan müdahalelerle bu kültürel izleri kaybetmeye başlayan Trabzon kenti seçilmiştir. Trabzon kentini en iyi tanımlayan ve kimliğini oluşturan kültürel unsurlar yapılan tek soruluk bir anket sonucu belirlenmiştir. Belirlenen unsurlar için anlamsal ve biçimsel soyutlama uygulamalarının yapıldığı çalışmada, kentlerin özgün değerlerini koruyabilmesi ve kültürel izlerini sürdürebilmesi için kentsel mekânlarda kullanımı kaçınılmaz olan grafik yüzeylerin tasarımı için soyutlama önerileri sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Kent Kimliği, Kültürel Sürdürülebilirlik, Grafik Elemanlar, Soyutlama, Mekân.

**Abstract**

The cultural identity of a city came into existence at the end of the process from past to present. The term cultural identity involves many items from science to art such as the history, architecture, music, and tradition of that city. Sustainability must be provided to continue the existence of these tangible and intangible cultural values by transferring them to the new generations on the present conditions changing constantly even with many factors.

The study aims to abstract the factors that make up the culture and transform it into graphic elements to ensure the sustainability of cultural identity. The city of Trabzon, which has a rich cultural background and started to lose these cultural traces with the interventions made in recent years, was chosen as the study area. The cultural elements that best define the city of Trabzon/constitute its identity were determined as a result of a survey. In the study, in which semantic and formal abstraction applications are made for the

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2023 - Kabul tarihi: 26.06.2023.*

\* Çalışma Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı'nda hazırlanan Öğr. Gör. Dr. Kıymet SANCAR ÖZYAVUZ danışmanlığında yürütülmüş olan "Grafik Anlatım Aracılığıyla Kültürel Kimliğin Kentsel Mekânlarda Sürdürülebilirliği: Bir Kioks Denemesi" başlıklı, Kübra AKTEPE ÖZBAYRAK'ın yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

\*\* Öğr. Gör. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, ksancar@ktu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8251-5021>.

\*\*\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, kubra\_aktepee@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4696-7546>.

\*\*\*\* Doç. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, rmidilli@ktu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9069-5656>.

determined elements, abstraction suggestions are presented for the design of graphic surfaces, which are inevitable to be used in urban spaces so that cities can preserve their original values and maintain their cultural traces.

**Keywords:** Urban Identity, Cultural Sustainability, Graphic Elements, Abstraction, Spaces.

## 1. Giriş

Dünyada bilgi ve iletişimin yaygınlaşması ile sosyokültürel, teknolojik, politik ve ekonomik gibi faktörler, kentlerin değişimlerini ve dönüşümlerini kaçınılmaz kılmıştır. Kentlerin dönüşümü ve değişimi doğal olarak insanların sosyal ilişkilerini, yaşadıkları çevreleri etkilemiştir. Günümüzde ortaya çıkan gereksinimlerin karşılanabilmesi için elbette ki yeni çevrelerin tasarlanmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak bu çağdaş gereksinimler karşılanırken, geçmişten getirilen değerlerin, sosyal ve kültürel yapının, geleneksel yapılaşmış çevrelerin de bütünlüklerinin korunarak sonraki nesillere aktarılması, sürdürülebilirliklerinin sağlanması gerekmektedir (Yoldaş, 2014).

Yapılı ya da doğal olsun tüm çevreler ile insanlar arasında duygusal bir bağ kurulmaktadır. Bu bağ, bir taraftan insanların kimliğine katkı sağlarken aynı zamanda yerin tanımlanmasını da güçlendirmektedir (Göregenli, 2021:179). Yapılı çevrelerin kimlikleri, onları diğer yerlerden ayırmakta ve kolaylıkla ayırt edilebilmesini sağlamaktadır. Bu anlamda, bir mekânın kimliği ile olan ilişkisi insanın bedeni ve ruhu ile olan ilişkisi gibi ele alındığında, sahip olunan tüm olumlu ve olumsuz bileşenler kimliği oluşturmaktadır. Tüm bu bileşenlerin insanın zihninde bıraktığı etkilerin toplamı olarak tanımlanan, mekânı oluşturan öğelerin özgünlüklerinin kaybolması bu yerleri sıradanlaştırmakta ve kimliksizleştirmektedir (Karaaslan, 2010). Ortaya çıkan bu durum giderek kentlerin de kimliklerini kaybetmesine yol açmaktadır.

Günümüzde korunması gereken kültürel değerlerin gelecek nesillere güvenle aktarımında farklı yöntemler denenmekte ve uygulanmaktadır. Bunlar; mevcut çevrelerin restore edilmesi, yeniden işlevlendirilmesi, ekonomik, ekolojik ve sosyokültürel sürdürülebilirliğin sağlanabilmesi gibi farklı başlıklarda ele alınmaktadır. Özellikle kültürel sürdürülebilirliğin sağlanması, insanların bir yere ve topluluğa ait olma hissini güçlendirmektedir.

Kültürler öğeler, ürünleri sunma, pazarlanma ve kullanıcı ile etkili bir iletişim sağlamaktadır. Mimarlar kültürel öğelerin bu özelliklerinden yararlanarak mimari tasarım

sürecine veri sağlamaktadır. Bir yapının, nesnenin güzelliği onun öz yapısında bulunmaktadır. Kültürel yapılar o topluma ait öz yapıları sunmaktadır. Mimari tasarım sürecinde öz yapıların ortaya çıkarılması, stilize edilmesi, şemalaştırılması soyutlama ile mümkün olabilmektedir (Genç, 2021). Ayrıntılarından, süslerinden arındırılarak elde edilen özler, bakan kişilerin düşüncelerini harekete geçirmekte ve merak duygusunu artırmaktadır.

Bu doğrultuda çalışma kentlerde kültürel sürdürülebilirliğin bir iletişim aracı olarak grafik anlatım yoluyla sağlanabileceğini tartışmaya açmaktadır. Çalışmanın amacı, kente ait kültürel değerlerin ayrıntılarından arındırılması ve özlerinin ortaya çıkarılması yani soyutlanması ile kültürel sürdürülebilirliğin sağlanmasıdır. Çalışma kapsamında Trabzon kentine ait kültürel bileşenlerin anlamsal ve biçimsel soyutlamaları yapılmıştır. Grafik anlatım aracılığıyla ortaya çıkarılan bu kültürel özler kentin farklı mekânlarına yapı, yüzey ve/veya eleman olarak eklendiğinde, kentlinin merak duygusunu artıracığı ve kültürel nesnelere ilgili yeni çağrışımların ortaya çıkmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir. Çalışma, kentli ve soyutlanmış nesnelere arasındaki bu etkileşim ile hem daha nitelikli kentsel mekânların oluşmasına hem de kültürel sürdürülebilirliğe mimari ve grafik tasarım ara kesitinde katkı sağlayacaktır. Kültürel izlerin bu yöntemle üç boyutlu olarak sürekliliğinin sağlanmasına imkân tanınması çalışmanın özgün yönünü oluşturmaktadır.

## **2. Kent Kimliği ve Kent Kimliğinin Sürdürülebilirliği**

Kentin ana bileşenleri olan, kentlinin nefes aldığı, dinlendiği, toplandığı, hatıralar biriktirdikleri yerler olarak kentsel mekânlar kültürlerin oluşmasına ve mevcudiyetini sürdürmesine arka plan oluşturmaktadır. Kent mekânları, taşıdıkları sosyal ve fiziksel özellikleri ile kentlerin tarihlerinin, silüetlerinin ve dolayısıyla kimliklerinin oluşmasında önemli rol oynamaktadır. Kentler, sakinlerinin yaşantıları sayesinde sosyal olarak büyümekte; yerine, kimliğine ve kültürüne zengin imgesel alanlar bırakmaktadır. Bu mekânların içinde yaşanan sosyokültürel ilişkilerin işaretleri, kentlerin belleklerinin oluşmasında önemli rol oynamaktadır (Aytaç, 2013).

Mekânın var olması için kentin sosyal yapısını, insan ve hayatla ilişkili güçlü işaretleri içinde barındırması gerekmektedir. Bu bakımdan mekân, sadece belli fiziksel gereksinimlerin

karşılandığı yer değil, aynı zamanda farkındalık, anlam, kimlik ve aidiyet gibi yaşama dair kültürün göstergesi konumundadır. Kentsel mekânlar ise, kentlinin kendini var ettiği alanlardan oluşmaktadır. Günlük yaşantı içinde bu alanlar bir taraftan anlam üreterek aidiyet hissi oluştururken, diğer taraftan kimlik haline gelmektedir. Kentlerin ve mekânlarının da insanlar gibi kendilerine özgü nitelikleri onların kimliklerini oluşturmaktadır.

Kent kimliğinin önemli belirleyicileri, genellikle kentlerin tarihi yerleşim dokuları içinden çıkmaktadır. Kaleler, eski saraylar, özgün ve yöresel konut dokuları, geleneksel işlev alanları gibi kentlerin yerleşik alanları içinde kalan tarihsel dokular, kent ile uyumlu bir şekilde bütünleşebildiklerinde ve iyi korunduklarında, kentsel çevrenin kalitesinin artmasına önemli ölçüde katkı sağlamaktadırlar. Kentler, geçmiş ile ilişkili olarak geleceklerini inşa ettiklerinde, tarihsel sürekliliği sağlayacak ve kültürel miraslarını koruyabilecektir. Hızlı müdahalelerle değişen ve yoğunlaşan kentler, sağlıklı gelişmemekte ve kültürel izleri sürdürmekte yetersiz kalmaktadır. Bu kentler özgün kimliklerinin okunabilirliğini yeni üretilen mekanlarında kaybetmekte, zamanla tanımsız mekanlar bütününe dönüşmektedir (Yaylıoğlu ve Susar, 2008).

Kent kimliklerini oluşturan elemanlar, yapılar, binalar, topografya gibi somut varlıklar olabildiği gibi yaşam biçimleri, besin kaynakları, el işçilikleri gibi soyut varlıklar da olabilmektedir. Örneğin; Barselona Sagrada Famila ile Sydney Sydney Opera Binası ile Paris Eiffel Kulesi ile var olurken, Hindistan sokak yemekleri ile Fas renkleri ile var olabilmektedir. Bu tür kentlere özgü nitelikler, kentlerin özgünlüğünü ve gücünü temsil etmektedir. Yapıların ve binaların görkemi, akılda kalma güçleri nedeniyle bu temsiliyeti daha uzun süre devam ettirebilmektedir. Bu özellikleri ile yapılaşmış çevreler kültürlerin sürdürülebilirliğine daha fazla katkı sağlamaktadır.

Kültürel miras, aynı topluluk içinde yaşayan bireylerin ortak geçmişini anlatan, tarihi birikimini ortaya koyan, somut ve soyut bütün zenginlikleri ifade etmektedir. Sanattan bilime birçok alanı kapsamakta ve kentlerin kimlik oluşumunda önemli yer edinmektedir. Tarihi kentler, anıtsal yapılar, kentsel dokular, arkeolojik alanlar, kültürel peyzajlar gibi somut değerlerin yanında, ritüeller, danslar, gelenekler, konuşulan diller ve müzik gibi birçok somut olmayan ama yaşayan değerler de kültürel mirasın bileşenlerini oluşturmaktadır.

Kültürel sürdürülebilirlik için, kültürel mirası oluşturan, nesilden nesile aktarılan deneyimlerin ve alışkanlıkların o bölgeye ait olması ve o yöreye ait yaşam biçimlerini günümüze taşımış olması gerekmektedir. Toplumlar kültürel miras değerlerini kültürel, sosyal ve fiziksel gelişimleri için ekonomik gelir kaynakları olarak görebilmekte ve değerlendirmektedir. Burada birincil hedef kültürel mirasın korunması ve yaşatılması olmalıdır. Bunun yanında ekonomik ve sosyal gelişimin, toplumların kültürel kimlik değerlerinin gelecek kuşaklara aktarılmasının da sağlanması gerekmektedir (Kuşcuoğlu ve Taş, 2017). Kültürel sürdürülebilirlikte kent, kimlik ve kültür etkileşiminin birlikteliğinde yaşam kültürü ve süreklilik bilincinin topluma kazandırılması gerekmektedir. Kültürel sürdürülebilirliğin sağlanması için kentin tarihi dokusundan referans alınarak kentsel mekân tasarımları yapılabilmektedir. Çalışma kapsamında Trabzon kentine ait kültürel varlıklar referans alınarak anlamsal ve biçimsel soyutlamalar yapılmış, kültürel bileşen ile ilişkili grafik iletiler oluşturulmuştur.

### **3. Mekânda Grafik Öğeler ve Soyutlama**

Modern dönemin bir gerekliliği olarak hızlı iletişim isteği, iletişimde söz ve yazının dışında grafik ürünlerin kullanımını da zorunlu kılmıştır. Daha etkin iletişim kanallarının oluşması gerekliliği grafik tasarımın bir disiplin olarak var olmasını sağlamıştır. Grafik tasarım bilgilendirme, yönlendirme, iletişim kurma gibi özellikleri ile mekânlardaki düşüncelerin şekillenmesine katkı sağlamakta; mimarlık, endüstriyel tasarım, peyzaj gibi tasarım tabanlı pek çok disiplinle de iş birliği içerisinde bulunmaktadır (Atamaz, 2018). Bu özelliklerinden dolayı bilgilendirici ve yönlendirici grafik elemanların kentsel mekânlarda kullanılması kentin okunabilmesi, anlaşılması ve hatırlanabilmesi bakımından yararlı olacaktır.

Mimarlık disiplini doğası gereği bilim, teknoloji ve sanat alanındaki farklı disiplinler ile ilişki içerisinde. Mimarlık ve grafik tasarım disiplinin birlikteliği ile üretilen mekânlarda, yapı aracılığı ile kullanıcıya verilmek istenen mesaj daha etkin bir şekilde iletilmektedir. Kültürel izlerin varlığını ve sürekliliğini sağlamak üzere bu iki disiplinin ortak üretimleri sonucu düzenlenen kentsel mekânların kent ve kullanıcı arasında etkin bir iletişim aracı olacağı düşüncesi bu çalışma kapsamında değerlendirilmiştir.

Mimari eserler, geçmişten günümüze kadar gelen çeşitli medeniyetlerin, kültürlerin ve yaşam biçimlerinin izlerini taşımaktadır. Mimarlığın görevi sadece yapılar inşa etmek değil, aynı zamanda, insanların birbirleri ile etkileşim içinde olabileceği sosyal hareket alanları ve etkili iletişim ortamları oluşturmaktır. Gelişmekte olan bir toplumun kültürünü en iyi şekilde tanıtmak, sürdürülebilirliğini sağlamak, o topluma ait mekânlar aracılığı ile gerçekleşebilmektedir. İnsanlar yüzyıllardır yaşantılarını, deneyimlerini, duygu ve düşüncelerini grafik tasarım aracılığı ile yaşadıkları alanlara yansıtmıştır. Bu anlamda mekân grafikleri; mekânın markasını, ruhunu, kimliğini en iyi şekilde yansıtan; işlevi, hizmetleri, tarihi gibi tüm gereken bilgileri hızlı ve etkili biçimde ziyaretçi ve kullanıcılarına anlatan; iç mimari, peyzaj ve mimari öğeleri ile bütünleşmiş bir ürün olarak dikkat çekmektedir (Atamaz, 2015). Bu tür grafikler, kullanıldıkları alanlar ve kullanıcı arasındaki iletişimi tetiklemekte ve mekânın hikâyesini kullanıcıya aktarmaktadır (Görsel 1).



**Görsel 1.** Farklı yüzeylerde yapılmış grafik tasarım uygulamaları: 1. Cafe duvar yüzeyine yapılan grafik tasarım uygulaması (Atamaz, 2015), 2. Randall Çocuk Hastanesi, Seattle (Atamaz, 2015), 3. Çin'in merkezinde Jianianhua Center (Atamaz, 2015), 4. Moraga Merdivenler, San Francisco, 5. Müzikal Tiyatro Merdivenleri, Güney Kore, 6. Barışa Giden Merdivenler, Suriye.

Mimari ürünler, okul, hastane, müze vb. tekil işlevlerin yanı sıra günümüzde farklı işlevlerin bir aradaldığını da içermektedir. Birden fazla işlevin aynı anda bir yapı içerisinde ele alınması bazen karmaşaya sebep olmakta, binaların anlaşılabilirliği azaltmakta, kullanıcının



yapıları tanımlamasını, oryantasyonunu ve yönlenmesini de zorlaştırmaktadır. Buna ek olarak küreselleşme, dünya genelindeki insan hareketliliği gibi nedenlerle farklı dilleri konuşan, farklı kültürlerden gelen insanların mimari çevreleri ziyaretini artırmaktadır. Bütün bu değişimler dikkate alındığında yapıların, evrensel grafik öğeler ve farklı dillerde açıklamalar ile tasarlanmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Bu nedenle grafik tasarımın güçlü anlatım diline ihtiyaç duyulmaktadır. Bu gereklilikler doğrultusunda hem kentsel hem de iç mekânlarda bilgilendirme ve yönlendirme amacıyla grafik yüzeylerin tasarlanması kaçınılmaz olmaktadır (Atamaz, 2015). Grafikler sayesinde mekânda verilmek istenen mesaj daha etkin aktarılmaktadır. Böylece mekânla ilgili gerekli bilgileri edinen kullanıcı, mekânı daha etkin deneyimlemekte ve iş verimini artırmaktadır.

Mimari tasarım sürecinde grafik; problemi tanımlamak, bilginin görünürlüğünü artırmak, mevcut bilgiler arasındaki ilişkiyi kurmak, probleme cevap aramak ve üretilen mimari ürünü temsil etmek amaçlarıyla kullanılmaktadır. Özellikle tasarım problemine dair çözüm önerilerinin araştırıldığı ve geliştirildiği sentez aşamasında, taslak çözümlerin temsilinde iki boyutlu grafik anlatımlar eskiz olarak ifade edilmektedir.

Yorumlama eskizlerinde tasarımcı, mevcutta bilinen somut ya da soyut nesnelere kendi duyuşsal ve bilişsel birikimine bağlı olarak özgünleştirmektedir (Durusoy, 2015). Tasarımcı bir çeşit soyutlama yapmaktadır. Soyutlama, nesnelere en belirgin özelliklerini açığa çıkarabilmek için kalan diğer ayrıntılarından arındırılması olarak değerlendirilmektedir. Bu arındırma sonucunda, tanımlanan tasarım problemini çözmek üzere bağlamsal bir çerçeve içerisinde yeniden somuta varılmaya çalışılmakta; böylece somut bir bütünün parçaları ve bütünü arasındaki ilişkinin tam olarak anlaşılması ve ifade edilmesi hedeflenmektedir. Bu nedenle soyutlama, insanların çevresindeki olay ve olguları algılaması, anlamlandırması ve ilişkilendirebilmesi bakımından da önem taşımaktadır.

Mimarlıkta soyutlama, zihinsel bir süreci kapsayan insanın mekânsal algısı ile düşünülmektedir. Çünkü insan algılayabildiklerini soyutlamakta, soyutlananları algılamakta, uzamsal algı kabiliyeti ölçüsünde mekânı anlamlandırmaktadır. Tüm bunlardan hareketle, soyutlama eyleminin farkındalığının günümüzde ürün tasarımından yapı çevreye varana kadar her türlü tasarım alanında etkisini gösterdiği söylenebilir. Söz konusu eylem ile yaşanacak

değişimin mimari tasarıma ait her ölçekte yansımalarını bulduğuna ve bulmaya devam edeceğine inanılmaktadır (Nezor, 2019).

Soyutlama; anlamsal, biçimsel ve işlevsel olarak 3'e ayrılmaktadır. Anlamsal soyutlama; algılayanın öznel, duyumsal ve bilişsel, değişken simge kullanımları ile ifade ettiği, kültürel anlamı da içeren anlatımları içermektedir. Biçimsel soyutlama; soyutlanacak nesnenin belirgin biçimsel özellikleri tutularak kalan detayların arındırılması ile gerçekleştirilmektedir. İşlevsel soyutlama ise; nesnenin mekân dizilimi, hizmet amacı gibi özelliklerinin ön plana çıkarılarak yapılmaktadır.

#### **4. Materyal ve Yöntem**

Çalışmada, kültürel kimliğin sürdürülebilirliğin sağlanması sürecinde bir araç olarak kullanılabilmesi amacıyla kültürü oluşturan etmenlerin soyutlanarak grafik elemanlara dönüştürülmesi hedeflenmiştir. Anlamsal ve biçimsel soyutlama uygulamalarının yapıldığı çalışmada, kentlerin özgün değerlerini koruyabilmesi ve kültürel izlerini sürdürebilmesi için kentsel mekânlarda kullanımı kaçınılmaz olan grafik yüzeylerin tasarımı için soyutlama önerileri sunulmuştur.

Çalışma alanı olarak yaklaşık dört bin yıllık geçmişe sahip olan, farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmış, son zamanlarda yapılan kentsel müdahalelerde bazı değerlerini kaybetmeye başlamış Trabzon kenti seçilmiştir.

Çalışmada, Trabzon kentine ait kültürel bileşenlerin tespit edilmesi, bu bileşenlerin grafik nesnelere dönüşümünün sağlanması amacıyla betimsel araştırma türü seçilmiştir. Bu bağlamda, çalışma metodolojik olarak alt adımlara bölünmüştür. İlk adım Trabzon kentinin kültürel bileşenlerinin belirlenmesi; ikinci adım Trabzon kentini en çok çağrıştıran kültürel bileşenlerin tespit edilmesi; üçüncü adım ise kültürel bileşenlere ait soyutlamaların yapılması olarak özetlenebilir (Görsel 2).



**Görsel 2.** Çalışmanın metodoloji ile ilgili grafik.

İlk adımda; konu ile ilgili literatür taranmış, Trabzon kentinin kültürel bileşenleri doküman analizi tekniği ile belirlenmiştir. Yapılan tarama sonucu öncelikle Trabzon kentine ait somut ve somut olmayan kültürel varlıklar derlenmiş; Trabzon İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü tarafından belirlenen ve Müdürlüğün internet sayfasında bulunan (http 1) liste ile karşılaştırılarak kültürel miras listesine nihai şekli verilmiştir (Tablo 1). Trabzon'un öne çıkan somut kültürel mirası taşınır ve taşınmaz kültür varlıkları olarak sınıflanmıştır. Taşınmaz kültür varlıkları; Atatürk Köşkü, Sümela Manastırı, Ayasofya Camii, Trabzon Kalesi ve Surları, hanlar, hamamlar, Uzungöl Yaylası, Boztepe, Ganita vb. ve taşınır kültür varlıkları; heykeller, resimler, fındık vb. kültürel miraslardan oluşurken, somut olmayan kültürel varlıkları; müzik, horon, yayla şenlikleri, taş ve ahşap işçiliği, geleneksel el sanatları vb. olarak belirlenmiştir.

**Tablo 1.** Trabzon kentine ait kültürel miras listesi (http 1).

<b>TRABZON KÜLTÜREL MİRAS</b>		
<b>SOMUT KÜLTÜREL MİRAS</b>		<b>SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS</b>
<b>Taşınmaz kültürel miras</b>	<b>Taşınır kültürel miras</b>	
Atatürk köşkü	Heykeller	Müzik
Sümela Manastırı	Resimler	Horon,
Ayasofya	Kütüphane eserleri	Tiyatro
Trabzon Kalesi	Arşivler	Edebiyat
Surlar	Takılar ve süs eşyaları	Yayla şenlikleri
Hanlar, hamamlar	Eski paralar	Gelenekler, Görenekler
Konaklar,	Günlük eşyalar	Geleneksel el sanatları
Manastır	Kemençe	Taş ve ahşap işçiliği
Kiliseler, camiler	Fotoğraflar vb.	Dokumacılık
Mimari eser	Trabzon	Hasır bilezik yapımı
Uzungöl	Fındık	Bakırcılık
Boztepe	Karayemiş	Bıçakçılık
Ganita	Karalahana	
Köprüler		
Doğal zenginlikleri		

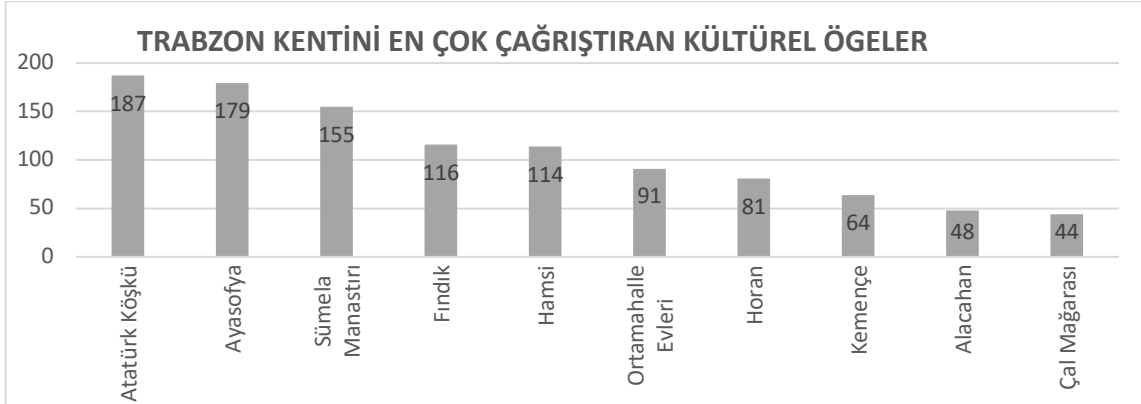
İkinci adımda; Trabzon kentini en çok çağrıştıran kültürel bileşenlerin tespit edilmesi amacıyla tek soruluk yapılandırılmış görüşme formu oluşturulmuştur. Soru formu Trabzon kentine ait belirlenen 30 kültürel bileşeni içeren bir sıralama sorusu içermektedir. "Trabzon kentine ait aşağıda sıralanan kültürel unsurlardan hangilerinin soyutlama yoluyla mekânsal öğelerde kullanımını önerirsiniz. Önem sırasına göre ilk 10 taneyi işaretleyiniz" şeklindeki soru, TMMOB Trabzon Şubesi'ne kayıtlı mimarlara e-posta yoluyla, gönüllülük esası gözetilerek

uygulanmıştır. Kent kimliğinin önemli bir bileşeni olan yapılaşmış çevrenin oluşumuna katkı sunan, kent belleğinde iz bırakan mekanlar oluşturan mimarların, kente dair farkındalıklarının yüksek olması nedeniyle çalışmada örneklem grubu olarak tercih edilmiştir. Toplamda 105 mimar geri dönüş sağlayarak çalışmaya katkı vermiştir.

Üçüncü ve son adımda ise; görüşme formundan elde edilen veriler doğrultusunda ilk beş kültürel öge belirlenmiş; söz konusu kültürel bileşenlere ait soyutlama çalışması bir başka deyişle yorumlama eskizleri yapılmıştır. Soyutlama çalışmaları, KTÜ Mimarlık Bölümü ikinci sınıf "Mimarlıkta Grafik Sunum Teknikleri" seçmeli dersini alan öğrencilerle yapılmıştır. Ders kapsamında mimarlıkta grafik temsil araçları, grafik düzenlemeler, düşüncenin kavramsallaştırılması ve grafik ifadesi gibi konular hakkında daha detaylı bilgi verilmesi nedeniyle bu dersi alan öğrenciler çalışmaya dahil edilmiştir. Öğrencilere çalışmanın ilk adımından elde edilen, Trabzon kentini en çok temsil eden 5 adet somut ve somut olmayan kültürel bileşen verilmiştir. Öğrencilerden, bu bileşenlerden biri somut, diğeri somut olmayan olmak üzere birer tane seçmeleri ve soyutlama çalışmaları yapmaları istenmiştir.

## 5. Bulgular



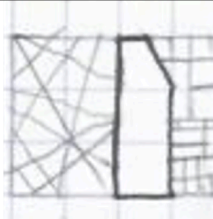
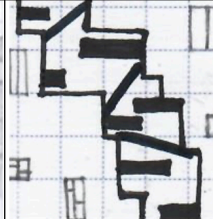
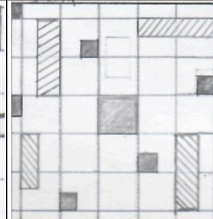
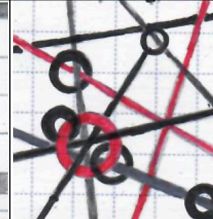
Çalışma kapsamında katılımcılardan, oluşturulan yapılandırılmış görüşme formunda yer alan somut ve somut olmayan kültürel varlıkları Trabzon kentini çağrıştırma durumlarına göre sıralamaları istenmiştir. 1. Tercihe 10 puan, 2. tercihe 9 puan, 3. tercihe 8 puan, 4. tercihe 7 puan, 5. tercihe 6 puan, 6. tercihe 5 puan, 7. tercihe 4 puan, 8. tercihe 3 puan, 9. tercihe 2 puan, 10. tercihe 1 puan verilerek kültürel öğelerin tercih sıralaması belirlenmiştir. Görüşme formundan elde edilen bulgulara göre Trabzon kentine ait otuz kültürel bileşenden ilk on tanesi Görsel 3'te verilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda soyutlama aşamasında çalışılmak üzere belirlenen ilk beş kültürel unsur Atatürk Köşkü, Ayasofya Camii, Sümela Manastırı ve hamsidir.



**Görsel 3.** Trabzon Kentini en iyi temsil eden on kültürel bileşeni.


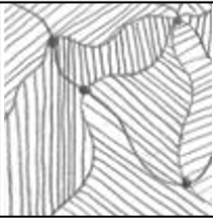
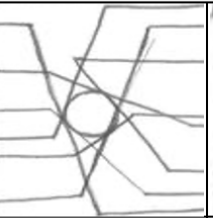
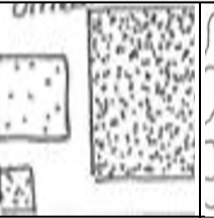
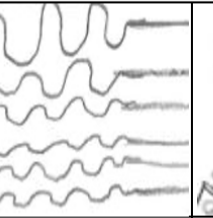

Çalışmanın son aşamasında, Trabzon kentini en iyi çağrıştıran kültürel bileşenlerden sıralamaya giren ilk beş tanesinin soyutlama çalışmaları yapılmıştır. Çalışmaya katılan mimarlık öğrencilerinden bu beş unsura dair yorumlama eskizleri yapmaları istenmiştir. Burada amaç, Trabzon'a ait kültürel bileşenlerin katılımcıların zihninde bıraktığı izleri, ayrıntılarından arındırarak ortaya çıkartmaktır. Katılımcılardan kültürel bileşenleri önce bir ya da birkaç kavram ile tanımlamaları istenmiştir. Daha sonra bu tanımlamaları ile ilişkili anlamsal ve biçimsel soyutlamalar yapmaları istenmiştir. Bu bağlamda; Atatürk Köşkü ile ilgili kavram çıkarımlarında anlamsal olarak, özgürlüğü ifade ettiği, umudun ve zaferin simgesi olduğu, beraberlik ve birliği temsil ettiği; biçimsel olarak geometrisi (yapıda kullanılan kare, oval, eğrisel biçimler) ve işlemeleri ifade edilmiştir. Katılımcılar tarafından ortaya konan kavramlarla ilişkili olarak yorumlama eskizleri Tablo 2'de verilmiştir.

**Tablo 2.** Atatürk Köşkü'ne ait kavramlar ve yorumlama eskizleri.

Yapıya ait görsel	Yapıya Ait Bilgiler	Anlamsal Özellikler	Biçimsel Özellikler	
	Mimarı: Konstantin Kabayanidis Yeri: Soğuksu mahallesi Yapım Yılı:1890 Yapının Türü: Konut Kullanım türü: Müze	Yapıyı 1924 yılında Atatürk ziyaret etmiştir. Taşıdığı değer ve konumu nedeniyle yıl içinde birçok yabancı ve yerli turist tarafından ziyaret edilmektedir (Birlik, 2016). Bundan dolayı kent kimliğinin oluşumuna katkı sağlamaktadır.	Mekan ve cephe kurgusunda ampir alçı süslemeler, mozaik döşemeler, katlar arası geçişi sağlayan süslü ve geniş ahşap dönel merdivenler, kuzey yönünde dış mekanla ilişkiyi sağlayan eğrisel merdivenler gibi Avrupa mimarisinin özellikleri görülmektedir (Birlik, 2016).	
				
Özgürlüğün, umudun ve zaferin simgesi	Birlik ve beraberliğin ifadesi	Yapının geometrisi	Yapı geometrisinin hareketlilik hissi	Kurtuluş yıllarında kentin kalbi

Ayasofya Cami ile ilgili kavram çıkarımlarında anlamsal olarak, birleşmeyi; biçimsel olarak sivirmeyi temsil ettiği ifade edilmiştir (Tablo 3). Katılımcılar tarafından ortaya konan kavramlarla ilişkili olarak yorumlama eskizleri Tablo 3'te verilmiştir.


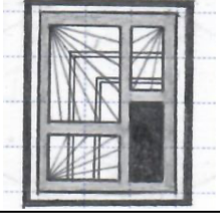
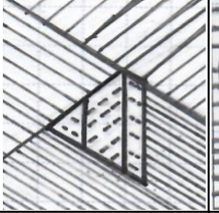
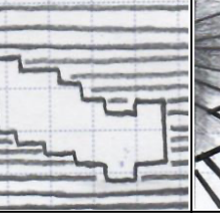
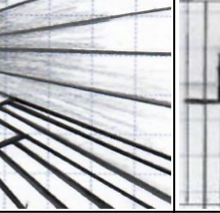
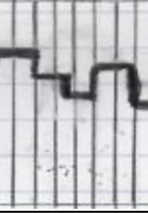
**Tablo 3.** Ayasofya Cami'sine ait kavramlar ve yorumlama eskizleri.

Yapıya Ait Görsel	Yapıya Ait Bilgiler	Anlamsal Özellikler	Biçimsel Özellikler	
	Dönemi: I. Manuel Komnenos Yeri: Fatih Mahallesi Yapım Yılı: 1238–1263 Yapının Türü: İbadet Kullanım türü: Cami	Yapı Trabzon'da Geç Bizans Dönemine ait en önemli kilise örneklerinden biridir. İncil'den alınmış konuların canlandırıldığı çok sayıda freskler bulunmaktadır.	Yapıda ağırlıklı olarak kesme taş kullanılmıştır. Yapıda üç revaklı girişler bulunmaktadır. Yapı doğu batı doğrultusunda haç planlıdır ve yüksek merkezi bir kubbeye sahiptir. Kuzey ve batı cephelerinde geometrik geçmeli bezemeler içeren madalyonlar, batı cephesinde Selçuklu taş işleme özelliğini taşıyan mukarnaslı nişler bulunmaktadır (URL-58).	
				
Birleşme	Sivirme	Egemen	Simgesel	Değişim

Sümela Manastırı ile ilgili kavram çıkarımlarında anlamsal olarak, manevi derinliği ifade ettiği, yere hakim olma ve yerle mücadeleyi temsil ettiği, tarihin izlerinin göstergesi olduğu;


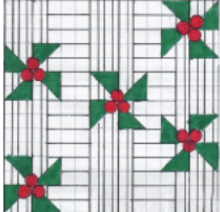

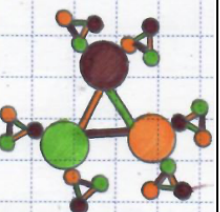

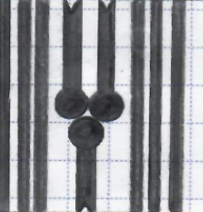
biçimsel olarak yerle bütünleşmesi ve dağın içinde gömülü olması ifade edilmiştir (Tablo 4). Katılımcılar tarafından ortaya konan kavramlarla ilişkili olarak yorumlama eskizleri Tablo 4'te verilmiştir.

**Tablo 4.** Sümela Manastırı'na ait kavramlar ve yorumlama eskizleri.

Yapıya Ait Görsel	Yapıya Ait Bilgiler	Anlamsal Özellikler	Biçimsel Özellikler	
	Yeri: Maçka, Altındere Vadisi Yapım Yılı: MS 365-395 Yapının Türü: Manastır ve Kilise Kullanım türü: Kilise, müze	Sümela Manastırı, dini bir değere sahip olmasının yanı sıra, konumu, içinde bulunduğu doğa ile kurduğu muhteşem yapısal ve görsel ilişki nedeniyle kentin önemli kültürel bileşenleri arasında yer almaktadır.	Yapı taş ve ahşap malzeme ile üretilmiştir. Yiğma yapım tekniği ile inşa edilmiştir. Sümela manastırının ana kaya kilisesi, birkaç şapel (kilise), mutfak, öğrenci odaları, misafirhane, kütüphane ile kutsal ayazma bölümlerinden oluşmaktadır. Ayrıca manastırın girişinde yamaca yaslanmış su kemeri bulunmaktadır (Zaman, 2005).	
				
Manevi derinliğin ifadesi	Dağın içine gömülme	Hakimiyet ve zorluk mücadelesi	Tarihin izlerinin göstergesi	Yer ile bütünleşme

Fındık ile ilgili kavram çıkarımlarında anlamsal olarak, kültürün, bolluğun, bereketin, üretimindeki güçlüklerin ve toplanma zamanında halkın birlikteliği simgelediği, zengin mineral ve vitaminleri içermesi bakımından hazine sandığı ile ilişkilendirildiği; biçimsel olarak moleküle benzerliği ve fındıkların bir araya gelerek dalda tutunması ifade edilmiştir (Tablo 5). Katılımcılar tarafından fındıkla ilgili ortaya konan kavramlarla ilişkili olarak yorumlama eskizleri Tablo 5'te verilmiştir.



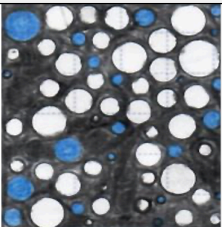


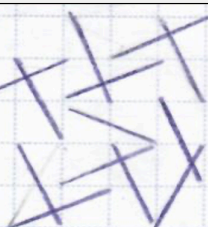
Tablo 5. Fındığa ait kavramlar ve yorumlama eskizleri.

Fındığa Ait Görseller	Fındığa Ait Bilgiler	Anlamsal Özellikler	Biçimsel Özellikler	
	<p>Sert kabuklu meyve olan fındığın 100 gramında 13 gr protein, 61 gr yağ, 13 gr karbonhidrat ve 5.6 gr su bulunur.</p> <p>Başta çikolata olmak üzere tatlı, şekerleme, pasta, dondurma, bisküvi ve sıvı yağ gibi gıda maddelerinin hammaddesini oluşturmaktadır.</p>	<p>Fındığın ekonomik girdilerinin yanı sıra bölge halkına sosyal ve kültürel etkileri de bulunmaktadır. Fındıkla ilgili olarak düzyazı ve şiir olarak fındığın özelliklerini anlatan fındıknameler, atasözleri, bilmeceler, türküler üretilmiş, ilk fındık yüklü geminin limandan ayrılışı "fındık bayramı" olarak kutlanmıştır. Aynı zamanda fındık kentlinin takvimi haline gelmiş; farklı sebeplerle kentten göç edenler fındık zamanı ziyaretlerini gerçekleştirirken, borçlar fındık zamanında ödenmektedir (http 3).</p>	<p>Fındık biçimsel olarak yuvarlak, ucu sivri ve yapraklarının kenarları çift dişlidir. Erkek çiçekler kedicik şeklindedir, uzunluğu 5–12 cm ve rengi sarıdır. Dişi çiçekler ise çok küçüktür. Kış mevsimi boyunca tomurcuklarda gizlenir, uzunlukları 1 – 3 mm'dir ve rengi kırmızıdır. Meyvesinin uzunluğu 1-3 cm, çapı ise 1–2 cm'dir. Kabuğunun etrafını kısmen veya tamamen kuşatan bir kadehcik bulunur (http 4).</p>	
				
Kültürün, bolluğun ve bereketin simgesi	Üretim zahmetli olması ve birlikteliğin simgesi	Atom-molekül benzerliği	İçindeki vitamin deposunun hazine şeklinde saklanması	Fındıkların birleşerek dala tutunması

Hamsi ile ilgili kavram çıkarımlarında anlamsal olarak, Trabzon kentinin simgesi olmaları; biçimsel olarak hamsi sürüsünün oluşturduğu doku ve değişken tekrar etkisi, mavi sulardaki görsel etkisi, yaşam döngüleri ve biçimleri ifade edilmiştir (Tablo 6). Katılımcılar tarafından hamsi ile ilgili ortaya konan kavramlarla ilişkili olarak yorumlama eskizleri Tablo 6'da verilmiştir.



**Tablo 6.** Hamsiye ait kavramlar ve yorumlama eskizleri.

Hamsiye Ait Görsel	Hamsiye Ait Bilgiler	Anlamsal Özellikler	Biçimsel Özellikler	
	Hamsi, denizlerin 400 metre derinliğine kadar yaşayabilen tuzlu su balıklarıdır. En uzun yaşam süresi 5 yıldır (http 4). Ocak- Mart arasında beslenmek için kıyılara yaklaşır. Gündüzleri 30-40m derinlerde, geceleri yüzeye yakın yüzmektedir.	Hamsi, kentli tarafından besin olarak tüketilmesinin yanı sıra atasözleri, müzik, deyimler gibi kentlinin sosyal ve kültürel yaşamının hemen her alanında yer almaktadır. Yüzyıllar boyunca, gurbete giden Karadenizlilere "hamsi" adı takılmıştır. Hamsi Karadenizlilerin kimliğinin bir parçası olarak tanınmıştır.	Hamsi biçimsel olarak ip şeklinde hafif yassılaştırmış, yan tarafları ise yuvarlaktır. Alt dudağı bulunmamaktadır. Üst çenesi ise uzundur. Sırt rengi koyu mavi siyahımsı, alt taraf ise açık renklidir.	
				
Hamsi sürüsünün doku oluşturması	Mavi suların olmazsa olmazı	Trabzon ilinin simgesi	Yaşam döngüleri ve ince uzun biçimleri	Topluluk halindeki değişken tekrar etkisi

Bilgilenmenin en önemli aşaması olan soyutlama çalışmalarını için elde edilen bu kavramlar kültürel bileşenlerin özünü ifade etmektedir. Atatürk Köşkü, Ayasofya Cami, Sümela Manastırı, fındık ve hamsinin anlamsal ve biçimsel özelliklerini yansıtan bu soyut kavramlar, öğrenciler tarafından yorumlanarak üretilmiştir. Kültürel bileşenler ile ilgili tasarım ilkeleri bağlamında oluşturulmuş olan bu yorumlama eskizleri, kültürel bileşenin öğrencilerin zihnindeki temsiliyetini ifade etmektedir. Sonuçta elde edilen grafik anlatımlar, ilk bakışta kültürel nesnelere direkt ilişkili görünmese de aslında kültürel bileşenler ile güçlü anlamsal bağlar kurmaktadır. Bu bağlar, kentlinin düşünce aktivitelerini etkileyecek ve kentli ile bu grafik anlatımlar arasında bir iletişim başlatabilecek potansiyelindedir. Bu kültürel iletişim, bakan kişide merak duygusunu harekete geçirecek, kültürel bileşenler hakkında bilgi edinme isteğini artıracak ve böylece bu nesnelere ilgili bilinç geliştirilmiş olacaktır. Bu da kültürel bileşenlerin daha uzun sürelerde akılda kalıcılığına hizmet ederek, kültürel sürdürülebilirliğe katkı sağlayacaktır.

## 6. Sonuç

Kent kimliklerinin sürdürülebilmesi için kent kültürünü oluşturan tarihi çevreler, yapıtlar ve somut olmayan kültürel nesnelerin korunması, yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması gerekmektedir. Ancak zaman içinde kentlerin sahip olduğu kültürel miraslar, acemice ve aceleyle yapılan müdahaleler sonucu birer birer yok olmaktadır. Yapılması gereken ise, kenti sosyal, kültürel, doğal ve yapay çevreleri ile bir bütün olarak ele alıp, bir taraftan kentlerin sahip oldukları değerleri korurken diğer taraftan günün ihtiyaçlarına da cevap verecek şekilde düzenlemeler yapmaktır.

Kent kimlik bileşenlerinin sürdürülebilirliğinde yapılaşmış çevrenin korunması, kentlinin bu konuda bilinçlendirilmesi büyük önem taşımaktadır. Kentsel mekânlarda, kentliye sahip oldukları kültürel mirası hatırlatacak, onunla ilgili bilgi edinme isteğini ve merak duygusunu harekete geçirecek küçük ölçekte müdahaleler yapılması, kültürel sürdürülebilirliğe büyük katkı sağlayacaktır.

Kentsel alanlarda kullanılan banklar, bilgilendirme yüzeyleri, aydınlatmalar gibi donatı elemanları kent kimliğinin bir parçası olmaktadır. Çalışma çerçevesinde kentlerin kültürel bileşenleri ile ilgili üretilmiş soyutlama çalışmalarının bu anlamda kentsel mekânların bir parçası haline getirilmesi kültürel sürdürülebilirliğe katkı sağlayacaktır. Bu doğrultuda özellikle kamusal alanlara yapılacak müdahaleler hem kentlinin bilinçlenmesine hem de ziyaretçilerin kent hakkındaki imajlarının kalıcılığına hizmet edecektir. Bu anlamda bilgilendirici ve yönlendirici grafik elemanların kentsel mekânlarda kullanılması yarar sağlayacaktır.

Bu çalışma kapsamında Trabzon kentini en çok çağrıştıran 5 kültürel öge zihin süzgecinden geçirilerek kavramsallaştırılmış, daha sonra da anlamsal ve biçimsel olarak soyutlanmıştır. Kültürel bileşenlerin özlerini ifade eden bu tür grafik iletilerin kentsel mekânlarda bazen bir yüzeyi tanımlaması, oluşturması, bazen de alışveriş, bilgilendirme işlevi içeren küçük mekânlara dönüşmesi, kentlinin ve gelen turistlerin kültürel miras ile farklı şekillerde iletişim kurmasına yardımcı olacaktır. Bu bir yandan kentin kimliğinin gelişmesine, diğer taraftan da kültürel sürdürülebilirliğe katkı sağlayacaktır.

**Kaynakça**

Atamaz, E. (2015). "Modern Yaşamın Tasarım Eğitiminde Yeni Bir Alan; Mekan Grafiği", *Çukurova Üniversitesi I. Sanat Araştırmaları Sempozyumu*, 08-12 Nisan, Adana, s.147-154.

Durusoy, M. (2015). *Düşüncenin Eskizle Anlatımı ve Mimari Tasarımdaki Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Maltepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim Dalı.

Göregenli, M. (2021). *Çevre Psikolojisi İnsan Mekan İlişkileri*, İstanbul: Mega Basın Yayın.

Karaaslan, Ç. (2010). *Tarihi Kentlerde Kimliksizleşme Sorunu ve Bir Çözüm Yolu Olarak Kentsel Canlandırma Projeleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı.

Nezor, S. (2011). *Mimarlık Eğitimi ve Soyutlama*, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon: Karadeniz teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Yaylıoğlu P. ve Susar A. (2008). *Kent, Görsel Kimlik ve İletişim*, İstanbul: Umuttepe Yayıncılık.

Yoldaş, H. (2014). *Sürdürülebilirlik Bağlamında Sosyo-Kültürel Etkenler Açısından Antakya Konutlarının Mekânsal Analizi*, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

**İnternet Kaynakları**

Atamaz, E. (2018). "Çevre ve Mekan Grafiği Eğitimi İçin Seçmeli Ders Uygulaması", *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, <https://dergipark.org.tr/pub/asead/issue/41000/494860>, Erişim tarihi: 15.03.2023.

Aytaç, Ö. (2013). "Kent Mekanları ve Kimlik/Farklılık Sorunu", *İdealkent*, <https://dergipark.org.tr/pub/idealkent/issue/36682/417577>, Erişim tarihi: 15.03.2023.

Birlik, G. K. (2016). "Trabzon Atatürk Köşkü", *Atatürk Yolu Dergisi*, <https://dergipark.org.tr/pub/ankuayd/issue/42497/511839>, Erişim tarihi: 10.03.2023.

Genç, M. A. (2021). "İslam Sanatında Soyutlama ve Mekan Algısı", *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2036186>, Erişim tarihi: 20.03.2023.

http 1: "T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Trabzon İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü", <https://trabzon.ktb.gov.tr/TR-213052/tanitici-envanter.html>, Erişim tarihi: 23.03.2023.

http 2: "Gezilecek Yerler, Ayasofya Cami-Trabzon", <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/trabzon/gezilecekyer/ayasofya--muzesi>, Erişim tarihi: 10.03.2023.

http 3: "findık", <https://arastirma.tarimorman.gov.tr/findik/Sayfalar/Detay.aspx?SayfaId=31>, Erişim tarihi: 10.03.2023.

http 4: "findık", <https://tr.wikipedia.org/wiki/F%C4%B1nd%C4%B1k>, Erişim tarihi: 10.03.2023.

http 5: "hamsi", <https://tr.wikipedia.org/wiki/Hamsi>, Erişim tarihi: 10.03.2023.

Kuşçuoğlu G. ve Taş M., (2017). "Sürdürülebilir Kültürel Miras Yönetimi", Yalvaç Akademi Dergisi, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yalvac/issue/32621/334791>, Erişim tarihi: 15.03.2023.

Zaman, M. (2005). "Türkiye'nin Önemli İnanç Turizmi Merkezlerinden Biri: Sumela (Meryamana) Manastırı", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunisobil/issue/2816/37895#:~:text=%C3%96z,%C5%9Fehri ne%20ise%2047%20km%20uzakl%C4%B1ktad%C4%B1r>. Erişim tarihi: 10.03.2023.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Moraga Merdivenler, San Francisco (4), Müzikal Tiyatro Merdivenleri, Güney Kore (5), Barışa Giden Merdivenler, Suriye (6), <https://www.tarihiolaylar.com/galeriler/dunyadan-basyapit-niteliginde-renkli-merdivenler-222>, Erişim tarihi: 22.03.2023.

Görsel 2. Fındık, <http://www.turktarim.gov.tr/Haber/103/en-saglikli-atistirmalik-findik>, Erişim tarihi: 25.03.2023.

## BİR ÜST ANLATI: HAYALİ DÜZEN\*

### A SUPERNARRATIVE: THE IMAGINARY ORDER

Perihan Akay\*\*

#### Öz

Hayali düzen yaşamın bireysel değerini düşürür ve gerçek dünyanın tasarımını değiştirerek, bir arada yaşamın temeli olan kolektif düzeni yüceltir. İnsanı bireysel olmaktan uzak tutmayı başarır ve toplumsal yaşamı çekici kılar. Bu yüzden hayali düzen, uygarlığın gelişiminde son derece önemlidir.

İnsan, toplum içinde başka bireylerle kaynaştıkça maddi unsurlar kadar manevi kavramlara da ihtiyaç duymuş ve buna uygun üst anlatılar diyebileceğimiz fantazy ve hayali düşünme biçimlerini geliştirmiştir. Sanat, tam da bu noktada, toplumsal sorunlara bireysel çözümler arayarak, kendi dünyasında kurduğu bir tür hayali düzeni toplumun tüm katmanlarına önermiş olur. Sanatçı da, içinde bulunduğu toplumun temel anlatılarından dolayı ya da dolaysız olarak etkilenecektir.

Bu makale, ortak yaşamışlıklara ilişkin oluşan toplumsal sorunlara (savaşlar, çevre sorunları, cinslerarası şiddet vb.) bireysel zekâları ile kendi dünyalarında kurdukları hayali bir düzen içinde eserleri ile önermede bulunan sanatçıları araştırma konusu yaparak, üst anlatı olarak 'Hayali Düzen'i tanımlayan Yuval Noah Harari'nin önermelerinin güncel sanattaki yansımalarını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Hayali Düzen, Üst Anlatı, Güncel Sanat, Kolektif.

#### Abstract

The imaginary order devalues individual life and changes the design of the world, elevating the collective order as the basis for collective living. It makes human beings less individualistic and makes social life attractive. This is why imaginary order is important in the development of civilization.

As human beings merged into society, they needed spiritual concepts and developed forms of fantasy and imaginative thinking called metanarratives. At this point, art seeks individual solutions to social problems and proposes its imaginary order to society. The artist, too, will be indirectly or indirectly influenced by the basic narratives of society. This article aims to investigate artists who propose solutions to social problems (wars, environmental problems, gender violence, etc.) through their works in an imaginary order they construct with their intelligence, and to reveal the reflections of Yuval Noah Harari's propositions, who defines the imaginary order as a metanarrative, in contemporary art.

**Keywords:** Imaginary Order, Metanarrative, Contemporary Art, Collective.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 30.09.2022 - Kabul tarihi: 12.04.2023*

\* Bu çalışma, 2023 yılında Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü'nde hazırlanan *Hayali Düzendeki Gerçeklik ve Çelişkiler: Perihan AKAY* adlı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\*Sanatta Yeterlilik, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü, akayperiakay@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2971-7668>.

## 1. Giriş

Bu çalışma, bireyleri birbirine ve topluma bağlamak için, toplumların konum ve zenginliklerini korumak adına, kendi çıkarları doğrultusunda katkıda buldukları üst anlatılar olarak tanımlanan Hayali Düzen kavramının, sanat ve sanatçı üzerindeki yansımalarını örnekler ile açıklamayı amaçlamaktadır.

Hayali düzen anlatıları sanatçıyı ve dolayısıyla sanatı da kendisiyle uyumlu hale getirmeye zorlayacaktır. Hayali düzen, imgeleri kullanarak, tarih boyunca insanın topluma ve kendisine bakışındaki pek çok şeyi belirlemiş, bireylerin hayali düzen ve önderle özdeşleşerek, birbirine bağlanmasını sağlamıştır.

Hayali Düzen, bir üst anlatıdır. Yuval Noah Harari (2015:113), Hayvanlardan Tanrılara – Sapiens adlı kitabında, bu kavramı, toplumsal üst anlatılara bir isim olarak önerir ve daha çok işlevleri üzerinde durarak ele alır. Harari'ye göre küçük avcı toplayıcı insan topluluklarının büyük anlatılara ihtiyaçları yoktur. Doğayla savaşında büyük kazanımlar elde etmeyi henüz başaramamış atalarımız henüz binlerce bireyin bir arada yaşayabileceği zenginliği üretememişti. Avcılık ve toplayıcılıkla elde edilen sınırlı kaynaklar ve buna bağlı sürekli hareket etme zorunluluğu, bir ya da birkaç aileden fazlasının bir arada yaşamasını mümkün kılmıyordu (Harari, 2015:112; 2016). Bu dönemdeki üst anlatılar, kendisinden sonraki dönemlerle kıyaslandığında çok daha basitti. Basitti, çünkü karmaşık olması zorunluluğu yoktu. Bu dönemin üst anlatısına dair bildiklerimiz arkeolojik ve paleontolojik buluntulardan çıkarıyoruz. Dönemin proto dinleri, evrene ve bu evrende yaşayan insanın yerine dair kesin ve büyük çıkarımlar yapmıyordu. Animistik karakter gösterdiğinden emin olduğumuz bu dinler, daha basit sorulara daha basit cevaplar veriyor ve hayvanların ve doğanın ruhları gibi açıklamalarla kendisini şekillendiriyordu. Atalara saygı ritüelleri vardı ama aynı ruh inancından besleniyordu. Bunlar da oldukça primitifti. Tapınılan “şeyler” daha büyük ve görünmez güçleri temsil kabiliyetini bütünüyle kazanmamıştı. Bizonun ruhu için herhangi bir mistik temsiliyet olmadan bizonun kendisine saygı gösteriliyordu. Soyut düşünce ve nesne -doğa bilgisi; ruhların hala insanların arasında yaşayabilmesine izin verecek kadar azdı.

Doğa yasalarının insana öğrettikleri, dilin soyut kavramları da ifade edecek şekilde gelişerek düşünceyi de aevlendirmesi ve binlerce yıllık deneme yanılma ve gözlem süreçleri, insan toplumu için büyük bir atılım olan tarım devrimini yarattı.

Tarım devrimi muhtemelen hala benzerini gerçekleştirememiş olduğumuz en büyük gelişim hamlemizdir. Daha önceki, neredeyse hayvanlarınkine benzeyen yaşam koşullarımız bir daha eski haline gelmeyecek şekilde kökten değişikliğe uğradı. Buğdayın ve başka bitkilerin geniş ölçüde kültürlenmesi ve hayvanların evcilleştirilmesi sadece büyük nüfusları besleyebilecek bir üretim fazlası ortaya çıkarmakla kalmadı aynı zamanda nüfusun bir araya gelmesini de zorunlu kılarak ilk yerleşimlerin ve kentlerin temelini attı. İnsan artık, önce yerleşik köylerde ve sonra giderek merkezi şehirlerde yaşayan bir tür haline geldi. Daha önce en fazla birkaç yüz bireyden oluşan topluluklar binlerce, on binlerce bireyden oluşan ilk kent devletlerini kurdular. Üretim fazlası bazı bireylerin çalışma zorunluluğunu ortadan kaldırdı. İş bölümü gelişti. Sınıflar ortaya çıktı ve toplumsal yapı karmaşıklaşmaya başladı. İşte bu dönemde önceki üst anlatılar bu toplumların düşünsel zeminin oluşturma başarısını kaybettiler. Toplumun anlamlı kılacak yeni ve daha büyük anlatılara ihtiyaç doğdu. Bu anlatılar eskisinden farklı olarak fiziksel dünyanın anlamlandırılması için değil, insan eliyle yaratılmış bir dünyanın anlamlandırılması için şekillenmeye başladılar (Baudrillard, 1995). Tarım devrimi ile beraber, birlikte yaşamak zorunda olan bireyler, hayali düzen kavramını da geliştirmiş oldular.

“Tarım devrimi yeni kalabalık şehirler ve başarılı imparatorluklar yaratma fırsatını ortaya çıkarınca insanlar büyük tanrılar, anavatanlar ve anonim ortaklıklar hakkında hikayeler icat ederek ihtiyaç duyulan toplumsal bağları sağladılar.” (Harari, 2015:113).

"Totem kültürü, bu yeni durumu (toplu yaşam) koruyabilmek için kardeşlerin birbirlerine dayatmak zorunda kalmış oldukları sınırlamalara dayanır. Tabulara göre davranmak, ilk "hukuk" biçimiydi." (Freud, 1930:64).

Tarım devrimi ile bugünkü toplum ve onun temel dinamikleri oluşmuş oldu. Hayali düzen de bu dinamiklerin ihtiyaç duyduğu anlatılar bütünü olarak şekillendi. Hayali düzen anlatıları ve etkileri hem tarihsel ölçekte hem de günümüzde sanatsal etkinliği anlamak için önemli bir ölçüt

haline geldi. Hayali Düzen, kapsamlı yapısıyla, herhangi bir sanatsal ürünün yorumlanması ve anlamlandırılabilmesi için önemli bir referans paradigması oluşturdu.

## **2. Hayali Düzendeki Toplum ve Sanat**

Yerleşik hayat ile oluşturulan üst anlatı, toplumsal düzeni anlamlı kılacak şekilde kendi düzenini ortaya çıkardı. Harari (2015), işte buna, Hayali Düzen adını veriyor ve fiziksel- biyolojik gerçekle tam anlamıyla örtüşmese bile evreni açıklamak ve anlamlı kılmak için oluşturulmuş bir düşünce ve imge bütünlüğü olarak tanımlıyor. Bu imge bütünlüğü, dönemin sanatçılarının gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkilerin bir tasarımı olarak şekillendi.

Başta mitler olmak üzere; yasalar, şarkılar, hukuk ve eğitim, etkin hayali düzenin yeniden üretimi işlevini taşıyorlardı. Tanrısal kandan gelen veya tamamen tanrıların seçtiği yüce kralların, yetkileri tartışılmaz ve adaletleri sorgulanamazdı. Evinden binlerce kilometre ötedeki bir savaşa gidiyorsan bunu vatanına duyduğun sevgiden ve tanrının emrini gerçekleştiriyor olmanın kıvancıyla yapman gerekiyordu. Tarlada veya maden ocağında döktüğün ter sadece günlük iaşen için değil, üstün ırkına karşı sorumluluğunu da yerine getirmen içindi. Atalarından öğrendiğin büyüklerine ve yöneticilerine saygı duyma geleneğini, çocuklarına anlatarak ideal insan olabiliydin. Kadınlar erkeklerine ve herkes din adamlarına ve krallarına itaat etmeliydi. Bunun karşılığını da güvenlik ve gösterdiğin özene bağlı olarak saygı gibi bazı küçük çıkarlar şeklinde alıyordun.

Dinsel anlatı, yöneten sınıflara ve onun temsilcilerine duyulan saygı ve beklenen kulluğun ve bu kul olma durumunun getirdiği bütün sorumlulukların temelini oluşturarak, Harari'nin (2015) de ifade ettiği gibi, Hayali Düzen'in en belirleyici ögesi haline geliyordu. (Görsel 1)'de henüz 17 yaşında ölen şarkıcı ve kralın kızı Naun'yın tanrılar tarafından yargılanması ve yaptığı iyilikler nedeniyle ölümden sonraki yaşamında ödüllendirildiği resmedilmiştir.





**Görsel 2.** *Book of the Dead for the Chantress of Amun*, İÖ 1050, Papirus Boyama, 521x13cm, Metropolitan Müzesi

Hayali düzen; çalışma hayatını, komşularıyla ilişkini, aile yapını, aşk hayatını ve gece yıldızlara bakarken hayal ettiğin şeyleri kesin çerçeveler çizerek belirliyordu. Elbette ki hayali düzen tasarımının ortaya çıktığı ilk andan itibaren, bütün maddi gerçekliği her boyutuyla kapsayacak bir ikna edicilikte olması beklenemez. Bazı söylemleri yanılsama olarak kabul edilebilir.

Bu durumu Althusser (1994:53), “Buna karşın, gerçekliğe tekabül etmedikleri, yani bir yanılsama oldukları kabul edilirken, bir yandan gerçekliğe ima yollu değindikleri ve dünyayı hayali (imgesel) biçimde tasarlamalarının altında bu dünyanın kendisinin gerçekliğini bulmak için onları “yorumlama”nın yettiği de kabul ediliyor” olarak tanımlıyor.

İşte Hayali Düzen, kendisini bu yorumlama süreçleriyle etkin ve anlamlı hale getiriyor. Yorumlanma ve buna bağlı olarak bireylerin yaşantısına etki eden anahtar kavramları, kendi tasarım formunun yapısına uygun olarak yine kendisi belirliyor.



Görsel 3., *Lupa Capitolina: Romulus ve Remus ile Dişi Kurt*, MÖ 5, Bronz Etrüsk İş, Roma

Hayali düzen(ler) bu yönüyle bireyleri ve toplumları, kendi tasarımını sürekli geliştirecek ve yeniden üretecek şekilde dönüştürür.

(Görsel 2)'de görülen ve Roma şehrinin kuruluşunu anlatan mitolojik hikâyede, kaynağını kurtlar tarafından büyütülmüş iki kardeşin hikâyesinden alan bir kast sistemi anlatılmaktadır. Bütün katılığına rağmen, herhangi bir çiftçinin asla kendisini bir parçası olarak göremeyeceği bir aristokratik yapıyı mazur gösterebilir. Çiftçi, gerçek olarak gördüğü bu üst anlatı teması sayesinde, kendi maddi gerçekliğinin bir açıklamasına sahiptir ve bu "makul" açıklamayı çocuklarına da anlatacaktır.

Uygarlıklar tarih boyunca kendi hayali düzenlerini yaratarak ve birbirleri üzerine katlanmaya devam ederek, her dönem için yeni ve daha gelişmiş hayali düzenler yaratmıştır. İnsan topluluklarının bir arada etkin bir şekilde yaşayabilmesi için tasarlanmış olan hayali düzenin, bunu başardıktan sonra sönümlenmesi ve yerini tamamen maddi gerçeklikten ve bunun ortaya çıkardığı kültürel süreçlerden beslenen bir imge dünyasına bırakması kolay değildir (Leakey, 1971).

Hayali düzenin tarihin bir aşamasında, belirli bir işlevi karşıladıktan sonra zaman içinde bütünüyle yok olduğunu ve bugünün insanının buna benzer bir üst anlatı toplamının etkisinde olmayan, bütünüyle özgür bireyler olduğunu düşünmek çok mümkün görünmemektedir. Hayali düzen, toplumsal değişimlere bağlı olarak ortaya çıkan ihtiyaçlara bağlı olarak sürekli olarak değişmiştir. Bu değişimin, neredeyse belirli bir dizgesi vardır. Önce var olan değişime ayak uydurmak için daha kapsayıcı imgesel tasarımlar ortaya çıkar. Hayali düzen, ortadan kaldıramadığı veya baskılayamadığı bir imgeyi öncelikle kendi anlatısının parçası haline getirmeye çalışır. Bu şekilde, oluşturduğu düşünsel temelin üstüne öngörülemez yığınlar halinde yeni bilgiyi alır. Bir süre sonra oluşan korkunç ağırlığı kaldıramaz hale gelir ve yıkılır. Ancak bu yıkım, “belirli bir hayali düzen” in yıkımıdır. Yıkıntıların arasından var olan koşulları açıklayan ve ona uygun başka bir hayali düzen doğmuştur.

Hayali düzen hala vardır! Üstelik binlerce yıllık yolculuğundan pek çok şeye uyum sağlama başarısı göstererek bugüne gelmiş ve inanılmaz büyüklükteki bir anlatı yığını oluşturmuştur. Elbette bugün krallara tapınmamızı söyleyen bir egemen üst anlatı (insanlığın büyük bölümü için) söz konusu değildir. Özellikle burjuvazinin gelişimi ve aydınlanma felsefesinin etkilerinin topluma yayılması ve buna eşlik eden bilimsel devrimler sonrasında, tanrısal anlatının da hayali düzen içindeki yeri gittikçe küçülmüştür. Ancak hayali düzen, kendi varlığının imgesel açıklamalarını başka şekillerde yaparak bu değişimlere de ayak uydurmuştur. Zaten hayali düzen, var olan toplumsal yapıyı bağlayacak bir işlev göremezse yerine yenisinin geleceği bir yapıdır. Bugünün baskın hayali düzeninin anlatısı, değil binlerce yıl önceki anlatıdan, geçen yüzyılınkinden bile çok farklıdır. İletişim ve toplumsal dönüşümün hızı arttıkça, hayali düzenler de buna uygun bir hızla sürekli olarak kendilerini geliştirip değiştirirler. Bir an durup, düşünülmesi gerek soru şu olabilir? Eğer ne hissettiğimizi ve neden hissettiğimizi bu şekilde açıklayan, düşünce ve akıl

yürütmelerimize böylesine sınırlar koyan üst anlatılar toplumun temellerini oluşturabilecek kadar etkinlerse, sanatçı ne kadar özgür düşünebilir? Hatta düşündüğü şeyi özgürce düşündüğüne nasıl inanabilir? Sanatın ve sanatçının özgürlüğünden bahsedilebilir mi?

Sanatsal yaratım süreci, mevcut toplumsal ve kültürel bağlantıların etkisinde gelişim gösterse de, sanat eseri ve sanatçı arasındaki kişisel bir alan olarak kabul edilme eğilimindedir. Bu süreci kişisel alan olarak kabul etmek, kültürel ve toplumsal etkileri elbette ki göz ardı etmek anlamına gelmez. Hem sanatçı hem de sanat izleyicisi, tüm yaratma süreci içinde, sanatçının bilgi birikiminin, dünya görüşünün, toplumun ekonomik ve sosyal – kültürel durumunun ve ilk anda akla gelmeyen çok sayıda bileşenin, sürece etkileri olduğunu mutlaka bilir. Ancak bu etkinin gücü genellikle azımsanmaktadır.

Sanatçı kimdir? Sanat nedir? Herhangi bir çalışmayı sanat eseri olarak kabul etmemizi sağlayan objektif ölçütler nelerdir? Bu sorulara verilebilecek cevaplar, soruldukları tarihsel dönemdeki sanatsal etkinliğe, içinde bulunulan kültürel atmosfere göre değişebilir. Sanatın anlamına ve varlığını kabul edeceksek amacına, ilişkin her türlü tanım ve cevap, bizi soruların ve cevapların anlamlı olacağı bir zihinsel bütünlüğün içine çeker.

Büyük kültürel dönüşümlerin artık neredeyse gündelik olaylar kadar sık ve keskin yaşandığı 21. yüzyılın, bu tipteki soruların her değişen değerler dizisiyle beraber tekrar tekrar sorulmasını ve cevap arama sürecinin de yaratıcı eylemin bir parçası olarak kabul edilmesi durumunu ortaya çıkardığını söylemek abartılı olmayacaktır. Sanatsal manifestoların sanat alanındaki birikimi bu arayış ve anlamlandırma çabasının olağan sonucu olarak görülebilir.

Bin yıl öncesinde bu sorulara verilen yanıtlarda kullanılan terimlerin hemen hepsinin anlamı değişmiş durumdadır. İletişim ve toplumsal dönüşümün hızı arttıkça, hayali düzenler de sürekli olarak kendilerini yenilemiş ve tarihsel anlatıların yorumlanma biçimini, gerçeklik anlayışını, sanatçının sahip olduğu özgürlük ve yaratıcılık yetilerini de değiştirmiştir. Tarih, toplum, gerçeklik, özgürlük, yaratıcılık, özgünlük gibi, bir cevap oluşturmakta kullanacağımız başlıca terimler sarsıcı şekillerde değişmiş; önceki yüzyıllardakinden farklı anlamlara kavuşmuşlardır. Öyle ki güncel eğilimleri ve yaklaşımları belirleyen kavramlar ve değerler artık başlı başına tanımlar ve açıklamalar olmaktan uzaklaşmış bu tanım ve açıklamaların

yapılandırılmasında göz önüne alınan faktörlerin kendisi haline gelmiştir. Kültürel atmosferdeki her değişim, bu değişime duyarlı bireylerin sanatsal etkinliklerini yeniden açıklamak zorunda kalmalarına sebep olmaktadır.

Ancak bu, bizi yaratma eyleminin tarihsel olarak takip edilmesinin imkansızlığı sonucuna götürmez. Her çağda anlamlı olabilecek bazı temel motifler bulmak ve sanat eserini bu ölçütlerle değerlendirmek mümkündür. Bunların en temel olanlarından biri, sanatçının içinde bulunduğu düşünsel-imgesel evrendir. Bu evrenin çözümlenmesi ve anlaşılması, evren içinde yaratılmış sanat eserini anlayıp, değerlendirmekte kullanılacak yollardan birisidir.

Bu evrenin pek çok dayanağı olabilir. Sanatçının bireysel deneyimlerinden, içinde bulunduğu toplumun ekonomik altyapısına kadar geniş bir yelpazede binlerce etkenin var olması mümkündür. Bu evreni oluşturan parçaların sayısı o kadar fazla ve birbirleriyle kurdukları etkileşim o denli karmaşık olabilir ki, tek bir sanatçı veya sanat eseri için “bütün” verileri bir araya getirerek “ideal” bir çözümlenme yapabilmek neredeyse imkansızdır. Yine de bazı temel motifler üzerinde düşünmek ve bunlardan anlamlı sonuçlar çıkarmak mümkündür. Ele alınacak düşünsel – imgesel evren, çoğu zaman tartışmaya açık olmakla beraber tamamen anlaşılmaz da değildir.

“İdeal” ve “tam” bir çözümlenme yapmak neredeyse imkansız olduğundan, yaratma eyleminin özgünlüğünden ve özgürlüğünden ne kadar emin olunabileceği sorgulanmalıdır. Bu soruya cevap verebilmek, ancak sanatçının gerçekte var olan dünya ve kendisi arasında kurmuş olduğu hayali ilişkilerin tartışılarak su yüzüne çıkarılması ile mümkün olacaktır.

Sanatsal etkinlik, düşünce ve ifade özgürlüğünün anlamına kavuştuğu başlıca alanlardan birisi olarak var olagelmiştir. Sanatçının özgün ve özgür düşünebilmesi ve bunu eserlerine istediği biçimde yansıtabilmesi, sanat eserinin biçimsel olarak özgün bir şekilde ortaya konması sanatsal etkinlikte bu nedenle temel önem taşımaktadır. Bu bölümde bahsedilecek olan özgürlük sınırlaması, güncel veya dönemsel politikanın ve güç ilişkilerinin doğrudan müdahalesiyle ortaya çıkan bir sınırlamadan daha çok hayali düzen anlatısının sanatçının düşünsel etkinliğine sızması, bir anlamda dolaylı etkisi olarak tanımlıdır.

Sanatçının hayali düzen yanılsamalarını kendi özgür düşünceleriyle karıştırabilmesine yol açan pek çok belirsizlik de söz konusudur. Egemen anlatıya ve imge evrenine, doğumundan beri

maruz kalmakta olan sanatçı, pekâlâ farkına bile varmadan kendisine dayatılmış değerleri ve imgeleri sadece yeni bir formda tekrar etmekte olduğunun ve bu şekilde hayali düzeni daha da geliştirdiğinin farkında bile olmayabilir. Hayali düzen, sanatçıyı kendisinin farkında olmadığı bir etkileşimle, içinde yaşadığı toplumsal sisteme bağlayabilecek ve ne düşünüp ne hissedeceğini belirleyebilecek daha güçlü bir zincirdir. Gücünü çoğu zaman açık bir baskı unsuru gibi görünmemesinden alır. Hayali düzenin zincirleri görünmez zincirlerdir ve pek çok durumda, zinciri taşıyan kişi bunu isteyerek ama bilinçsizce yapar. Sanatçı, kimi zaman bilinçli veya sezgisel olarak da bu hayali düzen anlatısından etkilenebilir. İşte bu durumda imgesel üst tasarımın etkisinden çıkması beklenebilir. Günümüz dünyasında hayali düzen o kadar karmaşık bir bütünselliktedir ki, hayali düzen' in değer yargılarını sorgulayan bir sanatçı bile onu başka bir boyutundan tekrar üretir hale gelebilmektedir. Hayali düzen, kendi temellerini açıkça değiştirmeyecekse kendisine muhalif görüşleri bile kendisinin bir parçası haline getirebilecek bir söylem yapısına kavuşmuş durumdadır. Sanatçı, bu açmazlardan sadece farkındalık yoluyla kurtulmayı umabilir.

Farkındalık, ön yargılarla sürekli yüzleşerek, genelleşmiş değer yargılarının ve sanatçının bunlar arasındaki konumunun anlık sorgulanması yoluyla elde edilebilecek bir perspektiftir. Hayali Düzen' den ve onun ortaya çıkardığı yanılsamalardan kurtulmak farkındalık ile mümkün olabilir. Herhangi bir sınırlamadan kurtulmanın ilk koşulu o sınırları ve onları oluşturan bileşenleri açığa çıkartmak ve anlamları üzerine tarafsızca düşünebilmektir. Sınırı aşmanın yolu, sınırı görebilmek ve aşılması konusundaki güçlülükle yüzleşebilmektir. Hayali Düzen' in kapsayıcı etkisinden az ya da çok kurtulabilmek için onun ortaya çıkardığı düşünsel şablonu görebilmek gerekir.

Özellikle 18. YY ve sonrasında özgürlüğün anlamı ve içeriği konusunda, her türlü hayali düzen sistematüğini derinden sarsabilecek adımlar atılmıştır. Doğa bilimlerindeki atılımlar, insanın evrendeki fiziksel varlığına ilişkin daha önce hiç olmayan kapsayıcılıktaki açıklamaları da beraberinde getirmiştir. Ekonomi ve felsefe, sosyal bir varlık olan insanın tarihteki ve toplumdaki yerini çok kapsamlı olarak tartışmış ve çıkarımlarını insanlıkla paylaşmıştır. Kuçuradi (2009:27)' nin ifade ettiği üzere, "Özgür olmak özgür olmadığını bilmek, itiraf etmek ve bunu kabullenmektir". Bu tanım, cümlenin sonundaki "bunu kabullenmektir" ifadesi yüzünden ilk bakışta bir teslimiyet yanılgısı oluşturur. Oysa söz konusu kabullenme herhangi bir üst anlatının

çizdiği özgürlük yanılsamasının parçalanmasıyla yüzleşmek anlamına gelir. Bu türden bir yüzleşme, sanatçıyı çoğunlukla toplumda egemen olan değerler sistematığıyla çelişecek bir yola soktuğu için bazı riskler barındırır. Dışlanma, marjinalleşme, anlaşılama, yalnızlaşma ve bütün bunlara bağlı olarak kendini gerçekleştirememe gibi sonuçlar, Demokles'in kılıcı gibi sanatçının başının üzerinde sallanır. Sanatçı içinde bulunduğu egemen değer yargılarının ve anlatıların kendi maddi gerçekliğiyle uyumsuzluğunu sezip, buna karşı çıkmak için atacağı her adımda risk almaktadır. Kişi, hem maddi dünyanın hem de buna göre şekillenmiş anlatıların anlamını ve mantıksal ve duygusal geçerliliğini, ön kabulleri olabildiğince terk ederek, sürekli bir sorgulama yoluyla aşma imkanına sahip olabilir (Shiner, 2001). Böyle bir süreçten geçmeyen düşüncenin vardığı sonuçlar “zorunluluk” olarak ifade edilebilirler. Farkındalık ve buna uygun geliştirilen tavır, sanatçının kendisine ve işlerine daha büyük, daha yüksek bir anlam platformundan bakmasından öte bir anlam içermeyebilir. Farkındalığı zorunlu sonucu bir reddediş olmayabilir. Sanatçı, egemen üst anlatıyla uyum içinde olduğunu düşünüp onunla yaşamayı da seçebilir. Diğer taraftan, böylesi bir anlamlandırma çabasına girmemesi ve bu ihtiyacı hiç hissetmemesi, çoğu durumda onu Hayali Düzen' in bir başka üreticisi haline getirecektir.

Nietzsche'nin konuya yaklaşımı, Harari'den çok önce 'Hayali Düzen'e ve onun baskısına yönelik cevap gibidir. “Nietzsche, egemen ve etkin değer yargılarının varlık temelinden yoksun olduğunu görerek bunlardan kopmanın, özgürlük yolunda atılacak ilk adım olduğunu söyler” (Kuçuradi, 2013:94).

Hayali Düzen sadece toplumsal dönüşümün her zamanki yıkıcı çarkları tarafından değil, kendi yapısını sorgulamaktan kaçınmayan ve buna karşı sürekli tetikte olan sanatçılar tarafından değiştirilebilecektir. Bunun için sanatsal tasarımın ortaya koyduğu gerçeklik ve dünya algısının geçerliliği sorgulanmalıdır.

Barrett (2019:93)' in belirttiği üzere, “Estetik gerçekçilik, dünya ve bilgi hakkındaki ontolojik ve epistemolojik tahminleri beraberinde getirir. Gerçekte bir dünya var ve onu anlayıp göstermek için olabildiğince gerçekçi şekilde yansıtmalıyız. Temsiliyetlerin gerçek olup olmadıkları ve bir bilgi verip vermedikleri hakkında sorular sormak onları deneyimlemenin bir yoludur; hatalı bir şekilde oldukları gibi görmeye karşı hatırı sayılır fayda sağlar.”

### 3. Bugünün Sanatında Hayali Düzen

Minyatür heykelleriyle kent uzamının son derece sıradan ve alışılmış detaylarında yarattığı imgelerle tanınan İspanyol heykeltıraş Isaac Cordal, her şey bir yana, seçmiş olduğu konularla ve bunu sergileme biçimleriyle, herhangi bir egemen üst yapı anlatısına karşı farkındalığı öne çıkarır.



**Görsel 4.** Isaac Cordal, *Cement Eclipse*, 2011, *Cimento-Minyatür*, 15 cm, Platform Caddesi-Belcika

Cordal'ın yukarıdaki görselde (**Görsel 3**) verilen eserinde, evin içinden bütün dünyaya açılan bir kapı; atılacak küçük bir adımla iç-dış ayrımının yapılabileceği bir uzam olan balkonda duran bir yetişkin bir erkek figürü oluşturulmuş. Eğer gerçekten de orada bir balkon olsaydı görmeyi bekleyebileceğimiz bir tanıdıklık duygusuyla karşımızda duruyor olacaktı. İç ve dış mekan geçişi olamamasına rağmen, bunun gerçek olabileceğine inandırılmış bir adamın imgesi canlandırılmış ve izleyicinin, üst anlatıya karşın farkındalığını arttırmayı hedeflemiştir.

Amerikalı sanatçı Kara Walker de, hayali düzen anlatılarını farkındalık manivelasıyla gerçek temellerine oturtmayı başarmış bir başka sanatçıdır. Walker, yer alan (**Görsel 4**)'te,



kâğıttan keserek yarattığı silüetlerle oluşturduğu kompozisyonlarında, üst anlatının eşitlik ideasını hedef alır.



Görsel 5. Kara Walker, *Slaughter Of The Innocents* , 2017, Canvas üzerine Kagit ve Akrilik, 200x558 cm, Museum of Fine Arts/Houston

Walker'ın eserlerinde, özellikle “yanlış” ırk ve cinsiyettenseniz, yaşayacağınız problemler artık tarihin çöplüğünde değildir. Hayali düzen, Walker'ın eserlerinde yaşananları çoktan mahkum etmiş ve bir daha yaşanmaması için var gücüyle çalışıyor gibi bir konum almış gibidir. Oysa Walker, bunun bir yanlış olduğunu, anlattığı hikayenin hala yaşandığı için bu kadar rahatsız edici olduğunu, izleyicinin yüzüne vurarak kanıtlar. Zengin toprak sahipleri ve onların sömürü dünyası sadece yüz elli yıl öncesinin sorunu değildir (Hicks, 2015). Oluşan yeni dünya, aynı sorunları görmezlikten gelerek çözmeyi tercih etmiştir. Kara Walker'ın sanatı, bu görmezlikten gelmeye bir cevaptır.

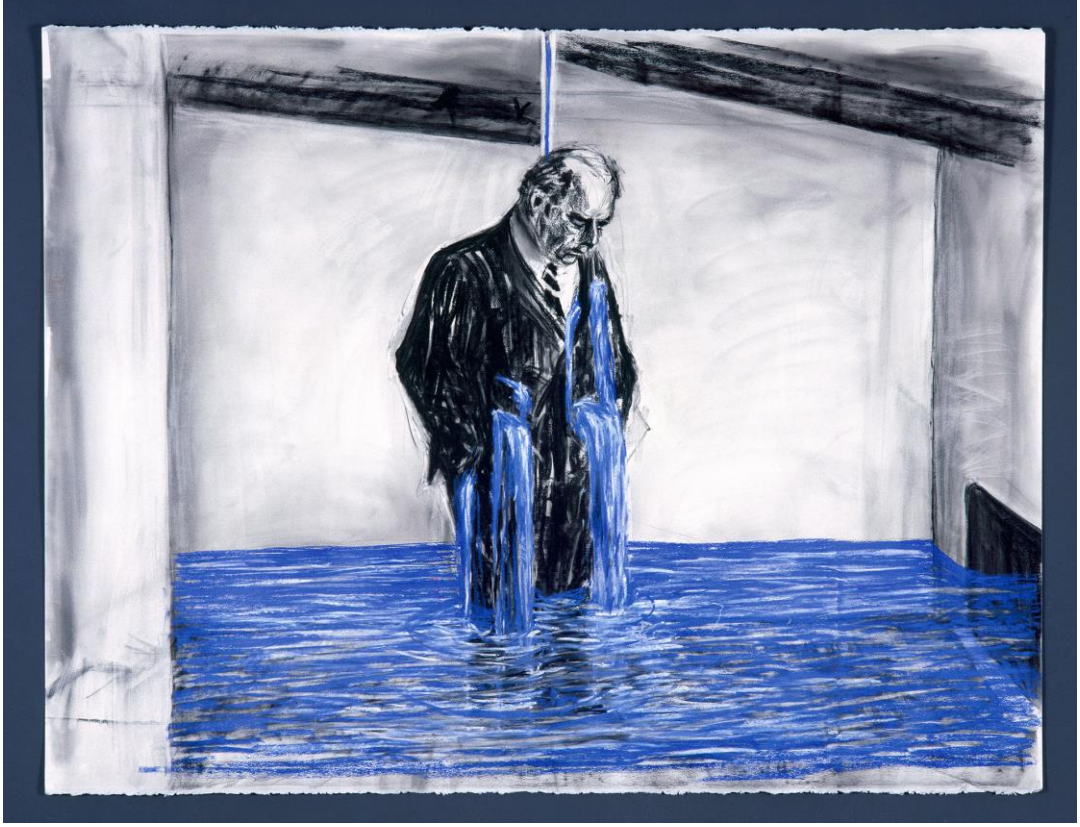
Sanatçı Yüksel Arslan, var olmuş bütün hayali düzenlere karşı farkındalık yaratmayı, çok daha kolay anlaşılacak imgelerle yapıyor. Hayali düzenin anlatısındaki bütün yanılsamaları bir çırpıda kaldırıyor. Basit gerçekliği, karmaşık anlam arayışının yerine konumlandırıyor. İktidar sahiplerinin, konum ve zenginliklerini korumak adına, kendi çıkarları doğrultusunda katkıda buldukları hayali düzeni kolayca anlaşılır hale getiriyor. Aşağıda (Görsel 5) sanatçının, “Kapital” adını verdiği ve kendi geliştirdiği Arture tekniğiyle oluşturduğu seriden bir örnek görülmektedir. Arture ismi, Yüksel Arslan tarafından (Art kelimesi ve Fransızca ure eki birleşimi) olarak verilmiştir.

Arture, resim malzemesi olarak; bitkiler, otlar, toprak, yumurta akı, tütün suyu, şeker, tuz, sabun rendesi, kan, idrar gibi karışımların kullanıldığı bir tekniktir.



**Görsel 6.** Yüksel Arslan, *Arture 156 Kapital VI (Sınıflar)*, 1968, Arture, 500x259cm, İstanbul Modern

Güney Afrikalı sanatçı William Kentridge, aşağıdaki çiziminde (**Görsel 6**) kendisinden akıp içinde bulunduğu sıkışıklıktan kurtulmasını sağlayacak bir çıkıştan giden her şeyi kayıtsızca izleyen ve çıkış olanaklarının farkına varmayan bir insanı göstererek Hayali Düzen olgusunun sınırlayıcılığına dikkat çeker. Çizimdeki figür kendisini sarmış olan “şeyin” ne nereden geldiğini ne de nereye gittiğini fark etmeden işlevsiz bir düşünme halindedir. Kentridge, figürün fark etmemiş görüldüğü bu çaresiz düşünme halini apaçık ortaya koyar.



**Görsel 6.** *William Kentridge, Drawing for the film stereoscope, 1998, Kağıt üzerine tebeşir, pastel boya ve kalem, 47x63 cm, New York Modern Sanat Müzesi.*

#### 4. Sonuç

Hayali düzen(ler) bireysel çıkarılara dayalı her türden istekleri ikinci plana iterek sorunlara ortak çözümler bulmamızı sağlar. Çözümler buldukça da bizleri sıkı sıkıya birbirimize bağlar. Böylece, kalabalıklar içinde kendi mutluluğunu edinme ve acıdan korunmanın ortak yolunu bulmuş oluruz. Bu nedenle hayali düzen, uygarlığın gelişmesinde büyük rol oynamıştır.

Ancak kolektif yaşam, bu olumlu sonuçları kadar son derece olumsuz sonuçları doğuran büyük sorunları da beraberinde getirir. Bireyselliğin törpülenemeyen ego ve kimlik çatışmalarından kaynaklı şiddet, daha fazla mülk edinme hırsından kaynaklı savaşlar ve ekolojik sorunların yarattığı açmazlar hayali düzenin bireyi mutlu etmede pek de işe yaramadığı gerçeğini

ile bizi yüzleştirir. Sanatçıların kendi zihinlerinde canlandırdıkları yeni bir toplumsal düzen ile toplumsal sorunların giderilmesinde sanatın kendine has yöntemleriyle çözümler ürettiğini biliyoruz.

Adalet duygusu uygar toplumlarda özgürlük arzusu olarak ortaya çıkar. Hayali düzenin ve toplumsal yaşamın ilerlemesi ancak sorgulanması ve özgürlüğün adaletli biçimde dağıtılması ile mümkündür. Farkındalık da, hayali düzenin eksiklerini gidermek amacıyla yapılan sorgulamaların bir sonucu olarak ortaya çıkar ve sanatın ortaya koyacağı yaşanabilir düzen hayalinin geniş kitleler tarafından benimsenmesine olanak tanır.

### Kaynakça

- Althusser, L. (1994). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Yusuf Alp, Mahmut Öztoprak, İstanbul: İletişim Yayınları, s.53.
- Barrett, T. (2019). *Neden Bu Sanat*, çev. Esra Erment, İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Baudrillard, J. (1995) *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, çev. Esra Erment, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (1930). *Uygarlığın Huzursuzluğu (Das Unbehagen in der Kultur)*, çev. Haluk Barışcan, 4. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Harari, Y.N. (2015). *Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens. İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*, çev. Ertuğrul Genç), c33. Basım, İstanbul: Kolektif Kitap, s.113.
- Harari, Y.N. (2016). *Homo Deus-Abrief History of Tomorrow*, çev. Poyzan Nur Taneli, 1. Basım, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Hicks, A. (2015). *Küresel Sanat Pusulası - 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Dönemler (The Global Art Compass – New Directions in 21st Century Art)*, çev. Dilek Şendil, Mine Haydaroğlu, Süreyya Evren, 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (2009). *İnsan Haklarının Felsefi Temelleri*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (2013). *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Leakey, L.S.B. (1971). *İnsanın Ataları (Yontma-Taş devriyle insanın köken ve evrimi konusunda bilinenlerin bir özeti)* çev. Güven Arsebük, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Shiner, L. (2001). *Sanatın İcadı – Bir Kültür Tarihi (The Invention of Art a Cultural History)*, çev. İsmail Türkmen, 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

**Görsel Kaynaklar**

Görsel 7. "Book of the Dead for the Chantress of Amun", İ.Ö. 1050, Papirus Boyama, 521x13cm, Metropolitan Müzesi.

[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548344?searchField=All&sortBy=relevance&deptids=10&high=on&ft=\\*&offset=0&rpp=40&pos=34](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548344?searchField=All&sortBy=relevance&deptids=10&high=on&ft=*&offset=0&rpp=40&pos=34).

Erişim tarihi: 23.02.2022.

Görsel 8. Anonim, "Lupa Capitolina: Romulus ve Remus ile Dişi Kurt", MÖ 5, Bronz Etrüsk İş, Roma. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Romulus\\_ve\\_Remus](https://tr.wikipedia.org/wiki/Romulus_ve_Remus), Erişim tarihi: 23.02.2022.

Görsel 9. Isaac Cordal, "Cement Eclipse", 2011, Cimento-Minyatür, 15cm, Platform Caddesi-Belcika. <https://thecrystalship.org/artworks/isaac-cordal/>. Erişim tarihi: 23.02.2022.

Görsel 10. Kara Walker, "Slaughter Of The Innocents", 2017, Canvas üzerine Kağıt ve Akrilik, 200x558 cm, Museum of Fine Arts/Houston. <https://www.theparisreview.org/blog/2017/10/04/kara-walkers-nightmares/>. Erişim tarihi: 23.02.2022.

Görsel 11. Yüksel Arslan, "Arture 156 Kapital VI (Sınıflar)", 1968, Arture, 500x259cm, İstanbul Modern.

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C3%BCksel\\_Arslan#/media/Dosya:Y%C3%BCksel\\_Arslan\\_arture\\_156.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C3%BCksel_Arslan#/media/Dosya:Y%C3%BCksel_Arslan_arture_156.jpg). Erişim tarihi: 23.02.2022.

Görsel 12. William Kentridge, "Drawing for the film stereoscope", 1998, Kağıt üzerine tebeşir, pastel boya ve kalem, 47x63 cm, New York Modern Sanat Müzesi.

<https://www.themodern.org/exhibition/william-kentridge-five-themes> Erişim tarihi: 11.12.2022

## ÇİRKİN VE HİZMETÇİLER OYUNLARINDA BİYOİKTİDAR KAVRAMI

### BİOPOWER CONCEPT IN THE UGLY ONE AND THE MAIDS PLAYS

Simel Keçicioğlu\*

#### Öz

Bu makalede Marius von Mayenburg'un Çirkin oyunu ve Jean Genet'nin Hizmetçiler oyunu, Foucault'nun biyoiktidar, özne ve beden kavramları çerçevesinden okunmuştur. Hizmetçiler ve Çirkin oyunları Foucaultcu bir perspektiften iktidar, toplumsal sınıf farklılıkları, kimlik ve özne inşası gibi ögeler bağlamında pek çok paralel kavram sunmaktadır. Makale, oyun karakterlerinin yaşamları içinde kendini konumlandırma biçimlerini, perspektiflerini ve içinde buldukları normları biyoiktidar pratikleri paralelliğiyle okumayı amaçlamıştır.

**Anahtar Kelimeler** Biyoiktidar, Foucault, Çirkin, Hizmetçiler.

#### Abstract

In this article, Marius von Mayenburg's play The Ugly One and Jean Genet's The Maids are read within the framework of Foucault's concepts of biopower, subject and body. The Maids and The Ugly One plays present many parallel concepts in the context of elements such as power, social class differences, identity and subject construction from a Foucauldian perspective. The article aims to read the way the characters position themselves in their lives, their perspectives and the norms they are in parallel with biopower practices.

**Keywords:** Biopower, Foucault, The Ugly One, The Maids.

#### 1. Giriş

İnsanın yaşamdaki ilk varoluş biçimi fiziksel bir varoluştur. İnsan fiziksel olarak dünyanın ortasına doğar ve içinde bulunduğu toplumun kültürü, tarihi ve düşünce biçimleri ile sarmalanır. İnsan doğası gereği sosyal bir varlıktır ve bir topluluğa ait olmak ister. Dolayısıyla kendi varlığını içinde bulunduğu toplum ile şekillendirir ve yaşam içinde kendini var etmeye, bir bina gibi inşa etmeye başlar. Buna öznenin inşası olarak bakılırsa eğer, özne olarak kendini var eden ya da etmeye çalışan insan bu eylemi pek çok şeyin tesiri altında gerçekleştirir. Öznenin inşa sürecine

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 6.09.2022 - Kabul tarihi: 19.02.2023.*

\* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü, simelkeccioглу@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5974-5101>.

odaklanan Foucault, özne ve öznel deneyimler üzerine düşünürken bu var olma sürecinin çevresel etkilerden bağımsız düşünülemediğini fark eder. “Öznel deneyimi açıklamak için öznenin değil, o deneyimi kuran söylem ile söylemin karşılıklı ve kaçınılmaz bir ilişki içinde olduğu iktidar sistemlerinin analizini yapmak gerektiğini gösteren Foucault, bir yandan da öznel deneyimin kurulmasında insan bilimlerinin oynadığı rolü ortaya çıkararak güçlü bir bilim eleştirisi sunar” (Foucault, 2014:10).

Foucault, iktidar-bilgi-söylem üçgeni üzerinden öznenin söylemleri değil söylemlerin özneli yarattığı düşüncesine varır. Tarihsel süreç içerisinde bakıldığında, iktidarın dönemsel ihtiyaçları ile orantılı olarak hedeflerine uygun söylemler geliştirdiğini ve bu söylemlerin özneli var ettiğini söyler (Foucault, 2014:12). İktidarın ihtiyaçları değiştikçe insan bedeni üzerinden beklentileri de değişir. Üretim nesnesi haline gelen insanın bedeni daha çok önem taşıdikça, işe yaramaz olanı ayrıştırmak, sorunsallaştırmak ortaya çıkmıştır. Foucault bu sorunsallaştırmayı üç ana eksen üzerinden açıklar; bilgi, iktidar, etik. “Her deneyim, belli kavramlar ve kuramlar içeren ve ürettiği hakikatlerle ifade bulan bir bilgi alanı, belli normlar ve kurallar içeren bir iktidar alanı ve bu bilgi ve iktidar alanları bağlamında bireyin kendisiyle kurduğu bir ilişki biçimini bir araya getirir” (Foucault, 2014:14).

İktidar, kurgulamış olduğu normlar üzerinden birtakım kimlikler yaratır ve dayatır. İnsan bedeni üzerinden işleyen bu iktidar biyoiktidar kavramını yaratır (Güneş, 2015:63). Birey olarak insanın içine doğduğu beden ve toplumsal statü ve olmak istediği kişi ile arasında güçlü bir çatışma doğar. Kişiye iktidarın dayattıkları ve kişinin olmayı arzuladıkları üzerinden Hizmetçiler ve Çirkin oyunları güçlü bir yaşamsal sorgulama sunmaktadır.

Jean Genet'nin Hizmetçiler oyunu kendini var etmeye çalışan, yaşam içerisindeki konumlarını değiştirmeyi amaçlayan ama bunu bir türlü gerçekleştiremeyen iki kız kardeşin hikayesidir. İktidarın kendilerine biçtikleri statüyü değiştirmeye çabalarlar fakat bu döngüyü kıramazlar. Hizmetçi olarak, kadın olarak, toplumdaki konumlarının iktidar tarafından dayattığı tüm normları yaşamlarının her anında deneyimleyen bu iki kız kardeş Foucaultcu bir okuma için oldukça uygun bir zemin sunar. Giymeleri gereken kıyafetten, yatmaları gereken yere, sosyal hayatlarının şekline kadar bu biçim onlar adına karar verilmiştir. Hayatlarını değiştirmek isteseler de ne gerçekten mücadele verebilirler ne de değiştirebilirler.

Mayenburg'un Çirkin oyunu da biyoiktidar normlarına hapsolmuş olağanüstü çirkinliğini fark etmesiyle yaşamı değişen Lette üzerinden işleyen, kırılmayan bir döngüsel yaşam hikayesidir. Oyun boyunca Lette başladığı noktadan çok uzak bir noktaya ulaşırsa da aslında yine başa döner ve yine hayatında söz sahibi olamamıştır. Tıpkı Genet'nin oyunlarında olduğu gibi Çirkin oyunu da seyirciyi yer yer kimin kim olduğunu tamamen karıştırma noktasına getirir. Bu iki oyunda da biyoiktidarın normlarının altında ezilen, iktidar tarafından biçimlendirilen ve buna asla karşı gelip döngüyü kıramayan karakterler görürüz. Bu çalışma, Çirkin ve Hizmetçiler oyunlarını Foucault'nun özne, beden ve biyoiktidar kavramları bağlamında incelemeyi amaçlamıştır.

## 2. Foucault'da özne, beden ve biyoiktidar

Biyopolitika kavramı söz konusu olduğunda akla ilk gelen isim Michel Foucault'dur. Fransız psikolog, sosyolog ve filozof olan Michel Foucault, özne ve öznel deneyimler üzerine çalışmalarını yürütürken söylemlerin özneyi var ettiğinden ve söylemler yoluyla da iktidarın her yerde olduğundan söz eder. Bu iktidar biçimi, insanı şekillendirmeyi amaçladığı için de Foucault bunu biyo-iktidar olarak adlandırır (Foucault, 2014, s. 16). Geleneksel anlamda iktidar, hükümetin bulunduğu bir odak olarak düşünülmesine karşın, Foucault iktidarın merkezi olarak devlet yerine mikro iktidar biçimlerine, bedenler üzerindeki maddesel iktidara odaklanmıştır (Bingöl, 2019:328). Foucault özneleri yönlendiren bu iktidar politikalarını biyopolitika olarak adlandırır. Foucault biyopolitikayı yaşam ve yaşam mekanizmalarını açık hesaplar üzerinden insan yaşamını dönüştüren fail olarak görür (Foucault, 2007:105). "Foucault, disiplinci iktidarın sadece bedene odaklandığı döneme biyo-iktidar, bedenle birlikte tüm yaşamın kuşatıldığı döneme ise biyo-politika adını verir" (Güneş, 2015:63). Biyo-politika denen kavramın kelime anlamına da bakılacak olursa, hayatla (Yunancası: bios) uğraşan politika anlamına gelir (Lemke, 2016:15). Dolayısıyla, insan yaşamıyla ilişkili her şey, biyopolitikanın konusudur.

Yaşam üzerindeki bu iktidar, XVII. yüzyıldan itibaren belli başlı iki biçimde gelişti. Bu kutuplardan ilk oluşan bir makine olarak ele alınan bedeni merkez almıştır. Bu bedenin terbiyesi, yeteneklerinin artırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkarlığının koşul gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi, bütün bunlar disiplinleri şekillendiren iktidar yöntemleriyle sağlanmıştır; insan bedeninin anatomo-politikası. XVII. yüzyıl ortasında oluşan ikinci kutup; tür-bedeni, canlı varlığın mekaniğinin etkisinde olan ve biyolojik süreçlerin dayanağını oluşturan bedeni merkeze almıştır: Bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar önem kazanmıştır; bunların



sorumluluğunun yüklenilmesi bir dizi müdahale ve düzenleyici denetim yoluyla gerçekleşir: İşte bu da nüfusun biyo-politikasıdır (Foucault, 2007:102-103).

“Foucault, iktidar kavramını egemenlik kavramı üzerinden, sadece kısıtlayan, sınırlandıran ve baskı kuran bir şey olarak değil, aynı zamanda oluşturan, inşa eden ve düzenleyen bir şey olarak görür” (Oranlı, Yaz 2012:43). Anatomo-politika olarak adlandırdığı disiplinci iktidar modeli insan bedeninin yeteneklerinin geliştirilmesi, daha verimli ve uysal kılınması ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirilmesiyle ilgilidir. Yüzyıllar içerisinde değişen toplumsal yapı, sanayileşme, nüfusun artması çok daha sonuç odaklı bir yaklaşımı doğurmuştur. Bu da iktidarı oluşturanları, en iyi sonucu alabilecek sistemlerin üzerine yoğunlaştırmıştır. Hedeflenen verimin arttırılması için birtakım analizler yapılmaya ve bireysel düzlemde incelenen insanların bireyselden toplumsala doğru yönlendirilmesi amaçlanmaya başlanmıştır. Dolayısıyla bu yaklaşım insan bedenine bir tür olarak nesnel düzeyde bir yaklaşımı doğurur ve nüfusun biyopolitikası olan bir modeli ortaya çıkarır (Foucault, 2014:17). Bireylerin duygulanışlarından cinselliklerine kendi ürettikleri söylemlerin analizi ile onların yönlendirilmeleri bir biyoiktidar uygulama alanıdır (Revel, 2012:28-29). İktidara göre nesneye dönüşen insana dair ne varsa incelenmeli ve ihtiyaçlara cevap verecek şekilde yönlendirilmelidir. Yaşam, iktidarlar için artık daha çok düzenleme ve dolayısıyla da daha çok norm üretme nedeni olmaktadır. Nüfuslar, bireylerden oluşur ve her bir bireyin normlar dahiline sokulması iktidarın çıkarlarına hizmet eden bir durum olacaktır. Değişen yaşamsal ihtiyaçların ve yaşam biçiminin sebep sonuçsal ilişkisini de Foucault şöyle açıklar;

Biyo-iktidarın bu şekilde gelişmesinin bir başka sonucu da norm oyununun, hukuksal yasa sisteminin zararına kazandığı önemdir. Artık söz konusu olan egemenlik alanında ölümü öne sürmek değil, değer ve yararlılık alanında yaşam dağıtmaktır. Böylesi bir iktidar, nitelemek, ölçmek, değerlendirmek, hiyerarşiye sokmak durumundadır, öldürücü canlılığıyla ortaya çıkmak değil; onun işi itaatkar uyruklarla hükümdarın düşmanlarını birbirinden ayıran çizgiyi çekmek değil, normlar çerçevesinde dağıtımlar yapmaktır. (...) yasanın gitgide daha fazla norm biçiminde işlediğini ve adalet kurumunun, işlevleri özellikle düzenleyici olan bir aygıtlar (tıbbi, yönetsel, vb.) evreniyle gittikçe daha çok bütünleştiğidir. Normalleştirici toplum, yaşamı merkez alan bir iktidar teknolojisinin sonucudur (Foucault, 2007:107).

İnsanın toplum içerisindeki değişen bu konumu, onun bir insandan çok bir amaca hizmet etmesi gereken bir nesneye dönüştürülmesine neden olmaktadır. Foucault'nun “ruh, beden hapisanesidir” söylemi insanların bu işlevsellik çarkına uygun bir şekilde etiketlenerek kapatılması, hapsedilmesini ifade eder (Işık, 1998:108). Bu kapatılmaların en iyi örnekleri olarak

hapishaneler, tımarhaneler, fabrikalar, günümüzdeki plazalar, okullar özneyi iktidarın verdiği bilgilere göre biçimlendirmektedir (Revel, 2012:24-25). “Foucault, beden ve iktidar arasındaki bu ilişkilerin başlıca aktörleri olarak devleti, cezaevlerini, tıbbi, akıl hastanelerini ve hukuk disiplinini işaret etmektedir” (Bingöl, 2019:330-331). Kapatılmaların farklı türleri de söz konusudur. Örneğin bir hapishane ile okul aynı şekilde değildir. Hapishaneler, tımarhaneler bir noktada insanların sınıflandırılmasını da doğurmuştur. Suçlu, deli, topluma zararlı, topluma faydasız gibi bakış açılarının doğmasına neden olmuştur. Örneğin Rönesans öncesi toplumun içinde özgürce gezen delilerin yeri artık tımarhaneler olmaktadır. Rönesans’tan sonra özel yerlere kapatılmaya başlanan deliler, toplumun yeni oluşan üretim normlarına uymayan yoksullar, dilenciler, caniler, işsiz, yaşlı, ahlaksız ve hatta zührevi hastalıklar gibi toplum dışı unsurlar halini almışlardır.

Modern psikiyatrinin bütün kurumları bilinçli ve bilinçsiz karşıtlığı temelinde kurulur (Bingöl, 2019:328). Hasta ya da sağlıklı, deli ya da akıllı, suçlu ya da suçsuz gibi özneyi nesnel bir biçimde bölen pratikler bulunur (Foucault, 2014:58). Bu ikilikler (dikotomiler), bir tarafın sorunsallaştırılması, işlevsiz, kusurlu, hatalı görülmesi de demektir. Bu sorunsallaştırılma yoluyla normalin de sınırları belirlenmiş olur. Özneyi nesnelleştiren normları üreten iktidarın insana dayatmış olduğu bir düşünce ve davranış biçimi söz konusudur. Bu normlar çerçevesinde gelişen üç tip öznel dönüşümler bulunur. Birincisi, kendisine bilim statüsü kazandırmaya çalışan araştırma kipleri; ikincisi, bölücü pratikler ile nesneleştirilen özne ve üçüncüsü de kendini özneye dönüştürmeye çalışan insanın biçimleridir (Foucault, 2014:58). İlkinde, özneyi konuşan ya da yaşayan nesne olarak gören ve onu araştıran bilim dallarından (dilbilim, filoloji, biyoloji vb.) söz eder. İkincisi de kendi içinde bölünmüş ya da başkalarından bölünmüş olarak algılanan öznelerdir; akıllı-aptal, suçlu-suçsuz gibi. Son olarak da insanın kendini özneye dönüştürme biçimlerini inceler, cinsellik alanı gibi. Foucault bu üç eksenin birbiriyle yakından bağlı olduğunu söyler. Bu deneyimler hem bir bilgi ve hakikatler alanı, hem bir normlar ve bu normlara bağlı kurallar sistemi, hem de bir kendiyle ilişki modeli içeren karmaşık odaklar olarak görülmelidir (Foucault, 2014:15). Foucault’ya göre yeni iktidar teknolojileri, kendisini toplumsal üretim ve toplumsal hizmetle ortaya koymayı amaçlar. “Bu nedenle bireylerin bedenlerine, hareketlerine, tutumlarına ve gündelik davranışlarına ulaşabilmek zorunluluğundadır” (Güneş, 2015:62-63). Eğitim, sağlık, üretkenlik, güzellik vs. gibi söylemler, insanları yönlendiren, etkisi altına alan ve

işlevsel olacak bir tutumu benimsemelerini sağlayan iktidar pratikleridir. Foucault'ya göre tüm bu pratikler yoluyla beden iktidar tarafından ele geçirilmiştir ve beden bilinci de denetim altına alınmıştır.

Jimnastik, askeri talimler, kas geliştirme, çıplaklık, güzel bedenlere övgüler düzülmesi. Tüm bunlar, iktidarın sağlıklı bedenler üzerinde, çocukların ya da askerlerin bedenleri üzerinde yürüttüğü aralıksız, inatçı ve titiz çalışma sonucu, bireysel bedenin arzulanır bulunmasını hedefleyen bir çizgi üzerinde yer alır. İktidar bu etkiyi doğurduğu anda, tam da onun fetihleriyle ilerleyen çizgi üzerinde, bireysel bedenin iktidara yönelttiği, sağlığın ekonomiye, haz isteğinin cinsellik, evlilik ve ar duygusuyla ilgili ahlaki normlara yönelttiği karşı saldırılar başlar. Özgür sevişme ya da kürtaj düşüncelerinin, toplumsal gövdeyi oluşturan kurumları nasıl bir panik içine düştüğünü hatırlayın. Gerçekte, iktidarın sallandığı izlenimine kapılmak yanlıştır; çünkü iktidar bir değişimi gerçekleştirebilir, yerini değiştirip başka bir alanı ele geçirebilir ve çatışma sürüp gider (Foucault, 1994:24-25).

İktidar insanların bedenlerine ulaşır ve bunu ideolojileri vasıtasıyla yapar. İnsanlar yönlendirilmiş düşünceleriyle, ele geçirilmiş bedenleriyle yaşamlarıyla ilgili kararlar alırlar. Toplum içerisinde bir yer edinmeye, sahip olmadıklarını arzulamaya ya da sahip oldukları yeri güçlendirmeye çabalarlar. Foucault beden ve iktidar üzerindeki etkilerin çok daha materyalist bir noktada olduğunu savunur (Foucault, 2012:41). İktidarın belirlediği yasalaşmış normlar çerçevesinde, insan kendinin bir metaya dönüşmesini bile isteye kabullenir ve hatta kendini bilinçli olarak dönüştürür. Hizmetçiler ve Çirkin oyunları, karakterlerin yaşamsal sorgulamaları, kendilerini dönüştürme çabaları ve yaşamsal konumlanma ihtiyaçları gibi bağlamlardan biyoiktidar kavramı bakımından önemli örnekler sunmaktadır.

### 3. Hizmetçiler oyunu ve biyoiktidar

Jean Genet, 1910 – 1986 yıllarında yaşamış, önemli bir Fransız absürt tiyatro yazarıdır. Oyunlarında her zaman iktidar – suç motiflerini görmek mümkündür. Genel olarak toplumun dışına itilmiş insanların hikayelerini aktaran Genet'nin hayatına bakılacak olursa bunun nedenini anlamak oldukça kolaydır. Yetimhanede başlayan yaşamı, islahevleri ve hapishanelerde geçmiştir. Foucault'nun bahsettiği kapatılma kavramını tam da orta yerinden deneyimlemiş biridir. Genet'nin hayatı iktidar kavramının her yönüyle yüz yüze geçmiştir. Suçlu kimliğinin yanında, bir yetim ve bir eşcinseldir. Yani Genet Foucault'nun iktidarının arzu ettiği düzenin her anlamıyla dışında yer almıştır. Bu da Genet'nin oyunlarında, tıpkı hayatında olduğu gibi protest ve ayrık bir duruş olarak karşımıza çıkar. Oyunlarındaki karakterler her daim bir karşı çıkış

halindedir. Hem toplumun dışındadırlar hem de konumlarını dönüştürmeye çabalarlar. O dışarıda kalmışlığı kırmanın, görünür olmanın bir mücadelesi içindedirler. Sahip oldukları konumla asla barışamadıkları gibi, arzu ettikleri Öteki olmaya da yaklaşamazlar. Bu noktada Genet protest bakış açısını ortaya koyarcasına Foucault'nun söz ettiği tahakküme karşı duruşu belli bir noktada yansıtır ve karakterleri, varoluş mücadelesinin anlamsızlığı karşısında çarkı bozup, kendilerini öldürebilme basiretini gösterebilirler.

Genet Hizmetçiler oyununu, Papin Kardeşler<sup>†</sup> vakasından esinlenerek yazmıştır. Bu kız kardeşlere dair herhangi bir anormallik göstergesine rastlanmaması olayın etkisini daha da artırır. Sosyal yaşam içerisinde herhangi bir tuhaf ya da şiddete eğilimli davranışları gözlemlenmemiştir. Cinayetin işleme biçiminin vahşiliği ve kız kardeşlerin olay sonrasında kaçmak yerine yıkanıp çıplak yatakta birbirlerine sarılarak yatmaları da olayın gizeminin boyutunu arttırmıştır. Başlangıçta büyük cezalar verilse de sonrasında cezaları hafifletilir. Dönemin içerisinde, hizmetçilik kurumuna dair epey sansasyon yaratmış ve sorgulamaya neden olmuş bir olaydır Papin Kardeşler. Hizmetçilere biçilen yaşamların, normal sayılan algıların sorgulanması açısından oldukça önemli bir olaydır. Genet, bu olaydan yola çıkarak yazdığı Hizmetçiler oyununda da sınıf çatışmalarını, ayrımcı yaşam normlarını sorgular.

Hizmetçiler oyununda iki hizmetçi kız kardeşin hanımlarını ortadan kaldırmak üzerine prova yapmaları ve bu esnada birbirleriyle yüzleşmeleri, hayatlarını sorgulamalarına şahit oluruz. Claire'in hanım rolünde, Solange'ın Claire rolünde bir oyun oynadığı sahneyle başlar oyun. Oyun karakterlerin iç içe geçtiği, karmaşık bir durumla karşılar seyirciyi ta ki çalar saatin ziline kadar. Zilin sesi ile oyun sona erer ve bunun bir planın provası olduğu ve karakterlerin rollerini oynadığı anlaşılır. Claire, sahte mektuplarla evin beyini hapse attırmış, Solange da hanımı öldürmeye başarısız bir teşebbüs gerçekleştirmiştir. Beyefendiyi hapse attırmayı başarmaları bir adım öteye gidecek cesareti bulmalarını sağlar. O akşam hanımı öldürmeyi planlarlarken, beyefendiden gelen telefonla her şey tepetklak olur. İlk denemelerinin de başarısız olmasıyla, cesaretleri kırılır,

---

<sup>†</sup> 1933 yılında Fransa'nın kuzeyindeki Le Mans bölgesinde yaşanan bir cinayetten esinlenerek yazmıştır. Papin Kardeşler vakası olarak anılan bu cinayette, biri yirmi iki diğeri yirmi altı yaşında iki kız kardeş, yedi yıldır çalıştıkları evin hanımını ve kızını parçalayarak öldürmüşlerdir.

hanımı öldürme planı suya düşer ve bir başka rol oynama seansında Claire'in kendini öldürmesiyle oyun sonlanır.

Hizmetçiler oyunu, toplum içindeki hizmetçi statüsünü doğuran burjuvazi ile iç içe işler. Tıpkı iktidarın insanlar yerine karar vermesi gibi, burjuvazinin hizmetçiler adına karar verdiği bir yaşam söz konusudur. Bir hizmetçi olarak aşağılanmak, kalitesiz yaşamak, tek yönlü bir hayatı sürdürüyor olmak bu statünün normlarıdır. Bu anlayışa göre hizmetçi olmak yalnızca hizmet etmek için var olmaktır ve bu varoluşun dışına çıkmak da mümkün değildir. Hizmetçilerin kokan insanlar olması, yalnızca eldivenleriyle ve önlükleriyle varlık göstermeleri nesnel olarak bir öznenen, hizmetçileri bir insandan ziyade bir obje haline getirmektedir. Oyun boyunca Claire ve Solange hizmetçi statüsünün resmini çizerler.

Claire: Gene mi bu eldivenler? Kurtulamadım bunlardan. Sana kaç defa bunları mutfaktan çıkarma dedim. Bu odanın temiz tutulması gerektiğini ne zaman öğreneceksin? Her şeyde, mutfaktan gelen her şeyde tükürük var (Genet, 1990:9).

Claire: Sürünme. Geri çekil. Tekeler gibi kokuyorsun. Geceleri uşaklarla buluştuğun ahırların hangi kokuşmuş kerevetinden getiriyorsun bu kokuları? Ahırdan mı? Hizmetçi odasından mı? (Genet, 1990:13).

Claire: Gene ellerin. Ellerini kolla. Sana kaç defa söyledim. Bulaşık kokuyorsun (Genet, 1990:13).

Solange: Herkesin iğrendiği bir nesne olmaktan bıktım artık. Ben de sizden nefret ediyorum (Genet, 1990:15).

Solange: Hizmetçilerinizin ikisi de burada, size kul köle olan hizmetçileriniz. Güzelleşin, güzelleşin ki onları daha çok küçümseyesiniz. Ama artık bize vız geliyorsunuz. Kokularımıza, hizmetçi kılığımıza, size olan kinimize büründük. Biz de yavaş yavaş ortaya çıkıyoruz bayancığım (Genet, 1990:17).

Solange: İşte mutfağıma dönüyorum. Eldivenlerimle, bulaşıkların kokusu beni orada bekliyor. Musluğun ağır aksak ıslığı da orda. Sizin çiçekleriniz varsa benim de bulaşıklarım var. Hizmetçiyim ben. Yeterince pasaklıyım. Siz hiç değilse beni daha fazla kirletemezsiniz. Ama çiçeklerinizi öteki dünyaya götüremeyeceksiniz (Genet, 1990:17).

Genet'nin buradaki eleştirisi, Foucault'nun burjuvanın iktidara geçmesinden önceki yasadışılığı ile paralel bir yerden gerçekleşir. Solange bir hizmetçi olarak en kirli olandır fakat hanımı temiz olduğunu iddia etse de hırsızdır, düzenbazdır, türlü türlü kirlilikleri içinde barındırandır.

Solange'ın yavaş yavaş ortaya çıkıyor olmalarına yaptığı vurgu bir dönüşüm arzusunu, çabasını aktarır. Ancak biçim değiştirirlerse bir hizmetçi olmaktan çıkabilirler. Hizmetçi olmaktan çıkmaları için hanım olmaları, hanım olmaları için de hanıma ait objeleri taşıyor olmaları gerekir.

Çünkü biyoiktidar, normlarını bedenler üzerinden kurgular ve o sınıfa ait olmak isteyen biri belli birtakım metalara sahip olmalı ve bedeninde bunları taşıyor olmalıdır. Elbiseler, kürkler, kolyeler, güzel parfüm kokuları gibi. Tüm güzel olan şeyler hanımın elindedir, hizmetçilere ise hep kötü şeyler kalır. Bir hizmetçi bedenindeki özne, hiçbir şeyi hak etmez.

Claire: Gene mi bu eldivenler? Anlaşılan sütçüyü bunlarla kandıracağını umuyorsun (Genet, 1990:9).

Claire: Şunu iyi belle, Mario'yu bu vücut ve bu suratla kandıramazsın (Genet, 1990:10).

Solange: Sizden nefret ediyorum. Sizin o lavanta kokan göğsünüzden nefret ediyorum. Fildişi göğsünüzden, altın kalçalarınızdan, kehribar ayaklarınızdan nefret ediyorum! (...) Tanrıdan güzelliği aşırılabileceğinizi, beni de güzellikten yoksun edeceğinizi umdunuz değil mi? Lavantaları, pudraları, ojeleri, ipeklileri, kadifeleri, dantelaları kendinize alacak, beni ise onlardan yoksun edecektiniz ha? (Genet, 1990:16).

Solange: Bayancığımızın iyiliği! İyi olmak, güler yüzlü olmak, sevimli olmak kolaydır. Evet bayancığımızın sevimliliğine söz yok! Güzel ve zengin olunca elbet de iyi olur insan. Ama hizmetçi olup da iyi olmak kolay değil! Hizmetçiler ortalık temizler, ya da bulaşık yıkarken kasılmaktan başka bir şey yapamazlar. Olsa olsa, süpürgeyi yelpaze yerine kullanırlar,asma önlükle de kırıttı kırıttiverirler. Ya da, geceleri, senin gibi, bayanlarının odalarında göz alıcı ve tarihi giysilerle kendi kendilerine defile yaparlar (Genet, 1990:22).

O statüye ait objeler, asla bir başka statüye ait olamazlar. Özne her nereye ait ise, oraya mahkumdur. Bunu dönüştürmesi imkansız gibi bir şeydir;

Claire: Bütün eşyalar, bütün nesnelere bize düşman! (...) Boyuna bize hayınlık ediyorlar. Bizi adamakıllı suçlamak için büyük bir suç işlememizi bekliyorlar. Nerdeyse bayana her şeyi açıklayacaklardı. Telefonda sonra hayınlık sırası dudaklarımıza geçti. (...) Solange, bayancığımız mutfağa kaldırmayı unuttuğumuz saati, tuvalet masası üzerindeki pudrayı, yüzümden çıkaramadığım allığı gördü (Genet, 1990:49-50).

Solange ve Claire arasındaki sütçü ilişkisi diyalogları, iki taraf için de rahatsız edici ve konuşmaktan kaçındıkları bir noktadadır. Bunun yanında hak etmediklerini de düşünürler içten içe, çünkü onlar çirkin, pis hizmetçilerdir yalnızca. Birine ilgi duymaları, o kişi hakkında konuşmaları toplumsal olarak konuşulmaması gereken bir alandır. Cinsellik, iktidar tarafından kontrol altına alınan bir başka kavramdır. Dile getirilmesi, yaşanma biçimi dahi iktidar tarafından sınırlandırılmıştır. Cinselliği gerçek düzeyinde denetlemek için önce onu dil düzeyine indirgemek, söylem içinde denetlemek, belirgin olarak konuşulmasını susturmak gerekmiştir. Modern ağırbaşlılık, cinsellikten söz edilmemesini sağlayacaktır (Foucault, 2007:20). Bu nedenle sütçü ile ilgili diyaloglar Claire ve Solange'ın oyun içerisinde birbirlerini rahatsız etmek, tehdit etmek için kullandıkları bir konudur ancak.

Claire: O ünlü çatı penceresi de şurada. Sütçü don paça, yatağına buradan atlıyor değil mi?

Claire: Nefretini sana geri çeviririm. Dikkat et, ben sana gözdağı vermek için sütçüyü öne sürmedim (Genet, 1990:23).

Hizmetçinin yaşamına dolaylı da olsa iktidarın karar vermesi gibi, yaşamını sürdüreceği sınırlar da belirlenmiştir. Bir hizmetçi evin içinde olmalıdır, onun yeri orasıdır ve her zaman işinin başında olmalıdır. Bu durum Foucault'nun sözünü ettiği kapatılmanın bir çeşidini temsil eder ve oyun boyunca iki kız kardeş sürekli olarak camdan uzak durmaya çalışırlar. Perdeler sınıksız kapalı olmalıdır, kimse onları görmemeli fark etmemelidir. Sürekli olarak birileri tarafından görülme korkusu içindedirler ve bu Foucault'nun kapatılma süreci dahilinde sözünü ettiği bir çeşit disiplin etme unsuru olan Panoptikon kavramına çıkar. 18. yüzyılın ikinci yarısında, suça eğiliminin tüm toplumun düşmanı olduğu fikri ortaya çıkmıştır. Bununla ilişkili olarak halk, işçi, köylü topluluğunun gözetim altına alınması ve bu gözetim altına almanın yeni biçimleri gelişmiştir. "18. yüzyılın sonunda, 19. yüzyılın başında keşfedilmiş olan şeyin panoptizm" olduğunu söyler Foucault (Foucault, 2011:135). Panoptikon da Jeremy Bentham'ın tasarlamış olduğu bir hapisane modelidir;

Çevrede halka halinde bir bina, merkezde bir kule; bu kulenin halkanın iç cephesine bakan geniş pencereleri vardır; çevre bina hücrelere bölünmüştür, bunlardan her biri binanın tüm kalınlığını kat etmektedir; bunların, biri içeri bakan ve kuleninkilere karşı gelen, diğeri de dışarı bakan ve ışığın hücreye girmesine olanak veren ikişer pencereleri vardır. Bu durumda merkezi kuleye tek bir gözetmen ve her bir hücreye tek bir deli, hasta, bir mahkum, bir işçi veya bir okul çocuğu kapatmak yeterlidir. Geriden gelen ışık sayesinde, çevre binadaki hücrelerin içine kapatılmış küçük silüetleri olduğu gibi kavramak mümkündür. Ne kadar kafes varsa, o kadar küçük tiyatro vardır, bu tiyatrolarda her oyuncu tek başınadır, tamamen bireyselleşmiştir ve sürekli olarak görülebilir durumdadır. (...) Tam ışık altında olma ve bir gözetmenin bakışı, aslında koruyucu olan karanlıktan daha fazla yakalayıcıdır. Görünürlük bir tuzaktır (Foucault, 1992:251).

Genet hapisaneleri ve gözetleyen-gözetlenen iktidar ilişkisini bizzat deneyimlemiş biridir. Panoptikondaki ışığın rolü, hücrelerin içindekini yansıtmaları, görünür kılması bakımından çok önemli bir detaydır. Işıkla olan ilişki Hizmetçiler oyunu boyunca Claire ve Solange'ın sürekli olarak görülme korkusu, fark edilme korkusu şeklinde yansır.

Solange: Pencereden dışarıyı gözle (Genet, 1990:18).

Claire: Artık takatim kalmadı, bu ışık beni öldürüyor. Sanıyor musun ki, karşı evde oturanlar...

Solange: Onlardan bize ne? İşimizi karanlıkta yapmamızı istemez misin? (Genet, 1990:19).

Claire: Her şeyin yolunda olup olmadığına baksan daha iyi edersin. Bak, sekreterin anahtarı böyle miydi? (Genet, 1990:19-20).

Claire: Yoo, gene başlama. En iyisi, git de dışarıyı gözle. Ben bir şey göreceğim durumda değilim, dışarı çok karanlık (Genet, 1990:20).

Solange: Perdeyi elleme. İşte sustum. Perdeleri böyle tutup açmanı sevmiyorum. Bırak perdeyi (Genet, 1990:21).

Claire: Bırak beni. Şu ışıkları söndür. Yalvarırım söndür şunları (Genet, 1990:33).

Hizmetçiler, Claire'in intiharıyla sonlanır. İntihar, varoluşçulukta da bir insanın yaşamı için yapabileceği en geçerli iki şeyden biridir. Ya hayatını büyük bir ciddiyetle yaşa ve kontrolünü elinde tutmaya çalış ya da bu anlamsız varoluşu sonlandır. Oyun boyunca, biyoiktidarın sabitlenmiş normlarına, nesneleştirilmiş insan algısına karşı çıkmak pek mümkün değildir. Claire iktidarın dayattığı normlardan kendini bir özneye dönüştürmeye çalışır fakat statüsünü değiştirmek ve yeni bir hayata başlamak imkansızdır. Claire çalıştığı evden çıkabilse, iyi giyinse ya da güzel parfümler sıkabilse dahi içinde bulunduğu toplum için her zaman bir hizmetçi olacaktır. Arzu ettiği yaşama ulaşması imkansızdır ancak bir biçimde içinde bulunduğu hayattan kurtulması mümkündür. Bu hayata son vermek onun inisiyatifinde olan sahip olduğu tek ayrıcalıktır. Ölümün onu güzel, özgür ve mutlu kılacağını söyler (Genet, 1990:49). Oyunda intihar ederek kendi yaşamında bir dönüşümü gerçekleştiren tek kişi Claire'dir. Foucault suskunluk gibi intiharın da bir kültür olduğunu söyler (Foucault, 2014:124). Varoluşçu bir bakış açısıyla yaklaşılacak olursa yeri geldiğinde olmak istemediği yerde olmamayı seçebilmek de varlığını sonlandırabilmek de suskun kalabilmek gibi değerlidir ve bir tercih yapabilmek özgürlüğüdür. Claire'in intiharı da iktidara karşı bir direniş yolu ya da olmak istenilen yere bir varış yoludur.

#### **4. Çirkin oyunu ve biyoiktidar**

1972 Münih doğumlu Marius von Mayenburg, Berlin Sanat Üniversitesi'nde oyun yazarlığı okumuş, Ateş Yüzlü oyunu ile pek çok ödül almış ve tanınmıştır. 2009 yılından beri Schaubüchne tiyatrosunda yazar, yönetmen, çevirmen, dramaturg olarak çalışmaktadır. 2007 yılında yazdığı Çirkin oyunu, "olağanüstü çirkin olduğunu öğrenen bir adamın estetik ameliyatla güzelleşmesi ve fiziksel güzelliğinin toplumsal bir isteriye yol açmasını ele alır" (Birkiye, 2017:495).

Çirkin oyunu, işinde son derece başarılı ve üretken bir kişi olan Lette'nin aslında ne kadar çirkin olduğunu öğrenmesiyle başlar. Yeni icadının fuardaki tanıtımını yapma hakkını ondan alacak boyutta bir çirkinliktir bu. Çirkinliği ile başa çıkamayan Lette estetik ameliyat olmaya karar



verir. Bu ameliyatın sonucu tahmin edilenin ötesinde gelişir. Herkesin hayran kaldığı bir güzelliğe kavuşan Lette'nin hayatı altüst olur. Sırasıyla kimliğini, evliliğini, işini kaybeden Lette herkesten biri haline gelen muhteşem yüzünün de anlamı kalmayınca hayatını sonlandırmak ister ama bunu da başaramaz.

Çirkin oyununda Lette hariç tüm karakterler aynı isimlere sahiptir. Lette'nin karısı, yaşlı zengin kadın ve cerrahın asistanı Fanny, cerrah ve patron Scheffler, Lette'nin asistanı ve yaşlı zengin kadının oğlunun Karlmann olması gibi. Mayenburg ne karakter değişimlerinde ne de estetik ameliyatla değişen Lette'nin yüzünde herhangi bir şekilde (makyaj, kostüm gibi) farklılığa gidilmeden oynanmasını istemiştir. Oyun boyunca karakterler dışarıdan görünen hiçbir değişim olmadığı halde büyük anlamlar yükledikleri farklılaşmaların peşinde aynılışmaktadırlar. Bedenin metalaştığı kapitalist sistemde, özne üretime ve tüketime katkıda bulunduğu ölçüde işe yarar bulunur. Foucault'nun biyoiktidar perspektifindeki dikotomiler Çirkin oyununda da güzellik ve çirkinlik dikotomisi üzerinden işlemeye başlar. İktidarın belirlediği güzellik ve işe yararlık normları, ikili ilişkilerdeki söylemler olarak Lette'nin karşısına çıkar. "Üretenler çirkin olabilirken, servis eden satıcıların mutlaka güzel olması normuyla kapitalizm, toplumu büyük bir pazar olarak okur. İdeal güzellik satış için yasa kabul edilmiştir" (Akın, 2022:49).

Scheffler: Bakılabilecek gibi bir surat yok sende, şaka kaldıramıyorsan eğer, onu da anlarım. Sen bu suratla hiç bi bok satamazsın" (Mayenburg, 2007:7,9).

Fanny: Konnektörde bir sorun yok zaten. Ama senin suratın o kadar felaket ki hiçbir sansasyon fayda etmez. Satamazsın! (Mayenburg, 2007:13).

Yüzünün çirkinliğinin boyutuyla yüzleşen Lette ilk iş bir estetik cerrahın kapısını çalar. Daha önce böylesine büyük bir operasyon gerçekleştirmemiş olan cerrah için de hayatının en önemli operasyonu olacaktır. Öyle ki, iktidar işine yarayacak noktaya getirmeye çalıştığı öznelerin estetik olarak kusurlarına dahi bütçe ayırarak onları sistemin içine sokmaya çabalar. Lette öylesine çirkindir ki, bu durumu bir hastalık olarak gören sigorta şirketi bu ameliyatın masrafını karşılar; "Sigortanız kesinlikle karşılar, durumunuz çok ciddi (Mayenburg, 2007 :15).

Karısının söylediği onca güzel söze rağmen; "sen öyle değerli bir insansın ki, sen çok güzel bir insansın, ben senin bu halinden memnunum" (Mayenburg, 2007:13-15), Lette bu çirkinliğini sakatlık olarak tanımlar. Kendi icat ettiği ürünün tanıtımını yapmasına engel olan bu durum bedensel bir özür, bir engel haline gelmiştir Lette için. Bu noktaya biyopolitikanın söylemleri

perspektifinden bakılacak olursa Lette'nin farkında bile olmadığı çirkinlik hali, tamamen başkalarının söylemleri üzerinden rahatsız olduğu bir konu haline gelir. Yaşamına engel olmasa da iş dünyasındaki varlığı tehdit altındadır. "İktidar disiplinci olduğunda da düzenleyici ve denetleyici olduğunda da bedenler üzerinde aynı gözden düşürme etkisini yapar ve gücünü beden temsiliyle yansıtmaya devam eder. İktidar, beden aracılığıyla kendi mevcudiyetini devam ettirecek yeni bir özne yaratır, bu özne üretken ve denetlenebilirdir" (Güneş, 2015:71). Özne ve iktidar kitabında Foucault, rasyonalitenin tehlikesinden ve ne şekilde kapana kısıldığımızı anlamının yolunun bu iktidar stratejilerini analiz etmek olduğunu savunur (Foucault, 2014:61). Bir toplumda akli başında olmaktan kastedileni anlamak için delilik alanında olup biteni araştırmayı vurgular. Çirkin oyunu da güzellik kavramını önce çirkinlik üzerinden algılatır. Foucault'nun söylediği gibi iktidar iletişim şebekeleri ve iktidar ilişkilerinin düzenli ve uyumlu sistemler oluşturduğu bloklar (Foucault, 2014:71) Lette'yi bu eyleme iten iş yeridir. İş yeri de kapatılma ve disiplin etme mekanizmalarından biridir. Foucault bu mekanizmaların işleyişi için şöyle bir açıklama yapar;

Örneğin bir eğitim kurumuna bakalım: bu kurumun mekansal düzeni, kendi içsel yaşamını yönlendiren ayrıntılı düzenlemeleri, tanımlanmış işlevleri, yerleri ve yüzleriyle yaşamını o kurumda geçiren ya da orada birbirleriyle karşılaşan çeşitli bireyler; bütün bunlar, bir kapasite-iletişim-iktidar bloku meydana getirir. Burada yeteneklerin ya da davranış biçimlerinin öğrenilmesini ve edinilmesini sağlayan faaliyetler, bir dizi düzenlenmiş iletişim (dersler, sorular ve cevaplar, emirler, öğütler, kodlanmış itaat göstergeleri, her kişinin ve bilgi düzeylerinin 'değeri' ni gösteren farklılık işaretleri) aracılığıyla, ayrıca bir dizi iktidar süreçleri (dışa kapatma, gözetleme, ödüllendirme ve cezalandırma, hiyerarşi piramidi) aracılığıyla geliştirilir (Foucault, 2014:71).

Toplumsal hiyerarşide bir iş sahibi olmak, işe yarar olmak büyük önem taşır. O nedenle her ne kadar karısı Lette'yi böyle de sevdiğini söylese de Lette için iş yerindeki söylemler ve işi ile olan bağlantısı daha ağır basmaktadır. Lette sonucunun ne olacağını dahi bilmediği bir operasyona razı gelir ve en kötü ihtimalde dahi daha iyi bir yüzü olacağını ima eden cerrahın bıçağının altına yatar (Mayenburg, 2007:16). Lette yüzünden memnun olsa da toplumsal konumu için bedenini şekillendirmeye karar verir ve iktidar tarafından ruhu ele geçirilmiş olur. Foucault'nun sözünü ettiği ruhun bedeninin hapisanesi olması tam da bu şekilde ideal formlara hapsedilen bedenler ve dolayısıyla hapsedilen ruhlardır (Foucault, 1992). Ruhların arzularını ele geçiren iktidar o bedenlere istediği şekilde yön verebilir. "Bir güç aracı olan ruh, bedene şekil verir

ve onun sınırını çizer aynı zamanda onu bir kalıba sokar böylece onu var eder” (Güneş, 2015:66). İktidar söylemlerinin konuşlandığı bir başka blok tıptır Foucault’ya göre ve sınırlı bilgisi ile söylemler üretmektedir. Tıp da kendi iktidarı dahilinde ürettiği söylemler ile özneler üzerinde bir etki yaratır. Belli başlı genellemeler, deneyimler üzerinden kişilere yorumlar yapma, yönlendirme hakkını kendinde görür. Kişilerin duyduğu güvene dayanarak dilediği gibi manipülasyon uygulayabilmektedir.

Scheffler: İlk bakışta her zaman için bir çok etkisi olur.

Lette: Gerçekten mi? Size de aynı şey olmuş muydu?

Scheffler: Bana mı? Çok şükür, hiç başıma gelmedi.

Lette: O halde benim ne hissettiğimi nasıl biliyorsunuz?

Scheffler: Bu konuda uzmanım (Mayenburg, 2007:21).

Estetik ameliyat sonrasında fuara gitme hakkı daha Lette talep etmeden kendisine iade edilir. Aynı katı ve şekilci iktidar bu kez Lette’nin asistanı Karlmann’ı dışlar. Bu kez Karlmann iktidara hizmet etmeyen bir statüye geçer ve iktidara hizmet etmek çok önemlidir. Bu noktada Lette hizmetini en mükemmel noktaya taşıyabilmek adına bir zamanlar sahip olduğu bir prensipten vazgeçer ve karısından başka bir kadınla birlikte olur. Fanny (zengin yaşlı kadın) ile oğlu Karlmann’ın izleyiciliğinde ‘iş için’ birlikte olur. Orada Fanny ve Karlmann’ın söylemleri Lette’nin öznel inşasını başka bir noktaya taşır, karısını düşünmeden edemeyen birinden pek çok kadınla aynı anda birlikte olmayı normalleştiren birine dönüşür.

Fanny (zengin yaşlı kadın): Onun da anlayışlı olması lazım, böyle bir suratla hayat boyu kendini bir kadına adayamazsın.

Fanny (zengin yaşlı kadın): Evlilikte sadakat bir ahlak sorunundan çok, arz talep meselesi. Ve muhakkak senin bu tipinle talep averajın oldukça üstündedir.

Lette: Bu suratla hayatım boyunca kendimi yalnız bir kadına adayamam.

Lette: Bu bir talep meselesi ve talep bu aralar fırladı (Mayenburg, 2007:37).

Oyun arz-talep ilişkilerinin bir kişiyi ne derece etkileyebileceğini Lette’nin dönüşümü üzerinden güçlü bir şekilde ortaya koyar. Oyunun başında son derece naif, kibar ve sadık biri olan Lette kimseyi incitmek istemeyecek biriye taban tabana zıt birine dönüşür. Kabalaşır, ukalalaşır, küstahlaşır ve bu Lette’nin yaşamının her yönüne yansır. Çirkinen güzel bir insan olan Lette güzelleşince çirkin birine dönüşür. Oyun, “güzellik kavramının ne kadar yüzeysel algılandığına ve fiziksel güzelliğin (yapay bile olsa) her değer önüne nasıl geçebildiğini son

derece keskin bir eleştiriyile gösterir” (Birkiye, 2017:498). Lette oyunun başında güzellik dışında her şeye sahiptir. İşinde üretkendir, karısıyla mutlu bir hayatı vardır, huzurlu ve başarılıdır. Karlmann’ın dediği gibi hayranlık duyulan biridir.

Karlmann: 2CK’yi icat ettiğinde gerçekten hayranlık duydum adama. O kadar da çirkin olmasına rağmen. O günlerde şirkette esamem okunmuyordu (Mayenburg, 2007:53).

Lette yalnızca kendinde olan güzelliğin sarhoşluğuyla bambaşka bir kişilik sergilemeyi sürdürürken cerrahın başka insanlara aynı yüzü yapmasıyla Lette’yi özel kılan bir durum kalmaz. Dış güzelliğinin sarhoşluğuyla ve tümünden yaşadığı yozlaşmayla işindeki üretkenliğini de kaybeden Lette onu hayatta işe yarar ve özel kılan her şeyi bir bir kaybeder. En sonunda oyundaki tüm karakterlerin kendine göre farklı nedenlerle aynı yüze sahip olmasıyla birlikte her şeyini kaybeden ve bir özelliği kalmayan Lette intihar etmeyi düşünür. Fanny ve Karlmann’ın (yaşlı zengin kadın ve oğlunun) şirketinin en üst katından kendini atmayı planlar. İntihar etmeyi amaçlarken zengin kadının oğlu Karlmann onu vazgeçirir ve hayatı üzerinde kendi varoluşu için bir irade gösteremez. Fanny’nin (zengin yaşlı kadın) dediği gibi farklı olmayı istemeyi bırakır (Mayenburg, 2007:67) ve toplumun genel bir parçası olmayı sürdürür.

Oyunun finalinde kimin kim olduğu iyice bulanıklaşır ve karakterler yok karaktere dönüşürler. Bu aynı zamanda herkesin birbirinin aynısı olduğu vurgusunu da zirveye taşır. Biyoiktidarın oluşturduğu söylemler kişileri yönlendirir, biçimlendirir ve tamamen kendi arzuladığı bir sistemin bileşeni haline getirir. Birey olma hali ortadan kalkar. Kişisel tercihler, istekler artık genele yönelik arzular, herkesin ortak beğenileri ve arzularına dönüşür. İktidarın oluşturduğu söylemler kişiler yoluyla aktarılarak zamanla kontrolden çıkar ve kişileri neyin kendi kararları ya da düşünceleri neyin iktidarın dayatması olduğunun ayırdına varamayacak noktaya taşır.

## 5. Sonuç

İnsanların içine doğdukları dönem, toplum, statü, cinsiyet ve daha buna benzer pek çok değişken bireylerin yaşamlarına, kararlarına yön vermektedir. Günümüzde bu durum çok daha

küresel bir hal almıştır. Artık kişiye yön veren yalnızca içinde bulunduğu toplum değil, bütün dünyadır. Her yere sızmayı arzulayan iktidar için bu durum büyük bir kolaylık getirir. Claire ve Solange içinde buldukları zamanın ve kültürün normları dahilinde yaşamak, arzulamak, hayal etmek durumunda kalmışlardır. Lette ise daha başka bir zamanda başka imkanlara sahip olarak yaşamış, arzulamış ve kararlar almıştır. Bu iki ayrı dönem dahilinde de bireysel istekler, toplumsal normlarla çatışma halindedir. Bir yandan kendi kararları olduğunu sandıkları şeyleri arzularlarken diğer yandan istedikleri şeyin tam da kendi istedikleri şey olup olmadığının sorgulaması da gerçekleşir.

Küreselleşen dünya ile iktidar gerçek anlamda Foucault'nun dediği gibi artık her yerdedir. İktidarın söylemleri ile geliştirdiği bilgiler artık zamansız ve mekânsız bir haldedir ve herkese kolaylıkla ulaşmaktadır. Günümüzde bireylerin arzuladıkları şeylerin kendi iradeleriyle mi gerçekleştiği iyice bulanıklaşmıştır. Bir eylemi kişi kendi kararıyla mı gerçekleştirmektedir yoksa çevresindeki herkese göre mi gerçekleştirir belli değildir. İktidarın sürekli olarak yönlendirmelerine maruz kalan bireylerin kendi iradeleri olup olmadığı tartışmalıdır. Biyoiktidar dahilinde aile, okul, iş yeri, arkadaş çevresi, evlilik, sağlık gibi kurumsallaşmış mekanizmalar insanın neredeyse tüm hayatını arka planda yönlendirmektedir.

Dikotomiler üzerinden işleyen iktidarın yönlendirme pratikleri arttıkça bireysellik azalır. Bu dikotomiler değer yargılarına dönüşerek kişilerin karar mekanizmalarını ele geçirir. Bir kişi ya da durumla karşılaşan bir kişinin yargıları yönlendirilmiş yargılar halini alır. İktidar yönlendirmeleri deli ya da akıllı, iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin, uygun ya da uygunsuz gibi ikilikler üzerinden düşünmeye iter. Daha çok ürün satmasını ister çalışanın ve estetik ameliyatla çok güzel olması da yetmez, kadınlarla yatması da gerekir. Çirkin olduğu için çemberin dışında kalan Lette çok iyi bir iş çıkarsa da yeterli olmamıştır. Kendi tasarladığı ürünü tanıtmaya hakını elde edebilmek için sahip olduğu her şeyden vazgeçmek durumunda kalır. Sistemin bir parçası olmak, onun söylemlerine uymayı gerektirir. Zeki ya da üretken olması yetmez, güzel de olması gerekir. Bunun gibi iktidarın belirlediği normlar ve söylemler yaşamın tam da merkezindedir ve sonsuz şekillerde örneklendirilebilir. Bu normların dışında kalanlar anormal sayılırlar. İktidarın amacı herkesi normalleştirmektir, davranışlarına hükmetmek, kararlarına yön vermektir.

Hizmetçiler ve Çirkin oyunlarının ikisinde de bireylerden daha yukarıda aşılması mümkün olmayan iktidarın normları vardır. Burada Genet kendisine yakın bir şekilde karakterlerinden hiç değilse birinin kendi hayatı için bir karar alabilmesini sağlamıştır. Ancak Mayenburg bunun mümkün olamayacağını vurgular gibidir. Lette için durum, iktidar için estetik ameliyat olduğu andan itibaren kötüye gitmeye başlamıştır. İktidarın söylemlerine uyum sağlamak, Lette'nin yok oluşudur. Bu noktada Lette Claire gibi intihar etmese de artık Claire gibi yok olmuştur. İktidara karşı bireyin yapabileceği pek bir şey yoktur. İki yazara göre de ya ölürsün ya dönüşürsün ve her iki ihtimalde de yok olursun.

### Kaynakça

- Akın, B. A. (2022). "İktidar Beden İlişkisi Bağlamında Woyzeck ve Çirkin'de Kimlik Sorunu", *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies* (14), 47-57.
- Bingöl, O. (2019). Foucault'da İktidar, Beden ve Özne Üçlüsü. *Asia Minor Studies* 7 (2), 327-334.
- Birkiye, S. K. (2017). "Gündelik Yaşamın Güzellik Algısının Tiyatroda Eleştirisi: Çirkin", *Journal of Awareness*, 2(35).
- Foucault, M. (1994). *Kelimeler ve Şeyler*, çev. M. Kılıçbay, Ankara: İmge Yayınları.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*, çev. H. Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma*, çev. I. Ergüden, & F. Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2012). *İktidarın Gözü*, çev. I. Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar*, çev. I. Ergüden, & O. Akınhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Genet, J. (1990). *Hizmetçiler*, çev. S. Birsal, İstanbul: Nisan Yayınları.
- Güneş, Y. D. (2015). "Ruh Bedenin Hapishanesidir: Michel Foucault", *Ekev Akademi Dergisi* (64), 59 – 72.
- Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Lemke, T. (2016). *Biyopolitika*, çev. U. Özmakas, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mayenburg, M. v. (2007). *Çirkin*, çev. S. Biliş, Yayınlanmamış Dt Dramaturji Bürosu Metni.
- Oranlı, İ. (Yaz 2012). "Biyopolitikanın Doğuşu ve Foucaultcu Eleştirisi", *Cogito* (70-71), 39-51.
- Revel, J. (2012). *Foucault Sözlüğü*, çev. V. Urhan, İstanbul: Say Yayınları.



## 19. YÜZYILDA EĞİTİM HAKKI İLE DEĞİŞEN KADIN: MODAYI DEĞİŞTİREN BİSİKLET ÇILGINLIĞI VE PANTOLON GİYSİSİ

### WOMAN CHANGING WITH EDUCATION RIGHT IN 19<sup>th</sup> CENTURY: BIKING RAGE CHANGING THE FASHION AND TROUSERS

Arzu ARSLAN\*, Banu Hatice GÜRCÜM\*\*

#### Öz

19. yüzyıl kadınlar nezdinde geri dönülemez mücadelelerin verildiği bir yüzyıldır. Sanayi Devrimi ve modernizmin de etkisiyle yüzyıllardır tek düze ilerleyen kadın yaşamı, bu dönemde çok ciddi değişimlerin içine girmiştir. Kadın, öncelikli olarak çalışma hayatına dâhil olmuş, devamında eğitim hakkıyla birlikte yükseköğrenime katılma mücadelesi vererek bu hakkı elde etmiştir. Kadınların yükseköğrenime dâhil olması yavaş ancak etkili şekilde çeşitli spor dallarında faaliyet göstermelerinin kapılarını aralamıştır. Sportif faaliyetlere katılım ise beraberinde kadın giysilerinin de değişimini başlatmıştır. Bu aktiviteler sırasında kadınlar, hareketlerini sınırlandıran giysileri kullanmak yerine erkekle özdeşleşen bir giysi olan pantolonu kendi bedenleriyle buluşturmuşlardır. Bu çalışma, kadınların sportif faaliyetlere katılımlarıyla başlarda kısmen kabul gören pantolonu, bisiklet sporuyla birlikte giysi reformuna dönüştürme süreçlerini ortaya koymayı amaçlayan bir derleme araştırmasıdır. Çalışmada literatür taramasından elde edilen bilgiler doğrultusunda öncelikle 19. yüzyılda kadın giyim-kuşam özellikleri açıklanarak eğitim hakkıyla değişime giren kadın tanıtılmıştır. Devamında, sportif faaliyetlerin spor modası üzerindeki etkileri ortaya konularak bisiklet sporuyla gelen pantolon özgürlüğü ortaya konulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** 19. Yüzyılda Kadın, Spor Modası, Bisiklet Sporu, Pantolon

#### Abstract

19<sup>th</sup> century is a century in which irrevocable fights were put up in women's history. Women's life that had got along monotonously for centuries went into serious changes in this period with the effect of Industrial Revolution and modernism as well. Women joined business life at first sight and then put up fight for university education in line with the right of education and gained this right. Women participation in university education paved the way slowly but effectively for women to be active in various sports branches. On the other hand, participation in sportive activities started the change of women's garments as well. During those activities women began to wear trousers, a type of garment identified for men rather than using garments that restrict their physical activities. This paper is a work of compilation which aims at revealing the processes of transformation of trousers which had partially gained acceptance at the beginning when women started to participate in sportive activities into garment reform in line with biking. The paper firstly explains the features of women's habiliment in 19<sup>th</sup> century and introduces the woman going into change in line with the right of education on the basis of the information obtained from literature review. Subsequently, the effects of sportive activities on sports fashion were revealed and freedom of trousers coming with biking was revealed.

**Keywords:** Woman in 19<sup>th</sup> Century, Sports Fashion, Biking, Trousers

---

*Derleme Makale // 06.09.2022-Kabul Tarihi: 02.03.2023.*

\*Dr. Öğretim Üyesi, Giresun Üniversitesi, Şebinkarahisar Teknik Bilimler MYO, Tasarım Bölümü Moda Tasarımı Programı, arzu2867@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9231-934X>.

\*\*Prof.Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, banugurcum@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9687-9598>.



## 1. Giriş

Modernlik 17. yüzyılda Avrupa'da başlayan, toplumların yaşamlarında bir arada hareket edebilme biçimlerini ifade etmekte olup, etkileri zamanla tüm dünyada hissedilmiştir (Giddens'tan akt. Cihan 2018:270). Tauraine (2010:14-48), modernlik düşüncesinin ana fikrini teknolojik yenilikler ve bilimle birlikte devlet yönetimleri tarafından daha etkin kılınan üretimlerin, tarafların karşılıklı çıkarlarının korunduğu, toplumu oluşturan bireylerin yasalarla korunması ve bir çatı altında birleştirilmesi ile aynı zamanda yaşamları sınırlandıran tüm engellerden ve zorluktan kurtulma isteğinin harekete geçirdiği bireysel yaşamla arasındaki eşitlik ilişkisine bağlamaktadır (akt. Cihan, 2018:270).

Modern kelimesi Latince "modernus"tan, modernus ise yine Latince'deki "modo" kelimesinden türetilmiş olup "hemen şimdi" anlamına gelmektedir (Kızılçelik ve Erjem'den akt. Önder Erol 2016: 51). Terim, ilk başlarda "Hıristiyanlığı benimseyen toplumların eski Pagan kültüründen tamamen koptuğuna ve yeni bir kültürün doğduğuna" dikkati çekmek için kullanılmıştır (Beriş'den akt. Çiçek Aydın ve Yağcı 2015:271). Rockmore (1989:233) ve Küyel (1977:37) modern teriminin 10. yüzyıldan itibaren felsefe ve din tartışmalarında da kullanılmaya başladığını belirtmektedirler. Ancak yazarlara göre terimin karşılık bulduğu anlamlar her defasında değişmiş "moda olan gelip geçici olandır" diyenler bile olmuştur (akt. Sallan ve Bolbeyi, 1994:315). Yıldırım (2009:382) da kavramın ilk anlamının bugünkü anlamından oldukça uzak olduğunu ve günümüzdeki anlamını kazanmasının uzun zaman aldığını belirtmiştir.

19. yüzyılda kadınlar ev ve aile kavramlarına sıkıştırılmış bir pozisyonadadır. Geçmişten gelen gelenekçi toplumsal yapı, kadınların kendilerine dayatılan yaşam biçimini istemli ya da istemsiz şekilde kabul etmelerini zorunlu kılmıştır. Ancak 19. yüzyılda toplumların gelenekçi yapısını derinden etkileyen modernizm, pek çok toplumsal yapının temel taşlarını yerinden oynatmıştır. Bu yüzyıl kadınların pek çok konu başlığında mücadele verdikleri, kimliklerini bulmaya çalıştıkları, var olduklarını kabul ettirmeye ve bütününde kendilerine biçilmiş yaşamı değiştirmeye çalıştıkları bir dönem olmuştur.

Toplumsal yaşam içinde konumlarını ve haklarını elde etmeye çalışan kadınlar bu yüzyılda giysilerinde de çeşitli yenilikler ve değişiklikler yapmaya çalışmışlardır. En temel işlevi

bedeni dış etkilere korumak olan giysiler Goffman'a (1959) göre insanların kendilerini karşı tarafa iletme aracı olarak da kullanılabilir. Yazara göre bireyin kendisini ifade etmede kullandığı diğer iletme araçları, sesler, vücudun duruşu, yüz ifadesi gibi, kararsızlıklarını dengeleme sürecinde giysiler belirgin bir rol oynamaktadır (akt. Davis, 1997:36). Goffman'ın ifadesini destekler nitelikte Köse (2007:457) de giysilere dünyanın farklı kültürlerinde farklı anlamlar yüklediğini belirtmekte ve "farklı sosyal statülere ve dünya görüşlerine mensup kişiler açısından özel anlamsal kodlar ve mesajlar" içerebileceğine dikkat çekmektedir. Kültürel birikimlerin giysi dilinin oluşmasında ve gelişimindeki etkisini ise İşbilen (2007:362) toplumların ortak düşünce yapısına bağlamaktadır. Ancak toplumların yüzyıllar boyunca kendi birikimleriyle oluşturduğu kültür toplumdan topluma farklılık gösterdiğinden, özellikle siyasal farklılıkları karşı tarafa iletmede önemli bir işlev üstlenmekte, bir "kimikleşme ideolojisi" olarak ele alınmaktadır (Köse, 2007:457). Bu aşamada giysi "kimlik için ve özellikle de Batı'daki açık toplumlar söz konusu olduğunda kimliklerin içinde ve arasında yankılanan kültür temelli kararsızlıkların kaydı için rahatlıkla görsel bir metafor olabilmektedir" (Davis, 1997:37). Bu durum ise toplumdaki sınıf, statü, denetim, tüketim kültürü ve aynı toplumu oluşturan sınıflar arasında güç, anlam ve iktidar mücadelesiyle ilgili düşünceleri de ortaya koymaktadır (Köse, 2007:459).

19. yüzyılda etkileri her yerde ve her şerde hissedilen modernizm, kadınların ev, aile, sosyal alan, kamusal alan gibi pek çok yerde kendileri gibi davranmaları fırsatını sunmuştur. Kadınlar, hareketlerini ve bedenlerini kontrol eden giysiler gibi özgürlüklerini kısıtlayan toplumsal baskılardan da kurtulmanın arayışına girmişlerdir. Kadınlar toplum içindeki konumlarını, nesne konumundan "özne ve birey" konumuna geçişlerinde en güçlü fırsat olan eğitim hakkını elde ederek yaşam alanlarını genişletmişlerdir. Bu çalışma, kadınların sportif faaliyetlere katılımlarıyla başlarda kısmen kabul gören pantolonu, bisiklet sporuyla birlikte giysi reformuna dönüştürme süreçlerini ortaya koymayı amaçlayan bir derleme araştırmadır. Çalışmada literatür taramasından elde edilen bilgiler doğrultusunda öncelikle 19. yüzyılda kadın giyim-kuşam özellikleri açıklanarak eğitim hakkıyla değişime giren kadın tanıtılmıştır. Devamında, sportif faaliyetlerin spor modası üzerindeki etkileri ortaya konularak bisiklet sporuyla gelen pantolon özgürlüğü açıklanmıştır.

## 2. 19. Yüzyılda Kadın ve Giyim Özellikleri

Kullanıldıkları dönemlere göre giysiler bazı anlamlar taşımaktadırlar. Yeni veya eski modanın taşıdığı ve karşı tarafa aktardığı “imajlar, düşünceler, duygular ve duyarlılıklar” söz konusu olup, giysiler bu duyguları iletmeye yarayan simgesel araçlardır (İşbilen, 2007:356). Modernleşme ve kentleşme öncesi çağda giysiler kültürel bir unsur şeklinde toplumların katmanlarını belirlemede önemli bir gösterge olarak kullanılmıştır. Bu göstergenin böylesi bir güç kazanmasının temelinde ise “kentsel tarihin önemli toplumsal ve ekonomik dönüşümleri yatmaktadır” (Baumann’dan akt. Köse 2007:463). Bu durum ise “her bireyin ve dolayısıyla da her toplumsal sınıfın farklı bedensel sağlık, güzellik, estetik yaklaşımları” oluşturmasıyla sonuçlanmıştır (Himam Er, 2009:19).

Tez (2008:304), 18. yüzyılda giyimde sadeliğin, hafifliğin ve kullanışlılığın arandığını ancak geçici modalarla giysilerin sık sık değişime uğradığını belirtmektedir. Bu değişimlere rağmen kamusal alanın şekillenmeye başladığı 18. yüzyılın sonuna kadar giyim-kuşam modası toplumda kimliğin ayırt edici faktörlerinden biri olmuştur (Köse, 2007:458). Şahin (2016:110) bu değişimin *18. yüzyıldan itibaren başladığını* ifade etmektedir. Şahin’in aksine Özdemir (2003:2) bu süreci *20. yüzyıla has bir olgu* olarak nitelendirmekte ve “gelişen teknolojinin de etkisiyle gazete, televizyon ve sinema gibi kitle iletişim araçlarının etkinliğiyle” arttığını belirtmektedir. Yazara göre “kitle iletişim araçlarının teşviki ve yönlendirmesiyle yavaş ancak geri dönülemez bir biçimde gerçekleşmiştir”. Smith (1994) de Özdemir’in aksine *giysilerin 20. yüzyılda bir statü ve bireysellik göstergesi taşımadığını* savunmaktadır. Smith’e göre bu değişimin nedeni “20. yüzyıl boyunca giysi üretimlerinin kolaylaşması ve giysilerin daha basit hale” gelmiş olmasıdır (akt. Crane, 2000:99). Toplumdaki katmanların sınıfsal ayrımındaki en güçlü görsellik olan giysiler bu yüzyıl itibarıyla “toplumsal statüyü “belirsizleştirme”ye elverişli” bir sürecin içine girmiştir (Crane, 2000:92).

Avrupa’da Klasik Çağ ile Rönesans Dönemi arasında kalan Orta Çağ boyunca Kilise’nin de etkisi ve baskısıyla değer verilmeyen, aşağılanan bir kadın bedeni vardır. 1837 yılında Kraliçe Victoria tahta çıktığında “erkeklerle kadınların kıyafetinde açık ve iyice yerleşmiş cinsiyet ayrımları” geçerlidir (Davis, 1997:50). Bunun nedenini Daldal (2020:10), Kraliçe Victoria

dönemindeki ahlakçılık ve tutuculuk kavramlarına bağlamakta, bu katı tutumun İngiliz muhafazakârlığının gelişmesinde ve şekillenmesinde önemli rol oynadığını, “Victoria Ahlakı” olarak adlandırıldığını belirtmektedir. Bu sınırlılıklar içinde Fogg (2014:147), Victorian Dönemi kadınlarının gün içinde birkaç kez kıyafet değiştirdiğini belirtmekte ve giysilerin özelliklerini şöyle açıklamaktadır:

Victorian dış giyim çoğunlukla şal (paisley) desenli, basene kadar inen bir şaldan ya da üçgen bir siluet kazandıran ve bel hattını tamamen gizleyen eteğin üstüne giyilen dökümlü harmaniden oluşuyordu. Günlük ev kıyafetleri arasında rahat sabah elbisesi peignoir ve ipek entari pelisse vardı. Akşamüstlerinde, yürüyüşler için redingort ve eğlencelerde fazla süslü eteği yuvarlak kesimli elbise giyiliyordu. Gece kıyafetleri ise ağırbaşlı günlük giyime kontrast olarak daha büyük bir değişiklik getiriyordu. Gece elbiseleri aşırı dekolteydi ve kadife, ipek, ipek tafta ve muare ipek gibi lüks kumaşlardan yapılıyordu. Yaka hatları çoğunlukla ya omuzu açık bırakıyordu ya da hafifçe kalp biçimi kesimliydi (en coeur olarak da bilinir) ve sıklıkla, kolları ve göğsü çevreleyecek şekilde, genelde dantelden yapılan büzgülü pelerin tarzı fırfırlı yaka takılıyordu.

Erkek bakış açısı kadın bedeninin estetik görüntüsünü biçimlendirildiğinden, kadın kendisinden istenilen biçimde bedenini kontrol etmek zorundadır (Daldal, 2020:13). Knibiehler (2005:308–309) da kadınların erkek gibi görünmemek için korseyle daha ince görünen, kalça ve göğüs hattını ön plana çıkartan, parmak uçlarıyla sanki dans eden ve böylece kadının formunu ve duruşunu ortaya koyan figürler olarak tarif etmektedir. Yazara göre bu figürler dekolte gece giysilerinde “göğüs kafeslerini” öne çıkararak ve dik bir duruş sergileyerek “sağlıklı bir kadın görüntüsü” vermektedir. Bu figürleri aynı zamanda beyaz bir tenle evlerinden dışarı çıkmayan “gür ve bukleli parlak saçlar, sıkı saç bağları ve ağır topuzlar” tamamlamaktadır (akt. Taşdelen ve Koca, 2015:210).

1820’li yıllarda kadın giysilerinde değişiklikler görülmektedir. Bu dönemde beli ince gösteren korseler ve çan etekler yeniden moda olmuş, belde kalın kemer kullanılarak belin inceliği vurgulanmıştır (http 4). 1820 ve 1830 yılları arasında giyilen gece kıyafetlerinin en ayırt edici özelliği ise son derece geniş karpuz kollar ve dikkat çekici aplikelerdir. 1820’lerin başında elbiseler son derece sade, soluk renkli elbiselerin küçük karpuz kolları, etek uçlarında da süslemeleri vardır. On yılın sonunda etek boyları biraz kısalmış, karpuz kollar genişlemiştir. Geniş kollar ve kabarık etek de korseli ince beli vurgular hale gelmiştir (Kolektif, 2013:180–192). 1825 yılında ilk kez “Koyun budu” olarak adlandırılan kol biçimi ortaya çıkmıştır. Bu kol

biçiminde üst kısmı büzgülü, bileğe doğru daralan kesimler kullanılmıştır (http 4). 1830 yılların sonlarına doğru giysilerde yaşanan değişimi Kolektif (2013:192) şöyle tarif etmektedir:

1830'ların sonlarından itibaren kıyafetler yavaşça ama daha önce olmadıkları biçimde genişlemeye; bacaklar ve ayak bilekleri ise elbiselerin altına saklanmaya başladı. Düşük omuz çizgisi ve dar kollarla verev biçimde katlanarak omuzlara alınan şallar vücudun ön kısmının hareketini kısıtlıyordu. Korseler balina kemikleri ile sertleştiriliyor, ön kısımları da kabarık göbek bölgesini düzleştirecek şekilde sıkılıyordu. Elbise etekleri katlardan oluşmaya ve 1850'lerin başında da bu katlar kesim tarzıyla süslenmeye başladı. Arzu edilen görüntü son derece mütevazıydı (Görsel 1).



**Görsel 1.** Geniş karpuz kolu, etek çevresi yapay çiçeklerle süslenmiş gece elbisesi, 1830,

Pastel renklerden ve alışılmadık bezemelerden oluşan 1870'li yılların modası önceki dönemlere göre daha yumuşak ve narindir. Korsajlar kare yaka formunda, gece giysileri dikkat çekmeyen dekoltelelere sahiptir. Elbiseler kollu ve kolsuz şekilde tasarlanırken, kollu elbiselerin manşetleri dantellerle süslenmiştir (Kolektif, 2013:200). Fogg (2014:148) 1870'li yılların sonuna doğru giysilerin üretimlerinde kullanılan kumaş miktarlarının değişmesiyle kadın formunda da dikkati çeken farklılıklar meydana geldiğini belirtmektedir. Rouse (1989:115) bu durumu aşırı geniş etek modasının bu dönemde eteğin arkasına kaydırılmasına bağlamaktadır. Yazara göre bu dönemde krinolinin yerini *tarlatan* almış ve kadın giysileri fiyonklerle, çiçeklerle, fırfırlarla süslenmiş, bu stiller dönemin kadınlarının konumlarına yönelik statüsünü belirlemiştir (akt. Daldal: 2020:17). Bu dönemdeki yeni tarlatan modellerine ek olarak bir eksen üzerinde metal bantlar düzenlemesi olan "Langtry" adı verilen yeni model tarlatanlar da kullanılmıştır. Bu

tarlatanlar, kadın oturduğunda yukarı kalkma özelliğinden dolayı daha rahat ve konforlu bir kullanım sağlamıştır. Langtry tarlatan bu özelliklerinden dolayı tüm moda tarihindeki en sıra dışı icatlardan biri olmuştur (Laver, 1990:214). Fogg (2014:148) da bu detayların kadınların gündelik yaşamlarında kullandıkları giysilere de uyarlandığını ve kadın belinin daha da ince gösterilmeye çalışılarak “dışta “V” şekli alan gövde ve eteğin yatay dökümü ile vurgu” yapıldığına dikkat çekmektedir.

Laver (1990:188), 1870'lerin elbiselerinin görüldüğünden daha fazla hacimli ve lüks olduğunu ifade etse de çağdaş yazarların daha büyük bir sadeliğe dönüşü gördüklerine de dikkat çekmektedir. Yazara göre bu abartılı görünüşün altında iki icadın etkisi vardır; biri dikiş makinesi, diğeri ise anilin boyalarının tanıtılmasıdır. Dikiş makinesinin icadı kumaşlara drapenin kolaylıkla uygulanmasını, eteklerin kalça kısımlarına katların verilebilmesine olanak sunmuştur (Kolektif, 2013:200). Dereboy (2012:94)'e göre bu icat aynı zamanda hazır giyim ticaretinin gelişmesine, yeni moda pazarlama yöntemleri ile yeni mağazaların açılmasını olanak sağlamıştır (akt. Daldal, 2020:17). 1875 yılı kadın giysilerinin özelliklerini Kolektif (2013:200) şöyle tarif etmektedir:

1875 yılında koyu renk tonları kullanılmaya başlandı, korsajlar vücut üzerine daha uygun hale geldi, kalça ve bel kısmı vurgulandı. 1876 yılına gelindiğinde elbiseler, üçü bir arada presnes jüponlarından ve cuirasse adı verilen üstlerden oluşuyordu. Önceleri her tarafı kabarık olan eteklerin yalnızca arka kısımları kabarık olmaya ve kuyruk kısımları da balık kuyruğu biçimini almaya başladı. Kontrol edilmesi ve yapılması zor olan bu kuyruklar son derece dikkat çekici, seyirlik bir görüntü oluşturuyordu.

Fogg (2014:148) eteği kabartan içteki yastığın örgülü tel ile yerinde durmasının ve bu yastığın “1880'lerin ortasında, bir kez daha yukarı doğru gelerek sırtın en dar kısmında yatay bir çıkıntı” oluşturduğunu belirtmektedir. Fogg'a göre kadın formu yarım krinolin görüntüsü alarak önde düz bir görüntü oluşmuş, geniş olan etek çevresi kalça hattının arka tarafında toplanmış ve kalça hattından etek ucuna doğru kuyruk meydana getirmiştir (Fogg, 2014:148) (Görsel 2).



**Görsel 2.** Arka tarafı kabarıklştırılmış balık kuyruklu elbise, 1870,

Bu dönemde “Prenses stili” oldukça çeşitlidir ve en popüler olanı zaman zaman tamamen önden iliklenen, bele oturan, kısa kollu gösterişli giysi Polonez (Polonaise) ’dir. Bu dönemde ayrıca İngiliz yazar Charles Dickens’in “Barnaby Rudge” adlı romanı “Dolly Varden” elbisesini gündeme getirmiştir. Bu elbise, parlak desenli basma veya kalın pamuklu kumaştan dikilmiş, onu giyenler tarafından sevgiyle bir tür 18. yüzyıl kostümü olarak tasvir edilmiştir. Elbise alnın üstüne doğru eğilmiş bir şapka görüntüsüyle bütünleştirilmiştir. Sonrasında ise on yılın sonunda, örme bir kostüm gündeme gelmiştir. Bayan Langtry tarafından moda haline gelen 'Jersey Lily' modası 'jarse elbise' olarak tanınmıştır (Laver, 1990:193).

Fogg, yüzyılın ortasında elbiselerin becerikli bir terzinin el işçiliğini gerektiren gösterişli ve narin detaylara sahip olmasından dolayı çok sayıda üretilmediğini belirtmektedir. Yazara göre dikiş makinesinin icadıyla başlayan seri üretim süreci giysi üretimini şöyle etkilemiştir:

Seri üretimin bir sonucu olarak yeni üretim ve tüketim sistemleri ortaya çıktı; 1850’den itibaren son moda kıyafetler en fakirler dışında herkes için elde edilebilir hale geldi. Patenti 1846 yılında alınan dikiş makinesinin icadı ile moda daha da demokratikleşti. Makineler, haftalık olarak kiralanabiliyordu ve 1863 yılında ilk kez Ebenezer tarafından satılmaya başlanan patronlar ve dergilerdeki terzilik (model, moda) fikirleri sayesinde kadın tüketiciler, en son trendleri takip edebiliyordu (2014:148).

### 3. Kadın ve Değişim: Eğitim Hakkı

Kadınların toplum içindeki rollerini belirleyen en temel etkenlerden biri eğitimidir. Eğitimli kadın sahip oldukları hakları kullanabilir, kendisine verilmesi gereken hakları nasıl elde edeceği yönünde araştırmalar yapabilir, farklı yöntemler geliştirebilir. Bunların yanında eğitim hem toplumsal hem de bireysel manada etkin bir değişim aracı olarak toplumun sınıflarını oluşturan ve cinsiyetler arasında var olan eşitsizlikleri de minimize edecek bir anahtardır. Özellikle kadınların toplumdaki ikinci sınıf vatandaş olarak görülmelerini ortadan kaldırarak erkeklerle eşit haklara sahip olabilmelerinde eğitim son derece önemlidir (Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Kadın Statüsü Genel Müdürlüğü'nden akt. Tor ve Ağılı 2015:67). "Bu tür bir öz belirlenim kadının dış dünya ile karşılaşmasında kişisel bir kuvvet geliştirmesini" sağlamaktadır (Donovan, 2005:77).

Davis (1997:132), Aydınlanma Çağı'nın ve Sanayi Devrimi'nin toplumlarda derinden değişimlerin yaşanmasını sağladığını ve bu değişimin "giyimi ve moda anlayışını" da değiştirdiğini belirtmektedir. 19. yüzyılda kadının ev ve aile içinden sıyrılıp çalışma hayatına katılması giyim özelliklerinin ve kadın bedeninin değişmesine neden olmuştur. Ancak Himam Er (2009:19) "modernlik bir açıdan evrensel kurallar dayatan tek tipli bireyler üreten bir despotizm olarak görülmüşse de estetik normların kadın bedenini sürekli yeniden oluşturma çabasına" girdiğini belirtmektedir. "Dolayısıyla çağdaş toplumda sınıf ilişkileri nasıl gelişirse gelişsin, bunlar ister daha eşitlikçi ister daha katı biçimde hiyerarşik olsun, modanın alanı da diğer gelişmelerle beraber hiç durmadan" genişletmiştir (Davis, 1997:132).

Fuller'e göre kadınların yalnızca birey olarak öz varlıklarını ve sahip oldukları yetenekleri geliştirmelerinin yanı sıra gerçek manada kim olduklarını keşfetmelerine de ihtiyaçları vardır (akt. Donovan, 2005:78). Aktaş (2013:66)'a göre kadının akli çalışmalara dâhil edilmeyerek ev işlerine yönlendirilmesi ile kilise kurallarına göre toplum içindeki görevine uygun şekilde eğitilmelerini "ötekilik" olarak değerlendirmektedir. İşte bu noktada Donovan (2005:76) "kadının dış dünyadan dayatılan kurallarla diktatörce yönetilmesi düşüncesinin aksine içten gelen kuralları izlemeyi öğrenmesi gerektiğine" dikkat çekmektedir.



Yükseköğretim, kadınların siyasal ve toplumsal haklar için nasıl mücadele edecekleri konusunda farklı bakış açıları kazanmalarında, kendilerini daha yeterli hissetmelerine yardımcı olacak en temel değişimlerin başında gelmektedir. Ancak 19. yüzyılın ortalarına kadar İngiltere, Fransa ve Amerika'da kadınlar eğitimin hiçbir türünden beklendiği kadarıyla yararlanamamışlardır (Graham; Holcombe; Massey ve Moses'dan akt. Crane 2000:147). Crane (2000:147) bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Ortaöğretim bu ülkelerde 1870'ten sonra yaygınlaşmıştır. Yüzyılın başlarında, Amerikalı kadınlara açık yalnızca birkaç üniversite vardır, fakat 1870'ler ve 1880'lerde kadın üniversitelerinin sayısı – iki kadın tıp okulu ve yirmi iki hemşirelik okulu olmak üzere- hızla artmıştır. Üniversite öğrencileri her ne kadar kadın nüfusunun ve toplam nüfusun küçük bir bölümünü temsil etseler de 1880'lerde Amerikalı üniversite öğrencilerinin üçte biri kadındır. İngiltere'de 1850'lerden önce iki kadın üniversitesine rastlansa da İngiliz kadınlarının üniversite sistemindeki ilerlemeleri Amerikalı kadıninkilerine göre yavaştır. Her ne kadar 1860'larda Fransız kadınları üniversitelere kabul edilmiş olsalar da üniversite mezunu kadınların sayısı yine çok düşüktür.

19. yüzyılın ikinci yarısında toplumlarda belirli kesimlerin yaşam standartlarının gelişme gösterdiği görülmektedir. Gerçek (2006:55) “özellikle varlıkları artan kesimlerde, insanların serbest zaman aktiviteleri için daha fazla imkânlar” oluştuğuna dikkat çekmektedir. Burjuva ile belirginleşen orta kesim değişimin belirgin şekilde gözlendiği toplumsal sınıf olmasının yanında McCrone (1991:159)'ye göre “sportif devrim”in de öncüsüdür. “Kadınların özel alandan kamusal alana çıkarak çalışma yaşamında yer almasının paralelinde” (Parker'dan akt. Taşdelen ve Koca 2015:211), eğitim faaliyetleri aracılığıyla cinsiyetçiliğe dayanan sportif faaliyetlere de katılmaya başlamaları kadınların sınırlılıklarını aşmaya başlamalarının en net göstergesidir.

Kadınların eğitime dâhil olmaları ev dışına çıkma fırsatını yaratmıştır. Bu fırsatın aynı zamanda kadınlar cephesinde birbiri ardına birkaç değişimi de tetiklediği söylenebilir. Serbest zaman aktiviteleri kadınların gündelik yaşamlarında çeşitli sportif faaliyetlere katılmaları ya da denemeleri yönünde olanaklar sunmuş, sportif faaliyetler sırasında kullandıkları kostümlerin kullanılabilirlik ve rahatlık yönünden tartışılmasına yol açmış, erkekle özleşen bisiklet sporunun ve pantolon giysisinin kadınların da kullanımına açmıştır.

#### 4. Sportif Faaliyetler ve Spor Modası

19. yüzyılda kadınların sokaklarda, evlerde egemen moda anlayışına göre giyinmeleri zorunlu olsa da kamusal alanlarda elde ettikleri alternatif giysilerle sembolik sınırları belirsizleştirebilmişlerdir. Yüzyılın son otuz yılı boyunca okullar, üniversiteler, sayfiye alanları gibi yerler kadınların egemen giyim standartlarından kurtulmalarını sağlamış, giyim yoluyla alternatif kimlikler keşfedecekleri çevrelerin sayısını arttırmıştır (Crane, 2000:153). Bu çevrelerin oluşmasında etkili olan şeylerden biri de sportif faaliyetlerdir.

Komşuoğlu (1986:6), kadınların ilk kez 1900'lü yıllarda sporla ilgilenmeye başladığını, Waquet ve Laporte (2011:90) da spora ilgi duyan kadınların, o spora egemen olan kostümü giydiklerini belirtmektedirler. Komşuoğlu (1986:6)'na göre ilgi duyulan spor dallarının kostümlerini kullanmak dahi modadır. Iwagami (2002:155) bu dönemde ata binmek, avcılık, tenis, yüzme, bisiklete binme gibi spor dallarına kadınların ilgi göstermesinden dolayı giysilerin de spor dallarına uygun şekilde tasarlandığına dikkat çekmekte, Waquet ve Laporte ile Komşuoğlu'nu desteklemektedir (akt. Şahin, 2016:113) (Görsel 3). Ancak tüm bu yazarların aksine McCrone (1988:219-232) 1870'li yıllarda kadınların sportif faaliyetler için diğer toplumsal durumlarda nasıl giyiniyorlarsa öyle giyinmelerinin beklendiğini ve kullanılan giysileri "yerde sürünen uzun etekler, dar korseler, arkası kabarık etekler ve geniş şapkalar" şeklinde tarif etmektedir (akt. Crane, 2000:153). Gerçek (2006:55)'e göre de spor dallarına uygun şekilde kostümler tasarlanmış olsa da bu giysiler çok da pratik ve kullanılabilir olmayıp, gündelik şehir giysilerinden farklı değildir diyerek McCrone'yi desteklemektedir. Flamant-Paparatti (1984:182) de popüler dergilerde kadınlar sportif faaliyetlerden ötürü daha az eleştiri almak istiyorlarsa zarif ve moda uyumlu giyinmeleri, dişiliklerini kaybetmemeleri tavsiye edildiğini yazmakta, Gerçek ile McCrone'ye açıklık getirmektedir (akt. Crane, 2000:156). Buna karşın genç kadınların sokaklarda olmasa da okullar ve üniversitelerde giydikleri üniformaların daha fazla sayıda kadın tarafından giyilmesi daha etkili bir alternatif giyim söylemi oluşturmuştur. Amerikan kadın üniversitelerinin açılması 1850'lerde ortaya çıkan popüler sağlık ve beden eğitimi hareketine rastladığından, üniversiteler kadınlardan beden eğitimi veya egzersiz dersleri için alternatif kostümler edinmelerini istemiştir (Crane, 2000:156).



**Görsel 3.** Kadınlar tenis oynarken, 1888,

Taşdelen ve Koca (2015:211) “orta ve üst sınıf kadının katılabildiği sporların başında tenis, golf ve okçuluk” geldiğini ve kadınlar açısından en popüler sporun tenis olduğunu ve erkeklerle birlikte oynayabildiklerini söylemektedirler. Yazarlara göre tenis sporu yavaş temposundan dolayı kadınlar için uygun olduğu düşünülen ilk spordur. Ancak tenis özelinde kroket, buz pateni ve golf gibi diğer spor dalları kadınlar açısından bir spor aktivitesinden çok sosyal bir faaliyet olarak görülmüştür (Bulger’den akt. Crane 2000:153). Bu sporların sosyal bir faaliyet olarak görülmesi tenis turnuvalarında egemen kostümün tek tip modelde ve beyaz renkten oluşmasına yol açmıştır (Waquet ve Laporte, 2011: 90).

Powell (1981:62)’a göre varlıklı bir kadının boş zaman aktiviteleri için uygun olan bir diğer spor da golftur. Yazara göre golf sporu sömürge Amerika’sında tanıtılmış olsa da 1890’ların başına kadar zenginler arasında popüler bir spor dalı olmamıştır (Görsel 4).



**Görsel 4.** Kadınlar golf sporu yaparken,

Taşdelen ve Koca (2015:211) kadın ve erkeğin birlikte oynamalarına izin verilen diğer bir spor dalının okçuluk olduğunu ifade etmektedirler. Yazarlara göre okçuluk kadınlar için “ilk örgütlü yarışma sporlarından” birisidir ve diğer spor dallarıyla kıyasladıklarında kadınlar birçok okçuluk kulüplerine üyedirler ve düzenli olarak turnuvalara katılmaktadırlar (Görsel 5).



Görsel 5. Okçuluk turnuvasında kadınlar, 1890,

19. yüzyılın ikinci yarısında bir dönem yalnızca *toplumun üst sınıfına ayrıcalıklı olan* ata binmek, bu dönemde toplumun alt ve orta sınıfları için de sıradan ve elverişli hale gelmişti (Gerçek, 2006:57). Crane (2000:154), Ewing, Schreier, Byrde, Albrecht, Farrel – Beck ve Winakor'dan yaptığı alıntılarda kadınların ata binmek için kullandıkları kostümle ilgili şu bilgileri vermektedir:

Binicilik, *üst sınıftan kadınların* meşgul oldukları ilk boş zaman faaliyetlerindendir. 17. yüzyılın ortalarında, kadınların kırsal kesimde ata binmek, yürümek ve dolaşmak için kullandıkları binici giysisi, erkeklerin o dönemde kullandıkları geniş etekli ceket taklidi, boyunda erkeklerinkine benzeyen bir kravat, başta peruka ve iki ya da üç yeri yukarı kaldırılmış bir şapkadan oluşur. Bu erkek giyim eşyalarının kabarık eteklerle ve çok sayıda jüponla kullanılmış olmaları anlamlıdır. 19. yüzyılda kadınlar erkek giyiminden alınan binici kıyafetlerini öncelikle ata binmek için kullanmayı sürdürmüşlerdir. 1850 yılının kadın terzilerinden ziyade erkek terzileri tarafından hazırlanmış, yan oturulan kadın eyerine uygun binici giysileri belden yukarıda resmi erkek takımını kopyalamış ama aşağıda kabarık ve uzun eteklerle birleşmiştir. 1880'lerde birçok kadın eteklerinin altına uzun, düz, koyu renk pantolonlar giymişlerdir (Görsel 6).



Görsel 6. Binici kostümü giyinmiş kadın, 1880,

Gerçek (2006:58) 18. yüzyıl ortalarında doktorların denizde yüzmenin sağlığı olumlu etkilediğini ve insanlara önerdiklerini belirtmektedir. Yazar, bu durumu “denize girmeye karşı yapılan dini yasaklamaları tersine çevirmek için iyi bir imkân” şeklinde yorumlamaktadır. Gerçek aynı çalışmasında, denize girme faaliyetinin toplumun yüksek sınıfları tarafından fazlasıyla rağbet gören boş zaman aktivitesi olarak tanımlamakta, Lencek ve Boskar (1989:27) da deniz kenarlarının özellikle üst sınıf için “yeni giyim ve davranış tarzlarını denemeye geldikleri moda laboratuvarları” olarak betimlemektedir (akt. Crane, 2000:155) (Görsel 7). Anlaşılmaktadır ki üst sınıftan kadınlar, pek çok spor dalını boş zaman aktivitesi altında sınırları zorlayan alanların aşılması amacıyla kullanmışlardır. İşçi sınıfı kadınlar ise dikkatleri üstlerine çekmeden, gözlerden uzak çalışma ortamlarında giysi özgürlüğünü fırsatlara çevirmeye çalışmışlardır. Toplumsal sınıfın iki farklı katmanını temsil eden pek çok kadın giysi özgürlüğü mücadelesini kendilerine ait ortamlarda kimi zaman sesli kimi zaman sessizce uygulamaya ve bedenleriyle buluşturmaya çalışmışlardır.



Görsel 7. Kadınlar denizde, 1880,

Lencek ve Bosker (1989:26-27) ile Severa (1995:415)'a göre bu dönemde kadınlardan her zaman giydikleri giysileri yani uzun kollu gömlekler, yere kadar uzanan etekler, korseler, oldukça büyük şapkalar ve eldivenler kullanmaları beklenmiştir (akt. Crane, 2000:155). Gerçek (2006:58) de kadınların özenle süslenmiş ancak yüzme sporu için kullanışsız kostümler giydiklerini belirtmiş, Lencek ve Bosker ile Severa'ya yüzme sporundaki kullanışsız giysiler noktasında desteklemiştir. Gerçek (2006:58) üst parçadan ve pantolondan oluşan yüzme giysilerinin ancak 1870'lerde giyildiğini yazsa da Crane (2000:155), Byrde, Cunnington ve Cunnington ve Brew'den yaptığı alıntılarda bu giysinin kullanımını şöyle tanımlamaktadır:

1860'larda diğer kamusal alanlarda kabul görmeyen kısa pantolonlar ve *bloomer*'lar kadın mayolarında kullanılmış ve örneğin kemerli bir ceketle giyilmiştir. (...) Byrde'nin dönemin dergilerinden birinden yaptığı alıntıya göre genç kadınlar bu kostüm içinde "güzel oğlanlar"a benzemektedirler.

Gerçek (2006:57) 19. yüzyılın sonlarına doğru kadınların sportif faaliyetlere katılımlarının genel kabul gördüğünü belirtmekte ancak kadınlar için spor giyim kavramına sıcak bakılmadığına da dikkati çekmektedir. Spor giysilerinin yanında bir gün içinde dahi pek çok giysi değiştiren kadının giysileriyle ilgili olarak Gürcüm ve Arslan (2017:1401) 19. yüzyıl kadın giysilerinin kullanım açısından çok fazla olumsuzluklara sahip olduklarını belirtmektedirler. Yazarlara göre giysilerdeki "kuyruk, drape ve büzgü gibi detaylar" giysileri ağırlaştırmakta, hareket kolaylığını sınırlandırmaktadır.

Kadınların sportif faaliyetlere katılım göstermesi giysilerde değişimi tetiklemiştir. Kadınlar yere kadar uzanan, kostümlerinin arkasındaki uzun kuyruklarla bisiklet kullanamamışlar, tenis, golf ve jimnastik gibi diğer spor dallarında zorlanmışlardır (http 1). "Giysi reformu üzerine tartışmalar pantolon eteklerin 1880'ler ve 1890'larda yeniden ortaya çıkmasını sağlamış ve spor aktiviteleriyle meşgul olan modern kadınların giydiği parçalı etek için kimi zaman yanlış biçimde "jimnastik pantolonu" (büzgülü kısa pantolon) tanımı" kullanılmıştır (Fogg, 2014:193). Gürcüm ve Arslan (2017:1401)'a göre kadınlar başlangıçta pek çok olumsuzluklar ve eleştirilerle karşılaşsalar da pek çok sportif faaliyet için giysi reformunu başlatarak günümüz kadınlarının önünü açmışlardır.

## **5. Kadınların Bisiklet Çılgınlığı**

### **5.1. Bisikletin Teknolojik Tarihi**

17. yüzyıldan itibaren ilk kez Avrupa'da icat edilen ve kullanılan bisiklet (http 2), 1860 yılından önce pek popüler olmamış, 18. yüzyılın sonlarına doğru kullanımı başlamıştır (Rubinstein,1977:47). Ancak mucitler iki tekerlekli ve insan gücüyle çalışan çeşitli ulaşım araçlarını 19.yüzyılın başından itibaren denemişlerdir. İlk bisikletlerde "mekanik pedal çevirme sistemi olmadığından bisiklet velocipedes (Latince "hızlı" ve "itme" sözcüklerinden) olarak adlandırılmış ve binicinin hareket edebilmesi için ayaklarıyla itmesi sistemine dayandırılmıştır" (Bopp, Sims and Piatkowski, 2018:1).

Bopp vd. (2018:1) bisiklet tekerleğinin ilk olarak ahşaptan yapıldığını ve hatta bisiklet tekerleğinden daha çok vagon tekerleğine benzediğini belirtmişlerdir. Bir kaynak ([http 2](#)) sıradan bisikletlerin ahşaptan yapıldığını ve sert kauçuk tekerleklerle sahip olduklarından dolayı da oldukça ağır olduğunu yazmaktadır. “1860'ların sonundaki bazı bisiklet modellerinde (...) demir” de kullanılmış (Url 3), “teknoloji geliştikçe çelik boru ve telli tekerlekler standart hale gelmiştir” (Bopp vd.,2018:1).

Bopp vd. (2018:1), bisikletin ayakla çalışan velosipetten, önden çekişli "eski tür bir bisiklete (boneshaker)" ve ardından yüksek tekerlekli "penny-farthing"e evrildiğini belirtmektedirler. Yazarlara göre bu bisikletler “bir büyük ön tekerleğe ve bir küçük arka tekerleğe sahip tasarımlar” olduklarından oldukça dengesizdir. Bir kaynak da ([http 2](#)) yoldaki en ufak tümsek veya delikte birçok sürücünün gidon üzerinden ileriye doğru uçtuğunu ifade ederek tekerleklerden kaynaklı dengesizliğin yarattığı sonucu ortaya koymuştur.

Bopp vd. (2018:1), erken dönem bisikletlerin pahalı ve tehlikeli olduğunu fakat “genç, varlıklı, heyecan arayan erkekler için pahalı bir hobi” olduğunu belirtmektedirler. Yazarlara göre bu olumsuzluklar halkın bisiklete olan ilgisini de azaltmış, yüksek tekerlekli bisikletler “kültürel algılar nedeniyle erkeklerin bisikleti” haline gelmiştir. Ancak Rubinstein (1977:47) 1870'lerde bisikletin bir kesim aristokrat çevresinde orta sınıf erkeklerin eğlencesi haline geldiğine dikkat çekmektedir.

“Yüksek tekerlekli bisikletler 1880'lerde boyut ve popülerlik açısından” önemli hale gelmiş, büyük ön tekerlek vitesten önce bir sürücünün biraz hız kazanmasına imkân vermiştir ([http 3](#)). Teknolojik gelişme “bugün bisikletler için standart olan mekanik zincir tahrikli bir aktarma organı içerecek şekilde ilerlemiş ve bu araçlar (ayakla çalışan velosipetle arasındaki farkı ayırt etmek için) “bisiklet” olarak adlandırılan ilk araçlar” olmuştur (Bopp vd., 2018:1). 1880-1890'larda geliştirilen, aynı boyutlarda iki tekerleğe sahip ilk gerçek bisikletler, yalnızca üst sınıflar için bir spor olarak görüldüğünden, bisiklet üreticileri yeni bisikleti pazarlayabilmek için “güvenli bisiklet” olarak tanımlamışlardır (Bopp vd.,2018:2). Güvenli bisiklet, sıradan olarak ifade edilen yüksek tekerlekli Penny-farthing'e göre daha güvenli olduğu için bu adı almıştır ([http 2](#)). “Güvenli bisiklet, direksiyon için kullanılan ön tekerlek ve güç için pedallara bir zincirle

bağlanan arka tekerlek olmak üzere iki tekerlekten oluşmuştur. Tekerlekler fren düzenine ve kauçuk lastik özelliklerine de sahiptiler” (Bopp vd.,2018:2). Güvenli bisikletlerin eşit boylardaki tekerlekleri, sürüşü daha konforlu hale getirerek sürücüyü o dönemlerde yaygın olan zorlu yollardan korumuş, daha dengeli bir yapı sağlayarak fren sistemini kolaylaştırmıştır. “İçi boş çelik borudan yapıldığı için çerçevesi de çok daha hafifletilmiştir” (http 2). Bu durum “elmas biçimli çerçeve, hava dolu iç lastikler ve dişlilerle birlikte bisikletlerin standartlaştırılmasını” da sağlamıştır (http 3).

## 5.2. Bisikletin Sosyal Tarihi

19. yüzyılın sonlarında yalnızca birkaç yıl boyunca bisiklet çok popüler olmuştur (http 3). Bisikletin tarihi de pek çok toplumsal hareketler veya devrimler gibi sosyal meseleler, siyasi hareketler ve zamanın kültürel gelenekleri ile iç içe geçerek yaşanmıştır (Bopp vd.,2018:3). Genel olarak bu dönemde bisiklet “modernitenin (...) ve bağımsız hareketliliğin ifadesi” olarak görülmüştür (Bopp vd.,2018:5).

Bir atın bakımıyla kıyaslandığında çok daha kullanışlı olan bisiklet, insanların diğer ulaşım araçlarında yaşadığı birçok zorluğu ortadan kaldırmıştır (http 3). 19. yüzyılın sonlarında güvenli bisikletler halkın büyük çoğunluğu tarafından erişilebilir hale gelmiş, hatta uygun fiyatlı ilk kişisel ulaşım aracı olmuştur (Bopp vd.,2018:3). Hobi ve spor aktivitesi olmaktan sıyrılan bisiklet, erkeklerin ve kadınların bireysel olarak hareket edebilme araçları olmuş, kırsala veya kasabalar arası seyahat aracı olmuştur (http 2).

Bisiklet kadın ve erkekler için uygun bir ulaşım ve eğlence yöntemi haline gelmiş, kadın ve erkeklerin yeni icatlara merak duymalarını ve heveslenmelerini sağlamıştır (Rubinstein, 1977:47). Bu açıdan bisiklet kadınlar tarafında oyunu değiştirerek (http 3) “hareketlilik, giyim ve kamusal alana katılımı daha fazla özgürlük için bir araç olarak görülmeye başlanmıştır” (Bopp vd.,2018:5).

Rubinstein (1977:47) bisikletin popüleritesinin yalnızca ekonomik ve teknolojik değişimlerden kaynaklanmadığını, sosyal etkenlerin de bu süreçte etkili olduğunu belirtmektedir. Güvenli bisikletler, kadınlara 1880'lerde erkeklerin sahip olduğu kişisel hareketliliği sağlayarak evden veya eşten bağımsız kalmalarını, sosyal faaliyetlere katılmalarını,



istediği gibi gelip gitmesi için bir ata ihtiyaç duymamasını sağlamıştır. Kadınların kimliğini şekillendirmiş, toplumdaki görünürlüklerini kelimenin tam anlamıyla artırmıştır (http 3). Güvenli bisikletler kadınlara bireysel özgürlük sağlayarak, refakatçi olmadan, kendi başlarına dolaşabilmelerini sağlamıştır (http 2) (Görsel 8).



**Görsel 8.** Schenectady /New York Bölgesi kırsalında bisikletli kadınlar, yaklaşık 1900,

“Bisiklet aynı zamanda toplumun çoğu üyesinin erişebildiği ilk ucuz kişisel ulaşım aracı olduğundan 19. yüzyılın eşitlikçi toplumsal hareketlerinde de etkili olmuştur. Bisiklet o zamanlar birçok kişi tarafından demokratikleştirici bir güç olarak görülmüş ve herkes için erişimi iyileştirme yeteneği nedeniyle “büyük dengeleyici” olarak adlandırılmıştır” (Bopp vd.,2018:3).

Bisiklet çılgınlığının “Amerika Birleşik Devletleri'nin ulaşım sistemi üzerinde derin bir etkisi” olmuş, milyonlarca Amerikalının yeni bir şekilde hareket etmesini” sağlamıştır (http 3). Ancak bu yenilik insanları bireysel hareketliliğe yöneltmiş, toplu taşımayı tercih etmemelerine yol açmıştır (Bopp vd.,2018:3). “Pnömatik lastikli güvenli bisikletlerle bisiklet sürmek ilk olarak Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde” popüler olmuş, İngiltere onları yakından takip etmiş, zamanla da Avrupa'nın geri kalanında bir çılgınlık haline gelmiştir (Rubinstein, 1977:49).

### 5.3. Bisikletle Gelen Giysi Reformu

Pendergast (2004, cilt 4: 807) Batı Tarihi'nin büyük bir bölümünün kadın giysilerinin erkek giysilerinden farklı olduğunu ve toplumların cinsiyetlere göre giyinmesiyle ilgili oldukça katı kurallar koyduklarını belirtmektedir (akt. Kozbekçi Ayrancı ve Kaplan Bağcı, 2018:934). Ancak 19. yüzyılda toplumun farklı katmanlarındaki tüm kadınlar var olan sıkı giyim kurallarını değiştirmeye yönelik girişimlerde bulunarak kabarık, sıkı ve ağır giysilerden kurtulmaya çalışmışlardır.

Laver (1990:202) bu yüzyılda sporun oldukça öne çıktığını, her türlü sporun fazlasıyla ilgi gördüğünü belirtmektedir. Kadınlar spor aktivitelerini giysilerinin rahat ve kullanışlı hale dönüştürülmesindeki en etkili yol olarak görmüşler ve giysilerini pratik, sağlıklı ve kullanışlı hale getirmeyi amaçlamışlardır (Crane, 2000:149). Bunun için öncelikle “davranış ve giyim konusunda Victoria standartlarına hapsedilmiş kadınlar kuralları çiğneyerek evlerinden dışarı çıkmışlardır” (http 3). Boş zaman aktiviteleri olarak nitelendirilen spor türleri kadın gardiroplarının yavaş ancak etkili şekilde değişmesine imkân sağlamıştır. Laver (1990:211) bu yeni durumun gençler ve kadınlar üzerindeki yansımalarını “yeni bir özgürlük nefesi” olarak tarif etmiştir. Laver’a göre hem spor hem de sıradan giysiler “savurganlığı sembolize” ettiğinden, bu yeni süreç aynı zamanda “Victorian Çağı'nın da sona ermek üzere olduğunun” açık ve net bir göstergesidir.

19. yüzyılın ilk ve orta dönemleri kadınların erkeklerle bütünleşen önemli bazı hakları kazanabilmesi amacıyla yoğun ve kapsamlı mücadelelerle geçmiştir. Oy kullanma hakkı, yasalarda reform istekleri, çalışma koşullarının iyileştirilmesi gibi pek çok mücadele kadınların ev dışına çıkarak sokaklarda hak mücadelelerine girmelerine neden olmuştur. 19. yüzyılın son birkaç yılı ise yavaş ancak etkili bir şekilde kazanılan hakların toplumsal ve aile yaşamına dâhil edilebilmesi mücadelesiyle geçmiştir. Elde edilen küçük ancak etkisi büyük haklar yüzyılın sonlarına doğru kadınları erkeklerle özdeşleştirilen pek çok faaliyeti yapabilecek konuma getirmiştir. Kadınların eğitime ve sportif faaliyetlere katılımları kadın giysilerinde esnekliği sağlamış, bisikletin kadınlar arasında bir spor aktivitesi olarak kullanılmaya başlanması erkek giysisi olan pantolonların kadın bedeniyle buluşmasına fırsat yaratmıştır.

Kadınların evlerinin dışına çıkmaya başlamalarının en etkili yansıması bisiklet pazarının hızla büyümesi olmuştur (Bopp vd.,2018:5). Yazarlara göre bisiklet üreticileri bu dönemde aktif olarak pazar paylarını genişletmek için daha hafif, konforlu ve daha ucuz bisikletler yapmaya odaklanmışlardır. Bisiklet üreticilerine göre pazarı büyütmenin en etkili yolu 19. yüzyıl kadınlarının giymesi beklenen “uzun eteklere uyum sağlayacak uygun çerçeveli bir bisiklet” sunmak olmuştur. Bunun üzerine bisiklet üreticileri 1880'li yıllarda üç tekerlekli bisikletler üretmiş olsalar da bu bisikletler kadınlar açısından hoş karşılanmayan erkeksi bir faaliyet olarak

yorumlanmıştır (http 3). Modaya uygun giyinmenin önemli olduğunu vurgulayan toplumsal sınıf, bisikleti reddederek “tekerlekli kadınlar” terimini ortaya atmıştır. Tüm eleştirilere rağmen bisiklet kullanan az sayıda kadın tekli veya tandem bisiklet kullanarak istekli ve cesaretli olduklarını ortaya koymuşlardır (Rubinstein, 1977:47).

Sportif faaliyetlerle başlayan giysi reformu bisikletin hayata katılmasıyla süreci desteklemiştir. “Giysi tarihinde bifurcated garment olarak ifade edilen giysiler arasına giren pantolon” (Himam, 2013:95) “aslında halk kökenli bir giysidir” (Bard, 2010:7). 19. yüzyılın başlarına kadar “Avrupa’da giyilen, genel olarak belden ve dizden büzgülü golf pantolonuna benzeyen bir çeşit kısa pantolon olan giysiler “külot” olarak” adlandırılmıştır (Bard, 2010:7).

1920’lere kadar kadınlar için pantolon asla kabul edilebilir ve giyilebilir bir giysi türü olmadığından kadınlar pantolonu denize girerken ve evlerinde kullanmışlardır (Worsley, 2018:42). Bunun nedenini Pendergast (2004, cilt 4:807), pantolonun Avrupa kültüründe erkeklerle ve erkeklikle ilişkilendirilmesine bağlamaktadır (akt. Kozbekçi Ayrıncı ve Kaplan Bağcık 2018:935). Bard (2010:96) da “erkek pantolonunun taklit edilmesi ve kadın/erkek sınırlarının kaldırılması söz konusu değildir” diyerek Pendergast’ı giysi sınırları noktasında desteklemektedir. Pendergast ve Bard’ın aksine Worsley (2018:42) toplumda “yalnızca çizgi dışı olanların” pantolonu sokakta giymeye cesaret ettiklerini belirtmekte, toplumda ayrık bir kesimin de var olduğunu vurgulamaktadır. Waquet ve Laporte (2011:76) da külot giysisinin etek ya da kabarık pantolon biçimindeki versiyonunun 20. yüzyıl başında bazı kadınlar tarafından, erkeklerin karşı çıkışı olmadan, benimsendiğini belirtmektedirler. Yazarlara göre bunun nedeni, pantolonun boş vakitler için uygun bir giysi olmasına ve kadınların sportif faaliyetlerde tercih etmelerine bağlamaktadırlar (Görsel 9).



**Görsel 9.** Jimnastik Oyunları, Charlestown High School, Amerika-Boston, 1893,

Külöt pantolonların farklı bir kullanımı yine 19. yüzyılda ilk kez Amelia Jenks Bloomer tarafından uygulanmıştır. Bloomers Giysisi olarak bilinen pantolonlar kadınlar için “giyilmesi imkânsız bir giysi” (Himam, 2013:95) olsa da 18. ve 19. yüzyılda “yüksek sınıflar tarafından” benimsenmiştir (Bard, 2010:7). Her ne kadar Bloomers sonraki yıllarda kendini unutturmuş olsa da yüzyılın ilerleyen dönemlerinde yeniden gündeme gelmiştir (Kutlu Yapıcı, 2018:1197). Eğitim hakkı, spor faaliyetlere katılma ve bisiklet, unutulmuş Bloomers giysisini yeniden gündeme getirip kullanılmasını sağlayan en önemli toplumsal değişimler olarak değerlendirilebilir (Görsel 13).



**Görsel 10.** Genç bir kadın pantolon etek giymiştir, yaklaşık 1897,

Crane (2000:157) bisikletin 1890’ların giyim reformu üzerindeki etkisini yeni bir spor dalı olmasına ve bir erkek faaliyeti olarak tanımlanmamasına bağlamaktadır. Laver (1990:204) kadınların bisiklet sporunda kullanmaya başladıkları Bloomers giysisi ile erkeklere ait olan “golf pantolonlarını” bisiklet sporuna uyarlamalarını ve “yeni bisiklet sporu için tasarlanan dar diz üstü pantolon, çok dar askeri görünümlü bir ceket ve küçük bir asker kepinden oluşan olağanüstü kostümü” Laver (1990:208) şöyle açıklamaktadır:

Şu ana kadar bisiklet son derece popüler hale gelmiştir. Arkadaki etekle bisiklet sürmek imkânsız olduğundan bu bir tür çatallı giysinin [bifurcated garment] giyilmesini kaçınılmaz hale getirmişti. Bölünmüş etekler bir çözümdü ve dahası bol golf pantolonları 'bloomers' olarak adlandırıldı. Neredeyse 1850'lerin orijinal bloomer kampanyası kadar [golf pantolonları ve bölünmüş etekler] heyecan yaratmıştı. Golf pantolonları ve bölünmüş etekler basında alay konusu olmuş ve kürsüde kınanmıştır ancak hepsi boşunadır, genç kadınlar onları giymeye devam etmişlerdir. Gerçekten de her türden doğa sporlarına yönelik yeni coşku genel olarak daha rasyonel giysiler giymeyi gerekli kılmış ve etek, ceket ve 'şömizye bluz' dan oluşan özel dikim takım elbise için yeni bir moda var olmuştur. Tuhaf olan şudur ki kadınlar açık hava etkinliklerine girdiklerinde erkek şapkaları ve erkeklerin sert Beyaz yakalarını giymekte ısrar etmişlerdir. Kadın spor kıyafetleri genelde ağır, ev örgüsü veya tüvit kumaştan yapılmış ve renkleri genellikle koyudur.

Yüzyılın sonlarına doğru bisikletin popüler olması “kadınların daha önce marjinal alanlarda kullanılan giysileri kentsel ve kamusal alanlarda kullanmaya” başlamalarını sağlamıştır (Crane, 2000:315). İlk bisiklet kullanıcıları kullanışlı olmasından dolayı pantolon eteği tercih etmiş (Worsley, 2018:42) olsalar da bisiklet aslında kadınların korse içine sıkıştırılan bedenlerinin özgürlüğe kavuşmasındaki kurtuluş yolu olmuştur (Taşdelen ve Koca, 2015:212). “Bisiklet kıyafetlerinin daha işlevsel ve rahat tasarımları sayesinde birçok kadın uzun eteklerini ilk kez evde bırakarak kadınlar için bir kıyafet devrimine” yol açmışlardır (http 2). Bisiklet, kadınların uzun, ağır ve yoran elbiselerden, krinolinden kurtulmalarını sağlayarak akılcı giyim hareketlerini desteklemiştir. Güvenli bisikletler, etek boylarını kısaltmış ve en ayırık kadınların erkeklerin pantolonlarını anımsatan pantolonlardan giymelerini sağlamıştır (http 3) (Görsel 12).



**Görsel 11 (soldan sağa).** Kadın bisiklet şapkası, bisiklet pantolonu, bisiklet eteği, bisiklet pelerini ve bisiklet ayakkabısı,

Vertinsky (1994:70) bisikletin önemini “kadınların özgürleşmesi” şeklinde belirtmektedir (akt. Taşdelen ve Koca, 2015:212). Crane (2000:158), Fransız giyim tarihçesi Monier’den yaptığı alıntıda bu gelişmeyi kadınlar açısından şu cümlelerle vurgulamaktadır:

Bisikletin “özgürleşmenin sembollerinden biri” haline gelmesi kadının spor giysilerine karşı tutumunu tamamen değiştirmiştir. Bu ünlü bisiklet aslında hala giyime, kadınların giydikleri pantolonlara, kadınların özgürleşmelerine ve fiziksel özgürlüklerine ilişkin modern düşüncenin uyandığı anı belirleyen bir nesne olarak görülür.

Waquet ve Laporte (2011:90) külot ya da golf pantolonlarının modaaya uygun olarak evrim geçirerek Fransa ve İngiltere başta olmak üzere bütün Avrupa'da ve Amerika'da standart olan pantolonla yer değiştirmeye başladığını belirtmektedirler (Kozbekçi Ayrancı ve Kaplan Bağcı, 2018:934). McCrone (1988:220-21) ve Gernsheim (1963:72)'a göre İngiltere ve Fransa'daki giysi reformu hareketleri Amerika'daki kadar belirgin olmamıştır (akt. Crane, 2000:151). Gernsheim (1963:80-81) da İngiltere'deki kadınların "bisiklete binecekleri sırada her bir bacağı çevreleyerek pantolon biçiminde düğmelenebilen özel bir etek çeşidi" giydiklerini belirtmiştir (akt. Crane, 2000:158). Giyim tarihçilerine göre İngiliz kadınları yüzyıllar boyunca pantolonu kısa ve uzun boylarda, erkek şapkaları ve ceketlerle birlikte kullanmışlardır (Crane, 2000: 159).

Fransa da ise çok az kadın sportif faaliyetlere katılmış olsa da kadın bisikletçiler pantolon eteği hemen benimsemişlerdir (Crane, 2000:158). Davray-Piekoek (1990:46), güvenli bisikletin icadından sonra İçişleri Bakanının kadınların pantolonu yalnızca bisiklete binerken kullanabileceklerini ifade etmiş ancak "Fransız modacılarının sıradan faaliyetler için pantolon etek önermeleri" tartışmaları devam ettirmiştir (akt. Crane, 2000:158). Bu olumsuz tutumlara karşılık "efsanevi Fransız aktris Sarah Bernhardt 19. yüzyılın sonlarında sahneye cesur bir biçimde pantolonla çıkmıştır" (Worsley,2018:42) (Görsel 12).



**Görsel 12.** Sarah Bernhardt, 19. yüzyıl sonları,

Kidwell ve Christman (1974) ile Severa (1995) "Amerikan kadın giyiminin 19. yüzyılda demokratikleştiğini" öne sürseler de Jensen (1984:8) bunun "işçi sınıfından çok orta sınıf Amerikalı kadınlar için elverişli hale geldiğini" savunmaktadır (Crane,2000:99). "Amerika'da

bisikletin giderek daha popüler olduğu iki yıl (1895–97) boyunca golf pantolonlar geniş çapta kullanılmış, sonrasında hızla yok olmuştur” (Sims’den akt. Crane 2000:157).

Tüm pantolon modelleri kadınların daha sağlıklı ve kolay bir yaklaşımla giyinmelerini sağlamıştır (Gerçek, 2006:55). “İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerika Birleşik Devletleri ve Büyük Britanya’da milyonlarca kadın işçi pantolonla” çalışmış ve bir süre sonra bu giysiler sıradanlaşmaya başlamıştır (Waquet ve Laporte, 2011:76). Crane (2000:159), orta sınıf kadınlarının gözlerden uzak çalışma alanlarında erkeklerle özdeşleşen giysileri veya aksesuarları kullandıklarını belirtmektedir. Ayrıca 19. yüzyılın son otuz yılında kadınlar, okulları, üniversiteleri, deniz kıyılarını ve yazlık bölgeleri egemen olan giyim kurallarından kurtulmanın mekânları olarak değerlendirmişlerdir (Crane, 2000:153). Ancak pantolon giysisini “maskülenliğin bir parçası olduğunu düşünen” erkekler bu duruma karşı çıkarak “kadınların pantolon giymeyi istemeleri, erkek gibi olmak ve erkeklerle aynı haklara sahip olmak istedikleri” noktasında itirazlarına devam etmişlerdir (Collins’den akt. Kozbekçi Ayrancı ve Kaplan Bağcı 2018:934).

## **SONUÇ**

Toplumsal yapı içinde taşıdığı veya bulunduğu statü, kadınları belirlenmiş giysi otoriteleri ile karşı karşıya bırakmış, giyim kurallarına kadınların itiraz etme hakkını ellerinden almıştır. Kadınlar ataerkil ev ve aile yaşamında kendilerine çizilen alanın dışına çıkmamışlar veya çıkmaya cesaret edememişlerdir. Dünyanın farklı ülkelerinde yaşanan ve etkileri kendi ülke sınırları içinde kalamayan pek çok olay veya durum dünyanın geri kalan ülkelerinde de geri dönülemez değişimlerin başlamasıyla sonuçlanmıştır.

19. yüzyıl kadın hareketlerinin ve kadın haklarının elde edilmesinde oldukça önemli bir yüzyıldır. Bu yüzyılda kadınlar, modernizmin de etkisiyle çalışma hayatına katılarak pek çok konuda temel hak ve özgürlük mücadelesine girmiştir. Bu mücadelelerden belki de en önemlisi eğitim hakkıyla gelen yükseköğrenime dâhil olmadır. Yükseköğrenim, beraberinde evlere hapsolan kadınların şehirde, kırsalda ve kamusal alanda rahatça hareket edebilmelerini sağlamıştır. Bu hareketlilik beraberinde erkeklerle özdeş çeşitli spor dallarına katılmalarının da önünü açmıştır. Sportif faaliyetler aynı zamanda kadınlardan ayrıştırılan alanların da ortadan

kalkmasını sağlamış, kadınları görünür kılarak varlıklarını kabul ettirmiştir. Bu sürece katılan pek çok kadın kınanıp eleştirilse de amaçlarından ve ilerledikleri yoldan geri dönmemişlerdir.

Kadınların uğraştıkları ilk spor dalı olan tenis, beraberinde golf, okçuluk, ata binme ve denize girme faaliyetlerinin de adım adım yapılmasını sağlamıştır. Kadınlar tenis, okçuluk, golf sporlarının kabul görmüş kostümlerinde değişikliği çok zorlamamışlar ancak ata binme ve denize girme faaliyetlerinde pantolonu kısmen de olsa bedenleriyle buluşturmaya başlamışlardır. Bu spor dallarının yanı sıra bisiklet, giysi reformunu tetikleyen en etkili sportif aktivite olmuştur.

Bu yüzyılda erkeklerin tekelinde bir ulaşım aracı olarak yaşama katılan bisiklet, değişime çabalayan kadınlar sayesinde öncelikle bir spor aktivitesine dönüştürülmüş, egzersiz amaçlı kullanılmıştır. Ancak zamanla özellikle bireysel hareketlilik sağlamasıyla dikkatleri üzerine çeken bisiklet ilk amacından kısmen de olsa uzaklaşarak kadınların bireysel hareket etme aracı olmuş, kadınların ülkelerin her yerinde olmasını sağlamıştır. Bu bağımsızlık ise kadınların diğer hak ve özgürlükleri elde etmelerinde fiziksel mesafeleri kısaltmış, kadınların bir araya gelmelerini kolaylaştırmıştır.

Bisiklet sporu kadınların sportif faaliyetlerde ve kapalı alanlarda kullandıkları pantolon giysisini de gündelik yaşama dâhil etmelerini sağlamıştır. Katı giyim kurallarının içine yerleştirilen kadın bedeni bu iki ana değişim unsuruyla birlikte hareket kolaylığı sağlayan ve bir erkek giysisi olan pantolonu kadınların da kullanabileceği bir giysi haline dönüştürmüştür. Toplumun her kesiminde yer alan kadınlar, kimi zaman cesurca gözler önünde, kimi zamansa görünmez alanlarda bu giysinin sağladığı hareket ve kullanım kolaylığını değerlendirmişlerdir. Zor ve yıpratıcı bir kadın yüzyılı, günümüz kadınlarının konfor, sağlık, kimlik ve özgürlük mücadelesinde başrolü oynamıştır.

#### **KAYNAKÇA**

Aktaş, G. (2013). "Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak", *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 30, Sayı:1, s.53-72.

Bard, C. (2010). *Pantolonun Politik Tarihi*, çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yayıncılık.



Bopp, M., Sims, D. ve Piatkowski, D. (2018). "The Bicycle: A Technological and Social History". Bicycling for Transportation.

Cihan, E. Z. (2018). "Modernleşme ve Kadın", *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (KÜSBD)*, Cilt:8, Sayı:1, s.269-280.

Crane, D. (2000). *Moda ve Gündemleri Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çiçek, A. Cem, Aydın, S. ve Yağci, B. (2015). "Modernleşme Sürecinde Kadın: Osmanlı Dönemi Üzerine Bir İnceleme", *Kafkas Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi KAÜ İİBF Dergisi*, Cilt:6, Sayı:9, s.269-284.

Daldal, İ. (2020). *Kraliçe Viktorya Dönemi Giysilerinin Günümüz Kadın Modasına Etkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü.*

Davis, F. (1997). *Moda, Kültür ve Kimlik*, çev. Özden Arıkan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Donovan, J. (2005). *Feminist Teori*, çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek ve Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim Yayınları.

Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*, çev. Emre Gözğü, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Gerçek, M. (2006). *Fransız Devrimi'nden İtibaren Sanayi Devrimi, I.ve II. Dünya Savaşları ve Sovyet Devrimi'nin Avrupa Kadın Giyimi Üzerindeki Etkileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Ana Sanat Dalı.

Gürcüm, B. Hatice ve Arslan, A. (2017). "19. Yüzyıl Süfraj Hareketinde Sessiz Direnişin Sembolü Olarak Reform Kıyafeti" *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt:6, Sayı:32, s. 1385-1411.

Himam Er, F. Dilek (2009). "Tasarı Bedenler", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, İzmir: *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı: 2, s.17-24.

Hilmam, F. Dilek (2013). "16. Yüzyıl Giysi Tarihi Yazımı Üzerine: Giysilerde Doğu- Batı Etkileşimi, Egzotizm ve Güç", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:29, s. 91-116.

İşbilen, A. (2007). "Moda Tasarımında Anlatı ve Kültürel Kaynakları", 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Afrika Çalışma Kongresi, 10-15 Eylül, Ankara, s.353-366.

Kolektif (2013). *MODA Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi*, çev. Duygu Özen, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Komşuoğlu, Ş. (1986). *Resim II- Moda Resmi ve Giyim Tarihi*, Ankara: MEGSB.

Kozbekçi Ayrancı, S. ve Kaplan Bağcı, A. (2018). "Kadınların Pantolon Giyme Eğilimleri ve Günümüzde Tasarım Sektörüne Etkisi: İstanbul Örneği", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt:11, Sayı:57, s.932-945.

Köse, H. (2007). "Kültürel/Siyasal Bir Kimlikleşme Aracı Olarak Giyim-Kuşam Modası", 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Afrika Çalışma Kongresi, 10-15 Eylül, Ankara, s.457-472.

Kutlu Yapıcı, N. (2018). "Kültürlerarası Etkileşim Faktöründe Giyim: Amelia Bloomer- Türk Elbise", *Atlas International Refereed Journal On Social Sciences*, Cilt:4, Sayı:13, s.1192-1199.

Laver, J. (1990). *Costume & Fashion*. New York: Thames and Hudson Inc.

Önder Erol, P. (2016). "Modernite Projesinin Kökenleri, Dinamikleri ve Sonu", *Sosyoloji Dergisi*, Sayı:33, s.49-66.

Özdemir, U. (2003). "Türkiye'de Kadın Kıyafetinde Modernleşme Süreci ve Medyanın Etkisi", *Köprü Dergisi*, Sayı:84, s.51-83.

Powell, B. R. (1981). *Women and Sport in Victorian America*, U.S.A: Dissertation in University of Utah.

Sallan, S. ve Boybeyi, S. (1994). "Postmodernizm-Modernizm İkilemi", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Araştırma Dergisi*, Cilt:15, s.313-323.

Şahin, Y. (2016). "19. Yüzyıl Türk Kadın Giyiminde Avrupa Modasının Etkileri- Bedenle Yüzleşme", *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, Sayı:9, Cilt:1, s.106-122.

Rubinstein, D. (1977). "Cycling in the 1980s", *Victorian Studies*, Vol:21, No:1, s. 47-71.

Taşdelen, P., Koca, C. (2015). "Viktorya Dönemi İngiltere'sinde Kadın Bedeni Politikaları ve Kadınların Spora Katılımı", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt:32, Sayı:1, s.205-214.

Tez, Z. (2008). *Tekstil ve Giyim Kuşamın Kültürel Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Tor, H. ve Ağılı, E. (2016). "Kadın ve Eğitim", *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, Cilt:5, No:09, s.67-74.

Yıldırım, M. (2009). "Modernizm, Postmodernizm ve Kamu Yönetimi", *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, Cilt:6, Sayı:2, s.380-397.

Waquet, D. ve Laporte, M. (2011). *Moda*, çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Worsley, H. (2018). *Modayı Değiştiren 100 Fikir*, çev. Begüm Başoğlu Öner, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

### **İnternet Kaynakları**

http 1: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Kad%C4%B1n\\_hareketi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kad%C4%B1n_hareketi), Erişim tarihi: 19.02.2021.

http 2: <https://www.mnopedia.org/event/bicycling-craze-1890s>, Erişim tarihi: 08.04.2021.

http 3: <https://www.si.edu/stories/19th-century-bicycle-craze>, Erişim tarihi: 08.04.2021.

http 4: <https://tekstilbilgi.net/19-yuzyilda-avrupada-giyim.html>, Erişim tarihi: 02.01.2023.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. <https://tr.pinterest.com/pin/300896818846423508/>, Erişim tarihi: 03.07.2018.

Görsel 2. <https://tr.pinterest.com/pin/488710997059018556/>, Erişim tarihi: 03.07.2018.

Görsel 3. <https://tr.pinterest.com/pin/290904457154794942/>, Erişim tarihi: 23.07.2018.

Görsel 4. <https://tr.pinterest.com/pin/299207968966244574/>, Erişim tarihi: 23.07.2018.

Görsel 5. <https://tr.pinterest.com/pin/192740059023776558/>, Erişim tarihi: 24.07.2018.

Görsel 6. <https://tr.pinterest.com/pin/559220478722626859/>, Erişim tarihi: 26.07.2018.

Görsel 7. <https://tr.pinterest.com/pin/43628690119716122/>, Erişim tarihi: 26.07.2018.

Görsel 8. <https://www.webstermuseum.org/wheels.php>, Erişim tarihi: 11.04.2021.

Görsel 9. <https://tr.pinterest.com/pin/476537204306583593/>, Erişim tarihi: 11.07.2018.

Görsel 10. <https://tr.pinterest.com/pin/471048442248600782/>, Erişim tarihi: 22.05.2019.

Görsel 11. <https://www.mnopedia.org/event/bicycling-craze-1890s>, Erişim tarihi: 08.04.2021.

Görsel 12. <https://tr.pinterest.com/pin/308074430754735528/>, Erişim tarihi: 20.05.2019.

**BASKI TASARIMI VE NAKIŞ UYGULAMASINDA FOSFORLU İPLİK KULLANIMI****PHOSPHORESCENT YARN USAGE IN THE PRINTING DESIGN AND EMBROIDERY APPLICATION****Mehmet Zahit Bilir\*****Öz**

Günümüz rekabet koşullarında yenilikçi ürünlerin üretilmesi, ülkelerin ticaret güçlerinin artırılması açısından giderek artan bir öneme sahiptir. Tekstil sektöründe kullanılan yenilikçi ürünlerden birisi de fosforlu ipliklerdir. Fosforlu iplikler, güneşten veya başka bir ışık kaynağından gelen ışık enerjisini absorbe edebilen, bu enerjiyi yapısında tutabilen ve daha sonra yapısındaki ışık enerjisini karanlık ortamda tekrar yayabilen iplik çeşitlerindedir. Tekstilde fosforlu malzemeler ile direkt baskı, dokuma, nakış işleme işleri vb. yapılarak çeşitli tekstil ürünleri oluşturulabilmektedir. Bu çalışmada ise fosforlu iplikler dokuma yüzeye özel olarak işlenmekte ve nakışla işlenen yüzey üzerinde yapılacak tasarım alanı dışında kalan fosforlu alanlar ise ışık almayacak şekilde baskı işlemi ile kapatılmaktadır. Bu yönü ile yapılan uygulamanın diğer tasarım yöntemlerine göre farklılığı da gösterilmektedir. Çalışma sonucunda, fosforlu ipliklerin tekstil sektöründe kullanımına yönelik farkındalığın artırılması ve fosforlu iplik işlemesi ile tekstil baskı işleminin beraber kullanılmasıyla, farklı ve ilgi çeken tasarımların yapılabileceği gösterilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Fosforlu İplik, Işıldayan Tekstil, Akıllı Tekstil, Baskı Tasarımı.

**Abstract**

Production of innovative products in competitive market conditions has played an increasing role in reinforcement of trading power of the countries. Phosphorescent yarns are innovative products used in textile industry. Phosphorescent threads can absorb the light energy coming from the sun or another light source, keep this energy in its texture and then emit the light energy in dark environments. In textile industry, direct printing, weaving, embroidery work etc. are performed with phosphorescent materials to create various textile products. In this study, phosphorescent threads are specially processed on the woven surface and the phosphorescent areas outside the design area on the embroidered surface are covered with the printing process in a way that does not receive light. In this sense, present applications are different from the other applications. With this study, it is shown that different and interesting designs could be made by raising awareness about the use of phosphorescent threads in textile industry and using phosphorescent thread processing and textile printing processes together.

**Keywords:** Phosphorescent Yarn, Luminous Textile, Smart Textile, Printing Design.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 06.06.2022- Kabul tarihi: 24.04.2023.*

\* Doç. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, mbilir@ksu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7194-9211>.

## 1. Giriş

Geçmişten yakın zamana kadar olan süreçte, tekstil alanında ki ürün ve tasarımlar genellikle doğal materyaller ve konvansiyonel üretim yöntemleri kullanılarak yapılmakta iken, son yıllarda yapılan tekstil tasarımlarında, teknoloji ve kimya tabanlı içerik ve etkilerin kendisini daha çok ön plana çıkardığı gözlenmektedir. Tekstil tasarımlarındaki bu değişimlerin, başta gelen çeşitlerinden birisi de akıllı tekstillerdir. Akıllı tekstiller, çevresel uyarınları algılayıp cevap verebilen tekstiller olarak tanımlanmaktadır (Cherenack ve Pieteron, 2012). Akıllı tekstiller, giyinme, örtünme ve dekorasyon gibi kullanım özelliklerinden daha fazlasını sağlayabilen materyallerdir (Oliveira vd., 2022:1). Özellikle bilgisayar ve kimya alanlarında son yıllarda meydana gelen hızlı ilerlemeler ile beraber, akıllı tekstillerin kullanımı da giderek artmaktadır. Dünya genelinde 2020 yılında, akıllı tekstillerin 3,6 milyar dolarlık bir pazara sahip olduğu ve bu değerın 2027 yılında 11,4 milyar dolara ulaşacağı tahmin edilmektedir (Research and Markets, 2022). Akıllı tekstiller genel olarak 3'e ayrılmaktadır (Stoppa ve Chiolerio, 2014).

*1- Pasif akıllı tekstiller:* Sensör tabanlı çalışan ve sadece dış uyarıcıları algılayabilen tekstillerdir. Sensör içeriklere sahiplerdir. UV koruyucu kıyafetler, su geçirmez kumaşlar vb. ürünler bu grup içerisinde değerlendirilir

*2- Aktif akıllı tekstiller:* Çevrede meydana gelen değişimleri algılayıp, bu değişimlere karşı tepki verebilme yeteneği olan tekstillerdir. Şekil hafızalı iplikler, kromik kumaşlar vb. ürünler bu grup içerisinde değerlendirilir

*3- Çok akıllı tekstiller:* Çevrede meydana gelen değişimleri algılayıp, bu değişimlere karşı tepki verebilme yeteneği olan ve kendini meydana gelen bu değişimlere adapte edebilme yeteneğine sahip olan tekstillerdir. Müzikli ceketler, giyilebilir elektronik tekstiller vb. ürünler bu grup içerisinde değerlendirilir.

Akıllı tekstiller yapısında giyilebilir elektronikler, şekil hafızalı tekstiller, faz değiştirebilen tekstiller, kromik tekstiller vb. gibi birçok ürün çeşidini bulundurmaktadır. Kromik tekstillerde son yıllarda akıllı tekstiller içerisinde kullanımı giderek artan bir ürün grubu olarak yer almaktadır. Kromizm, bir maddenin tersine çevrilebilir renk değişimi olgusudur (Sasmal ve Pal, 2021). Kromik tekstiller, kromizm olgusuna sahip malzemeler kullanılarak yapılan ürün ve

tasarımlarını içermektedir. Kromik tekstiller, dış çevre koşullarına göre tersinir olarak renk değiştirebilen materyallerdir (Khurana, 2017:85) . Bu renk değiştirebilme özelliği, maddenin elektron yoğunluğundaki veya madde supramoleküler yapı dizilişindeki değişimden kaynaklı meydana gelmektedir (Van Langenhove, 2007, akt. Ramlow vd., 2020:152). Kromik tekstillerdeki renk değişimleri ısı, elektrik, ışık vb. dış uyarıcılar vasıtasıyla olmaktadır. Dış uyarıcılara göre oluşturulan kromizm sınıflandırması Tablo 1.'de verilmiştir.

**Tablo 1.** Kromizm sınıflandırması (Christie, 2015:304, akt. Bilir, 2018:1732)

Kromizm Tipi	Dış Uyarıcı
İyonokromizm	İyonlar
Termokromizm	Isı
Fotokromizm	Işık
Elektrokromizm	Elektrik
Solventkromizm	Solvent
Hidrookromizm	Su, nem
Mekanokromizm	Deformasyon
Kronokromizm	Zaman
Radyokromizm	Radyasyon
Manyetikokromizm	Manyetik alan
Biyokromizm	Biyolojik kaynaklar

Kromik tekstiller içerisinde en çok kullanılan kromik özelliğe sahip ürünlerden biriside fotokromik tekstillerdir.

Fotokromik tekstiller, elektromanyetik radyasyon (Güneş ışığı vb.) dış uyarını ile tersinir renk değişimi yapabilen ürünlerdir. Fotokromik tekstillerin hazırlanmasında konvansiyonel boyama teknikleriyle fotokromik moleküllerin elyaf içerisine katılması veya fotokromik boyar maddeleri içeren mikrokapsüllerin tekstil yüzeyine uygulanması metotları kullanılır (Cheng vd., 2008, akt. Ramlow vd., 2020:153).

Görsel 1.'de gün ışığı etkisiyle renk değişimi özelliği gösteren fotokromik tekstil ürün örneği verilmiştir.



**Görsel 1.** Renk Değiştiren Kıyafet Uygulaması (Colourchange Company, 2022).

Günümüz araştırmacıları, fotokromizm tekniğini kullanan akıllı tekstiller üzerine odaklanmaktadır ve fotokromizm tekniği, floresan, fosforlu ve ışıldayan tekstilleri de içermektedir (Ramlow vd., 2020:153). Mevcutta fosforlu özelliğe sahip tekstil ürünlerinin oluşturulmasında, fosforlu baskı patı kullanımı, fosforlu iplikle nakış işleme metodu veya fosforlu dokuma/örme metotları kullanılabilir. Bu çalışmada ise fosforlu tekstil ürünlerinin elde edilmesinde çoğunlukla tek başlarına kullanılan bu üretim metotları dışında, fosforlu iplikler yarım çarpı işi ile istenen boyutta kumaşın üzerine işlenmiş, daha sonra siyah renkli baskı patı ile düz film baskı tekniği kullanılarak fosforlu görünmesinin istenmediği alanların üzeri kapatılmıştır. Yapılan araştırmalarda, çalışmada uygulanan üretim tekniğine benzer bir uygulama yöntemine rastlanılmamıştır. Çalışma, üretim tekniği açısından diğer fosforlu tekstil üretim metotlarından ayrılmaktadır. Çalışma sonucunda, fosforlu ipliklerin tekstil sektöründe kullanımına yönelik farkındalığın artırılması amaçlanmakta ve fosforlu iplik nakış işlemesi ile tekstil baskı uygulamasının beraber kullanılmasıyla yeni ürün tasarımlarının elde edilebileceği gösterilmektedir.

## 2. Işıldayan Materyaller

Işıldayan materyaller, içerisinde absorbe ettiği enerjiyi, parlaklığını geçirmeksizin görülebilir ışığa çevirebilen materyallerdir (Sing vd., 2017:317). Işıldayan materyallerde, yayılan fosforlu renkler, yapıdaki parçacık boyutundaki varyasyona göre değişmektedir (Sing vd., 2017: 317). Işıldayan materyaller bir enerji formunu başka bir enerji formuna dönüştürülen ışık emisyonundan dolayı, basitçe bir dönüştürücü olarak çalışmaktadır (Sing vd., 2017: 318). Işıldayan materyaller yapılarında foto-ışıldayan pigmentleri (iyon) bulundurur. Foto-ışıldayan pigmentler, karanlıkta parlaklık veren özel pigmentler kategorisinde değerlendirilmektedir (Sharma ve Bairagi, 2018:164). Ticari olarak foto-ışıldayan materyal çeşitleri Tablo 2.'de verilmiştir.

**Tablo 2.** Işıldama ve uygulama tipleri (Sharma ve Bairagi, 2018: 164)

<b>Işıldama</b>	<b>Enerji Kaynağı</b>	<b>Tipik Kullanımları</b>
Katot ışıldama	Yüksek enerji elektronları	Katot ışın tüpleri
Foto ışıldama	Yüksek enerji	UV floresan aydınlatma, plazma görüntü panelleri
Fosforesans	Fotonlar (UV veya gözle görünür)	Pigmentler, güvenlik işaretleri, düşük enerji aydınlatması,

		analizler
Floresan fotonları	UV, gözle görünür veya yakın kızılötesi	Pigmentler, mürekkepler, optik aydınlatmalar, güvenlik işaretleri ve giyim, analizler, biyoloji, moleküler elektronikler
Kimyasal ışıldama	Kimyasal reaksiyonlar	Analizler, sensörler
Biyolojik ışıldama	Çeşitli parlak organizmalar	Analizler, teşhisler, sensörler
Elektro ışıldama	Elektrik alanları	LED'ler, arka aydınlatma, opto-elektronikler
Tribo ışıldama	Mekanik sallama, sürtünme veya ezilme	Kompozit materyallerde çatlak tespiti

İşıldayan materyallerde, ışıldama etkisi sırasıyla, uyarılma, yayma, radyasyonsuz kayıp ve enerji transferi şeklinde gerçekleşmektedir (Sing vd., 2017:323) .

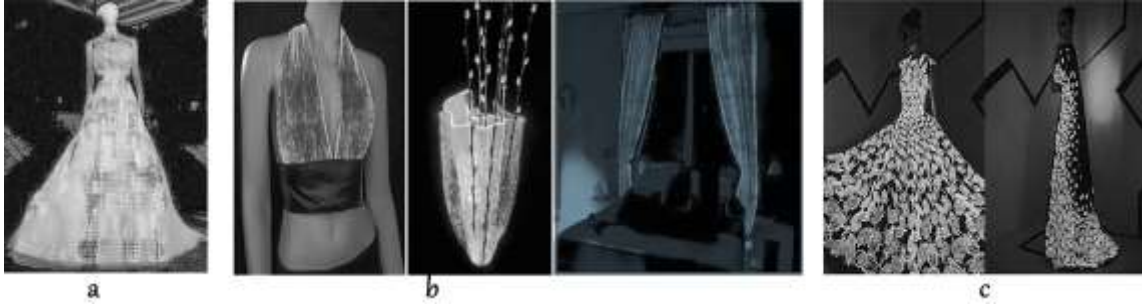
Foto-ışıldayan pigmentler, tekstil pigmentlerinin alt tipi olup, tekstiller üzerinde karanlıkta ışıldayan, çok yönlü ve yüksek çözünürlüklü ürün yapımında kullanılabilir (Kooroshnia, 2014, akt. Gorgieva vd., 2019:1). Foto-ışıldayan pigmentler toz formunda olup, pigmentlerin hedeflenen yüzeye yerleşmesini sağlayıcı doğru bağlayıcı ile karışım yapılarak kullanılmaktadırlar (Kooroshnia, 2014). Bu pigmentler, UV veya başka bir ışık kaynağına maruz kalarak tamamen şarj olduklarında, karanlıkta ışıldama efekti gerçekleşmektedir ve bu efekt ışıldama performansında azalma olmadan tekrar tekrar yeniden gerçekleştirilebilir (Kooroshnia, 2014). Foto-ışıldayan materyaller, çok yönlülükleri ve baskı kolaylıkları nedeniyle %80'den daha fazla oranda, tekstil yüzeylerinde pigment baskılı olarak kullanılmaktadırlar (Khatab vd., 2018, akt. Gorgieva vd., 2019:1). Işıldayan materyaller, foto-ışıldayan pigmentler, fiber optikler ve elektro-ışıldayan tel formlarında tekstillere uygulanabilmektedir (Kooroshnia, 2014). "Foto-ışıldayan pigmentlerin özellik avantajları yalnızca tekstilin estetik görüntüsünü geliştirmekle kalmaz, aynı zamanda tekstilin fonksiyonellik özelliğini de arttırmaktadır" (Sharma ve Bairagi, 2018: 164). Işıldayan kumaşlar trafik polislerinin kıyafetlerinde uyarıcı olarak, spor kıyafetlerinde, itfaiyeci kıyafetlerinde ve yüksek görünürlük gerektiren özel işlerdeki tekstillerde şerit olarak (brandalar, ağlar vb.) günümüzde sıkça kullanılmaktadırlar (Khurana, 2017:85-86) .

Tekstil ve moda alanında da ışıldayan materyaller kullanılarak yapılan birçok tasarım mevcuttur (Nazarov ve Popova, 2019:33-36). Francesca Rosella ve Ryan Genz tarafından 2004 yılında yapılan tasarımda, 24000 adet LED lambalarını çözümlü iplikleri üzerine elle dikerek Galaksi Elbisesi isimli özel bir ürün yapmışlardır (Görsel 2a).



Fransız LumiGram şirketi tarafından parlayan (floresan) kumaş teknolojisi kullanılarak kıyafetler, ev tekstilleri ve dekoratif amaçlı tekstil tasarım ürünleri yapılmıştır. Bu ürünler normal gün ışığında standart bir tekstil ürünü gibi görünmekte iken ortamdaki ışık azaldıkça floresan etkisi açığa çıkmaktadır. Bu tür bir floresan özelliğini sağlayabilmek için firma standart ipliklerin yanı sıra optik lifler kullanılarak sağlanmaktadır. Işık etkileri çeşitli çipler ve küçük parçalarıyla yönetilen LED'lerle sağlanmaktadır (Görsel 2b).

Rami Kadi tarafından 2015-2016 sonbahar/kış sezonu koleksiyonu için fosforlu katmanlar kullanarak yaptığı, karanlıkta ultraviyole lambaları etkisi altında parıldayan özelliğe sahip kıyafet tasarımıyla dikkatleri çekmiştir (Nazarov ve Popova, 2019:35-36) (Görsel 2c).



**Görsel 2.** a: Francesca Rosella ve Ryan Genz, Galaksi Elbisesi, Giysi Tasarımı, b: LumiGram Şirketi Tarafından Yapılan Fosforlu Tekstil Tasarımları, c: Rami Kadi, Giysi Tasarımı (Nazarov ve Popova, 2019: 33-36).

### 3. Fosforlu Işıldama (Fosforesans)

Foto-ışıldayan materyaller, radyasyonu (genellikle UV) absorbe ederek farklı dalga boylarında ışık yayarlar ve bu materyaller, fosforlu ya da floresan özellikte olabilmektedirler (Oliveira vd., 2022: 4). Foto-ışıldayan materyaller yapılarında ışıldayan pigmentleri (foto-ışıldayan pigment) bulundururlar.

Karanlıkta ışıldayan pigmentler genellikle hem floresan boyar maddeleri ve hem de fosforlu bileşikleri içermektedir. Fosforlu materyaller ışığı alır ve soluk mavi bir ışık olarak yavaşça yayarlar. Daha sonra, yayılan soluk mavi ışık, floresan boyar madde tarafından absorbe edilir ve kullanılan boyar maddeye bağlı olarak yeşil ve kırmızı ışık olarak yayılmaktadır (Sharma ve Bairagi, 2018:165).

Fosforlu materyaller, floresan materyallere göre daha yavaş şekilde ışıldama prosesini gerçekleştirmektedir (Schwaiger ve Wang, 2010, akt. Sharma ve Bairagi, 2018:165).

Floresan materyaller uyarıcı ışık kaldırıldığı zaman hemen ışıldama etkisini kaybederler. Fosforlu materyaller ise uyarıcı ışık kaldırılrsa bile saatlerde ışıldama etkisini devam ettirebilir.

özelliğine sahiptirler. Fosforlu bileşikler, estetik, moda ve izlenebilirlik amaçlarıyla tekstilde kullanılmaktadırlar (Oliveira vd., 2022:4).

Fosforlu bileşikler genellikle, lantanit katkılu alüminyumdioksit ile oluşturulmakta olup,  $SrAl_2O_4:Eu^{2+}$ ,  $Dy^{3+}$  (yeşilimsi ışık),  $CaAl_2O_4:Eu^{2+}$ ,  $Nd^{3+}$  (mavimsi ışık) ve  $Y_2O_3:Mg^{2+}$ ,  $Ti^{4+}$  (kırmızımsı ışık) fosforlu bileşik yapımında kullanılan pigmentler olarak bilinmektedir (Du vd., 2016; Wako vd., 2014; Liv d., 2010, akt. Hameed vd., 2021:1781-1782). Fosforlu materyaller, ışığı yapılarındaki kristal bileşiklere absorbe ederek çalışmaktadır ve yakalanan bu ışık fotonları daha sonra yapıdan serbest bırakılmaktadır (Al-Quahtani vd., 2022). Sonuç olarak yapıya alınan ışık fotonları karanlık ortamda yapıdan serbest kalmakta ve ışıltama etkisi oluşmaktadır (Al-Quahtani vd., 2022).

Fosforlu materyaller genellikle su analizinde, kimyasal kirlilik analizinde, ilaç sektöründe, plastik oyuncaklarda, saatlerde, enstrümanlarda, geçici zayıf aydınlatmalarda, spor ürünlerinde, güvenlik uygulamalarında, pasaportlarda, kartlarda, kıyafetlerde, şapkalarda, ayakkabılarda vb. bir çok üründe kullanılmaktadır (Sing vd., 2017:328, Sharma ve Bairagi, 2018:165).

#### **4. Fosforlu Tekstiller**

Son yıllarda teknoloji ve kimya alanında meydana gelen ilerlemeler, fosforlu materyallerin tekstil alanında daha güvenli ve daha çok çeşitli kullanımına olanak sağlamış olup, günümüzde birçok yerde fosforlu tekstiller kullanılabilir. Fosforlu tekstiller adından da anlaşılacağı üzere karanlıkta çeşitli renklerde fosforlu ışık yayabilme özelliğine sahiptirler. Zaman içerisinde, UV veya başka ışık kaynaklarından aldığı ışık enerjisini, karanlık ortamda belirli bir zaman süresince fosforlu renkte ışıltama ile tekrar yayabilme özelliklerine sahiptirler. Bu özelliklerinden dolayı itfaiyecilerde, trafik polislerinin kıyafetlerinde, ayakkabılarda, şapkalarda, spor kıyafetlerinde vb. güvenlik veya estetik ihtiyaçlardan dolayı karanlıkta ışıltama ihtiyacı gerektiren neredeyse tüm tekstillerde kullanılabilir. Fosforlu tekstillerin üretim formları aşağıda maddeler halinde verilmiştir.

*1-Fosforlu Lif Uygulaması:* Eriyikten lif çekiminde, termoplastik polimer ve bir metal alüminyum oksit pigmentinin birlikte belirli oranda bir araya getirilip ısıtılması, karıştırılması ve çekilmesiyle fosforlu özelliğe sahip lif üretimi gerçekleştirilebilmektedir (Sharma ve Bairagi, 2018: 166).

*2-Fosforlu Şerit ve İplik Uygulaması:* Fosforlu şeritler günümüzde kullandığımız bantlara benzer ürün yapılarında, fosforlu pigmentler kullanılarak, fosforlu ışıltama özelliği olan şeritlerin üretilmesi esasına dayanmaktadır. Daha sonra bu üretilen fosforlu şeritler (bantlar) ihtiyaç duyulan tekstil yüzeylerine yerleştirilerek fosforlu tekstil yüzeyleri elde edilmiş olmaktadır (Görsel 3a).

Fosforlu iplik üretimleri ise farklı şekillerde yapılabilmektedir, bunlar:

- *Termoplastik bir polimere, yumuşak çekim esnasında belirli oranda fosforlu pigment katılmasıyla fosforlu elyaf elde edilebilmektedir ve bu elyaftan da fosforlu iplik üretimi yapılabilmektedir (Swicofil Company, 2012; Marc, 1999, akt. Çukul, 2013:52).*
- *Çift katlı lamine iplik, iki polimer film arasında fosforlu pigment yerleştirilmesiyle üretilebilmektedir (Alagirusamy ve Das, 2010; Katsuhiko ve Kazufumi, 2012, akt. Çukul, 2013:52).*
- *Tekstil boyamalarında, doğal veya suni kesikli liflere fosforlu pigmentlerin ilave edilmesiyle de üretilebilmektedir (Harold, 1957; Marija vd., 2006, akt. Çukul, 2013:52).*
- *İpliğe, uygun aktive edilmiş metal tuz kristallerinin uygulanmasıyla da üretilebilmektedir (Joseph, 1953, akt. Çukul, 2013:52).*

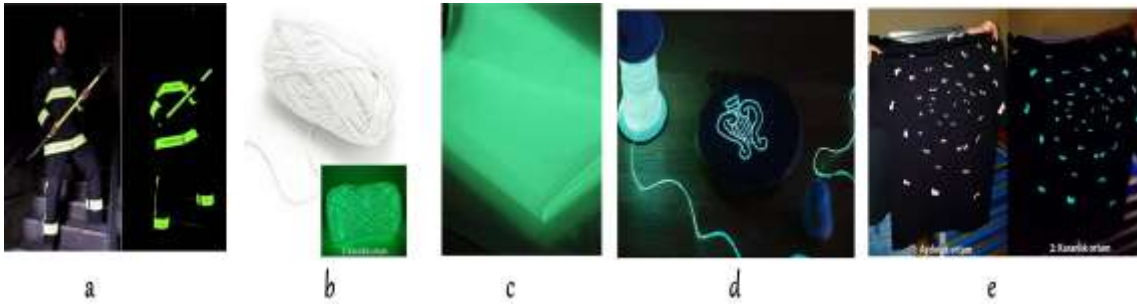
Görsel 3b.'de poliester polimeri ve fosforlu pigment karışımı ile yapılmış olan bir iplik örneği görülmektedir.

*3- Fosforlu Dokuma veya Örme Uygulamaları:* Fosforlu dokuma veya örme kumaşlar, fosforlu ipliklerin dokuma veya örme işlemlerinde kullanılmasıyla elde edilmektedir. Yapılacak tasarımda istenen özelliklere göre elyaf karışım oranları ve konstrüksiyon özellikleri belirlenir böylece istenilen fosforlu kumaş özellikleri de sağlanmış olmaktadır (Görsel 3c).

*4- Fosforlu Kaplama ve Laminasyon Uygulamaları:* Fosforlu bileşiklerle karıştırılmış olan sentetik reçinelerin bir kaplama tabakası olarak kullanılmasıyla, fosforlu özelliğe sahip kumaşlar yapılabilmektedir (Sharma ve Bairagi, 2018:166). Benzer şekilde fosforlu özelliklere sahip malzemelerin, çeşitli kumaş parçaları üzerine lamine edilmesiyle de fosforlu kumaş üretimi yapılabilmektedir. Üretilen bu fosforlu tekstil yüzeyleri kullanılarak nihai ürünler elde edilmiş olmaktadır.

5- Fosforlu Nakış Uygulamaları: Fosforlu nakış uygulamaları, kumaş veya nihai tekstil kıyafeti üzerine, belirlenen motif özelliklerine göre fosforlu ipliklerin nakış işlemiyle işlenmesiyle yapılmaktadır (Görsel 3d).

6- Fosforlu Boyama ve Baskı Uygulamaları: Yapısında fosforlu bileşik bulunduran boyar maddeler ve boyalar, karanlıkta ışılda özelliği sunan, düşük maliyetli tekstil ürünlerini yapabile olanağını sunmaktadır (Sharma ve Bairagi, 2018:166). Tekstil yüzeylerinin floresan özellikteki spreylenmiş boyalarla renklendirilmesiyle, ışılda kumaş yüzeyleri elde edilebilmektedir (Sharma ve Bairagi, 2018:166). Yapısına belirli oranda fosforlu pigmentler karıştırılarak hazırlanan baskı patlarının, düz film baskı tekniği kullanılarak istenilen motiflerde baskı yapılmasıyla da fosforlu tekstil tasarımları elde edilebilmektedir. Bu tür ürünler, istenirse kumaş üzerine istenirse de kıyafet üzerine baskı yapılarak üretilmektedir (Görsel 3e).



**Görsel 3.** a: Fosforlu ve Yansıtıcı Şerit Uygulaması Yapılmış Bir İtfaiyeci Kıyafeti (The Orange Country Register, 2011), b: Aydınlık Ve Karanlık Ortamda Fosforlu İplik Görünümü (Aliexpress Company, 2022), c: Karanlık Ortamda Fosforlu Dokuma Kumaş Görünümü (Mphotoluminescent Company, 2022), d: Fosforlu İpliğin Nakış İle İşlendiği Tekstil Yüzeyinin Karanlık Ortamdaki Görünümü (Pinkoi Company, 2022), e: Düz Film Baskı İşlemi Yapılarak Üretilmiş Fosforlu Baskı Uygulaması (Ambromanufacturing Company, 2022)

## 5. Fosforlu İplik Baskı Tasarımı ve Nakış Uygulaması

### 5.1. Materyal

Çalışmada kullanılan makine ve malzemelere ait bilgiler Tablo 3'te verilmektedir.

**Tablo 3.** Çalışmada Kullanılan Makine ve Malzemeler

Malzeme Adı	Malzeme Özellikleri
Fosfor iplik	1 adet (750 m) , %60 Poliester/%40 Polipropilen (dtex 150 x 2 / den 135 x 2 ), beyaz-yeşil renk, Madeira Marka, Almanya Üretimi.
Kumaş	1 metre, %100 poliester, panama dokuma örgü, beyaz renk, 240 g/m <sup>2</sup> .

Kasnak	1 adet.
Transparan film	1 adet A4 boyutunda transparan film.
Yazıcı	1 adet Epson L1800 model ink-jet yazıcı.
Bilgisayar	1 adet Lenova marka bilgisayar.
Çizim programı	1 adet Adobe Illustrator vektörel çizim programı.
Gaze bezi germe makinesi	1 adet gaze bezi germe makinesi.
Pozlama makinesi	1 adet film pozlama makinesi.
Kurutma makinesi	1 adet Black&Decker marka.
Yıkama Makinesi	1 adet şablon yıkama makinesi.
Baskı Masası	1 adet, vakumlu.
Gaze bezi	1 metre, 77T mesh, bezayağı, %100 poliester.
Emülsiyon	Saati Grafic Pu marka hazır emülsiyon.
Rakle	1 adet 25 cm rakle.
Şablon	1 adet 365 x 480 mm boyutunda alüminyum şablon.
Nakış İğnesi	1 adet.
Hazır baskı patı	150 g pigment siyah boya (%4 oranında pat içerisinde yer almaktadır).

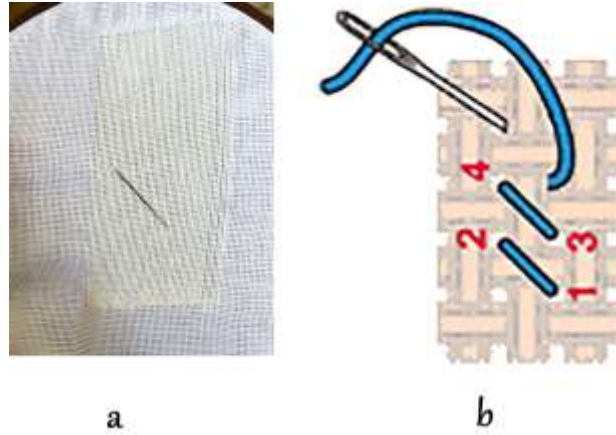
## 5.2. Yöntem

Betimleyici araştırma modelinin kullanıldığı bu çalışmada, akıllı tekstiller, ışıldayan materyaller, fosforlu ışıldama ve fosforlu tekstiller hakkında literatür taramaları yapılmış, fosforlu tekstillerde kullanılan üretim metotları hakkında detaylı araştırmalar yapılmıştır. Fosforlu tekstiller hakkında bilgi verilmesi ve çalışmada kullanılan üretim yöntemin farklılığının da gösterilmesi için belgesel kaynak taraması yapılmıştır. Çalışmada yapılan tasarım yönteminde, nakış işleme ve düz film baskı tekniklerinden yararlanılmıştır. Çalışmada yapılan tasarıma ait sonuçlar nitel gözlem yoluyla değerlendirilmiştir.

Çalışmada yapılan işlemler aşağıdaki sırasıyla uygulanmaktadır:

- 1- Kumaşın kasnağa gerilmesi: 135 x 140 mm boyutlarında ki tasarıma uygun olan çember ahşap kasnak üzerine gergin bir şekilde kumaş yerleştirilmektedir.
- 2- İşleme iğnesinden, 4 katlı olarak fosforlu ipliğin geçirilmesi ve ipliğin işlemeye hazır hale getirilmesi: Bu işlem yapılırken kullanılan her bir katın uzunluğu yaklaşık olarak 50 cm olarak ayarlanmaktadır. Daha uzun olan katlarda işleme esnasında takılma vb. problemler olabildiğinden iplik kat uzunluğu maksimum 50 cm olacak şekilde

- ayarlanmaktadır. İşleme iğnesinden 4 katlı fosfor iplik olacak şekilde (her bir kat 50 cm uzunluğunda) fosforlu iplikler geçirilerek işleme iğnesi hazır hale getirilmektedir.
- 3- Fosforlu ipliğin, yarım çarpı işi olarak beyaz panama kumaş üzerine, 135 x 140 mm boyutlarında işlenmesi (Görsel 4a, 4b): Başlama noktasında, fosforlu iplik zemine kumaş arka yüzüne düğümlenerek başlanmaktadır. Daha sonra Görsel 4b.'de görülen nakış formunda, üstten 1 adım sol çapraz yaparak ve daha sonra zeminden 1 adım tam sağ yaparak tekrar aynı çözgü hizasından üstten sol çapraz yapacak kısma gelmektedir ve bu adımlar üst desen sınırına kadar aynı şekilde devam etmektedir. Üst desen sınırına geldiği noktada tekrar alttan düğüm yapılarak her bir çözgü hizası ayrı bir fosforlu iplik katıyla işlenmektedir. Bu şekilde yapıldığında desen içerisinde altta istenmeyen düğüm yerleri oluşmamakta ve düzgün bir formda fosfor iplikli zemin işlenmesi yapılabilmektedir (Görsel 4a).



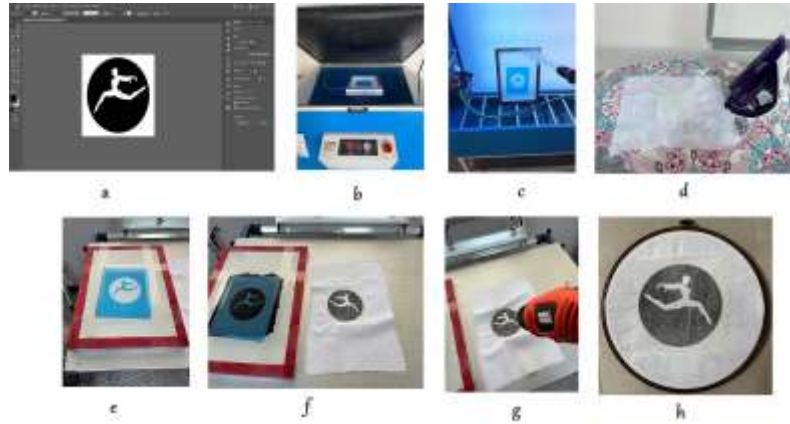
**Görsel 4.** a: Fosforlu İpliğin Kumaşa İşlenmesi, b: Yarım Çarpı İşi (Goblenci, 2022)

- 4- Fosforlu görünmesini istediğimiz desenin, Adobe Illustrator programı kullanılarak bilgisayarda hazırlanması: Örnek tasarım için Pixabay Company'den Sergeitokmakov'a ait eser fotoğrafından yararlanılmıştır. Bu eser fotoğrafından bir kesit kullanılarak Illustrator programında dans eden kadın figürü vektörel formatta hazırlanmaktadır (Görsel 5a).

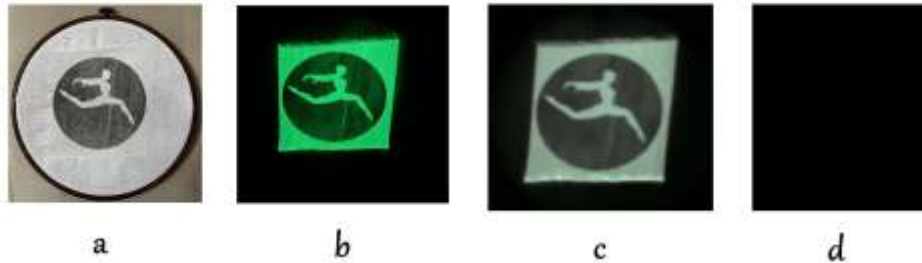
- 5- Hazırlanan vektörel çizimin, transparan film üzerine yazıcıdan çıktısının alınması: Vektörel olarak çizimi yapılan dans eden kadın figürünün Epson L1800 yazıcı ile siyah beyaz olarak asetat üzerine çıktısı alınmaktadır.
- 6- Gaze bezinin, gaze bezi germe makinesinde şablona gerilmesi: Gaze bezi germe makinesi üzerine 77 Mesh ipek bezi yaklaşık 30 N/cm gerginlikte gerilmektedir.
- 7- Hazırlanan şablonun temizlenmesi amacıyla yıkama makinesinde yıkanması ve kurutulması: Hazırlanan şablon üzerinde bulunan gaze bezindeki yağ ve benzeri istenmeyen kimyasalların uzaklaştırılması amacıyla deterjanla yıkaması yapılmakta ve 40 °C'de 10 dk süresince kurutulmaktadır.
- 8- Şablona emülsiyon sürülmesi: Şablonun her iki tarafına ışığa duyarlı emülsiyon tek kat olarak sürülmektedir.
- 9- Üzerine çıktı alınan transparan filmin, pozlama makinesine şablon ile beraber yerleştirilmesi ve pozlama işleminin yapılması (23 saniye pozlama, 25 saniye vakumlama): Bu işlemin amacı asetatta siyah görünen alanların pozlamadan etkilenmeyip, siyah olmayan alanların pozlama sonucunda gaze bezi üzerinde sabitlenmesinin sağlanmasıdır. Böylelikle ışık görmeyen alanlar yıkama sonrası açılacak ve bu kısımlar baskı patını kumaş zeminine geçirecektir (Görsel 5b).
- 10- Pozlama sonrası şablonun yıkanması ve baskı alınacak nihai desenin şablon üzerinde oluşturulması: Pozlama sonrası desen içeren alanların üzerindeki emülsiyonun ayrıştırılabilmesi amacıyla basınçlı su yardımıyla yıkama yapılmaktadır (Görsel 5c).
- 11- Yıkanan şablonun 40C°'ye ayarlanmış fırında kurutulması: Yıkama sonrası 10 dk süresince şablona kurutma yapılmaktadır.
- 12- Kasnaktan kumaşın çıkarılması ve düzgün baskı yapılabilmesi amacıyla kumaşın ütülenmesi: Kumaş yüzeyinin düzgün olması baskı kalitesine etki edeceğinden, baskı işlemi öncesinde kumaşa ütülme işlemi yapılmaktadır (Görsel 5d).
- 13- Kumaşın ön yüzünün kullanıcıya bakacak şekilde vakumlu baskı masasına yerleştirilmesi.

- 14- Şablonun emülsiyon dışında kalan kısmının bantlanması: Bantlama işlemi, baskı patınının baskı alanı dışından kumaş yüzeyine sızmasını engellemek amacıyla yapılmaktadır (Görsel 5e).
- 15- Yerleştirilen kumaş üzerine, işlenen kısmı taşmayacak ve ortalayacak şekilde şablonun yerleştirilmesi: Şablon üzerinde kadın figürü bulunan kısmın fosforlu iplikle işlenen alanı ortalayacak şekilde kumaş üzerine yerleştirilmesi işlemidir.
- 16- Yerleştirilen şablona siyah renk baskı patınının dökülmesi ve baskı işleminin yapılması: Baskı işlemi yapılırken rakle yardımıyla siyah renk baskı patınının kumaş üzerine aktarımı yapılmaktadır (Görsel 5f).
- 17- Baskı yapılan kumaşın kurutulması (560°C, 20 saniye): Bu işlemin amacı kumaş üzerine aktarılan baskı boyar maddesinin kumaş üzerine yerleşmesinin sağlanmasıdır. Bu amaçla el tipi kurutma makinesi ile 560 °C, 20 saniye boyunca, kumaşla makine arasında yaklaşık 20 cm mesafe olacak şekilde, yakmadan ve zarar vermeden kumaş üzerinde kurutma işlemi uygulanmaktadır (Görsel 5g).
- 18- Baskısı alınan kumaşın kasnağa gerilmesi ve aydınlık ortamda kumaşın gösterimi (Görsel 5h): Kurutma sonrası baskı yapılan kumaş tekrar kasnak üzerine gergin bir şekilde yerleştirilmiştir.
- 19- Kasnağa gerilen kumaşın, güneş ışığında 5 dk bekleme sonrasında karanlık ortamda gözlenmesi sonucu elde edilen görünümler (Görsel 6), (Tablo 4).
- 20- Kasnağa gerilen kumaşın, güneş ışığında 10 dk bekleme sonrasında karanlık ortamda gözlenmesi sonucu elde edilen görünümler (Görsel 6), (Tablo 4).
- 21- Kasnağa gerilen kumaşın, güneş ışığında 15 dk bekleme sonrasında karanlık ortamda gözlenmesi sonucu elde edilen görünümler (Görsel 6), (Tablo 4).





**Görsel 5.** a: Fosforlu Görünmesini İstedığımız Desenin, Adobe Illustrator Programı Kullanılarak Bilgisayarda Hazırlanması (Pixabay Company, Sergeitokmakov, 2022), b: Üzerine Çıktı Alınan Transparan Filmin, Pozlama Makinesine Şablon İle Beraber Yerleştirilmesi ve Pozlama İşleminin Yapılması, c: Pozlama Sonrası Şablonun Yıkanması ve Baskı Alınacak Nihai Desenin Şablon Üzerinde Oluşturulması, d: Kasnaktan Kumaşın Çıkarılması ve Düzgün Baskı Yapılabilmesi Amacıyla Kumaşın Ütülenmesi, e: Şablonun Emülsiyon Dışında Kalan Kısımının Bantlanması, f: Yerleştirilen Şablona Siyah Baskı Patının Dökülmesi ve Baskı İşleminin Yapılması, g: Baskı Yapılan Kumaşın Kurutulması, h: Baskısı Alınan Kumaşın Kasnağa Gerilmesi ve Aydınlık Ortamda Kumaşın Gösterimi



**Görsel 6.** a: Çalışmanın Aydınlik Ortamdaki Görünümü, b: Çalışmanın Güçlü Fosforlu Işık Yayma Görünümü, c: Çalışmanın Giderek Zayıflayan Fosforlu Işık Yayma Görünümü, d: Çalışmanın Fosforlu Işık Yayma Görünümünün Durması Sonucu Karanlık Ortamdaki Görünümü

### 5.3. Bulgular ve Tartışma

Uygulanan işlem basamakları sırasıyla incelendiğinde, eldeki fosforlu ipliğin kat sayısı, tek başına yarım çarpı işi yapılan bölgelerdeki boşluğu tam olarak kapatamadığından, 4 katlı olarak iğneden geçirilme ihtiyacı duyulmuştur. 4 katlı olarak iğne üzerinde hazırlanan fosforlu iplik, kumaş üzerindeki gözenekleri neredeyse tamamen kapatmayı sağlamaktadır. Fosforlu ipliğin yarım çarpı işi olarak dokuma yüzeyine işlenmesi esnasında, ipliğe uygulanan fazla gerilimin bazı bölgelerde fosforlu ipliğin yüzeyi daha az kapamasına neden olduğu, gevşek durumlarda ise yüzeyde boncuklama etkisi yaptığı gözlenmiştir, her iki durumda da baskı aşamasında hataya neden olabilecek durumlar olabileceğinden, optimum gerginlikte ipliğin

işlenmesine dikkat edilmiştir. İşleme esnasında, özellikle düğüm yerleri işleme alanının bitim yerlerine denk getirilmiş olup, böylelikle kumaş yüzeyinde orta alanda farklı ve istenmeyen görüntülerin olması engellenmektedir. İşleme sonrası yapılan baskı aşamasında, işlenen kumaşın her yerinde aynı kumaş düzgünlüğünün olması, baskı kalitesi açısından son derece önemlidir. Bu nedenle işlenen kumaş, baskı öncesinde ütülenmiş ve yüzey düzgünlüğü sağlanmıştır. Fosforlu iplikle işlenen alana, baskısı alınacak olan desenin ortalı olarak yerleştirilmesi de ayrıca dikkat edilen hususlardan birisidir. Baskı aşamasında vakumlu baskı masası kullanılmıştır, özellikle kumaşın tüm yüzeye düzgün bir şekilde oturması ve baskı esnasında kumaşın hareket etmemesi açısından vakumlu baskı masası kullanımı önemlidir. İstenirse alternatif bir uygulama olarak, kullanılacak olan kumaş türünün de uygun olması halinde, yüzey yapıştırıcıları da kullanılabilir. Böylelikle vakumlu olmayan masalarda da baskı işlemini uygulayabilme imkanı olabilecektir.

Tüm aşamalar bittikten sonra nihai ürünün genel görünümü ve karanlık ortamdaki performansı incelenmiştir. Ürünün gün ışığındaki nihai görünümü temiz ve net olup, karanlık ortamda yeşilimsi renkte ışıdayarak görünen desen, gün ışığında ise ekru (kremsi) renkte net olarak görünmektedir. Yapılan çalışma, güneş ışığı altında 5 dk, 10 dk ve 15 dk süresince ayrı ayrı tutulmuş olup, daha sonra güneş ışığı altından alınan fosforlu kumaş karanlık ortama alınmıştır. Karanlık ortamda, 5 dk güneş ışığı altında bekleyen fosforlu kumaşın ilk 10 dk güçlü ışıdamaya yaptığı, geriye kalan 20 dk'da ise yayılan ışıdamanın yavaş yavaş azalarak sıfırlandığı gözlenmiştir (Tablo 4). Karanlık ortamda, 10 dk güneş ışığı altında bekleyen fosforlu kumaşın ilk 25 dk güçlü ışıdamaya yaptığı, geriye kalan 40 dk'da ise yayılan ışıdamanın yavaş yavaş azalarak sıfırlandığı gözlenmiştir (Tablo 4). Karanlık ortamda, 15 dk güneş ışığı altında bekleyen fosforlu kumaşın ilk 35 dk güçlü ışıdamaya yaptığı, geriye kalan 75 dk'da ise yayılan ışıdamanın yavaş yavaş azalarak sıfırlandığı gözlenmiştir (Tablo 4).

**Tablo 4.** Güneş Işığı Altında Kalma Süresine Göre Ürünün Fosforlu Işık Yayma Durumları

Güneş Işığı Altında Kalma Süresi (dk)	Güçlü Fosforlu Işık Yayma Süresi (dk)	Zayıf Fosforlu Işık Yayma Süresi (dk)	Fosforlu Işık Yayma Toplam Süresi (dk)
5	10	20	30
10	25	40	65
15	35	75	110

Tablo 4'dende görüldüğü üzere, fosforlu tekstillerin güneş altındaki bekleme süresini artırdıkça, karanlık ortamdaki ışıldama süresinin de arttığı sonucuna ulaşılmaktadır.

## 6. Sonuç

Yapılan çalışmada, dokuma yüzey üzerine fosforlu iplikler, yarım çarpı işi metoduyla, belirli bir alanda ve arada hiç boşluk vermeksizin nakışla işlenmiştir. İşlenen bu fosforlu alan üzerine ise fosforlu olarak görünmesi istenilen deseni açıkta bırakacak şekilde düz film baskı işlemi yapılmıştır. Yapılan bu çalışma, fosforlu tekstil ürünü yapımında tek başına kullanılan dokuma, örme, nakış veya baskı metotlarına göre farklı bir üretim önerisi getirmektedir.

Yapılan bu çalışmada, direkt dokuma imkanı, fosforlu baskı patı olmama durumu veya direkt ayrıntılı nakış yapma imkanı olmayan durumlar için alternatif bir üretim yöntemi gösterilmektedir. Çalışmada, fosforlu ışıldama özelliği kazandırılmak istenen desen başarılı bir şekilde tekstil yüzeyine uygulanmıştır. Bu yöntem, tekstil endüstrisinde direkt giysi üzerinde veya giysi kalıp parçaları üzerinde uygulanabilme potansiyelini taşımaktadır. Bu yöntemin ışığında, fosforlu ipliklerin kullanıldığı düz dokuma kumaşların üzerine yapılacak olan baskı çalışmaları ile metraja yönelik üretim yöntemlerinin de tekstil sektöründe uygulanma olanağının bulunabileceği düşünülmektedir. Çalışma sonucunda, fosforlu ipliklerin tekstil sektöründe kullanımına yönelik farkındalığın artırılması ve alternatif bir yöntem olarak, fosforlu iplik nakış işlemesi ve tekstil baskı işleminin beraber kullanılmasıyla birlikte, farklı ve ilgi çeken tasarımlarının yapılabileceği gösterilmektedir. Bu alanda yapılacak olan katma değeri yüksek tasarımlarla, ülkemiz tekstil ticaretine de katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

## Kaynakça

Alagirusamy, R. ve Das, A., (2010), *Technical Textile Yarns Industrial And Medical Applications*, İngiltere: Woodhead Publishing Limited, Cambridge.

Al-Quahtani, S.D., Alkhamis, K., Alfi, A.A., Alhasani, M., El-Morsy, M.H.E., Sedayo, A.A. ve El-Metwaly N.M. (2022), "Simple Preparation of Multifunctional Luminescent Textile for Smart Packaging", *American Chemical Society*, 7, 19454-19464.

Bilir, M., Z. (2018). "Use Of Chromic Dyes In Textile Design And A Sample Design With Chromic Dyes", *International Journal Of Eurasia Social Sciences*, 9 (33), 1730-1739.

Cheng, T., Lin, T., Brady, R., ve Wang, X. (2008). "Fast Response Photochromic Textiles From Hybrid Silica Surface Coating", *Fibers and Polymers*, 9(3), 301–306.

Cherenack K. ve Pieterston L., (2012), "Smart Textiles: Challenges And Opportunities", *Journal of Applied Physics*, 112, 1–14.

Christie, R. (2015). *Color Chemistry*, İngiltere: Royal Society Of Chemistry.

Çelikel, D.C. (2020). *Smart e-textile materials*, N. Tasaltin (Ed.), Advanced functional materials (1-16), İngiltere: IntechOpen.

Çukul, D. (2013), "Teknik İpliklerde Son Yıllardaki Gelişmelere Örnekler", *Tekstil ve Mühendis*, 20 (91), 50-63.

Du, H., Shan, W., Wang, L., Xu, D., Yin, H., Chen, Y. ve Guo, D. (2016), "Optimization And Complexing Agent-Assisted Synthesis Of Green SrAl<sub>2</sub>O<sub>4</sub>: Eu<sup>2+</sup>, Dy<sup>3+</sup> Phosphors Through Sol–Gel Process", *Journal Of Luminescence*, 176, 272-277.

Gorgieva, S., Virant, N. ve Ojstršek, A. (2019), "Complementary Assessment of Commercial Photoluminescent Pigments Printed on Cotton Fabric", *Polymers*, 11 (1216), 1-18.

Hameed, A., Aljuhani, E., Bawazeer, T.M., Almeahmadi, S.J., Alfi, A.A., Abumelha, H.M., Mersal, G.A.M. ve El-Metwaly, N. (2021), "Preparation Of Multifunctional Long-Persistent Photoluminescence Cellulose Fibres", *The Journal Of Biological And Chemical Luminescence*, 36, 1781-1792.

Harold, E.W., (1957), *Phosphorescent Yarn*, US Patent No: 2787558.

Joseph G., (1953), *Phosphorescent Yarns*, US Patent No:2635969.

Katsuhiro, P. ve Kazufumi, T., (2012), *Phosphorescent Polyester Laminates And Their Yarns*, Japonya: Patent No: 2008155592.

Khattab, T.A., Rehan, M. ve Hamouda, T. (2018), "Smart Textile Framework: Photochromic And Fluorescent Cellulosic Fabric Printed By Strontium Aluminate Pigment. Carbohydr". *Polym. 2* (195), 143–152.

Khurana, Y. (2017), "Smart Clothing: Future Of Wearables", *Contemporary Social Sciences*, 26 (4), 81-88.

Kooroshnia, M. (2014), "Designing A Two-Phase Glow-In-The-Dark Pattern On Textiles", *Shapeshifting Conference: Auckland University of Technology*, Yeni Zelanda.

Kooroshnia, M. (2014), "Designing a Two-Phase Glow-in-the-Dark Pattern on Textiles", Textile and Design Lab and Colab at Auckland University of Technology.

Li, W., Liu, Y. ve Ai, P. (2010), "Synthesis And Luminescence Properties Of Red Long-Lasting Phosphor Y<sub>2</sub>O<sub>3</sub>:Eu<sup>3+</sup>, Mg<sup>2+</sup>, Ti<sup>4+</sup> Nanoparticles", *Materials Chemistry And Physics*, 119, 52-56.

Marc S., (1999), *Process For Producing Longer-Lasting, Highly Luminescent, Phosphorescent Textile Fibers*, US Patent No: 5914076.

Marija, G., Mateja, S., Franci, D., Tatjana, R., Matejka, B. ve Sabina, B. (2006), "Smart Textiles For Curtains: Paddyeng Of Polyester Yarn With Phosphorescent Pigments", *Tekstil*, 49, 201-206.

Nazarov J.V. ve Popova V.V., (2019), "Light Design And Textiles", *Light & Engineering*, 27, 33-37.  
Oliveira C., R., Júnior, A., H., Immich, A., P., S. ve Fiates, J., (2022), "Use Of Advanced Materials In Smart Textile Manufacturing", *Materials Letters*, 316, 1-5.

Ramlow, H., Andrade, K.L. ve Immich, A.P.S. (2020), "Smart Textiles: An Overview Of Recent Progress On Chromic Textiles", *The Journal of The Textile Institute*, 112 (1), 152-171.

Sasmal, A., K. ve Pal, T. (2021), "Chromism Of Chemical Compounds", *Journal of the Indian Chemical Society*, 98, 1-4.

Schwaiger N., E. ve Wang S, (2010), *Study In The Field Of Product Development About Illuminating Material For Fire-Fighter Garments & Others In The Future*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, University of Borås.

Sharma, R. ve Bairagi, N. (2018). "The Role Of Photoluminescent Pigments in Textiles", *Trends in Textile Engineering & Fashion Technology*, 2(2), 164-167.

Sing, H., Tanwar, V., Bhagwan, S. ve Singh, I. (2017), *Recent Advancements In Limunescent Materials And Their Potential Applications*. Tiwari, A., Iyer, P.K., Kumar, V. ve Swart. H. (Ed.), *Advanced Magnetic And Optical Materials* 317-352, US: Scrivener Publishing.

Stoppa, M. ve Chiolerio, A., (2014), "Wearable Electronics And Smart Textiles: A Critical Review", *Sensors*, 14, 11957-11992.

Van Langenhove, L. (2007). *Smart Textiles For Medicine And Healthcare: Materials, Systems And Applications*, İngiltere: Woodhead Publishing Limited.

Wako, A.H., Dejene, B.F. ve Swart, H.C. (2014), "Roles Of Doping Ions In Afterglow Properties Of Blue CaAl<sub>2</sub>O<sub>4</sub>:Eu<sup>2+</sup>, Nd<sup>3+</sup> Phosphors", *Physica B Condensed Matter*, 439, 153-159.

**İnternet Kaynakları**

Research and Markets, Global Smart Fabrics Market to Reach \$11.4 Billion by 2027, US, Erişim tarihi: 04.09.2022.

Pixabay Company, Sergeitokmakov, <https://pixabay.com/tr/illustrations/g%C3%BCncel-bat%4%B1m%4%B1-siluetler-dans%C3%A7a7%4%B1-k%4%B1z-4810364/>, Erişim tarihi: 05.06.2022.

Swicofil Company, Luminescent Glow Yarn, [http://www.swicofil.com/glow\\_yarn.html](http://www.swicofil.com/glow_yarn.html), Erişim tarihi: 10.09.2012.

**Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Colourchange Company, "Photochromic Ink: Applications", <https://www.colourchange.com/photochromic-ink/>, Erişim tarihi: 15.08.2022.

Görsel 2a, 2b, 2c. Nazarov J.V. ve Popova V.V., (2019), "Light Design And Textiles", *Light & Engineering*, 27, 33-37.

Görsel 3a. The Orange Country Register, "Firefighters Test Glow-In-The-Dark Technology". <https://www.oregister.com/2011/11/14/firefighters-test-glow-in-the-dark-technology-2/>, Erişim tarihi: 14.11.2011.

Görsel 3b. Aliexpress Company, "DIY Glow Natural Yarn, Phosphorescent Yarn, Fluorescent DK Yarn", "Halloween Fancy Yarn, Funny Projects Glow in the Dark Yarn", <https://tr.aliexpress.com/item/1005004396385224.html?gatewayAdapt=glo2tur>, Erişim tarihi: 20.08.2022.

Görsel 3c. Mphotoluminescent Company, "Photoluminescent Fabric". <https://www.mphotoluminescent.com/photoluminescent-fabric-day.html>, Erişim tarihi: 27.08.2022.

Görsel 3d. Pinkoi Company, "Constellation Production Kit Made Of Shining Phosphorescent Thread Lyra", <https://en.pinkoi.com/product/m6SYwRUP>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

Görsel 3e. Ambromanufacturing Company, "Glow in the Dark Screen Printing". <https://www.ambromanufacturing.com/glow-in-the-dark-screen-printing/>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

Görsel 4b. Goblenci, "Goblen Nedir", <https://www.goblenci.com/goblen/goblen-nedir.html>, Erişim tarihi: 25.08.2022.

**SERAMİK ESERLERDE KORUMA VE SERGİLEME SÜRECİ\*****CONSERVATION AND EXHIBITION PROCESS IN CERAMIC WORKS****Derya Çevik\*\* , Yusuf Bilen\*\*\*****Öz**

Seramik, insanlık tarihinin en eski ve önemli kültürel hazinelerini içinde barındırdığı bilinmektedir. Seramik buluntular sayesinde kronolojik bir sıralama yapılabilmektedir. Bu sıralama o dönemin kültürel buluntuları, kullanılan araç ve gereçleri hangi ihtiyaçlar doğrultusunda ortaya çıktığı ve bunların kullanım amaçları hakkında bize bilgi vermektedir. Bundan dolayı seramik objelerin ilk olarak sınıflandırılması, bozulma nedenleri ve bütünlüğünün korunması için etkin ve önleyici koruma çalışmalarının yapılması gerekmektedir. Bu çalışmada, bir seramik eserin müzeye gelmeden önce uygulanacak aşamaları, müzedeki eserlerin korunma süreci, seramiğin vitrinde sergilenmeden önce uygulanması gereken yöntemleri ve pasif koruma yöntemleri ele alınmaktadır. Amacımız "seramik eserlerin korunması ve sergileme yöntemlerinin kültürel mirasa katmış olduğu tecrübe ve temel ilkelerin araştırılmasıdır. Ayrıca taşınabilir kültürel mirasın disiplinler arası çalışmalarla birlikte teknolojinin ilerlemesi seramik koruma ve sergilemenin müzelere nasıl bir katkısı olduğu ve sürdürülebilirliği konusunda katkı sağlamaktadır. Bu anlayışla müzelerde sergilemeyi ziyaretçilere daha iyi bir şekilde göstermek için web tasarımı uygulamasını kullanmak etkili bir iletişimi sağlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Pasif Koruma, Sergileme, Seramik Sanatı, Müzecilik, Seramik Bozulmalar.

**Abstract**

Ceramics are known to contain the oldest and most important cultural treasures of human history. Thanks to ceramic finds, a chronological order can be made. This order gives us information about the cultural finds of that period, the needs of the tools and equipment used, and the purposes of their use. Therefore, it is necessary to first classify ceramic objects, the causes of deterioration and to carry out effective and preventive conservation work to preserve their integrity. In this study, the stages to be applied before a ceramic artifact comes to the museum, the conservation process of the artifacts in the museum, the methods to be applied before the ceramic is exhibited in the showcase and passive conservation methods are discussed. Our aim is to investigate the experience and basic principles that "conservation and display methods of ceramic artifacts" have added to cultural heritage. In addition, with the interdisciplinary understanding of portable cultural heritage, it does not progress on how ceramic conservation and display contribute to museums and its sustainability. With this understanding, using the web design application to show the exhibition in museums to visitors in a better way provides an effective communication.

**Keywords:** Passive Conservation, Exhibition, Ceramic Art, Museology, Ceramic Deterioration.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 30.03.2023– Kabul tarihi: 04.06.2023.*

\*Bu makale, Derya Çevik'in Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Programı kapsamında Doç. Dr. Yusuf Bilen danışmanlığında hazırlanan "Seramik Eserlerde Pasif (önleyici) Koruma ve Sergileme Yöntemleri" başlıklı Sanatta Yeterlilik tezinden üretilmiştir.

\*\*Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, YÖK 100/2000 Doktora Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, dinc\_derya07@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2168-6163>.

\*\*\*Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Hat Sanatı Ana Sanat Dalı, yusufbilen@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-2485-5823>.

## 1. Giriş

Çok eski tarihlerde seramiğin taşınır ve taşınmaz alanlarda yer almasından dolayı sergilenmesi ve korunması noktasında çeşitli sorunlarla karşılaşmaktadır. Sergileme sırasında kullanılan yardımcı malzemelerin çalışmanın bir parçası olduğundan hareketle, çalışmanın mekân ve nesneyle bütünlüğünü oluşturan, anlamıyla örtüşen şekilde tasarlanması, anlatım birliğinin korunmasını sağlamaktadır.

Makale konumuz ile ilgili çalışmaya alanda yapılan araştırmalar sonucu başlanılmıştır. Bu doğrultuda araştırmacının sınırlandırılması ve kullanılan seramik eserlerin iklim şartları da göz önünde tutularak eserlerde meydana gelen fiziksel, kimyasal ve biyolojik etkiler üzerine müzelerde incelemeler yapılmıştır. Bunun sonucunda toplanan bilgiler İç Anadolu Bölgesi'nin seramik eserler yönünden daha zengin olduğunu göstermiştir. Nevşehir, Konya ve Kayseri'de bulunan bazı müzelerde ön araştırma yapılmıştır. İncelemeler neticesinde buralarda bulunan müzelere gidilmiş gerekli veriler toplanmıştır. Seramik eserlerin bölgede yaygın olması pasif koruma ve sergileme sürecinin ilerleyişini belirlemede makaleye önemli bir katkı sağlamıştır. Eserleri koruma ve sergileme aşamasında doğal afet durumunda uyulması gereken yöntem ve planlar da ele alınarak araştırmaya katkı sağlamıştır. Ayrıca gelişen teknoloji ile birlikte eserlerin sergileme süreçleri web ortamında düzenlenerek müzeciliğe önemli bir katkı sağlaması amaçlanmaktadır.

## 2. Tarihçesi ve Yöntemi

Seramik; nitelikli olan kilin biçimlendirilip kurutulması, fırınlanması veya ateşte pişirimi sonucunda kimyasal ve fiziksel özelliğini değiştirerek sertleşmesiyle oluşan ürünlerin tamamına denmektedir (Başaran, 2000:9). Malzeme olarak binlerce yıla tanıklık ederek ve o dönemin kültürlerini bu zamana taşıma imkânı sunmaktadır. Killerin elde edildiği topraklara göre içlerinde değişik miktarlarda silikat, kuvars, feldspat, kireç, granit, manyetit, hematit, alüminyum hidroksit ve su gibi maddeler bulunmaktadır (Başaran, 2000:9). En iyi uygulama yapılan kilin ince tanecikli ve plastik özelliği fazla olan kalsiyum karbonat ve demir oksit maddelerini içeren bu sayede de kolay sertleşebilen bir özelliği bulunmaktadır. Seramik eserlerde şekillendirme, toprak yaş olarak yapılmaktadır (Bakırer, 2009:23). Bunlara çimdik ve



fitil yöntemi gösterilmektedir. Çimdik yönteminde çömlek çamuru yoğrulduktan sonra top haline getirilir. Daha sonra parmaklar yardımı ile içi oyularak şekillendirilir. Bu yöntemle şekillendirilecek olan kap fazla büyük olmaması gerekmektedir (Bakırer, 2009:23).

Elle şekillendirmede bir diğer yöntem ise sucuk yöntemidir. Sucuk yöntemine şerit yöntemi de denilmektedir (Ökse, 1993:111). İlk olarak yoğrulmuş çamurdan ince, yuvarlak sucuklar hazırlanmaktadır. Sucuklar üst üste sıralanarak eklenir, ekleme yerlerinin yapışması için parmakların yardımı ile sıkıştırılarak hafif yukarı doğru uzatılır, alttaki kısım ile birleştirilir. Yüzey bir alet yardımı ile hafif bir şekilde vurularak düzeltilmektedir. Sucuk yöntemi her boyutta kabın biçimlendirilmesine uygun bir yöntemdir (Bakırer, 2009:23).

El tornası (çark) yöntemi, insanların çanak çömleğe duydukları gereksinimle birlikte zamanla yeni arayışlara yönlendirmiştir. Çarkın ortaya çıkması da çömlek yapımına ivme kazandırmış ve bundan sonra seri üretime geçilmiştir. (Başaran, 2000:11). Bu yöntem pek çok ihtiyacın karşılanmasını sağlamıştır. Bu süreçle seramik bir objenin “seramik” olarak adlandırılabilmesi için yüksek derecede pişirilmesi gerekmektedir. Bu işlemin olabilmesi için seramik eserin şekillendirilmiş, kurutulmuş ve fırınlanmış olması gerekmektedir. Eserin fırınlanması çeşitli fırınlarda yapılabilmektedir. Fırınlama işleminde, “hamurun kimyasal değişime uğrayarak plastikliğini yitirmesi en az 450-500 C0 de başlar, pişmesi yaklaşık 700 C0 de gerçekleşir. Hamurun içinde bulunan minerallerin erime süreci ve buna bağlı olarak renk değişimleri bu aşamada oluşur” (Ökse, 1993:12). 900 ve 1000 C0 ise çamur artık suyunu bıraktığı için bulunan metal ve ametaller eriyerek, camsı bir oluşumla kil zerreciklerinin birbirine bağlanması sonucunda çamurun pekişmesi sağlanmaktadır (Ayık, 2016:204). Bu seramik bir objenin artık geri dönüşümünün mümkün olmadığı anlamına gelmektedir.

### **3. Seramik Bozulmalar**

Seramik eserlerde koruma, obje üzerinde zamanla meydana gelen fiziksel, kimyasal ve biyolojik bozulmalara karşı alınan önlemlerdir. Bozulmaya sebep olan etkenlerin anlaşılabilmesi için ilk olarak onarım ve koruma işlemlerinin tam olarak yapılması gerekmektedir. Yapılan müdahalelerin kontrollü olması amacıyla uluslararası tüzükler hazırlanmıştır. Bu tüzüklerden biri olan, “eski yapıların korunması ve onarımıyla ilgili ilkeler üzerinde karara varmak ve bunları

uluslararası bir temele yerleştirmek” amacıyla Venedik’te 25-31 Mayıs 1964 tarihleri arasında toplanan “II. Uluslararası Tarihi Anıtlar Mimar ve Teknisyenleri Kongresi” Venedik Tüzüğü adıyla anılan kararlar almıştır (Ahunbay, 2017:19). Bu tüzükte kapsamlı bir şekilde taşınır-taşınmaz tüm yapılar üzerinde var olanın korunması, uygulanması gereken yöntemler ve müdahale yapılırken durulması gereken benzeri maddeler yer almaktadır.

İnorganik maddelerden oluşan seramikler zamanla hem çevresel hem de eseri oluşturan elementlerin değişmesiyle birlikte çeşitli bozulmalara maruz kalmaktadır. Bu bozulmalarda en çok çevresel, fiziksel, biyolojik ya da kimyasal bozulmaların yanı sıra müzelere kadar geçen evrede ve müzeye taşımada seramik objeler üzerinde meydana gelen olumsuz şartlar önemli bir rol oynamaktadır. Seramiğin bozulması; üretimi, kullanımı ve kullanımdan çıktıktan sonraki aşama, toprakaltında kalmadan önce maruz kaldığı etkenler, toprak altında kaldığı zaman, kazı ve kazıdan sonraki durumu, koruma-onarım ve sonraki aşamalardan meydana gelmektedir.

### 3.1. Seramik Eserlerde Fiziksel Bozulmalar

Seramik eserlerde fiziksel bozulmalar; kırılma, deformasyon, ufalanma, pişirim hataları, kil çatlakları, çatlama, aşınma ve çarpma olarak ele alınmaktadır.

Kırılma, fiziksel ve mekanik bir darbe sonucu birçok parçaya ayrılmış seramik objeyi tanımlamaktadır. Eserin kazı ya da herhangi bir bağış yoluyla ulaşması aşamasında sert bir şekilde darbe alması seramik bir bünye üzerinde kırılmaya sebep olabilmektedir (Görsel 1).



**Görsel 1.** Vazo üzerinde meydana gelen kırılma, 59,6 x 63,4 cm, Kaman Kalehöyük Müzesi,2011.

Deformasyon: Seramik eserin taşınma, kazıdan çıkarılma ya da kullanımı esnasında yapısal bir hareket sonucu şeklinin değişmesine denmektedir (Görsel 2).



**Görsel 2:** Kandil'in kazıdan çıkarılma esnasında deforme olması, 5 cm, Kaman Kalehöyük Müzesi, 2011.

Ufalanma ve pişirim hataları: Kil üzerine uygulanan astar gibi ürünler kullanılacaksa kurutma işlemine dikkat edilmelidir. Ayrıca astar ile seramik bünye arasında ara tabaka oluşmadığı için astarın seramik bünyeye tutunamaması veya astarın kalın sürülmesi ile de çatlama ve dökülme hataları oluşabilir. Eğer kullanılan astar tabakasının küçülmesi bünyeninkinden az ya da fazla ise kurutma sırasında çatlayabilir veya dökülebilir. Astarın çok fazla küçüldüğü durumlarda ucu kıvrık dökülmeler (Görsel 3) meydana gelebilmektedir (Fraser, 2010:53).



**Görsel 3:** Pişirme sonrası dökülmeler, 2010.

Kil çatlakları: Çatlak oluşumu kullanılan bazı kil ve formların yapılarına göre değişiklik göstermektedir. "Fakat ürünün tasarımı, kurutma ve pişirme şartları uygunsa plastik yönünden zayıf killerde çatlama görülmemektedir" (Fraser, 2010:29). Bisküvi ve sırlı pişirimi yapılmış bir eser üzerindeki çatlama nedenleri çamur hazırlama sürecinden başlayarak bünyede çıkan hatanın devamından kaynaklanmaktadır (Görsel 4).



a. Bisküvi Pişirimi Hatası



b. Nemli Pişmemiş Bünyenin Hızlı Pişirimi

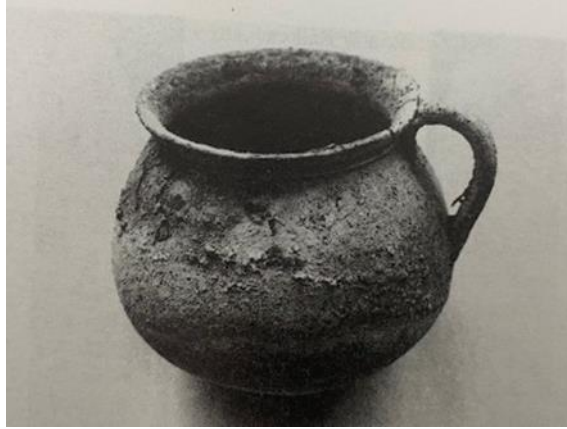
**Görsel 4.** Bisküvi pişirimindeki hatalar, 2010.

Çatlama: Seramik bünyelerde çatlamanın oluşmasında yaygın nedenleri arasında düşük sıcaklıkta pişirim gelmektedir. Bu pişirim kil bünyenin yeterli kristobalit oluşumunu sağlayacak olan yüksek sıcaklık pişirimi olarak tanımlanmaktadır (Fraser, 2010:106).

### 3.2. Seramik Eserlerde Kimyasal ve Biyolojik Bozulmalar

Seramik eserlerde kimyasal ve biyolojik bozulmaları lekelenmeler, asitli, bazik ve tuzlu ortamlar olarak ele almaktayız.

Sırlı seramik eserlerde görülen lekelenmeleri; pişmemiş bünyelerde lekelenmeye sebep olan maddelerin bulunması, pişmemiş ürün, bisküvi veya sırlı ürünlerde bulunan toz ve kirler, sır içinde lekelenmeye sebep olan maddeler ve pişirme problemleri olarak sıralayabiliriz (Fraser, 2010:139). Seramik eserlerde diğer kimyasal bozulma nedenleri asitli, bazik ve tuzlu ortamlardır. Asitli ortamlar, kısaca toprak içinde oluşan çözülmüş asitler olarak saptanmaktadır. Kimyasal bozulma sebeplerinden bir diğeri olan bazik ortamlar da seramik eserlerin bozulmasına neden olan asidik ortamlar kadar etkilidir. Seramiklerin üzerinde bulunan kalsiyum tuzlarının büyüklüğü, kalınlığı ve durumu buldukları ortamdaki kalsiyum tuz miktarına göre değişmektedir (Görsel 5). Bundan dolayı toprak altından çıkan seramik eserlerde kalıcı ve ciddi bozulmalar meydana gelmektedir (Başaran, 2000:24).



**Görsel 5:** Yüzeysel kalsiyum tuzlarıyla kabuk bağlamış tek kulplu maşrapa, 2000.

Kimyasal bozulma türlerinden tuzlu ortamları; çözünen ve çözünmeyen tuzlar olarak ele almaktayız.

Çözünen tuzlar: İçinde yer alan çözünebilen sodyum klorür ve sodyum nitrat ile sodyum karbonat tuzları gelmektedir. Bu tuzlar; yeraltı suları, nem veya yağmur aracılığıyla çözünerek çömlüklerin üzerinde birikmekte veya çömleğin çatlak ve kırık yerlerinden iç tabakalarına sızarak tuzlu ortamlar oluşturmaktadırlar (Başaran, 2000:25).

Çözünemeyen tuzlar: Toprak içinde uzun süre kalan seramik objelerin üzerinde ince veya kalın tabakalar şeklinde kalkerli kristaller yer almaktadır (Görsel 6).



**Görsel 6:** Kazından sonra pişmiş toprak eser üzerinde tuzlanma, 2002.

Diğer biyolojik etkenler toprak altı ve yüzeye çıkan seramik eserler üzerinde önemli bir yer tutmaktadır. En önemli bozulma nedeni olan mantarlar, nemli ortamlarda depolanmaya maruz kalan toprak eserler üzerinde küf oluşumuna sebep olmaktadır. Kimyasal salgılar üreten ağaç kökleri, seramik eserler üzerinde lekelenmelerin ve bozulmaların oluşmasına ortam

sağlamaktadır. Ayrıca organik maddeler toprak eserlerde tepkimeye girerek özellikle kurşun sırlı eserlerde siyah lekelenmeler oluşturmaktadır (Başaran, 2000:28).

Seramik eserler üzerinde tahribata sebep olan diğer nedenler arasında doğal afetler de yer almaktadır. Bunlar yangınlar, sel baskınları, depremler ve Vandalizm etkileridir.

Yakın zamanda yaşamış olduğumuz Kahramanmaraş merkezli 7,7 ve 7,6 büyüklüğünde iki depremi buna örnek gösterebiliriz. Deprem; Kahramanmaraş, Kilis, Diyarbakır, Adana, Osmaniye, Gaziantep, Şanlıurfa, Adıyaman, Malatya ve Hatay'da büyük yıkıma yol açmıştır. Yaşanan afet üzerine Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü 6 Şubat'ta depremden etkilenen müzelerimizde önlemler almıştır. Müzelerde çalışanların güvenliği ilk önlemler arasında yer almıştır. Depremden etkilenen çalışanların yerine diğer illerde görev yapan uzman kişiler çağrılarak müzenin güvenliği sağlanmıştır. Müze binasında gerekli koruma önlemleri alındıktan sonra eserlerin deprem sonrası hasarları gözlemlenerek kayıt altına alınmıştır. Az ya da çok hasar alan eserlerin uzman kişiler tarafından onarım-koruma işlemleri yapılmıştır. Bu tespitler sonucunda çok hasar alan müzelerdeki taşınabilir nitelikteki eserler başka bir müzeye nakledilmiştir. Tüm bu işlemler acil durum eylem planı doğrultusunda en hızlı ve güvenli bir şekilde yapılmaktadır. Ayrıca depremden kaynaklı olarak elektrik kesintilerinin olması güvenlik açısından sıkıntı yaşatmaması için müzeye güneş enerjili kamera sistemleri kurularak gerekli önlemlerin alınması da diğer bir önleyici koruma yöntemi olmaktadır. Bununla birlikte yapılan açıklamalar şu şekilde yer almaktadır:

Kahramanmaraş, Elbistan, Adıyaman, Malatya müzelerimizde ufak çatlaklar dışında bir hasar oluşmamıştır (Görsel 7). Müzelerimizin koleksiyonlarında ciddi bir hasar tespit edilmemiştir. Bununla birlikte etrafında bulunan binaların tehlike oluşturabileceği ihtimali göz önünde bulundurularak Kahramanmaraş Müzemizin taşınabilir nitelikteki koleksiyonu güvenli bir müzemize nakledilmiştir (Görsel 8). Hatay Arkeoloji Müzemizin bir bölümünde hasar meydana gelmiştir (Görsel 9). ([http 2](#)).

Afet durumunda uygulanan tüm bu yöntemler geleceğimizi bizden sonraki kuşaklara doğru olarak aktarabilmemiz açısından önem arz etmektedir.



**Görsel 7:** Malatya Müzesi dış görüntüsü, 2023.



**a.** Kahramanmaraş Müzesi

**b.** Hatay Arkeoloji Müzesi

**Görsel 8:** Müzelerin dış görüntüsü, 2023.

#### **4. Seramik Eserlerde Koruma**

Taşınır kültür varlıklarımızdan olan seramik objeler, buldukları ortamlarda ya da müzelerde korunma ve sergilenme aşamasında pasif (önleyici) korumaya ihtiyaç duymaktadır. Önleyici korumadan önce seramik bulunduğu yerden sergi alanlarına taşınırken dikkatli bir şekilde konservatörler tarafından gerekli önlemler alınarak ve etkin koruma sürecinden geçerek uygun ortama ulaştırılmalıdır. Esere zarar veren etkenlerin engellenmesi gerekmektedir. Toprak altında kalan pek çok seramik obje zaman içinde yıpranmakta ve giderek artış gösteren bozulmalara sebep olmaktadır. Bu bozulmalara önlemler alarak seramik eserler üzerindeki hasarı ortadan kaldırmak ve korumak mümkün olmaktadır. Bunu gerçekleştirebilmek için seramiğin koruma sürecindeki gelişimini etkin (aktif) ve önleyici (pasif) koruma olarak iki başlık altında incelemekteyiz.

#### 4.1. Etkin (Aktif) Koruma

Kültür varlığının üretildiği malzeme, üretim teknolojisi, uğradığı bozulmalar ve bozulmasına sebep olan etkenler göz önüne alınarak; fiziksel, yapısal ve kimyasal hiçbir özelliği değiştirilmeksizin, geriye dönüşü mümkün olan koruma yöntemine denmektedir (Çetin, [04.01.2023]). Seramik objelerde koruma öncesi belgeleme işlemi, eserin fotoğrafını, tahribata uğrama nedeninin tespitini, tespit edilen bozulmalar sonucunda seramik eser hakkında genel bilgiyi ve esere öncelikle uygulanması gereken koruma yönteminin belirlenmesini içermektedir. Bu işlemler bittikten sonra seramik eserdeki bozulmaların tespiti sonucu uzman kişiler tarafından yapısal tahribat, kimyasal ya da biyolojik bir bozulma olup olmadığı analiz edilerek objeye uygun etkin koruma yöntemi uygulanmaktadır. Seramik eser üzerinde bozulmalardan sonra sırasıyla temizleme, sağlamlaştırma, yapıştırma yöntemleri, tümleme, boya ve rötuş işlemleri olan koruma yöntemleri takip edilmektedir.

Temizleme işlemi: Seramik eseri oluşturan maddeler, toprak içinde veya buldukları ortamlarda kimyasal olarak etkilenmezler. Eserdeki kir tabakasına göre uygun temizleme yöntemini seçmek oldukça önemlidir. Temizleme işlemi mekanik ve kimyasal temizleme olarak iki ayrı yöntemle kullanılmaktadır.

Mekanik temizleme yöntemi, seramik eserlere uygulanabilecek en ideal temizleme yöntemidir. Hiçbir kimyasal madde kullanılmamaktadır. Amaç eser üzerindeki kir tabakasını esere zarar vermeden temizlemektir. Yüzeyde yer alan çamur veya kir tabakasını temizleme işlemi, diş fırçaları, tırnak fırçaları, plastik-ahşap kazıyıcılar ve kesici aletlerle yapılmaktadır. Ancak eser üzerinde kalın ve sert bir kalker tabaka var ise kesici ve kazıyıcı aletler ile birlikte dişi aletleri ve fırçalar kullanılmaktadır (Başaran, 2000:31).

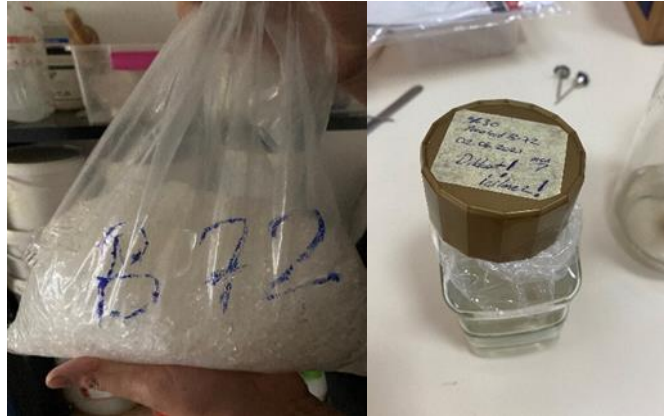
Kimyasal temizlik, seramik eserin üzerinde kir tabakasının geçmemesi durumunda uygulanan bir yöntemdir. Genellikle su ile temizleme yöntemi uygulanır. Bu yüzden buna ıslak temizlik de denmektedir. Eserde yoğun çamur ile kaplı seramikler suya dayanıklılığı tespit edildikten sonra bir kap içerisinde suyla yıkanabilmektedir. Suyla yumuşayan çamur yumuşak uçlu bir fırça yardımıyla kolayca temizlenebilmektedir. Bu işlemi uygulayabilmek için saf su kullanılmaktadır. Bazı durumlarda da eser üzerindeki kir sadece su ile giderilemeyebilir. Böyle



durumlarda eserin yarı yarıya hazırlanmış saf su ile etil alkol solüsyonu uygulanabilir. Kalkerin mekanik yöntemlerle eser üzerinden temizlenmesinin mümkün olmadığı durumlarda bazı kimyasallara başvurulmaktadır. Bu durumda formik ve sitrik asit kullanılabilir. Deneyim gerektiren tehlikeli bir yöntem olup seyrek hazırlanmaktadır. Eserin tüm yüzeyi gözenekleri dolana kadar saf su emdirilmeli ve %3-5 oranında hazırlanmış asit solüsyonu tampon yöntemi ile uygulanmalıdır. Gerekğinde birkaç kez uygulanarak temizliğin ardından asitten arındırılması gerekmektedir (http 1).

Sağlamlaştırma (konsolide): Düşük dereceli ısıda pişirilmiş olan sırlı ya da sırsız toprak eserler, zaman içinde sık sık tekrarlanan nemlenme ve kuruma durumunda yumuşamaktadır.

Yapıştırma yöntemleri: Seramik eserlerin kırılğan yapılarından dolayı çarpma, taşıma, sergileme ve kazılardan çıkma aşamalarında özgün yapılarının bozulması kaçınılmaz olmaktadır. Bu yöntemin uygulanma şeklini daha çok arkeolojik kazılarda görmekteyiz. Kazıdan çıkan her bir parça numaralandırılıp doğru yerlerine tasnifleri sağlanmaktadır. Eserler için farklı türde yapıştırıcılar yer almaktadır. Özellikle yapıştırıcıların renksiz ve geri dönüşüme uygun olması önemlidir (Görsel 10).



Görsel 9. Paraloid B72 yapıştırıcı, 2021.

Tümleme: Arkeolojik kazılardan çıkan pişmiş toprak eserler genel olarak parçalanmış halde çıkarılmaktadır. Bu parçaların tümlenebilmesi için çıkan seramik parçaların doğru bir şekilde incelenip uzman kişiler tarafından belirlenmesi gerekmektedir. Görsel 11'deki Beyşehir Kubadabad Kazısında ortaya çıkan birinci vazoun kısmı ve destek tamamlaması görülmektedir

İkinci vazoda, Paris Louvre Müzesi'nde sergilen seramiğin biçimsel olarak tamamlanması gösterilmektedir. Üçüncü vazo da ise, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenen seramik eserin dekoratif olarak tümlemesi gösterilmektedir.



Görsel 10. Tümleme türlerinin örnekleri, 2018.

Seramik eserlerde etkin koruma sürecinin son aşaması olan boya ve rötuş işlemi, dolgu maddesinin boyanmasında kullanılan boyalar genel olarak yağlı, akvarel, guaj, akrilik, suluboya veya toprak boya çeşitlerinden oluşmaktadır. (Başaran, 2000:52).

Pişmiş toprak eserlerin bozulma ve onarımında geçen aşamalardan yukarıda bahsedildiği gibi olup onarım işleminin bitmesinden sonra seramik eserlerin pasif koruma süreci gelmektedir. Bu aşama eserin belgelenmesi, ortamı, paketleme, depolama ve sergileme gibi süreçlerini içermektedir.

#### 4.2. Önleyici (Pasif) Koruma Aşaması

Önleyici koruma, objelerin bozulmasına ve tahribatına yol açabilecek etkenleri kontrol altına alarak oluşumlarını engelleyip koleksiyonun korunmasını amaçlayan eylemler bütünüdür. Pasif koruma sürecinin ilerleyebilmesi için belgeleme, paketleme, depolama ve sergileme aşamalarının düzgün bir şekilde ilerleyebilmesi gerekmektedir. Bunların sergilemede doğru olarak yapılabilmesi ışık, nem ve sıcaklık durumlarının uygulanmasıyla gösterilmektedir. Bu yüzden önleyici koruma sürecinde eserin depolanma işleminin doğru yapılması pişmiş toprak eserin daha uzun süre kalmasında önem arz etmektedir.

Pasif Koruma sürecinin gerçekleştirilmesinde teknolojinin çok büyük önemi vardır. Müzelerde uygulanabilen ve ziyaretçileri müze hakkında bilgilendirme amaçlı web tasarımı vb. uygulamalar yapılmaktadır. Örnek olarak; araştırmakta olduğum Kaman Kalehöyük Arkeoloji

Müzesinin web tasarımı uygulamasını ele alabiliriz. Web tasarımının içeriği yapmış olduğumuz röportaj doğrultusunda tasarlanmıştır. Müzeyi hem web ortamında hem de yerinde ziyaret edenler, müze hakkında genel bilgi, kazılar sonucu elde edilen pişmiş toprak eserler hakkında bilgiler ve görselleri ile ilgili bilgi sahibi olabilmektedirler. Görsellerin bir kısmı 3D modellenerek ziyaretçilere pişmiş toprak eserlerin web ortamında daha ayrıntılı inceleme imkânı sunulmaktadır (Görsel 11). Pasif koruma sürecinde uygulanan tüm yöntemler eserlerin hakkında bilgi kazanmamızla birlikte sergileme yöntemlerini teknoloji sayesinde en iyi şekilde göstermemizi sağlamaktadır.



a. Boyalı Seramik Parça

b. Süzgeçli Kap

c. Boyalı Seramik

**Görsel 11:** Kaman Kalehöyük Arkeoloji Müzesi'nin web tasarımı için tasarlanan 3D render görüntüleri, 2023.

### Değerlendirme ve Sonuç

Seramik, kilin biçimlendirilip kurutulması, fırınlanması ve ateşte pişirimi sonucu elde edilmektedir. Günlük yaşamda kullanılacak olan çanak-çömlekler yerine göre değişiklik göstermektedir. Bunları dinsel tören objeleri, takılar, çanak-çömlekler olarak ele alabiliriz. Seramiğin en önemli özelliklerinden biri dayanıklı oluşu ve sürdürülebilirliğinden dolayı kilin kalitesidir. Makalede bahsettiğimiz gibi seramik eserleri; çanak-çömlekler, pişmiş eserler, sırlı eserler ve kazı alanından çıkan eserler olarak ele almaktayız. Bunlar pişirme derecelerine göre farklılık göstermektedir. Seramik eserlerin ortaya çıkma sürecinde esere yanlış ya da hatalı işlem uygulanması sonucu fiziksel bozulmalar dediğimiz kırılma, deformasyon, ufalanma, pişirim hataları, kil çatlakları, çatlama, aşınma ve çarpma gibi hasarlar meydana gelmektedir. Bununla birlikte kimyasal ve biyolojik bozulmalar olan lekelenmeler, asitli, bazik ve tuzlu ortamlar gibi değişimler meydana gelmektedir. Tüm bunlara maruz kalmamak ve önlemek için seramik eserlerde korumayı doğru bir şekilde uygulamalıyız. Bundan dolayı pişmiş toprak eseri gelecek

nesillere doğru bir şekilde aktarabilmek oldukça önem arz etmektedir. Çalışmamızda geçen tüm terim ve yöntemler seramik bir objenin ne olduğunu, nasıl kullanıldığını, toprak değerlerinin eseri koruyabilmekte önemi, seramik bir objenin kazıdan ya da bağış yoluyla geçirmiş olduğu aşamalar ve bu süre içinde maruz kaldığı bozulmalar, bunları engellemek için kullanılan etkin ve önleyici yöntemlerden bahsedilmektedir. Böylelikle tüm koruma yöntemlerinin doğru kullanılması ve bilinçsiz yapılan tüm müdahalelerin önlenmesi eserin tarihi önemini ve özgün yapısının bozulmasını engelleyecektir. Seramik eserlerin, üzerinde ortaya çıkan tüm bu bozulmalara karşı etkin ve önleyici koruma aşamaları uygulandıktan sonra müzelerde sergilenmesi, taşınabilir kültür varlıklarının geleceğe aktarılabilmesi açısından oldukça önemlidir. Eserler üzerinde bozulmaya sebep olan diğer etkenler, makalenin içeriğinde de bahsetmiş olduğumuz gibi özellikle müzeleri etkileyen doğal afetler (seller, depremler, yangınlar ve savaşlar)dir. Doğal afetlerde müzelerde alınan önlemler Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün koruma planlaması doğrultusunda ilerlemektedir. Bunun için afet yönetimi konusunda etkili ve başarılı yönetim planlamasının oluşturulması gerekmektedir

Bilim ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte taşınabilir eserler onarım-koruma sürecinde hataya yer vermeden depolara ve teşhir alanlarına getirebilmektedir. Böylelikle elde edilen veriler ve görseller web ortamında uygulamaya konularak bir sonraki kuşağa aktarılabilir. Web uygulamasının kullanımının yaygınlaşması müzelerle araştırmacılar arasında yapılan protokol ile ilerlemektedir. İlerleyen süreçte müzede yer alan tüm arkeolojik eserlerin görsel taramaları yapılarak hem 2D hem de 3D modellemeleri sonucunda sanal ortamda ziyaretçilere eserler hakkında gerekli bilgiyi sunma ve alma imkânı verilmektedir. Çalışmamız boyunca gelişen teknolojinin sergileme aşamasında etkili bir yöntem olduğu gözlemlenmiştir. Örnek verecek olursak makalede bahsetmiş olduğumuz Kaman Kalehöyük Arkeoloji müzesinde yapılan araştırmalar doğrultusunda müzenin web uygulamasının olmaması nedeniyle müze ile irtibata geçilmiştir. Müzeyi hem kendi yerinde ziyaret edenler hem de sanal ortamda uygulamayı kullananlar seramik eserler hakkında bilgiye rahat bir şekilde ulaşabileceği gibi yerinde ziyaret edenler de eserlere zarar vermeden incelemiş olacaklardır. Anlaşıldığı üzere bir eserin uygun yöntemlerle korunup sergileneceği mekâna özgün yapısıyla ulaşması oldukça önemlidir. Fakat gelişen yöntemlerin kullanılması yetersiz olduğu kadar uzman kişilerin de

gerektiği gibi yetiştirilememesi hataya daha çok ortam hazırlamaktadır. Bunun önüne geçebilmek için yukarıda bahsedilen yöntemlerin günümüze uygun teknolojik yöntemler ışığında kanun ve kurallarla birlikte arkeologlara, araştırmacılara, restoratörlere, konservatörlere ve en önemlisi eserin ilk ulaştığı süreçteki durumunu belgeleyen uzmanlara etik kurallar çerçevesinde aktarılmasıdır.

Ülkemizde bu alanda eğitim veren bölümlerin açılması kültürümüzü geleceğe doğru bir şekilde yön verebilmemizi sağlamaktadır. Fakat bu yapılan çalışmalar tam olarak yeterli olmamaktadır. Yeni neslin kültürümüzü ve geçmişten bize kalan değerleri koruyabilmeleri için gerekli eğitimlerle tanınması gelecek açısından umut vadetmektedir. Bu bağlamda yapılan tüm araştırmaların doğru bir şekilde makale, kitap vb. yayınlar aracılığıyla aktarılması olumlu gelişmelerin elde edilmesini sağlamaktadır.

Sonuç olarak sadece seramik eserlerin değil tüm tarihi değer taşıyan eserleri en temel yöntemlerle koruyabilmek mümkündür. Tüm bu çalışmalar doğrultusunda, eserin korunması, uygulanan yöntemler ile depo ve sergilemeye kadar olan süreçte pasif korumanın eser üzerindeki katkısının ne kadar önemli olduğu görülmektedir. Bu makaledeki amaç seramiğin özelliklerini bilerek bozulma, koruma ve sergilemeye kadar geçen aşamada yapılan yöntemleri tanıtmaktır.

**Kaynakça**

- Ahunbay, Z. (2017). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*, 9. Baskı, İstanbul: Yem Yayınları.
- Ayık, F. Y. (2016). *Türk Sanatları Seramik*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Bakırer, Ö. (2009). "Çanak-Çömlek ve Seramik Yapım Tekniklerine Genel Bakış", I. ODTÜ Arkeometri Çalıştayı, Türkiye Arkeolojisi'nde Seramik ve Arkeometrik Çalışmalar, 7-9 Mayıs, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, s.23.
- Başaran, S. (2000). *Pişmiş Toprak ve Cam Eserlerin Konservasyon/Restorasyonu*, İstanbul: Graphis Yayınları.
- Çetin, C. (2017). "*Koruma-Onarım Kavram ve İlkeleri*" (Ders Notları), Ankara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Ankara.
- Çetin, C. (2017). *Koruma-Onarım Kavram ve İlkeleri*, Ankara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Uzaktan Eğitim Programı, Ankara.
- Eskici, B. (2018). "Seramik Onarımlarında Bütünleme Yöntemleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sayı 22, s.135-153.
- Fraser, H. (2010). *Seramik Hataları ve Çözüm Yöntemleri*, İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Kökten, E. H. (1997). "Türk Müzeciliğinde Kanun, Yönetmelik ve İç Tüzüklerde Koruma", Kuruluşunun 15. Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu III. Bildirileri, 24-26 Eylül, Ankara: T.C. Genelkurmay Başkanlığı Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı, s.168-175.
- Kökten, H., Eskici, B., Şener Y. S., Çelik, S., Hepdinç, D. (2007). "Müzedeki Koruma", Müzedeki Önleyici Koruma Uzaktan Eğitim Programı, Ankara, s.62-63.
- Ökse, A. T. (1993), *Önasya Arkeolojisi Seramik Terimleri*, İstanbul: Kanaat Matbaası.

**İnternet Kaynakları**

- http 1. Uzun, K. (2023). "Seramik Koruma Temel Uygulamalar", Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak., [https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/165911/mod\\_resource/content/1/Seramik\\_Koruma\\_Temel\\_Uygulamalar\\_Ders7.pdf](https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/165911/mod_resource/content/1/Seramik_Koruma_Temel_Uygulamalar_Ders7.pdf), Erişim tarihi: 04.01.2023.
- http 2. "Kültür ve Turizm Bakanlığı: Deprem Bölgesindeki Müzeler Güvenli Durumda", <https://www.ntv.com.tr/n-life/kultur-ve-sanat/kultur-ve-turizm-bakanligi-deprem-bolgesindeki-muzeler-guvenli-durumda,fZ0GhTWa2kOSrAB7i8mGPg>, Erişim tarihi: 06.02.2023.

**Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. "Vazo Üzerinde Meydana Gelen Kırılma", Kaman-Kalehöyük Müzesi Fotoğraf Arşivi, 2011.

Görsel 2. "Kandil'in Kazıdan Çıkarılma Esnasında Deforme Olması", Kaman-Kalehöyük Müzesi Fotoğraf Arşivi, 2011.

Görsel 3. "Pişme Sonrası Dökülmeler", Fraser, H. (2010). *Seramik Hataları ve Çözüm Yöntemleri*, İzmir: Karakalem Kitabevi.

Görsel 4. "Bisküvi pişirimindeki hatalar", Fraser, H. (2010). *Seramik Hataları ve Çözüm Yöntemleri*, İzmir: Karakalem Kitabevi.

Görsel 5. "Yüzeyi Kalsiyum Tuzlarıyla Kabuk Bağlamış Tek Kulplu Maşrapa", Başaran, S. (2000). *Pişmiş Toprak ve Cam Eserlerin Konservasyon/Restorasyonu*, İstanbul: Graphis Yayınları.

Görsel 6. "Kazıdan Sonra Pişmiş Toprak Eser Üzerinde Tuzlanma", Agora, Atina, Fotoğraf: Julia Unruh, Kökten, H. (2002). *Arkeolojik Kazılarda Pişmiş Toprak Buluntularının Konservasyon*, Kırşehir: Japon Anadolu Arkeolojisi Enstitüsü, Kazı Notları, Sayı 12.

Görsel 7. "Malatya Müzesi Dış Görüntüsü" Derya Çevik Fotoğraf Arşivi, 2023.

Görsel 8. "Kültür ve Turizm Bakanlığı: Kahramanmaraş Arkeoloji Müzesi-Kahramanmaraş" <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kahramanmaras/gezilecekyer/kahramanmaras-arkeoloji-muzesi>, Erişim tarihi: 20.03.2023. "Hatay Valiliği: Hatay Arkeoloji Müzesi" <http://www.hatay.gov.tr/arkeoloji-muzesi>, Erişim tarihi: 20.03.2023.

Görsel 9. "Polaroid B72 Yapıştırıcı" Derya Çevik Fotoğraf Arşivi, 2021.

Görsel 10. "Tümlenme Türlerinin Örnekleri", Eskici, B. (2018). "Seramik Onarımlarında Bütünleme Yöntemleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sayı 22, s. 135-153.

Görsel 11. Kaman Kalehöyük Arkeoloji Müzesinin web tasarımı için tasarlanan 3D Render Görüntüleri, Derya Çevik Fotoğraf Arşivi, 2023.

## FOTOĞRAF SANATINDA IŞIĞIN DENEYSSEL YOLCULUĞU: LUMİNOGRAM

### EXPERIMENTAL JOURNEY OF LIGHT IN PHOTOGRAPHY ART: LUMINOGRAM

**Gökhan Birinci\***

**Öz**

Fotoğrafik görüntünün belirlenmesinde en önemli etkenlerden biri ışık olgusudur. Luminogram tekniği, karanlık oda ortamında ışığın duyarlı malzemelerin üzerine doğrudan yansıtılması sonucu elde edilmektedir. Kamerasız bir yöntem olan luminogram ışığın kendisini nesne olarak kullanmaktadır. Kamerasız fotoğraf, fotoğrafik görüntü oluşturmanın en eski biçimi olmasına rağmen, çağdaş fotoğraf sanatı içinde önemli bir yere sahiptir. Işığın yönetimi, karanlıkta kalan, görünmeyen ancak var olan nesnelere ortaya çıkarırken bir yandan felsefenin diğer yandan fotoğraf sanatının konusu olmuştur. Bu anlamda ışık ve ışığa duyarlı malzemenin etkileşimi ve sonuçları László Moholy-Nagy'den Georgy Kepes'e, Gottfried Jäger'den günümüz fotoğraf sanatçılarına kadar incelenmiştir. Bu çalışmada, ışığın yönetimi, fotoğraf tarihi içinde nasıl bir temsil aracına dönüştüğü saptanmış ve sanatçı çalışmaları üzerinden analiz edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Deneysel Fotoğraf, Kamerasız Fotoğraf, Luminogram, Analog Fotoğraf, Işık.

**Abstract**

One of the most important factors in determining the photographic image is the phenomenon of light. The luminogram technique is obtained as a result of direct reflection of light on sensitive materials in a dark room environment. The luminogram, which is a cameraless method, uses the light itself as an object. Although cameraless photography is the oldest form of photographic image creation, it has an important place in contemporary photography. Management of light; It has been the subject of philosophy on the one hand and the art of photography on the other, while revealing the objects that remain in the dark, invisible but existing. In this sense, the interaction of light and photosensitive material and its results have been studied from László Moholy-Nagy to Georgy Kepes, from Gottfried Jäger to today's photographers. In this study, it has been determined how the management of light has turned into a representation tool in the history of photography and analyzed through artist works.

**Keywords:** Experimental Photography, Cameraless, Luminogram, Analogue Photography, Light.

---

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi:02.03.2023- Kabul tarihi:28.06.2023.

\*Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, İzmir, gokhan.birinci@deu.edu.tr,  
<https://orcid.org/0000-0002-7156-6795>



## 1. Giriş

Kimi zaman 'ışıkla boyama', 'ışıkla çizim' ya da 'ışıkla resim' gibi tanımlamalarla da adlandırılan luminogram tekniği, kameralı veya kamerasız yöntemler kullanılarak soyut bir görüntü oluşturma biçimidir. Kameralı yöntem üç aşamadan oluşmaktadır. Birinci aşama; fotoğraf makinesi sabit durmakta ve uzun pozlama ile hareket halindeki ışık yayan nesnelerin saptanmasıyla elde edilmektedir. İkinci aşama; ışık yayan nesneler sabit dururken fotoğraf makinesi uzun pozlama yöntemi ile hareket ettirilerek elde edilmektedir. Üçüncü aşama; sabit halindeki fotoğraf makinesinin uzun pozlama yöntemi ile tamamen karanlık bir ortamda nesnelerin teker teker ışık kaynağı ile aydınlatılması ile oluşmaktadır.

Kamerasız yöntem ise, bu tekniğe adını veren ve karanlık oda ortamında ışığın duyarlı malzemelerin üzerine doğrudan yansıtılması sonucu elde edilmektedir.

Fotogram nesnelerin gölgelerini kullanırken, fotogramın bir varyasyonu olan luminogram ışığın kendisini nesne olarak kullanmaktadır. Luminogram sürecinde kullanılan en önemli araç ışıktır. Paul Valery, 1939 yılında kaleme aldığı 'Fotoğrafın Yüz Yılı' adlı çalışmasında fotoğrafı bir yandan "Fiziksel enerjide basit bir dönüşüme gidilerek doğal ve canlıların yeniden üretme aracı" olarak ifade ederken ışığı ön plana çıkarmış ve ışığı "fotoğrafı felsefeye bağlayan bir ipliktir" (Newall & Proke, 2021:159) benzetmesi yaparken, Taburoğlu (2022:145)'na göre Heidegger, "varlığın kökensel belirtisi olarak ışıkla görünürlük kazanan nesneler ve özneler, anlaşılmış ve kavranmış olduklarından mevcudiyetleriyle göze çarparlar" ifadesi ile ışık kavramına sadece bir araç olarak bakmamışlardır.

Étienne-Jules Marey ve Georges Demeny, Frank Gilbreth, Lillian Moller Gilbreth, Gjon Mili, Pablo Picasso, ışık izlerini uzun pozlama yöntemi ile saptarken, Generative (üretken-somut) fotoğraf grubunu oluşturan fotoğrafçılar ise, ürettikleri araçlarla ışığı bir nesneye dönüştürmüşlerdir. Günümüz fotoğraf sanatı içinde yer alan fotoğrafçılar ise ışığın yönetimini bir metafor olarak kullanmışlardır.

Bu çalışmanın amacı fotoğraf sanatında ışığın yönetimini başlangıç noktasında kameralı yöntem olarak ele almak ve daha sonra bu tekniği adını veren yöntem olan luminogram tekniğini

kamerasız bir üretim biçimi olarak incelemektir. Bu anlamda ışığın yönetimi fotoğraf tarihi içinde yer alan çalışmalar üzerinden belirlenerek analiz edilmiştir.

## **2. Işığın Deneysel Yolculuğunun Tarihsel Süreci**

Fotoğraf tarihinde bilinen ışıkla yapılan ilk deneme Étienne-Jules Marey ve Georges Demeny'nin 1889 yılında gerçekleştirdikleri 'Önden Patolojik Yürüyüş' başlıklı çalışmadır. Étienne-Jules Marey ve Georges Demeny, uzun pozlama yöntemiyle hareket analizini incelemek için bu tekniği geliştirmişler ve ışıkla boyama kavramını ilk kez bu bilimsel çalışma için kullanmışlardır.

Sürrealist hareketin önemli sanatçısı Man Ray ise, Işıklı boyama tekniği kullanan ilk fotoğrafçı olmuştur. Avangart fotoğraf çalışmaları ile tanınan Man Ray, 1935 yılında 'Uzay Yazısı' isimli otoportre çalışmasını bir kalem ışığı kullanarak uzun pozlama yöntemi ile gerçekleştirmiştir.

1914 yılında Frank Gilbreth, eşi Lillian Moller Gilbreth, fabrikada üretim çalışan işçilerinin hareketini izlemek için bu uzun pozlama yöntemini kullanmışlardır. Gilbreth'ler ışıkla boyama tekniğini kullanmalarındaki asıl amaç estetik bir bakış açısı sunmaktan çok çalışanların üretkenliklerini artırmak, görevlerini basitleştirmek ve işçilerin üretim süreçlerini gözden geçirmeye yöneliktir.

1930'lu yıllarda Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nden (MIT) Harold Eugene Edgerton ile çalışan Gjon Mili, flaş kullanarak hareketli görüntülerin yakalanmasına öncülük etmiştir. Gjon Mili, dansçılardan hokkabazlara kadar her şeyin hareketini tek bir pozda yakalamak için stroboskopik ışık kullanmıştır. Mili, bu tekniği dansçıların, müzisyenlerin ve buz patenti yapan sporcuların artistik hareketlerini incelemek için kullanmıştır.

1949 yılında, Gjon Mili, Life magazin dergisi tarafından Pablo Picasso'yu fotoğraflamak için görevlendirilmiştir. Bu görüşmede Mili, Picasso'ya buz pateni yapan sporcuların ışıkla boyanmış bazı fotoğraflarını göstermiştir. Bu fotoğraflarından etkilenen Picasso, Mili'nin kendi fotoğraflarını çekmesi için izin vermiştir. Bunun sonucunda '*Picasso Bir Centaur Çiziyor*' başlıklı çalışması Mili'nin en bilinen fotoğraflarından biri olmuştur. Pablo Picasso, 1940-1950'lerde bu fotoğrafları gördükten sonra bu tekniği denemiştir. Picasso gibi, Henri Matisse de ışıkla boyama sanatıyla Gjon Mili sayesinde tanışmıştır.

Amerika'ya göç eden Alman Lotte Jacobi, başlangıçta portre fotoğrafları ile tanınmış daha sonraki çalışmalarında biçim ve ışıkla ilgilenmiş ve 1940'ların ortalarında kamera olmadan görüntüler oluşturmak için denemeler gerçekleştirmiştir. Jacobi, 1946 ve 1951 yılları arasında ürettiği ve 'ışık resimleri' olarak adlandırdığı luminogram çalışmalarını kumaşla kaplı fenerler ve mumlar kullanarak ışığı fotoğraf kağıdına dans hareketiyle yansıtarak soyut denemeler gerçekleştirmiştir.

1920'lerde Moholy-Nagy, fotogramlarla deneyler yapmaya başlamış ve 1922'den 1946'ye kadar aralıksız fotogram ve luminogram çalışmaları gerçekleştirmiştir. Nagy (1969:30-31)' in belirttiği gibi; "Üretim (üretken yaratıcılık) için öncelikle insana hizmet sağlayan aygıtı (araçları) genişletmeye çalışmalıyız. Gümüş bromür plaka üzerine sabitlenen ışık olayları, aynalar veya lensler, şeffaf kristaller, sıvılar ya da astronomi, röntgen ve yıldırım fotoğrafları vb. fotografik kompozisyon türü olabilir. Fotoğraf alanında yeni bir değerlendirme yapmak istiyorsak, fotoğrafın ışığa olan duyarlılığından yararlanmalıyız"

Moholy-Nagy'in bu düşünceden hareketle ortaya koyduğu süreçte iki temel nesnenin kullanıldığı görülmektedir. Birincisi duyarlı kağıt, ikincisi ise ışığın farklı kırılma katsayılarına sahip nesnelere aracılığıyla veya çeşitli yöntemlerle saptırılarak bir ışık gölge oyunudur. Bu işlem kameralı veya kamerasız gerçekleşebilir.

Moholy-Nagy, ışık efektlerinin gizemli izleri ve fotogram aracılığıyla deneyimlenen uzay analizini, yaşamı boyunca öğretiminde deneysel olarak keşfettiği ve ilerlettiği önemli ilkeler olarak değerlendirmiştir. Nagy'in luminogram çalışmaları, 1930 yılında 'ışık alanı modülatörü' olarak tanımladığı hareketli parçalara sahip olan bir düzenele gerçekleştirdiği ışıklı deneylerle ilgilidir. Moholy-Nagy, yüzeylerde hareketli ışık yansımaları ve gölgeler oluşturmak için bu makineyi kullanmıştır. Louis Kaplan (1995:161), bu cihaz için "cihazın koordineli hareketinde ve ışık ve gölge dizilerinin uzayda eklenmesi o kadar şaşırtıcıydı ki neredeyse büyülü bir çıkar" olarak nitelendirmiştir.

Moholy-Nagy'nin luminogramları, ışık ve tasarımla ilgilidir. Moholy-Nagy, duyarlı fotoğraf kağıdına boş bir tuval gibi yaklaşmış ve araya giren bir nesnenin müdahalesi olsun veya olmasın,

yüzeyi boyamak için ışık modülatörleri kullanmıştır. Moholy-Nagy'in renkli ışıklarla gerçekleştirdiği hareketli kompozisyonları 'kinetik sanatın' başlangıcını temsil eder.

1949'dan itibaren Almanya'da Fotoform Grubu luminogramlar üretmiş, topluluk üyelerinden Otto Steinert ve Peter Keetman, ışık izleri oluşturmak için kamera kullanarak soyut görüntüler elde ederken Heinz Hajek-Halke ise kamerayı tamamen ortadan kaldırmıştır.

1940'larda Alman fotoğrafçı Otto Steinert, kullandığı ortamın etkileyici potansiyeliyle ilgilenmeye başlamış ve Bauhaus Okulu'nun fikirlerini sürdüren Alman fotoğraf kuşağının bir parçası olmuştur. Kendilerini modernist bir ideallere adayan bu grup form, yenilik ve deneyselliği teşvik etmişler ve bu anlamda malzeme ve süreçlere vurgu yapmışlardır.

Steinert, fotografik görüntülerin biçimsel niteliklerinin ötesine bakmaya başlamış, kullandığı malzeme seçiminden perspektife ve baskı tekniğine kadar uyguladığı yaratıcı düşünceleri fotoğraf alanına yeni bir anlam ve önem kazandıran deneysel çalışmalar gerçekleştirmiştir. 1951'de Steinert, bu bakış açısını tanıtmak için 'Öznel Fotoğraf' adını verdiği bir sergi düzenlemiştir. Sanatçı, çalışmalarında şehir manzaralarından karanlık oda soyutlamalarına kadar her tür deneysel fotoğraf yöntemlerini uygulamış 1920 ve 1930'lardaki modernist fotoğraflarla güçlü bir görsel bağlantıya sahip görüntüler elde etmiştir. Steinert'in luminogram çalışmalarındaki süreç sezgiseldir ve bizi şans ve becerinin öngörülemeyen şekillerde harmanlandığı bir yere götürmektedir.

1956'da Soğuk Savaş sırasında fotoğrafçılığa başlayan Çek sanatçı Bela Kolarova, gündelik hayatın ihmal edilebilir kalıntıları olan nesnelere kullanarak çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu doğrultuda 'yapay negatifler' olarak adlandırdığı malzemelerden baskılar yapmıştır. Atılan her türlü maddeyi (soğan kabukları, şeftali çekirdekleri) toplayarak ya atıklarını doğrudan selüloit üzerine ya da bunları bir parafin tabakasının içine yerleştirmiş ve ortaya çıkan görüntüyü karanlık oda da agrandizör kullanarak baskı almıştır. Kolarova, ayrıca ışığa duyarlı kağıdı bir döner tablaya yerleştirerek onu değişen hızlarda döndürmüş ve ışığın bir dizi örtüşen ve dalgalı eş merkezli daire oluşturmasına izin vererek luminogramlar üretmiştir. Sanatçı, ışıklı çizimler olarak da nitelendirilen bu çalışmalar için bazen bir gramofon cihazı kimi zaman ise zaten var olan negatif görüntüyü bozan veya milimetre hassasiyetinde manipüle edilen çeşitli cam levhalar kullanmıştır.

O yıllarda ortaya çıkan bu tasarlanmış nesne kullanımı, fotoğraf sanatına bir yöntem olarak yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Amerika'da Man Ray'in rayogramları, Alvin Langdon Coburn'un vortograf çalışmaları, H. Callahan'ın fotoğrafları, Alfred Stieglitz ve ayrıca Camera Work dergisi yayımladıkları soyut fotoğraf çalışmaları sayesinde deneysel fotoğraf ilk kez uygulanmaya ve tanınmaya başlamıştır. Fotoğraf eğitimi Chicago Enstitüsü'nde bir dal olarak yer almamasına rağmen, seminer derslerinin araştırma alanlarının arasında yer almıştır. Kepes, Chicago Enstitüsü'nde Henry Holmes Smith tarafından organize edilen uygulamalı derslere katılmıştır. Kepes'in bu dersler kapsamında ışığın doğasıyla ilgili yapmış olduğu çalışmalar, bir öğretim yöntemi oluşturmaya yönelik doğaçlamaya fikirleri kapsamaktadır. Kepes, László Moholy-Nagy'in sanat teorisinin özeti olan 'Hareket Halinde Vizyon'u öğretim yöntemini geliştirirken bir referans kitap olarak kullanmış ve bu kitap Nagy'in ölümünden sonra ders kitabı olarak kullanılmıştır.

Kepes, Moholy-Nagy'den esinlenerek bir yaprak kağıttan oluşturduğu basit ışık modülatörü ile kamera kullanmadan ışığı şekillendirmiş ve genellikle derslerinde en çok bu yöntemi uygulamıştır. Kepes'in Chicago müfredatının bir parçası olan tasarım teorisini öğretirken kazandığı deneyim ve görüşlerini, 'Language of Vision' kitabında toplamıştır.

Işık fenomeni, sanatçının elle elde etmesi imkânsız olmasa da zor olan, görünür bir kendiliğindenlik yeteneğine sahiptir. Işığın doğasından yola çıkarak Kepes'in kompozisyonlarında görünen tek şey form değildir: ayrıca form tarafından üretilen hareketten ortaya çıkan ikincil bir görüntü vardır (uzay-zamanın sanal bir izi, aynı zamanda duyularımız, dünyadaki bilinmeyen süreçler). Fotoğrafa baktığımızda algıyı akıcı hale getiren bu yansıyan, saf entelektüel kalite, Kepes'in estetiğinin, yaşam boyu arkadaşı olan Rudolf Arnheim'in Gestalt psikolojisinin önemli bir figüründen ne kadar derinden etkilendiğinin açık bir işaretidir (Orosz, 2010).

Kepes ve Smith, 'gözü eğitmek' için geleneksel sanat eğitiminde kullanılan biçimci yöntemlerden vazgeçmişler ve öğrencileri fotoğrafın düşünsel ve toplumsal boyutlarını incelemeye teşvik etmişlerdir. Bu çalışmalar her şeyden önce ışığın organik, modelleme ve kromatik nitelikleriyle ilgilidir. Kepes, öğrencileriyle geçirdiği zamandan ve ödevlere sunduğu çözümlerden ilham almış ve en yetenekli öğrencilerinden biri olan Nathan Lerner ile yoğun bir şekilde çalışmıştır. Kepes (1947:200)'in belirttiği gibi "daha sonraki yıllarda okulda eğitmen olan Lerner, Rönesans'ta icat edilen bir cihaz olan ışık kutusunun yeniden yapılandırılarak ışığın grafik kalitesini incelemiş ve yaptığı deneylerde, kutunun kenarındaki deliklerden kutunun içindeki

iplere asılan nesnelerin gölgelerinin ton değerini doğru hesaplanabilir efektlerle değiştirebilmiştir”.

### **3. Generative (Somut-Üretken) Fotoğrafta Işığın Deneyselliği**

Rönesans'tan bu yana sanatçıların sanatsal yaratımları kadar bilimsel gelişmelerden de yararlanmaları söz konusuydu. Bu anlamda Leonardo da Vinci'in o dönemde hayal gücünün ortaya çıkmasında birtakım keşiflerden yararlandığı bilinmektedir. Leonardo'nun resim alanında keşfettiği en önemli keşif ışığın özneliliği idi. Leonardo o günün koşullarında “yağlı boyayla deneyler yapan ve ışıktan karanlığa geçen formları sonsuz sayıdaki nüanslarını yakalamayı, havaya temas hissi kazandırmayı ve havanın yaratılabileceği alana bir puslu ya da dumanlı etkisi vermeyi mümkün kılan” yeni bir teknik kullanmıştır (Rothko, 2020:87). Başta Michelangelo olmak üzere birçok Floransalı sanatçı ‘Chiaroscopi’ tekniğini ışığın nesnelere üzerindeki hareketini göstermek için kullanmışlardır. Böylece bu teknikle nesnelere üç boyutluluk kazandırılmıştır.

1960'lı yıllarda Generative (somut ya da üretken) fotoğrafı oluşturan grubun yine bu anlayıştan esinlenerek ışığı yönlendirmek için kendi cihazlarını geliştirdikleri görülmüştür. Generative fotoğraf (üretken-somut fotoğraf) kavramı adını ilk kez 1967'de Bern'deki Galerie Aktuell'de genç İsviçreli avangart fotoğrafçılar Roger Humbert, René Mäëchler, Jean Frédéric Schnyder ve Rolf Schroeter'in ‘Somut Fotoğraf’ başlığı altında sergiledikleri çalışmalar ile duyurmuştur. Ancak, bu oluşum 1968'de Kunsthaus Bielefelder, Gottfried Jager, Hein Gravenhorst, Kilian Breier ve Pierre Cordier'in çalışmalarıyla önemli bir gösteri olan ‘Generative Fotoğraf’ sergisi ile daha ünlenmiştir. Generative fotoğraf kavramı, formları natüralist bir programın parçası olarak tasvir etmek yerine matematiksel bir bağlamdan üretme fikri, bilgisayar sanatı ile bir bağlantı ve ışık ile veri görüntüsü arasında bir köprü öngörüordu. Bu fotoğraflar belirli bir sinyal etkisine sahip fantastik, kozmik ilhamlı bir süreci tarif eden çalışmalardır. Bak (2019) bu oluşumu şöyle ifade eder.

Kişinin kendi koşullarına ilişkin görüşünü keskinleştirmek amacıyla fotoğrafın somutlaştırılması, bir tür temel sanatsal öz, gözlem ve yansımadır. Fotoğraf araçları, fotoğraf nesnesi, ortam, nesne olur. Üretken fotoğraf, tıpkı belgesel, kurgusal veya deneysel fotoğraf gibi bir fotoğraf dalıdır. Estetik yapının bileşimini oluşturan tüm ilgili unsurlarda ideal ve işlevsel bir bağlantı elde etmek için foto-kimyasal, foto-optik veya foto-teknik işlemlerle işlenen önceden tanımlanmış programlara dayalı estetik yapılar oluşturmak. Generative fotoğraf, 20. yüzyılın bir sanat biçimidir (http 1).

Bir grup radikal fotoğrafçı, Henri Cartier-Bresson'un 'belirleyici an' kavramına doğrudan bir meydan okuma olarak, geçici gerçeklik anlarını yakalama aracı olan bu popüler fotoğraf anlayışına karşı bir dizi algoritmik eylemle mekanik olarak çoğaltılabilen temsili olmayan fotoğraflar yarattılar. Bu fotoğrafçılar, gerçeklik anlarını yakalamak yerine, mekanik ve kimyasal manipülasyon yoluyla kendi gerçekliklerini veya 'estetik hallerini' üretiyorlardı. Geometrik soyutlama üzerindeki güçlü vurgusuyla somut sanata borçlu olsalar da bu fotoğrafçılar medya teorisinden, sibernetikten ve göstergebilimden zamanlarının geleneksel sanat tarihi ve sanat teorisinden etkilendiler. Üretken Estetik yaklaşımlarını tanımlamak için, sonunda 'üretken fotoğraf' kavramını ortaya koydular. Üretken fotoğrafçılar, fotoğrafik görüntü yapımı için tekrarlanabilir programlar geliştirdiler; bu programlar, önceden ortaya çıkan ve daha sonra üretimsel bilgisayar tabanlı sanatla yan yana gelişmiştir.

İsviçre'nin önde gelen avangart fotoğrafçılarından biri olan Roger Humbert, 1950'li yıllarda ışığı dramatik şekillerle kullanarak somut fotoğraf hareketini başlatan grubunun üyesidir. Roger Humbert için ışığın keşfi ve araştırılması çalışmalarının merkezinde yer almıştır. Somut fotoğraf, yalnızca kendisine odaklanan, ikonografi ve sembolizmden kopuk, saf bir fotoğraf için çaba gösterir. Roger Humbert, somut fotoğrafçılığının öncüsüdür ve 1950'lerden günümüze geniş bir çalışma yelpazesi üretmiştir. Roger Humbert ve fotoğrafik çağdaşları yeni, modern, deneysel bir görsel dil ve kamerasız bir fotoğraf anlayışını benimsemişlerdir. Bu grubun temsilcileri görüntüyü reddederek nesneden ayırmışlar ve ışığı görüntü üreten bir unsur olarak yorumlamıştır. Karanlık odada bir doğa bilimcisi gibi bilimsel deneyler gerçekleştirmişler, şablonlar, ızgaralar ve delikli kartlar gibi form öğelerini kullanarak ışığı fotoğrafik olarak yakalamanın ne anlama geldiğini bulmaya çalışmışlardır.

Fotogramlar ve luminogramlar, Roger Humbert'in çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. Roger Humbert çalışmalarında ışığı görüntü üretmek için belirleyici bir unsur olarak kullanmıştır. Fotoğraf laboratuvarı onun ortamıdır. Her şey karanlık odada gerçekleşmektedir. Gizli görüntü terimi ve son derece ince ışık çizimleri en saf haliyle ifadesini Roger Humbert'in Somut Fotoğraf kavramı içinde bulur. Agrandizörde uygulanan şablonlar, pleksiglas elemanlar ve ızgaralar kullanılarak, film tabanı, yalnızca sonunda görünür hale gelen görüntüyü açığa çıkarmadan birkaç kez ve farklı şekillerde pozlanır. Sonunda, parlak ışık, kendini

nesne ile değil, nesnelere arasındaki güçlerle ilgilenen maddi olmayan bir fotoğraf anlayışıyla göstermektedir. Humbert, "ışıkla farklı yapılar yaratma çabasına dayanan çalışmalarını fotoğrafın temel araçlarıyla (ışık ve film) özgür öznel yaratıcı güçle birleştirmiştir" (http 2).

Herbert W. Franke, bir filozof ve bilim kurgu yazarı, fizikçi ve matematikçinin yanı sıra sanat tarihçisi ve bilgisayar ve makine yapımında öncüdür. Bilgi estetiği ve bilgisayar sanatının en önemli temsilcilerinden biri olan Herbert W. Franke'nin görüntüleme sistemlerine olan ilgisi erken yaşlarda başlamıştır. Linz'deki Ars Electronica'nın kurucularından biri olarak Franke kendini 1940'ların sonlarından itibaren bilimsel görüntüleme sistemlerinin ve teknik cihazların sanat ve estetikle nasıl ilişkili olduğu sorusuna adanmıştır. Estetik görüntülerin üretimi için makinelerin yaratıcı olanakları onu büyülemiş ve 1950'lerden itibaren elektronik grafiklerini oluşturmak için osilograflarla deneyler yapmıştır.

Franke'i bilimkurgu yazarı olarak motive eden en önemli felsefi görüş, geleceğin giderek teknik olarak organize edilen ve totaliter rejimlerde bireylerin umutsuz durumu olmuştur. Bu sanatçılar kendi vizyonlarına yardımcı olmak için kendi makinelerini yapmışlardır. Bu bağlamda bilgisayar sanatının öncülerinden Herbert W. Franke, rasyonel fizik ile matematiği fotoğrafik deneylerle birleştirmiştir. 1950'ler ve 60'lardan kalma eski osilogramlar (salınımölçer- yüksek frekanslı akımların dalga boylarını kaydetmekte kullanılan cihaz) bilgisayar sanatı estetiğinin öncü örnekleridir. Bu sistemde, grafik tasarımlı titreşimler analog bir bilgisayar sistemi üzerinde programlanmış ve daha sonra katot ışıklı osilatör ekranından fotoğraflar çekilmiştir.

Heinz Hajek-Halke (1898-1983), çalışmaları şaşırtıcı bir çeşitlilikle karakterize edilen 20. yüzyılın en büyük Alman fotoğraf sanatçılarından biridir. Halke, dönemin yenilikçi bir denemesi olarak kabul gören bir yöntem geliştirmiştir. Sanatçı, bu yöntem için iki araca başvurmuştur. Birincisi uzun pozlama ile şehir ışıklarını kullanarak elde edilen ışıklı grafikleri, ikincisi telden yapılmış heykelleri içeriyordu. Halke, daha sonra bu tekniği 1950'lerde kendi portresinde de kullanmıştır. Sanatçı, otoportre çalışmasında teli yüzünün çevresinde bükmüş ve tekrarlayan doğrusal efekt oluşturmak için uzun bir pozlama sırasında ışık kaynağını bu tele yönlendirerek hareket ettirmiştir.



Generative (somut) Fotoğraf grubunun bir üyesi olan Karl Martin Holzhauser, 1960'ların sonlarında serbest sanatsal pratiğinin başlangıcından bu yana dikkate değer ölçüde tutarlı bir çalışma yaratmıştır. Sanatının fotoğrafik vizyonu iki yönde ilerlemiştir. Birincisi, Holzhauser'in genç yaştan itibaren kendini bağlı hissettiği somut, özellikle yapıcı sanat kültürü ikincisi ise, fotoğraf ortamının kültürü, özellikle deneysel ve yaratıcı eğilimdir.

Çoğumuz için fotoğraf çekmek dışarıdan gelen bir faaliyettir. Dışarıya bakmak, dünyayı görmek ve orada bulduğumuzu belgelemek için bir fotoğraf makinaları kullanıyoruz. Ancak bunun dışında içeriye, pozunu oluşturan ışığın optiklerine ve özelliklerine, kameranın kendisinin karmaşık mekaniklerine ve karanlık odadaki fiziksel bir baskı ile sonuçlanan faaliyetlere bakan birkaç sanatçı için fotoğrafın kendisi her şeyi kapsayan bir konu olabilir. Bu tür yaklaşımın en katı uygulayıcıları arasında (1960'larda Almanya'da başlayan ve bir dereceye kadar günümüze kadar devam eden) Somut Fotoğraf hareketinin önde gelen temsilcilerinden biri olan Alman sanatçı Karl Martin Holzhauser, fotoğraf estetiğinden her türlü temsili kaldırmak ve onu azaltmak için çabalamıştır. Sanatçı, dışsal görüntüden içsel öze geri dönmek için kontrollü ışık uygulaması ile yeni bir anlayışı geliştirmiştir.

Karl Martin Holzhauser, hareketi kilit bir figür olarak ele almış ve bu amaçla uyguladığı tekniklerde cesurca deneyler yapmıştır. Holzhauser çoğunu karanlık odada gerçekleştirdiği çalışmalarını kendi icadı olan uzun bir elde tutulan cihaz olan bir liktrikel (hafif tırmık) kullanarak yapmıştır. Holzhauser'ın çalışmalarında kullandığı yöntemde ışığa duyarlı kağıtlar (genellikle dikey olarak dizilmiş iki bitişik panel) üzerinde nasıl hareket ettirdiğine, renk oluşturmak için çeşitli jelleri ve filtreleri nasıl kullandığına, şeritli alanlar oluşturmak için cihazı nasıl maskelediğine ve ne kadar sürdüğüne bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Görünüşte sınırlı gibi gözükse de bu seçenekler, şaşırtıcı derecede geniş bir soyutlama olanağı sunmaktadır.

Holzhauser, dünyayı olduğu gibi veya görüldüğü gibi temsil etmekle yetinmeyen bir fotoğrafçı olarak zamanın gizli görüntüsünün arayışı içindedir. Holzhauser, bir fotoğraf aracılığıyla zamanın bu gizli görüntüsünü sürekli aramaktadır. Sanatçı, "dünyayı olduğu gibi ya da görüldüğü gibi tasvir etmekle yetinmez. Fotoğrafları görünür kılmak değil, görünür olmasını istemektedir. Sanatçı bilinçli olarak ortamının köklerine ve temellerine dönerek, geçici olanın bir kabusu dönüştüğü bir dünyada maddi olanı aramaktadır" (http 3).

1955'te Wolfenbüttel'de yeni inşa edilen Mühendislik Okulu için bir duvar resmi oluşturma daveti, Heinrich Heidersberger'in luminogram tekniğine daha fazla dahil olması iyi bir fırsat olmuştur. Bunun üzerine Heidersberger ilk iş olarak ışık izlerini doğrudan fotoğraf malzemesi üzerine kaydetmek için kullanabileceği bir cihaz yapmıştır. Sanatçı, oluşturduğu çalışmalara ritmogram ismi vererek büyük bir heyecanla deneylerini sürdürmeye devam etmiş ve seçtiği isim, sonuçlarının benzersizliğinin ilk göstergesi olmuştur.

Heidersberger'in ışık imgeleri, benzer tutkuları takip eden çağdaşlarının yapıcı çalışmalarından farklı olarak, üç boyutlu bir görünüme sahiptir ve tasarımlarında tesadüfleri de prensip olarak içermektedir. Heidersberger, 'Grafik Resimlerde Fizik' adlı kitap kendisine çözüm için ilham kaynağı olmuştur. Bu kitapta fizikçi Jules Antoine Lissajous'un figürlerini keşfetmiş ve daha sonra fotoğrafta benzer sonuçlar elde etmesi için ona meydan okuyan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Heidersberger, o andan itibaren bu fotoğraf tekniğine 'ritmogram' adını vermiştir. Heidersberger'in ritmograf aracı, dört harmonik sarkaçtan oluşan, mekanik olarak bağlantılı bir ayna ve bir nokta ışık kaynağı aracılığıyla fotoğrafik materyal üzerinde ışık izlerden oluşmaktadır. İki dikey diğer ikisi yatay dört aynadan oluşan sarkaçların frekansı, faz farkı, genliği ve iletimi kontrol edilerek üç boyutlu görüntülerle üretilmiştir.

Gottfried Jager'e göre fotoğrafçılık bir üreme süreci değil, üretken bir sistemdir. Jager, ortamın sınırlarını zorlarken, kullanılan teknikleri temsil eden soyut geometrik şekiller yaratmaktadır. 1968'de Jager, kameranın içinde yeni bir dünya bulmak ve analitik bir sistemle ortaya çıkarmaya yönelik olarak 'Üretken Fotoğraf' fikrini geliştirmiştir. Jager'in üretken renk çalışması, renk tayfından ve beyaz ışığın kırılmasından kaynaklanır. İster analog ister dijital olsun, eser rengin temsili değil, yansımasıdır.

George Bak (2019), Artnome dergisi için yapmış olduğu söyleşide Jager'in Generative (Üretken-somut) fotoğrafın kökenlerini ve üretken sanat hareketinin arkasında yatan düşünceyi iki kitaptan esinlenerek ortaya çıkardığını belirtmektedir. Birincisi, Karl Steinbuch'un 'Automat und Mensch', ikincisi ise bilgisayar sanatının en eski öncülerinden biri olan Herbert W. Franke'nin 'Kunst und Konstruktion' isimli kitabıdır.

Üretken estetik, yaratma yoluyla gerçekleşen bir estetikdir. İğne Deliği Yapıları, Jager'in camera obscura (çoklu iğne deliği) kullanarak 'Üretken Fotoğraf' kavramını temsil eden ilk denemeleridir. Jager, çok delikli bir kamera oluşturarak benzersiz geometrik desenler üreten bir sistem geliştirmiştir. Multiple Optics serisi, Jager'in renk ile ilgili yapmış olduğu deneylere dayanmaktadır. Bir iğne deliği kamerasında birden fazla iğne deliği kullanılması, Jager'in yer değiştirme ve öteleme gerçekleştirmesini sağlamış ve böylece tümü kamerada tasarlanmış geometrik kompozisyonlar yaratmıştır. Renk Sistemleri, aynı zamanda birden fazla lens kullanan renk spektrumunu temsil eden bir seri çalışma grubudur. Işığı kağıt, negatif ve pozitif film gibi ışığa duyarlı renkli malzemelere yönlendirerek luminogramlar oluşturmuştur. Jager, algoritmik deneyler yoluyla gerçekleştirdiği 'Mosaics ve Punctum' başlıklı çalışmasında iki üretici sistemin kombinasyonunu olan camera obscura ve camera elektronika'yı kullanmıştır.

#### **4. Günümüz Fotoğraf Sanatında Işığın Deneyselliği**

Vilem Flusser (1991: 31) 'in 'Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru' kitabında belirttiği "Özgürlük kameraya karşı oynanan bir oyun" olarak nitelendirdiği ve yine François Souglages (2022: 149)'in 'Fotoğrafın Estetiği' kitabında belirttiği "Fotoğraf, kelimenin en güçlü anlamıyla, olasılık sanatıdır" sözlerinden ilham alarak kendine deneysel bir alan yaratan ve bu amaçla 'Luminogram' tekniğini kullanan fotoğrafçılar, kamerasız bir yöntem olarak duyarlı kağıt ve ışığı her zaman fotoğrafa eşlik eden bir nesne olarak görmüşlerdir.

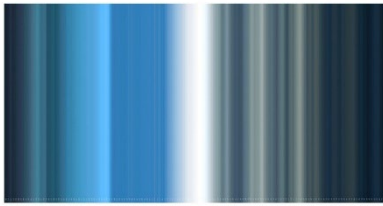
Dijital fotoğraf çağında analog fotoğraf disiplini ile projeler gerçekleştiren bu fotoğrafçılar, Flusser'in tarif ettiği bu özgürlüğü denemek ve bulmak için yeni bir serüvene atılmışlardır. Bu anlamda fotoğrafçıların bir kısmı 21. yüzyılda fotoğrafın ne olduğunu tanımlamak için geleneksel süreçlere dönüş yaparak fotoğrafın köklerine yönelmişlerdir. Işığı bir nesne olarak kabul gören Wolfgang Tillmans, Garry Fabian Miller ve Marco Bruer gibi çağdaş fotoğrafçılar günümüzde Luminogram tekniğinin öncüleridir.

Ressam, fotoğrafçı ve video sanatçısı Inge Dick'in fotoğrafları, doğal ışığın monokrom yüzeylerde bir gün içindeki değişiminin belirli aralıklarla yakalandığı ışık çalışmalarından oluşmaktadır. Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi'nde (1962) kısa bir grafik eğitimi aldıktan sonra, 1971'den itibaren somut sanatla yakından ilgili resim çalışmaları yapmıştır. Bu dönemde

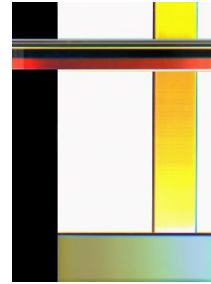
Karl Prantl'in, 'ZERO' sanatçılarından ve Antonio Calderara'nın renk ve formla deneyler yaptığı suluboya çalışmalarından etkilenmiştir. Renk, ışık ve zaman gibi kavramlar Inge Dick'in çalışmalarının ana temasını oluşturmuştur. Inge Dick'in ışıkla gerçekleştirdiği luminogramları resimsel bir yaklaşım sunmaktadır. Başlangıçta monokrom olarak sunulan çalışmalar daha sonra diğer renklerin izlerini ortaya çıkaran hassas bir renk alan çalışmalar ile devam etmiştir.

Bu renk araştırmasından ilham alan sanatçı, 1979'da ışığın gün içindeki renk değişimini saptamak için Polaroid filmlerle çalışmaya başlamış, 1980'lerde zaman ve ışık temalarını görünür kılmak amacıyla Polaroid fotoğrafçılığına yönelmiştir. Sanatçının Polaroid film tekniğiyle yoğun etkileşimi onu daha büyük Polaroid kameralarla (100 x 200 cm) çalışmasına yol açmıştır. Sanatçı, belirli zaman aralıklarında monokrom yüzeyleri görüntüleyerek gün boyunca ışıktaki değişiklikleri saptamış, 1990'larda daha büyük Polaroid kameralarla zaman ve ışık konularını görünür kılmak için çeşitli çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Sanatçının polaroid filmlerle çalışmasının nedeni ışığı, alanı ve zamanı diğer tüm kamera ve malzemelerden daha iyi bir görselleştirme olanağı sunmasıdır. Somut olmayan ancak elle tutulur bir varlık olarak algıladığımız bir fenomen olan doğal ışıkla çalışan sanatçı, neredeyse bilimsel bir yaklaşımla gün boyunca değişen renk sıcaklıklarını kayıt altına almış ve bunu sonucunda ışığın özünü yakalamayı ve onu görsel hale getirmeyi başarmıştır (Görsel 1).



Görsel 1. Inge Dick, Mavi Sonsuzluk, 2018.

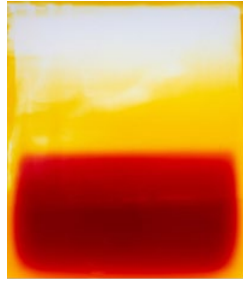


Görsel 2. Assaf Shaham, Full Reflection, 2012

İsraili fotoğrafçı Assaf Shaham, gerçekleştirdiği luminogram çalışmalarında algı ve gerçeklik arasındaki ayrıma dikkat çekmektedir. Sanatçı, kamera ve öznenin önceden belirlenmiş rollerine uymanın gerçekliği temsil etme olasılığını sınırladığı düşüncesinden hareketle çalışmalarında bu rolleri yıkmaya ve yeniden yapılandırmaya çalışmaktadır.

Sanatçı, fotoğrafı bir araç, bir ifade aracı ve bir görüntü üreticisi olarak incelerken, teknolojik ilerleme ile sanat geleneği arasında hareket ettiği eksenleri incelemek için çeşitli yöntemler kullanmış ve algıları yıkmaya çalışmıştır. Shaham, yaratıcı sürecin kontrolünü makinelere bırakarak sanatçının rolüne meydan okumakta ve çalışmalarında çoğunlukla, hesap makineleri, kameralar gibi seri üretilen ve kolayca bulunabilen cihazlara odaklanmaktadır. Sanatçı çalışmalarında ışık ve zaman, belgesel ve kurgu gibi ortamın temel ve benzersiz değerleri ile üretim araçlarını (kamera, tarayıcı, görüntü işleme yazılımları) kullanmıştır.

Shaham, çalışmalarında fotoğrafı bileşenlerine ayırmakta ve onları, fotoğraf eyleminin özünü, renkli fotoğrafçılığın temellerini ve ışık ile zaman kavramını tek bir yüzeyde yeniden bir araya getirmektedir. Shaham, hareketi bir zaman çizelgesinde kaydederek bir tür güneş saatini betimleyen bir manzara fotoğrafına dönüştürmektedir.



Görsel 3. Erik Gustafsson, Color Field, 2022



Görsel 4. Rob and Nick, Luminogram, 2010

Susan Sontag, (1993 s:27) “fotoğrafın o kadar başarılı bir ilişki biçimi olmadığını, fotoğrafçı ile konu arasında uzaklık bulunmak zorunda olduğunu ve kamera, nüfuz eden ile nüfuz edilen arasında bir mesafe olduğunu” belirtmiştir. Bu anlamda Assaf Shaham'ın tarayıcıları Sontag'ın belirttiği gibi asla birbirini hissetmeyecek, aralarındaki mesafe sonsuza kadar olacak ve gerçek teması imkânsız hale getirecek şekilde tasarlanmıştır. Ancak, bu kısır ilişkinin sonucunda ortaya çıkan işler yine de şaşırtıcıdır.

Shaham, 'Full Reflection' serisini bu düşünceden hareketle gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu serilerinde ışık yayan 'scanogramlar' (x ışınli fotoğraf tarayıcısı) ile çalışmaktadır. Tarayıcının biri ışığı yansıtır diğeri etkilerini yakalar. Shaham, Dada'nın deneysel ruhunu yansıttığı luminogramlarında, düz, mekanik ve son derece teknolojik olan bu alanlarda soyut ve renkli

görüntüler yaratmak için tarayıcıların ayarları ve birbirlerine yönelimleriyle oynayarak Mondrian 'ın çalışmalarını anımsatan deneyler yapmaktadır (Görsel 2).

İsveçli sanatçı Erik Gustafsson'un luminogram çalışmaları, fotoğrafın sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğine ve fotoğraf anlayışının biçimlerini genişletmeye, yenilemeye ve yeniden düşünmeye yöneliktir. Gustafsson'un baskı sürecinde kasıtlı olarak izin verdiği şans ve kazalar fotoğraf estetiği bağlamında yaratıcı bir etki sağlamaktadır. Gustafsson, karanlık odada doğrudan ışığa duyarlı kağıda maruz bırakılan ışık ışınlarının yarattığı 'Color Field' (Görsel 3) başlıklı luminogram serisi, Mark Rothko'nun 1956 yılında gerçekleştirdiği 'Orange and Tan' isimli renk alanı çalışmalarını anımsatmaktadır. Terry Baret (2022 s:135), Rothko'un bu çalışmasını "izleyicide tepkisel bir tepki uyandırmak amacıyla sıklıkla başvurduğu renk çarkında birebirine bitişik renklerden esinlenerek çalışmasında bu amacına kısmen renk şemaları sayesinde ama aynı zamanda tuvalin düz resim düzleminde öne çıkarak ya da geri çekilerek renklerin ruhani etkisi sayesinde ulaşırdı" olarak açıklamaktadır.

Gustafsson, bu düşünceden hareketle gerçekleştirmiş olduğu çalışmasında fotoğrafik sürecin maddi olanaklarını araştırmakta ve ışığın performansının tasvir edildiği alternatif bir evren ortaya çıkarmaktadır. Gustafsson, karanlık oda mekanını bir kameraya dönüştürmekte ve baskı işlemi sırasında ışık katmanları oluşturmaktadır. Işığa duyarlı kağıdın yüzeyi bu ışık katmanlarını emmekte ve görüntü içinde belirsiz bir derinlik oluşturmaktadır.

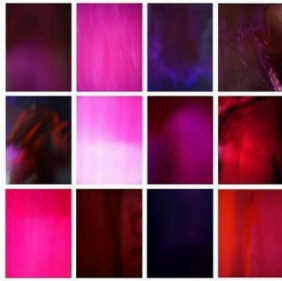
İngiliz Rob ve Nick Carter'in çalışmaları doğrudan vitraylı pencerelerden yayılan ışığı kullanarak Heidersberger'in 'ritmogramlarına' benzer bir teknikle elde edilen luminogramları içermektedir. Rob ve Nick Carter, formlarında manipüle edilmeyen her çalışma, modelin karanlık odadaki ışık ve fotoğraf kağıdındaki hareketinin ağırlığının ve yönünün doğrudan bir sonucudur. Rob ve Nick Carter'ın cibachrome fotoğraf kağıt kullanarak gerçekleştirdikleri luminogramları Goethe'nin renk çemberinde yer alan turuncu / mavi tamamlayıcılığına duyduğu hayranlıktan yola çıkılarak geliştirilmiştir (Görsel 4).

Alman sanatçı Hanno Hotten için renk unsuru önemli bir temadır. Sanatçı, rengi çalışmalarının ayrılmaz bir parçası haline getirmektedir. Hotten, Johann Wolfgang von Goethe'in renk teorisinden etkilenecek gerçekleştirdiği 'Colorblocks' ve 'Lichtbilder' serilerinde renk algısına

odaklanmıştır. Ortaya çıkan görüntülerin benzersiz kalitesi, her bir izleyicinin öznel bakış açısını vurgulamaktadır. Otten, bu serilerinde canlı tonlardan oluşan modern bir palet oluşturmak için rengi ve ışığı manipüle etmekte ve herhangi bir edebi veya anlatı imgesinden vazgeçerek rengin önceliği üzerinde ısrar etmektedir. Otten için renk ve ışık sonsuz olasılıklara sahip bir konudur.

Hanno Otten'in kariyeri boyunca renk tonlarına olan ilgisi, onu ışığın deneysel yolculuğunda önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçı, son çalışmalarında renk olgusunun katmanlaşmasını ve etkileşimini keşfetmektedir. Otten'in çalışma yöntemi renkli agrandizörden fotoğraf kağıdına yapılan olağanüstü luminogramlar aracılığıyla rengin doğasını araştırmaktır.

Otten, 'Colorblocks' (Görsel 5) başlıklı serisinde on iki parlak cibachrome fotoğraf baskısı kullanmıştır. Bu sürükleyici yakın kurulumun fizikselliği aynı zamanda uzaklık hissini engellemek içindir. Her baskı, tamamen soyutlanmış olmanın aksine dokunsal ve mevcuttur. Tek bir bütünlük yerleştirme olarak görülen baskılar, temel bir uyum duygusuna doğru birleşmekte, jest motifleri, nakarat gibi renk temaları içinde kendilerini tekrar etmektedir. Otten'in çalışmalarında yer alan renkler her zaman dönüşümün ve değişimin yeni yollarını ararlar. James Mcardle (2009)'e göre; Hotten, "renk, sosyal gerçekliğimizi anlamının görsel anahtarıdır. Renk sorunuyla ilgili ilginç bulduğum şey tam da bu – sanatsal, sosyal, bilimsel ve ayrıca kültürel yönlerin ve bileşenlerin bir araya gelmesi" olarak nitelemektedir.



Görsel 5. Hanno Hotten, Color Block, 2014.



Görsel 6. Barbara Kasten, Collision 5 E, 2016.

Amerikalı sanatçı Barbara Kasten, fotoğraf ortamını resimsel bir duyarlılıkla aktaran bir fotoğrafçıdır. Onun için en önemli ortam ışık ve gölgedir. 1979 ve 1986 yılları arasında yarattığı 'Constructs'(Yapılar) serisinde, gündelik malzemeler renklerle aydınlatılarak onları sıradan karakterlerinden kurtarmaktadır. Buna paralel olarak 'Architectural Sites' (1984 – 87) fotoğraf

serisine başlayan sanatçı, Dünya Finans Merkezi ve Whitney Amerikan Sanatı Müzesi gibi binaları gerçeküstü ışıkta sahnelemek için sahada bir tür platform inşa etmekte ve bunun sonucunda yanılısma ve gerçekliğin birbiriyle kaynaştığı geniş formatlı, neredeyse soyut, yoğun renkli fotoğraflar oluşturmaktadır.

Kasten'in çalışmalarına ilham veren sanatçılar arasında Lászlo Moholy-Nagy ve Rus Konstrüktivistler bulunmaktadır. Kendilerini ışığın üç boyutlu hacimle nasıl etkileşime girdiğini inceleyenmeye ve geometrik soyutlamanın dilini geliştirmeye adanmış bu sanatçılar çığır açan kompozisyonlarda bu ilişkiyi iki boyutlu bir yüzeyde temsil etmenin yeni yollarını aramışlardır. Kasten, 1970'lerde bu yönde kendi deneylerine başlamıştır. 'Construct' ve 'Metaphase' başlıklı serilerinde özel olarak tasarladığı formlar ile ve fizik yasalarını ve perspektif kavramını altüst etmek amacıyla filtreler kullanmıştır.

Kasten'in son çalışması, floresan pleksiglas düzlemlerinden ve aydınlatma tekniklerinden oluşturulmuş canlı kompozisyonlardan oluşmaktadır. Collision 5 T (2016) ve Collision 5 E (2017) başlıklı serilerde kullanılan filmin son kullanma tarihi nedeniyle tonda değişen renkler ortaya çıkarmıştır. Fiziksel madde saf ışığa dönüştüğünde, bu görüntüler, rengin nadir bir özerklik sağladığı görsel bulmacalar haline gelmektedir. Kasten'in stüdyo ortamında üst üste binen farklı renkli yoğunluklu saydam nesnelere yeni renk kombinasyonlarıyla oluşturduğu deneysel çalışmalar, çağdaş bir görüntü oluşturmada ve renk, biçim, ışık ve mekansal temsile olan sonsuz ilgisine yeni bir ışık tutmaktadır (Görsel 6).



Görsel 7. Christopher Bucklow, Guest, 2012.



Görsel 8. Ellen Carey, Ding & Shadows, 2017.

İngiliz Fotoğrafçı Christopher Bucklow, doğayı, süreci ve insan formunu keşfetmek için ortamının sınırlarını zorlamaktadır. Kamerasız fotoğraf hareketinin önde gelen isimlerinden biri olarak Bucklow, 'Guest' (Misafir) serisinde insan figürlerinin büyük ölçekli luminogramları



oluşturmak için iğne deliği kamera tekniklerini kullanmaktadır. Sanatçı, sürece silüetleri alüminyum folyoya yansıtmak ve onları binlerce küçük iğne deliği ile izlemekle başlar. Daha sonra folyoyu bir fotoğraf kağıdının üzerine yerleştirir ve onu güneş ışığına maruz bırakır. Işığın çeşitli nitelikleri, yansıtılan görüntüde farklı renkler ve gölgeler verir. Böylece ortaya çıkan her fotoğraf, güneşin binlerce iğne deliği fotoğrafından oluşan benzersiz bir fotogram silüeti haline gelmektedir (Görsel 7).

İsviçreli psikolog Carl Jung'un Anima ve Animus teorisinden güçlü bir şekilde etkilenen Bucklow, 'Guest' başlıklı çalışmalarında erkek ve kadın ruhunun bastırılmış fikri üzerine dayanan bir araştırma gerçekleştirmiştir. Anima ve animus Carl Jung analitik psikoloji ekolünde kolektif bilinçdışı teorisinin bir parçasıdır. Jung animusu bir kadının bilinç dışı erkek tarafı ve animayı da bir erkeğin bilinç dışı kadın tarafı olarak tanımlamıştır ve her ikisi de kişisel kısır döngünün ötesine geçer. Jung'un teorisi anima ve animusun iki ana insan biçimli arketip olduğunu belirtir ve bunları hayvan biçimli ve daha aşağıda olan gölge arketiplerinin karşısına koyar. Bunların öz arketipini tanımlayan soyut sembol kümeleri olduğuna inanmıştır. Bucklow'un çalışmaları, 1990'ların başından beri fotoğraf sanatını her zamankinden daha yeni, farklı teknik ve kavramsal bir alana taşıyan İngiliz fotoğraf geleneği içine yerleştirilebilir.

Amerikalı fotoğrafçı Ellen Carey, süreç, ışık ve kağıt içeren ve geleneksel olmayan yaklaşımları araştıran kavramsal fotoğrafçılıkla tanınan Amerikalı bir sanatçıdır. Resim ve fotoğraf arasında giden gizemli soyut çalışmalarıyla fotoğrafın sınırlarını zorlayan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Carey için 'gölgeyi yakalamak' ifadesi, William Henry Fox Talbot'un fotogramlarından başlayarak, bir kimya ve ışık fenomeni olarak ortamın doğuşuna atıf olarak yorumlanabilir. Carey, kamerasız gerçekleştirdiği lüminogram çalışmalarını karanlık oda ortamında renkli agrandizör altına yerleştirdiği ışığa son derece duyarlı kağıdı manipüle ederken renk ve gölge arasındaki etkileşimi çok hızlı bir şekilde yönetmekte ve bu işlemin sonucunda soyut kompozisyonlar oluşturmaktadır.

Adını bir baskı hatasından alan 'Ding & Shadows' başlıklı serisinde sanatçı, ışığa duyarlı fotoğraf kağıdını buruşturarak kullanmıştır. Bir keşif unsuru olarak buruşan duyarlı yüzey, tasarımdan ziyade en azından kısmen tesadüfen elde edilen hassas bir topografya haline gelir ve bu topografya, ışığın yakalanma şeklini ve dolayısıyla renklerin uzayda organize olma şeklini

değiştirir. İzleyici çalışmaya farklı açıdan bakarsa günün saatine veya aydınlatma düzenine bağlı olarak farklı bir görüntü elde eder (Görsel 8). Hiç bitmeyen deneysel süreciyle Carey, gerçekten de niyet ve sonuç arasındaki bir oyun oynamaktadır. Ancak bu tür bir oyun sadece tesadüflere bırakılmadan, kabul etme ve kasıtlı olarak hoş bir karşılama eğilimini göstermektedir. Bu bir hata, kötü ayarlanmış bir mekanik, beceriksiz bir uygulama değil, sanki endüstriyel bir duvar kağıdı baskısıymış gibi hiçbir zaman tamamen kontrol altına alınamayan yeni renk tonları, izlenimler veya baştan çıkarmaların keşfine açılan bir strateji olarak sunulmaktadır.

Carey'in renkli luminogram çalışmalarında kimyasal süreci kullanması, analog ile dijital arasındaki güncel tartışmayı, ortamın kökenleri ile mürekkep püskürtmeli baskı arasındaki kopuşu yorumlamaktır. Carey, çalışmalarında fotoğrafa özgü özellikler olan ışık, renk, gölge ve yansımaya vurgu yapmanın yanısıra bu özelliklerin altını çizen yaklaşımları da araştırmaktadır.

Kanadalı fotoğrafçı Jessica Eaton'ın sanatsal süreci 1861'de, insanın renk görüşü üzerine çığır açan İskoç fizikçi James Clerk Maxwell ve ilk renkli fotoğrafı üretmek için tek lensli refleks kameranın mucidi Thomas Sutton'ın birlikteliğine dayanmaktadır. Sutton ve Maxwell'in bu birlikteliğin sonucu film tabanlı, analog video veya dijital olsun neredeyse tüm renkli fotoğrafçılığın temelini oluşturmaktadır. Jessica Eaton, kendi fotoğraflarında renkleri yeniden üretme şeklini tanıtmak için fotoğraf ortamının tarihi, fiziği ve olasılıklarıyla derinden ilgilenen bir sanatçıdır. Jessica Eaton, 2010-2013 yılları arasında gerçekleştirdiği "Cubes for Albers ve LeWitt" başlıklı 2010-13 serisinde, Joseph Albers ve Sol LeWitt'in ortak noktaları olan renkli, soyut ve minimalist çalışmalarından ilham alarak bu seriyi oluşturmuştur. Projenin ana konusunu iç içe geçmiş renkli küpler oluşturmaktadır (Görsel 9).

Eaton, bu seride her çekim için ayrıntılı notlar hazırlamakta istenen renk sonuçları için formüller geliştirmekte ve küp hareketlerinin çerçeve içindeki filtre değişimlerini düzenlemektedir. Seride küp sayısı artıkça süreç metodolojik olarak daha karmaşık bir hal almaktadır.



Görsel 9. Jessica Eaton, cfaal 340, 2013.



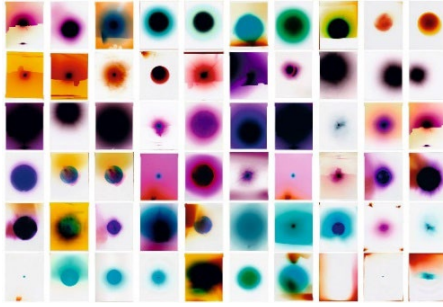
Görsel 10. Jo Bradford, Autogenesis, 2016.

Chris Hampton (2020)'in belirttiği gibi; “Fikir, sanatı yapan makine haline gelir. Sanatçı, güzel veya gizemli bir nesne üretmeye çalışmaz, yalnızca öncülün sonuçlarını kataloglayan bir katip olarak işlev görür. Bu, fotoğraflarının gerçek bir şey göstermediği anlamına gelmez. Yalnızca fiziksel dünyadan bilgi toplamak için ortamına bağlı olarak, uzay, zaman ve elektromanyetik spektrumla anlaşmak zorundadır. Sonuçlar, normal olarak insan gözünün algıladığı gibi olmasa da gerçeği temsil eder. Bunu, çalışmasının metafizik bir yönü olarak adlandırır” (http 4).

İngiliz fotoğrafçı Jo Bradford, son on yıldır karanlık odada renkli luminogramlar ve fotogramlar gibi kamerasız fotoğraf ortamlarıyla çalışmaktadır. Sanatçı, Amerikan soyut dışavurumculuk akımının önemli isimlerinden biri olan ve bu akım içerisinde ‘renk alanı resmi’ olarak tanımlanan yaklaşıma da öncülük eden ressam Barnett Newman'ın ve Josef Albers'in renk teorisi çalışmasından ilham alarak çalışmalar gerçekleştirmektedir.

Sanatçı, bu çalışmayı karanlık odada fotoğraf kağıdının her birini aşırı sabır ve kararlılık gerektirecek bir şekilde dikkatlice pozlamış ve ışık parlamalarının yönünü değiştirmek için maskeler kullanmıştır. Bradford'un luminogram çalışmaları teknolojik araçların giderek daha fazla kullanıldığı dijital çağda, analog fotoğraf yaklaşımını temel almış, saf ışık ve rengin soyut niteliklerini nasıl görmemiz ve deneyimlememiz konusunda öncülük eden çalışmalardır.

Bradford, 2016 yılında gerçekleştirdiği 'Autogenesis' başlıklı lüminogram çalışması 15 adet farklı renklerden oluşan soyut geometrik soyutlamalardan oluşmaktadır. Bradford'un lüminogramları herhangi bir nesnenin temsili olmaktan çok soyuttur ve ayrıca fizik ve sanat yasalarından yararlandıkları için John Albers'e bir göndermedir. Bradford'un çalışmalarındaki amaç, fotoğraf kâğıdında ortaya çıkana kadar çıplak gözle görülemeyen ışığın içerdiği prizmatik renkler ve renk tayfının iç parıltısını ortaya çıkarmaktır (Görsel 10). Jo Bradford'un çalışmalarında kamerasız fotografik araçlar özne haline gelmektedir. Sanatçı, analog fotoğrafın birincil araçları olan ışık ve kağıdı kullanarak bir anlamda kendi oto -portresini oluşturmaktadır.



Görsel 11. Nicolai Howalt, Light Break, 2014.



Görsel 12. Martina Corry, Photogenic Drawings, 2020.

Nicolai Howalt'ın güneşe ve bir malzeme olarak ışığa olan ilgisi çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. Bu anlamda güneş kavramının keşfedilmesi ve görselleştirilmesi 'Light Break' başlıklı çalışmanın ana konusudur.

Danimarkalı Nobel Ödüllü bilim insanı Finsen, özel lenslerle elde ettiği güneş ışınlarını cilt hastalıklarını tedavi etmek için kullanmıştır. Finsen'in yönteminden ilham alan Nicolai Howalt, güneşin ışınlarını yakalayıp bunları renkli filtrelerden ve kaya kristali merceklerden geçirip ışığa duyarlı kağıda aktarmıştır. Sanatçı, 246 adet renkli fotoğraftan oluşan bu seride, güneşe çıplak gözle baktığımızda normalde göremediğimiz renk tayfının görünmeyen kısmını görselleştirmektedir.

Onun pratiği, gerçeklik dünyasında bir başlangıç noktasına sahiptir. Çalışmalarında kavramsal, soyut bir yaklaşımla Howalt, genellikle varoluşsal olan çeşitli konuları araştırır ve aynı zamanda fotoğraf ortamının sınırlarını zorlar. Howalt, eserlerinde çeşitli temalara yer vermesine

rağmen 'soyut ve maddelik', 'yaşam ve ölüm', 'korku ve büyülenme', 'sonlu ve sonsuz' gibi kavramlar ön plandadır (Görsel 11).

İrlandalı sanatçı Martina Corry, 'Renk İşleri' (2008) ve 'Photogenic Drawings' (2000) serilerinde, pozlandırmadan önce fotoğrafik kağıdı bükerek kıvrır ve daha sonra kağıdı ışığa maruz bırakarak doğrudan kağıda fotoğrafik çizim yapmaktadır. Corry'in luminogram çalışmaları görünüşte soyut olsa da karanlık oda analog fotoğraf baskı süreçlerine yönelik bir meydan okumaya yöneliktir. Corry'nin luminogramları bir görüntünün fotoğrafik temsilinden çok bize gerçek bir katlanmış fotoğraf kağıdına yönlendirilmeden oluşmaktadır. Corry'in 'Photogenic Drawings' serisinde fotoğraf kağıdını üç boyutlu formlar halinde şekillendirirken ışığı bir nesne olarak konumlandırmaktadır. Corry katlanmış ve buruşmuş luminogram çalışmalarında katlamayı bir yöntem olarak kullanarak, fotoğraf kağıdının yüzeyini üç boyutlu bir nesne olarak dokunsal olarak somutlaştırır. Corry'nin luminogramları fotoğrafı bir nesne olarak ele alır. Bu çalışmada katlanmış ve buruşmuş eserler nesne işlevi görür. Düz bir kağıt yüzeyini katlayarak üç boyutlu bir forma dönüştürme fikri Gilles Deleuze'un 'The Fold' isimli çalışmasına bir göndermedir.

Kıvrım kavramı, Gilles Deleuze'un 'Barok ve Leibniz' isimli çalışmalarının yeni bir yorumunu sunan kitabından bir bölümdür. Deleuze, (1993, 27-38) "Leibniz'in çalışmalarının Barok sanat ve bilim felsefesinin temel öğelerini oluşturduğunu ileri sürer. Deleuze, Leibniz'in monad kavramını uzay, hareket ve zamanın kıvrımları olarak görür. Ayrıca dünyayı, sıkıştırılmış zaman ve uzayda örülen sonsuz kıvrımlardan oluşan bir cisim" olarak yorumlamaktadır.

The Fold'da Gilles Deleuze, Leibniz'in yazılarının Barok felsefesinin ve çağdaş sanat ve bilimi analiz eden teorilerin temel unsurlarını oluşturduğunu savunmaktadır. Çağdaş estetikte bir ifade modeli olan monad kavramı, mekan, hareket ve zamanın kıvrımları açısından ele alınmıştır. Benzer şekilde, dünya, sıkıştırılmış zaman ve uzayda bükülen ve örülen sonsuz kıvrımlar ve yüzeylerden oluşan bir cisim olarak yorumlanmaktadır. Deleuze'e göre Leibniz, aynı zamanda, hareket halindeki göstergelerin ve göçebe olarak "modern" öznenin çok yönlü kombinasyonları olarak güncel olay ve tarih görüşlerini, her zaman olma sürecinde tahmin eder.

Bu anlamda Corry'in bu serisi, Gilles Deleuze tarafından yazılan The Fold adlı makaleyle doğrudan bağlantılıdır. Deleuze, dünyayı sıkıştırılmış zaman ve uzayda örülen sonsuz

kıvrımlardan oluşan bir cisim olarak yorumlar. Sanatçının bu serisindeki ana konu katlanmış duyarlı kağıt kıvrımların dünyaya verilen ve geri dönüşü olmayan hasarla ilgilidir. Işığa duyarlı kağıdın katlanarak kıvrımlı olarak sunulması fiziksel bir eylemdir. Bu tür fiziksel eylemler genellikle fotoğraf pratiğine yabancı görünür. Bu anlamda kağıdın katlanma ve sunulma şekli izleyiciye bu bir fotoğraf mı? sorusu sordurmakta ve bu anlamda fotoğrafı sorgulatmaktadır. Ancak, bu sürecin sonunda ortaya çıkan yüzey, benzersiz ve tekrarı mümkün olmayan bir fotoğraf baskısına dönüşmektedir (Görsel 12).

Corry, katlanmış ve kıvrılmış luminogram çalışmalarını, karanlık oda ortamında kağıdı ışığa duyarlı bir yüzeyle kaplamanın fiziksel ve dokunsal bir yaklaşımla resim ve fotoğrafı çağdaş bir şekilde birleştirmenin bir yolu olarak görmüştür. Sanatçının katlanmış duyarlı kağıt üzerinde oluşturduğu çizgiler bizlere Çin felsefesindeki boşluk kavramının Çin resim sanatında bir anlatım biçimi olarak nasıl yansıdığına dair bilgiler sunmaktadır. François Cheng'in (2006), boşluk ve doluluk isimli kitabında belirttiği gibi; "Çin resim sanatı, nesnelerin içyapılarını kavramaya ve onların kendi aralarında sürdürdükleri bağıntıları saptamaya çalışır ve resimdeki çizginin önemi buradan kaynaklanır. Çizginin bu gücü açığa vurması ise, onun boşluk içinde biçimlenmesiyle olanaklıdır. Evrende olduğu gibi resimde de boşluk olmasaydı, esinler devinim içinde olmazlardı".

Karanlık odayı meditasyon olarak gören Kent, 'Hareket Eserleri 'başlıklı çalışmasında canlı ve parlak renkli görüntüler oluşturmak için bilgisayar ya da fotoğraf makinası kullanmamıştır. Sanatçı bir el fener ışığını renkli plastik ya da şeffaf filtrelerden geçirerek fotoğraf kağıdına yönlendirmiştir. Kent, ışığa duyarlı renkli kağıt yüzeyinde ışığı farklı yoğunluklarda ve farklı zaman uzunluklarında maruz bırakarak çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Kent, Rebecca Tokofsky (2019) ile yaptığı söyleşide çalışmalarında parlak ve canlı renkler kullanma nedenini şöyle açıklar:

Renk ve zihin açısından özellikle renk ve ışığa karşı hassas olduğumu fark ettim. Bazı ışık ve renk düzenlemeleri beni çok sakin, güvenli ve mutlu hissettirirken, diğerleri bir şeylerin yanlış olduğu hissini uyandırabilir. Bu duyarlılığın küçük yaşta farkına vardım ve annemin resim atölyesinde renkler ve ışıkla deneyler yapardım. Bugün, bir şey uyumlu bir şekilde aydınlatıldığında veya hoşlandığım bir renk yönelimine sahip olduğunda bir doğruluk duygusu görüyorum (http 5).

Kent, soyut olarak gündeme getirdiği bu serisinin araştırma ve yöntemlerini bu pratikten hareketle oluşturmakta ve böylece hem kendi varlığını hem de ışığa duyarlı renkli kağıdın maddeliğinin rolünü sorgulamış ve somutlaştırmıştır.

## 5. Sonuç

İçinde bulunduğumuz dijital çağda “Yirmi birinci yüzyıl fotoğrafı nedir?” sorusu bu çalışmanın en önemli temelini oluşturmaktadır. Bu çağrıya cevap veren fotoğrafçıların genellikle soyut bir yaklaşımla büyük ölçüde analog fotoğraf teknikleri kullanmaları ilginç olmanın yanısıra bir stratejidir. Bu amaçla, 1990'ların sonlarından bu yana birçok fotoğraf sanatçısının geleneksel fotoğrafik süreçlere yeniden yöneldikleri ve fotoğrafın temellerini keşfetmek için kamerasız görüntü oluşturma biçimlerine geri döndükleri görülmüştür.

Kamerasız fotoğraf, fotoğrafik görüntü oluşturma'nın en eski biçimi olmasına rağmen, çağdaş fotoğraf sanatı içinde önemli bir yere sahiptir. Kamerasız fotoğraf uygulamaları, 19. yüzyılda Thomas Wedgwood'dan William Henry Fox Talbot ve Anna Atkins'e 20. yüzyılın başlarında Moholy Nagy'den günümüz fotoğraf sanatçılarına kadar ilgi görmüştür. László Moholy-Nagy (1895-1946) 1922'de luminogramı ilk kez duyarlı kağıt üzerinde kullanırken, Gottfried Jäger bu yöntemi 1960'lı yıllarda saf ışık tasarımının sonucu, ışık ve ışığa duyarlı malzemenin etkileşiminin ilkel ifadesi veya ışığın bir tür temsili olarak tanımlarken günümüz çağdaş fotoğraf içinde yer alan sanatçılar ışığı bir metafor olarak kullanmışlardır.

Fotoğrafın icadı ile başlayan ve analog fotoğraftan sayısal fotoğrafa evrimleşen fotoğrafik üretim biçimleri sorgulanmış ve yeniden yorumlanmıştır. Bir dizi alternatif süreçle çalışan bu sanatçılar ışığı, fotoğrafik materyal ve görüntü oluşum süreçlerini konu alarak, izleyiciyi gördüklerini sorgulamaya davet eden parlak renklerden oluşan soyut formlar yaratmaktadırlar. Bu fotoğrafçılar hızlı görüntüleme ve baskı araçlarına direnmekte ve bunun yerine yavaş süreci temsil eden analog fotoğraf uygulamalarına yönelmişlerdir.

Kamerasız bir yöntem olarak adlandırılan luminogram tekniğini kullanan fotoğrafçılar, analog fotoğrafın temel unsuru olan ışık, duyarlı kağıt ve kimyayı sadece bir iz bırakan bir araç olarak değil kavramsal düşünme sürecinin bir planı olarak görmüşlerdir. Değişen ve dönüşen

teknolojik gelişmeler ortamına rağmen fotoğrafın sınırlarını zorlayarak yeni bir fotoğraf pratiği sunan bu sanatçılar, kimi zaman fotoğrafik materyale kimi zaman ise deneysel fotoğrafın kavramsal temelini manipüle etmişler ve ışık ve renk yönetimi ile oynayarak yeni bir bakış sunmuşlardır.

Sonuç olarak çalışmada yer alan luminogram örnekleri bir yandan ışığın temsil boyutunu gösterirken diğer yandan sanatçılara yeni bir araştırma alanı oluşturmuştur.

### **Kaynakça**

- Albers, Josef. (2020). Rengin Etkileşimi, çev. Gamze Rastgeldi, İstanbul Hayalperest.
- Barret, Terry. (2022). Sanat Üretimi -Form ve Anlam, çev. Ebru Berrin Alpay, İstanbul: Hayalperest.
- Cheng, François. (2006). Boşluk ve Doluluk. Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi, çev. Kaya Özsezgin, Ankara: İmge.
- Diana, Newall ve Grant, Pooke. (2021). Sanat Tarihinin Elli Temel Metni, Ekin Emre Pilgir ve Ercan Tugay Akı, İstanbul: Ayrıntı.
- Deleuze, Gilles. (1993). The Fold, Leibniz and the Baroque, çev. Tom Conley, London, The Athlone Press.
- Flusser, Vilem. (1991). Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru, çev. İhsan Derman, İstanbul: Ağaç.
- Goethe, Johann, Wolfgang, Von. (2020). Renk Öğretisi, çev. İlknur Aka, İstanbul: Kırmızı.
- Sontag, Susan. (1993). Fotoğraf Üzerine, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Oğul.
- Rothko, Mark. (2020). Sanatçının Gerçekliği, çev. Ebru Berrin Alpay, İstanbul: Hayalperest.
- Laszlo- Moholy, Nagy, (1967). Painting, Photography, Film, Bauhaus Book. Copyright© 1967 by Florian Kupferberg Verlag, Mainz English translation copyright© 1969 by Lund Humphries, Londra.
- Taburoğlu, Özgür. (2022). Varlık İzleri: Işık ve Ses, Ankara: Fol.
- Souglages, François. (2022). Fotoğrafın Estetiği, çev. Deniz Eyüce Şanşal, İstanbul: Espas.
- Kepes, Georgy. (1969). Language of Vision, Painting, Photography, Advertising-Design, [https://monoskop.org/images/a/af/Kepes\\_Gyorgy\\_Language\\_of\\_Vision.pdf](https://monoskop.org/images/a/af/Kepes_Gyorgy_Language_of_Vision.pdf), Erişim tarihi: 24.01.2023.
- Kepes, Gyorgy. <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5881/light-as-a-creative-medium-in-the-art-of-gyorgy->



kepes?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=17306bbb0ae6c169bef098318ff57f84), Erişim tarihi: 12.02.2023.

Laszlo- Moholy, Nagy, (1947). Vision in Motion, 1947, [https://monoskop.org/images/0/0d/Moholy-Nagy\\_Laszlo\\_Vision\\_in\\_Motion.pdf](https://monoskop.org/images/0/0d/Moholy-Nagy_Laszlo_Vision_in_Motion.pdf), Erişim tarihi: 25.12.2022.

Kaplan, Louis. (1995). Laszlo Moholy-Nagy, Biographical Writings, Duke University Press, Durham & London, [https://monoskop.org/images/2/29/Kaplan\\_Louis\\_Laszlo\\_Moholy-Nagy\\_Biographical\\_Writings.pdf](https://monoskop.org/images/2/29/Kaplan_Louis_Laszlo_Moholy-Nagy_Biographical_Writings.pdf), Erişim tarihi: 25. 01.2023. Erişim tarihi: 16.02.2023.

Mcarrdle, James (2009). On this date in photography, <https://onthisdateinphotography.com/2019/05/01/may-1-painterly/> Erişim tarihi: 16.02.2023.

Morton, Orosz. (2010). Light as a Creative Medium in the Art of György Kepes, bauhaus imaginista journal, EDITION 4: Berlin <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5881/light-as-a-creative-medium-in-the-art-of-gyorgy-kepes?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=17306bbb0ae6c169bef098318ff57f84> Erişim tarihi: 16.02.2023.

### **İnternet Kaynakları**

http 1: Bak, Georg. (2019). Generative Photography-An Interview With Gottfried Jäger Generative Photography, Artnome, <https://www.artnome.com/news/2019/8/18/generative-photography-an-interview-with-gottfried-jager>, Erişim tarihi: 24.01.2023.

http 2: Roger Humbert, <https://www.photoeditionberlin.com/artists-1/rogerhumbert/fotogramme/>, Erişim tarihi: 02.02.2023. Http.2 Humbert, Roger. Roger Humbert – Fotogramme und luminogramme 1948-2005, <https://www.photoeditionberlin.com/artists-1/rogerhumbert/fotogramme/>, Erişim tarihi: 02.02.2023.

http 3: Holzhäuser, Karl Martin. Concrete Photography, <https://www.photoeditionberlin.com/artists-1/karl-martin-holzh%C3%A4user/>, Erişim tarihi: 28.01.2023.

http 4: Hampton, Chris. (2020). Mixing Light: The Abstract Photography of Jessica Eaton, July 23, 2020, Magazine, <https://www.gallery.ca/magazine/your-collection/mixing-light-the-abstract-photography-of-jessica-eaton>. Erişim tarihi:19.01.2023.

http: 5 : Tokofsky, Rebecca. (2019). Myki Arntson, Get to Know Artist and Photographer Natalja Kent, September 5, 2019, <https://www.santamonica.gov/blog/get-to-know-artist-and-photographer-natalja-kent>. Erişim tarihi: 20.01.2023.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Inge Dick, Sonbhar Açık Beyaz, 2010, <https://www.galerie-bender.de/de/artists/dick-inge/>,Erişim tarihi: 24.01.2023.

- Görsel 2. Assaf Shaham, Full Reflection, 2012, [https://www.yossimilo.com/artists/assaf-shaham#&gid=1&pid=assaf\\_shaham-fr\\_500\\_dpi-0](https://www.yossimilo.com/artists/assaf-shaham#&gid=1&pid=assaf_shaham-fr_500_dpi-0), Erişim tarihi: 28.01.2023.
- Görsel 3. Eric Gustafsson, 2022, <https://erikgustafsson.org/>, Erişim tarihi: 24.01.2023.
- Görsel 4. Rob and Nick, 2010, <https://www.robandnick.com/rn775-18-luminograms>, Erişim tarihi: 27.01.2023.
- Görsel 5. Hanna Otten, <https://collectordaily.com/hanno-otten-13-colors-janet-borden/>, Erişim tarihi: 24.01.2023.
- Görsel 6. Barbara Kasten, Collision 5 E, 2016, <http://barbarakasten.net/collision/#3>, Erişim tarihi: 25.01.2023.
- Görsel 7. Chris Buclow, Guest, 2012, <https://www.chrisbucklow.com/photographs/2018/12/13/tetrarchs-2012-multiple-aperture-pinhole-photograph-40-x-60ins>, Erişim tarihi: 24.01.2023.
- Görsel 8. Ellen Carey, Ding & Shadows, 2017, <https://visual-worlds.org/2021/05/22/ellen-carey-the-light-explorer/>, Erişim tarihi:17.01.2022.
- Görsel 9. Jessica Eaton, Jessica Eaton, cfaal 340, 2013. Inkjet print, 127 x 101.5 cm. National Gallery of Canada, Ottawa, <https://www.gallery.ca/magazine/your-collection/mixing-light-the-abstract-photography-of-jessica-eaton>, Erişim tarihi: 26.01.2023.
- Görsel 10. Jo Bradford, 2016, Autogenesis, <https://www.jobradford.com/autogenesis>, Erişim tarihi: 24.01.2023.
- Görsel 11. Nicolai Howalt, 2014, Nicolai Howalt, Light Break series of 246 photos, unique light exposure C-type color paper print & Silver gelatine print 28 x 23,6 cm (each) 2014, <https://marialund.com/en/nicolai-howalt-light-break-en/>, Erişim tarihi: 24.01.2023.
- Görsel 12. Martina Corry, Photogenic Drawings, 2020, <http://eitherand.org/photographys-new-materiality/imageobject-photographys-new-materiality/>, Erişim Tarihi:25.01.2023.

## **SİNEMATOGRAFİK MİRASIN KORUNMASINDA DİJİTAL FİLM RESTORASYONUNUN ÖNEMİ**

### **THE IMPORTANCE OF DIGITAL FILM RESTORATION IN PRESERVATION OF CINEMATOGRAPHIC HERITAGE**

**Mustafa Mert Atalar\***

#### **Öz**

Sinematografik mirasın oluşturulmasında fotokimyasal film malzemesini saklamanın ve korumanın büyük bir önemi vardır ancak bu tek başına yeterli değildir. Çünkü uygun koşullarda korunan bir filmin bile belli bir ömrü vardır. Dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte artık bu fotokimyasal malzeme dijital olarak taranıp bilgisayar yazılımları yardımıyla yenilenebilmekte ve bu kopya, dijital çıktı ya da fotokimyasal film olarak korunup saklanabilmektedir. Bu işlem, dijital film restorasyonu olarak adlandırılmaktadır. Çalışmada dünyada ve ülkemizde sinematografik mirasın korunmasına yönelik başlıca faaliyetler ele alınacak, sinematografik mirasın temelini oluşturan fotokimyasal film malzemesinin ana nitelikleri ve türleri teknik olarak açıklanacak, dijital film restorasyonunun iş akışı, tamamen fotokimyasal işlemlere dayalı restorasyonla karşılaştırılarak ele alınacak ve sinematografik mirasın korunmasında dijital film restorasyonunun önemi nitel araştırma yöntemiyle ortaya konacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Sanat, Film Restorasyonu, Dijital Film Restorasyonu, Sinematografik Miras.

#### **Abstract**

Although protecting and preserving film material is crucial to the creation of cinematographic heritage, it is insufficient on its own because even a film that has been preserved under optimal conditions has a finite lifespan. The photochemical material can be digitally scanned and renewed using computer software, and this copy can be preserved and stored as digital output or photochemical film thanks to advancements in digital technology. This method is known as digital film restoration. In this study, the main activities for the preservation of cinematographic heritage will be discussed, the main qualities and types of photochemical film material that form the basis of the cinematographic heritage will be explained technically, the workflow of digital film restoration will be compared with restoration based solely on photochemical processes, and the importance of digital film restoration in the preservation of cinematographic heritage will be addressed by using qualitative research methods.

**Keywords:** Cinema, Art, Film Restoration, Digital Film Restoration, Cinematographic Heritage.

---

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 18.03.2023 – Kabul tarihi: 28.06.2023.

\* Dr. Öğr. Üyesi., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, mert.atalar@msgsu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-4313-6579>

## 1. Giriş

Dijital teknolojinin dünya genelinde yaygınlaşması, insanların yaşamlarında köklü değişimlere yol açmıştır. Pek çok meslek, sanat ve bilim dalında etkisi görülen bu gelişimden sinema sanatı da etkilenmiştir. 2010'lu yıllarla birlikte, sinemada yüz yılı aşkın bir süre boyunca temel malzeme olarak kullanılan fotokimyasal film terk edilmeye başlanmıştır. Bu yıllarda sinema endüstrisi yapım-yapım sonrası-dağıtım ve gösterim alanında tamamen dijital iş akışına yönelmiş ve dijital yenilenme dünya çapında büyük bir hızla gerçekleşmiştir. Dijital kamera ve projeksiyon cihazlarının teknik kalitesinin büyük bir hızla artması ile tetiklenen bu süreç, özellikle ABD kaynaklı büyük stüdyo ve dağıtım şirketlerinin ön ayak olmasıyla hız kazanmıştır. Los Angeles Times, 19 Nisan 2011 tarihinde, Hollywood dağıtımçıların 35 mm film dağıtımını tamamen durdurmayı planladığını bildirmiştir (Verrier, 2011:14). Bu gelişme sonucunda kısa süre içinde sinema salonlarındaki 35 mm projeksiyon makinalarının yerini dijital projeksiyon cihazları, fotokimyasal filmin yerini ise DCP (Digital Cinema Package) denilen ve hard disklerde depolanıp gösterimi yapılabilen dijital format almıştır. Böylelikle sinema dağıtımçıları kutu kutu filmlerin sinemalara taşınmasından kaynaklanan nakliye ve personel masraflarından kurtulmuş, filmler internet ortamında bile sinema salonlarına gönderilebilir hale gelmiştir. DCP formatı, dağıtımçının belirlediği gösterim süresinin dışında gösterimi yapılması imkânsız bir format olduğu için denetleme gerekliliği de ortadan kalkmıştır. İlk kez 2012 yılında dünya genelindeki sinemalarda DCP formatında gösterilen film sayısı, fotokimyasal kaynaklı gösterilen film sayısını geçmiştir (Fossati, 2018:46). Bu gelişmelere paralel olarak ABD dağıtım şirketleri 2013 yılında 35 mm filmlerin sinemalara dağıtımını durdurmuşlardır (Enticknap, 2013:15).

Dijital teknolojinin sinemanın her alanında hâkim duruma gelmesi, masraflı ve karmaşık fotokimyasal iş akışının neredeyse tamamen terk edilmesine yol açmıştır. Bu gelişmeler sonucunda zincirleme bir tepki olarak fotokimyasal film malzemesi üretimi hızla azalmış, birçok geleneksel fotokimyasal film türü ortadan kalkmış ve pek çok film laboratuvarı kapanmıştır. Aralarında Quentin Tarantino, Christopher Nolan ve J.J. Abrams'ın da bulunduğu bazı film yönetmenleri, fotokimyasal film üretiminin devam etmesini sağlamak amacıyla Hollywood stüdyoları ile Kodak şirketi arasında bir anlaşma yapılması için girişimlerde bulunmuşlardır (Giardina, 2014:30 Haziran). Bu sürecin sonucunda, daha önce film üretimini durduracağını

açıklamış olan Kodak, 2015 yılında, fotokimyasal malzeme kullanarak film çekmek isteyen yapımcılar için film üreteceğini garanti eden bir anlaşma imzalamıştır. Kodak firması, halen çeşitli boyutlarda ve türlerde fotokimyasal film malzemesi üretmeye devam etmesine rağmen bu üretim çok kısıtlıdır ve sürdürülebilirliği şirket politikalarına bağlıdır.

Öncelikli görevleri sinematografik mirası korumak ve gelecek kuşaklara aktarmak olan film arşivleri, dijital teknolojinin bu hızlı gelişiminden en çok etkilenen kurumlar olmuşlardır. Yıllar boyunca büyük bir emekle biriktirip, bilimsel ilkeler doğrultusunda korudukları fotokimyasal film malzemesi çok kısa bir sürede piyasadan çekilmiştir. Sinema endüstrisi içinde bu malzemeyi pozlayan kamera, bu malzemeyi gösteren projeksiyon cihazı ve bu malzemeyi çoğaltan baskı cihazı neredeyse kalmamıştır. Geçmişte çeşitli boyutlarda ve türde devasa ölçekte üretilerek dünyanın her tarafında kullanılan fotokimyasal film, artık son derece kısıtlı üretilir hale geldiği için masrafı da oldukça artmıştır. En uygun koşullarda korunan filmin bile bir ömrü olduğu için, arşivlerin yok olmaya yüz tutmuş filmleri yeni filmler üzerine basarak gelecek kuşaklara aktarma görevleri bulunmaktadır. Ancak bu geleneksel uygulama, yeni oluşan şartlar nedeniyle pratikte gerçekleştirilmesi neredeyse imkânsız olan bir işlem haline gelmiştir.

Tamamen dijital altyapıyla donatılmış sinema sektörü karşısında film arşivleri modernize olmak zorunda kalmışlardır. Ancak film arşivciliği spesifik bir çalışma alanı olduğu için, eldeki malzemenin dijital ortama aktarılması ve işlenip yenilenmesine yönelik cihazlar hem çok kısıtlı hem de oldukça masraflıdır. Üstelik bu iş için hem fotokimyasal film hem de dijital teknoloji konusunda bilgi ve deneyim sahibi olan iş gücü gereklidir. Film arşivleri kâr amacı gütmeyen kuruluşlar oldukları için sinematografik mirasın korunması, devletlerin bunu bir kültür politikası olarak benimsenmesi durumunda gerçekleştirilebilir. Özel sektörün girişimleri, doğası gereği ticari odaklı olacağı için sinematografik mirasın bütünüyle dijital çağa taşınması işlemini bu kültür politikası çerçevesi içinde düşünmek ve planlamak gereklidir.

## **2. Dünyada Sinematografik Mirasın Korunmasına Yönelik Faaliyetler ve FIAF**

Sinema filmlerinin arşivlenmesi ve korunmasına yönelik fikirler, neredeyse sinemanın ortaya çıkışı kadar eskidir. Polonyalı bir fotoğrafçı ve kameraman olan Boleslaw Matuszewski (Matuszewski, 1898:10), 1898 yılında Paris'te yayımladığı bir kitapçıkta sinemanın tarihsel ve kültürel gücünün potansiyeline değinerek, filmlerin Paris'teki kütüphane ya da müzelerde

oluşturulacak arşivlerde uzmanlara ve halka açık bir şekilde korunmasını teklif etmiştir. Yine 1912 yılında Alman fotoğrafçı Franz Goerke (Goerke, 1912:63-68), devlet tarafından finanse edilen ve yasal saklama yetkilerine sahip ulusal bir film arşivi kurulmasını öneren bir makale yayımlamıştır. Ancak bu çağrılar o dönemde çok kısıtlı bir çevre dışında kabul görmemiş ve uygulanmamıştır. Bunun öncelikli sebebi, sinemanın dünya genelindeki siyasi kurumlar tarafından, korunması gereken kültürel-sanatsal bir bellek biçiminden ziyade ticari ve kontrol edilmesi gereken bir oluşum olarak görülmesidir. Bunun sonucu olarak siyasi yetkenin sinema ile ilk etkileşimi, kısıtlama ve denetleme şeklinde olmuştur. 1909 yılında İngiltere’de yürürlüğe giren Sinematograf Yasası ile somutlaşan bu bakış açısı, kısa süre içerisinde diğer Avrupa ülkeleri ve ABD’nin sinema ile olan ilişkisini -genellikle sansür başlığı altında- şekillendirmiştir.

Sinematografik mirasın korunması konusundaki girişimlerin uzun süre sonuçsuz kalmasının başka nedenleri de vardır. Sinema filmlerinin kısa süre içinde tüketilen birer ticari meta olarak görülmesi bu sebepler arasındadır. Gösterim süreci tamamlanmış bir filmin ticari olarak değerinin kalmadığı kanısı, pek çok filmin yok olmasına sebep olmuştur. Sesli filmin ortaya çıkmasıyla birlikte, 1930’lu yılların ikinci yarısından itibaren sessiz filmlerin ticari değeri kalmamış ve bu nedenle 1895’ten o güne kadar üretilmiş pek çok sessiz film atılmış, terk edilmiş ya da yok edilmiştir. ABD’nin en büyük yapım şirketlerinden biri olan Universal, 1948 yılında sessiz sinema döneminden kalan orijinal negatiflerin çoğunu imha etmiştir (Schaefer ve Streible, 2002:143). Bu yıllarda sessiz sinema ürünlerinin birer sanat eseri, tarihi ve sosyal belge olduğu bilinci, yalnızca çok sınırlı bir entelektüel çevrede bulunduğundan, pek çok sanat eserinin yok edilmesine aldırılmamış; bunları toplamak, kataloglamak, onarmak veya yenilemekle ilgilenilmemiştir. Bununla birlikte, 1950’li yıllarda televizyon yaygınlaşmaya başlayana kadar film yapımcıları için filmleri korumanın hiçbir ekonomik nedeni bulunmamaktadır. Bir filmin yok olma süreci, onu korumak için ticari ya da yasal bir zorunluluğun olmamasıyla başlamaktadır.

Sinemanın icadından itibaren neredeyse altmış yıl boyunca sektörde kullanılan nitrat tabanlı filmin son derece yanıcı ve parlayıcı olması ve bu yüzden pek çok sinema salonu ya da laboratuvarında ölümle sonuçlanan yangınların çıkması, filmlerin korunması ya da arşivlenmesi konusunda ciddi çekincelere yol açmıştır. Nitrat tabanlı filme karşı oluşan önyargı sebebiyle filmin fiziksel ve kimyasal doğasının tam olarak anlaşılması süreci de uzamıştır. Nitekim ilk koruma

çağrılarını, filmin zaman içinde fiziksel olarak yıpranıp yok olan bir malzeme olduğu bilgisinden yola çıkılarak değil kasıt ya da ihmal sonucu gerçekleşebilecek kayıpların önüne kültürel olarak geçebilmek fikri üzerine kurulmuştur. Filmin zaman içinde deformasyona uğradığı ve bu yüzden fiziksel bir koruma prosedürüne ihtiyaç duyduğu fikri, ancak 1930'lu yıllarda, ilk film arşivlerinde bulunan filmlerde fiziksel bozulma semptomları görüldüğünde ortaya çıkmıştır. Bu da filmlerin korunup korunmaması ikileminin yanı sıra hangi koşullarda korunmaları gerektiği sorusunu da beraberinde getirmiştir.

Film koruması ve arşivciliği alanında gerçekleştirilen faaliyetlerin büyük bir çoğunluğu kamu kurumlarının çatısı altında başlayıp devam etmiştir. Çağdaş anlamda ilk film arşivi, İsveç Stockholm'de 1933 yılında kurulan Svenska Filmsamfundet'tir. Bu tarihe kadar çeşitli kurumlar bünyesinde, bazı özel amaçlar için oluşturulmuş askeri, tarihi, pedagojik vb. film arşivleri mevcutken, İsveç Film Arşivi, filmleri sanat ürünleri oldukları için toplama ve koruma amacıyla kurulmuştur (Korkmaz, 2007:12). Bunun dışında 1935 yılında İtalya'da faaliyet göstermeye başlayan Cineteca Italiana ve 1938 yılında Belçika'da kurulan Cinematheque de Belgique kurumları da filmlerin korunması ve arşivlenmesi adına önemli kuruluşlar olmuşlardır.

Uluslararası ölçekte ilk film arşivleme hareketinin başlaması 1930'ların ortalarında faaliyete başlayan dört kamu kurumunun FIAF'ı (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu) kurmasıyla gerçekleşmiştir. Bunların ilki, 1934'te Berlin'de kurulan Nazi Reichsfilmarchiv'dir. Resmi olarak onaylanmış sinema eserlerini kamuya açık kayıtlar olarak korumanın yanı sıra Nazi görevlilerini eğitmek üzere çekilmiş gizli materyali muhafaza etmek amacıyla oluşturulmuş kurumun ilk müdürü, aynı zamanda Nazi Partisi'nin bir üyesi olan Frank Hensel'dir. Hensel, Nazilerin Yahudi aktörler ve yönetmenlerin yer aldığı gerekçesiyle imha edilmesini emrettiği filmleri saklayarak özellikle Alman dışavurumcu sinemasının örneklerinin günümüze kadar ulaşabilmesini sağlayan kişilerden biri olmuştur (Roud, 1983:86).

Söz konusu dönemde Londra'da bulunan British Film Institute'te çalışan Ernest Lindgren, 1935 yılında kurum bünyesinde kurulan National Film Library'nin (Ulusal Film Kütüphanesi) başına geçmiş ve buradaki çalışmalarıyla film korumasının ve kataloglamasının temellerini oluşturmaya başlamıştır. Korunacak filmleri seçme konusunda sanatsal nitelik şartı arayan Lindgren, kamuya erişimden çok korumaya yaptığı vurgu ile "Kale Arşivi" olarak nitelendirilen bir

politika izlemiştir. Orson Welles'in Yurttaş Kane (1941) filminin orijinal negatifi 1972 yılında New Jersey'de bir laboratuvar yangınında yok olduktan sonra filmin DVD kopyaları, Ernest Lindgren'in koruduğu iki binden fazla Hollywood filmi arasında bulunan Yurttaş Kane'in interpozitif baskısından üretilmiştir (McGreevey ve Yeck, 1997:136)

Film koruması ile ilgili çalışmalar bu dönemde ABD'de de başlamıştır. İngiliz bir film eleştirmeni olan ve 1930 yılında ABD'ye göç eden Iris Barry, 1934'te New York'taki Modern Sanatlar Müzesi (MoMA) bünyesinde bir film kütüphanesi kurmuştur. Barry, ABD'deki film arşivciliği faaliyetlerine öncülük etmiş, arşiv bünyesindeki filmlerin teknik sunum standartları konusunda oldukça hassas davranmıştır. Doğru çerçeve oranı ve projeksiyon hızıyla gösterim yapamayacak sinema salonlarına film vermeyi reddetmiştir (Enticknap, 2013:53).

Fransa'da film koruma ile ilgili faaliyetlerin başlaması, Henri Langlois ve arkadaşlarının daha önce kurdukları bir sinema kulübünü 1936 yılında Cinematheque Française adlı kuruma dönüştürmesiyle gerçekleşmiştir. Arşivcilik alanındaki faaliyetlerde olduğu kadar Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasında da etkili olan Langlois'nın, mümkün olan her filmi gösterme politikası, Lindgren'in muhafazakâr anlayışıyla tezat teşkil etmiştir.

Yukarıda bahsedilen bu dört öncü film arşivcisinin temsil ettiği kurumlar, 17 Haziran 1938'de Paris'te bir araya gelerek FIAF'ın kurucu üyeleri olmuşlardır. Kısa sürede Latin Amerika'da, Asya'da ve kuzey Afrika'da genişleyen Federasyon, 1959 yılında 33 üyeye ulaşmıştır. Mayıs 2022 tarihi itibarıyla aktif üye sayısı 94'tür.

FIAF, filmlerin her ülkede kültürel varlık ve tarihi belge nitelikleri nedeniyle korunmasını amaçlayan ve film arşivlemesi üzerine bilimsel çalışmalar yapan kurumları bir araya getiren uluslararası bir federasyondur. Temel olarak iki hedef üzerine kurulmuştur. Bu hedefler, koruma ve erişim amacıyla arşivler arasında materyal transferini kolaylaştırmak ve arşivler için profesyonel standartlar ve etik ilkeler belirlemektir. Kuruluşundan bu yana kamu sektörü içinde yer alan ve kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olan FIAF'a üye olan arşivler öncelikle kendi ulusal sinema miraslarının toplanması, kurtarılması ve korunması için çalışmalar yapmak durumundadırlar. Ulusal sinema mirasının korunmasına yönelik yapılan bu vurgu, sinema mirasının kurtarılması gerektiği bilinci her ülkede geliştiğinde ve buna yönelik çalışmalar



yapıldığında, sinema sanatının tüm dünya çapında korunmuş ve geleceğe aktarılmış olacağı ilkesine dayanmaktadır. Sahip olduğu sinema koleksiyonunu ticari amaçla kullanan hiçbir kurum FIAF'a üye olamamaktadır. Arşivler, çalışmalarıyla gelir elde edebilirler ancak bu gelir yine sinema mirasının kurtarılmasına ve sinema kültürünün yayılmasına hizmet edecek şekilde harcanmaktadır.

FIAF'ta ülkemizi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne bağlı olan Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-TV Merkezi temsil etmektedir. O zamanki adı Türk Film Arşivi olan kurum, 1969 yılında New York'ta düzenlenen FIAF kongresinde yazışma üyesi, 1973'te Moskova'da düzenlenen kongrede ise asil ve yetkili üye olmuştur.

## **2.2 Türkiye'de Sinematografik Mirasın Korunmasına Yönelik Faaliyetler**

Türkiye'de çok uzun yıllar boyunca sinema filmlerinin korunmasına yönelik bir devlet politikası ya da yatırımı olmamıştır. Gösterimi biten filmler ticari değerlerini kayb ettikleri için özel sektör tarafından da kaderlerine terk edilmiş ve fiziksel olarak elverişsiz olan belediye depolarına bırakılmışlardır. Nitekim 20 Temmuz 1959 tarihinde Aynalıkavak'taki belediye deposunda çıkan yangın sonucunda pek çok Türk filmi yok olmuştur.

Türkiye'de film arşivciliğinin öncü ismi olan Prof. Sami Şekeroğlu, Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü öğrencisi iken 1962 yılında Türkiye'nin ilk sinema kulübü olan Kulüp Sinema 7'yi kurmuş ve bu çatı altında çok sayıda gösterim, söyleşi ve kültürel etkinlikler düzenlemiştir. Güzel Sanatlar Akademisi'nin muhafazakâr yapısına ve o dönemde sinemanın bir sanat olarak sayılıp sayılmayacağı yönündeki tartışmalara rağmen devam eden bu faaliyetler, arşivcilik çalışmaları ve "Film" dergisinin yayımlanmasıyla sürmüştür. Şekeroğlu, o yıllarda Türk filmlerini kendi deyimiyle "iyi kötü ayırımı yapmadan" toplamaya ve korumaya başlamıştır. Filmler çoğaldıkça, Kulüp Sinema 7'nin mütevazı imkanları ve öğrencileri arkadaşlarının yardımlarıyla Akademi koridorları bölünüp film koruma odalarına dönüştürülmüş, filmlerin bakımı yapılmış; yeni kutu almak için para bulunamadığından film kutuları yanmaz boyalarla boyanmış ve koruma odalarında tasnif edilmiştir. (Korkmaz, 2007:48)

Yapımcı ve yönetmen Memduh Ün (Ün, 1996:23), o dönemde gösterimi sona ermiş filmlere olan yaklaşımı ve arşiv çalışmalarının önemini "Eğer Film Arşivi olmasaydı bu kadar filmi

nerede saklardım bilemiyorum. Belki de bazılarını hiç işe yaramaz diye imha bile edebilirdim. Çünkü o sıralarda televizyon, video gibi araçları düşünemediğimiz için filmlerin ana malzemesi olan negatifler önemli gelmiyordu bize” sözleriyle aktarmaktadır.

Kulüp Sinema 7, birikimi ve işlevi bir sinema derneğinin boyutlarını aştığı için 1967 yılında Türk Film Arşivi'ne dönüştürülmüştür. Prof. Sami Şekeroğlu, büyük bir uzmanlık, emek ve maddi imkân gerektiren arşivcilik çalışmalarını profesyonel ve sistemli bir yapı içinde yürütme idealini gerçekleştirmek için Türk Film Arşivi'ni devlete devretmiştir. 1968 yılında kurum, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlanmış ve adı İDGSA Film Arşivi olarak değiştirilmiştir. Şekeroğlu, görsel-işitsel birikimin hükümetlerin doğrudan müdahale edebildiği kurumların elinde bulunmaması gerektiğini düşündüğü için, oluşturduğu sinematografik birikimi özerk bir kurum olan Akademi'ye devretmiştir. İDGSA Film Arşivi, Devlet Planlama Teşkilatı'nın yatırımlarıyla modern arşiv binası, sinema salonları, stüdyoları, kütüphanesi, teknolojik donanımı ve eğitim olanaklarıyla teşkilatlanmış bir yapı haline gelmiştir. Bir arşivin kapsamını aşan kurum, 1974 yılında Prof. Sami Şekeroğlu tarafından Sinema-TV Enstitüsü'ne dönüştürülmüştür. Sinema-TV Enstitüsü, 1172 sayılı yasayla, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı, örgün ve yaygın eğitim, yüksek düzeyde bilimsel araştırma, inceleme, arşivleme ve yayın yapan bir bilim sanat ve kültür kurumu olarak tanımlanmıştır. Böylelikle Enstitü, sinematografik mirası bilimsel ve teknolojik yöntemler doğrultusunda gelecek kuşaklara aktarma misyonunun yanında, Türkiye'de üniversite düzeyinde sinema eğitiminin de öncüsü olmuştur.

1980 darbesinin ardından siyasi yetke tarafından yürütülen akademik eğitimi merkezileştirme politikası sonucunda İDGSA, Mimar Sinan Üniversitesi'ne, Sinema-TV Enstitüsü ise Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlı Sinema-TV Araştırma Uygulama Merkezi'ne dönüştürülmüştür. Prof. Sami Şekeroğlu kurumun özerk ve bütünlüklü yapısını korumak için, birbirinden yasal olarak ayrılmış olan Merkez ve Sinema-TV Bölümü'nün entegre şekilde yeniden yapılanmasını sağlamış ve “eğitim içinde üretim-üretim içinde eğitim” ilkesi doğrultusunda koruyan, yenileyen, üreten ve aynı zamanda eğiten bir anlayışı benimsemiştir. Kurumda 2010-2019 yılları arasında Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi belge filmleri ile birlikte pek çok Türk filmi dijital olarak restore edilmiş ve kültür mirasımıza kazandırılmıştır.

Uzun yıllar boyunca yürütülen bu çalışmalar sonucunda kültürel mirasımızın bir parçası olan Türk filmleri yok olmaktan kurtulmuş ve zamanında ticari bir değeri kalmadığı için terk edilen bu filmler, önce özel televizyonların, ardından ev sineması ve dijital platformların ortaya çıkmasıyla değer kazanmıştır. Dijital olarak restore edilmiş kopyaları halen çeşitli mecralarda, farklı yaş, eğitim, gelir ve meslek grubundan insan tarafından milyonlarca kez izlenen bu filmler, toplumu oluşturan kuşaklar ve katmanlar arasında birliktelik ve duygudaşlık bilinci yaratması açısından oldukça önemlidir.

### **3. Fotokimyasal Sinema Filminin Yapısı ve Temel Özellikleri**

Bir filmin dijital olarak nasıl ve neden yenilediğini anlayabilmek için öncelikle fotokimyasal film malzemesini tanımak gereklidir. Restorasyon sonucunda ortaya çıkan kopya dijital bir kopya olsa da restorasyonun kaynak malzemesi fotokimyasal filmidir.

Sinema filmi temel olarak, film tabanının taşıdığı bir veya daha çok sayıda ışığa duyarlı emülsiyon katmanından oluşan, ince ve bükülebilir bir şerittir. Sinema filmine fotografik ya da manyetik kayıt yapılabilir veya her iki kayıt türü birlikte kullanılabilir (Korkmaz: 2007:95). Filmler özel metalik kutular içinde, sarılmış şeritler olarak satılırlar. Işığa ve ısıya çok duyarlı oldukları için özel siyah, kalın kağıtlara sarılarak kutulara yerleştirilirler. Kutudaki pozlanmamış film, kamerada ya da baskı makinesinde pozlanana kadar ışıkla temas etmemelidir. Film rulusunun ortasında, filmin etrafına sarıldığı özel bir takoz bulunmaktadır. Kutuların kapağında bulunan etikette, o filmin bütün özellikleri belirtilir.

Sinema filmleri, genişliklerinin ölçülerine göre adlandırılırlar. Standart film 35 mm genişliğindedir ve sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren yüz yılı aşkın bir süre boyunca en çok kullanılan film genişliği budur. 1889 yılında ilk 35 mm filmi üreten ve fotokimyasal film üretiminde uzun yıllar boyunca en önemli şirket olan Kodak, düşük bütçeli yapımlar ve amatör kullanıcılar için sırasıyla 1923 yılında 16 mm, 1932 yılında 8 mm ve 1965 yılında Super 8 mm filmleri piyasaya sürmüştür. Bu filmler substandard (standart altı) filmler olarak adlandırılmaktadır. Filmin genişlik ölçüsü düştükçe bir film karesinin boyutu da küçüleceği için substandard filmlerin görüntü kalitesi 35 mm filme oranla düşüktür. Standart üstü filmler ise 65 mm negatif ile 70 mm pozitif filmlerdir ve gerek pahalı olmaları gerekse özel çekim ekipmanları gerektirmeleri sebebiyle genel olarak az sayıda büyük bütçeli filmde kullanılmışlardır. Bunların

dışında Pathe şirketinin 1912 yılında ürettiği 28 mm ve 1922 yılında ürettiği 9,5 mm gibi çok az kullanılmış filmler de bulunmaktadır.

Bir film şeridi temelde iki katmandan meydana gelir. Üstte çok ince bir tabaka halinde ışığa duyarlı kısım olan emülsiyon bulunur. Emülsiyonun altında ise film tabanı vardır ve bu daha kalın olan katmanın görevi emülsiyonu taşımaktır. Emülsiyon, resimleri meydana getiren en önemli katman olmasına rağmen son derece ince ve kendini taşımaya gücü olmayan bir tabakadır. Işığa duyarlı gümüş bromür ile bazı yan kimyasalları bünyesinde barındıran jelatinden oluşan emülsiyon, substratum adı verilen kimyasal bir maddeyle film tabanına yapıştırılır. Renkli filmin emülsiyonu üç farklı (sarı, macenta ve cam göbeği) boya katmanı içerir. Hayvanların kıkırdak dokularından elde edilen ve çok büyük molekülü bir yapıya sahip olan jelatin, pek çok kimyasal maddeyi içinde barındırabilen, içerdiği maddeler arasındaki kimyasal tepkimeleri kolaylaştıran ancak kendisi bu tepkimelere katılmayan bir maddedir. Aynı zamanda bünyesine bol miktarda sıvı alıp verebilme özelliği sayesinde filmin geçireceği laboratuvar işlemleri için de oldukça uygundur. Sıvı haldeki jelatin herhangi bir yüzeye sürüldüğü zaman içindeki suyu bırakarak kuruduğu ve eski kıvamına geri döndüğü için film tabanı üzerine istenilen incelikte sürülebilmektedir.

Film üretimi sırasında jelatin ısıtılarak, içerisindeki ışığa duyarlı gümüş bromürün kristaller haline gelmesi sağlanır. Gümüş bromür kristalleri belirli bir ısıda ne kadar uzun süre tutulursa o kadar büyük olurlar. Kristaller ne kadar büyük olursa ışığa duyarlılıkları da aynı oranda artar. Ancak film karesi daha az kristalden meydana geleceği için, bu durum görüntü kalitesini olumsuz anlamda etkiler. Çok sayıda ve küçük kristallerden oluşan filmler “ince grenli film” olarak adlandırılırlar. Bu filmlerin ışığa duyarlılıkları daha az olmasına rağmen görüntü kaliteleri daha yüksektir. Filmlerin ışığa duyarlılıkları ASA kavramıyla ifade edilir ve film kutularının üzerinde bulunan etiketlerde bunun sayısal değerinin bilgisi belirtilir. Genel itibarıyla ASA değeri yükseldikçe filmin ışığa duyarlılığı artar ancak görüntü kalitesi düşer.

Filmler genel olarak negatif ve pozitif olmak üzere iki tiptir. Negatif filmler, çekim sırasında kamerada pozlanan ve laboratuvar işlemleri için ana kaynağı oluşturan filmlerdir. Pozitif filmler ise negatif kopyadan baskı yoluyla elde edilen ve negatifin aksine gösterim kopyası olarak kullanılabilen filmlerdir. Bunlar dışında kamerada pozlanıp developpe edildikten (yıkandıktan)

sonra baskı işlemine gerek kalmadan, doğrudan doğruya pozitif görüntü veren reversal filmler de bulunmaktadır. Ancak bu filmler ek bir baskı masrafını ortadan kaldırdığı için genellikle amatör kullanıcılar tarafından tercih edilen filmlerdir. Bu yüzden 16 mm, 8 mm ve Super 8 mm filmlerin çok büyük bir kısmı reversaldir. Profesyonel sinemacılar, çektikleri filmlerden pek çok kopya alıp sinemalara dağıtmak durumunda oldukları için, sinema sektöründe neredeyse istisnasız olarak negatif-pozitif iş akışı tercih edilmiştir.

Negatif film kamerada pozlandıktan sonra (35 mm film genellikle saniyede 24 kare olacak şekilde pozlanır ve filmin bu 1 saniyelik bölümü fiziksel olarak yaklaşık 45 cm uzunluğundadır) derhal laboratuvara gönderilir. Bekletilmesi halinde görüntünün ısı, darbe ya da zaman kaynaklı bozulması ihtimaline önlem olarak bu işlemin bir an önce gerçekleştirilmesi gerekir. Pozlanmış bir negatif film kameradan çıkarıldığı zaman üzerinde hiçbir görüntü görülmez. Film laboratuvarının öncelikli görevi, negatif film üzerinde bulunan ve latent image olarak tanımlanan bu gizli görüntüyü ortaya çıkarmaktır. Laboratuvardaki developman makinelerinde bobinler halinde developpe edilen ve böylelikle içerdiği gizli görüntü görünür hale gelen negatif filmdeki gereksiz çekimler atılır. 250-290 metrelik bobinler haline getirilen filmin telesine, montaj, ses miksajı, senkron işlemleri yapıldıktan sonra tekrar laboratuvara iade edilir. Bu aşamada filmin her planı için renk ve ışık düzeltmelerinin yapıldığı timing ya da encoche olarak tanımlanan işlem gerçekleştirilir ve böylelikle filmi oluşturan planların renk ve ışık açısından birbirleriyle tutarlı hale gelmesi sağlanır. Bu işlemin sonucunda filmin negatif kopyası elde edilmiş olur. Bundan sonra baskı işlemi başlar ve özel baskı makinelerinde çeşitli kopyalar basılır. Görüntü ve ses pozitif film üzerinde birleştikleri için married print olarak da adlandırılan ilk kopya answer printtir. Bu kopyada renk, ışık veya ses sorunu kalmışsa bunlar tespit edilerek düzeltilir ve ardından seri halde gösterim kopyası baskısına geçilir. Baskı işlemi bitince negatif film büyük bir dikkat ve özenle kutulanıp yapımcıya teslim edilir ve böylelikle laboratuvarın görevi tamamlanmış olur.

Fotokimyasal film temeline dayalı bu genel iş akışından da anlaşılacağı üzere kamerada pozlanmış ve laboratuvar işlemleri tamamlanmış olan negatif film hem ticari açıdan hem estetik açıdan hem de arşivcilik ve koruma açısından en önemli kaynaktır. Filmin gösterim kopyaları olan pozitif kopyalar bu kaynaktan üretildikleri için ister istemez bir görüntü kaybına uğrarlar. Üstelik sinemalardaki gösterim ömürleri boyunca insan temasına, ısıya, neme, toza, darbeye,

projeksiyon makinesinin ya da film sarma cihazlarının yanlış kullanılması sonucu ortaya çıkan fiziksel hasara maruz kalırlar. Bir filmin sarılması sırasında rulonun içinde sıkışabilecek küçük bir toz zerreciğinin bile film emülsiyonu üzerinde perdede fark edilebilecek büyüklükte bir çizik oluşturabileceği göz önüne alındığında filmin orijinal negatifinin korunmasının önemi anlaşılabilir.

35 mm film şeridinin iki yanında (Bazı 16 mm ile tüm 8 mm ve Super 8 mm filmlerin tek bir yanında) düzenli aralıklarla açılmış küçük delikler vardır. Bu deliklere perforasyon denir. 35 mm filmin tek bir karesinin her iki yanında dörder adet perforasyon bulunur. Perforasyonlar, film rulusunun kameralarda, projeksiyon cihazlarında, developman ve baskı makinalarında bulunan dişli tamburlar veya pimler tarafından hareket ettirilebilmesi ya da pozlanabilmesi amacıyla açılmıştır. Negatif filmlerin perforasyonlarıyla (Bell&Howell), pozitif filmlerin perforasyonları (Kodak Standard) farklıdır. Negatif filmlerin perforasyonları, bir dairenin alt ve üst kısımlarının düz bir hatla kesildiği, sağ ve sol kenarlarının ise daire kavisleri halinde bırakıldığı şekildedir. Bunun sebebi, negatif filmlerin genellikle kameralarda kullanılmasıdır. Kameralarda bulunan pimlerin perforasyonlara girerken zarar vermemesi ve film karesinin pozlama zamanı süresince kımıldamadan sabit kalmasını sağlamak için negatif perforasyonlar bu şekilde tasarlanmışlardır. Pozitif perforasyonlar ise köşeleri yuvarlaklaştırılıp yumuşatılmış dikdörtgenler şeklindedir. Bunun sebebi ise, projeksiyon makinalarının dişli tamburları pozitif filmin perforasyonlarının alt kısmına basarak filmi çekerken, perforasyonların köşelerden yırtılmasını önlemektir.

#### **4. Taban Yapılarına Göre Fotokimyasal Film Türleri**

Işığa duyarlı emülsiyon, sinemanın ortaya çıkmasından çok önce kullanılan bir malzemedir. Bu malzemeyle sinemadan önce de fotoğraflar çekilmektedir ancak taban olarak genellikle cam kullanılmaktadır. Hareketli görüntü kaydı hem ışığa duyarlı malzemenin hem de bu malzemeyi taşıyacak şeffaf, esnek ve mukavemetli bir şeridin geliştirilmesiyle mümkün olabilmektedir. Emülsiyonu taşıma işlevinin yanı sıra filmin fiziksel işlevlerini yerine getirmesini sağlayan film tabanları, sinema tarihi içinde üç ana türde incelenebilir.

##### **4.1 Nitrat Tabanlı Film**

Sinema, 1890'lı yılların başında selüloz nitratin bulunması ve Kodak şirketinin kurucusu George Eastman'ın bu malzemeyle filmler üretmeye karar vermesi sonucu ortaya çıkmıştır. Selüloz nitratin film tabanı olarak dayanıklı, esnek ve sarılabilen bir yapıya sahip olması sayesinde filmler kameralarda ve projeksiyon makinelerinde hızlı bir şekilde pozlanıp gösterilebilmiş ve böylelikle hareketli görüntü oluşmuştur. 35 mm nitrat tabanlı film, sinemanın başlangıcından itibaren neredeyse altmış yıl boyunca sinema endüstrisinde kullanılmıştır.

Nitrat tabanlı film güçlü ve esnek olmasına rağmen oldukça yanıcıdır. Bir kez yanmaya başladığı zaman kendi kendine oksijen ürettiği için büyük bir hızla yanmaya devam eder. Bir nitrat bobininin yanışını durdurmak imkansızdır çünkü soğutucu madde yanmanın merkezine ulaşamaz ve bobin neredeyse patlama riskiyle yanmayı sürdürür (Korkmaz, 2007:101). FIAF'ın 2002 yılında yayımladığı "This Film is Dangerous – A Celebration of Nitrate Film" adlı çalışmada sinema tarihi boyunca nitrat tabanlı film kaynaklı belli başlı yetmiş yedi adet yangın olayının listesi bulunmaktadır (Smither, 2002:429-452). Dünya genelinde binlerce insanın ölümüyle sonuçlanan bu yangınlar, sinemada film izlemenin güvenilirliği konusunda çekincelere yol açmıştır. Sinema tarihçisi Terry Ramsaye, 1926 yılında yayımladığı bir çalışmada, sinema filmiyle karşılaştırıldığında nitrogliserinin itibarının gölgede kaldığını vurgulamış ve gerek toplumun gerekse resmi makamların, filmin ölümcül bir patlayıcı olduğu konusunda görüş birliğine vardığını belirtmiştir (Ramsaye, 1926:353).

1920'li yılların ortalarından itibaren Kodak, nitrat tabanlı filmi amatör kullanıcılara yönelik malzemedan ayırmak ve güvenlikle ilgili kullanıcıları uyarmak adına film şeridinin kenarına nitrate film (nitrat film) ibaresini basmaya başlamıştır. Şirket, 1948 yılından itibaren nitrat tabanlı filmi aşamalı olarak kaldırmaya başlamış ve dört yıl sonra ABD'de hiçbir türde ve boyutta nitrat film üretilmemiştir (The Film Preservation Guide, 2004:18-19). Kodak'ın nitrat tabanlı filmlerin yerine üretmeye başladığı asetat tabanlı filmlerin kenarında ise safety film (güvenli film) ibaresi bulunmaktadır.

Nitrat tabanlı filmler en uygun koruma koşullarında bile zaman içinde bozulurlar. Yanıcı bir madde olan nitrattan yayılan nitrojen dioksit gazı havadaki nemle birleşerek nitrik asidi oluşturur ve bu asit emülsiyonu bozarak tabanı ayrıştırır. Film arşivleme faaliyetleri başlayana kadar nitrat tabanlı filmlerdeki ayrışmanın kimyasal süreçleri ve kopyalama yöntemiyle koruma

tekniklerine dair fazla bilgi bulunmamakla birlikte bu filmlerin genel itibariyle soğuk ve kuru alanlarda saklanması raf ömrünü uzatacağına dair genel bir kanı vardır. 1920'de, henüz yeni kurulmuş olan Imperial War Museum (IWM), bünyesindeki filmlerin uzun süre korunabilmesi konusunda tavsiye almak için Kodak'a başvurmuş ve yanıt olarak serin ve kuru bir ortamda saklanmadıkları takdirde filmlerin zamanla büzülecekleri ve kırılgan hale gelecekleri konusunda uyarılmıştır (Smither ve Walsh, 2000:190).

Ernest Lindgren, British Film Institute'un kurulmasının hemen ardından, yakın zamanda faaliyete başlamış bir teknik standartlar kurumu olan British Kinematograph Society ile temasa geçmiş ve bozulma belirtileri gösteren filmlerin kopyalanması tavsiyesi almıştır. Yakın bir zamana kadar, bozulmaya başlayan nitrat filmleri kurtarmanın tek yolu da bu olmuştur.

#### **4.2 Asetat Tabanlı Film**

Asetat tabanlı film, nitrat tabanlı filmin aksine yanıcı değildir çünkü üretimi sırasında selüloz esterleriyle reaksiyona girmek üzere nitrik asit yerine asetik asit kullanılır. İlk asetat tabanlı film 1909 yılında yapılmış olmasına rağmen sinemada profesyonel olarak kullanılmamış, amatör 16 mm film tabanı olarak üretilmiştir. Bunun sebebi, selüloz diasetat tabanlı olan bu filmin, nitrat tabanlı filmin standartlarına ulaşamamasıdır.

Nitrat tabanlı filmin yerini alarak, sinemada uzun yollar boyunca kullanılmış olan asetat tabanlı filmin kimyasal bileşeni triasetil selülozdur. Kodak firması tarafından 1948 yılında piyasaya sürüldükten sonra kısa sürede sektörde egemen duruma gelmiştir. Değişimin bu kadar hızlı gerçekleşmesinde, nitrat tabanlı filmin yanıcı olmasının büyük rolü olmuştur. Ancak yanıcı olmayan asetat tabanlı filmin sektörde yarattığı güven ortamı bir süre sonra yerini tedirginliğe bırakmıştır. Hindistan gibi nemli yerlerde 1950'li yıllarda, Avrupa'da ise 1970'li yıllarda asetat tabanlı filmler kimyasal çözülme belirtileri göstermeye başlamıştır. Asetat filmin tabanı belli bir süre sonra asetik asit olarak bozulmaktadır. Asetik asit, sirke ile özdeş bir kimyasal olduğu için bu deformasyon sirke sendromu (vinegar syndrome) olarak adlandırılır. Çözülme ilerledikçe kimyasal tepkime hızlanır. Sirke sendromuna yakalanmış asetat tabanlı film sirke gibi kokmaya başlar. Film tabanı düzensiz bir şekilde küçülür ve bu yüzden film yatay ve dikey ekseninde kıvrılarak



esnekliğini kaybeder. Taşıyıcı film tabanının bozulması emülsiyonu da etkiler ve emülsiyon parçalanıp dökülür (The Film Preservation Guide, 2004:14).

Nitrat tabanlı filmde olduğu gibi asetat tabanlı filmde de kimyasal çözülme yoluyla yavaşlatmanın yolu, filmleri soğuk ve nemsiz ortamda korumaktır. Aynı şekilde bozulma belirtisi gösteren filmde baskı yoluyla yeni kopyalar elde etmek gereklidir.

### **4.3 Polyester Tabanlı Film**

Polyester tabanlı film, dijital teknolojinin sinemada egemen olmasından önce sektörün genelinde kullanılan film türüdür. Polyester, diğer film tabanlarının aksine organik değil sentetik bazlıdır ve hem fiziksel hem de kimyasal olarak en dayanıklı film tabanıdır. 1940'lı yıllarda icat edildiğinde düşük şeffaflığa sahip olması ve emülsiyonun üzerine kolay yapışmaması yüzünden, film tabanı olarak tercih edilmemiştir (Read ve Meyer, 2000:16). Ancak 1960'ların sonunda manyetik bant ve Super 8 mm film üretiminde kullanılmaya başlanmıştır. 1990'lı yıllarla birlikte sinema sektörünün her aşamasında yaygın hale gelmiştir.

Polyester tabanlı film, nitrat ve asetat tabanlı filmler gibi ayrışma ve çekme belirtileri göstermez. Ayrıca yanıcılık özelliği oldukça düşüktür. Çok güçlü bir malzeme olduğu için, nitrat ve asetat tabanlı filmlere oranla daha ince üretilir. Bununla birlikte gerilme direnci çok fazla olduğu için yanlış kullanım durumlarında kamera, projeksiyon cihazı, developman ve baskı makinesi gibi ekipmanların fiziksel donanımlarına çok ciddi zararlar verebilir. Ancak özellikle film arşivciliği konusunda sunduğu avantajlar dezavantajlardan çok daha fazla olduğu için özellikle filmlerin baskı yöntemiyle kopyalanmasında tercih edilmiştir. Dijital film restorasyonunda da nihai çıktı dijital formatta üretilip depolanabileceği gibi polyester tabanlı film üzerine yazdırılıp arşivlerde korunabilmektedir. Polyester tabanlı film, günümüzde nadir de olsa sinema sektöründe -yalnızca bazı filmlerin çekim aşamasında- kullanılmaya devam etmektedir.

## **5. Dijital Film Restorasyonunun Genel Mantığı ve Teknik Gelişimi**

Film restorasyonun temel amacı, var olan film malzemesinden depolama veya erişim için kopyalar üretmektir. Restorasyon süreci, sinemanın ticari doğasından kaynaklanan bir üretim sürecinin, yani kamerada pozlanmış tek bir film ögesinden birden çok kopya üretmeye dayalı işleyişin, bir yansımasıdır (Enticknap, 2013:71). Film restorasyonu bu bakımdan diğer

branşlardaki restorasyonlardan farklıdır. Restorasyon, geleneksel olarak orijinal eser üzerinde çalışma anlamına gelirken film restorasyonu çoğaltmayı ve yeniden oluşturmayı gerektirir. İdeal olarak bu, nihai kopyaya kaynak oluşturabilecek tüm malzemeyi toplayıp bunları nitelik açısından birbirleriyle karşılaştırmayı, farklı kaynaklardan gelen bu görüntüleri filmin yapım ve gösterim geçmişine uygun bir sırayla bir araya getirmeyi ve film malzemesinin yıllar içinde uğradığı hasarı telafi etmek için görüntü ve sesinin iyileştirilmesini içerir.

Dijital film restorasyon süreci, filmin görüntü ve ses bilgisinin dijital ortamda yeniden üretilip yenilenerek bunların dijital depolama birimlerine ve/veya fotokimyasal malzeme üzerine kaydedilmesi esasına dayanır. Fotokimyasal malzeme üzerine kaydedilen kopya, sadece sinema salonlarında gösterilebilecek bir materyalken, dijital kopya aynı zamanda çeşitli dijital ortamlarda izlenebilecek niteliktedir. Dijital film restorasyonu ortaya çıkana kadar, geleneksel film restorasyonu iş akışında öncelikle restore edilecek filmin onarım çalışmaları yapılmakta, onarımı yapılmış parçalar filmin orijinal versiyonuna uygun bir şekilde birleştirilmekte ve ardından gösterim ya da erişim için kullanılacak kopyaları oluşturmak için kullanılacak ana malzeme negatif ya da pozitif film olarak ortaya çıkarılmaktadır.

1990'lı yılların başında CGI (Computer Generated Imagery) teknolojisinin sinemada aktif olarak kullanılmaya başlamasıyla birlikte fotokimyasal malzemeyi depolamak ya da işlemek için bilgisayar teknolojisinden faydalanmak mümkün hale gelmiştir. Esas olarak fotokimyasal kaynaklı görüntü ile bilgisayar tabanlı efektlerin aynı film görüntüsü içinde entegrasyonunu temel alan bu sistem, Terminatör II ve Jurassic Park gibi filmlerde etkin olarak kullanılmıştır (Enticknap, 2013:79).

Sinemada çığır açan bu gelişme, fotokimyasal film malzemesine dijital olarak müdahale edilebileceği ve bu malzemenin bilgisayar ortamında yenilenip depolanabileceği fikrini doğurmuştur. Eski koruma ve restorasyon iş akışına oranla çok daha etkili ve pratik olan bu sistem, bilgisayar tarafından taranıp kaydedilmiş olan film malzemesine fiziksel teması da gerektirmemektedir. Bu doğrultuda Kodak firması 1992 yılında ilk büyük dijital post-production sistemi olan Cineon'u piyasaya sürmüş ve bu sistem Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (1937) filminin restorasyonu için kullanılmıştır. Bu, aynı zamanda ilk tam ölçekli dijital restorasyon projesi olmuştur. Ancak henüz emekleme döneminde olan bu teknoloji, film arşivleri açısından

gerek bütçe gerekse iş akış hızı olarak kabul edilebilir bir seviyede değildir. Dijital film tarayıcılarının (film scanner) bir film karesini yaklaşık yirmi saniyede taraması, 100 dakikalık bir filmin yalnızca tarama işleminin, günde sekiz saatlik bir çalışma temposu ile yüz gün süreceği anlamına gelmektedir. Bilgisayarların bilgi işleme ve depolama kapasitelerinin günümüzdekinden çok daha düşük ve işletme giderlerinin çok daha yüksek olduğu göz önüne alındığında bu sistemin film arşivleri için uygulanabilir olduğunu söylemek mümkün değildir.

Dijital film restorasyonu alanındaki en önemli yenilikler, kuruluşundan bu yana teknik ekipman üretiminde sinema sektörünün en önde gelen firmalarından olan Arri'nin 1998 yılında dijital film baskı cihazı Arrilaser'ı, 2004 yılında ise dijital film tarama cihazı Arriscanner'ı üretmesiyle gerçekleşmiştir. Arrilaser 2002 ve 2012 yılında, Arriscanner ise 2010 yılında Bilim ve Mühendislik alanında Oscar kazanmışlardır. Şirketin yüz yıla yaklaşan fotokimyasal film tecrübesini dijital platforma taşımaya sağlayan bu cihazlarla birlikte, fotokimyasal filmi dijital veriye dönüştürmek, dijital görüntüyü ise fotokimyasal film üzerine kaydetmek profesyonel standartlarda, daha hızlı ve daha düşük maliyetli hale gelmiştir. Bilgisayarların dijital görüntüyü işleme ve kaydetme hızlarının da zaman içinde artması sonucunda, 2010'lu yıllarla birlikte dijital film restorasyonu büyük bir ivme kazanmış ve iş akışı standart bir prosedüre kavuşmuştur.

## **6. Dijital Film Restorasyonu İş Akışı**

Dijital film restorasyonu iş akışı, kaynak malzemenin belirlenmesi, filmin fiziksel olarak onarılması ve temizlenmesi, filmin taranarak dijital veriye dönüştürülmesi, taranmış dijital verinin restorasyonu, renk ve yoğunluk düzenleme, dijital kurgu ve ses restorasyonu, filmin dijital ve/veya fotokimyasal kopyasını üretme aşamalarından oluşmaktadır.

### **6.1 Kaynak Malzemenin Belirlenmesi**

Restorasyon projesi filmin dijital hangi kaynaktan aktarılacağını saptama süreciyle başlar. Filmin negatifi, gösterim kopyalarının üretilmesi için ana kaynak olduğu ve filmin orijinaline en yakın versiyon olduğu için öncelikli olarak tercih edilir. Çünkü fotokimyasal çoğaltma sonucu elde edilen her kopya, ana fotoğraf görüntüsünün estetik özelliklerinin değişmesine yol açacaktır. Üstelik filmin pozitif kopyaları gösterimler sırasında tozlanıp çizilme ya

da fiziksel hasarlar alma eğilimindedir. Ancak restore edilecek filmin negatif kopyasını bulmak her zaman mümkün değildir.

Restorasyonu yapılacak film için birden fazla kaynak bulunması durumunda restoratörler hangi kaynağın kullanılacağı konusunda ikilem yaşayabilirler. Örneğin yıpranmış bir orijinal negatif ile fiziksel açıdan iyi durumda olan dup-negatif arasında seçim yapmak durumunda kalınabilir. Böyle bir durumda, kamerada pozlanan orijinal materyalin mi yoksa çok iyi durumdaki ikincil kaynağın mı kullanılacağına karar verilmelidir.

Kimi hasar durumlarında restore edilecek film, farklı kopyalardan kısımlar kullanılarak bir araya getirilebilir. Ya da önceden sansür ya da ticari sebepler yüzünden çıkarılmış parçalar filme eklenebilir. Eğer film tamamen fotokimyasal iş akışı içerisinde restore edilecekse, üretim sürecinde pek çok sorunla karşılaşılabilir. Restorasyonu tamamlanmış nihai kopyanın tamamen negatif ya da tamamen pozitif olması gerekliliğinden dolayı, farklı türde film parçaları söz konusu olduğunda bunların nihai kopyanın türüne göre yeniden basılması gerekecektir. Bu da ister istemez, orijinal görüntünün kalitesinde azalmaya yol açan bir jenerasyon kaybına neden olacaktır. Restore edilecek filmin ana kaynağını oluşturan versiyonun kesilmemesi adına baskı yoluyla çoğaltma sayısı artabilir. Ya da ana kaynağa farklı film boyutlarına sahip kopyalardan (Örneğin 16 mm) eklemeler yapılacaksa bu da ekstra baskı aşamaları gerektirecektir. Ancak dijital iş akışında kaynakların aynı türde olması şart değildir. Negatif ve pozitif parçalar ayrı ayrı taranıp, renk ve yoğunluk düzeltmeleri yapılarak bütünlüklü bir hale getirilebilir. Ayrıca bu kaynaklar herhangi bir kesme veya birleştirme işlemine gerek kalmadan kısım kısım taranabilirler ve fazladan baskı işlemi yapma gerekliliği ortadan kalkacağı için jenerasyon kaybı sorunu ortadan kalkmış olur. Üstelik farklı boyutlara sahip filmler, dijital olarak büyütülerek ana kaynağa dahil edilebilir. Bu uygulama, görüntünün kalitesinde tutarsızlığa yol açacağı için ancak filmin orijinal boyutundaki herhangi bir kısım tamamen yok olmuşsa kullanılır.

## **6.2 Filmin Fiziksel Olarak Onarılması ve Temizlenmesi**

Restore edilecek filmin fiziksel bakım, onarım ve temizleme işlemlerinin yapılması hem dijital restorasyon iş akışının hem de fotokimyasal restorasyon iş akışının öncelikli ve ortak

işleridir. Dijital restorasyonda hem iş akış hızını arttırmak hem de etik olarak filme yapılan dijital müdahaleyi en aza indirmek için bu işlemler dijital süreçlerden önce gerçekleştirilir.

Öncelikle fotokimyasal filmin fiziksel kontrolü yapılır. Bu kontrol, film sarma makinalarında, operatörün özel bir eldiven takarak filmi gözden geçirmesi şeklinde gerçekleştirilir. Eldiven kullanılmaması halinde operatörün parmaklarında bulunan yağ tabakası filme bulaşacak ve bu tabaka zamanla kimyasal bir reaksiyona girecektir. Operatör öncelikli olarak filmdeki hasarlı bağlantı yerleri ve perforasyonları onarmaya ve yırtılan bölgeleri tamir etmeye çalışır. Nitrat veya asetat filmlerin kesilip birleştirilme işlemi özel yapıştırıcılarla yapılmış olduğu ve bu yapıştırıcılar en uygun saklama koşullarında bile zamanla bozuldukları için operatörün bu arızalı bağlantı yerlerini bularak eskimiş yapıştırıcıyı filme zarar vermeden kazıması ve filmi tekrar şeffaf, ince bir bantla birleştirmesi gereklidir. Bu işlemi gerçekleştirmek için kullanılan cihaz, aynı zamanda yeni perforasyon delikleri açmak için de tasarlandığı için, deforme olmuş veya kopmuş perforasyon deliklerini onarmak ya da yeniden oluşturmak için de kullanılır. Bir ya da birkaç film karesine boylu boyunca zarar vermiş çizik ya da yırtıklar da bu şeffaf bantla onarılarak, dijital restorasyon sırasında izleri yok edilmek üzere birleştirilir.

Nitrat ve asetat tabanlı filmlerde zaman içinde gerçekleşen çekme (shrinkage) sendromu, perforasyon deliklerine giren dişli makaralar sayesinde filmi hareket ettiren baskı makinalarında sorun çıkarabilir. Çünkü bu dişliler, filmin standart perforasyon aralıklarına göre milimetrik ölçülerde tasarlanmışlardır. Nitrat veya asetat tabanlı filmlerde gerçekleşen birkaç milimetrelik çekmeler, makaraların dişlilerinin perforasyonları kaçırmasına veya yıpranmış olanları koparmasına sebebiyet verebilir. Yüzde bir oranının üzerinde çekme yaşamış bir film, projeksiyonda zarar görebilir. Bu oran yüzde ikinin üzerine çıkarsa filme laboratuvar işlemleri yapma olanağı ortadan kalkar. Çekme oranını ölçmek için laboratuvarlarda bulunan çekme ölçer aletleri kullanılır. Bir başka yöntem de filmi, çekme sorunu yaşamamış bir filmle hizalayıp yüz kare boyunca açmaktır. Bu sayede çekme oranı yaklaşık olarak hesaplanabilir. İki film arasında bir karelik bir fark oluşmuşsa bu fark, filmin yaklaşık yüzde bir oranında çektiği anlamına gelir. Saklama ve koruma alanından çıkarılan film, öncelikli olarak, özel solüsyonlarla nemlendirilmiş fanuslarda bekletilir ve böylelikle filmin yaşadığı çekme sürecinin tersine doğru işletilerek filmin asıl boyutuna en yakın boyuta gelmesi hedeflenir. Kazanım milimetre cinsinden ölçülecek kadar

küçüktür fakat bu küçük değişim, tek bir film karesinin ve perforasyonların boyutları göz önünde bulundurulduğunda oldukça önemlidir. Bazı dijital film tarayıcıları, geri döndürülemez oranda çekme sendromu yaşamış filmlerin uygun koşullarda taranabilmesi için, dişlisiz makaralara sahip modeller geliştirmişlerdir. Film, gate adı verilen ve film karesinin tarandığı açıklık boyunca, dişlisiz makaralar tarafından hafif bir gerilim uygulanarak sürüklenir. Böylece yıpranmış filmin yeni hasarlar almasının önüne geçilmiş olur.

Restorasyonu yapılacak filmin fiziksel olarak onarılmasının yanı sıra temizlenmesini de gerektiren durumlarla sıklıkla karşılaşılır. Filmin üzerinde, geçmişteki montaj, sarma ve gösterim işlemlerinden kalan toz, kir, parmak izi veya yağ lekeleri kalmış olabilir. Yalnızca fotokimyasal iş akışına dayalı restorasyon işlemlerinde bu izler, Ultrasonic adı verilen bir film temizleme cihazıyla temizlenir. Dijital film restorasyonunda ise orijinal görüntüye dijital yazılım kaynaklı müdahaleyi en aza indirmek için bu yöntem kullanılır. Film, cihaz içinde sarılırken, üzerine ultrasonik hızda (ses hızından yüksek bir hızda) klorlu çözelti püskürtülür ve bu çözelti filmdeki kir ve yağları temizler. Son derece uçucu olduğu için film yüzeyinden tamamen buharlaşan çözelti, ardında kimyasal bir kalıntı bırakmadan ya da film emülsiyonu tarafından emilmeden yok olur. Tamamen temizlenmiş, kurutulmuş ve kimyasal izlerden arınmış film makaraya tekrar sarılır. Bu işlem sırasında filmin üzerine püskürtülen trikloreten adlı çözelti uçucu ve kanserojen bir madde olduğu için zamanla yerini perkloretilene bırakmıştır. Ancak yine de cihazı kullanacak operatörün maske kullanması gereklidir. 2000'li yıllarla birlikte filmi temizlemek için pek çok farklı çözelti denenmişse de klor içeren çözeltiler tehlikeli olmalarına rağmen film temizleme performansları diğer çözeltilere oranla çok daha yüksektir.

### **6.3 Filmin Taranarak Dijital Veriye Dönüştürülmesi**

Fiziksel onarımı ve temizliği yapılan film, dijital film tarayıcı cihazlar kullanılarak kare kare taranır. Bu işlem, fotokimyasal restorasyondaki film baskı işleminin dijital versiyonudur. Fotokimyasal iş akışında pozlanmış filmin kopyası pozlanmamış filme aktarılırken, dijital akışta pozlanmamış filmin yerini elektronik görüntüleme ve kaydetme elemanları alır. Bunun için, profesyonel kameralarda da kullanılan CCD ya da CMOS teknolojilerinden yararlanılır. Filmi oluşturan kareler genellikle DPX (Digital Picture Exchange) formatında teker teker taranarak dijital depolama birimlerine gönderilirler. Arri firmasının 2018 yılında üretmeye başladığı Arriscan

XT adlı tarama cihazı, renkli bir filmi 4K çözünürlüğünde saniyede 2.2 kare hızında tarayabilmektedir. Bu da yüz dakikalık bir film için toplamda yaklaşık 18 saatlik bir tarama süresi anlamına gelmektedir.

Dijital film tarayıcısı, fotokimyasal baskı makinelerine göre oldukça basit bir mekanizmaya sahiptir. Bu sayede çekme sorunu yaşadığı veya hasarlı perforasyonlara sahip olduğu için fotokimyasal baskı makinesinde çoğaltılması imkânsız olan filmler dijital ortama aktarılabilir. Yüzde iki oranından fazla çekme sorunu yaşamış bir filmin, fotokimyasal baskı makinesinde çoğaltılması çok zor ya da imkansızdır. Ancak bazı dijital film tarayıcıları, yüzde üç buçuk oranına kadar çekme sorunu yaşamış filmleri tarayabilirler. Bununla birlikte tarayıcı, filmin fiziksel durumuna göre restoratörün belirleyeceği hızlarda çalışabilir. Böylece nerdeyse dağılma aşamasına geldiği için fiziksel olarak çok hassas durumda olan filmler çok düşük hız ve basınçla hareket ettirilerek taranabilir.

Tarama sürecinde restoratör, filmin hangi çözünürlükte ve hangi renk derinliğinde taranacağına karar verir. Bu karar, tarayıcının kapasitesiyle doğrudan ilişkili olduğu kadar, üretilen verinin üzerinde çalışmak için kullanılan yazılımların hızıyla ve depolama kapasitesiyle de alakalıdır. Görüntüyü yatay ve dikey ekseninde oluşturan piksel sayısına çözünürlük denir. Günümüz sinema endüstrisinde filmler, sinema salonlarında genellikle 2K çözünürlükte (2048x1080 piksel) gösterilmektedir. Bu standardın gelecekte 4K çözünürlüğe (4096x2160 piksel) çıkması olasıdır. Film emülsiyonunun dijital piksel olarak ifade edildiğinde, hangi çözünürlükte fotokimyasal filme eşdeğer bir görüntü elde edilebileceği tartışmalı bir konudur. Bazı çevreler, 35 mm negatif filmi 4K çözünürlüğün üstünde bir çözünürlükte taramanın gereksiz olduğu görüşündedir (Read ve Meyer, 2004:219). Bu yaklaşıma göre, görünür emülsiyon tanelerinin sayısının yaklaşık değeri 4K çözünürlüğün piksel sayısı ile (8.847.360) hemen hemen eşdeğerdedir. Ancak görünür emülsiyon tanelerini birden çok pikselle kodlamanın daha uygun görüntü düzenleme olanakları sağladığını düşünen otoriteler de bulunmaktadır. Fakat genel itibarıyla 4K çözünürlükte tarama, yüksek kalite sınıfına girmektedir.

Renk derinliği (color depth ya da bit depth) ise görüntüdeki her bir pikseli oluşturmak için ne kadar renk bilgisi olduğunu belirtir ve bit kavramıyla ifade edilir. Piksel başına düşen bit değeri arttıkça görüntü daha çok renkten oluşacak ve bu da renkler ve tonlar arasındaki geçişi daha

doğal hale getirecektir. Ancak tıpkı çözünürlük gibi, renk derinliği de arttıkça tek bir film karesinin dijital boyutu artacaktır. Daha yüksek çözünürlük ve renk derinliği, görüntü kalitesini arttırmasının yanı sıra restorasyonun yoğunluk ve renk düzenleme aşamalarında operatöre daha çok imkân sağlayacağı için tercih edilir.

#### **6.4 Taranmış Dijital Verinin Restorasyonu**

Kare kare taranmış görüntü bilgileri fiber optik kablolar aracılığıyla veri depolama merkezine yollanır. Buradan da aynı şekilde dijital restorasyon cihazlarına gönderilir. Bu cihazlar ayrı ayrı taranmış DPX formatındaki kareleri birleştirerek hareketli görüntü olarak restoratöre sunarlar. Restoratör öncelikle bu hareketli görüntüdeki kırışma ve stabilizasyon sorunlarını otomatik yazılımlar yardımıyla düzeltir. Böylece film, pozlama dengesi ve çerçevenin sabitliği açısından tutarlı hale gelir. Bu işlemlerin ardından filmde yıllar içinde meydana gelen toz, leke, çizik ve hasarların dijital olarak onarılmasına geçilir. Dijital restorasyon yazılımının temel çalışma mantığı, saniyede 24 defa olacak şekilde pozlanmış ve bu yüzden birbirlerine çok benzeyen karelerde bulunan mikron boyutunda yüzlerce toz ve lekeyi, önceki ve sonraki kareleri de referans alarak yapay zekâ yardımıyla temizlemektir. Dijital film restorasyonunda, film üzerindeki çizikler hem hız hem masraf hem de uygulanabilirlik açısından fotokimyasal iş akışına dayalı restorasyona göre çok daha kolaylıkla temizlenebilir. Bunun dışında dijital restorasyon yazılımı sayesinde ultrasonic temizleme sırasında yok edilememiş yağ ve kir tabakalarının çıkarılması ya da film karesinin kopmuş, dökülmüş ya da kırılmış bölümlerinin yeniden yaratılması işlemi, orijinal filme temas etmeden yapılabilir.

Otomatik restorasyon araçlarının kullanılması, yapay zekanın insan gözetimi olmadan filmdeki toz, kir ve çizikleri gidermesinin bir yoludur. Ancak bu algoritma kusursuz değildir. Örneğin sürekli bir çizik izini tam bir doğrulukla saptayamaz. Ayrıca görüntüde hızlı bir hareket söz konusuysa, otomatik toz temizleme işlevi yetersiz kalabilir. Yazılım, söz konusu karelerdeki tozları temizlerken görüntüde deformasyona yol açabilir. Restoratörün, işlemin ardından filmi kontrol ederken çok dikkatli olması, otomatik yazılımın yetersiz kaldığı karelerde manuel olarak tek tek düzeltme yapması ve deformasyona uğramış kareleri aslına uygun olacak şekilde özenle restore etmesi gereklidir. Sonuç olarak restoratörün her koşulda filmi oluşturan bütün kareleri (Yüz dakikalık bir filmde 144.000 kare bulunur) teker teker kontrol etmesi şarttır.



Filmde fiziksel olarak karşılaşılan diğer bir sorun ise çiziklerdir. Projeksiyona yanlış takılma ya da sarılırken sert bir materyale temas etme sonucunda filmin üzerinde sürekli çizikler oluşabilir. Fotokimyasal iş akışına dayalı restorasyon işlemlerinde bu izler ıslak baskı veya polisaj yöntemleriyle azaltılabilir ya da giderilebilir. Islak baskı sisteminde negatif film, baskı makinesinin pozlama penceresinin (gate) önünden geçerken özel bir sıvıyla kaplanır. Bu özel sıvı, filmin yüzeyi üzerindeki çizikleri pozlama süresi boyunca doldurur. Pozlayıcı ışık düz bir satıhtan geçerek kırılma ve dağılma yapmadan pozitif filme ulaşacağı için negatif film üzerindeki çizikler pozitif filmde görülmez. Film, pozlama penceresinin önünden geçtikten sonra özel emici ve üfleyici mekanizmalarla üstündeki sıvıdan arındırılarak kuru ve temiz bir şekilde bobine sarılır. Polisaj yönteminde ise aseton haznesinde bulunan film, dönen bir cam makaranın üzerinden geçirilerek bir nevi cilalanır ve bu işlem sırasında film tabanının çok ince bir katmanı kaldırılır. İşlem sonrasında film üzerindeki hafif çizikler giderilmiş olur. Ancak bu yöntemin zaten çok ince olan polyester tabanlı filmlerde kullanılması uygun değildir. Nitrat ve asetat tabanlı filmlerde ise yalnızca birkaç kez uygulanabilir.

Her iki yöntemin de pek çok kusurları vardır. Filmin üzerindeki çizik çok derinse ıslak baskı da polisaj işlemi de olumlu sonuç vermez. Bir diğer sorun da restore edilecek kaynak film, ancak fiziksel olarak çizilmiş durumdaysa uygulanabilir olmalarıdır. Eğer restorasyon, halihazırda çizilmiş bir filmde elde edilmiş kopyalar esas alınarak yapılacaksa, çizikler bu kopyada fiziksel bir derinlik yaratacak şekilde bulunmayacakları için giderilemeyeceklerdir.

Dijital film restorasyonunda film üzerindeki çizikler, restorasyon yazılımları yardımıyla da otomatik ya da manuel olarak düzeltilebilirler. Ancak bu işlem yapılırken kalınlık-incelik ve renk bilgilerine göre uygun parametrelerin seçilmesi çok önemlidir. Çizik düzeltme işlemi yapılırken diğer dikey görüntü elemanlarının da (ağaç dalları, elektrik direkleri vb.) silinmesi mümkün olabileceğinden, değerlerin dikkatli verilmesi ve silinmemesi gereken görüntü elemanlarının koruma altına alınması gerekmektedir (Eren, 2012:107).

### **6.5 Renk ve Yoğunluk Düzenleme**

Dijital ortamda restorasyonu tamamlanmış filmler, renk ve yoğunluk düzenlemesi için ilgili cihazlara gönderilirler. Bu cihazlarda film plan plan incelenir ve tutarlı bir kontrast, yoğunluk,

parlaklık ve renk düzeni sağlanır. Bu noktada renk ve yoğunluk düzenlemesi yapan uzmanın büyük bir sorumluluğu bulunmaktadır. Cihazın ve yazılımın olanakları neredeyse sınırsız olduğu için, uzmanın filme hangi koşullarda ve ne şekilde müdahale edileceğinin bilgisine teknik ve etik olarak sahip olması gerekmektedir.

Tüm renkli sinema filmleri zamanla solar. Filmi oluşturan üç renk katmanı (sarı, macenta ve camgöbeği), orijinal renklerini zaman içinde yitirir. Bazı filmlerde doğal rengini ilk yitiren sarı, bazılarında camgöbeğidir. Renk katmanlarındaki solma sonucunda filmin renk dengesi değişir ve kontrastı azalır. Bu süreçte film sepya pembe tonlarına bürünür. Isı ve nem, film solmasının ana nedenidir. Soğuk ve kuru depolama yöntemiyle solma süreci yavaşlatılabilir ancak solmuş film için bu süreç geriye doğru işletilemez. Dijital restorasyon ya da renk ve yoğunluk düzenleme yazılımları kullanılarak filmin solmuş renklerini düzeltmek mümkündür.

Görüntüye yapılan dijital müdahaleler farklı birim ve cihazlarda gerçekleştirildiği için teknik açıdan yeterli ve kalibre edilmiş monitörler ve dijital projeksiyon cihazlarıyla çalışılması gereklidir. Ayrıca film laboratuvarı, dijital birimler ve gösterim ünitesi arasında kalibrasyonun olması da şarttır (Eren, 2012:110).

### **6.6 Dijital Kurgu ve Ses Restorasyonu**

Görüntü üzerinde çalışılırken bir yandan da filmin orijinal sesleri dijital ortamda kaydedilir. Bu sesler, ses restorasyonu için üretilmiş özel cihaz ve yazılımlar aracılığıyla restore edilirler. Bu işlem sırasında sesin frekans niteliği değiştirilmeden film üzerinde kayıtlı cızırtı, dip gürültüsü, patlama ve diğer istenmeyen sesler temizlenir.

Elde edilen temizlenmiş ses izi ile renk ve yoğunluk düzenlemesinden çıkmış görüntü, dijital kurgu aşamasında birleştirilir. Dijital kurgu programında görüntü ve sesin senkron işlemi yapılır. Bu aşamada filme karararma, açılma, geçme gibi bazı temel efektlerle birlikte jenerikler ve ara yazılar da eklenebilir. Kullanılan montaj ünitesinin donanımı yüksek boyutlardaki veriyi işleyip gerçek zamanlı olarak kullanıcıya sunacak kapasitede olmalıdır. Dijital kurgu işleminin bitmesinin ardından film kontrol amaçlı olarak başından sonuna kadar izlenir. Filmde bir hata yoksa dijital ve/veya fotokimyasal kopya üretme aşamasına geçilir.

### **6.7 Filmin Dijital ve/veya Fotokimyasal Kopyasını Üretme**

Dijital kurgusu tamamlanarak son kez kontrol edilen filmin, istenilen dijital formatta kopyası alınabilir. Sinemalardaki dijital projeksiyonlarda gösterilebilmesi için DCP formatında çıkış alınabileceği gibi, taşınabilir formatta seyredilebilmesi için daha düşük dosya boyutları olan .mp4 ya da .mov uzantılı çıkışlar tercih edilebilir. Restorasyonu bitmiş film, dijital bantlara ya kompakt disklere de kaydedilebilir. Ancak her koşulda filmin DPX uzantılı orijinal verileri, harici depolama ünitelerinde depolanmalı ve yedeklenmelidir.

Dijital restorasyonu tamamlanmış film, dijital film baskı makinası aracılığıyla yeniden fotokimyasal film malzemesi üzerine kaydedilebilir. Bu, özellikle film arşivlerinin uyguladığı bir işlemdir. Dijital verinin kayıt ömrü konusundaki belirsizlikler ve her geçen gün gelişen teknolojiyle birlikte geçmiş döneme ait sistemlerin atıl kalma olasılığı, dijital restorasyon işlemi geçirmiş filmlerin tekrar fotokimyasal malzeme üzerine kaydedilerek korunmasını gerekli kılmaktadır. Bu doğrultuda, baskı işlemi için, dayanıklılığı sebebiyle polyester tabanlı film kullanılır. Dijital olarak restore edilmiş kareler teker teker negatif film üzerine basılır. Yazıcıdan çıkan film laboratuvarda yıkanarak filmin yenilenmiş negatif kopyası elde edilir. Aynı şekilde restore edilmiş ses de optik ses filmi üzerine basılarak yıkanır ve görüntü ile eşlenerek kopyalara aktarılır. Böylelikle film, dijital ortamda yeniden oluşturulduğu gibi, fotokimyasal malzeme olarak de yeniden üretilmiş olur. Her iki malzeme de film arşivciliği standartlarına uygun olarak korunmalıdır.

### **Sonuç**

Dijital film restorasyonu ile birlikte, sinematografik mirasın çok önemli bir bölümünü oluşturan fotokimyasal film malzemesinin yenilenip korunması işlemi eskisine oranla çok daha pratik, hızlı ve düşük maliyetli bir seviyeye gelmiştir. Dijital teknolojinin sunduğu imkanlar sayesinde, fotokimyasal baskı yoluyla çoğaltma işleminin yetersiz kaldığı durumlara müdahale edebilme imkânı doğmuştur. Böylelikle, filmin doğasından kaynaklanan fiziksel bozulmanın yarattığı pek çok sorun aşılabilmiş ve artık kurtarılamayacağı düşünülen filmler yenilenebilmiştir. Dijital film restorasyonu, yok olmamak için zamanla yarışan filmlerin varlığını yeni bir çağa taşımıştır. Bu dijital çağda, filmlere erişim imkânı da artmıştır. Sinemanın ilk yarım yüzyılı boyunca yalnızca sinema salonlarında izlenebilen, ardından televizyon, video, ev sineması gibi ortamlarda erişilebilir hale gelen filmler, günümüzde dijital platformlar ve internet gibi sağlayıcılar aracılığıyla bilgisayarlardan, tabletlerden ve hatta telefonlardan bile seyredilebilir hale gelmiştir. Geçmişte

seyircinin kendisine gittiği filmler, artık seyircinin kendisine gitmeye başlamıştır. Sinemanın nüfuz alanı genişlemiş ve kültürel işlevi artmıştır.

Dijital film restorasyonunun kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılmasındaki tek işlevi filmlerin kurtarılması değildir. Eski filmlerin günümüz izleyicisinin görsel alışkanlıklarına uygun teknik kalitede yenilenmesi, bu filmlerin izlenme oranlarını da arttırmıştır. Böylelikle sinema tarihi boyunca üretilmiş pek çok şaheser, yeni kuşaklarla buluşma olanağı yakalamıştır. Bu da toplumların sanata ulaşabilmesi, duygusal ve düşünsel olarak sanatla beslenebilmesi adına önemli bir gelişmedir. Üstelik filmler yalnızca sanatsal olarak değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve sosyolojik olarak da değerli belgelerdir. İçinde üretildikleri coğrafyadan, kültürden ve zaman diliminden izler taşırlar. İster belge niteliğinde bir filmde ister kurmaca bir filmde bu izler, görsel ve işitsel olarak insan algısına en doğal şekilde ulaştıkları için anlaşılması ve yorumlanması en kolay uygarlık kalıntılarıdır. Ancak en nihayetinde dijital teknoloji sembollerle kodlanmış bilgilerden oluşmaktadır. Bu bakımdan matematiksel bir dil niteliği taşımaktadır. Nasıl ki binlerce yıl önce yaşamış bir medeniyetten geriye kalan bir yazıt, o metnin yazıldığı dil ve o dili meydana getiren semboller bilinmediği sürece dikkatlice yontulmuş bir taş parçasından ibaret olacaksa, aynı tehlike yalnızca sıfır ve bir rakamları kullanılarak oluşturulmuş her türlü bilgi için de söz konusu olacaktır. Fotokimyasal film, ışığa tutulduğu zaman gözle algılanabilir. Ancak aynı durum, çeşitli depolama ünitelerine dijital veri olarak kaydedilmiş film için geçerli değildir. Bunu algılamak için gözün dışında ikinci bir kod çözücüyü de ihtiyaç vardır. Yakın zamana kadar görüntü teknolojisinde yaygın olarak kullanılmış VHS, Betamax, U-Matic, Mini-DV, VCD vs. gibi formatları görüntüleyebilen cihazlar, ticari sebeplerle artık üretilmemektedir. Ancak bu formatlar üzerine kaydedilmiş pek çok kaset, bant ve cd bulunmaktadır. Ölmek üzere olan bir dilde yazılmış bu milyonlarca yazıtta gelecekte ne olacaktır? Ya da dijital olarak kaydedilmiş verilerin aynı akıbeti uğramayacağına garanti var mıdır? Kültür politikası üreten kurumların öncelikli olarak bu sorulara yanıt aramaları ve kültürel mirasın devamlılığını sağlamak için konuyla ilgili ciddi planlar ve yatırımlar yapmaları gerekmektedir. Aksi takdirde insanlığın tarih boyunca icat ettiği belki de en işlevsel ve ortak dil olan dijital kodlama sayesinde oluşan güven ortamı, insan medeniyetini var kılan doğrusal belleği tehdit eder hale gelecektir.

## **Kaynakça**

Enticknap, L. (2013). *Film Restoration: The Culture and Science of Audiovisual Heritage*, New York: Palgrave Macmillan

Eren, E. (2012). *Sinema Kültür Mirasının Korunması ve Dijital Teknolojik Gelişmelerin Film Arşivciliğine Etkileri, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-TV Anasanat Dalı.

Film Preservation Guide (2004). San Francisco: National Film Preservation Foundation.

Fossati, G. (2018). *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Goerke, F. (1912). "Vorschlag zur Einrichtung eines Archives für Kino-films", *Zum Fünfundzwanzigjährigen Regierungs-Jubiläum Seiner Majestät des Deutschen Kaisers Königs von Preussen Wilhelm II*, 63-68.

Korkmaz, A. (2007). *Sinematografik Mirasın Korunması, Yayımlanmamış Profesörlük Tezi*, İstanbul.

Matuszewski, B. (1898). *Une Nouvelle Source de L'histoire: Creation d'un Dépôt de Cinematographie Historique*.

McGreevey T. ve Yeck J. L. (1997). *Our Movie Heritage*. New Jersey: Rutgers University Press.

Ramsaye, T. (1926). *A Million and One Nights. A History of the Motion Picture*, California: Simon & Schuster.

Read P. ve Meyer M. P. (2000). *Restoration of Motion Picture Film*, Oxford: Butterworth-Heinemann.

Roud, R. (1983). *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française*. London: Secker & Warburg.

Schaefer E. ve Streible D. (2002). "Archival News", *Cinema Journal*, sayı 42, s.143

Smither, R. (Ed.). (2002). *This Film is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film*. Bruxelles: FIAF.

Smither R. ve Walsh D. (2000). "Unknown Pioneer: Edward Foxen Cooper And the Imperial War Museum Film Archive, 1919-1934", *Film History*, 12, 187-203.

Ün, M. (1996). "Film Arşivinin Önemi", *Sanat Çevresi*, İstanbul, Sayı 213-214, s.23.

Verrier, R. (2011). "Last Picture Show for Single Screen?", *Los Angeles Times*, 19 Nisan, s.15.

## **İnternet Kaynakları**

Giardina, C. (2014). "Christopher Nolan, J.J. Abrams Win Studio Bailout Plan to Save Kodak Film", *The Hollywood Reporter*, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/christopher-nolan-jj-abrams-win-722363/>, Erişim tarihi: 17.02.2023

## TEK KARENİN CAZİBESİ: TARKOVSKI'NİN POLAROİDLERİ ÜZERİNDEN SİNEMA VE FOTOĞRAF İLİŞKİSİ ÜZERİNE YENİDEN DÜŞÜNMEK

### THE ALLURE OF THE SINGLE FRAME: RETHINKING THE RELATIONSHIP BETWEEN CINEMA AND PHOTOGRAPHY THROUGH TARKOVSKY'S POLAROID

Mehmet Köprü\*

#### Öz

Teknik olarak fotoğrafla aynı köklere sahip olsa da gerçekçi hareket algısı ve zamansal düzenleniş sayesinde sinema güçlü bir anlatisallık kazanmıştır. Eskiden sadece küçük bir azınlık tarafından yapılabilen hareketli görüntü kaydı, teknolojik gelişmeler sayesinde günümüzde nerdeyse herkes tarafından gerçekleştirilebilmektedir. Ancak yine de zamanın dondurulmuş bir kopyasını üretebilen fotoğraftan vazgeçilememektedir. Sadece amatörler değil, film çekme şansı olan profesyoneller de fotoğraf çekmeye devam etmişlerdir. Bir taraftan filmleri üzerine çalışırken diğer taraftan fotoğraf çekmeye de devam eden Rus yönetmen Andrey Tarkovski de bu profesyonellerden biridir. Filmlerinde sinema sanatının sunduğu görsel-işitsel olanakları ileri düzeyde kullanan yönetmen, fotoğraflarını şipşak tarzının ilk örneklerinden olan Polaroid makineler işe çekmiştir. Bu durum yönetmeni, hareketli görüntünün ulaşılabilirliğine rağmen fotoğraftan vazgeçilememesinin araştırıldığı bu çalışma için ideal bir örnek haline getirmiştir. Onun Polaroid çekimlerinin, nadiren filmlerine de referanslar verilerek, bağlam, içerik, biçim ve materyal bazlı değerlendirmeleri yapılmıştır. Bu değerlendirmeler üzerinden, bir medyum olarak şipşak fotoğrafın; zamanla kurulan ilişki, *punctum*, şiirsellik, spontanlık ve gerçeklik gibi konularda sinemaya göre gösterdiği üstünlükler ortaya konulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Polaroid Fotoğraf, Tarkovski, *Punctum*, Gerçeklik, Şiirsellik.

#### Abstract

Although technically a descendant of photography, cinema has achieved a strong narrativity thanks to its realistic perception of movement and temporal structuring. The recording of moving images, which used to be possible only for a small minority of people, can now be realised by almost everyone thanks to technological developments. Nevertheless, photography, which can produce a freeze-frame copy of time, cannot be abandoned. Not only amateurs but also professionals who had the chance to shoot film continued to take photographs. Russian director Andrey Tarkovsky, who continued to take photographs while working on his films, is one of these professionals. The director, who used the audiovisual possibilities offered by the art of cinema at an advanced level in his films, took his photographs with Polaroid cameras, one of the first examples of the instant style. This makes the director an ideal example for this study, which researches the inability to give up photography despite the accessibility of the moving image. His Polaroid shots are evaluated on the basis of context, content, form and material, with occasional references to his films. Through these evaluations, the advantages of instant photography as a medium over cinema in terms of the relationship with time, *punctum*, poetry, spontaneity and reality are revealed.

**Keywords:** Polaroid Photography, Tarkovsky, *Punctum*, Reality, Poetry.

---

Araştırma Makelesi // Başvuru tarihi: 30.03.2023– Kabul tarihi: 04.06.2023.

\*Dr. Öğretim Üyesi, Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-TV ve Sinema Bölümü, mehmetkopru@erciyes.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3528-8820>.

## 1. Giriş

“Fotoğrafçılık gerçektir. Sinema da öyle. Saniyede 24 kare”. Godard’ın *Küçük Asker (Le Petit Soldat, 1963)* filmindeki karakterine söylediği bu pelesenkleşmiş ifade, fotografik gerçeklik ve sinemayla ilgili tartışmalarda ilk akla gelen referanslardan biridir. Ama sosyal medya destekli yeni nesil sinefilliğin her yanı saran çoğu aforizmasında olduğu gibi burada da genellikle bir tür bağlamından koparma ve altını doldurmadan ortaya sürme durumu söz konusudur. Öncelikle konuşan kişi Godard değil, onun yarattığı bir film kişisidir. Kurmaca karakterlere söylenen her sözün onları yaratan sanatçılara ait kişisel görüşler olmayacağını anlamak için, farklı nedenlerden dolayı sisli düşüncelere savrulan ve bir zat yaratıcıları tarafından güvenilmez ilan edilen Cervantes’in Don Kihote’si, Gogol’un Akakiy Akakiyeviç’i (*Palto*), Dostoyevski’nin Raskolnikov’u (*Suç ve Ceza*) veya Hamsun’un Andreas’ı (*Açlık*) gibi birkaç meşhur roman karakterine bakmak yeterlidir. Zaten *Küçük Asker*’in, politik ve ideolojik olarak farklı yerlere savrulmaya yatkın ve çelişkilerle dolu karakteri Bruno Forestier’ın (Michel Subor) zihni de en az bunlar kadar bulanıktır.

Söz konusu meşhur aforizmanın düşünülmeden ortaya sürülmesindeki tek sorun, onun diegetik bağlamından koparılması değildir. Fotoğrafla sinemayı tek bir gerçeklik paydasında birleştirmeye çalışması, hatta daha da ileri gidilerek sadece matematiksel bir doğrusal orantıdan (1’e karşı 24) hareketle sinemanın fotoğrafa göre daha gerçek olduğunu ima etmesi, onu içerik olarak da tartışmalı hale getirmektedir.

Mimetik güdünün dış dünyayı tüm görülür unsurlarıyla kopya etmeye çalıştığı evrim içerisinde, sinemanın fotoğraftan sonraki adım olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Çünkü görülür dünyanın ressam ya da heykeltıraş benzeri bir aracı olmadan kayıt altına alınmasını sağlayan fotoğrafın, devinim konusundaki eksikliği kinematograf ve devamında da sinematograf cihazıyla giderilmiştir. Kronolojik olarak da fotoğraf sinemadan daha önce ortaya çıktığı için, çoğu tarihçi fotoğrafı sinemanın atası olarak kabul etme eğilimindedir (Campany, 2008:22). Özellikle sinemanın ilk yıllarında “filmin fotoğrafın evriminin sonu, şeyleri hareketli resmetmeye duyulan kim bilir kaç asırlık arzunun nihayetinde tatmin edilmesi olduğu” düşüncesi yaygındır (Kracauer, 2015:105). O nedenle dış gerçekliğe yaklaşma açısından videoyu da kapsayan hareketli görüntüler, fotoğrafın gelişkin bir versiyonu, onun bir ileri aşaması olarak görülebilir. Zaten *Küçük Asker*’den yapılan alıntının ilk bakışta çok makul görünmesinin nedeni de temelde budur.

Ama sanatsal üretim sadece mimetik ilkel güdüden beslenmediği için bu evrimselci bakış bazı şeyleri açıklayamaz. Mesela sinema ve video fotoğrafın teknik olarak bir üst aşamasıysa, daha sonra gerçekleşen tüm teknolojik ilerlemenin hareketli görüntü üzerinden yapılması gerekecektir. Ama neredeyse tam tersi olmuştur ve fotoğraf çekme, basma, depolama ve paylaşma alanındaki teknolojik gelişmeler sinemadan sonra da ivmelenerek devam etmiştir. Kompaktlaşan kameralar, duyarkatı sürekli iyileşen foto-kimyasal filmler, renk kazandıran laboratuvar sistemleri, hızlı ve anlık baskı teknolojileri, paralaks hatasını ortadan kaldıran tek lensli refleks kameralar (SLR) ve nihayet dijital teknolojiyle iyice zenginleşen, çeşitlenen ve kolaylaşan çekme, işleme ve paylaşma olanakları, fotoğrafın hiç tükenmeyen popülaritesini daha da ileriye taşımıştır. Yani fotoğrafın teknik gelişimi dönemin kimyasal, mekanik, optik, elektronik ve dijital gelişmelerine paralel olarak ve bunlardan farklı şekillerde beslenerek hız kesmeden devam etmiştir.

Bu durum, fotoğrafa gösterilen ilginin azalmadığının bir kanıtıdır. Teknolojik ürünlerin çok yönlü gelişimine bakılırsa bu ilginin sadece amatörlerde değil, profesyoneller için de azalmadığı görülebilir. Hareketli görüntü teknolojisi ne kadar gelişirse gelişsin ve ne kadar ulaşılır olursa olsun hem profesyoneller hem de amatörler bir şekilde fotoğraf çekmeye devam etmişlerdir. Peki ama içerisinde hareket ve dolaysısıyla zaman boyutunu da barındırdığı için fotoğrafa göre çok daha fazla enformasyon barındıran, daha gerçekçi görünen ve görsel anlatılar kurmaya çok daha elverişli olan hareketli görüntü aygıtları varken fotoğrafa olan ilgi neden azalmamıştır? “Fotoğraflayan gözün bu doymak bilmezliği”nin arkasındaki sır nedir? (Sontag, 2008:1).

Bu metnin de genel meselesini oluşturan benzer minvaldeki sorularda ilk akla gelebilecek yanıt, fotoğraf çekmenin daha kolay, pratik ve ekonomik olduğudur. Özellikle dijital öncesi dönem düşünüldüğünde bu oldukça makul bir gerekçedir. Çünkü fotoğraf için sadece tek kareye ihtiyaç varken, 1 saniyelik bir film çekmek için 24 kareye ihtiyaç vardır. Ayrıca film çekme cihazlarındaki ve filmlerin banyo imkanlarındaki zorluğa karşı fotoğraf makineleri ve çekim sonrası baskı işlemleri yaygın, kolay ve ekonomiktir.

Bu gerekçe amatör fotoğraf tutkusunu açıklamak için yeterli olsa da, film çekme imkânı olan ve hatta çeken insanların neden ısrarla fotoğrafla da ilgilenmeye devam ettiğini açıklayamamaktadır. Özellikle de sinema tarihinin bazı önemli isimlerinin, hareketli görüntünün



her türlü olanağını kullanabilmelerine rağmen fotoğrafla ilgili de çalışmalar yapmaya devam etmeleri ilgi çekici bir konudur.

Bu bağlamda, farklı coğrafyalara, farklı sanatsal geleneklere ve kısmen farklı dönemlere ait olmalarına rağmen filmlerinde şiirselliğe ve durağan anlara alan açmalarıyla dikkat çeken Abbas Kiyarüstemi, Andrey Tarkovski ya da Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin, fotoğrafçı yönetmenler denildiğinde de ilk akla gelen isimler<sup>1</sup> olması tesadüf olmayabilir. İsmiyle müsemma son filmi *24 Kare'yi (24 Frames, 2017)* fotoğraf estetiğini çağrıştıran sabit çerçevelerden ya da hareket katılmış fotoğraflardan kurgulayacak kadar fotoğrafla işli dışlı olan ve “iki yılda bir film çekiyorum ama fotoğraf çekmediğim bir gün olmuyor neredeyse” diyen Kiyarüstemi (2017:157)'nin veya sinema kariyerinin zirvesinde bile fotoğraf çekmekten ve sergilemekten vazgeçmeyen Ceylan'ın çalışmaları bu anlamda ilgi çekicidir. Ancak gerek anavatanı Sovyet Rusya'da gerekse de son iki filmi yaptığı Avrupa'da özgün bir tür sinematografi yaratmanın her türlü olanaklarını zorlamasına rağmen Polaroid makinesini de yanından ayırmayan Tarkovski'nin her iki alandaki çalışmaları; sinema ve fotoğrafın gerçekçilik statülerini, anlatsal ve şiirsel olanaklılarını, zaman ve mekan ile kurdukları ilişkileri yeniden düşünmek için daha ilgi çekici görünmektedir. Çünkü Kiyarüstemi'nin ya da Ceylan'ın profesyonel sayılabilecek fotoğrafçılıklarının aksine Tarkovski, pozlama ayarı ya da film seçimi gibi en temel fotoğrafçılık tercihlerinin bile makineye bırakıldığı ve neredeyse tamamen amatör pazar için yapılmış bir ‘şipşak’ makine kullanmaktadır. Bu durum, uzun bir planlamanın ve detaylı bir yapım sürecinin sonucunda ortaya çıkan filmleriyle kıyaslandığında tam bir uç nokta teşkil etmektedir. O nedenle, fotoğrafın, film yapma şansına rağmen vazgeçilemezliğinin nedenlerinin ve bu vesileyle sinema ve fotoğraf arasındaki temel farkların yeniden araştırılacağı makalede temel karşılaştırma nesnemiz Tarkovski'nin fotoğrafları ve filmleri olacaktır. Metinde, Roland Barthes, Walter Benjamin, Susan Sontag ya da John Berger gibi önemli isimlerin farklı bağlamlarda tartıştıkları bu konuları yine onların görüşlerine de ara ara referans vererek, ama Tarkovski'nin Polaroid'lerinin çağrıştırdığı başka bağlantıları da zorlayarak yeniden ele alacağız. Ancak bu karşılaştırmalara

---

<sup>1</sup> Eğer burada ‘fotoğrafçı yönetmenler’ değil de ‘fotoğraf kökenli’ yönetmenler ifadesini kullanmış olsaydık bu liste, kariyerine Look dergisi fotoğrafçılığıyla başlayıp sinemayla devam eden Stanley Kubrick'i en başa yerleştireceğimiz bam başka bir hal alacaktı. Ancak metnin ana fikri gereği burada bizi ilgilendiren, fotoğraf kökenli yönetmenler değil, fotoğraf çekmekten vazgeçmeyen yönetmenlerdir.

girmeden önce, hareketli görüntü ile sabit imgenin doğalarından kaynaklanan bazı temel farklar ile bu farkların oranını doğrudan belirleyen enstantane ve poz fotoğraf gibi bazı teknik detayları kısaca hatırlamak yine de faydalı olabilir.

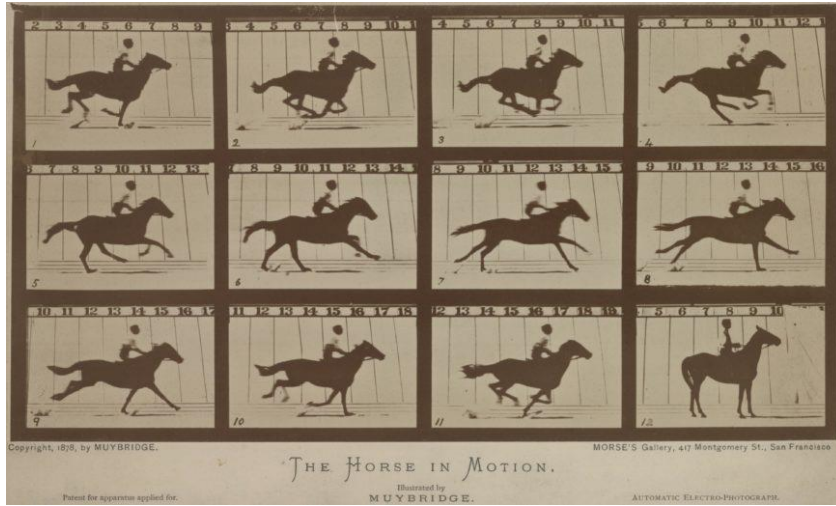
## 2. Temel Farklar

Sinema ve fotoğraf arasındaki gerçek ayrım tam olarak nedir? İlk akla gelen cevap muhtemelen hareket olacaktır. Zamanlılık, zamansızlık, anlatisallık, dizisellik, dizimsellik gibi devamında gelmesi muhtemel diğer cevaplar da yine bir şekilde bu devinim olgusuna bağlanacaktır. Tek kare yerine çoklu ardışık kare farkı da, bu sefer diğer taraftan (sonuçlar yerine nedenler) hareketle ilişkilendirilecektir. Yani ne taraftan yaklaşırsak yaklaşalım hareket buradaki farkı belirleyen merkezi olgu gibi durmaktadır. Peki gerçekten böyle midir? Yani sinema ile fotoğraf arasındaki tek büyük fark gerçekten hareket midir?

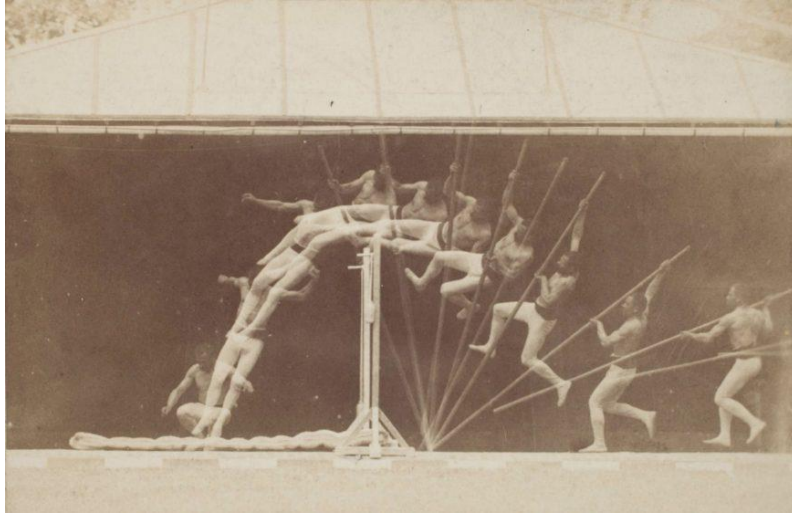
Bu iddianın doğruluğunu anlamanın en iyi ve belki de tek yolu, sinema imgesini hareketsiz ya da fotoğrafı hareketli olarak hayal etmektir. Hareketsizlik ya da hareketlilik ortak paydasında yapılacak böyle bir eşitleme işlemi, iki medyumun devinim dışında başka farklarının olup olmadığını gösterebilir. O halde şu durumda yapmamız gereken şey fotoğrafı hareketle ya da sinemayı hareketsiz tahayyül etmenin yollarını aramaktır. Hareketlenmiş fotoğrafı sadece tahayyül etmek yerine, her şeyin başladığı yere, yani ilk hareketlendirme denemelerine döndüğümüzde somut örneklerle karşılaşabiliriz. Çünkü Etienne-Jules Marey ve Eadweard Muybridge gibi öncülerin fotografik imgenin hareketlenebileceği düşüncesini ilk akla getiren çalışmaları büyük oranda sadece fotoğraf olarak çekilmişlerdi. O nedenle, bu 'kronotografların' 19. yüzyılın sonlarında yaptıkları denemeler, fotoğraf ve sinema arasındaki benzerlik ve farklılıkları sınamak için doğru bir zemin sunmaktadırlar.

Muybridge, insan ve hayvan hareketlerinin ardışık anlarını kaydetmek için çoklu fotoğraf makinesini birlikte kullandı (Görsel 1). Marey ise, yine benzer amaçlarla, ışığa duyarlı tek bir plakanın çoklu pozlamasından faydalandı (Görsel 2). Her ikisi de, Lumière kardeşlerin sinematografını görece kadar uzun yaşamış olsalar da buna karşı ilgisiz 'ebeveynler' olarak kaldılar. Ortak kökeni iddia eden daha çok sinema olmuştur. Muybridge'in ardışık fotoğrafları, hareketin gelmesini bekleyen sinemayı sanki önceden canlandırmış gibi görünüyordu. Marey'in

görüntüleri ise üst üste dizilmiş yarı saydam film karelerini andırıyordu. Aslında her ikisi de hareketi yeniden üretmenin (recomposition) değil, onu öğelerine ayırmanın (decomposition) ve anı kontrol altına almanın peşindeydi. Yani amaçları zamanı durdurmak ve hareketin donmuş hallerini incelemektir. Hatta Marey, Lumière kardeşlere, kendisinin görünmez olanı aramasına karşın onların sinematograf cihazının gözün görebildiğini yeniden ürettiğini ve bu nedenle de ilgi çekici olmadığını söylemiştir. Bu söylemlerin ve uygulamaların hepsi, aralarındaki onca iç içe geçmişliğe, soydaşlığa ve bağlantıya rağmen kronotograf ve sinematografin, sadece zaman ve hareket algısı ya da görüntülerin gerçekliğine dair yaklaşımda değil, aynı zamanda estetik açıdan da farklı formlar olduğunu göstermektedir (Campany, 2008:22).



**Görsel 1.** Eadweard Muybridge, *Hareket Halindeki At (The Horse in Motion)*, 1878, Fotoğraf Baskı, Kongre Kütüphanesi.



**Görsel 2.** Étienne Jules Marey, *Sırtla Atlayan Adamın Kronotografik Çalışması (Chronophotographic Study of Man Pole Vaulting)*, 1890, Gümüş Baskı, George Eastman Museum.

Marey'nin, hareketin farklı evrelerini tek bir plakada sabitlediği fotoğraflarının neden 'sinema' olmadığı, Muybridge'in ardışık fotoğraflarına göre daha açıktır. Sinemanın verebildiği ve fiziksel hareketin temel şartı olan 'zamana göre değişim', tek karenin doğası gereği mümkün değildir. Gerek Marey'nin çalışmalarında gerekse de hareket izini elde etmek için kullanılan uzun pozlama tekniğinde olan şey sadece hareketin optik izidir. Kendisi değil. Thomas Edison'un kinematograf ya da Lumière kardeşlerin sinematograf cihazında ise, hareketin farklı evreleri ardışık ama farklı karelerde hapsedildiği için, bu kareler arasındaki fark zamana yayılan gerçek bir hareket deneyimine neden olabilmıştır.

Muybridge'in çalışmaları ise, sinemadaki hareketlendirme mantığına çok daha yakındır. Onun çalışmalarında da, tıpkı sinematografda olduğu gibi, bir eylemin ardışık safhaları, farklı karelerde fotoğraflanmıştır. Ancak bu ardışık kareler, hareket illüzyonu amacıyla değil, fizyolojik eylemlerin analizi amacıyla kaydedilmişlerdi. Sinematograf için ilham veren bu çalışmaları, bildiğimiz sinema imgesinden ayıran diğer bir özellikleri de onların kaydedilme şeklidir. Bu ardışık kareler, film kameralarından farklı olarak, tek bir makineyle değil, yıllar sonra *Matrix*'in (*The Matrix*, Lana & Lilly Wachowski, 1999) 'bullet time' efektlerinde de yeniden karşımıza çıkacağı gibi, farklı farklı fotoğraf makineleri ile çekilmişlerdi. Bu yönüyle bakıldığında, Muybridge'in ardışık fotoğrafları sinemadan çok stop-motion animasyonun atası gibidirler. Bu tür

animasyonların özellikle düşük kare sayısı ile çekilen versiyonlarında karşımıza çıkan ve alıştığımız sürelilik algısını alt üst eden sıçrama hissini göz önünde bulundurursak, bunların bildiğimiz film izleme deneyiminden ne kadar farklı olduğu daha net anlaşılacaktır.

Sinema ve fotoğrafı bu şekilde 'hareket' paydasında birleştirmeye çalıştığımızda aradaki fark az çok ortaya çıkmaktadır. Eşitleme işlemini diğer taraftan, yani hareketsizlik tarafından yaptığımızda ise daha başka farklar ortaya çıkacaktır. Ama bu kez, beklenebileceği gibi sinemanın değil, fotoğrafın üstünlükleri ortaya çıkacaktır. Diğer taraftan Sinema filmlerini hareketsiz hayal etmek için de çok fazla çaba harcamamıza gerek yoktur aslında. Filmleri konu edinen gazete haberlerinde, blog yazılarında ya da kitaplarda sıkça karşılaştığımız film kareleri bununla ilgili az çok fikir vermektedir. Gazete, kitap ya da dergideki yazının içeriğinden bağımsız olarak, bunun filminden alınmış bir kare mi olduğunu yoksa sadece fotoğraflamak amacıyla çekilmiş bağımsız bir imge mi olduğunu genellikle çok hızlı ayırt edebiliriz. İnsanlığın yüz yılı geçen sinema ve iki yüzyıla dayanan fotoğraf algısı ve bunlarla ilgili oluşmuş biçimsel ve tematik uzlaşımlar neredeyse anlık bir şekilde devreye girmekte ve karar mekanizmasını harekete geçirmektedir. Ama neredeyse içgüdüsel hale gelmiş olan bu uzlaşımların çalışma mantığı üzerinde genellikle çok az düşünülmüştür. Deneyimli bir göz, hareketsizlik paydasında birleşmiş olan film imgesi ile fotoğrafı hemen nasıl ayırt etmektedir? Fransız yönetmen ve film teorisyeni Pascal Bonitzer'in benzer minvaldeki sorusu ve devamındaki cevabı şu şekildedir:

Bir fotoğrafın film fotoğrafı olduğunu ilk bakışta nereden anlarız? Görüntünün kuvvet çizgilerinin, sabitlemiş hareketlerin, bakışların ve dekorun kaçış çizgilerinin çerçevenin dışında ve objektifin eksenine eğik bir çizgi üzerinde yer alan bir çekim merkezi tarafından çekiliyormuş, emiliyormuş gibi görünmesinden. Kameraya bakma, fotoğrafta sık rastlanan bir şeydir, televizyonda ise kuraldır. Ama sinemada, belgeselde bile, ender görülür ve gösteri yasalarının bir çeşit ihlaline tekabül eder. Çünkü "normal" fotoğraf, yalnız bir uzay parçasından değil, zamanın kesintisiz akışından da kesilip alınmış gibidir; zamanın dikey bir kesitini bir an için sabitleştirir. Televizyon da aynı şekilde kesintisiz bir sürede iş görür. Oysa sinema fotoğrafı imal edilmiş, eklemlenmiş, dramlaştırılmış bir sürenin açılarını, kıvrımlarını dokusunda barındırır. Kısmi görme sinematografik uzayın ve sinematografik zamanın kavşağında yer alır (Bonitzer, 2006:72).

Bonitzer'in ekran dışı üzerinden vurguladığı şey bir yönüyle aslında tekil sinema imgesinin eksikliği ve tamamlanmamışlığıdır. Film karesi sadece kendinden sonra gelen çekim parçasındaki diğer karelerle değil, aynı zamanda montaj yardımıyla başka çekimlerdeki karelerle de tamamlanmak zorundadır. Özellikle açık kompozisyon olarak bilinen ve neden-sonuç zincirinin eksik parçalarından dolayı ekran dışı bilgiye ihtiyaç duyan çerçeve yapılanmalarında bu durum

daha da belirgindir. Örneğin geleneksel devamlılık kurgusunda çokça karşımıza çıkan açı-karşı açı çekimlerde çerçeve dışına bakan bir oyuncunun çekimi, onun bakış açısını taklit eden öznel bir çekim ile tamamlanmazsa anlam eksik kalacaktır. Oysa 'ideal' bir fotoğraf karesi harekete ve zamansal kurguya ihtiyaç duyulmadan kendi kendine öykü anlatabilecek şekilde düzenlenmiştir. "Bir fotoğraf bile bu kadar şey anlatırken biz film çekmekle aslında gevezelik ediyoruz" diyen Abbas Kiyarüstemi (2013:24) bunu çarpıcı bir şekilde ifade eder. "Fotografik görüntü tıka-basa doludur: bir şey eklenecek yer yoktur onda" diyen Barthes (1996:84) ise, sinemanın bu tamamlanmışlıktan neden geri kaldığını kendi üslubuyla şöyle açıklar:

Hammaddesi fotografik olan sinemada ise görüntü bu tamamlanmışlığa sahip değildir (bu aslında sinemanın şanslı yanıdır). Niçin? Çünkü akı içinde alınan fotoğraf, durmamacasına başka görünümlere itilir, çekilir. Kuşkusuz sinemada her zaman fotografik bir gönderge vardır; ancak bu gönderge kayıcıdır, gerçekliği için bir iddiada bulunmaz, daha önceki var oluşuna başkaldırmaz; bana asılmaz: bir hayalet değildir o (Barthes, 1996:84).

Bu tamlık/tamamlanmamışlık ayrımı dışında, dondurulmuş film karesi ile fotoğrafı ayırt edebileceğimiz başka kriterlerden de bahsedilebilir. Gerçekliği hapsetmenin bu iki şekli arasındaki ayrımlar yukarıdaki gibi genellikle estetik, semiyotik ya da poetik unsurlar üzerinden yapılırsa da aslında en temelde doğaları da oldukça farklıdır. Hatta mantıksal olarak ve matematiksel olarak benzeştikleri bazı temel noktalar üzerinde düşünüldüğünde bile ilginç farklılaşmalar bulunabilir. Bir film karesi teknik olarak bir fotoğraf karesiyle aynı şeymiş gibi görünse de durum aslında tam olarak böyle değildir. Eski fotokimyasal teknoloji üzerinden konuşacak olursak, film şeridinden alınmış bir karenin bir fotoğrafla aynı şey olduğunu söyleyebiliriz. Ya da film şeridini saniyede 24 karelik bir fotoğraf serisi gibi düşünebiliriz. Bu durum ilk bakışta çok doğal ve matematiksel açıdan da çok tutarlı gibi görünse de, formülüzasyonu kare üzerinden değil de zaman üzerinden yaptığımızda film karesi fotoğraftan ayrılır. Çünkü standart sinema kameralarında ve projeksiyonlarında saniyede 24 kare geçer ve bir film karesi 1:24'lük yani yaklaşık 0,042 saniyelik bir süreye sahiptir aslında.<sup>2</sup> Ama bir fotoğraf zamansızdır ya da zamansal olarak herhangi bir birimi yoktur. Yani zamanın matematiksel ifadesi olarak sıfırdır. Çok

---

<sup>2</sup> Günümüz dijital teknolojisi açısından bakıldığında ise, fotoğraf ile filmden (ya da videodan) alınan kare arasındaki fark daha da açılmıştır. Çoğu dijital video formatında hareket izlenimi, kullanılan sıkıştırma algoritmalarına göre değişkenlik göstermekle birlikte, tek tek karelerin değil, o karelerdeki değişken piksellerin yeniden üretilmesiyle oluşur. O nedenle 25 fps'lik (saniyede 25 kare) video dosyasının bir saniyelik büyüklüğü, farklı şekillerde sıkıştırılmış olsalar bile aynı çözünürlükteki 25 dijital fotoğraftan çok daha düşüktür.

teknik bir noktadan yaklaşırsak perdenin açık kaldığı süre kadar bir zaman biriminden bahsedilebilir belki. Ama bu da yine film şeridinden alınmış bir kareden çok farklı bir zamansal birime sahip olacaktır. Perde süresi açısından en uzun süreye sahip olan poz fotoğrafların, hareket izlenimi konusunda enstantane fotoğraftan çok geride olduğunu düşünürsek bu fark daha net görülecektir. Pozlama süresini filmin zamansal birimiyle karşılaştırmak, sinemanın doğmasına olanak tanıyan ve hareketin anlık kaydı için ideal olan enstantane fotoğrafı, perdenin uzun süre açık kalmasını gerekli kılan poz fotoğraflara göre hareket ve zaman bağlamında daha geri bir noktaya koyacağı için, teknik olarak da sorunlu bir eylemdir. Çünkü perdenin uzun süre açık kalması, anın değil, uzun bir durağanlığın kaydını mümkün kılmaktadır sadece.

Mutlak bir durağanlık (poz fotoğraf) ile belirgin bir devinim hissinin (sinema) ortasında bir ara form gibi duran enstantane fotoğraf, sinematografinin ortaya çıkışında özel bir öneme sahiptir. Çünkü sinematik imge oluşumu için elzem olan hızlı pozlanma ancak enstantane filmlerin hassas duyarkatları sayesinde mümkün olmuştur. Bu nedenle Gilles Deleuze (2014:15)'de, sinemayı ortaya çıkartan koşulların genel görünümünü sunarken enstantane fotoğrafın altını özellikle çizer ve poz fotoğrafın başka bir soy ağacına ait olduğunu söyler. Gerçekten de poz fotoğraf, modellerini hareketsiz durmaya zorladığı için portre ya da manzara tablolarının ağırlığını taşıırken, çoğunlukla bir saniyenin altındaki sürelerde kayıt yapabilen enstantane filmler ve makineler ise eylemlerin gerçekçi kaydına daha çok yaklaşmaktadırlar. Ancak bu durum enstantane fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi ve onun göstergesel statüsünü garip bir duruma sokmuştur. Eylem gerçekten tezahür ederken imgesinin donmuş olmasının yarattığı garip paradoksa dikkat çeken Thierry de Duve (2019:100)'e göre bu durum onun bilindik göstergebilimsel sınıflandırmalarla anlaşılmasını da zorlaştırmaktadır.

Fotoğrafın ve onun yarattığı etkinin klasik temsil ya da gösterge şemalarıyla anlaşılamayacağını söyleyen tek kişi Duve değildir aslında. Walter Benjamin'den Roland Barthes'a, Susan Sontag'tan John Berger'e kadar Fotoğraf üzerine kalem oynatmış birçok önemli isim, fotoğraftaki bu gösterge dışılığa ve bu dile gelmezliğe farklı bağlamlarla, farklı bakış açılarıyla ve farklı kavramsallaştırmalarla (*punctum*, kıvılcım vb.) dikkat çekmişlerdir. İşte Tarkovski gibi yönetmenlerin, sinematografik imgenin olanaklarını kullanma şansları olmasına rağmen

fotoğraftan da vazgeçememe nedenlerinden birisi, onun bu temsil dışılığı olabilir. O nedenle söz konusu tartışmaları, bu başlık altında açmak daha faydalı olacaktır.

### 3. Planlı Olanın Tekdüzeliliğine Karşın Anlık Olanın Şiirselliği: Tarkovski'nin Polaroidleri

Andrey Tarkovski'nin filmlerinde ilk dikkat çeken şeylerden biri, bilinen ve alışılmış sinematik kanonun dışında bir imge arayışıdır. Öykü kaynaklı neden sonuç zincirinin ikinci plana itildiği anlatı kurulumu, hem ruhani hem de kişisel olanla teması kesmeyen özgün içerik seçimleri, bu dünyaya ait değilmiş gibi duran düşsel set tasarımları, müphemlikten hiç vazgeçmeyen ışık ve renk tercihleri gibi ilk akla gelebilecek anlatısal ve estetik unsurlar bu arayışın izlerini taşır. Bunun tek nedeni sinemanın henüz kendi dilini tam olarak keşfedemediğine dair yargılar değildir.<sup>3</sup> Yönetmen çoğu filminde kültürle ve toplumsal uzlaşımınla çevrelenmiş simgesel düzenin de ötesinde bir dil arıyor gibidir. Onun filmlerinin sık sık bir tür tinsellik, aşkınlıkla, mistisizmle ya da şiirsellikte bağdaştırılmasının arkasında da bu dil arayışı vardır. Yarattığı imgelerin metaforik ya da alegorik okumalarına karşı yaptığı itirazlar da bunu doğrulamaktadır<sup>4</sup>. Çünkü yönetmen, filmlerinde bilindik anlamlar yaratmaktan ziyade duygu ve his yaratmanın peşinde gibidir. Onun yapıtlarını, anlatıya ve anlama dayanan filmlerden ayıran en temel yönlerinden biri bu özelliğidir. Yvette Biro'nun *Ayna*'daki (*Zerkalo*, 1975) düzensiz gibi görünen akışa dair yaptığı şu tespitler Tarkovski sinemasının geneline de uygulanabilir:

İlerleyiş herhangi bir düzen tanımaz. Zaman bölünemez. Uzak ve yakın geçmişteki olaylar, siyah beyaz savaş görüntüleri ile art arda dizilir. Ayrılıklar ve tutarlı olsun ya da olmasın karşılaşmalar arasında, fark edilir şekilde rasyonel veyahut çağrışımsal bir bağ yoktur. Akışın yoğunluğu yalnızca bir tür müzikal gelişim çağrıştırır. Aslında bu gelişim büyük ölçüde rüyaların doğasını karakterize eder: Farklı yerler ve zamanlar arasındaki düzensiz değişimlerin birbirini izlemesi, gizemli

<sup>3</sup> "Özgün bir sinema dili sorunu bugüne kadar henüz çözüme kavuşturulamadı" (Tarkovski, 2008:155).

<sup>4</sup> *Ayna* (*Zerkalo*, 1975) filminin alımlanışıyla ilgili şu sözler bu itirazlardan biridir: "İnsanlar *Ayna*'yı gördükten sonra bu filmin ardında, şifrelenmiş gizli ve farklı herhangi başka bir gaye yatmadığına onları ikna etmek çok güç oldu. Filmin gerçeği söylemekten başka bir amacı olmadığını açıklamaya çalıştığımda hep kuşkuyla karşılandım, insanlar hayal kırıklığına uğradı.

Bazı seyirciler için bu açıklamalarım gerçekten de pek tatmin edici olmadı. Gizler, simgeler, gayeler peşinde koştu durdular. Çünkü onlar filmsel, görüntüsel şiire alışık değillerdi, ki bu da beni büyük hayal kırıklığına uğrattı". (Tarkovski, 2008:121)

Bir seyirci sorusu üzerine verdiği şu yanıt da benzer bir kaygıyı yansıtır: "Sanata editörler gibi yaklaşıyoruz, sanat eserinde sanatçının saklamış olduğunu düşündüğümüz şeyi arıyoruz. Aslında bundan çok daha basit, aksi takdirde sanatın bir anlamı olmazdı. Çocuk olmanız gerekiyor; tesadüfe bakın ki çocuklar filmlerimi gayet iyi anlıyorlar, o çocuklara taş çıkartabilecek bir tek ciddi eleştirmenle karşılaşmadım şimdiye kadar. Sanatın özel bir bilgi gerektirdiğini düşünüyoruz; bir yazardan ulvi bir anlam bekliyoruz, ama sanat eserinin doğrudan kalbimize hitap etmesi gerekiyor, aksi takdirde hiçbir anlamı olmaz" (aktaran Christie, 2009: 83).



konumlardan bilinmeyen yüzlere atlamalar, labirentvari koridorlar ve yağmurda ıslanmış mistik ormanlar (Biro, 2011:108).

Mizansenin ve sinematografik diğer aygıtların sunduğu dönüştürme olanaklarını sonuna kadar kullanan yönetmenin başka bir imge yaratma arzusunu kısmen yerine getirdiği söylenebilir. Ama sinema söz konusu olduğunda bunun zorlayıcı bir tarafı olduğu da gerçektir. Film yapmak, fikir geliştirim aşamasından nihai kurgu sürecine kadar devam eden hesaplı bir çalışmayı zorunlu kılmaktadır. Çünkü her bir aşamanın belirli üretim konvansiyonları ve iş birliği gelenekleri vardır. Sinemanın oturmuş stilistik uzlaşımları da büyük oranda bu üretim geleneğinin bir sonucudur. Sinemayı da, müzik gibi, dilin aracılığına ihtiyaç duymayan bir dolaysızlıkta gören sanatçı için bu sürecin varlığı zorlayıcı olabilmektedir (Tarkovski, 2008:159). Sinemadaki, sanatçının seyirciye açık seçik ulaşabilme potansiyelini yüceltirken bu konuda “neredeyse bir fotoğraf kesinliğiyle” ifadesini kullanması bu nedenle tesadüf değildir (Tarkovski, 2008:159). Çünkü Tarkovski'nin sinema özelinde bahsettiği yorum dışılık ve göstergebilimsel çözümlemeye direniş fotoğrafın bir özelliği olarak farklı şekillerde dile getirilmiştir. Duve, yukarıda da kısa bir alıntıyla değindiğimiz gibi, enstantane fotoğrafın paradoksal doğasına dikkat çekerken onun bilindik gösterge sınıflarından nasıl farklılaştığını şu şekilde açıklar:

Bu paradoksun, fotoğraf göstergesinin indeks temelli doğasından kaynaklandığı oldukça açıktır. Charles Sanders Peirce'ün göstergebilim terimleri uyarınca, fotoğrafın -benzerlik üzerinden işlev gören- bir ikon olarak görünmesine ve bir ölçüde de bir sembol olsa da (zira bir kodlama aracı olarak fotoğraf makinesini kullanır), fotoğrafın esas gösterge türü indeks, yani nesnesiyle bir nedensellik ilişkisi içerisindeki göstergedir. Söz konusu fotoğraf olduğunda, gerçeklik ile imge arasında doğrudan nedensel bağlantı ışık ve onun gümüş bromit üzerindeki oransal ve fiziki tepkimesidir. Saussure sonrası göstergebilime bakacak olursak, bu göndergenin ele alınan gösterge sisteminden ayrıştırılamayacağı anlamına gelir. Elbette, imge gerçeklikten sağduyu yoluyla ayrıştırılır. Fakat o halde sağduyu niçin fotoğraf karşısında ortadan kaybolarak ona yaşam ve ölüme dair böylesine mistik bir güç katmaktadır? (Duve, 2019:100).

Sorun belki de böylesine özel güçlere sahip olan psişik bir aracı göstergebilimin ezberlenmiş ve sınırlı kavramlarıyla açıklamaya çalışmaktır. Zaten Duve da tartışmanın devamında “fotoğrafın kuramsal bir tanımına ulaşmak için bilindik göstergebilimsel terminolojiden farklı bir dağarcığa başvurmamız gerekiyor” diyerek bunun altını çizer (Duve, 2019:100). Ama Roland Barthes meşhur '*punctum*' yaklaşımıyla ve ondan çok daha önceleri de Walter Benjamin fotoğrafa özgü bir kıvılcımdan bahsederek böyle bir dağarcığın inşasına çoktan başlamıştır.

Her ne kadar Benjamin'in fotoğrafla karşılaştırdığı medyum sinema yerine yağlı boya tablolar olsa da, karşılaştırma nesnesi anın yakalanmasından kaynaklanan bir tür otantiklik olduğundan bizim için de doğru bir başlangıç noktası olabilir. Benjamin'e göre fotoğraf çeken biri önceden ne kadar titiz bir hazırlık yaparsa yapsın, o fotoğrafa bakan izleyici "tam burada ve şimdi meydana gelen tesadüfün ufacık kıvılcımını yakalamaya doğru karşı konmaz bir dürtü hissedecektir" (Benjamin, 2013:10). Tahmin edilebileceği gibi bu kıvılcım, her şeyin ince bir hesapla yapıldığı klasik tablolar için geçerli değildir. Sanatçı müdahalesi, eserin her bir detayında kendini belli ettiği için o ana ait olmanın büyüsünü taşıyamayacaktır. Planlı olmaktan kaynaklanan bu büyü kaybı tam da Roland Barthes'ın "*studium*" ile "*punctum*" ayrımını yaptığı noktada tekrar karşımıza çıkmaktadır.

Yarattıkları etki açısından tüm fotoğrafların aynı olmadığını düşünen Barthes'a göre, bir tarafta beklendik tepkilerle karşılık bulan 'ortalama' fotoğraflar varken diğer tarafta insanı gerçekten sarsan ve bu sarsıntının kaynağını tam olarak belli etmeyen sıra dışı işler vardır. Yalnız buradaki farkı belirleyen şey fotoğrafçının sanatsal yetkinliğinden ya da ortaya çıkan ürünün estetik niteliğinden ziyade, imgenin gerçekle kurduğu sıradışı ilişki ve bu ilişkinin bakanda uyandırdığı yine sıradışı olan etkidir. Hatta eserin estetik nitelikleri ile bu sıra dışı etkinin büyüklüğü arasında ters bir orantı olduğu dahi söylenebilir. Barthes'ın *studium* adını verdiği ilk kategorideki fotoğraflar "fotoğrafçının hüner ve şansına bağlı olarak az veya çok stilize, az veya çok başarılı olabilir; ancak her zaman klasik bir bilgi kitlesine gönderme yapar" (Barthes, 1996:32). Fotoğrafçılık yetileri, bu tür 'çalışmaları' geleneksel gösterge şemalarından kurtarmaya yetmemektedir. *Studium* kavramının çağrıştırdığı emek, çalışma, geliştirme ya da üretim gibi şeyler onları, en iyi ihtimalle, başarılı birer esere dönüştürebilmektedir. Ama çok daha az fotoğrafın dahil olabildiği ikinci kategori, stilistik ya da teknik etkilerden neredeyse tamamen bağımsızdır. Kendiliğindeliğin ve anın gerçekliğinin gerçek etkisini görebileceğimiz bu kategoriye neden *punctum* adını verdiğini Barthes şu sözlerle açıklar:

İkinci öge *studium*'u kırar (ya da deler). Bu kez onu bulan (*studium* alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öge sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi anlatan Latince bir sözcük var: bu sözcük benim durumuma daha da iyi uyuyor, çünkü hem bu sözcük delme kavramına gönderme yapıyor, hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar; bu izler, bu yaralar, kesinlikle birer *nokta*dır. O halde *studium*'u bozacak olan bu ikinci

öğeye *punctum* demeliyim; çünkü *punctum* aynı zamanda ısırık, benek, kesik, küçük deliktir - ve aynı zamanda zarın her bir atılışdır. Bir fotoğrafın *punctum*'u beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır (Barthes, 1996:34).

İyi çalışılmış bir fotoğrafın etkileme kriterleri doğru bir analizle ortaya dökülebilirken, delip geçici etkiye sahip gerçeklik kesitlerinin yorumlanması bu kadar kolay olmamaktadır. Onların, bakan kişiyi ne şekilde ve hangi gönderenlerle etkilediğinin adı hemen konulamamaktadır. Tamamen gerçekliğin kendisinden geldiği için hesaplı çalışmalarda bu etkinin ortaya çıkarılması çok zordur. Barthes, kendi üzerinde 'delici etkiler' bırakan bir grup fotoğraf üzerine konuşmuş olsa da, bu konuşmaların hiçbiri fotoğrafın yapısalcı ya da estetikçi bir çözümlemesi değildir. Daha çok kişisel alımlama deneyimleridir. *Punctum* etkisi kendisini bazen "derinden etkileyen bir tutku olarak" bazen de insanı kendi içinde bir yerlere götüren "bir tür ikinci bakış" olarak gösterir (Barthes, 1996: 43,45). Jacques Rancière (2008:13)'in de belirttiği gibi bu, görüntünün dolaysız başkalığından kaynaklanan "dolaysız duyumsal etkidir". İşte Tarkovski'nin sinemadaki dolaylısızlıktan bahsederken fotoğraf kesinliğini örnek göstermesi ve bu dolaysızlığın peşinde bir sanatçı olarak fotoğraf çekmekten vazgeçmemesi bu nedenle tesadüf değildir.

Tarkovski'nin filmlerinde ya da filmlerinin kamera arkası çekimlerinin bolca yer aldığı *Yönetmen: Andrey Tarkovski (Regi Andrej Tarkovskij, Michal Leszczyłowski, 1988)* gibi belgesellerde gözlemlenebileceği gibi yönetmen, mizanseninin ve kadrajının her bir detayıyla çok yakından ilgilenmektedir. Birçoğu rüyalarından ya da geçmişine ait bellek kırıntılarında beslenen kişisel imgelerine hiç kayıpsız ulaşmak için yıpratıcı denebilecek titizlikte çaba harcamaktadır. Filmleri arasındaki uzun zaman boşlukları da bu çabayı doğrulamaktadır. Fotografik imgedeki dolaysız kesinliğe ve Haiku tarzı şiirdeki "basit ve kusursuz gözlem"e (Tarkovski, 2008:92) hayranlık duyan bir yönetmenin, bu uzun boşlukları yazmak ya da fotoğraf çekmek gibi daha bireysel ya da spontane üretilere ayırması şaşırtıcı değildir. Bu anlamda şaşırtıcı olmayan şeylerden biri de yönetmenin fotoğraf çalışmalarını, SLR tarzı profesyonel makinelerle değil de, amatörler için üretilmiş bir Polaroid kamerayla yapmasıdır.

Dijital öncesi profesyonel filmli makineler, çekim için kullanılacak filmin ASA değerinden, çekim sırasındaki pozlama ayarlarına ve baskı sırasındaki kâğıt tercihine kadar birçok teknik seçimi beraberinde getirir. Tüm sürecin anlık baskıyla ve tek-adımda çözüldüğü Polaroid

teknolojisinde ise her şey hazır ve verilidir.<sup>5</sup> Sadece bakarsın ve çekersin. Bu yönüyle Polaroid, oldukça planlı bir üretim sonucu ortaya çıkan sinema filmlerinin tam tersi bir yerdedir. Tarkovski bu tercihiyle, filmlerindeki kontrolcülüğünü ve detaycılığını dengelemiş gibidir. Polaroid makine yönetmene, sinema filmi çekerken ulaşamayacağı bir doğrudanlık, dolaysızlık ve özgürlük vermiştir. “Fotoğraflarda sıklıkla aynı kısıtlı renk paletini kullanmış” olması da bunu doğrulamaktadır (Martin, 2013:235).

Renk paletindeki bu sınırlılığın başka bir nedeni de fotoğrafılamak için seçilen konuların sadeliğidir. Yönetmen, çoğu polaroid fotoğraf makinesi kullanıcısının yapacağı gibi konularını yakın çevresinden seçmiştir. Fotoğrafın kullanım alanlarıyla ilgili Berger tarafından yapılan sınıflandırmayı<sup>6</sup> kullanırsak bunların özel yaşamla ilgili olduklarını dahi söyleyebiliriz. Yani fotoğraf çekmek için özel bir seyahate çıkmadan ya da filmlerindeki gibi detaylı mizansenler düzenlemeden gündelik yaşamın akışı içerisinde karşısına çıkan ve fotoğrafılamaya değer gördüğü konuları çekmiştir.<sup>7</sup> Bazen pencereden süzülen ışığın yarattığı şiirsellik (Görsel 5), bazen ilgi çekici mimari detaylar (Görsel 6), bazen sisli havalarda ortaya çıkan mistik atmosfer (Görsel 3), bazen de aileden birilerinin gündelik halleri (Görsel 4) Tarkovski'nin deklanşöre basması için yeterli olmuştur. Film yapmayı, kendi kendine kalamadığı için intiharla eşdeğer gören bir sanatçı için bu pratik makine neredeyse bir kurtarıcı olmuştur.<sup>8</sup> Yönetmen, 1977 yılından beri kullandığını bildiğimiz<sup>9</sup> Polaroid makinesi sayesinde, Gündelik yaşam içerisinde gördüğü şiirsel anları kayıt altına almak için film yapmayı beklemeden, tıpkı bir Haiku şairi özgürlüğüyle onları saf bir gözlem

<sup>5</sup> 1937 yılında Edwin Land tarafından polarizasyon filtreleri üretmek amacıyla kurulan Polaroid firması, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde şipşak (*instant*) veya diğer adıyla tek adım (*one-step*) fotoğrafçılığa yönelir ve bu amaçla üretilen ilk Polaroid Land makineleri 1948 yılında tüketicilere sunulur (Buse, 2010:193).

<sup>6</sup> John Berger'e göre “fotoğrafın birbirinden çok farklı iki kullanımı arasındaki ayrımı belirlememiz gerekir. Özel yaşantılarla ilgili fotoğraflar vardır; genel amaçla kullanılan fotoğraflar vardır.” (2015:72).

<sup>7</sup> Bu değerlendirmeye, yönetmenin (ona makineyi hediye eden yönetmen arkadaşı Michelangelo Antonioni'nin sıklıkla yaptığı gibi) çekim yapmayı planladığı setlerdeki değişimleri takip etmek için bir devamlılık yardımcısı ya da film kadrırları için bir ön çalışma aracı olarak çektiği fotoğrafları dahil edilmemiştir. Çünkü tartışmamızın bağlamı, fotoğrafın film çekimi için bir yardımcı olarak kullanılmasından ziyade, filmlerden ayrı bir sanatsal pratik olmasıyla ilgilidir.

<sup>8</sup> *Andrey Tarkovsky in Nostalgia* (Donatella Baglivo, 1984) isimli kamera arkası belgeselindeki bir röportajında; yönetmenliğin çok zor bir meslek olduğunu, intiharı çağırıldığını çünkü filmlerde kendi kendine kalmanın zor olduğunu söyler.

<sup>9</sup> Senarist arkadaşı Tonino Guerra, 1977'deki düğününe Tarkovski'nin elinde bir Polaroid makine ile geldiği söyler. (Guerra, 2006)

kaydına dönüştürebilmiştir. Yönetmenin bu şiir türü için yazdığı şu sözler, hemen altındaki polaroid fotoğraflarla birlikte değerlendirildiğinde aradaki bağ daha net anlaşılacaktır:

Japon şiirinde görüntünün asıl anlamına en ufak bir gönderme yapmaktan kesinlikle kaçınılması, görüntünün anlamını tıpkı bir bulmacada olduğu gibi yavaş yavaş deşifre etme zorunluluğu beni her zaman çok etkilemiştir. Haiku görüntülerini öyle bir tarzda 'besler' ki, aynı zamanda hem kendinden başka hiçbir şey değildir hem de birden çok anlam barındırır, öyle ki en sonuncusunu yakalamak imkansızdır. Bunun anlamı şu: Görüntü kavramsal, spekülatif bir kalıba ne kadar az sokulursa asıl amacına o kadar çok yaklaşır. Haiku okuyucusu, doğada kendini kaybettiği gibi şiirde de kendini kaybetmeli, şiire dalmalı, altı ve üstü olmayan uzayın derinliğinde kaybolmalıdır (Tarkovski, 2008, 92).



**Görsel 3.** Andrey Tarkovski, Rusya döneminden kişisel fotoğraf, Polaroid Baskı.



**Görsel 4.** Andrey Tarkovski, Rusya döneminden kişisel fotoğraf, Polaroid Baskı.



**Görsel 5.** Andrey Tarkovski, İtalya döneminden kişisel fotoğraf, Polaroid Baskı.



**Görsel 6.** Andrey Tarkovski, İtalya döneminden kişisel fotoğraf, Polaroid Baskı.

Her şeyin ince bir plan dahilinde işlediği ve sanatçının uzun yapım sürecinin her aşamasında teknik ve estetik kararlar vermek zorunda olduğu profesyonel film yapım sürecinde ‘kavramsal’ ve ‘spekülatif’ kalıplardan kaçmak ne kadar zorsa, teknik müdahalenin asgari düzeyde olduğu Polaroid fotoğraflarda da bir o kadar kolaydır. Nasıl ki Haiku şairi önündeki manzaradan ince bir sanatsal görüşle seçtiği parçayı süssüz ve yalın bir dille satırlarına aktarıyorsa, pratik amaçlarla yapılmış Polaroid benzeri şipşak kameraları kullananlar da, eğer bir şair ya da sanatçı duyarlılığına sahipse, herhangi bir özel anda, sadece doğru ışığı ve kadrajı yakalayarak anlık bir üretim yapabilmektedir. Edebiyattan bir analogi yapılacak olursa, film çekmek, roman yazmaya benzer uzun bir planlamanın sonucuyken, bu tarz fotoğraflar çekmek genellikle anlık ilhamların ve duygu durumundaki hızlı değişimlerin eseri olan şiirlere benzetilebilir. Hem bir şair çocuğu, hem de şiirsel sinema denildiğinde ilk akla gelen sinemacılardan biri olan Tarkovski’nin Polaroid fotoğrafı bu amaçla kullanması beklenebilecek bir durumdur. Yukarıdaki fotoğrafların yalın, dingin ve gündelik içeriklerine rağmen oldukça mistik atmosferlere ve belirgin bir şiirsel duyarlılığa sahip olmaları bu beklentiyi haklı çıkartmaktadır.

Bazıları memleketi Rusya'da, bazıları ise Avrupa'da çekilmiş olan bu fotoğraflar, yönetmenin filmlerinden de tanıdığımız bir tür şiirsel hava taşırlar. Ailesini ve ilerde "korkunç derecede özlüyorum" diyeceği evini çektiği ilk fotoğraflar, standart aile babası çalışmalarının ötesinde bir estetik aurayla yüklüdürler (Tarkovski, 1994:240). İtalya fotoğraflarında ise bu auraya özlem duygusu da eklenmiş gibidir. Yönetmen, öyle ya da böyle geçip gideceğini bildiği güzel anları bu fotoğraflarla ölümsüzleştirmek ister. Polaroid fotoğrafçılığa kapsamlı bir şekilde başvurduğu dönem, tam da anavatanı Rusya'yı kalıcı olarak terk etme kararını aldığı veda zamanlarına ve tamamen kendisine ait bir ev inşa etme arayışında olduğu İtalya günlerine denk gelir (Chiaramonte, 2006:126). Her halükârda evle ilgili çağrışımlar (yuva, aile, memleket, sıla, evsizlik vb.) fotoğrafların ortak temasıdır. Rusya'da çekilenler aşkın bir ev kavramını çağrıştırırken, İtalyandakiler dramatik bir erişilmezlik sunarak temel bir yersiz yurtsuzluk halinin altını çizerler (Fagard, 2012:6). Diğer taraftan, geçip giden zaman duygusunun yarattığı melankoli hepsinin de ortak noktasıdır. Senarist arkadaşı Tonino Guerra'nın da belirttiği gibi, zamanın hızla uçup gidişi üzerine çok sık düşünen Tarkovski, bu Polaroid fotoğraflarla onu durdurmanın bir yolunu bulmuş gibidir (Guerra, 2006:7).

Zamanı durdurmak ya da 'mühürlemek', Tarkovski'nin film çekmesinin de arkasındaki temel dürtülerden biridir aslında. *Mühürlenmiş Zaman*'da da belirttiği gibi, sinematografi cihazı sayesinde "insan, sanat ve kültür tarihinde ilk kez, *zamanı* ilk elden *dondurma* ve zamanı istediği sıklıkta yeniden yansıtma imkânına, yani istediği sıklıkta, aklına estikçe zamana geri dönme imkânına kavuşmuştur" (Tarkovski, 2008:48). Ama sinemanın dondurup yeniden döndüğü zaman, eğer söz konusu olan belgesel filmler değilse, kurmaca bir zamandır. Tarkovski bu sorunu, belleğinden ve yine benzer işlevlerle kullandığı fotoğraflardan faydalanarak aşmaya çalışır. Sürekli yanında taşıdığı ve çocukluk yıllarının geçtiği Ignatievo'dan kalma siyah-beyaz fotoğrafları yapıştırdığı siyah bir günlük, otobiyografik imgelerle yüklü *Ayna (Zerkalo, 1975)* filmini yaparken de ona eşlik eder (Chiaramonte, 2006:119). Belleğinin eksik bıraktığı parçaları bu fotoğraflarla tamamlar. Berger'in, fotoğrafla bellek arasında gördüğü ortaklık<sup>10</sup>, *Ayna*'nın yapımında tam

---

<sup>10</sup> "Fotoğraf makinesi icat edilmeden önce fotoğrafın yerini ne tutuyordu? Bu soruya gravür, resim ve yağlı boya diye yanıt verilmesini bekleriz. Daha aydınlatıcı bir yanıt belki şu olabilir: bellek. Fotoğrafların dışarıda, uzamda yaptıkları, önceleri düşünce yapıyordu" (Berger, 2015:71)



olarak karşımız çıkar. Kendi film yapım sürecinde belleğe sadakatin ne kadar önemli olduğuna dair yaptığı şu vurgu bunu doğrular:

Bir filmin seyirciler üzerinde duygusal bir etki yaratması isteniyorsa duygusal görüntü yapısının dış kabuğu yaratıcısının belleğine dayandırılmalı; görüntüde gösterilen, yaratıcının hayattan edindiği özgün izlenimlere uymalı; bu ilkeleri kendi pratiğimde sık sık sınıyorum. Yok, eğer bir sahne spekülatif biçimde *inşa edilmişse*, o zaman istediği kadar özenli ve inandırıcı olsun, hatta edebiyattan alınmış reçetelere dayandırılсын, gene de bu sahneye seyirci kayıtsız kalacaktır (Tarkovski, 2008:165).

Bu açılardan bakıldığında, yönetmenin otobiyografik öğelerle yüklü *Ayna ve Nostalji* (*Nostalgia*, 1983) gibi filmleriyle siyah günlüğündeki eski renksiz fotoğrafların ve yeni Polaroid çalışmalarının aslında aynı kaygının ürünü oldukları söylenebilir. Her ikisinde de (filmler ve fotoğraflar) zamanın tüketici etkilerine imge üzerinden bir direnme söz konusudur. Ancak erekteki bu ortaklık onların medyum olarak aslında ne kadar farklı çalıştıklarını ve bu kurtarmayı aynı ölçüde ve tarzda yapmadıkları ya da yapamadıkları gerçeğini değiştirmemektedir. Bir tarafta bellekteki imgeler sinematografik enstrümanlarla yeniden inşa edilmeye çalışılırken diğer tarafta bu imgeler doğrudan kâğıda basılı olarak tüm çıplaklığıyla, yani Barthesci anlamdaki *punctum*'la ya da Benjamin'in bahsettiği 'kıvılcım'la orada durmaktadırlar. Bu, dekor ya da sahnelemede ne kadar emek harcanırsa harcanırsın, kurgulanmış mekanlarda çekilen filmlerin sahip olamayacağı bir kıvılcımdır. Çünkü Blaise Cendrars'ın farazi Mont Blanc deneyinde de<sup>11</sup> olduğu gibi, herhangi bir uzay-zaman parçası stüdyo ortamında ne kadar aslına uygun inşa edilirse edilsin, bu kopya hiçbir zaman asıl mekânın ve zamanın taşıdığı ruhu ve ışıltıyı taşıyamayacaktır. Yönetmen zihnindeki tasarıları, "ekibiyle çalışmaları sırasında gerçekten hiç kesintiye uğratmandan" (Tarkovski, 2008:47) ve üstelik hareketi de dahil ederek yeniden üretmeye çalışsa da, gerçeğin kendisinden kaynaklanan kıvılcım hiçbir zaman fotoğraftaki gibi tekrar elde edilemeyecektir. Çünkü bildiğimiz anlamdaki "[S]inema hakikati asla olduğu gibi vermez" (Kiyarüstemi, 2017:8). Senaryosuyla, mizansenıyla ve sinematografisiyle kurmaca bir dünya yaratır ve bunu gerçekmiş gibi aktarmaya çalışır. Ancak bildiğimiz anlamıyla (ki Gregory Crewdson gibi mizansen

---

<sup>11</sup> "Cendrars iki film sahnesi tahayyül eder, bunlar birbirinin tıpatıp aynısıdır ama tek bir farkla: Birisi -Avrupa'nın en yüksek dağı- Mont Blanc'ta çekilmiştir, diğeri de bir stüdyoda sahnelenmiştir. Cendrars gerçekten dağda çekilen sahnenin, diğesinde olmayan bir özelliğe sahip olduğu kanaatindedir. Dağda 'etrafa yayılan, hatta kimi zaman ışık saçan bir şey vardır, ve bu şey filmi etkileyip ona bir ruh verir,' der" (Kracauer, 2015:116-117) .

fotoğrafçıların sinematik işleri bu değerlendirmenin dışındadır) yaşanan gerçekliğin içerisinde aldığımız anı her bir kusuruyla ve detayıyla bakan kişiye iletir.

Tarkovski'nin Polaroid teknolojisini bu kadar benimsemesini tam olarak açıklayamasa bile bunların neden değerli olduğunu anlamamıza yardımcı olabilecek, 'kıvılcım' dışında başka Benjaminci kavramlar da bulunabilir. Polaroid'in çoğaltılabilir film yerine doğrudan kâğıt baskı yapması sanat eserinin biricikliğiyle ve *aura*'sıyla ilgili meşhur tartışmayı anımsatır. Kullanımdaki çoğu Polaroid makine, negatif yerine tek bir eşsiz baskı ürettiği için, filmli sistemin sonsuz yeniden üretilebilirlik mantığına aykırıdır (Buse, 2007:38). Fotoğrafın teknolojik evrimi içerisinde bir tür geri gidiş olarak değerlendirilebilecek olan bu durum (rulo film öncesi Dagerotip benzeri cihazlar da aslında tek seferlikli) eserin nesil kaybı (*generation loss*)<sup>12</sup> olmadan çoğaltımına izin vermediği için orijinal esere bir tür eşsizlik ve biriciklik de katar. Bu da ister istemez Benjamin'in *Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri* makalesini akla getirir. Benjamin'e göre bir sanat eseri, fotoğraf benzeri teknik araçlarla mükemmel bir şekilde kopya edilerek çoğaltılabilirse bile bu kopyalar o eserin (örneğin müzedeki bir tablo), "zaman ve uzam içindeki buradalığı" ile "eserin meydana getirilmiş bulunduğu yerdeki biricik varlığı"nı taşıyamazlar (Benjamin, 2013:48). Polaroid makineler, diğer fotoğraf makineleri gibi sanat eserinin kopyasını çıkartabilirler bile filmden yapılan sonsuz çoğaltıma izin vermediği için kağıttaki fotoğrafın kendisi bir tür eşsizliğe sahiptir. Bu yönüyle, Tarkovski'nin aile albümünde ya da arkadaşlarının elinde olan orijinal Polaroid baskıların, tıpkı kilise duvarlarını süsleyen freskler gibi, zaman-mekan içinde konumlanmış bir tür 'buradalıkları' ve 'biricik varlıkları' vardır. Bizim de yukarıda kullandığımız görseller ise başka fotoğraf makineleriyle ya da tarama cihazlarıyla çoğaltılmış kopyalardır.

Eserin maddi varlığıyla ilgili olan bu durum, onların içeriğini ve sanatsal kimliğini çok fazla etkilememektedir. Elimizdeki görseller orijinal baskıların dijital kopyaları olsalar da, biçimsel ve tematik niteliklerini değerlendirmemize yetecek kadar nettirler. Polaroid makine, teknik (pozlama ayarı yoktur) ve estetik (mesela çerçeve oranı hep sabittir) müdahaleler için çok az seçenek sunsa da Tarkovski benzer açıları, kadrajları ve ışığı kullanarak kişisel üslubunu

---

<sup>12</sup> Her yeni kopyanın bir öncesine göre daha kalitesiz olmasını ifade etmek için kullanılan bu kavramın asıl çıkış yeri, dijital öncesi analog teknolojiyi kullanan manyetik bantlı video ve ses kasetleridir.

bütünlüklü bir şekilde yansıtmayı başarır. Örneğin ters ışık kullanımıyla ya da arka planın konuya göre daha aydınlık olmasıyla elde edilen yumuşak kontrastlı silüetler çoğu fotoğrafında öne çıkar. Resim-3'te görülen sisli hava, bir taraftan arka planı daha parlak hale getirirken diğer taraftan ağaçları sadece silüet olarak görmemize neden olduğu için belirsizlik ya da gizem halini de devam ettirirler. Benze şekilde, Resim-5'te de pencereden gelen gün ışığının açılı-ters ışığa dönüştüğü kadraj tercihi sayesinde, masadaki meyvelerin ve çiçeğin bir kısmının aydınlık olduğu, odadaki diğer her şeyin ise kademeli olarak karanlığa gömüldüğü seçici aydınlatma, bir taraftan çiçekler üzerindeki vurguyu artırırken diğer taraftan kompozisyonun geneline yayılan samimi ve sıcak atmosferin biçimsel altyapısını oluşturur.

Yukarıya bir bölümünü koyduğumuz diğer fotoğraflar için de benzer biçimsel okumalar yapılabilir. Ama bunların ortaya çıkışındaki ani duygusal tepkiler ve spontane denebilecek koşullar düşünüldüğünde, *studium*'u oluşturan planlı unsurlarla beraber *punctum* etkisi yapabildiği detaylara odaklanmak da faydalı olabilir. Zaten çekim anıyla fotoğrafın oluşumunun aynı mekânda ve zamanda olması şipşak fotoğrafların duygusal yoğunluğunu artırmaktadır.<sup>13</sup> Diğer taraftan Tarkovski'nin bu fotoğrafları, dünyanın acı gerçeklerini yüzümüze vuran belge çalışmalar olmadıkları için "üzen bir ayrıntı" bakımından zayıf olsalar da, "orada, zerafetle yaşamak istiyorum" duygusunu doğurabilecek "çeken" detaylar açısından zengindirler.<sup>14</sup> Fotoğrafları meydana getiren duygusal bağlamlar da böyle bir detay arayışını daha haklı çıkartmaktadır. Çünkü bunların çoğu, ilk kez gördüğü bir yeri belgelemeye çalışan turist güdülerinden ya da kompozisyonuyla büyülemeye çalışan profesyonel eğilimlerden ziyade neredeyse bir tür duygusal ihtiyaçla ortaya çıkmışlardır. Günlüğüne "Tonino'yu bana bir Polaroid makine alması için aradık. Bazı fotoğraflar çekmek istiyorum" diye not düşmesi, böyle bir ihtiyacın ipuçlarını verir (Tarkovski, 1994:240). Bu ihtiyacın tek nedeni o sırada yeni bir ülkede (İtalya) yeni bir proje (*Nostalji*) üzerine çalışıyor olması değildir. Fotoğrafların bir kısmı çevredeki mimari

---

<sup>13</sup> Zamansal özdeşlik ile *punctum* arasındaki ilişkiyi yine Tarkovski'nin Polaroidleri üzerinden kuran kişi Gawan Fagard'dır. Ona göre; "şipşak fotoğraf hem sahneyi hem de görüntüyü eşzamanlı hale getirerek düzenli fotoğrafik temsil sürecini yoğunlaştırır. Burada anın deneyimi ile bu deneyimin temsili sonucu hemen birbiriyle karşılaştırılabilir. Şipşak fotoğraflar, gerçeklik içerisindeki anlık deneyimin zaman çerçevesini dramatik bir şekilde askıya alarak *punctum* etkisine ulaşabilirler. Örneğin Tarkovsky'nin oğlu Andreyoşa'nın hem dünyada hem de görüntüde aynı anda bulunması, koşullu zamansallığın ve ölümün bir teyidi olarak fotoğrafik görüntünün altında yatan ontolojik temeli en saf anlamıyla gerçekleştirir" (Fagard, 2012:2).

<sup>14</sup> Tırnak içindeki ifadeler Barthes'a aittir (1996:45).

yapılarla ilgili olsa da büyük bir bölümü, en belirgin şekilde Resim-5'te görüldüğü gibi, yaşamın olağan akışı içerisinde karşımıza çıkabilecek gündelik detaylardır. Epik ya da aşkın olanı dünyevi gerçeklikte ve kendisini çevreleyen doğada arayan bir sinemacı için bu olağan bir durumdur. İdeal filmi "hayatın yeniden yaratılması" olarak tanımlayan bir sanatçı için, fotografik ayarlara zaman harcamadan veya baskı süreci için beklemeden sonucun alındığı bir cihaz ideal bir seçimdir (Tarkovski, 2008:51). Fotoğrafçılıktaki dijital ve mobil dönüşümü görece kadar uzun yaşamış olsaydı, kuvvetle muhtemel, bu teknolojiyi de tanık olduğu yaşamın olabildiğince yalın ama hisli bir kopyasını çıkartmak için kullanacaktı. Kendi dönemi için bunun en pratik ve ulaşılabilir yolunu tercih etmişti. Nihayetinde bu tercih, Barthes (1996:21)'in "eğlenceli" bulmasına rağmen "işin içinde büyük bir fotoğrafçı yoksa umut kırıcı" olarak gördüğü Polaroid'i, gündelik yaşamın ilham verici anlarını ve detaylarını arayan bir yönetmenin elinde şiirsel bir araca dönüştürmüştü.

#### 4. Sonuç

Fotoğraftan neden vazgeçilemediği sorusunu, sinema ve fotoğraf arasındaki ayrımlardan ve Tarkovski'nin çektiği fotoğraflar üzerinden cevaplamaya çalıştık. Fotoğraf çeken başka birçok film yönetmeni varken onu seçmemiz tesadüfi değildi. Temel yaklaşımımız; kişisel anılarını ve belleğindeki geçmişe ait imgeleri canlandırmak için sinema sanatının tüm olanaklarını kullanabilen bir yönetmenin, amatör pazar için üretilmiş bir şipşak fotoğraf makinesinde ne bulduğunu anlamayı deneyerek, filmlerin yapamayıp fotoğrafın yapabildiği noktaları açığa çıkartmaktı.

Hem Tarkovski'nin Polaroid çalışmalarına odaklandığımız son bölümdeki hem de sinema ve fotoğraf arasındaki temel farkları hatırladığımız önceki bölümdeki tartışmaların da gösterdiği gibi, ne sinema saniyede 24 kareden oluşan bir fotoğraf serisidir ne de fotoğraf dondurulmuş bir film karesidir. Bunlar optik düzlemde ve kayıt şeklinde benzer bir teknolojiye sahip olan ama kullanım amaçlarından alımlayıcıda bıraktıkları duyuşsal ve duygusal hisse kadar birçok noktada ayrılan iki farklı medyumdur. Farkı yaratan unsurlardan bir bölümü fotoğraf medyumunun genel niteliklerinden kaynaklanırken bazıları da alt türlere (poz, enstantane, şipşak, dijital vb.) özgüdür. Genel farklardan en önemlisi hareket yakalama yeteneği ve zamanla kurulan ilişkidir. Fotoğraflar zaman içinde tek bir anı yakalayabilirken, film kamerası bir dizi olayı yakalayabilir ve izleyicinin bu olayların gerçek zamanlı olarak geliştiğini görmesine olanak tanır. Hareketli görüntü bir

süreklilik hissi yaratabildiğinden ve izleyeni anlatının içine çekmeye yardımcı olduğundan klasik hikâye anlatımı için ideal bir medyumdur. Ama aynı özellik sinemayı sıradan gerçekliğe ve zamansal tekdüzeliğe yaklaştırırken fotoğrafı neredeyse zamansızlaştırır. Bütünlük kavramını sekteye uğratabilen fotoğraf, “sonsuzluğu çağrıştırmaya eğilimindedir” (Kracauer, 2015:96-97). Hareketli görüntünün eylem ve anlatı odaklı doğası gereği sinema, kültürel sistem ve sanatsal normlar tarafından “uysallaştırılmaya”<sup>15</sup> daha yatkınken, fotoğraf bundan kaçabilir. Diğer bir deyişle sinema, Lacancı jargona başvurursak, simgesel düzenin kurallarına boyun eğmeye daha meyilliysen, fotoğraf ana dönük ilginç yapısı ve zamansallığı olmayan sıradışı anlatısalılığı ile kültür öncesi gerçekliğin içinde kalabilir. Barthes’ın ender ve değerli fotoğraflarda bulunduğu *punctum*’un kaynağı da muhtemelen simgesel düzenden kaçıp kurtulan bu gerçek detaylardır.

Sadece bu nitelikler bile, aşkın olanı ya da hakikati doğadaki gerçekliğin içerisinde ama bilindik sanatsal kalıpların ya da anlatı normlarının dışında arayan bir sinemacının neden fotoğrafa yöneldiğini açıklayabilir. Diğer taraftan yönetmenin neden özellikle Polaroid kullandığını anlamak için de yukarıda bir dizi gerekçeden bahsedilmiştir. Polaroid’in bugün bile dijital filtrelerle yeniden taklit edilen kendine özgü bir estetiği olsa da, bu formatın kendi dönemi için asıl cazip tarafı, içerisindeki kimyasal düzenek sayesinde çekildikten birkaç dakika sonra bile fotoğrafın görülebilmesine olanak tanınmasıdır. Filmlerinin tasarlanma aşamasından gösterime girmesine kadar yıllara yayılan bir üretim sürecini beklemek zorunda kalan yönetmen, bu teknoloji sayesinde sonucu hemen görebilmektedir. Ayrıca Polaroid, çoğaltılabilir negatif yerine biricik ve eşsiz bir kopya üretmektedir. Bu eşsiz kopyalar, fotoğrafın içeriğiyle aynı zaman-mekanı paylaşmaktadırlar. Çünkü çekildikleri yerlerde basılmışlardır. Bu durum, söz konusu Polaroidleri, materyal olarak da değerli hale getirmektedir.

---

<sup>15</sup> Bu kavramı Barthes, yine sinema ve fotoğraf arasındaki ayrıma da değinerek şöyle kullanır: “Toplum, Fotoğrafı uysallaştırma, kim olursa olsun ona bakını yüzünün ortasında patlamakla tehdit edip duran deliliği yumuşatma kaygısı içindedir. Bunu yapmak için de iki yöntemi vardır.

Bunlardan birincisi, Fotoğrafı bir sanat haline getirmektir, çünkü hiçbir sanat deli değildir. Fotoğrafçının kendini resmin retorisi ve iyi huylu hale getirilmiş anlatım biçiminin etkisi altına sokması, ressam ile rekabetteki ısrarı hep bundandır. Fotoğraf gerçekten de bir sanat olabilir: içinde artık delilik kalmadığı, *noema*’sı unutulduğu, ve bu yüzden de özü benim üzerimde artık etki yapmadığı zaman: Komutan Puyo’nun gezinenlerine bakarken rahatsız olduğumu ve "Bu vardı!" diye haykırdığımı mı sanıyorsunuz? Sinema da Fotoğraf’ın bu uysallaştırılmasına katılır - en azından şu yedinci sanat denen kurgusal sinema; bir film hileleri ile deli olabilir, deliliğin kültürel göstergelerini sunabilir. Hiçbir biçimde doğası gereği (ikonik statü ile) deli değildir; her zaman sanrının tam tersidir; yalnızca bir yanılısamdır; görüşü anısal değil, düşseldir.” (Barthes, 1996:105-106)

Bu çalışmaları bugün için değerli halen getiren diğer bir konu da, tıpkı fotografik yaklaşıma uygun üretilmiş tüm fotoğraflarda<sup>16</sup> olduğu gibi, onların geçeklikle kurdukları ilişkidir. Tarkovski'nin filmleri, onda iz bırakan olayların ve mekanların sinematik yöntemlerle yeniden kurulmuş replikalarını bize sunarken bu fotoğraflar doğrudan o anları yansıtırlar. Hem Polaroid'in teknik müdahalelere izin vermeyen kapalı yapısal özellikleri hem de çalışmaların yakın çevreye ait gündelik içerikleri sayesinde bu fotoğrafların mizansen kaydı değil, yaşanan gerçekliğin birer parçası olduğundan neredeyse eminiz. Bu durum, sadece burada örnek olarak seçtiğimiz Tarkovski'nin çektiklerinin değil, genel anlamıyla “[F]otografik yaklaşımla bağdaşan fotoğraflar”ın (Kracauer, 2015:95), çok daha az emek harcanarak yaratılmalarına karşın bazı duygular açısından kurmaca filmlere göre neden daha değerli olduğunun bir açıklaması olarak okunabilir. Var olan şeylerin gerçek durumunu yansıtan imgelerin, sanatsal veya eğlence amaçlı yaratılan hayali veya icat edilmiş temsillerden daha üstün olduğu gerçeği fotoğrafla ve sinemayla ortaya çıkmış bir durum değildir aslında. Edebiyatçılar da kendi alanları dahilinde bunun farkına varmışlardı. Dostoyevski'nin *İki İntihar* öyküsündeki yazar karakter, yaşamı metne yerleştirmenin zorluklarıyla ilgili bir tartışmada, şunları söyler:

Hem biliyor musunuz, biliyor musunuz ki, ne yazarsanız yazın, ortaya neler dökerseniz dökün, sanat eserinizde neler belirtirseniz belirtin, hiçbir zaman gerçeğe ulaşamazsınız ... Nasıl anlatırsanız anlatın, kesinlikle gerçeklerden zayıf olacaktır ... Eserinizde olaya, tam gerçekte olduğu ağırlığıyla ulaştığınızı, en can alıcı yerini yakaladığınızı sanırsınız ... Hayır, hiç de öyle değildir! Gerçek aynı anda, aklınıza bile getiremediğiniz, gözleminizin ve hayal gücünüzün yaratamadığı, her şeyin çok daha üstünde bambaşka bir yüzünü gösterir size!.. (2011:359).

Çalışmanın bir kurmaca karakterin sözleriyle başlayıp başka bir kurmaca karakterin sözleriyle sonlanması savunulan tezle çelişkili görünebilir. Ancak bu sözler, kurmacanın kendisinin bile gerçeklik karşısındaki eksikliğini kabullenmiş olması olarak değerlendirildiğinde daha da çok anlam kazanacaktır.

---

<sup>16</sup> “Fotografik yaklaşımla bağdaşan fotoğraflar” tanımının sahibi olan Kracauer'e göre bu anlamdaki gerçek fotoğrafın “sahnelenmemiş” gerçeklikle belirgin bir bağı vardır (2015:95). Bu görüşe göre, deneysel ya da kurmaca fotoğraf örneklerinde gördüğümüz mizansenci üslubun fotografik yaklaşımla ilgisi yoktur. Bunlar daha çok sinemaya yakındır.

**Kaynakça**

- Baglivo, D. (Yöneten). (1984). *Andrey Tarkovsky in Nostalgia* [Sinema Filmi].
- Barthes, R. (1996). *Camera Lucida*, çev. R. Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, çev. O. Akinhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (2015). *Bir Fotoğrafı Anlamak*, çev. G. Dyer, Dü., B. Eyüboğlu, Y. Salman, M. G. Sökmen, & S. Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman: Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış*, çev. A. C. Altunkanat, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İ. Yaşar, İstanbul: Metis Yayınları.
- Buse, P. (2007, Autumn). Photography Degree Zero: Cultural History of the Polaroid Image. *New Formations*(62), s. 29-44.
- Buse, P. (2010, Ağustos). The Polaroid Image as Photo-Object. *Journal of Visual Culture*, 139-254.
- Campany, D. (2008). *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books.
- Chiaramonte, G. (2006). The Images as Remembrance. G. Chiaramonte, & A. Tarkovsky içinde, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*. Milan: Thames & Hudson, s. 117-130
- Christie, I. (2009). Yoruma Karşı. J. Gianvito içinde, *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*, çev. E. Kılıç, Çev, s. 77-85). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge*, çev. S. Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Dostoyevski, F. M. (2011). *Öyküler*, çev. E. altay, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Duve, T. d. (2019). Zamanın Pozlanması ve Enstantane Çekim: Bir Paradoks Olarak Fotoğraf. J. Elkins içinde, *Fotoğraf Kuramı*, İstanbul: Espas Yayınları, s. 99-109
- Fagard, G. (2012, Mayıs). Visual Romanticism as a Subversive Affect: The Polaroids of Andrei Tarkovsky, 1979-1983. *East European Film Bulletin*(17), s. 1-9.
- Godard, J.-L. (Yöneten). (1963). *Le petit soldat* [Sinema Filmi].
- Guerra, T. (2006). A Fond Farewell. G. Chiaramonte, & A. Tarkovsky içinde, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Milan: Thames & Hudson, s. 6-10
- Kiyarüstemi, A. (2013, Kasım-Aralık -). Karamsar Düşüncelerle Film Yapmam. *Hayal Perdesi*, 22-25. (M. Pay, & C. Civan, Röportajı Yapanlar) Bilim ve Sanat Vakfı.
- Kiyarüstemi, A. (2017). *Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri*, çev. P. Cronin, Dü., & P. Arda, İstanbul: Redingot Yayınları.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*, çev. Ö. Çelik, İstanbul: Metis Yayınları.
- Martin, S. (2013). *Andrey Tarkovski*, çev. I. Yavlal, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Rancière, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*, çev. A. U. Kılıç, İstanbul: Versus.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*, çev. O. Akinhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tarkovski, A. (1994). *Zaman Zaman İçinde*, çev. S. Kervanoğlu, İstanbul: Afa Yayıncılık.

Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*, çev. F. Ant, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tarkovsky, A. (2006). Italy. G. Chiaramonte, & A. Tarkovsky içinde, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids* (s. 61-116). Milan: Thames & Hudson.

Tarkovsky, A. (2006). Russia. G. Chiaramonte, & A. Tarkovsky içinde, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids* (s. 11-59). Milan: Thames & Hudson.

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Muybridge, "Hareket Halindeki At (The Horse in Motion)" Gravür Baskı, Kongre Kütüphanesi. <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/early-photo/early-photo-france/a/marey-joinville-soldier-walking>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

Görsel 2. Marey, "Sırıkla Atlayan Adamın Kronotografik Çalışması (Chronophotographic Study of Man Pole Vaulting)" (1890), Gümüş Baskı. <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/early-photo/early-photo-france/a/marey-joinville-soldier-walking>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

Görsel 3. Tarkovski, Polaroid Fotoğraf.

Tarkovsky, A. (2006). Russia. G. Chiaramonte, & A. Tarkovsky içinde, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids* (s. 11-59). Milan: Thames & Hudson.

Görsel 4. Tarkovski, Polaroid Fotoğraf.

Tarkovsky, A. (2006). Russia. G. Chiaramonte, & A. Tarkovsky içinde, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids* (s. 11-59). Milan: Thames & Hudson.

Görsel 5. Tarkovski, Polaroid Fotoğraf.

Tarkovsky, A. (2006). Italy. G. Chiaramonte, & A. Tarkovsky içinde, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids* (s. 61-116). Milan: Thames & Hudson.

Görsel 6. Tarkovski, Polaroid Fotoğraf.

Tarkovsky, A. (2006). Italy. G. Chiaramonte, & A. Tarkovsky içinde, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids* (s. 61-116). Milan: Thames & Hudson.



**EBRU SANATININ HAVLU VE PEŞTAMAL YÜZEYİNE UYGULANABİLİRLİĞİNİN İNCELENMESİ****ANALYZING OF APPLICABILITY OF PAPER MARBLING ON TOWELS AND PESHTEMAL****Pelin Aykar<sup>\*</sup>, Reyhan Polat<sup>\*\*</sup>, Duygu İrem Can<sup>\*\*\*</sup>****Öz**

Geleneksel Türk sanatlarından biri olan ebru, kıvamlaştırıcı maddeler katılarak yoğunluğu artırılmış su yüzeyine serpilerek boyalar sayesinde desen yapılması ve desen yapılmış yüzeyin üzerine bırakılan kâğıda desenlerin aktarılması ile elde edilir. Desen oluşumunun yalnız uygulayıcıya değil, teknedeki suyun kıvamına, doymasına ve boyanın su yüzeyinde açılmasına bağlı olması sebebi ile desenin aynısını elde etmek mümkün olmamaktadır. Bu özelliği, ebru sanatının kâğıt dışındaki farklı malzemeler üzerine uygulanması konusunda da ilgiyi artmıştır. Çalışmada; ebru tekniğinin Türk dokuma tarihinin önemli bir unsuru olan havlu ve peştamal yüzeyleri üzerine uygulanması ile kültürel mirasın günümüz koşullarında yorumlanması hedeflenmiştir. Ebru sanatının ev tekstili alanında kullanılması amacı ile yapılan çalışmalar test sonuç raporları ile desteklenmiştir. Pamuk ipliği ile üretilmiş havlu ve peştamaller üzerinde gerçekleştirilen toprak boya ile akrilik boya denemeleri, laboratuvar çalışmaları sonucunda elde edilen verilerle karşılaştırılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Ebru Sanatı, Havlu, Peştamal, Dokuma, Kültürel Miras.

**Abstract**

Ebru, which is one of the traditional Turkish arts, is obtained by making patterns with the paints sprinkled on the water surface whose density has been increased by adding thickening agents, and by transferring the patterns to the paper left on the patterned surface. It is not possible to obtain the same pattern, since the formation of the pattern depends not only on the applicator, but also on the consistency and saturation of the water in the tub and the opening of the paint on the water surface. This feature has also increased the interest in the application of the art of Ebru on different materials other than paper. In the study; With the application of Ebru technique on towel and loincloth surfaces, which are an important element of Turkish weaving history, it is aimed to interpret the cultural heritage in today's conditions. The studies carried out with the aim of using the art of Ebru in the field of home textiles is supported by the test results reports. The soil dye and acrylic dye experiments carried out on towels and loincloths produced with cotton yarn were compared with the data obtained as a result of laboratory studies.

**Keywords:** Marbling Art, Towel, Peshtemal, Weaving, Cultural Heritage.

---

*Araştırma Makelesi // Başvuru tarihi: 13.03.2023– Kabul tarihi: 16.06.2023.*

<sup>\*</sup>Pelin Aykar, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı, pelinaykar93@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2565-9421>.

<sup>\*\*</sup>Reyhan Polat, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı, Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri Anasanat Dalı, reyhan.polat@msgsu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-1705-5473>.

<sup>\*\*\*</sup>Duygu İrem Can, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı, dican@eskisehir.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9943-7154>.

## 1. Giriş

Anadolu kültürü, tekstil sanatı alanında geniş bir yelpazeye sahiptir. Kilimcilik, halıcılık, keçecilik, yazmacılık, oyacılık, kumaş dokumacılığı alanında üretilen tekstiller her dönem dünyanın ilgisini çekmiştir. Özellikle kumaş dokumacılığının yaygınlaştığı dönemde saray için üretilen tekstil ürünleri yurt dışına da ihraç edilmiş, bazı iller kumaş üreticisi olarak kabul edilmiştir. Bilhassa Osmanlı Dönemi'nde Bursa, kumaşçılığın merkezi haline gelmiştir. Kumaş dokumacılığı; farklı birçok dokuma tekniğini içinde barındıran, zaman içerisindeki teknolojik değişimler ile gelişme gösteren ve dokuma tekniklerinin geliştirilmesinden kaynaklı sürekli çeşitlenebilen bir alandır. Çalışmaya konu olan havlunun keşfedilme süreci de aynı şekilde ilerlemiştir. Havlunun üretilmesi için kadife kumaş dokumacılığının keşfedilmesi gerekmiştir. 18. yüzyıla kadar kurulama ve kurulanma amacıyla, ismine ilk kez Anadolu Selçuklu Dönemi kayıtlarında rastlanan 'peşkir' kelimesi kullanılmıştır (İmre, 2012:2). Kadife dokumacılığının gelişmesi ile birlikte havlu dokumacılığı kolunun ortaya çıkması, havsız özellikte olan peşkir yerine havlı özellikte olan havlunun kullanılmasına vesile olmuştur. Çünkü havlu, havlı yapısı sebebi ile yüksek nem çekme özelliğine sahiptir. Bu özelliği ve Bursa bölgesinin üretim kapasitesinin elverişli olmasıyla havlu üretimine olan ilgi artmıştır. Üretilen havlular Gedik Teşkilatı tarafından kontrol edildikten sonra mühürlenerek satışa sunulmuştur. Bursa havlusu, iplik ve dokuma kalitesinin yanı sıra iplik boyalarının akmaması nedeni ile de önemli bir yere sahip olmuştur (Türkyılmaz, 2021:74-75).

Günümüzde de yurt içi ve yurt dışı pazarında ilgi görmeye devam eden havlu, talep edilen tasarıma göre armürlü ve jakarlı tezgâhlarda dokunabilmektedir. Havlu üretimi, Türkiye için önemli bir sektör olan ev tekstili kategorisinde yer almaktadır. Türkiye ev tekstili sektörü ihracatında ilk sırayı, önceki yılda olduğu gibi 2021 yılında da %34,7'lik pay ile havlu ve bornozlar almıştır (http 1). Dokuma tekniği ile üretilen ürün grubunda ip boya ve top boya seçeneğinin yanı sıra, dokunmuş havlı yüzeye nakış veya baskı yapılarak da istenilen sonuç elde edilebilmektedir.

Çalışmada, Türk dokuma kültürünün önemli bir kullanım malzemesi olan havluya, ebru sanatı uygulanmıştır. Ebru sanatı, 'Ebru, Türk Kâğıt Süsleme Sanatı' adıyla 27 Kasım 2014'te UNESCO tarafından İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi'ne kayıt edilmiş kültürel değere sahip olan Türk sanatlarından biridir (http 2). Ebru yapabilmek için öncelikle kitle

ya da benzer ürünler kullanılarak, su yüzeyine kıvam verilir. Daha sonra ebru yapımında kullanılan bu kıvamlı suya boyalar damlatılarak bazı araç ve gereçlerle şekil verilir. Yapılan çalışma kâğıt, kumaş, cam ve ahşap gibi malzemelerin yüzeyleri üzerine alınması ile ebru elde edilir (Tozun H. ve Uzunca G., 2015:94). Barutçugil'e göre ebrunun cazibesi kâğıdın tekneye koyulduğu anda ne ile karşılaşılacağıнын heyecanıdır (Barutçugil, 2022).

Yapılan araştırmada, kâğıdın yanı sıra birçok malzeme üzerinde denenmiş olan ebru sanatının, havlı ve havsız yüzeyler üzerine uygulanabilirliği incelenmiştir. Farklı hav yüksekliklerine sahip havlu ve yapısı gereği havsız olan peştamaller üzerine uygulanan ebru tekniğinin hazırlık aşamaları, doğal ve sentetik boyaların hazırlanması, uygulama basamakları ve dikkat edilmesi önerilen durumlar deneyimlenerek aktarılmıştır. Bu çalışmada, iki kültürel değerin bir araya getirilmesi ile özgün tasarım gücüne sahip koleksiyonlar oluşturulmasına zemin hazırlanması, tasarımcılara ilham vermesi, aşama ve test sonuçlarının literatüre katkı sağlaması amaçlanmıştır. Ebru alanında yapılacak olan çalışmaların tekstil sektöründe kullanılması, ebru sanatının ilerlemesi ve geleceğe taşınarak kültürel mirasın sürekliliğine katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

## **2. Materyal ve Yöntem**

### **2.1 Materyal**

Çalışmada, ebru uygulamasında kullanılan toprak ve akrilik boyaların aynı materyallerde üretilmiş dokumalara tutunma farklılıklarının gözlemlenebilmesi için %100 pamuk ipliğinden dokunan havlı ve havsız yüzeyler kullanılmıştır. Kullanılan tek yüzü havlı, bukle, kadife havlular ve peştamaller farklı gramajlarda seçilmiş; ağırlığın ve yüzey farklılıklarının tekne üzerindeki boyayı kaldırmadaki etkisi gözlemlenmiştir.

Araştırmada materyal olarak çeşitli havlu ve peştamal kalitelerinin kullanılmasının yanı sıra; ebru yapımında kullanılan tekne, su, kitre, öd, toprak boya, akrilik boya, kıvam arttırıcı, çeşitli aralıklarda taraklar (Görsel 1), farklı büyüklükte at kılı fırçalar (Görsel 2) ve çeşitli kalınlıklarda bizler kullanılmıştır (Görsel 3).



**Görsel 1.** Çeşitli ebru tarakları, 2022, Pelin Aykar fotoğraf arşivi, Ebristan Ebru Evi, İstanbul.



**Görsel 2.** At kılı fırçalar, 2022, Pelin Aykar fotoğraf arşivi, Ebristan Ebru Evi, İstanbul.



**Görsel 3.** Çeşitli ebru bizleri, 2022, Pelin Aykar fotoğraf arşivi, Ebristan Ebru Evi, İstanbul.

## 2.2. Yöntem

Çalışmada, geleneksel ebru tekniği kullanılmıştır. Kitreli su üzerinde oluşturulan battal, taraklı, sarhoş ve çiçekli ebru gibi geleneksel ebru teknikleri, çeşitli gramajlardaki aynı

hammadeden üretilmiş havlı ya da havsız özelliğe sahip olan havlu ve peştamaller üzerine transfer yöntemi ile alınmıştır.

Uygulama süreci dört aşamada gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada, farklı hav yüksekliklerine sahip olan birbirinden farklı kalitelere ve gramajlarda havlular ile peştamallerin sanayi ortamında dokuma süreci gerçekleştirilmiştir. İkinci aşamada geleneksel ebru uygulamasının gerçekleşmesi için gerekli atölye ortamı sağlanmıştır. Tekne suyunun ve boya renklerinin ayarlanmış, oluşturulan desenler renk hasılığının tutunmaya etkisinin gözlemlenebilmesi için açık ve koyu zemin olarak farklı renk yoğunluklarında hazırlanmıştır. Üçüncü aşamada, oluşturulan ebru desenleri havlu ve peştamal yüzeyine alınarak kurumaya bırakılmıştır. Dördüncü aşamada ise kuruyan dokumalara laboratuvar ortamında yıkama testi uygulanmıştır.

### **2.2.1. Havlu ve Peştamal Örneklerinin Hazırlanması**

Çalışmada kullanılan tek yüzü havlı, pamuklu, bukle ve kadife havlu çeşitleri ile peştamal kaliteleri farklı gramaj ve tekniklerde dokunarak hazırlanmıştır. Hazırlanan kaliteler tekne boyutundan küçük olacak şekilde kesilmiştir. İplik artıklarının ve tozun olduğu bölgelerdeki boyalar havluların üzerine geçmeyeceğinden dokuma üzerine alınan desenlerin üzerinde boşluklar olmaması için numuneler, yüzeylerindeki toz ve iplik artıklarından arındırılarak çalışmaya hazır hale getirilmiştir.

### **2.2.2. Ebru Hazırlık Aşaması ve Desen Oluşturma**

Hazırlık aşamasına, tekne suyunun hazırlanması ile başlanmıştır. Toprak boyalar için doğal özelliğe sahip olan kitre malzemesi kullanılırken; akrilik boyalar için kıvam artırıcı olarak isimlendirilen hazır toz kullanılmıştır. Çünkü kitre, doğal yapısı sebebi ile tutuculuğu düşük bir zamktır. Akrilik boyalar için kitreden daha yoğun tutuculuk özelliği olan hazır kıvam artırıcılar elverişlidir. İki malzeme hazırlığında da aynı oranlar kullanılmıştır (Görsel 4). Fakat içerikleri bakımından kitre ılık suda eritilirken kıvam artırıcı toz soğuk suda eritilerek bekletilmiştir. İki malzeme de dörder litre suya yirmişer gram eklenerek bir gün bekletilmiştir. Bekletme işlemi, konulan kitrenin tamamen erimesi ve karışımın homojen hale gelmesi için önem arz etmektedir (Barutçugil, 2022).



**Görsel 4.** Kıvam artırıcı toz miktarının ayarlanması, 2023, Pelin Aykar fotoğraf arşivi, MSGSÜ Doğal Boya Atölyesi, İstanbul.

Boya hazırlanırken de yine farklı içeriklere sahip olmaları bakımından toprak boyalara sığır ödü eklenirken, akrilik boyalara su eklenerek homojen hale getirilmiştir (Görsel 5). Eklenecek su ve sığır ödü, boyanın tekne üzerindeki açılma hızını belirlemektedir. Bu miktarlar aynı zamanda rengin tonuna da etki etmektedir. Su miktarı istenilen rengi elde edene kadar yavaş yavaş eklenirken, öd miktarı ise biz yardımı ile kitreye damlatılan boyanın kitreli su yüzeyinde yaklaşık beş cm yayılmasını sağlayacak kadar ek yapılmıştır. Bu işlem boyanın kitre yüzeyinde kalması için yapılmaktadır.



**Görsel 5.** Akrilik boyaların hazırlanması, 2023, Pelin Aykar fotoğraf arşivi, MSGSÜ Doğal Boya Atölyesi, İstanbul.

Ebrunun yapılacağı ortam oda sıcaklığı seviyesinde olmalıdır. Daha sıcak ya da daha soğuk olması durumunda kullanılacak olan boyaların etkileşmesi gibi bir durum ile karşılaşılabilir (Barutçugil, 2022). Ebru yapılacak olan ortamda, bir diğer önem arz eden konu ise ortamın tozdan arındırılmış olmasıdır. Ortamda toz bulunması halinde boyaya veya tekneye gelen toz,

yapılan desenin bozulmasına neden olacaktır. Desenin bozulmasına sebep olabilecek bir diğer sorun ise hava kabarcıklarının oluşmasıdır. Hava kabarcıkları genel olarak tekne içindeki suyun içine eklenen kıvamlaştırıcıların karıştırılması aşamasında meydana gelmektedir. Oluşan hava kabarcıkları tamamen gidene kadar, tekne boyutlarındaki atıl kağıtlar ya da gazete sayfaları tekneye konulup beş saniye kadar bekletilerek çekilmiştir. Aynı işlem, her ebru deseni tekstil yüzeyine alındıktan sonra tekrar yapılmıştır. Çünkü bu işlem sayesinde desenin teknede kalan renk artıkları, bir sonraki desene karışmadan temizlenmektedir.

Uygulama ortamı ve malzemeler hazır hale getirildikten sonra boyalar gül dalından yapılmış at kılı fırçası kullanılarak serpme tekniği ile tekne üzerine alınmıştır (Görsel 6). Kitre üzerinde oluşturulan desenlerin bir kısmı biz ve tarak yardımı ile yapılırken battal ebru tekniğinin kullanıldığı desenler biz ve tarak kullanılmadan hazırlanmıştır (Görsel 7).



**Görsel 6.** At kılı fırçalar ile serpme tekniği, 2022, Pelin Aykar fotoğraf arşivi, Ebristan Ebru Evi, İstanbul.



**Görsel 7.** Ebruda tarak kullanımı, 2022, Pelin Aykar fotoğraf arşivi, Ebristan Ebru Evi, İstanbul.

### **2.2.3. Ebru Desenlerinin Peştamal ve Havlı Yüzeğe Aktarılması**

Oluşturulan ebru desenlerinin peştamal ve havlı yüzeylere alınması, kağıt üzerine alınmasından farklı olmuştur. Havlu ve peştamal yapıları gereği dökümlü olduklarından, tekneye batırılırken yüzeyin aynı anda kullanılan malzemeye temas etmesini sağlamak için uygulamanın en az iki kişi ile gerçekleştirilmesi gerektiği deneyimlenmiştir. Tekstil yüzeylerinin, iki kişinin dört farklı köşeden gergin şekilde tutması ile malzemenin tekne yüzeyine paralel olacak şekilde teması sağlanmaya çalışılmıştır (Görsel 8). Dokuma numunelerinin, tekne yüzeyindeki boya ile tamamen birleştiğine emin olunduktan sonra numuneler, teknenin bir tarafından sıyrılarak dışarıya çekilmiştir. Bu işlem, fazla suyun teknede kalmasını sağlamış ve bir nevi dokumayı sıkma işlemi görmüştür. Islak olan tekstil, gazete kağıdı yüzeyine yerleştirilerek kurumaya bırakılmıştır (Görsel 9).





**Görsel 8.** Dört farklı köşeden gerilen havlunun eş zamanlı olarak tekneye bırakılması, 2022, Pelin Aykar fotoğraf arşivi, Ebristan Ebru Evi, İstanbul.



**Görsel 9.** Islak ebru çalışmalarının kurumaya bırakılması, 2022, Pelin Aykar fotoğraf arşivi, Ebristan Ebru Evi, İstanbul.

#### **2.2.4. Yıkama Testi Uygulanması**

Ebru tekniği uygulanmış ve kurumuş numuneler ilk olarak 10x20 cm ebadında kesilmiştir (Görsel 10). Parçalar yıkama tüplerine yerleştirilmiştir (Görsel 11). Kesilen parçaların boya verip vermeyeceğinin gözlemlenmesi için yıkama tüplerine boyasız tekstil ürünü olan asetat, pamuk, naylon, polyester, akrilik ve yünden oluşan çok lifli refakat bezleri de eklenmiştir. Tüm numuneler

tüplere yerleştirildikten sonra TS EN ISO 105-C06 standartına göre 40 derecede yıkama haslığı işlemi başlatılmıştır. Yapılan test ile numunelerin evsel ve ticari çamaşır yıkamaya karşı renk haslığı ölçülmüştür.



**Görsel 10.** Numunelerin yıkama testi için kesilmesi, 2023, Pelin Aykar fotoğraf arşivi, Bursalı ARGE laboratuvarı, Bursa.





**Görsel 11.** Numunelerin yıkama tüplerine yerleştirilmesi, 2023, Pelin Aykar fotoğraf arşivi, Bursalı ARGE laboratuvarı, Bursa.




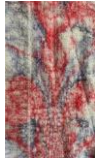












### 3. Bulgular





Bu bölümde ebru uygulanan havlu ve peştamal kalitelerinin, yıkama renk haslığı test sonuçlarının değerlendirilmesi paylaşılmıştır. Değerlendirme sonuçları, toprak boya ve akrilik boya olarak iki ayrı tabloda sunulmuştur.

Çalışma kapsamında, ebru sanatının havlu ve havsız yüzeylere uygulanabilirliği toprak ve akrilik boyalar kullanılarak iki farklı malzeme ile denenmiştir. Denemelere, laboratuvar ortamında TS EN ISO 105-C06 standardında yıkama haslığı testi yapılmıştır. Yapılan testin sonuçları gri skala ve D65 gün ışığı lambası kullanılarak değerlendirilmiştir. Gri skala, beyaz ile gri arasındaki gri tonlarını içeren ve 1'den 5 kadar numaralandırılmış bir test ölçeğidir. Kullanılan bu skalada 1 (en koyu gri) en düşük renk haslığını, 5 (beyaz) ise en yüksek renk haslık değerini ifade etmektedir (Megep, 2012:24). Yıkama haslığı test sonuçları incelendiğinde Tablo 1'de görüldüğü üzere toprak boya denemelerine ait birçok kalitenin düşük sonuçlar verdiği gözlemlenmiştir. Tablo 2'de ise akrilik boyama ile yapılan denemelerin yıkama haslığı test sonuçlarında 400 gsm kadife kalitesi dışında tüm kalitelerin yüksek sonuç verdiği görülmektedir. Yıkama haslığı test sürecinde; toprak boyarmaddesi kullanılarak boyanan kumaşlarda, yıkama haslığı testi sonrası çok lifli refakat bezi lekelemediği tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra yıkama haslığı testi sonrası kumaş numunesinin renginin açıldığı gözlenmiştir. Lif ile bağ yapamayan boyarmaddenin kumaş yüzeyine tutunamadığı ve boyarmaddenin yıkama sonrası suya geçtiği tespit edilmiştir. Bu durum sebebi ile toprak boyarmadde ile uygulama yapılan örnek parçalarda yıkama sonrası belirgin bir şekilde görünen desen solması, Tablo 1'deki yıkama öncesi ve sonrası sütunlarında gösterilmiştir.









**Tablo 1.** Toprak boyarmadde ile uygulanmış tekstil yüzeylerine ait yıkama renk haslık değerleri.















Yıkama Renk Haslığı (TS EN ISO 105-C06)										
Yıkama Öncesi	Yıkama Sonrası	Kalite	Teknik	GSM	Asetat	Pamuk	Naylon	Polyester	Akrilik	Yün
		Peştamal	Düz	100	4	4/5	4/5	4	4/5	4

Yıkama Renk Haslığı (TS EN ISO 105-C06)										
Yıkama Öncesi	Yıkama Sonrası	Kalite	Teknik	GSM	Asetat	Pamuk	Naylon	Polyester	Akrilik	Yün
		Peştamal	Düz	100	4	4/5	4/5	4	4/5	4
		Tek Yüzü Havlı	Ön Yüzü Düz, Arka Yüzü Hav	220	4/5	4/5	4/5	4	4	4/5
		Kadife	Hav	300	3/4	4	3/4	4/5	3	4/5
		Kadife	Hav	350	4	4/5	4/5	4/5	4	4/5
		Bukle	Hav	400	4/5	4/5	4	4/5	3	4/5
		Bukle	Hav	450	4	4/5	4/5	3/4	4	4/5
		Bukle	Zemin Düz, Desen Hav	400	4/5	4/5	4/5	4/5	4/5	4/5
		Bukle	Zemin Düz, Desen Hav	420	4/5	4/5	4/5	4/5	4/5	4/5

Yıkama Renk Haslığı (TS EN ISO 105-C06)										
Yıkama Öncesi	Yıkama Sonrası	Kalite	Teknik	GSM	Asetat	Pamuk	Naylon	Polyester	Akrilik	Yün
		Bukle	Kabartma	400	4/5	4/5	4/5	4/5	4	4/5
		Bukle	Kabartma	450	4/5	4/5	4/5	4/5	4	4/5

**Tablo 2.** Akrilik boyarmadde ile uygulanmış tekstil yüzeylerine ait yıkama renk haslık değerleri.

Yıkama Renk Haslığı (TS EN ISO 105-C06)										
Yıkama Öncesi	Yıkama Sonrası	Kalite	Teknik	GSM	Asetat	Pamuk	Naylon	Polyester	Akrilik	Yün
		Peştamal	Düz	100	4/5	4/5	4	4	4/5	4/5
		Peştamal	Düz	150	4/5	4/5	4/5	4/5	4/5	4/5
		Tek Yüzü Havlı	Ön Yüzü Düz, Arka Yüzü Hav	4/5	4/5	4/5	4/5	4/5	4/5	4/5
		Kadife	Hav	300	4/5	4	4	3/4	3/4	4/5

Yıkama Renk Haslığı (TS EN ISO 105-C06)										
Yıkama Öncesi	Yıkama Sonrası	Kalite	Teknik	GSM	Asetat	Pamuk	Naylon	Polyester	Akrilik	Yün
		Kadife	Hav	350	4/5	4/5	4/5	4/5	4	4/5
		Bukle	Hav	400	4/5	4/5	4/5	4	4/5	4/5
		Bukle	Hav	450	4/5	4/5	4	4	4	4/5
		Bukle	Zemin Düz, Desen Hav	400	4/5	4/5	4/5	4/5	4/5	4/5
		Bukle	Zemin Düz, Desen Hav	420	4/5	4/5	4/5	4/5	4/5	4/5
		Bukle	Kabartma	400	4/5	4	4/5	4/5	4	4/5
		Bukle	Kabartma	400	4/5	4/5	4/5	4	4/5	4/5

#### 4. Sonuç

Havlü ve peştamal yüzeylere ebru tekniği uygulanan çalışma sonucunda ortaya çıkan veriler aşağıdaki gibidir:

- Çalışmada tüm yüzeylere yapılan ebru uygulamasında kullanılan akrilik boya, toprak boyaya göre daha kalıcı sonuçlar elde edilmesini sağlamıştır. Bu durumun, kullanılan hazır kıvam artırıcı tozların doğal zamka göre daha bağlayıcı ve boyaların renk canlılığını korumada daha etkili olmasından kaynaklı olduğu düşünölmektedir.
- Peştamal kaliteleri, tekne yüzeyindeki desenleri ve renkleri havlı yüzeylerden daha belirgin şekilde almıştır.
- Teknedeki desen, yüksek gramaja sahip havlı yüzeylere daha net geçerken, düşük gramajlı havlı yüzeylere daha uzun sürede etki etmiş ve daha belirsiz görüntüler elde edilmiştir. Çalışmada kullanılan havlı tekstil yüzeylerinin, kağıda oranla daha kalın ve malzeme yapısının farklı olması sebebi ile tekstil yüzeyindeki boya emiciliğinin kendi ağırlığı ile orantılı olduğu gözlemlenmiştir. Tekstil ürününün gramajı ne kadar yüksek ise, boyayı teknedeki kaldırma kapasitesinin de o kadar yüksek olduğu görölmüştür.
- Deneme yapılan numunelerde haşıllı yüzeylerde desen dağılırken, içeriğinde kimyasal bulunmayan numunelerde böyle bir durum ile karşılaşılmamıştır. Haşıllı tekstil; boya ile temas ettiği an boyayı itmiş, teknedeki desenin yapısını bozmuştur. Bu sebeple, uygulamalarda, kimyasal maddelerden arındırılmış tekstil ürünlerinin kullanılması önerilmektedir.
- Boyanın kadife tekniğindeki havlı yüzeye tutunması, bukle tekniğindeki havlı yüzeye tutunmasına göre daha düşük olmuş; yıkama testi işleminde, boyanın kadife yüzeyden daha kolay ayrılarak suya karıştığı görölmüştür.
- Çalışmada, hav boyu yüksek olan numunelerde desenin netliği bozulurken hav boyu düşük numunelerde desenin yüzeye daha belirgin geçtiği gözlemlenmiştir.
- Test sonuçları ve desenlerin solması ile ilgili gözlemlerin sonucunda, tek yüzü havlı olan ürün en başarılı sonucu vermiştir.

- Havlı ürün gruplarına ebru uygulanması durumunda, dikiş ipliklerinin de ebru desenini alması nedeniyle tekniğin, konfeksiyon işlemi bitmiş ürünlere uygulanmasının daha doğru olacağı kanısına varılmıştır.

YÖK tez veri tabanı, internet üzerinden akademik yayın tarama motorlarında yapılan araştırmalar sonucu ebru uygulaması yapılmış çeşitli yüzeyler ile ilgili çeşitli yayınlar olduğu fakat havlı yüzeye ebru uygulaması hakkında yeterli veri olmadığı görülmüştür. Çalışma özgün nitelikte olup ebrunun havlı yapıya uygulaması hakkında çalışmalar yapan araştırmacı ve tasarımcılara katkı vereceği düşünülmektedir.

### **Kaynakça**

İmre, M. (2012). "Türk Havlusunun Avrupa Yolculuğu" , *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi*, İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları, Sayı 27, s.1-6.

Türkyılmaz, T. A. (2021). *Bursa'nın Tekstili, Fetihden Kurtuluşa (1326-1922)*, Bursa: Bursiad.

Tozun, H. ve Uzunca, G. (2015). "Ebru Sanatının Tekstilde Kullanımı" , *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Malatya: İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Yayınları, Sayı 12, s.93-99.

Barutçugil H. (2022). Hikmet Barutçugil ile Ebristan Ebru Evi'nde yapılan görüşme, İstanbul:16 Aralık.

MEGEP. (2012). *Tekstil Teknolojisi Renk Haslıği Testleri (Su İle)*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

### **İnternet Kaynakları**

http 1: "Ev Tekstili Sektör Raporu", [https:// ticaret.gov.tr/data/5b87000813b8761450e18d7b/Ev%20Tekstili%20Raporu.pdf](https://ticaret.gov.tr/data/5b87000813b8761450e18d7b/Ev%20Tekstili%20Raporu.pdf), Erişim tarihi: 21.11.2022.

http 2: "Türk Kağıt Süsleme Sanatı Ebru, UNESCO Tarafından Oy Birliğıyle Dünya Somut Olmayan Kültür Mirası Olarak Temsili Listeye Kabul Edildi.", <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-126302/turk-kagit-susleme-sanati-eburu-unesco-tarafindan-oy-birligiyle-dunya-somut-olmayan-kultur-mirasi-olarak-temsili-listeye-kabul-edildi.html>), Erişim tarihi: 21.11.2022.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. "Çeşitli Ebru Tarakları", 2022, Pelin Aykar Fotoğraf Arşivi, Ebristan Ebru Evi, İstanbul.

Görsel 2. "At Kılı Fırçalar", 2022, Pelin Aykar Fotoğraf Arşivi, Ebristan Ebru Evi, İstanbul.



Görsel 3. "Çeşitli Ebru Bizleri", 2022, Pelin Aykar Fotoğraf Arşivi, Ebristan Ebru Evi, İstanbul.

Görsel 4. "Kıvam Artırıcı Toz Miktarının Ayarlanması", 2023, Pelin Aykar fotoğraf arşivi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Doğal Boya Atölyesi, İstanbul.

Görsel 5. "Akrilik Boyaların Hazırlanması", 2023, Pelin Aykar fotoğraf arşivi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Doğal Boya Atölyesi, İstanbul.

Görsel 6. "At Kılı Fırçaları ile Serpme Tekniği", 2022, Pelin Aykar Fotoğraf Arşivi, Ebristan Ebru Evi, İstanbul.

Görsel 7. "Ebruda Tarak Kullanımı", 2022, Pelin Aykar Fotoğraf Arşivi, Ebristan Ebru Evi, İstanbul.

Görsel 8. "Dört Farklı Köşeden Gerilen Havlunun Eş Zamanlı Olarak Tekneye Bırakılması", 2022, Pelin Aykar Fotoğraf Arşivi, Ebristan Ebru Evi, İstanbul.

Görsel 9. "Islak Ebru Çalışmalarının Kurumaya bırakılması", 2022, Pelin Aykar Fotoğraf Arşivi, Ebristan Ebru Evi, İstanbul.

Görsel 10. "Numunelerin Yıkama Testi için Kesilmesi", 2023, Pelin Aykar Fotoğraf Arşivi, Bursalı ARGE Laboratuvarı, Bursa.

Görsel 11. "Numunelerin Yıkama Tüplerine Yerleştirilmesi", 2023, Pelin Aykar Fotoğraf Arşivi, Bursalı ARGE Laboratuvarı, Bursa.

## GOBLEN HALILARI KULLANAN İKİ KADIN SANATÇININ ESERLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL (SEMİYOTİK) ANALİZİ

### SEMİOTIC ANALYSIS OF THE WORKS OF TWO FEMALE ARTISTS USING TAPESTRY CARPETS

Aşkın Bahadır\*

#### Öz

Göstergebilim, göstergeleri incelemekte olan bilim dalı olarak açıklanmakta ve gösterge dizelerini inceleyen bilim dalı olarak tanımlanmaktadır. Dilimize göstergebilim olarak giren bu kavram İngilizce Semiyoloji kavramından gelmektedir. Göstergebilimsel analiz yönteminde, göstergede, gösteren ve gösterilen arasında bir ilişki kurulmakta ve bu durum anlamlama olarak isimlendirilmektedir. Anamlama süreci, gösterenin göstergesini, gösterilen olarak zihinde biçimlendirilmesini sağlayan süreç olarak açıklanmaktadır. Barthes, göstergebilimsel analiz yönteminde, düz anlam ve yan anlam kuramlarını ortaya koymuştur. Düz anlam ve yan anlam kuramları, anlamlamamanın bir parçası olarak şekillenmektedir. Araştırmada, örnekleme alınan ve goblen duvar halıları kullanan iki çağdaş kadın sanatçının eserleri, görünenin ardındaki derin anlamları/yan anlamları ortaya çıkarmayı amaçlayan göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Bu bağlamda, her iki sanatçının da goblen duvar halılarını kişisel belleklerinden elde ettikleri motivasyon ile sanatsal ürüne dönüştürdüğü tespit edilmiştir. Araştırmada, yapılan incelemelerde, Qualeasha Wood ve Louise Bourgeoise'in eserlerinin biçimsel olarak (gösterge) ortaya koydukları nesnelere derin anlamında birtakım kurguların bulunduğu tespit edilmiş, göstergebilimsel analiz sayesinde bunları okumanın mümkün olduğu görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Göstergebilimsel Analiz, Semiyotik, Qualeasha Wood, Louise Bourgeoise.

#### Abstract

Semiotics is explained as the branch of science that examines indicators and is defined as the branch of science that studies indicator strings. This concept, which entered our language as 'göstegebilim', comes from the concept of English Semiology. In the semiotic analysis method, a relationship is established between the signifier and the signified, and this situation is called signification. The process of making sense is explained as the process that enables the signifier to be shaped in the mind as the signified. Barthes introduced denotation and connotation theories in the semiotic analysis method. Denotation and connotation theories are shaped as a part of signification. In the research, the works of two contemporary female artists, who were taken as a sample and using tapestry tapestries, were examined with the semiotic analysis method, which aims to reveal the deep meanings/connotations behind the visible. In this context, it was determined that artwork of Qualeasha Wood and Louise Bourgeoise turned tapestry tapestries into artistic products with the motivation they obtained from their personal memories. In the research, it has been determined that there are some fictions in the deep meaning of the objects that both artists put forward formally (indicative), and it has been seen that it is possible to read them thanks to semiotic analysis.

**Keywords:** Semiotic Analysis, Semiotics, Qualeasha Wood, Louise Bourgeoise.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 05.03.2023– Kabul tarihi: 04.06.2023.*

\* Dr., Kurumdan Bağımsız Araştırmacı, askin-bhdr@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8940-5703>

## 1. Giriş

Sanat bir iletişim dilidir, özellikle çağdaş sanat ise çeşitli simge ve sembollerin kullanımı ile birtakım aktarımları izleyiciye aktarmaktadır. İzleyici çağdaş sanat eseri karşısında salt gördüklerini izlediğinde, sanatçının ortaya koyduğu derin anlamı keşfetmekten çok uzakta kalarak, sanatsal ürünün aurasından mahrum kalır. Bu noktada, görünen olan göstergenin gösterdiği şeyi kavramak ancak göstergebilimsel analizle mümkün olabilmektedir. Göstergebilimsel analiz, ortaya koyulan sanatsal ürünün, görüneninin ötesinde neler aktarmak istediğini ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, araştırmada görsel bir araştırma yöntemi olan göstergebilimsel analiz yöntemi açıklanmakta ve goblen halıları kullanan iki çağdaş kadın sanatçının eserlerinin göstergebilimsel (semyotik) analizi yapılmaktadır.

## 2. Göstergebilim (Semiyoloji) Kavramı ve Kuramsal Yaklaşımlar

Göstergebilim, göstergeleri incelemekte olan bilim dalı olarak açıklanmakta ve “diller, düzgüler ve belirtgeler gibi gösterge dizelerini inceleyen bilim dalı” olarak tanımlanmaktadır (Güneş, 2012: 33). Dilimize göstergebilim diye nitelendirilen bu kavram İngilizce Semiyoloji kavramından gelmektedir.

Eski Yunanca’da, ‘semion’ (gösterge) ve ‘logia’ (söz, kuram, bilim vb.) sözcüklerinin birleştirilmesinden ortaya çıkan ‘Semiyoloji’ kavramının, tarihte ilk olarak M. Ö. 5. Yüzyıl’da, Hipoktares ve Parmenides tarafından belirti, kanıt ve semptom anlamına gelen ‘tekmerion’ kelimesine eş anlamlı olarak kullanımı kayıtlara geçmiştir. Umberto Eco, Yunanlılarda Semeion kavramının kendisinin dışında herhangi başka bir şekli, biçimi ya da objeyi simgeleyen gösterge olarak kullandığını belirtmektedir. Daha sonra, Stoacılar, mantık ve dil konusunda gösterge kelimesini, gösteren ve gösterilen arasında karşıtlık şeklinde incelemişlerdir. Eco, Stoacılara gelindiğinde gösterge kavramına ilişkin başka bir şeyi simgeleme anlamının genişlediğini, gösteren farklılıklarının ardındaki gösterilen özdeşliğine göndermelerde bulunan simge ve sembollerin bütünlüğü olarak kullanıldığını belirtmektedir (Ünal, 2016). Bu bağlamda, yüzyıllar süren bir dönemde, göstergeler konusundaki düşünceler yalnızca dilsel görüşlerle biçimlenmiş, özellikle, Stoacılar, Orta Çağ’ın anlam-anlama şeklini inceleyen kuramcılarının göstergebilimsel bir inceleme gerçekleştirdikleri görülmektedir (Barthes, 1979).

Göstergebilim, J. Locke (1690) tarafından nesnelere anlamayı ve bilgilerin iletişimini sağlayan şekilde tanımlansa da dil felsefesi çok sınırlı kalmıştır (Barthes, 1979). Locke, göstergebilimi adlandıran ilk kişi olarak, 'İnsan Anlayışı Üstüne Bir Deneme' adlı araştırmasında 'semiotike' kavramını kullanmıştır. Bu çalışmada aynı zamanda semiyotiği göstergeler öğretisi şeklinde nitelmiş ve bilimin temel üç dalından biri olduğunu vurgulamıştır. Ona göre; göstergebilimin amacı, bilincin kavramları anlayabilmesi ve bilgileri diğer kişilere aktarabilmesi için kullanılan göstergelerin incelenmesidir (Karaman, 2017).

Modern göstergebilim teorisinde ise, Roman Jakobson'un kurucu unsurları Bir gönderenin bir alıcıya bir mesaj gönderdiği şeklindedir. Bu mesaj, ortak şekilde algılanabilir bir kodu taşımakta ve fiziksel ya da psikolojik bir bağlama gönderme yapmaktadır. Bu kurucu unsurlar, takip eden göstergebilim analizi bakımından bir alan oluşturmaktadır. Jakobson çalışmalarında temel yaklaşımlar, sesbilim, ruhdilbilim, bildirişim kuramı ve dilsel işlevler, yazın bilimsel açıdan ortaya koyulmaktadır. Jakobson, dilin sesbilim bağlamında ayrıştırılmasını sağlayan ikili karşılıklar dizgesi ortaya koymuştur (Kılıç Gündüz, 2019).

Çağdaş göstergebilimin ise, özellikle 20. Yüzyıl'da ortaya çıkmasının nedeni gelişen ve anlam sorunlarını çözümlenmeyi amaçlayarak, dilbilim, kültürel antropoloji ve bilgi kuramını kendisine temel almasıdır (Kıran, 1990). Sosyal bilimlerin birçok alanı bu kuramdan elde edilen bulgulardan fayda sağlamaktadır (Güneş, 2013). Çağdaş göstergebilim, 20. Yüzyıl'ın başlarında temelleri atılmaya başlanmasıyla birlikte Amerikalı kuramcı Charles Sanders Peirce ve İsviçreli dil bilimci Ferdinand de Saussure aynı dönemde fakat birbirlerinden haberleri olmadan çağdaş göstergebilimsel yöntemin teorik alt yapısını oluşturmuşlardır (Çağlar, 2012).

Pragmatizmin kurucusu olan ve Mantık alanında öne çıkan isim Peirce, semiyotik kavramını kullanmış ve bir göstergeler kuramı oluşturmuştur. Ona göre mantık, göstergebilime eşit bir bakış açısı sunmaktadır ve mantık eleştirisi göstergebilimin üç bölümünden bir tanesidir. Peirce'ye göre mantık eleştirisinin dışarısında diğer iki bölümse, dil bilgisi ve retoriğinden oluşmaktadır (Güneş, 2013). Peirce üstünde durduğu her konuda bir göstergebilim olgusunu görmeyi başararak, matematik uslamlamada olan kesinlik bağlamında göstergebilim kuramı oluşturmuştur. Pierce'e göre, gösterge, herhangi biri için bir amaçla bir şeyin yerini tutan şey olarak açıklanmaktadır. Gösterge birinin zihninde kendisiyle eşit ya da daha gelişmiş şekilde bir

gösterge oluşturmakta, bu oluşan göstergeyi Peirce, 'birinci göstergenin yorumlayıcı' şeklinde nitelendirmektedir. Ona göre, gösterge bir şeyin yerini tutmaktadır ve yerini tuttuğu şey göstergenin nesnesi olmaktadır (Barthes, 1979). Peirce, göstergeyi, yorumlayan, nesne ve göstergeden oluşan yapı şeklinde açıklamaktadır (Güneş, 2013).

Çağdaş göstergebilimin en önemli temsilcilerinden bir tanesi ise Ferdinand de Saussure'dür. Modern dil bilimin kurucusu kabul edilen Saussure'ün, 1913 tarihinde ölümünden sonra, göstergebilime ilişkin ders notları, öğrenci ve iş arkadaşları tarafından 'Genel Dil Bilim Dersleri' adıyla kitaplaştırılmıştır. Yayımlanan bu araştırmada, Saussure'ün göstergebilimi (semiyoloji) 'göstergelerin toplum yaşamı içindeki durumunu' ortaya koyan bilim dalı olarak tanımladığı belirtilmektedir. Saussure'e göre, dil, düşünceleri ifade etmeyi sağlayan göstergeler sistemidir (Çağlar, 2012). Ona göre; dil, kavramların belirtildiği göstergeler dizgesidir ve göstergebilim, göstergelerin öz niteliğinin ne şekildeki yasalara bağlı olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Saussure'ün göstergebilim anlayışı, dil bilim metotlarını nesnelere uygulayan, her şeyi dille açıklayan ya da dilsel olmayanları dil metaforuna dönüştürerek açıklayan bir yöntemi içermektedir (Güneş, 2012). Saussure, diğer gösterge sistemlerinin ise, yazı, işaretler, alfabe olduğunu belirtmektedir (Çağlar, 2012).

Saussure göstergebilimin yasalarının dilbilime de uygulanabileceğini öne sürmektedir. Bu bağlamda, insanla ilişkili olguların tümü dilbilimde iyice belirlenen bir alana bağlanabilecektir. Dil, kavramları belirten göstergeler dizgesi olarak kabul edilebilir. Bu nedenle, yazıyla, sağır/dilsiz alfabetiyle, kutsal içerikli simgesel törenler aracılığıyla, askerlerin bildirim işaretleriyle vb. karşılaştırılması mümkündür. Ancak, dil bu dizgeler arasında en önemlisi olarak kabul edilmektedir (Barthes, 1979). Saussure, dil ile ilişkili olarak anlam sorununu ele almış, anlamın farklılıklardan kaynaklandığını belirterek, dilin gösteren ve gösterilen olarak iki yanlı olduğunu ortaya koymuştur. Saussure'ün burada amacı, biçim ve anlam farkını dizgelemeye çalışmak olmuştur (Kıran, 1990). Saussure için, dilbilimsel gösterge, ses imgesiyle kavram olarak irdelenmektedir. Saussure için gösteren/ses imgesi ve gösterilen/kavram çevresel neslerden bağımsızdır. Ses imgesi de kavram da kolektif birer olgudur ve toplum anlaşmalarına dayanmaktadır. Bu bağlamda, kedi göstergesi k,e,d,i seslerinden/göstereninden oluştuğu gibi,

vedi kavram gösterileninden de oluşmaktadır. Bu ikisi göstereyi meydana getirmektedir (Çağlar, 2012).

Saussure bu dizilişin farklı şekilde ses dizilişleriyle de işaret edilebileceğini belirtmektedir. Ona göre, çeşitli dillerde nesnelere farklı şekillerde isimlendirilmesi de bunun kanıtıdır. Her gösteren, bir gösterilen şeklindeki ilişki her ne kadar zorunlu olduğu kabul edilse de bu ilişki bir gösterilenin herhangi gösterenle açıklama mecburiyetini içermemektedir. Bunun nedeni, gösteren ve gösterilen arasında toplumsal anlaşmaya dayanan keyfi bir ilişkinin olmasıdır (Ünal, 2016: 385).

Saussure'ün savunduğu yapısalcı düşünce, dil-söz karşıtlığı ile temellenmektedir, Saussure, benzer şekilde gösteren ve gösterilen karşıtlığı da olduğunu belirtmektedir. Saussure, dilsel yapılarda en temel ögenin gösterge olduğunu, dil göstergesinin işitimi imgesiyle anlam belirleme konusundaki kavramla birlikte bir bütün olarak nitelendirmektedir. Dil göstergesi, kavramla işitimi imgesinde birleştirme yapmakta, gösterenin meydana geldiği gösteren işitimi imgesiyken, kavram ise gösterilen olarak konumlanmaktadır (Ünal, 2016). Saussure'ye göre; göstergebilimde kavramla işitimi imgesinin birleşiminden gösterenin, anlamı içeren kavramın yerine gösterilenin, işitimi imgesinin yerine ise gösterenin benimsenmesi gerektiğini belirtmektedir. Buna ek olarak, gösterenle gösterilen arasındaki bağın da çoğunlukla nedensiz olduğunu belirtmektedir (Zariç, 2014).

Saussure, göstergebilim konusunda, gösterge, gösteren ve gösterilenin nitelendirmesinde, bunun net bir ayrımının olmayacağını belirterek, bağlamın öne çıktığını belirtmektedir. Bu noktada, genelden özele ya da özelden genele bir analiz yapmak gösterenin unsurlarında farklılık yaratabileceği belirtilmektedir. Göstergebilimsel analizde, neyin göreceli şekilde bütün ya da parça şeklinde nitelendirileceği belirleyici olmaktadır. Örneğin, bir anlatıda imparatorluk kavramının gösterge olarak ele alınması farklı bir bağlam oluştururken, imparatorun tacının ele alınması taş işlemlerinden, ustasının inanç sistemlerine kadar gösterge, gösteren ya da gösterilen konumu bakımından incelenebilmektedir (Zariç, 2014).

Saussure, göstergelerde zamansal olarak çizgiselliğin söz konusu olduğunu belirtmekte ve işitimsel gösterenlerin zaman çizgisinde tek boyutlu olduğunu, dil göstergesinin ise önceki

çağlardan zorunlu kalıntıları içerdiğini öne sürmektedir. Ona göre, var olan dil, düzenli bir yapıdadır ve bu 'gösterenin değişmezliği' anlamına gelir. Saussure'e göre göstergebilim, göstergelerin toplumsal yaşamdaki durumunu inceleyecek bir bilim dalı olarak kabul edilebilmektedir (Zariç, 2014). Çağdaş göstergebilimsel yaklaşımda, Saussure sonrası önemli kuramcı Roland Barthes'dır. Barthes, ortaya koyduğu yaklaşımda, popüler kültür analizleri yapmıştır. Ortaya koyduğu yapısal çözümleme yöntemi, karşılıklı bildirimi amaçlamamanın yanı sıra, anlamlı olan giyim, mobilya, sanat gibi olguları ele almaktadır. O tüm bunları anlamlama kavramıyla göstergebilime bağlamaktadır. Barthes'a göre, göstergelerle ikincil gösterilenler veya yananlam gösterilenleri arasında bağ bulunmaktadır (Güneş, 2013).

Barthes, 'Çağdaş Söylenler' adlı kitabında, mitleri, büyük kültürel anlamları barındıran göstergeler olarak, baskın sınıfsal ideolojiye hizmette bulunan ve biçimlendirilmiş karşılıklı bildirim dizgeleri olduğunu ileri sürmektedir. Barthes, Saussure geleneğini devam ettirdiğini belirtmekte, ancak onun tersine dil bilimin göstergebilimin bir parçası olarak görmeyerek, göstergebilimi dilbilimin parçası olarak gördüğünü belirtmektedir. Barthes, düzanlam (sözün ilk anlamı), yananlam (çağrılan diğer anlam) ve üstdil (tutarlı kavramların tamamı) şeklinde kavramları kullanmaktadır. Barthes 'Çağdaş Söylenler' araştırmasında toplumsal eleştiriye imgeler, söylenler ve söylemler gibi göstergelerin incelemeleriyle yapmaya çalıştığı görülmektedir (Güneş, 2013). "Barthes, Hjelmslev'in ortaya attığı kavramları kullanır: yananlam düzeyinden yola çıkarak, onu göstergebilimsel bir dizge olarak tanımlar, bu dizgenin göstereni bir düzanlam göstergesinden oluşur, üstdili ise gösterileninin bir düzanlam göstergesiyle kurulduğu bir dizge olarak tanımlar" (Güneş, 2013:338-339).

Barthes, moda, yazın vb. gösterge dizgelerinin, sadece dilsel olarak gerçekliği ve anlamı kazandığını ileri sürmektedir. Onun göstergebilimde en önemli farkı dilsel olanı her yerde tespit etmesidir. Barthes, ortaya koyduğu göstergebilimsel yöntemi, dilbilimsel çözümleme ya da bilimsel olarak dilbiliminin saf olamamasından kaynaklı olarak gözden kaçan anlamlanmanın tüm yönlerinin irdelenmesi olarak tanımlamaktadır. Barthes, disiplinlerarası olan göstergebilim yaklaşımında, her nesnenin bizim için bir gösterge olduğunu belirtmekte, her göstergenin ise yapısal ikiyle gösterenle yayılım kazandığını belirtmektedir. Ayrıca, Barthes'a göre, bu ilişki dilsel sistemdeki gizli kodlarla belirlenmektedir. Ona göre, yazı yalnızca bir metin olmanın ötesinde

sosyal yönü olan bir yapıdır ve anlam kolektif bellekte, yazarın ve okuyucunun kültürel birikiminde meydana gelmektedir (Ünal, 2016). Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımında, gösteren ve gösterilen ilişkisinin kurulması anlamlama olarak nitelendirilmektedir. Ona göre, gösteren görüldüğünde ya da işitildiğinde, gösterilen zihinde ortaya çıkmaktadır. Bu sayede anlama süreci başlamaktadır. Anlamlama, düz anlam ve yan anlam olarak iki bölüme ayrılmaktadır. Bu kavramları Barthes ortaya koymuştur. Ona göre, düz anlam göstergenin temsil ettiği şey, yan anlam ise nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktadır. Kavram, ilk aşamada nesnel dünyanın/gösterilen zihinde soyutlanan, genel karşılığıdır (gösteren). Sonraki aşamaya iletişim-dışavurum aşaması denilmekte ve kavramın gösterilen, dışavurma şeklinde gösteren (ses, görüntü vb.) olduğu belirtilmektedir. Kavram kültür olgusuna bağlıdır. Kültürel bağlam dizgesinde değer kazanmaktadır. Bu nedenle bireysel ve keyfi olarak oluşmazlar (Çağlar, 2012).

Bu en öne çıkan isimlerin yanı sıra çağdaş göstergebilimsel yaklaşımda birçok isim yönetime katkıda bulunmuştur. Çağdaş göstergebilimsel yaklaşım, bir süre sonra ise yalnızca yazınsal anlamda bir analiz yöntemi olmanın ötesinde, birçok sosyal bilim alanında ve özellikle de sanatta kullanılan disiplinlerarası bir analiz biçimi haline gelmiştir.

### 3. Sanatsal Uygulamanın Göstergebilimsel Analizi

Göstergebilimsel analiz yöntemi, toplum bilim, ruh bilim, bilişsel bilimler, felsefe, bilgi kuramı, dilbilim gibi birçok bilim dalının kesiştiği, disiplinlerarası bakış açısına sahip bir analiz yöntemidir. Bu kadar çok alanın bakış açısını birleştirmesi açısından, yapılan araştırmaya katkı sağlayan bir yapısı bulunmaktadır (Güneş, 2012). Göstergebilimsel analiz yönteminde, göstergede, gösteren ve gösterilen arasında bir ilişki kurulmakta ve bu durum anlamlama olarak isimlendirilmektedir. Anlamlama süreci, gösterenin göstergesini, gösterilen olarak zihinde biçimlendirilmesini sağlayan süreç olarak açıklanmaktadır. Barthes, göstergebilimsel analiz yönteminde, düz anlam ve yan anlam kuramlarını ortaya koymuştur. Düz anlam ve yan anlam kuramları, anlamlamanın bir parçası olarak şekillenmektedir. Bu bağlamda, düz anlam tarafından göstergenin neyi temsil ettiği iletilmektedir. Yan anlam tarafından ise, göstergenin ne şekilde temsil edildiği ortaya koyulmaktadır. Düz anlam, genel olarak evrensel ve ortak paydada algılanan anlamlardır ve yanlış anlaşılmaları pek mümkün değildir. Yan anlamlar ise, kültür ve toplumlara



bağlı şekilde okuyucu/izleyici zihninde farklılıklar gösterecek şekilde algılanabilirler (Karaman, 2017).

Göstergebilim, metinlerin analizini ifade etmekte, metin ise göstergebilimin konusuna girdiği düşünülen her şey olabilmektedir. Bu metin, müzik notası, tablo, reklam afişi, kültürel davranış, sinema yapıtı, tiyatro gösterisi, şiir, roman, plastik sanat eserleri vb. her şeyi kapsamaktadır. Metin olarak kabul edilen bu göstergelerde analiz yaparken, sistematik çözümlemeyle derin anlam katmanlarının ortaya çıkartılması sağlanmaktadır. Görünen anlamın derin anlam katmanlarını ortaya çıkarmayı amaçlayan göstergebilimsel analizde, anlam parçalara ayrılır, mitler, metaforlar ve kodlar yardımıyla anlam yeniden inşa edilmektedir (Civelek ve Türkay, 2020). Görsel ve plastik sanatların göstergebilimsel analizi, özellikle Barthes ile başlamış, bu konuda çeşitli yaklaşımlar onun tarafından ortaya koyulmuştur.

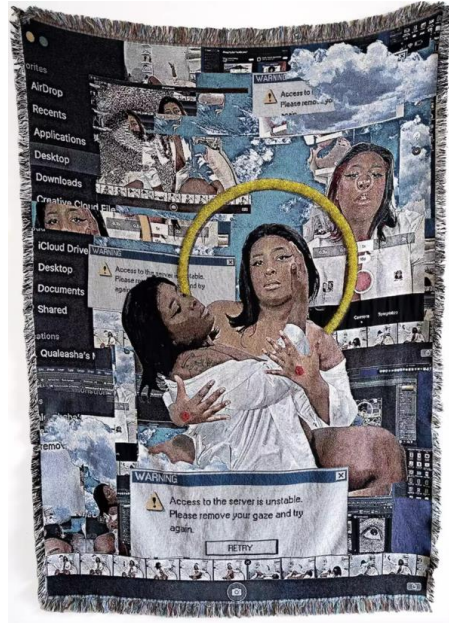
Barthes, düz ve yan anlamın görsel öğelerin ilişkileneceğiyle oluştuğunu belirtmektedir. Bu oluşumda iki düzlem öne çıkmakta ve bunlardan faydalandığını belirtilmektedir. İlk düzlemde, nesnelere seçimi yapılmakta ve bu düzlem dizisel (düzanlam) boyuttur. İkinci düzlem ise dizimsel (yananlam) olan düzlemdir. Bu düzlemde seçilen öğeler anlamlandırılarak bir bütün oluşturulur. Barthes'ın analiz esnasında, biçimselleştirme, yayıncılık, çoğulluk ve işlemsellik gibi ilkelerden faydalandığı görülmektedir. Bu bağlamda, ilk aşamada yapıtın biçimsel olarak irdelendiği, ikinci aşamada, çağrışımlarının irdelendiği, üçüncü aşamada tüm olası anlamların irdelendiği ve son aşamada ise üç aşamanın değerlendirmesinin yapıldığı belirtilmektedir. Bu ilke ve aşamalarla yapıtın (yazınsal, görsel vb) her anlamda okumasının gerçekleşebileceği belirtilmektedir (Karaman, 2017). Bu sayede metnin ya da görüntünün, gizli ve üstü kapalı anlamları ortaya çıkmakta, görünenden görünmeyene gidişte öznellikten nesnel olana, somuttan soyuta, bilinenden bilinmeyene şeklinde irdeleme ortaya çıkmaktadır (Çağlar, 2012). Ayrıca Barthes (2016) göstergebilimsel analiz yöntemine ilişkin gösterenin, gösteren ve gösterilenden oluştuğunu hatırlatmakta, gösteren düzleminin anlatım düzlemini oluşturduğunu vurgulamaktadır. Gösterilen düzlemi ise içerik düzlemini meydana getirmektedir. Toplumsal olarak her kullanım toplumun bir göstergesine dönüşür. Toplum, belli ölçüler ve kurallara göre nesnelere ortaya çıkarmaktadır. Gösterge ise alıcının gösterilenden anladığından başka bir şey değildir. Bu bağlamda gösteren yalnızca bir aracı olarak kabul edilebilmektedir (Karaman, 2017).

Barthes göstergebilim konusunda şu açıklamaları yapmaktadır; “insan olmanın gereği olarak kavramları işaretler ile açıklamak ve yaratmanın gerekliliğinden bahseder; güzel sanatlar ve popüler sanat etkinlikleri arasında priori (önsel) bir değer ayrımı görmez. Hiyeraşik toplumlarda imgeler, etkili olan ideolojileri desteklemek ya da bu ideolojilere karşı çıkmak için kullanılır” (Barthes, 1977'den akt. Erişti, 2017:13). Bu bağlamda, sanatsal ürün de göstergebilimsel analiz yöntemi ile değerlendirilebilecek ve bu değerlendirmelerin sonucunda, sanatçının ortaya koyduğu ontik real tabakanın altında yatan irreal tabakalara ulaşmak mümkün olabilecektir. Bu irreal tabakaları görünür kılmak hem sanatçının hem de içerisinde yaşadığı toplumun sosyal, psikolojik ve toplumsal yapısına ilişkin durumların ortaya çıkmasını ve sanatsal üründe ele alınışını ortaya koyacaktır.

Bu bağlamda göstergebilimin, dilsel göstergelerin dışında temsil içeren ve anlamlı bütünü barındıran her şeyi incelemesi söz konusudur. Bu bir renk ya da figür olabileceği gibi sanatsal üründe yer alan her şeyi kapsamına alabilmektedir (Karaman, 2017). Göstergebilim, alıcı kavramı yerine, görsel sanatlarda bile okuyucu kavramını, öğrenilen şey anlamını verdiği ve anlamlandırmada doğrudan katkıda bulunduğu için tercih etmektedir. Sanat yapıtı ise, özgür ve yaratıcı yorumcu istemekte, bu anlamlamada önem taşımaktadır (Çağlar, 2012).

### **3.1. Qualeasha Wood'un 'Memory Leak' Adlı Eserinin Göstergebilimsel Analizi**

Qualeasha Wood, 1996 doğumlu genç bir sanatçıdır. Sanatçı, yaşamına ve çalışmalarına, Brooklyn, Philadelphia ve New York'da devam etmektedir. Wood'un çalışmaları, siyahi kadınların gerçekliklerini ortaya koyan sanatsal ürünlerdir. Sanatçı, ailevi bir ilişkisi olan tekstil zanaatını, queer sanat, goblen halı dokuma tekniği, teknolojik göstergeler ve popüler kültür imgeleriyle birleştirmektedir. Sanatçı, politik ve ekonomik açıdan da siyahi figür ve kültürünü kendi bedeni üstünden ortaya koymaktadır ([http 1](http://1)).



**Görsel 1.** Qualeasha Wood, 'Memory Leak', 2021, (jakarlı pamuklu dokuma, cam tohum boncukları), 213.4 × 157.5 × 1.3 cm. Artsy koleksiyonu. ([http 1](http://1)).

**Tablo 1.** Qualeasha Wood'un, 'Memory Leak' adlı eserinin göstergebilimsel analiz tablosu

GÖSTERGE	DÜZ ANLAM	YAN ANLAM / GÖSTERİLEN
Sanatçı otoportresi	Sanatçının kendi kendisini sanatsal uygulamada betimlemesi	Sanatçı siyahi ve eşcinsel bir birey olmasından kaynaklı olarak, yaşayış biçimine ilişkin sorgulamaları kendi bedeni üstünden yapmaktadır. Sanatçı iki bütünlüklü otoportre kullanımıyla birlikte, kendi otoportresinin parçalanmış görüntülerini de kullanarak hem Derrida'nın yapı söküm kuramına göndermelerde bulunmakta hem de kişisel yaşantısında parçalanmışlığı işaret ediyor olabilmektedir. Özellikle parça parça şeklinde sanatçının kendi gözlerini tekrarlar şeklinde kullanması, toplum tarafından gözetlenme olgusunun altını çizmektedir.
Hare	Özellikle Orta Çağ ve Rönesans sanatında, kutsiyet katılmak istenilen kişinin başının üstünde betimlenen altın renkli daire, göz veya benzeri şeyde görülen parlak çizgiler	Sanatçı, kendi otoportrelerinin başına bu hareleri yerleştirerek kendisine bir kutsiyet atfetmiştir. Kendisine atfettiği bu kutsiyet psikolojik açıdan narsist bir tavır olarak ortaya koyulmuş olabileceği

		gibi kendisini dini bir kurtarıcı karakter olarak da atfetmiş olabileceği görülmektedir.
Yara izi	Sanatçı, Hristiyanlık dininde Hz İsa'nın çarmıha gerilirken ellerinden çivilenmesi sonucu açılan yara izlerini kendi ellerinde betimlemiştir.	Sanatçı, bu yara izi ile kendisini Hz. İsa ile özdeşleştirerek ve başında hare ile de betimleyerek kendisini kurtarıcı olarak atfetmiştir. Bu kurtarma, sanatçının sanatı ile toplumu kurtarma mesajı gibi veriliyor olabilir.
Windows penceresi	Windows işletim sisteminde, uyarı ve bildirimler için açılır-kapanır pencere.	Sanatçı, bilinçli olarak kendi otoportresinin önüne, Access to the server is unstable. Please remove your gaze and try again (Sunucuya erişim kararsız. Lütfen bakışlarınızı kaldırın ve tekrar deneyin) adlı açılır pencereyi yerleştirmiştir. İçerik olarak toplumsal ve çevresel baskıya gönderme yapan sanatçı, yaşam şekline (belki de eşcinsel olmasından kaynaklı aldığı tepkilere) gelen tepkilere bu şekilde eleştiri getirmektedir. Eserin çeşitli yerlerinde kendi gözlerini kullanması da bunu destekler niteliktedir.
Film şeridi	Teknolojik aygıtlarda, özellikle fotoğraflara bakılırken, altta önceki ve sonraki fotoğrafları sırasıyla gösteren şerit şeklindeki kısım	Sanatçı burada kendi yaşamından tekrarlayan bir görüntüyü paylaşmakta ve kendi yaşamını izleyiciye film şeridi şeklinde vermektedir. Burada sanatçının teşhirci olarak kabul edilebilecek minik fotoğrafları, sanatçının kendisini bir arzu nesnesi olarak sunması durumunu ortaya koyarken, izleyiciyi de röntgenci konumuna yerleştirmektedir.

Eser (Görsel 1), merkez kompozisyon, figüratif (otoportre), teknolojik unsurlar, dini motifler gibi öğeler içermektedir. Eserde özellikle parçalanmış bir mekân algısı bulunmakta, bulut imgeleriyle dış mekân izlenimi verilmeye çalışılsa da soyut bir mekân algısı ortaya koyulmaktadır. Kullanılan teknolojik imgeler (Windows pencereleri, araç çubuğu vb.) simülatif bir algı yaratmayla birlikte, teknolojinin yaşamsal olanı açık şekilde teşhir etmesine gönderme olarak okunabilir. Bu konuda Sanatçı, Schwartz ile (02.08.2022 tarihinde) yaptığı röportajda çocukluğundan itibaren

teknolojiyle ilişkisinin çok yoğun olduğunu özellikle simülatif dünyayı kurgulayarak yönlendirmeler yaptığı oyunlar oynamanın ona kendisini tanrı gibi hissettirdiğini belirtmektedir (http 2).

Eserde (Görsel 1), gözler, yüz ve vücudun çeşitli yerlerinin kesitler olarak kullanılması, parçalanmış bir algı yaratmaktadır. Sanatçının, hareli otoportresinin kucağında yine kendi otoportresi yatmaktadır. Bu sahne Michalengelo'nun Michelangelo, Pieta, (1498–1499) sahnesine (Görsel 2) bir göndermedir. Michalengelo'nun eserinde Hz. Meryem kucağında çarmıhtan indirilmiş İsa'yı tutmaktadır. Ancak, Wood'un eserinde (Görsel 3), Hz. Meryem'in konumuna yerleştirdiği otoportrenin ellerinde çarmıh izleri bulunmakta, İsa'nın yerine yerleştirdiği otoportresi ise ellerinde iz olmamasına bakarak şaşkınlık yaşamaktadır. Bu durum sanatçının kadına atfedilen rolleri sorgulaması olabileceği gibi kendi yaşamının çilelerini ortaya koyması olarak da okunabilmektedir.



**Görsel 2.** Michelangelo, Pieta, 498–1499 (Bozdağ, 2013).



**Görsel 3.** Qualeasha Wood, Memory Leaks (Kesit), 2021 (http 1).

Sanatçının eseri (Görsel 3) Feminist ve Queer kuramlar bağlamında toplumsal mesajları (kadının hakları, ötekileştirilme vb.) kendi özelinde kendisi üstünden ortaya koymaktadır. Sanatçı, kendi otoportrelerini ortaya koyarak, ortaya koymak istediği toplumsal mesajı kendisi üstünden vermektedir. Bu durum eseri otobiyografik bir esere dönüştürdüğü gibi psikososyal olarak izleyiciyi ötekileştirilme (eşcinsel ve siyahi olmaktan kaynaklı) durumuna ilişkin sorgulamalara yönlendirmektedir. Yine Schwartz ile olan röportajında, eşcinsel olmasından bahsetmekte, goblen halıları tercih etmesinin sebebini ise anneannesinin süslü yorgan ve halılarından etkilenmesi olarak belirtmektedir (http 3).

### 3.2. Louise Bourgeois'in *Spider (Hücre)* Eserinin Göstergebilimsel Analizi

Louise Bourgeois 'nın (1911-2010) Paris'te, goblen halıları tamir atölyesi olan bir ailede dünyaya gelmiştir. Sorunlu çocukluk yaşantısı sanatına yön veren sanatçı, babasının annesini öğretmeniyle aldatması, kendisine gösterdiği baskı ve annesiyle ilişkisi bağlamında sanatsal ürünlerinde psikolojik dışavurumunu ortaya koymaktadır.



**Görsel 4.** Louise Bourgeois, *Spider (Hücre)*, 1997 ([http 4](http://4)).

**Tablo 2.** Louise Bourgeois, *Spider (Hücre)* adlı eserinin göstergebilimsel analizi.

GÖSTERGE	DÜZ ANLAM	YAN ANLAM
Tel örgü	Çit, engel, ayırmak için kullanılan	Örümceğin koruma için ördüğü sınır olarak algılanabilir. Bir parçasının goblen parçalarıyla kaplı olması, dokuma olayının kişisel tarihinden annesinin dokuma yapmasıyla ilişkilendirilebilir.
Hücre	Mekânın içinde bir bölüm, çok küçük mekan,	Kişisel bir alan yaratma düşüncesini temsil edebileceği gibi, kendini sıkışmış hissetme, klostrifik bir durumu da ortaya koyuyor olabilir.
Goblen (Duvar Halısı)	Duvarları süslemek için kullanılan, el dokuması halı.	Çocukluk dönemi aile mesleği, goblen tamiri, Sanatçı eserde kullandığı goblen parçalarına sanatın akıl sağlığını koruduğunu yazmıştır. Sanatçının geçmişinden bir öge olarak kullanılmıştır.
Sandalye	Oturma alanı	Annenin altında dinlenme, rahatlama alanı, korunmanın verdiği rahatlık

Örümcek	Bir böcek türü, Ağ ören böcek	Sanatçı daha önceki çalışmalarında oluşturduğu dev örümceği 'Maman' (Anneciğim) olarak isimlendirmiş ve birçok söyleminde örümcek figürünü annesine gönderme olarak oluşturduğunu belirtmiştir. Annenin kendisini korumaya almasını temsil etmesi ve aynı zamanda mitolojik karakter yarı insan/kadın yarı örümcek olan Arakne'ye gönderme olarak okunabilmektedir. Annesinin goblen halıda dokuma yapmasını bu dokuma yapan mitolojik karakter ile ilişkilendirmiş olabilir.
---------	-------------------------------	---

Sanatçının yaşadıkları hem sanatta hem de yazılı olarak tüm yaratıcı sürecinin dayandığı temeldir. Çocukluk travmalarının ve hayal kırıklıklarının tek bir çaresi olabileceğini belirtmektedir. Çeşitli ev eşyalarını (Goblen halı da buna dahil) sanatsal uygulamalarında kullandığını ifade etmektedir (Muñoz López, 2010). Yapıtta (Görsel 4), hazır nesne olarak tel örgü, metal profil boruları, goblen (duvar halısı) parçaları ve sandalye kullanılmıştır. Ayrıca, bronz malzemenin oluşturulan dev örümcek heykeli bulunmaktadır. Silindir şeklindeki tel örgü ile oluşturulmuş hücrenin içine tam merkezde olacak şekilde bir sandalye yerleştirilmiştir. Bu silindir hücrenin üstünde ise dev örümcek yerleştirilerek amorf biçimde bacakları yere kadar uzanmaktadır. Ayrıca, parçalanmış goblen parçaları hücrenin çeşitli yerlerine monte edilmiştir. Bir enstalasyon eser olarak mekân içerisinde yer kaplayan, etrafında gezilebilen bir eserdir. Hatta örümcek bacaklarının etrafında gezerek eserin içerisine girme (içinde hissetme) olanağı bulunmaktadır. Örümcek figürünün bacakları birbirinden farklı da olsa birbirinin tekrarı izlenimi vermektedir. Bourgeois, Postmodern bir sanatçı olmakla birlikte Feminist sanat hareketine bağlı eserler üreten bir sanatçıdır. Ortaya koyduğu 'Spider' (Hücre) adlı eserinde geçmişinde duyduğu tedirginlik ve anne koruması altına girme hissini ortaya koymaktadır. Burada esas figür örümcek kabul edilebilir. Yardımcı özne ise hücre ve içerisindeki eşyalardır (sandalye, goblen parçaları). Örümcek figürü, annesiyle olan ilişkisi, annesinin yaptığı işi, ortak geçmişlerini ortaya koyarken, diğer tüm öğeler geçmişte yaşadığı duygusal durumunu ortaya koymaktadır. Alıcı olarak topuma hem otobiyografik anılarını sunmakta hem de kendisi özelinde feminist düşünce bakımından kadın düşüncesini sorgulatmaktadır.

#### 4. Sonuç;

Göstergebilim, ilk olarak dilsel olarak analizler yapan bir yöntem olarak kullanılmış, ancak çağdaş dünyada, özellikle Barthes'ın yaklaşımlarıyla hem sanatsal alanda hem de birçok sosyal bilimler alanında birçok şeyin gösterge olarak kabul edilerek analiz edilebileceği düşüncesi ortaya çıkmıştır. Özellikle sanat alanında, göstergebilimsel analiz, real olarak görünenin ötesinde olan, sanatçının asıl ortaya koymayı hedeflediği, sanatsal aurayı tetikleyen irreal tabakanın ortaya çıkartılmasında büyük önem taşımaktadır.

Araştırmada, örnekleme alınan ve goblen duvar halıları kullanan iki çağdaş kadın sanatçının eserleri, görünenin ardındaki derin anlamları/yan anlamları ortaya çıkarmayı amaçlayan göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Bu bağlamda, her iki sanatçının da goblen duvar halılarını kişisel belleklerinden elde ettikleri motivasyon ile sanatsal ürüne dönüştürdüğü tespit edilmiştir. Araştırmada, yapılan incelemelerde, her iki sanatçının da eserlerinde parçalanış algısını izleyiciye hissettirdiği, Bourgeoise'in bunu parçalanmalarla ortaya koyarken, Qualeasha'nın bunu parçalanmış soyut görüntüler ve kendi beden parçalarıyla oluşturduğu saptanmaktadır. Ayrıca, en genel anlamda eserler incelendiğinde, her iki kadın sanatçı da kendi benliği üstünden toplumsal (Bourgeoise: Feminist/ Qualeasha: Queer ve Siyahi) mesajları eserlerinin derin anlamında ortaya koymaktadır.



**Kaynakça**

Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*, Çev. Berke Vardar-Mehmet Rifat. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bozdağ, L. (2013). "Biyoktidar Kavramı ve Ötekileştirmenin İki Kadın Karakterde Temsili "Meryem Ana ve Berfo Ana", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 5, s. 152-171.

Civelek, M. ve Türkay, O. (2020). "Göstergebilimin Kuramsal Açından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma", *Alanya Akademik Bakış Dergisi*, Sayı 3, s. 771-784.

Çağlar, B. (2012). Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim, *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 2, s. 22-34 .

Erişti, S. D. B. (2017). "Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek", der. Suzan Duygu Erişti Bedir, Ankara: Pegem Yayınları.

Güneş, A. (2013). "Göstergebilim Tarihi", *Humanities Sciences*, Sayı 4, sf. 332-348.

Karaman, E. (2017). "Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması", *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, Sayı 2, sf. 25-36.

Kılıç Gündüz, Y. (2019). *Anselm Kiefer'in Eserlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi ve Sanat Eğitimi Öğretim Programlarındaki Öğrenme Alanlarına Yansımaları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Resim İş Öğretmenliği.

Kıran, A. (1990). "Dilbilim-Göstergebilim İlişkileri", *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, Sayı 1, sf. 51-62.

Muñoz López, P. (2010). "Louise Bourgeois." *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, number 9, p. 67-80.

Ünal, M. F. (2016). "Göstergebilimin Serüveni". *Mütefekkir*, Sayı 6, s. 379-398.

Zariç, M. (2014). Göstegebilim ve Yapıbozumdan Postmodernist Yapısal Eleştiriye. *Electronic Turkish Studies*, 9(12). 751-767

**İnternet Kaynakları**

**http 1.** <https://qualeasha.com/2021-Tapestries> (Erişim Tarihi: 30.02.2023).

**http 2.** Schwartz, A. (2022). Qualeasha Wood Weaves Cyberculture Into Tapestries <https://www.wmagazine.com/culture/qualeasha-wood-artist-interview-met-museum-hauser-wirth-2022> (Erişim Tarihi: 30.02.2023).

**http 3.** Schwartz, A. (2022). Qualeasha Wood Weaves Cyberculture Into Tapestries <https://www.wmagazine.com/culture/qualeasha-wood-artist-interview-met-museum-hauser-wirth-2022> (Erişim Tarihi: 30.02.2023).

**http 4.** Dresch, E. (2022). Louise Bourgeois: The Woven Child, Hayward Gallery review [https://www.culturewhisper.com/r/visual\\_arts/louise\\_bourgeois\\_exhibition\\_hayward\\_gallery/16556](https://www.culturewhisper.com/r/visual_arts/louise_bourgeois_exhibition_hayward_gallery/16556) (Erişim Tarihi: 30.02.2023).

### **Görsel Kaynaklar**

**Görsel 1.** Qualeasha Wood, *'Memory Leak'*, 2021, (jakarlı pamuklu dokuma, cam tohum boncukları), 213.4 × 157.5 × 1.3 cm. Artsy koleksiyonu. (<https://qualeasha.com/2021-Tapestries>)

**Görsel 2.** *Michelangelo, Pieta, 498–1499* Bozdağ, L. (2013). Biyoiktidar Kavramı ve Ötekileştirmenin İki Kadın Karakterde Temsili "Meryem Ana ve Berfo Ana" . Sanat ve Tasarım Dergisi , 5 (5) , 152-171.

**Görsel 3.** *Qualeasha Wood, Memory Leaks (Kesit), 2021* (<https://qualeasha.com/2021-Tapestries>).

**Görsel 4.** Louise Bourgeois, *Spider (Hücre)*, 1997 ([https://www.culturewhisper.com/r/visual\\_arts/louise\\_bourgeois\\_exhibition\\_hayward\\_gallery/16556](https://www.culturewhisper.com/r/visual_arts/louise_bourgeois_exhibition_hayward_gallery/16556)).

**OTİZMLİ BİREYLERİN MATERYALLERİNİN GRAFİK TASARIM AÇISINDAN İNCELENMESİ\*****EXAMINATION OF THE MATERIALS OF INDIVIDUALS WITH AUTISM IN TERMS OF GRAPHIC DESIGN****Yasin Yılmaz \*\*, Mehmet Emin Kahraman \*\*\*****Öz**

Görsel iletişim yöntemleri insanlık tarihi kadar eski olduğu gibi, günümüzde de yaşamımızın ayrılmaz bir parçasıdır. Görsel unsurların kullanımı, reklam ve eğitim gibi sektörlerde önemli bir rol oynamaktadır. Grafik tasarım renk, doku, tipografi, kompozisyon gibi unsurların belirli ölçütler ve ölçekler doğrultusunda kullanılması sonucu mesajları ulaştıran ve konuşmadan sonraki iletişimin en önemli parçası haline gelen bir sanat disiplini. Geçmişten günümüze toplumların birbiriyle iletişimde sağladığı kolaylıkların yanı sıra gelişimine katkıda bulunan Grafik tasarımın eğitim materyali geliştirmede faydalı olabileceği düşünülmektedir. Toplumsal yaşamın önemli bir parçası olan dezavantajlı grupların eğitimlerinde olduğu gibi Otizmlili bireylerin eğitiminde görsel iletişimin önemi yadsınamaz bir gerçektir. Grafik sanatı, otizmlili bireylerin eğitiminde kullanılan materyallerin geliştirilmesinde büyük bir potansiyele sahiptir. Bu nedenle, otizmlili bireylerin eğitimi için görsel materyallerin nasıl tasarlanabileceği ve mevcut materyallerin etkisi konusunda tasarımcılar ve özel eğitimcilerin görüşlerine başvurulmuştur. Bu çalışma, otizmlili bireylerin eğitiminde görsel materyallerin kullanımının önemini vurgulamakta ve otizmlilerin tedavisinde kullanılan yöntemler açısından bu materyallerin geliştirilmesi için Grafik tasarımın önemini ortaya koymaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Grafik Tasarım İlkeleri, Grafik Tasarım, Otizm, Grafik Eğitimi, Özel Eğitim Materyalleri.

**Abstract**

Visual communication methods are as old as human history, and today they are an integral part of our lives. The use of visual elements plays an important role in industries such as advertising and education. Graphic design is an art discipline that conveys messages because of the use of elements such as color, texture, typography, composition in line with certain criteria and scales and becomes the most important part of communication after speech. In addition to the ease of communication of societies from past to present, it is thought that graphic design, which contributes to its development, can be useful in developing educational materials. The importance of visual communication in the education of individuals with autism, as in the education of disadvantaged groups, which is an important part of social life, is an undeniable fact. Graphic art has great potential in the development of materials used in the education of individuals with autism. For this reason, the opinions of designers and special educators have been consulted on how visual materials can be designed for the education of individuals with autism and the effect of existing materials. This study emphasizes the importance of the use of visual materials in the education of individuals with autism and reveals the importance of graphic design for the development of these materials in terms of the methods used in the treatment of autistic people.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2023 – 05.05.2023*

\*Çalışma Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı Sanat ve Tasarım Doktora Programı "Otizmlilerin Eğitiminde Kullanılan Materyallerin Grafik Tasarım ve Yeni Baskı Teknikleri Açısından İncelenmesi" isimli tez çalışmasından türetilmiştir.

\*\*\*Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İstanbul, kahramanmehmetemin@gmail.com @gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2089-3067>.

**Keywords:** Principles of Graphic Design, Graphic Design, Autism, Graphic Education, Special Education Materials.

## 1. Giriş

Grafik tasarım, bir iletişim amacı doğrultusunda görsel mesajların hazırlanması için kullanılan bir sanat ve tasarım disiplini. Tipografi, renk, form, çizgi, görsel hiyerarşi ve kompozisyon gibi görsel unsurların bir araya getirilmesiyle estetik ve işlevsel olarak çekici görsel iletiler oluşturulur. Bu disiplin, kitaplar, dergiler, afişler, logolar, ambalajlar, web siteleri, mobil uygulamalar ve diğer pek çok medya türü için uygulanabilir. Grafik tasarım, marka kimliği oluşturma, reklam yapma, bilgilendirme, eğlendirme, eğitim ve bilinç yaratma gibi amaçlarla da kullanılabilir. Aynı zamanda bir iletişim aracı olan grafik tasarım, mesajın alıcısına etkili bir şekilde iletilmesine yardımcı olur.

Grafik sanatlar, sürekli bir kendini üretme, yaratıcı ve yapıcı düşünme sürecinden ortaya çıkan bir sanat biçimidir. Grafik tasarım ve grafik düşüncede, öznenin gerçek niteliğinden veya görünümünden çok, görüntü ile izleyici arasındaki görsel diyalogun uygunluğu önemli bir kriterdir (Tunçkan, 2012:149). Grafik tasarım, zihinde kavramsallaştırılan bir fikri, mesajı, konuyu veya olayı temsil eden grafik öğeleri organize etmek için grafik tasarımcı tarafından yönlendirilen bir dizi mekanizmayı içeren zihinsel bir sanattır. Amaçları, tasarımla karşılaşan izleyicinin mekân, yer ve meslek fark etmeksizin ilgisini çekmek ve onları yönlendirmektir. Grafik sanatı, düşüncenin sonucunu görsel olarak aktaran ve yeniden üreten, mesajın izleyici ile hem görüntü hem de kalite açısından tutarlılığından oluşan bir diyalog türüdür. Bu diyalogun bir amaca hizmet etmesi esastır. Bu önem doğrultusunda geliştirilen arayışlar da doğrudan veya dolaylı olarak teknoloji ile ilişkilidir.

Sanat, geçmişten bugüne değişen araçlarıyla farklılıklar göstermiştir. Kil tabletlerin çiviler yerine teknik materyallerle değişmesi, sadece araçlar bağlamında değil aynı zamanda fikir bağlamında da sanatı şekillendirmiştir. Teknolojinin gelişimi, sanatın gelişimini sürekli olarak desteklemiştir ve bu süreçte yeni arayışlar ortaya çıkmıştır. Sanatın dijitalleşmesi sürecinde yeni ortamlar oluşmuş ve insanlar yeni medyalarla tanışmıştır. Ancak gelişen yeni yöntemler, yeni problemleri de beraberinde getirmiştir.

Grafik tasarım, insanlarla iletişim kurmak için kullanılan bir araçtır ve birçok hedef kitleye hitap eder. Twemlow (2006) çalışmasında, tasarım ürünleri tasarımcıların yanı sıra sokaktaki insanlar, genel müdürler, zenginler ve fakirler de dahil olmak üzere birçok kişiye etkileşim oluşturur. Tasarım, insanlarla iletişimin her yerinde duyguya neden olur ve Tanrıku (2019) ise, düşünceleri, fikirleri ve bilgiyi etkili bir şekilde aktarmayı amaçlar. Grafik tasarım, probleme odaklanarak, gerekli olanakları düşünen, tartışan, analiz eden ve yorumlayan bir süreçtir. Problemlerin üstesinden gelmek için grafik tasarım ürünleri, günlük yaşamlarda insanlara kolaylıklar sağlamak için kullanılır.

Grafik tasarım, problem çözme odaklı bir eylemdir ve güçlü bir iletişim içerir. Bu sürecin temelleri, toplumsal birikimler, kültürel altyapı ve tasarım felsefesi gibi soyut kavramlarla oluşturulur. Estetik kaygılar da tasarım sürecinde önemli bir yer tutar. Tasarım elemanları, tasarım ilkeleri ve belirlenmiş genel geçer kriterler ile kullanılarak etkili ve estetik bir iletişim formuna dönüştürülebilir (Çaydere, 2016:95). Grafik tasarımın temel amacı, herhangi bir zamanda ortaya çıkan problemlere odaklanmak ve bunları çözmek için kullanılan bir araçtır. Bu süreçte, tasarımın zihinsel bir arayışla başladığı ve tasarımın problemlere çözüm sunarak izleyiciyi etkilediği anlatılır. Tasarımın bir problemi çözmek için kullanılabilmesi için belirli kriterler ve estetik kaygılar barındırması gerekir. Bu nedenle, tasarım ilkeleri ve elemanları, estetik kaygıları karşılamak ve sorunların çözümüne yönelik olarak kullanılır.

Grafik tasarım sadece bir sanat değil, aynı zamanda yaşamı kolaylaştırmayı hedefleyen bir disiplindir. Tasarımcılar, insanların günlük hayatında karşılaştıkları problemleri çözmek için estetik ve işlevselliği bir arada kullanarak ürünler tasarlarlar. Bu ürünler, insanların hayatlarını daha da kolaylaştırmak, onları daha verimli ve etkili hale getirmek için tasarlanmıştır. Örneğin, bir trafik işareti tasarımı, sürücülere trafik akışını kolayca anlamalarını sağlayarak günlük hayatlarını daha güvenli ve düzenli hale getirir. Benzer şekilde, bir uygulama tasarımı, insanların belirli bir işi daha hızlı ve daha kolay yapmalarına yardımcı olabilir. Grafik tasarımın amacı, insanların hayatlarını daha da kolaylaştırmak ve işlerini daha verimli hale getirmek için tasarımlar üretmektir. Literatürde grafik tasarımını; grafik tasarım Twemlow (2006), kompleks problemleri çözen, enerjiyi yönlendiren ve yaşamın güzelliklerini ortaya çıkaran bir sanat formudur. Ayrıca insanlar arasında iletişim kurmak için bir tür dil olarak da kullanılır. Grafik tasarım, insanların

hayatını kolaylaştıran ve birçok ihtiyacını karşılayan görsel iletişim biçimlerinden biridir. Günümüzde ise yalnızca basılı ürünler için değil, aynı zamanda dijital platformlar için tasarlanan görsel öğeler de grafik tasarım kavramı içerisinde yer almaktadır (Yıldırım, 2012:39). Grafik tasarım, herhangi bir yerde veya durumda kullanılabilir ve her zaman insanlarla iletişim kurmak ve mesajlarını aktarmak için kullanılabilir. Bu, tasarımın farklı alanlarda ve endüstrilerde kullanımının yaygın olduğu anlamına gelir. Grafik tasarım, bir ürünün veya hizmetin tanıtımından, şirketlerin markalaşmasına ve hatta sosyal sorunlara dikkat çekmek için kullanılan afişlere kadar her şeyde kullanılabilir. Grafik tasarım, her sektörde insanların hayatlarını kolaylaştırmak ve daha iyi bir dünya yaratmak için önemli bir araçtır.

## **2. Materyal tasarımı**

Materyal tasarımı, farklı malzemelerin özelliklerini ve kullanım alanlarını anlamak, malzemelerin farklı formlarını ve yapılarını yaratmak, malzemelerin üretim süreçlerini yönetmek ve malzemelerin üretimindeki sınırlamaları anlamak için tasarım sürecine entegre edilmesi anlamına gelir. Materyal tasarımı ayrıca sürdürülebilirlik, işlevsellik, tasarım ve inovasyon gibi konuları da ele alır. Ayrıca, malzemelerin üretim süreçleri, ürünün kullanılacağı amacından tutun da kullanacak bireyin özelliklerine, çevresel etkilerine kadar birçok geniş kapsamda değerlendirilmelidir. Bu nedenle tasarımcılar, ürünlerini tasarlarken malzemelerin üretim süreçlerini ve ürünün kullanımı sırasında doğaya olan etkisini de dikkate almalıdırlar. Materyal tasarımı, sadece ürünlerin işlevselliği ve estetiği açısından değil, aynı zamanda çevresel etkileri de dikkate alarak, sürdürülebilir ve insanların ihtiyaçlarını karşılayan ürünlerin yaratılmasına yardımcı olur. Bu nedenle, materyal tasarımı, sürdürülebilirlik ve çevresel faktörleri dikkate alan tasarım yaklaşımları geliştirmek için tasarımcılar, endüstri liderleri ve akademisyenler tarafından ele alınan bir konudur.

Bahsedilen materyaller arasında kitaplar, yazı tahtaları, projeksiyon cihazları, interaktif beyaz tahtalar, bilgisayarlar, öğrenme oyunları, öğretim videoları, modellemeler ve diğer materyaller bulunabilir. Materyal kullanımı, öğrencilerin ilgisini çekmek, öğrenme sürecini daha interaktif hale getirmek, öğrenme materyalleri arasındaki farklılıkları ve çeşitlilikleri vurgulamak ve öğrenme sürecinin hızını ve kalitesini artırmak için önemlidir. Eğitimde materyal kullanımı, öğrencilerin öğrenme sürecinde aktif bir rol almasına yardımcı olur ve öğrenme sürecinin sadece

sözel olmayan yönlerine de odaklanır. Bu da öğrencilerin öğrenme sürecini daha iyi anlamalarını ve daha uzun süre hatırlamalarını sağlar.

Eğitimde materyal kullanımı, özellikle son yıllarda dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte daha da yaygın hale gelmiştir. Öğrencilerin akıllı tahta, tablet, bilgisayar gibi dijital cihazlarla eğitime erişim sağlaması, öğretmenlerin de bu cihazlar aracılığıyla öğrenme materyallerini sunması mümkün hale gelmiştir. Bu sayede, öğrencilerin daha interaktif ve etkileşimli bir öğrenme deneyimi yaşaması, öğretmenlerin ise derslerini daha canlı ve etkili hale getirmesi mümkün olmaktadır. Dijital materyallerin avantajları arasında, güncellik, kolay paylaşım, öğrenci ilgisini çekme ve daha fazla interaktif öğrenme seçeneği sunma yer almaktadır. Ancak, dijital materyallerin dezavantajları arasında, teknolojik arızalar, internet erişimi sorunları, öğrencilerin dikkatini dağıtabilme riski gibi konular da bulunmaktadır. Dolayısıyla, eğitimde materyal kullanımı her zaman doğru bir planlama ve dengeleme ile gerçekleştirilmelidir. Eğitimde materyal kullanımı sadece günümüz dünyasının kullandığı bir yöntem olmamakla birlikte tarihte farklı dönemlerde kullanılmıştır.

Antik dönemlerde, öğretmenler materyal kullanarak öğrencilere bilgi aktarımı yaparlardı. Bu materyaller arasında, tahta tabletler, kil tabletler, papirüsler ve taş tabletler yer alırdı.

Orta çağda, materyal kullanımı genellikle manastır okullarında yaygındı. Öğrenciler, el yazması kitaplar, resimler ve heykellerle birlikte, zanaat ve sanat tekniklerini öğrenmek için materyalleri kullanırlardı.

Rönesans dönemi, materyal kullanımında büyük bir değişim getirdi. Rönesans öncesi dönemde, öğretmenler sadece metinleri okuyarak öğrencilere bilgi aktarımı yaparlardı. Ancak Rönesans dönemiyle birlikte, öğretmenler daha görsel ve interaktif materyaller kullanmaya başladılar

Sanayi devrimi, materyal kullanımında büyük bir değişime yol açtı. Sanayi devrimiyle birlikte, öğretmenler daha fazla üretilen materyalleri kullanmaya başladılar. Örneğin, siyah tahtalar, sınıf masaları ve sandalyeler, haritalar ve posterler gibi materyaller, bu dönemde sıkça kullanılan materyaller arasındaydı

20. yy başlarından itibaren, teknolojinin gelişmesiyle birlikte materyal kullanımı daha da yaygınlaştı. Öğretmenler, slaytlar, film şeritleri, projektörler ve ses kayıt cihazları gibi materyalleri kullanarak öğrencileri daha etkili bir şekilde öğretmeye başladılar. Günümüzde ise, bilgisayarlar, tabletler, interaktif tahtalar, online kaynaklar ve e-öğrenme platformları gibi dijital materyaller sıkça kullanılmaktadır.

Bu dönemde öğretmenler, öğrencilerin dikkatini çekmek ve öğrenmelerini kolaylaştırmak için daha etkileşimli ve görsel materyaller kullanmaya başladılar. Eğitimde materyal kullanımı, öğrencilerin öğrenme motivasyonunu yükseltti ve öğrenme sürecini daha keyifli hale getirdi. Ayrıca, teknolojik materyaller sayesinde öğretmenler, öğrencilerin öğrenme sürecini daha etkili bir şekilde izleyebildi ve öğrenci başarısını daha iyi değerlendirebildi. 20. yüzyılda, öğretmenlerin materyal kullanımı sayesinde, öğrenciler daha iyi bir öğrenme deneyimi yaşadılar ve eğitimdeki başarı oranını üzerindeki etkileri arttı.

Günümüzde, 3 boyutlu yazıcılar, arttırılmış gerçeklik (AR) ve sanal gerçeklik (VR) gibi teknolojiler eğitimde giderek daha fazla kullanılmaktadır. Örneğin, 3 boyutlu yazıcılar, öğrencilerin kendi tasarımlarını oluşturmasına ve nesnelere gerçek hayatta gözlemlenmelerine olanak tanır. Arttırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik ise öğrencilerin ders konularını daha etkileşimli bir şekilde öğrenmelerine yardımcı olabilir. Bilgiyi transfer etme deneyimlerine katkı sağlar. Bu teknolojiler, öğrencilerin öğrenme deneyimini artırır ve onları daha ilgi çekici hale getirir. Ayrıca, öğrencilerin ders materyallerine daha derinlemesine bir anlayış kazanmalarını sağlar. Boztaş'a göre (2011:47) bilgisayar teknolojisinin gelişmesi ve internetin yaygınlaşması eğitim materyallerinin erişilebilirliğini artırmıştır. Öğrenciler, herhangi bir yerden internet aracılığıyla öğrenme materyallerine erişebilirler. Ayrıca, çevrimiçi öğrenme platformları ve diğer dijital araçlar, öğretmenlerin öğrenme materyallerini daha etkili bir şekilde sunmalarına ve öğrencilerin öğrenme deneyimlerini zenginleştirmelerine yardımcı olur. Örneğin, öğrenciler artık dijital interaktif kitaplar, öğrenme oyunları ve sanal laboratuvarlar gibi farklı materyalleri kullanarak öğrenme deneyimlerini zenginleştirebilirler. Ayrıca, öğretmenler, öğrencilerin öğrenme sürecini takip etmek için çevrimiçi araçları kullanarak öğrenci ilerlemesini izleyebilir ve öğrencilerle daha etkili bir şekilde iletişim kurabilirler.



Materyallerin içeriği grafik tasarım eğitimi sürecini kapsayan birçok konuyu içerebilir. Bunlar, geleneksel sanat teknikleri, renk kuramı, tasarım ilkeleri, tipografi, baskı teknikleri, ambalaj tasarımı, matbaa bilgisi ve logo tasarımı gibi konuları kapsar. Bunun yanı sıra, diğer sanat dallarının grafik tasarım ile olan ilişkisi de materyallerin içeriğinde yer alabilir. Öğrencilerin farklı stilleri, teknikleri ve sanat akımlarını öğrenmelerine yardımcı olan örnekler, ödevler ve projeler gibi materyaller de sağlanabilir (Boztaş, 2011:51). Grafik tasarım materyalleri tasarlarken, tasarımın amacına, hedef kitleye ve iletilmek istenen mesaja göre işleyişini düşünmek son derece önemlidir. Materyallerin tasarımında geleneksel yöntemler ve ilkeler hala geçerli olsa da teknolojik gelişmeler de tasarımların işleyişinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu nedenle, tasarımcılar hem geleneksel yöntemleri hem de teknolojik yenilikleri bir arada kullanarak, etkili ve işlevsel materyalleri tasarlamalıdır.

Materyal tasarımıyla, öğretmenler öğrencilerin öğrenme sürecini kolaylaştırabilirler. Materyallerin görsel unsurları, öğrencilerin bilgiyi daha kolay anlamalarına ve hatırlamalarına yardımcı olabilir. Ayrıca, materyallerin düzenli ve anlaşılır olması, öğrencilerin kavramları daha iyi anlamalarına ve materyalleri daha iyi öğrenmelerine yardımcı olabilir. Bununla birlikte, materyal tasarımında grafik tasarımın yanı sıra, metin yazımı, dil kullanımı, bilgi sunumu ve öğrenme hedefleri de önemlidir. Materyal tasarımında hedeflenen öğrenme hedefleri, materyalin içeriğiyle birleştirilerek, öğrencilerin belirli bir konuda hedeflenen becerileri ve bilgileri edinmelerine yardımcı olabilir.

Ayrıca, grafik tasarım teknikleri, materyallerin daha erişilebilir hale getirilmesine de yardımcı olabilir. Örneğin, uygun renk seçimi ve kontrast kullanımı, düşük görme yeteneğine sahip öğrencilerin materyalleri daha kolay okumasını sağlayabilir. Ayrıca, doğru düzenleme ve şekil kullanımı, öğrencilerin materyalleri daha kolay tarayabilmesini ve gereksiz bilgi kirliliğinden kaçınmasını sağlayabilir. Bu bağlamda grafik tasarım, materyal tasarımında önemli bir rol oynar ve öğrencilerin öğrenme sürecini daha etkili hale getirmeye yardımcı olur.

Grafik tasarımın materyal geliştirme sürecine katkıları sadece bunlarla sınırlı değildir. Grafik tasarımcılar, materyallerin hedef kitesine uygun olarak tasarlanmasına da yardımcı olurlar. Örneğin, materyal öğrencilere yönelikse, grafik tasarımcılar materyalin daha renkli ve canlı görünmesini sağlayabilirler. Ayrıca, grafik tasarımcılar, materyallerin farklı türleri için uygun

tasarımlar oluşturabilirler. Örneğin, bir broşür için tasarlanmış bir grafik tasarım, bir ders kitabı için uygun olmayabilir. Grafik tasarımın materyal geliştirme sürecine katkıları, materyallerin daha etkili bir şekilde iletilmesine yardımcı olarak, öğrenme sürecinin daha verimli ve eğlenceli hale gelmesine katkı sağlar.

### **2.1. Özel Öğretim Materyalleri**

Özel gereksinimli bireylerin eğitiminde, öğrenme ve öğretme sürecinde farklı yaklaşımlar gerekebilir. Öğrenme ve öğretme süreçlerinde bireysel farklılıklar göz önünde bulundurulmalı ve her öğrencinin ihtiyacına göre özelleştirilmiş bir eğitim programı geliştirilmelidir. Bu programda öğrencinin öğrenme stilleri, ilgi alanları, yetenekleri, güçlü ve zayıf yönleri göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca, özel gereksinimli bireylerin eğitiminde öğretmenlerin rolü de çok önemlidir. Öğretmenler, öğrencilerin öğrenme sürecine uygun öğretim stratejileri geliştirmeli ve öğrencilerin motivasyonunu artırmak için çeşitli pekiştireçler kullanmalıdır. Pekiştireçler, öğrencilerin davranışlarını tekrarlamalarını sağlayarak öğrenmenin kalıcılığını artırabilir. Pekiştireçler, özel gereksinimli bireylerin eğitiminde, öğrencilerin ilgi alanlarına uygun olarak seçilmelidir. Son olarak, özel gereksinimli bireylerin eğitiminde, öğrencilerin problem davranışlarının azaltılması ve olumlu davranışların artırılması için davranış yönetimi stratejileri de kullanılabilir. Davranış yönetimi stratejileri, öğrencilerin olumlu davranışlarını pekiştirerek problem davranışlarının azaltılmasına yardımcı olabilir. Bu stratejiler, öğrencilerin özgüvenlerini artırarak öz-düzenlemelerini sağlayabilir ve akademik başarılarını da artırabilir. (Eldeniz Çetin, 2017: 309). Özel eğitim sadece zihinsel veya psikomotor eksiklikleri olan bireyler için değil, üstün yetenekli bireyler için de planlanan, uygulanan ve geliştirilen programları kapsar. Üstün yetenekli bireylerin özel eğitim ihtiyaçları, genellikle öğrenme hızları, derinlikleri ve genişlikleri açısından farklılık gösterir. Bu nedenle, özel eğitim programları, bu özellikleri göz önünde bulundurarak planlanmalı ve uygulanmalıdır. Ayrıca, üstün yetenekli bireylerin potansiyellerini tam olarak ortaya çıkarmalarına yardımcı olmak için farklı öğrenme ve öğretme stratejileri kullanılmalıdır.

Millî Eğitim Bakanlığı Özel Eğitim Hizmetleri Yönetmeliği'nde "Özel eğitim gerektiren birey" şöyle tanımlanmaktadır: "Çeşitli nedenlerle bireysel ve gelişim özellikleri ile eğitim yeterlilikleri açısından akranlarından beklenen düzeyden anlamlı farklılık gösteren ve bu farklılığı ortadan kaldırmaya yönelik özel eğitim ve destek hizmetlerine ihtiyaç duyan bireylerdir." Bu

tanım, özel eğitim kapsamında yer alan bireyleri kapsar ve özel eğitim hizmetlerinin verilmesinde temel bir referans noktasıdır (Toy ve Kesici, 2020:62). Millî Eğitim Bakanlığı tarafından hazırlanan Özel Eğitim Hizmetleri Yönetmeliği kapsamında, özel gereksinimli bireylerin eğitimi önemsenmiş ve bu bireylerin akranlarıyla orantılı olarak gelişimlerini desteklemek amacıyla çeşitli programlar ve uygulamalar planlanmıştır. Bu yönetmelik sayesinde özel eğitime ihtiyaç duyan bireylerin eğitim hizmetlerine erişimleri de kolaylaştırılmıştır.

Erken çocukluk özel eğitimi, çocukların doğumdan okul çağına kadar olan dönemde eğitim ve öğretim ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik bir alandır. Bu alanda erken müdahale ile çocukların gelişiminde oluşabilecek sorunlar önlenilmekte veya en azından bu sorunların etkileri en aza indirgenebilmektedir. Bu nedenle erken çocukluk özel eğitimi, çocukların ve ailelerinin gereksinimlerini karşılamak, yetersizliğin engelle dönüşmesini önlemek ya da çocuğun yaşlılarıyla gelişim farklılığını en aza indirmeyi hedefleyen önemli bir alandır. Ülkemizde son on yılda erken çocukluk özel eğitimi alanında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Millî Eğitim Bakanlığı'nın desteğiyle, özel eğitim alanında uzmanlaşmış öğretmenlerin sayısı artırılmış, erken çocukluk özel eğitimi uygulamaları yaygınlaştırılmış ve bu alanda birçok eğitim kurumu açılmıştır. Ancak, gelişmiş ülkelerde erken çocukluk özel eğitimi yaklaşık elli yıldır uygulanmaktadır ve bu ülkelerde bu alanda daha fazla deneyim ve uzmanlık bulunmaktadır. Bu nedenle, ülkemizde erken çocukluk özel eğitimi alanında yapılacak daha çok çalışma ve yatırım bulunmaktadır (Pınar, 2006:71). Ailelerin bilinçli olmama durumu engelli bireylerin gelişimini olumsuz etkileyebilir. Bu nedenle özel eğitim kurumları ve normal okullarda, öğretmenler ve rehberlik birimleri bu konularla ilgilenir ve aileleri bilinçlendirir. RAM (rehberlik araştırma merkezleri) gibi kurumlar, öğrencilerin özel eğitime ihtiyaç duyup duymadıklarını belirlemek için testler yaparak, onları uygun özel eğitim merkezlerine yönlendirmektedirler. Bu sayede özel eğitim ihtiyacı olan bireylerin eğitim ihtiyaçları karşılanmakta ve gelişimleri desteklenmektedir.

Özel eğitim merkezlerinde kullanılan materyaller genellikle öğrencilerin ihtiyacına göre özel olarak tasarlanmış veya seçilmiş materyallerdir. Bu materyaller, zihinsel, fiziksel veya duygusal ihtiyaçları olan öğrencilerin eğitimlerinde kullanılmak üzere tasarlanmıştır. Örneğin, öğrencilerin motor becerilerini geliştirmek için kullanılan egzersiz materyalleri, okuma ve yazma becerilerini geliştirmek için özel olarak tasarlanmış materyaller gibi farklı materyaller

bulunmaktadır. Bu materyaller, öğrencilerin özel ihtiyaçlarını karşılamak üzere milli eğitim bakanlığı tarafından veya özel sektörde tasarlanabilir ve temin edilebilir.

### 3. Otizm Tanı ve Nedenleri

Otizm spektrum bozukluğu olan bireylerin her birinin kendine özgü farklılıkları ve güçlü yönleri de bulunmaktadır. Örneğin, bazı otistik bireyler dil öğreniminde güçlük yaşarken bazıları dil konusunda oldukça yeteneklidir. Otistik bireyler genellemelerle değil, bireysel farklılıklar gözetilerek değerlendirilmelidir (Özbey, 2005:13). Otizmliler belirli rutinlerde tekrar eden davranışlar sergilerler. Dış dünyada meydana gelen değişikliklerden rahatsızlık duyabilirler. Ayrıca, sosyal etkileşimde zorlanır ve başkalarıyla ilişki kurmakta zorluk çekebilirler. Otizmliler bireylerin algılama ve duygu durumları, farklı şekillerde işleyebilir ve bazıları için duygu durumlarını ifade etmek zor olabilir. Cinsiyet ayrımı ile ilgili istatistiklere gelince, erkeklerde otizm spektrum bozukluğu (OSB) oranı kadınlara göre daha yüksektir. Ancak, kadınların otizmliler olma olasılığı erkeklerden daha az gözlemlenir çünkü kadınlar genellikle daha az belirgin semptomlar sergilerler ve bu nedenle otizmliler olma olasılıkları daha zor teşhis edilir.

Otizm spektrum bozukluğu olan bireylerin dil ve iletişim becerilerinde çeşitli farklılıklar gözlemlenebilir. Bazıları hiç konuşamazken bazıları da geç konuşabilir fakat iletişim kurmakta güçlük çekebilir. Ayrıca duyu hassasiyetleri de farklılık gösterir, bazılarında belirli dokunuşlar veya sesler çok rahatsızlık verebilir. Motor becerileri de genellikle zayıftır, kas kontrolü ve koordinasyon sorunları yaşayabilirler. Sınırlı ilgi alanlarına karşı, tekrarlayıcı davranışları ve ritüelleri sıklıkla sergilerler. Bu durum, bazı otistik bireyler için güvenlik ve konfor sağlar. Ancak bu tekrarlayıcı davranışlar, sosyal etkileşimlerinde ve günlük hayatta bazı zorluklara yol açabilir (Özbey, 2005:13-14). Otistik bireylerin tümü göz temasından kaçınmaz, bazıları göz teması kurabilir ancak bazıları bunu zor bulur. Otistik bireylerin çoğu konuşabilir, ancak bazıları geç konuşabilir veya hiç konuşamaz. Ayrıca, otistik bireylerin sorulara cevap verirken başka yere bakmaları da her zaman geçerli değildir, bazıları doğrudan göz teması kurarak cevap verebilir. Yabancılardan uzak durabilirler, ancak bazı otistik bireyler de yabancılarla ilgilenir veya arkadaşlık kurarlar. Duyusal hassasiyet de bireyseldir ve her otistik bireyde farklı olabilir. Otistik bireylerin kas gücü veya yüzme yetenekleri konusunda genellemeler yapmak doğru değildir, çünkü her birey farklıdır ve bazıları bu becerilere sahip olabilirler.

### 3.1. Otizm Eğitim Programları

Otizmlı çocuklar için eğitim programları, özel ihtiyaçlarına ve seviyelerine göre özelleştirilir. Bu özel ihtiyaçlar genellikle dil ve iletişim, sosyal etkileşim, duyuşal işleme ve davranışsal problemleri içerir. Eğitim programları, özel eğitimciler, psikologlar, terapistler ve diğler sağıık uzmanları tarafından geliştirilir ve uygulanır. Bu uzmanlar, çocuğın özel ihtiyaçlarını ve güçlü yönlerini değerlendirerek, eğitim programını kişiselleştirirler ve çocuğın öğrenme sürecindeki engelleri aşmasına yardımcı olurlar. Öz-bakım becerileri, yani kişisel hijyen, giyinme, beslenme gibi günlük yaşam aktiviteleri için de öğretmenler ve terapistler tarafından özel eğitim materyalleri ve teknikleri kullanılabilir. Davranış yönetimi, otizmlı çocukların olumsuz davranışlarını yönetmek ve olumlu davranışları teşvik etmek için stratejiler geliştirmeyi içerir. Buna örnek olarak ödül sistemleri, ceza sistemleri ve sakinleştirici teknikler gibi yöntemler kullanılabilir. Eğitim programları, çocuğın özel ihtiyaçlarına ve seviyesine göre özelleştirildiğı için, her çocuk için farklılık gösterir. Eğitim programları otizmlı çocukların bireysel ihtiyaçlarını karşılamak üzere özelleştirilir. Öz-bakım becerileri ve davranış yönetimi konularında da destek sağlanarak, çocukların günlük yaşam aktivitelerinde daha bağımsız hale gelmeleri hedeflenir. Sosyal ve iletişim becerileri de özellikle otizmlı çocukların zayıf olduğı alanlardır ve bu becerilerin geliştirilmesi çocuğın daha iyi entegre olmasına, toplumsal etkileşimlerinde başarılı olmasına ve daha mutlu bir hayat sürmesine yardımcı olabilir.

Otizmlı çocuklara uygulanan eğitimler genellikle bireyselleştirilmiş ve çoklu bileşenli programlar olarak tasarlanmaktadır. Bu programlar, bireyin özelliklerine, yaşına, özel ihtiyaçlarına ve güçlü yönlerine göre özelleştirilir. Bazı ülkelerin otizmlı çocuklar için eğitim modelleri şunlardır;

ABD: Eğitimde Bireyselleştirme Yasası (IDEA) altında, okulların otizmlı çocuklara özel eğitim ve hizmetler sunması gerekmektedir. Eğitim programları, erken müdahale, uygulamalı davranış analizi (ABA), sosyal beceri öğretimi ve iletişim becerileri geliştirme gibi yöntemleri içerebilir.

İngiltere: Otizmliler için eğitim programları genellikle Eğitim ve Bakım Planı (EHCP) altında sunulmaktadır. Programlar, ABA, resimli kartlar, işaret dili ve çoklu duyuşal öğrenme gibi yöntemleri içerebilir.

Kanada: Otizmliler için eğitim programları, yerel okullar, özel eğitim merkezleri ve terapi merkezleri tarafından sunulmaktadır. Programlar, müdahaleci davranış terapisi, sözel olmayan iletişim teknikleri ve duyuşal bütünleme terapisi gibi yöntemleri içerebilir.

Türkiye: Türkiye'de otizmliler için eğitim programları, Millî Eğitim Bakanlığı'nın desteğiyle birçok özel eğitim ve rehabilitasyon merkezi tarafından sunulmaktadır. Programlar, sosyal beceri öğretimi, iletişim becerileri geliştirme, duyuşal bütünleme terapisi ve oyun terapisi gibi yöntemleri içerebilir.

Otizmliler doğru yöntemlerle yetiştirilirse kendi bakımını sürdürebilen ve topluma faydalı bireylere dönüşebilirler. Örneğin, Amerikalı otizmliler Savant Temple Grandin hayvan davranışları üzerine yaptığı çalışmalarla tanınmaktadır. Diğer bir örnek ise otizmliler ressam Stephen Wiltshire'dir. Kendisi, zihinsel engeli nedeniyle konuşma ve iletişim becerileri kısıtlı olsa da ayrıntılı olarak hatırladığı manzaraları çizme yeteneği ile tanınır. Ünlü bir diğer örnek ise Susan Boyle'dir. Kendisi, İngiliz yetenek yarışması programı Britain's Got Talent'ta muhteşem bir ses performansı sergileyerek dünya çapında tanınmıştır. Böyle, sonradan yaptığı açıklamalarda, Asperger sendromu teşhisi konulduğunu belirtmiştir. Bu örneklerin yanı sıra, birçok otizmliler, farklı alanlarda başarılı kariyerlere sahip olmuşlardır. Ancak, her otizmliler farklıdır ve kendine özgü özelliklere sahiptir, bu nedenle her bireyin kendi potansiyelini keşfetmesi ve kendine uygun bir kariyer yolunu takip etmesi önemlidir.

### **3.2. Otizm Materyalleri**

Materyallerin özel eğitimdeki önemi gerçekten çok büyüktür. Bu materyaller öğrencilerin öğrenme sürecini kolaylaştırmaya ve onların öğrenme düzeylerini arttırmaya yardımcı olabilir. Özel eğitim materyalleri, öğrencilerin ihtiyaçlarına uygun olarak tasarlanabilir ve onların öğrenme stilleri ve düzeyleri dikkate alınarak seçilebilir. Bu materyaller aynı zamanda öğretmenlerin de işlerini kolaylaştırır ve onların öğrencileriyle daha etkili bir şekilde çalışmalarına olanak tanır. Örneğin sadece kırmızı kavramı öğretilirken 50'ye yakın materyal kullanılır (Özbey, 2012:65).

Özellikle otizmliler bireylerin eğitiminde, materyallerin kullanımı çok önemlidir. Otizmliler bireylerin zihinleri farklı şekilde çalışabilir ve bu nedenle öğrenmeleri için farklı yaklaşımlar ve materyaller gerekebilir. Örneğin, bazı otizmliler bireyler görsel öğrenme stilini tercih edebilirler, bu nedenle görsel materyaller (örneğin resimler, grafikler, renkli kartlar vb.) kullanarak öğretmek daha etkili olabilir. Diğer otizmliler bireyler ise dokunsal öğrenme stilini tercih edebilirler, bu nedenle dokunmatik materyaller (örneğin çeşitli dokular, malzemeler vb.) kullanarak öğretmek daha etkili olabilir. Özel eğitim materyalleri öğrencilerin öğrenme sürecine büyük katkı sağlayabilir ve öğretmenlerin öğrencileriyle daha etkili bir şekilde çalışmalarına yardımcı olabilir. Özellikle otizmliler bireylerin eğitiminde materyallerin doğru seçimi ve kullanımı büyük önem taşır.

Otizmliler çocukların eğitiminde kullanılan materyallerin yetersiz olduğu bir gerçektir. Bu materyallerin çoğu genellikle okul öncesi eğitim için üretilmiştir ve otizmliler çocukların öğrenme ihtiyaçlarını tam olarak karşılamamaktadır. Ayrıca, ticari amaçla üretilen materyaller de genellikle yeterli özen ve kalite kontrolü yapılmadan üretilmektedir, bu da materyallerin işlevselliğini ve etkililiğini azaltabilir. Özel eğitim kurumlarında da gözlemlendiği gibi, otizmliler çocuklar için özel olarak tasarlanmış materyallerin eksikliği vardır. Bu nedenle, özgül öğrenme güçlüğü, zihinsel engelliler, disleksi gibi diğer özel öğrenci grupları için tasarlanmış materyallerin kullanılması, otizmliler çocukların ihtiyaçlarına tam olarak cevap veremeyebilir. Ayrıca, materyallerin görsel tasarımı da önemlidir. Otizmliler çocuklar genellikle görsel öğrenme stilini tercih ederler ve doğru görsel materyaller kullanarak öğrenme sürecini kolaylaştırmak mümkündür. Materyallerde kullanılan görsellerin kalitesi, renkleri ve boyutu da otizmliler çocukların öğrenme sürecini etkileyebilir. Otizmliler çocukların eğitiminde kullanılan materyallerin yetersiz olduğu bir gerçektir ve bu materyallerin kalitesinin ve işlevselliğinin artırılması önemlidir. Bu, özel eğitim kurumları, öğretmenler ve ebeveynlerin birlikte çalışarak gerçekleştirebilecekleri bir gelişim alanıdır.



**Görsel 1-2-3.**MEB Özel Eğitim Materyal Örneği, MEB Özel Eğitim Materyal Kataloğu, 2017.

Otizimli bireylerin iletişim ve öğrenme süreçlerinde kullanılan materyallerin özellikleri çok önemlidir. Gerçek fotoğrafların ve objelerin kullanımı, anlatılan kavramların somutlaşmasına ve daha net bir şekilde anlaşılmasına yardımcı olabilir. Ayrıca, hareketli nesnelerin kullanımı da otizmli bireylerin dikkatlerinin çekilmesine yardımcı olabilir. Bu nedenle, öğrenme materyalleri seçilirken, otizmli bireylerin özellikleri ve ilgi alanları da göz önünde bulundurulmalıdır.

### 3.3. Otizm ve Sanat İlişkisi

Sanatın ve zanaatın sınırlarının belirli olmadığı, kişilerin iç dünyalarının ifade edilmesinde kullanılan bir araç olduğu düşünülebilir. Sanatın ticari bir amaç taşımadığı, sadece kişisel bir ifade biçimi olarak kullanıldığı durumlarda gerçek sanatın ortaya çıkabileceği düşünülebilir. Ayrıca, otizmli bireylerin takıntılı davranışlarından dolayı belirli konularda uzmanlaşmaları ve bu konularda çok iyi eserler ortaya çıkarmaları da sanatın sınırlarının olmadığını gösterir. Sanat, insanların iç dünyalarını ifade etme, kendilerini keşfetme ve başkalarıyla iletişim kurma yolu olabilir. Bu nedenle, sanatın ticari kaygılardan uzak bir şekilde ele alınması ve herkesin kendi iç dünyasını ifade etmek için kullanabilmesi önemlidir.

Her otizmli bireyin sanatçı ya da üstün yetenekli olmadığını belirtmek önemlidir. Bazı otizmli bireyler, takıntılı davranışlarından dolayı belirli konularda uzmanlaşabilirler, ancak genelleme yapmak doğru olmaz. Sosyal medyada dahi bellek lakabı alan ve farklı şehirlerin üzerinde helikopterle gezdikten sonra tüm detaylarıyla şehirlerin resmini yapan, Stephen Wiltshire örneği, otizmli bireylerin bazı durumlarda belirli konularda özellikle başarılı olabileceklerini gösterir, ancak herkesin bu şekilde özelliklere sahip olacağı anlamına gelmez.



Sanatın sınırlarının geniş olması ve herkesin iç dünyasını ifade etmek için kullanabilmesi, otizmli bireylerin de sanatı keşfetmelerini ve kendilerini ifade etmelerini sağlayabilir.

#### **4. Bulgular ve Sonuç**

Günümüz iletişim kültürü içinde, görsel olguların etkisi oldukça önemli hale gelmiştir. Televizyon, internet, sosyal medya ve diğer medya araçları aracılığıyla bireyler, sürekli olarak çeşitli görsel uyarıcılara maruz kalmaktadır. Bu uyarıcılardan etkilenme dereceleri, kişinin algı düzeyi, ilgi yönelimi ve davranışları gibi faktörlere bağlıdır.

Ayrıca, teknolojik gelişmeler, sanat ve eğitim alanlarında da önemli değişikliklere yol açmıştır. Örneğin, dijital teknolojilerin gelişimi, sanatçılara ve tasarımcılara yeni yaratıcı imkanlar sunmuş ve sanatın sınırlarını genişletmiştir. Ayrıca, eğitim alanında da dijital araçlar ve kaynaklar, öğrencilerin öğrenme süreçlerini daha etkili ve verimli hale getirmeye yardımcı olmuştur.

Ancak, görsel olguların etkisi konusunda dikkatli olmak da gereklidir. Özellikle çocuklar ve gençler gibi etkilenme düzeyi daha yüksek gruplarda, uygun olmayan görsel uyarıcılardan kaynaklanan olumsuz etkiler söz konusu olabilir. Bu nedenle, medya okuryazarlığı ve doğru değerlendirme becerilerinin geliştirilmesi, görsel olguların olumlu etkilerinin elde edilmesine yardımcı olabilir.

Sosyal etkileşim becerileri, insanlar arasındaki iletişim ve ilişki kurma sürecinde önemli bir rol oynar. Bu beceriler, insanların birbirleriyle etkileşim kurarken uygun davranışlar sergilemesine, empati kurmasına ve karşı tarafın duygularını anlamasına yardımcı olur. Bu beceriler, eski çağlardan günümüze kadar insanların hayatının bir parçası olmuştur ve çoğu zaman kasıtlı eğitim gerektirmeden, günlük yaşamın içinde edinilmiştir.

Ancak, dezavantajlı bireylerin sosyal etkileşim becerilerini edinmeleri, diğer bireylere göre daha zor olabilir. Bu bireyler, duygusal, sosyal veya fiziksel açıdan dezavantajlı oldukları için, sosyal etkileşimlerde daha fazla zorluk yaşayabilirler. Bu nedenle, bu grupların yaşamlarını sürdürülebilir hale getirmek ve hayatlarının kalitesini artırmak için, toplum olarak onların farkındalığını oluşturmak ve desteklemek önemlidir.

Otizm, bir hastalık değil, bir gelişimsel bozukluktur ve her bireyin farklı özellikleri ve ihtiyaçları vardır. Bu nedenle, otizmlili bireylerin eğitiminde kullanılan materyallerin ve eğitim süreçlerinin kişiselleştirilmesi önemlidir. Ayrıca, otizmlili bireylerin eğitimi için özel olarak tasarlanmış materyaller ve yöntemler, onların öğrenme sürecini destekleyebilir ve onların sosyal ve duygusal becerilerini geliştirmelerine yardımcı olabilir. Otizmlili bireylerin eğitiminde kullanılan materyaller ve yöntemlerin, diğer dezavantajlı grupların eğitiminde kullanılan materyallerden farklı olması gerektiği konusu da gerekliliktir. Çünkü her grup farklı özelliklere sahiptir ve bu özelliklerin dikkate alınması gereklidir.

Otizmlili bireylerin her birisinin farklı duyu durum bozuklukları olabilir. Birisi kendisini ifade etmekte zorluk çekerken diğeri çok iyi kendisini ifade edebilirken konuşma sırasında karşısındakine fazla yaklaşma ya da bir kol bacak gibi uzuvu standardın dışında davranış sergileyebilir. Bu nedenle otizmlililerin davranış durumlarına göre materyallerin kullanımı zorunluluktur.

Araştırmadan edinilen bilgilere göre Materyallerin otizmlili bireylerin eğitiminde etkili olabilmesi için dikkat çekicilik, akılda kalıcılık, estetik yeterlilik ve doğru yer seçimi gibi faktörlerin önemsenmesi gerekmektedir. Tasarım aşamasında yenilikçi bakış açısıyla birlikte bu faktörlerin göz önünde bulundurulması, materyallerin etkililiğini artırabilir. Ayrıca, materyallerin uzun süreli kullanılmaması ve takıntıların oluşmasını engellemek için dönemsel olarak değiştirilmesi de önemlidir. Teknolojik gelişmelerden de faydalanarak daha işlevsel ve etkili materyallerin tasarlanması mümkündür. Özellikle grafik tasarım açısından da düşünülerek estetik yeterliliği olan materyallerin tasarlanması, otizmlili bireylerin eğitiminde etkili bir araç olabilir.

Bu bulgular, otizm materyallerinin tasarımı için görsel öğelerin seçimi ve kullanımında dikkatli olunması gerektiğini göstermektedir. Özellikle görsel uyum, özgünlük, denge ve karşıtlık gibi tasarım kriterleri göz önünde bulundurularak tasarım yapılması önemlidir. Ayrıca, tasarımların sade olması ve nitelikli görsellerin tercih edilmesi de önerilmektedir. Bununla birlikte, karmaşık görsellerin de bilgi verme açısından etkili olabileceği, ancak diğer tasarım kriterleriyle uyumlu olması gerektiği unutulmamalıdır. Sonuç olarak, otizm materyallerinin tasarımında görsel öğelerin seçimi ve kullanımı, bilgi verme amaçlarına uygun olmakla birlikte,

görsel uyum, özgünlük, denge ve karşıtlık gibi tasarım kriterlerine de dikkat edilmesi gerekmektedir.

Özdenetimli insanlar tarafından tasarımların yapılması gerekliliği, tasarımların amacına uygun şekilde hazırlanmasını sağlayabilir. Bu sayede materyaller, kullanıcılara daha etkili bir şekilde ulaşabilir ve istenilen sonuçlar elde edilebilir. Bununla birlikte, tasarımın amacına uygunluğu kadar, kullanıcıların ihtiyaçları ve beklentileri de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu nedenle, tasarım sürecine kullanıcıların da dâhil edilmesi ve geri bildirimlerinin alınması önemlidir.

Ayrıca, tasarımların estetik yönü kadar işlevselliği de önemlidir. Materyallerin tasarımında kullanılacak materyallerin kalitesi, dayanıklılığı ve kullanım kolaylığı gibi faktörler de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu faktörler, materyallerin kullanım ömrünü uzatabilir ve kullanıcıların memnuniyetini artırabilir.

Sonuç olarak, materyallerin tasarımı sürecinde tasarımcıların yanı sıra kullanıcıların da dahil edilmesi gereklidir. Tasarımların amacına uygunluğu, estetik yönü ve işlevselliği gibi faktörlerin hepsi birlikte düşünülmelidir. Bu şekilde, daha etkili ve kullanışlı materyaller hazırlanabilir ve istenilen sonuçlar elde edilebilir. Materyal tasarımı öğrenme sürecinde önemli bir role sahiptir. Grafik tasarım teknikleri, materyallerin görsel öğelerini güçlendirirken, metin yazımı, dil kullanımı, bilgi sunumu ve öğrenme hedefleri de materyalin etkililiğini arttırmak için dikkate alınmalıdır.

### **Kaynakça**

Begtimur, M. E. (2018). "İlk Matbaanın Mucidi", Begtimur, *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi* , (12) , 160-168, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uygur/issue/41868/446658>.

Çaydere, O. (2016). Grafik Tasarım Eğitiminde Temel Tasarım Eğitiminin Önemi, *Fine Arts* , 11 (2) , 93-97 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/nwsafine/issue/19917/213191>.

Eldeniz Çetin, M. (2017). Özel Gereksinimli Bireylerin Tercihlerinin Değerlendirilmesi, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Özel Eğitim Dergisi* , 18(02), 309-328, DOI: 10.21565/ozelegitimdergisi.293726.

Kartal, B. (2020). Outsider to Insider: The Art of the Socially Excluded . *Yedi* , (24) , 141-149 . DOI: 10.17484/yedi.649932.

Özbey, Ç. (2005). *“Dünden Bugüne Otizm”*. İstanbul: Yuka Yayınları.

Özbey, Ç. (2012). *Otizm ve Otistik Çocukların Eğitimi*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Pınar, E. S. (2006). Dünyada ve Türkiye'de Erken Çocukluk Özel Eğitiminin Gelişimi ve Erken Çocukluk Özel Eğitim Uygulamaları . *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Özel Eğitim Dergisi* , 7 (02) , 71-83 . DOI: 10.1501/Ozlegt\_0000000098.

Tanrikulu, B. (2019). *Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde “Grafik Tasarım 11” Kitabının Grafik Tasarım Açısından İncelenmesi ve Bir Tasarım Örneği*, İstanbul, Türkiye: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı Sanat ve Tasarım Programı, Yüksek Lisans Tezi.

Toy, A. B. ve Kesici, İ. (2020). Özel Gereksinimli Çocuğu Olan Annelerin Eğitim İhtiyaçları, *Journal of Advanced Education Studies*, 2(1), 61-93, Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ejaes/issue/54791/698811>.

Tunçkan, E. (2012). Grafik Sanatı ve İletişimdeki Önemi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akil/issue/48079/607895>, s. 148-150.

Twemlow, A. (2006). *“Grafik Tasarım Ne İçindir?”*, İstanbul: Yem Yayınları.

Yıldırım, M. (2012). Grafik Tasarım Eğitiminde Yaratıcılığın Süreç İçerisindeki Önemi, *Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 1(14).

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. – 2. – 3. (2017) Özel eğitim materyal kataloğu [https://orgm.meb.gov.tr/meb\\_iys\\_dosyalar/2019\\_03/14235649\\_meb\\_ozel\\_cocuklara\\_ozel\\_materyaller\\_urun\\_katalogu.pdf](https://orgm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2019_03/14235649_meb_ozel_cocuklara_ozel_materyaller_urun_katalogu.pdf) Erişim Tarihi 01.03.2023.

**FRÉDERIC FRANÇOIS CHOPIN'İN OP. 6 NO.1 MAZURKA ESERİNİN FORM ANALİZİ****FORM ANALYSIS OF THE FRÉDERIC FRANÇOIS CHOPIN'S OP. 6 NO.1 MAZURKA****Mustafa Eren \* , Ajda Şenol Sakin \*\*****Öz**

19. yüzyılda sanayi alanındaki gelişmeler, insan yaşamında da değişimi beraberinde getirmiştir. Bu değişim sanat dallarında olduğu gibi müzikte de kendini göstermiş Ulusalçılık akımının da etkisiyle besteciler kendi kültürüne ve ülkesine duyduğu özlemi, sevgiyi eserlerine yansıtmışlardır. Böylelikle bazı müzikler besteci ve ülkesinin kültürü arasında çok güçlü bir bağ oluşmasını sağlamıştır. Bu bağ Chopin'in müziklerinde mazurkalar şeklinde görülmektedir. Mazurkalar, 16. yy'da Polonya'nın Varşova kenti yakınlarındaki Mazovia bölgesinde yaşayan Mazurlar tarafından ortaya çıkarılmış bir halk dansıdır. Mazurka türünün günümüzde çalgı dağarında özellikle de piyano repertuarında hala çalınıyor ve biliniyor olmasında Frederic François Chopin'in çok büyük katkısı vardır. Çalışma Chopin Mazurka Op.6 No:1 eserinin form yapılarının analizinin yapıldığı alan araştırmasına dayalı betimsel bir çalışma olup; içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Çoğunlukla piyano eserleri besteleyen F. F. Chopin, vatan sevgisini, ulusuna bağlılığını ayrıca özelemlerini mazurka ve polonez türleri üzerinde gerçekleştirdiği çalışmalarla ifade etmiştir. Bu araştırmada F. F. Chopin'in Op. 6 No.1 Mazurkası çalıcıya eserin müzikal ifadesinde yardımcı olması amacıyla form açısından ayrıntılı incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Chopin, Mazurka, Form, Şarkı Formu.**Abstract**

The developments in the field of industry in the 19th century brought about changes in human life. This change manifested itself in music with the influence of the nationalism movement, and the composers reflected the longing and love they felt for their own culture and country in their works. Thus, some music has created a very strong connection between the composer and the culture of his country. This connection is seen in Chopin's music in the form of mazurkas. Mazurkas are a folk dance originated in the 16th century by the Mazurians living in the Mazovia region near Warsaw, Poland. Frederic François Chopin has made a great contribution to the Mazurka genre, which is still played and known in the instrument repertoire today, especially piano. F. F. Chopin, who mostly composed piano works, expressed his love of homeland, loyalty to his nation and his aspirations through his works on mazurka and polonaise genres. In this research, F. F. Chopin's Op. 6 No.1 Mazurka has been studied in detail in terms of form in order to assist the player in the musical expression of the piece.

**Keywords:** Chopin, Mazurka, Form, Lied Form.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 04.03.2023 – 01.06.2023*

\*\*Yüksek Lisans Öğrencisi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Bölümü, mustafaeren80@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6277-6299>.

\*\*\*Doç. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, GSE Bölümü Müzik Eğitimi ABD, ajdasenol@uludag.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-1870-2329>.

## 1. Giriş

Büyük Polonyalı besteci olarak müzik dünyasına damgasını vuran Frédéric<sup>1</sup> François Chopin 1 Mart 1831'de Varşova'nın Sochaczew ilçesine bağlı Żelazowa Wola köyünde Nicolas Chopin ve Tekla Justyna Krzyżanowska'nın dört çocuğundan biri olarak dünyaya gelmiştir (Walker, 2015:19; Springer, 2015:6; Kim, 2015:22). Frederich'in doğumundan altı ay sonra, Chopin ailesi Varşova'ya taşınmış ve baba Mikołaj Varşova Lisesinde görev almaya başlamıştır (Büke, 2018:27). Çok erken yaşlarında müzik yeteneği keşfedilen Chopin'in piyano ile ilk tanışması annesi sayesinde gerçekleşmiş, daha sonra Wojciech Zywny'dan müzik dersleri almıştır. Sekiz yaşındayken ilk bestesini yapmıştır (Sundberg, 2020). Lise döneminde tüm ailesini ile Varşova'ya yerleşmiş ve konservatuvara kabul edilmiştir (Brown, 1994). Burada Jozef Elsner'den teori, armoni ve kompozisyon dersleri almıştır ve öğretmeni Chopin'in geleneksel kalıplardan farklı olarak kendine özgü bir tarzı olduğunu fark etmiş ayrıca onu desteklemiştir. On sekiz yaşına geldiğinde müzikal stilini geliştirerek eserlerinde çoğunlukla melodik ve zarif olan ruh hallerini işlemiştir. İlk konçertosunu 19 yaşında yazmış olan Chopin'in bu eserinin anlatım tarzı gösterişli ve bir o kadar da şiirsel ayrıca zarif olarak nitelendirilmiştir (Say, 2010:361; Hinson, 1993:65). Besteci eserlerindeki kendine özgü olan armonik yapı, akor ve pedal kullanımı ile gerek kendi dönemindeki gerekse de ardılı olan bestecilere tesir etmiştir (Huneker, 1966:46).

Chopin'in ortaya çıkardığı bestelerin büyük bir kısmı kendi enstrümanı olan piyano için yazılmıştır. Çağdaş İtalyan operasının yanı sıra Polonya müziğinden de etkilenen besteci eserlerinde farklı armonik yaklaşımları ve bir piyanist olarak kendine has teknik becerileri yansıtmış, her zaman mütevazı bir kişiliğe sahip olmuş ve piyano çalmasıdaki bu üstün yeteneğine rağmen, mütevazı davranmış, piyanistliği yerine bir müzik öğretmeni olarak ün kazanmaya başlamıştır (Springer, 2015:9-10; Lipinski, 2015:22). Bu sayede besteci eser

---

<sup>1</sup> Pek çok kaynakta bestecinin ismi alfabetik ve dilsel değişikliklerden kaynaklı farklılık göstermektedir Örneğin Fryderyk, Frederic, Frédéric yazımlarına kaynaklarda rastlanmış olup ilgili çalışmada Ahmet Say'ın Müzik Tarihi kitabındaki kullanıma yer verilmiştir.

bestelemek için daha çok zaman bulmuş ayrıca sonat vb. büyük türlerden ziyade mazurka, nocturne ve polonez gibi türlere odaklanmıştır (Huneker, 1966:82).

Chopin'in sanat düşüncesini en çok etkileyen konulardan biri de ülkesi olmuştur. Çocukluk dönemlerinde annesinin ve evde görevli hizmetçilerin söylediği Polonya halk şarkılarıyla Polonya müziği ile tanışmıştır (Karasowski, 1879:243). Daha sonra yaz aylarında bulunduğu Polonya'daki köyünde, halk şarkıları ve dansları onun çalışmaları üzerinde büyük bir etki oluşturmuştur (Milewski, 1999). Bu etki eserlerinde armoni ve piyano dokusunu zenginleştirmiş, klasisizm formunu melodik zenginlik ve hayal gücü ile kendi halk müziğini birleştirmesine olanak sağlamıştır (Samson, 1996).

Halk müziği 19. yüzyıl Avrupa çoksesli müziğinde kendine bir yer edinmiştir. Bu dönemde ulusal müziklerle besteciler kendi toprağına, halkına, insana ve yaşama dair bir öze dönüş yaşamış, toplumların kültür mirası evrensel bir boyut kazanmıştır (İlgar, 2022; Mikuli, 1987:6). Ulusalçılık akımı şeklinde adlandırılan bu akım birçok besteciyi ve eserlerini etkilemiş, besteciler toplumlarının kültürel özelliklerini bestelerine yansıtmıştır (Kurt, 2021). Chopin gelişim yıllarında Polonya ulusal müziğiyle temas halinde kalmış dolayısıyla Romantik Dönem Ulusalçılık akımının da öncülerinden olmuştur. Ulusalçılık akımının etkisi Chopin'in eserlerinde yerel formların tekrar işlenmesi ile yazılmış polonez ve mazurka gibi türlerde kendini göstermiştir. Bu yaklaşım ile ritmik ve melodik özellikleri koruyan, ancak dönem müziğinin karakterinden de ödün vermeden, eserlerine kendi halk müziği ezgilerinden yararlanarak ikisi tamamlanmamış 58 mazurkayı yeniden bestelemiş, polonezler ile başladığı Polonya kültürünü klasik müzikle bütünleştirme amacını mazurkalar ile sona erdirmiştir (Say, 2012:337; Dağı, 2016; Süleymanoğlu, 2021).

Üç zamanlı Polonya halk dansı olarak tanımlayabileceğimiz mazurka, 16. yy. da doğu Polonya'da bulunan Mazovia bölgesinde yaşayan Mazurlar tarafından ortaya çıkarılmıştır (Dağı, 2016). Lehçedeki karşılıkları da *mazur* veya *mazurek*dir (Trochimczyk, 2022). İlk kez J. Rippel'in 1752'de yayınlanan Müzik Ansiklopedisi'nde terim olarak karşımıza çıkan mazurka, 17. yy. boyunca, giderek ülke sınırlarını aşmış, diğer topraklarda farklı biçimlerde anılmaya başlanmıştır. "Soylu mazurkası" ve "kent mazurkası" türleri bu sürecin bir ürünüdür. Mazurkanın tarihindeki önemli olan gerçeklik, Polonya Milli Marşı'nda görünmesidir (Trochimczyk, 2022).

Eski halk müziklerinden olan mazurkalar Chopin tarafından o günlerde yeniden hatırlanmış ve piyano için bestelenmiştir. Mazurkalar Polonya'daki yoksul çiftçilerin gündelik hayatındaki duygularını konu almaktadırlar. Bu nedenle Chopin tarafından bestelenen bu eserler halk tarafından da geleneksel yapısı dolayısıyla oldukça beğeni kazanmıştır (Say, 2012:337). Chopin mazurkaları kırsal bölgelere seyahat ederken daha yakından tanıma fırsatı bulmuştur (Kelly, 1969). Trochimczyk (2022), "Mazurka" isimli denemesinde bestecinin tanıma fırsatı bulunduğu bu mazurkaların 4, 8 veya 12 çiftin katılımıyla gerçekleştirilen ve ksebka, obertas, okrağły (yuvarlak), okrağlak (yuvarlak) ve owczarek (çoban) isimli beş dansın birleşiminden oluştuğunu belirtmektedir. Aynı denemeye göre dans koşar adım, yana adım, kayar adım ve topuk vurularak atılan adım şeklinde adımlardan oluşmaktadır. Ancak temelinde dans olan Chopin'in bu eserlerinin hiçbir zaman dansa eşlik için kullanılmadığı görülmektedir. Bununla birlikte Chopin'in bestelediği mazurkaların otantik geleneksel mazurka anlayışından çok uzakta, yeni bir mazurka anlayışıyla yazıldığı göze çarpmaktadır (Milewski 2002:9-10).

Chopin, piyano için yazdığı eserlerini polifonik yapıda değil, homofonik yapıda düzenlemiş, ezgilerini uzun ve çok süslüdür sergilemiştir. Ritimsel olarak incelendiğinde mazurkaların üç vuruşlu olduğu ve esas vurgunun ikinci ve üçüncü vuruşlarda geldiği görülmektedir (Cangal, 2011; Hedley, 1949; Selanik, 1996). Geleneksel mazurka iki veya üç bölümden ve üç popüler dansın birleşiminden oluşur. Yavaş tempo Kujawiak, ardından ılımlı dans temposuyla çalınan mazur ve son olarak daha hızlı olan obereck "obertas" olarak adlandırılır. Chopin'in mazurkaları 3/4'lük bir zaman diliminde yazılmıştır (Schimmelrling, 1951). Kujawiak'a göre daha hızlı ve daha canlı icra edilen bir dans olmasının yanı sıra mazurkalar 3/4'lük veya 3/8'lik ölçüler içerisinde, sık sık duyulan noktali ritimlere ve serbest vurgulanan çeşitli ritmik yapıya sahiptir (Choi, 2007:5-6).

Chopin'in 1824 ve 1849 yılları arasında bestelenmiş 58 dans eseri olan mazurkaları, görünüşte farklı unsurların mükemmel bir uyum içinde bir arada bulunduğu bir müzik albümüdür (Witkowska-Zaremba, 2000). Besteci, Op. 6 "Mazurkas" kitabına f# minör bir mazurka ile başlamıştır. Eser ilk temasıyla Chopin'in karakteristik olan müzik anlayışını yansıtmakta ayrıca şiirsel ifadesiyle göze çarpan ilk bölümüyle melodik rubatosu ve sallanan dans hareketiyle mazurkanın bir çeşidi olan bir "kujawiak" yapısındadır. Chopin'in yayınlanır yayınlanmaz en



sevilen mazurkası haline gelen eser, ana temanın “p” gürlüğünde icra edildiği bölüm ile başlamaktadır ve tema üçlemeler ile süslenmiştir. Bu tema Chopin’in karakteristik stiline önemli bir örnektir (The Fryderyk Chopin Institute, 2022). Kujawiak, mazurkalara göre daha sakin, yavaş seslendirilen ve içinde noktalı sekizliklerin olduğu bir türdür (Choi, 2007:5-6).

Form olarak mazurkalar iki veya dört bölümden oluşmakta, her bölüm altı veya sekiz ölçü içermekte ve her bölüm tekrarlanmaktadır. Say (2004:337) mazurkanın form yapısından bahsederken kısa bir giriş bölümü ile başladığını belirtmiş ve eserlerin genellikle farklı tonlardan meydana gelen toplam üç bölmeden oluştuğunu belirtmiştir. Bunun yanı sıra ortada farklı tonda olan trio veya sadece bir bölme bulunmaktadır. Ayrıca farklı dans müziklerinde olduğu gibi kısa bir giriş ana ezginin başında yer almaktadır (Say, 2004:337).

Cangal (2011) müzik yapan kişilerin eseri doğru bir şekilde çalması ve yorumlaması için eserin dönem özelliklerini ve yapısını iyi anlamaları gerektiğini vurgulamıştır. Eserin biçimsel olarak analizinin yapılması eserin yapısını, eseri oluşturan motif, cümle, periyotları ve bu öğelerin yapısını anlamamızı sağlamaktadır. Bu öğelerin anlaşılması eserin daha iyi icra edilmesine yardımcı olmaktadır. Fenmen’e göre de (1991:47) eserlerin stil, dönem özellikleri ile bestecinin müziksel gelişimini de form analizi aracılığıyla öğrenilebilmektedir. Müzik eserlerinin doğru şekilde seslendirmek, eserin yapısını detaylı biçimde bilmekten ve müzikal olarak analizinden geçmektedir (Kaplan, 2008:31). Çalgı çalan bireylerin müzikal gelişimleri açısından bakıldığında eserleri doğru çalabilmeleri ve yorumlayabilmeleri için eserlerin formlarının iyi bilinmesi son derece önemlidir.

Bu çalışmada, Chopin’in Mazurkalarından Op. 6 No:1 eseri incelenmektedir. Araştırmanın problem cümlesi “Frédéric François Chopin’in Op. 6 No.1 Mazurka eserinin form analizi nasıldır?” olarak belirlenmiştir. Araştırma Cangal’ın da belirttiği gibi form analizi sayesinde eserin daha doğru seslendirilmesine yol göstermek amacıyla hem piyano eğitimi sürecinde hem de icracılara yol göstermesi açısından önemli görülmektedir.

Chopin ile ilgili literatür incelendiğinde hayatı, eserleri ve müzikal stili hakkında bir çok ulusal ve uluslararası çalışmanın yapıldığı görülmektedir. Chopin’in hayatı hakkında yapılan çalışmalara Persson vd. (2005)’nin çalışması, müzikal stili hakkında yapılan çalışmalara Dağlar

(2010) ve Crowley (2015)'in çalışmaları, eserleri hakkında yapılan çalışmalara da Kuterdem (2013), Ana-Marija (2014), Dağlı (2016), Yüksel (2018), Oğan ve Albuz (2018), Petković (2019), Elivar (2020), Aliyeva (2021), Frăţilă (2021), Çavuş (2021), Sönmezöz (2022), Barutcu (2022)'nun çalışmaları örnek olarak verilebilir.

## **2. Yöntem**

Bu çalışma F. F. Chopin Mazurka Op.6 No:1 eserinin form yapılarının analizinin yapıldığı betimsel bir araştırmadır. Betimsel araştırma yöntemi, araştırmanın konusu ile ilgili bilgileri ortaya koyan, konuyu ve problemi açıklayıp anlamayı amaçlayan bir yöntemdir (Arıkan, 2011). Bunun yanı sıra çalışmada eser içerik analizi gerçekleştirilmiştir. Büyüköztürk ve arkadaşlarına göre (2014) "içerik analizi belirli kurallara dayalı kodlamalarla analizi yapılacak olan metin, nota vb.nin daha küçük içerik kategorileriyle özetlendiği, sistematik bir tekniktir" (aktaran Akyol ve Şenol Sakin, 2021, s. 180). Form analizinde eser bölümlere ayrılarak, birbirinden ayrı bölümlerin birbirleriyle olan ilişkisi incelenir (Cook, 1987:1). Eserin form analizinde Nurhan Cangal'ın "Müzik Formları" (2011) kitabında yer alan bilgilerden yararlanılmıştır.

## **3. Bulgular**

Form açısından mazurkalar incelendiğinde Helena Windakiewiczowa (1926)'ya göre AABB, AABC, AAAB veya ABBB gibi şemalara dayanan melodik bir yapıya sahip oldukları görülmektedir. Buna karşın Chopin'in Op. 6 No.1 mazurkası farklılık göstermektedir.

### **3.1. Chopin'in Op. 6 No.1 Mazurka Eserinin Form Analizi**

F. Chopin'in Op. 6 No. 1 Mazurkası beş bölümlü şarkı formunda bestelenmiştir. Beş Bölmeli Şarkı formu Cangal'a göre (2011) iki farklı biçimde oluşturulabilmektedir. Bunlardan ilkinde ikinci bölme, dördüncü bölme olarak tekrar gelişinde bazen fazladan değişiklikler yapılarak oluşturulmaktadır. İkincisinde ise dördüncü bölmenin ikinci bölme ile benzerliği yoktur ve birbirinden bağımsızdırlar. Chopin'in bu eserinde de ikinci bölme ile dördüncü bölme arasında bir benzerlik gözlemlenmemektedir. Buna göre Chopin'in Op. 6 No.1 mazurkasının formu A B A C A şeklinde gösterilebilmektedir. Eserin form analizinin şekilsel gösterimi Tablo 1'de yer almaktadır.

**Tablo 1.** Chopin Mazurka Op. 6 No. 1 Form Analizi

Dönem	Cümleler	Ton
<b>A Dönemi</b> (1-17. ölçüler)	a (1-4) + b (4-8) + a (8-12) + c (12-16)	F # Minör
<b>B Dönemi</b> (16-24. ölçüler)	d (16-20)+ d' (21-24)	C # Majör
<b>A Dönemi</b> (25-40. ölçüler)	a (25-28) + b (28-32)+ a (32-36)+ c (36-40)	F # Minör
<b>C Dönemi</b> (40-56. ölçüler)	e (40-44) + f (44-48) + e' (48-52) +f' (52-56)	C # Majör
<b>A Dönemi</b> (57-72. ölçüler)	a (57-60) + b (60-64)+ a (64-68) + c (69-73)	F # Minör

Tablo 1’de görüldüğü üzere Chopin’in Op. 6 No.1 mazurkasını form açısından özetlemek gerekirse; eser alışılmışın dışında bir nevi küçük rondo ya da nakaratlı şarkı formu görünümünde de olsa tür ve stil gereği beş bölmeli şarkı formu esasına dayandırmak daha doğru olacaktır. Birinci bölme (A) ana ton olan fa# minör tonundadır (Bkz. Görsel 1). İkinci bölme (B) sonradan gelecek (A) bölmesine köprü vazifesi görmekte olup fa# minör tonunun dominantı olan Do# Majör tonundadır (Bkz. Görsel 2). Ardından gelen (A) bölmesinde yine ana ton olan fa# minör tonuna dönmüştür. Dördüncü bölüm olan (C) bölümü yine fa# minörün dominantı olan Do# Majör tonundadır (Bkz. Görsel 3). Eserin finali yine (A) bölümü ile fa# minör tonunda yapılmıştır.

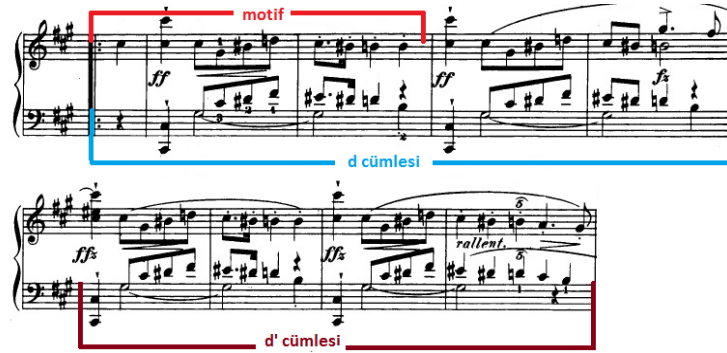
Görsel 1. Chopin, *Mazurka Op. 6 No.1, A bölümü*, 1 - 16. Ölçüler, G. Schirmer, Inc. 1915.

Mazurka Op. 6 No.1, geleneksel mazur'un<sup>2</sup> unsurlarının çoğunu içerdiği düşünülmektedir. Üçüncü vuruşta vurgu, üçlemelerin varlığı ve tekrarlar bu eserin tipik bir kujawiak<sup>3</sup> olduğu yönündedir (Kijanowska, 2018: 7). Şekil 3 incelendiğinde esere 1. ölçüde fa# minör tonunun dominantı Do# Majör ile başladığı, 2. ölçüde ana tona dönüldüğü görülmektedir. Üçüncü ölçüde Mi Majör akoru dominant olarak kullanılmış buradan da La Majöre bağlanmıştır. Birinci ölçüden 4. ölçüye kadar devam eden a cümlesi öncül cümle olarak tanımlanır ve yarım kararlı bir müzik cümlesi yapısındadır (Cangal, 2011). Beşinci ölçüden itibaren ardıl b cümlesi başlamış, sağ ve sol elde kromatik akorlarla ve seslerle eser 9. ölçüye kadar devam etmiştir. Beşinci ölçüde sağ elin seslendirdiği ezgide bir kromatik iniş mevcuttur. Kromatik inici ezginin yapısını oluşturan notalar Şekil 3'te daire içine alınarak gösterilmiştir. Bölümün b cümlesi Mi Majör 7'li akorla bitirilmiş yarım kararlı bir müzik cümlesi yapısındadır. Sekizinci ölçüden itibaren ana temaya geri dönülerek 4 ölçü devam edilmiştir. Eserin 9. ölçüsünde rubato bulunmaktadır. Besteci rubatoyu milliyetçi bir özellik olarak görmüş rubatonun geleneksel müzik içinde

<sup>2</sup> Mazur: 3/1'ük veya 3/8'lik ölçüyle yazılmış, çiftlerin daire şeklinde dans ettikleri hareketli ritimli bir danstır (Eigeldinger, 1989).

<sup>3</sup> Kujawiak: Mazur dansları içinde duygusal bir müzik eşliğinde yapılan, Lidyan modunda yazılmış, ritimsel olarak noktalı notaları ve üçlemeleri içeren en yavaş dans türüdür (Grove Music Online, n.d.).

yüzyıllardan beri uygulandığını belirtmiştir. Eser seslendirilirken ritimdeki esnemenin sonraki ölçünün yarısına kadar devam etmesi Chopin hakkında yayın yapmış yazarlar tarafından uygun görülmektedir (McKay, 1999). Eserin c cümlesine yani 13. ölçüye gelindiğinde re minör 9'lu akoru ile La Majör tonuna geçiş yapılmış, 15. ölçüde Re Majör 9'lu akoru ile Do# Majöre geçilmiş ve son ölçüde fa# minör ile dönem tamamlanmıştır.



Görsel 2. Chopin, *Mazurka Op. 6 No.1*, B bölümü, 16.- 24. ölçüler, G. Schirmer, Inc. 1915.

Mazurka'nın ikinci bölümü (B) 16 – 24. ölçüler arasındadır. Bu bölüm canlılık ve gösterişli bir anlatım ile topuk sesi dansının temel ritimlerini barındırmaktadır. Temanın tekrarında fortissimo, sforzandolar kullanılarak etkili ve gösterişli bir pasaj sunulmaktadır. Burada dinamik bir anlayışla fortissimo başlayan cümle ile dinleyicinin farklı bölümleri ayırmasına ve ana temaya hazırlanmasına olanak tanınmaktadır. Orijinal tema daha sonra canlılığı ve hızı azalarak geri dönmektedir. Bu bölüm tekrarlarla son bulmaktadır (Tomaszewski, 2015).

Eserin B bölümünün armonik yapısı incelendiğinde 17. ölçü itibarıyla dominant akor olan Do# Majör hâkimdir. 17. ölçü ile başlayan d cümlesinde Sol# Majör eksik 7' li akoru ile enarmonik bir arpej oluşturulmuş, ardından sağ elde kromatik iniş gerçekleşmiştir. Yirminci ölçüde Sol# Majör tonu ile Do# Majöre bağlanılmıştır. Eserde d' cümlesi 21. ölçü ile başlamış, d cümlesindeki armonik yapı tekrarlanmış ve 24. ölçüdeki kromatik inişle B bölümü sonlandırılmıştır.

25. ölçü ile eserin ana temasına geri dönmüş, A bölümü eserin başında olduğu şekliyle birebir tekrar edilmiştir. A bölümü 40. ölçüye kadar devam etmiş ardından C bölümüne geçilmiştir (Bkz. Görsel 3).

The image shows a musical score for Chopin's Mazurka Op. 6 No. 1, C Bölmesi, measures 40-56. The score is in G major and 3/4 time. It features a Scherzo tempo and a Riten. section. The score is annotated with a red box labeled 'motif' and green, orange, and blue boxes labeled 'e cümlesi', 'f cümlesi', 'e' cümlesi', and 'f' cümlesi' respectively.

**Görsel 3.** Chopin, *Mazurka Op. 6 No.1*, C Bölmesi, 40- 56. ölçüler, G. Schirmer, Inc. 1915.

Scherzando karakterde yazılmış üçüncü bölme (C), 40. ve 56. ölçüler arasında bulunmaktadır. Üçüncü bölme çarpımlarla süslenmiş bir sağ el ezgisi ile başlamaktadır. Bu bölüm bir oberek dansı yapısındadır (Tomaszewski, 2015). Oberek, “obracac siğ” deyişinden türemiş bir kelime olup, “fırıl fırıl dönmek” anlamına gelmektedir. Legierska (2014) “Polonya Ulusal Dansları ve Mazurka” isimli yazısında oberekten şöyle bahsetmiştir; “dansçılardan biri müzisyenlerin önüne gelir ve kısa bir şarkı söyler. İnsanlar adımları hızlanarak dönmeye başlayana kadar yavaş yavaş odanın etrafında yürümeye başlar. Sonrasında bir anda ani bir yön değişikliğiyle birlikte ortama beklenmedik bir kargaşa ve neşe hâkim olur” (Tomaszewski, 2015).

Eser A bölümünün birebir aynı şekilde tekrarmasıyla son bulmaktadır. Eser dans karakteri açısından incelendiğinde içerisinde mazurka, kujawiak ve oberek olmak üzere üç dans karakteri barındırdığı görülmektedir (Tomaszewski, 2015).

#### 4. Sonuç ve Tartışma

Bu çalışma ile F. Chopin’in Op. 6 No. 1 Mazurkasının formu incelenmiş, analiz çalışması yapılmıştır. İncelenen eserinde Chopin piyano tekniklerine aykırı mazurka yazmamış, tersine piyano tekniğine ve özelliklerine uygun ezgileri, duyguyu aktarmak için piyanonun kendine has

rengini müzikal bir ifadeyle kullanmıştır. Mazurkalar genelde üç bölmeli şarkı formunda bestelenmesine rağmen Op. 6 No. 1 Mazurkası beş bölmeli şarkı formuna göre bestelenmiştir. Eser ayrıntılı incelendiğinde fa# minör tonunda beş bölmeli şarkı formunda olduğu belirlenmiştir. Bütüne bakıldığında toplam 73 ölçüden oluşmaktadır. A bölümü 1. - 17. ölçüler arasında ve a, b, a, c cümlelerinden oluştuğu görülmektedir. Eserin ikinci bölümü olan B bölümünün 16. - 24. ölçüler arasında, C # Majör tonunda, d ve d' cümlelerinden oluşmaktadır. Mazurkanın 3. bölümü tekrarlanan A bölümüdür. 4. bölüm (C) 40. - 56. ölçüler arasında e, f, e' ve f' cümlelerinden oluşmaktadır. Son bölüm, eserde daha önce iki defa duyduğumuz A bölümüdür. Eser beş bölmenin ardından fa# minör tonunda tamamlanır.

Form analizinde karşılaşılan unsurların yanı sıra Cintron'a göre (2014) Chopin'in Op. 6 No. 1 Mazurkasının geleneksel melodisinin Lidyan (Lidian, Lydien, Lidyen) moduna dayandığı görülmektedir Lidyan modu orta çağda Milano Piskopos'u olan ve kendisine Hristiyan müziğinin düzenlenmesi görevi verilmiş St. Ambrosius (340-397) tarafından oluşturulmuş kilise modlarından biridir (Özgür, 2001). Bu modları İyoniyen (Ionian), Doryen (Dorian), Frigyen (Phrygian), Lidyen (Lydian), Miksolidyen (Mixolydian), Eolyen (Aeolian), Lokriyen (Locrian) şeklinde sıralamak mümkündür (Karaaslan ve Özgür, 2021). Tam ve yarım aralıkların dizilmesiyle oluşan Lidyan modu "fa" notasından başlanarak yazılmaktadır (Araz, 2011). Lidyan dizilerinde dördüncü derece yarım ses tizleştirilmektedir. Eserde de B bölümünde yer alan si diyez sesi ile lidyan etkisi yaratıldığı görülmektedir.

Bestecinin eserlerinde geleneksel Polonya halk danslarının karakterini yansıtan unsurlar kullanması açısından kendine özgü bir müzik dili vardır. Chopin'in Op. 6 No. 1 Mazurkasının bestecinin en sevilen mazurkalarından biri olduğu düşünülmeyle birlikte bu esere yönelik sözlerin yazılmış olduğu da literatürde rastlanmaktadır. Eserin şiirsel ifadesinden etkilenen Chopin'in öğrencisi olan Pauline Viardot'in söylemesi için şair Louis Pomey tarafından sözler yazılmıştır (Tomaszewski, 2015).

## 5. Öneriler

Tüm bu inceleme ve analizler sonucunda Chopin'in mazurkalarını seslendireceklerin bestecinin müzik dilini kavramalarının, eseri anlamaları ve yorumlamaları açısından önemli

olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Araboğlu (2009) tezinde Chopin'in bestecilik anlayışının insan sesi modeline göre yapılandırıldığına dikkat çekmiş, Chopin'in müziğe her zaman basit ve doğal olarak yaklaştığını belirtmiştir. Bu anlayış doğrultusunda Chopin' in Op.6 No.1 Mazurkasını seslendirecek piyanistlerin de bu anlayışa uygun yalınlıkta ve doğallıkta eseri seslendirmesi önerilmektedir.

Büke (2018) kitabında Chopin'in piyano eserlerini yazarken zayıf ve güçlü parmaklara göre hareket ettiğini belirtmiştir. Aynı zamanda bir piyano pedagogu olan Chopin Büke'ye göre (2018) zayıf olan parmaklar için özel bir çaba sarf etmenin anlamsız olduğunu düşünmüştür. Chopin'in bu araştırmada form açısından ayrıntılı incelenen mazurkasını seslendirecek piyanistlerinde eseri bu anlayışa göre seslendirmelerinin önemli olduğu düşünülmektedir.

Literatür incelendiğinde Chopin'in mazurkaları hakkında çok fazla çalışmanın yapılmadığı görülmektedir. Bestecinin mazurkalarının daha ayrıntılı incelenebilmesi için müzik alanında çalışma gerçekleştiren araştırmacılara mazurka türü üzerine daha fazla çalışmalar gerçekleştirmeleri önerilmektedir.

## Kaynakça

Akyol, E. D., Şenol Sakin, A. (2021). "R. Kreutzer Viyola Etüt Kitabında Bulunan 17 Numaralı Etüdün Teknik Analizi Ve Etüt Hakkında Öğretim Elemanı Görüşlerinin İncelenmesi", *Eurasian Journal of Music and Dance*, Cilt: 18, s. 174-197.

Aliyeva, M. (2021). "Frederic Chopin'in Minyatürlerinde Mazurkalar", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 123, s. 206-224.

Ana-Marija, K. (2014). *Die 4 Balladen von Frédéric Chopin*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Zagreb: University of Zagreb, Music Academy, Piano, Organ and Harpsichord Department.

Araz, D. G. (2011). *Neo- Modal Akımda Armoni Anlayışı*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı Kompozisyon.

Araboğlu, A. (2009). *Frederic Chopin'in Nocturne'lerinin Form, Teknik ve İcra Yönünden İncelenmesi*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Edirne: Edirne Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı.

Arıkan, R. (2013). *Araştırma Yöntem ve Teknikleri*, 2. Basım, Ankara: Nobel Yayınları.



Barutcu, M. E. (2022). *Frederic Chopin'in Baladlarının Teknik Açından Çalışılmasına Yönelik Bir Model Önerisi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı.

Brown, P. (1994). *Frederic Chopin*, Örebro: Libris Media AB.

Büke, A. (2018). *Chopin – Tuşlara Adanmış Bir Yaşam*, İstanbul: Can Yayınları.

Büyükköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz Ş. ve Demirel, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Cangal, N. (2011). *Müzik Formları*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Choi, Y. J. (2007). *The Use of the Polish Folk Music Elements and the Fantasy Elements in the Polish Fantasy on Original Themes in G-Sharp Minor for Piano and Orchestra Opus. 19 By Ignacy Jan Paderewski*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Texas: University of North Texas.

Cintron, P. A. (2014). *Analysis of Chopin's Mazurkas and its Influence on Polish Cultural Nationalism*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Virginia: Liberty University.

Crowley, J. W. (2015). "Kate Chopin, Frederic Chopin, and the Music of the Future", *University of Illinois Press American Literary Realism*, Cilt 47, Sayı 2, s.95-116.

Cook, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis*, London: Oxford University Press.

Çavuş, T. (2021), *Frederic Chopin'in Polonezlerinde Motif, Cümle ve Nüans Analizi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı.

Dağlar, I. (2010). "Frederic Chopin'in Müzikal Stili", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 12, Sayı 1, s.415-420.

Dağlı, H. A. (2016). "Frédéric François Chopin Mazurka Opus 24 no. 1 Form Analizi". *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, Sayı 9, s.63-71.

Eigeldinger, J. J. (1989). *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*. Çev. Naomi Shohet, London: Cambridge University Press.

Elivar, E. (2020). "Chopin'in Piyano Sonatları". *Etnomüzikoloji Dergisi*, Cilt 3, Sayı 1, s.105-125.

Fenmen, M. (1991). *Müzikçinin El Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Frățilă, L. (2021). "An Analysis of the Piano Sonata in C Minor, Op. 4 By Frédéric Chopin". *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, Cilt 66, Sayı 1, s.245-272.

- Hedley, A. (1949). *The Master Musicians Chopin*, London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Hinson, M. (1993). *Music For Piano And Orchestra: An Annotated Guide*, Bloomington: Indiana University Press.
- Huneker, J. (1966). *Chopin: The Man and His Music*, 1th Edition, New York: Dover Publications.
- İlgar, M. K. (2022). "Ahmet Adnan Saygun'un Op.25 Anadolu'dan Adlı Piyano Süitinde Halk Müziği Unsurlarının Kullanımı". *Sahne ve Müzik Eğitim- Araştırma e-Dergisi*, Cilt 8, Sayı 14, s.71-98.
- Kaplan, A. (2005). *Kültürel Müzikoloji*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Karaaslan, S., Özgür, Ü. (2021) "Müzik Öğretmeni Adaylarının Makamsal, Modal ve Tonal Dizi Bilgilerinin Karşılaştırılması". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Sayı 38, s.407-421.
- Karasowski, M. (1879). *Frederic Chopin: His Life, Letters and Works*, London: William Reeves Publishing.
- Kelly, E. S. (1969). *Chopin The Composer*, New York: Cooper Square Publishers Inc.
- Kijanowska, A. (2018). *Embracing Folk Material and Finding The New Objectivity: Karol Szymanowski's Twenty Mazurkas Op. 50 and Two Mazurkas Op. 62*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kim, J. W. (2015). *An Analysis of J.S. Bach's Partita in B Flat Major, BWV 825; W. A. Mozart's Piano Sonata in D Major, K. 576; F. Chopin's Mazurkas, Opus 17; A. Khachaturian's Toccata: A Theoretical, Stylistic, And Historical Background*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Manhattan: Kansas State University, School of Music, Theatre, and Dance.
- Kurt, M. (2021). "Johannes Brahms' in F-Moll Op.120 No.1 Viyola Sonatının Form Bakımından İncelenmesi". *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, Cilt 3, Sayı 2, s.97-113.
- Kuterdem, L. (2013). "Chopin'in G Bemol Majör İmpromptu'nun (Op. 51) Piyano Eğitimi Açısından Biçimsel ve Armonik Analizi". *Journal of Education and Future*, Cilt 1, Sayı 4, s.127-134.
- Lipinski, I. (2015). *From Liszt to Victor Borge: A legacy of unique piano performances*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Illinois: Northwestern University.
- McKay, C. (1999). *Chopin and Poland*, Lecture, Ontario: University of Guelph.
- Mikuli, C. (1987). *Mazurkas*, New York: Dover Publications Inc.

Milewski, B. (1999). Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk. *19th- Century Music*, Sayı 23, Cilt 2, s.113-135.

Milewski, B. (2002). *The Mazurka and National Imaginings*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, New Jersey: Princeton University, Department of Music.

Oğan, F. ve Albuz, A. (2018). "F. Chopin Fa Minör Etütlerinin Analizi ve Piyanistik Açından İncelenmesi (Op. 25 No: 2 ve Op. 10 No: 9 Örnekleri)", *Asos Journal*, Sayı. 80, s. 1-30.

Özgür, Ü. (2001). "Yunan Modlarından Ortaçağ (Kilise) Modlarına Modes to Medieaval". *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 21, Cilt 2, s.169-178.

Persson, H., Wikman, B. ve Strandvik, B. (2005). Frederic Chopin- The Man, His Music and His Illness. *Przeglad Lekarski*, Sayı 62, s.321-325.

Petković, D. (2019), *F. Chopin: Preludiji, Op. 28*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Zagreb: Zagreb University, Piano, Organ and Harpsichord Department.

Samson, J. (1996). *Chopin (Master Musicians)*, Oxford: Oxford University Press.

Say, A. (2004). *Müzik Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2010). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2012). *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni: Müziğin Görkemli Yolculuğu*, Ankara: Doruk Yayıncılık.

Schimmelrling, H. A. (1951). *Folk dance music of the Slavic Nations*, New York: Associated Music Publishers.

Sönmezöz, F. (2022). "Frédéric François Chopin'in Op. 40 No. 1 'Militaire' Polonezinin Biçimsel Analizi". *Sanat Dergisi*, Cilt 39, Sayı 1, s.67-76.

Springer, B. (2015). *Nocturne: The Life and Music of Chopin*, Yayınlanmamış Lisans Tezi, California: Polytechnic State University, Faculty of the Music Department.

Süleymanoğlu, B. S. (2021). Fryderkyk Franciszek Chopin'in Polonezlerinin bestecinin müzikal anlayışı açısından incelenmesi, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı.

Tomaszewski, M. D. K. (2015). *Chopin: The Man, its Work, and its Resonance*, çev. John Comber, Warsaw: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

Walker, A. (2015). "The Message of a Pianist: Chopin's Pedal Markings in Barcarolle F# Major Op. 60". *Intermezzo*, Sayı 2, s.11-25.

Windakiewiczowa, H. (1926). *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina*, Studium muzykologiczne, Kraków: PAU

Witkowska-Zaremba, E. (2000). Versification, Syntax and Form in Chopin's Mazurkas. *Polish Music Journal*, Sayı 3, Cilt 1.

Yüksel, M. (2018). "Şenkeryan Analiz: F. Chopin, Mazurka (Sol Minor) op. 67/2", IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, 10-12 Mayıs, Afyon: Matbaa-i Beka, s.423-434.

### **İnternet Kaynakları**

Fryderyk Chopin Institute (2022). *Mazurka in F sharp minor, Op. 6 No. 1*. [https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/144\\_mazurka-in-f-sharp-minor](https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/144_mazurka-in-f-sharp-minor), Erişim tarihi: 13.12.2022.

Grove Music Online. (n.d.). Kujawiak. *In Grove Music Online* (ed. L. Macy) <http://www.grovemusic.com.proxy.libraries.uc.edu>, Erişim tarihi: 17.10.2022.

Legierska, A. (2014). Polonya Ulusal Dansları ve Mazurka. <https://culture.pl/tr/article/polonya-ulusal-danslari-ve-mazurka>, Erişim tarihi: 26.02.2023.

Sundberg, D. (2020). *Chopin Sonat İ H-Moll 1a Sats: Historia Och Analys*, <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1459427/FULLTEXT01.pdf>, Erişim tarihi: 26.02.2023.

Trochimczyk, M. (2022). Mazurka. <https://polishmusic.usc.edu/research/dances/mazur/>, Erişim tarihi: 26.02.2023.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1 – 2 – 3. Chopin, F. (1915). *Mazurkas*, G. Schirmer, Inc.

**SOSYAL AYRIŞMANIN SİNEMATOGRAFİK ANLATISINDA BİR ARAYÜZ  
OLARAK PENCERELER: PARAZİT FİLMİ\***

**WINDOWS AS AN INTERFACE IN THE CINEMATOGRAPHIC NARRATIVE OF SOCIAL  
SEGREGATION: THE PARASITE FILM**

**Çiğdem Karabağ \*\*, Yasemin Erkan Yazıcı \*\*\***

**Öz**

Sosyal ayrışmanın küresel kodlarını Batı dünyasına hâkim olan kapitalist ideolojiye tazeleyici bir bakış açısı sunan 2019 yapımı Parazit Filmi, modern Güney Kore toplumu üzerine güçlü anlatılar sunar. Çalışma kapsamını oluşturan filmin izleyici ile ilişkisi, sinematografik sosyo-mekânsal anlatılar üzerine kuruludur. Çalışmanın araştırma sorusu, "sinematografik mekân ilişkiselliğinde, anlatı/söylem ile bakma ve görme biçimlerinde bir arayüz olarak kullanılan pencerelerin, sosyal ayrışma unsurlarına verdiği referanslar nelerdir?" olarak belirlenmiştir. Çalışmanın amacı, arayüzün (pencerelerin) dış mekân-iç mekân, iç mekân-dış mekân ilişkiselliğinde, anlatı/söylem ile yine aynı kadraj içerisindeki bakma ve görme biçimlerinin analizlerine odaklanılarak, sosyal ayrışmanın "anlam" inşasını ortaya çıkarmaktır. Nitel araştırma yönteminde, etkileşimli içerik analizi ile ele alınan çalışmadan elde edilen bulgularda, arayüz olarak kullanılan pencerelerin, görme sonucu idrak/anlam ilişkisini pozitif (üst-statüye ait) mekânlarda güçlendirdiği ve aynı mekânlardaki anlatıların "kendi gerçekliğini" inşa ettiği sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Anlam İnşası, Kent, Parazit, Sinema, Sosyo-Mekansal Ayrışma.

**Abstract**

Offering a refreshing perspective on the global dynamics of social segregation and the capitalist ideology that dominates the Western world, the film Parasite (2019) presents powerful narratives of modern South Korean society. The film captures the audience with its cinematographic socio-spatial narrative, which is the scope of the study. The research question is "What are the references to the social segregation elements of the windows used as an interface in cinematographic space relationality, narrative/discourse, and the ways of looking and seeing?" The study aims to analyze how social segregation is constructed by focusing on the analysis of the interface (windows) in the outdoor-indoor, indoor-outdoor relationality, the narrative/discourse and the ways of looking and seeing within the same frame. In the findings obtained from the study, which was handled with interaction content analysis in the qualitative research method, it was concluded that the windows used as interfaces strengthen the perception/meaning relationship in positive (upper-status) spaces and that the narratives in the same spaces build their "own reality".

**Keywords:** Construction of Meaning, City, Parasite, Cinema, Socio-spatial Segregation.

**1. Giriş**

\*\*Doktora Öğrencisi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Lisansüstü Enstitüsü, Mimarlık Doktora Programı, cigdemkarabag@superonline.com, <https://orcid.org/0000-0003-1590-9172>.

\*\*\* Doç. Dr., İstanbul Kültür Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, y.erkanyazici@iku.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1175-8445>.

Kent bilimlerinin önemli araştırma ve tartışma konularından biri olan “Kentsel Eşitsizlik” kavramı, farklı isimlerle kavramsallaştırılan sosyal kümelerden oluşmaktadır. Kentsel yaşam eşitsizlikleri; bulunduğu çevre, statü, gelir farklılıkları, vb. konuların sosyo-mekânsal ayrışma meselesi başlığı altında tartışmaya açar. Kentsel eşitsizliklerin dinamiğini oluşturan sosyo-mekânsal ayrışma, toplumdaki sosyal ayrışma meselesini tetikler. Sosyo-mekânsal ayrışma hem kentsel bütünü ayıran hem de iki farklı tarafın birbirleri ile karşılaştıklarında mekânın taşıdığı anlam, ilişkiler ve etkileşimler bağlamındaki farklılıklarını ifade eder. Bu farklılıklar, makro düzeydeki kent ölçeğinde kuramsal ve pratikte ortaya çıkan dönüşümleri değerlendirme imkânı verir. “Kent, Sınıf, İktidar” adlı araştırmasında Castells (2017); “Kentteki bütün ilişkiler dizisi, özellikle kentsel çelişkilerden kaynaklanan çatışmalı alan ile toplumsal hareketlerin konjonktürü arasında ortaya çıkar” ifadesi, günümüzde toplumsal ayrışmanın sosyo-mekânsal temsili olarak karşımıza çıkar. Lefebvre’nin (2021), “Bu kentsel mekân somut çelişkilidir. Mantığının ve biçimsel özelliklerinin çözümlenmesi, bizi çelişkilerin diyalektik tarzda çözümlenmesine götürür (...) Öyle ki, kentsel mekânın tümü kendi içinde mümkün-imekansız olanı, kendi yadsımasını taşır” ifadesinde kentleri, karışık gerilimler alanı olarak tanımlar. Bu tanım ile kentte sosyal ayrışmadaki mekânsal deneyimler, fiziksel ve algısal düzeyde önemli ayırım noktalarını oluşturur (Önkal ve Yazar, 2021).

Kentsel mekânlar üzerinden tanımlanan “Sosyal Ayrışma” kavramı, toplum ve mekânlar arasındaki diyalektik ilişkisellik içerisinde deneyimlenir. Toplumsal ve mekânsal eşitsizlikler, global, ulusal ve uluslararası düzeyde tartışılmış olsa da mekânsal boyutları ile sınırlı çalışmalara sahiptir (Taş, 2019:399). Kentteki yaşamsal pratikleri kapsayan öznel yaşantıyla dünyasal yaşantı ve benlik ile kent arasındaki ayrışmayı, Sennett (1999) şu sözleri ile tanımlar; “Öznel yaşantıyla dış, fiziksel yaşam arasındaki bu ayırım, aslında bizim uygarlığımızın kabul etmek istemediği, hemen hiç hesaba katmadığı bir korkuyu ifade eder.” Bu ifade, gündelik hayat pratiklerinde örtülü olarak yaşanan mekânsal deneyimlerin öznelliğine değinir. Bu tür mekânsal pratiklerin deşifre edilmesi ve ölçülmesi oldukça güçtür. Modern kentin dinamizmi içerisinde, benliğin kolektif yaşam ile görünürlüğünün yok oluşunu Robins (2013); “öznenin yersizleştirilmesi” kavramı ile tanımlar (Robins, 2013). Kentteki bireyin mekânsal düzeyde ayrışma ve/veya ilişki kurma biçimi, sinema anlatısı ile ele alınır. Zamansal ve mekânsal bütünlük içerisinde ele alınan anlatı, benliğin kent dinamizmi ile karşılaştığı; gerilim, korku,

yaşam deneyimleri, kurgusallık, vb. olgular ile oluşturulmuş panoramik vizyon sunar. Özne, kendi mekânlarının sembolik düzeylerini süzgecinden geçirerek, sinematografik temsil mekânında gerçeklikleri ile diyalektik etkileşime girer (Monaco, 2002). İzleyici kimi zaman da kent vizyonunun rasyonalitesi karşısında sosyal ayrışma ideolojilerinin üzerinden inşa edilen yeni gerçeklikler ile karşılaşır. Kentsel vizyonu ve mekânları önemli bir anlatıya dönüştüren sinematografik temsiller anlam yaratma doğrultusunda oluşturulur.

Çalışma kapsamında ele alınan Parazit Filmi ile izleyiciye sunulan sinematografik mekân temsillerindeki ideolojik yapının ortaya koyduğu sosyo-mekânsal ayrışma, anlatı/söylem ile bakma ve görme biçimleri üzerinden “anlam inşası”na odaklanır. Mekânsal ölçekte ele alınan sosyal ayrışma, kuramsal altyapısı sinematografik mekân temsilleri kavramsallaştırması üzerinden mikro ölçekte kentsel ayrışma unsurlarıyla içine alır. Bu bağlamlarda mekânları belirleyen temel unsur, bir arayüz işlevi gören pencerelerdir. Literatürde Parazit Filmi: Sihombing ve Sinaga, 2021; Noviana ve Simanjuntak, 2022; Dianiya, 2020; Sharma ve Pathak 2021; Kim, 2020; Kaçar, 2021; Karademir ve Kaya, 2020; Alçık, 2022; makalelerinde sosyal ayrışma meseleleri üzerinden ele alınmıştır. Bu çalışmada literatürden farklı olarak araştırma sorusu, “sosyal ayrışma meselesine sinematografik açıdan yaklaşarak, mekân ilişkiselliğinde, anlatı/söylem ile bakma ve görme biçimlerinde bir arayüz olarak kullanılan pencerelerin, sosyal ayrışma unsurlarına verdiği referanslar nelerdir” olarak belirlenmiştir. Bu sorunun izinde ilerleyen çalışma, “temsil” ile “anlam inşası” pratiğini sinematografik mekân temsilleri üzerinden gerçekleştirmektedir. Bu bağlamlar ile oluşturulan çalışmanın amacı, arayüz (pencere) ile çerçeve içerisine alınan sinematografik mekân temsillerinde filmin sosyal ayrışma meselesini mekânsal (mikro) ölçekte ele alma biçimlerini, dış-iç ve iç-dış mekân ilişkiselliğinde; anlatı/söylem ile bakma ve görme biçimlerine odaklanarak ortaya koymaktır.

## 2. Yöntem

Kentsel ayrışmanın sosyo-mekânsal temsillerini, kurulu sinematografik mekân anlatıları ile ele alınan çalışmada, nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır (Görsel 1). İki aşama üzerine

kurulu olan çalışmanın birinci aşamasında, arayüz olarak kadraja dahil olan pencerelerin bulunduğu mekânlarda söylem/anlatı analizinde, etkileşimli analizi uygulanmıştır. Etkileşimli analizde, anlatıcı ile izleyici arasındaki diyalog sürecine odaklanılarak (Güçlü, 2021:402) anlatı bir şablon içerisine alınmıştır. İzleyiciye aktarılan diyaloglar, bakma ve görme biçimleri ile ilişkilendirilmek üzere, tekrar eden anahtar temalar, kavramlar belirlenmiştir. Bu süreçte, söylem/anlatıların içinde bulunduğu sosyal çevre, bağlamları ile çok boyutlu olarak ele alınmıştır (Bal, 2021).

Çalışmanın ikinci aşamasında, etkileşimli anlatı analizinden elde edilen tekrarlı tema ve kavramlar, arayüz mekânlarında görme ve bakma biçimleri ilişkiselliğindeki “anlam inşası”na odaklanılmıştır. Sistematik olarak filmin sekanslarına göre sınıflandırılan sinematografik arayüz temsil mekânları, kavramlar ve söylem kodları ile eşleştirilerek ilişkişel görsel içerik analiz uygulanmıştır. “Anlamsal” (semantic) analiz olarak da ifadelendirilen çalışmanın (Güçlü, 2021), kuramsal çerçevesinde, anlatı/söylem ile bakma ve görme analizleri sonucunda ilişkilendirilen verilerle, filmin aktardığı kodların, sosyal ayrışma meselesine hangi kavramlara referans vererek “anlam inşası” oluşturduğu tartışılmıştır. İzleyicinin bakma biçimleri, odak noktası olarak çerçeve (frame) içerisine referans noktası olarak sabitlenen ve arayüz olarak kullanılan pencerelerin yer aldığı sahneler, görme sonucu idrak/anlam ilişkisi bağlamında değerlendirilmiştir. Tümdengelim analiz yöntemi ile ele alınan görsel içerik analizi, Parazit Filmi özelinde sosyo-mekânsal ayrışmanın, anlatı/söylem analizi sonrası, bakma ve/veya görme biçimleri ile nasıl anlam inşa edildiğine odaklanmıştır. Bu ilişkiler sonucu elde edilen kod okumaları ile, sosyal ayrışmada “anlam inşası”nın mekân bağlamı ile oluşturduğu ortak kodlara ulaşılmıştır. Önyargıların ötesinde, bir gerçekliğe ulaşma uğraşısı (Erişti, 2021) ile elde edilen veriler, sosyal ayrışma kavramının mekân temsilleri ile okunabilirliğine dair bir bakış açısı ve “anlamın inşası”na çok boyutlu tanıklık etmek esas alınmıştır.

Çalışmada, bakma biçimleri ile sonuçlanan görme etkinliği ve zihnin gördüklerini yeniden üretmesi konusunda film karakterleri ve izleyici arasındaki anlam farkı sonucu ortaya çıkan “anlam inşası”nın kültürel farklılıklarına odaklanılmamıştır. Parazit Film’inin sosyal ayrışma unsurlarına verdiği referanslar metin özelindeki analizler, Güney Kore kültürüne dair bir genelleme yapmayı amaçlamamaktadır.





Görsel 1. Makale Akış Diagramı

### 3. Teorik Arka Plan

Sosyal ayrışma kavramsallaş(tırıl)masının, kentsel mekân üretimlerinde, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik bir tavır içerisindeki ideolojik çerçevede biçimlendi(rildi)ği açıktır. Berger (2018:45)'in, Karl Mannheim'ın "Ideology and Utopia: An introduction to the sociology of knowledge(1936)/İdeoloji ve ütopya:Sosyoloji bilgisine giriş(1936)" alıntısında "ideoloji"nin doğasını şu bakış açısı ile sunar;

'ideoloji' kavramı, politik bir çatışmanın ortaya çıkardığı bir keşfi yansıtır; diğer bir deyişle, yönetici gruplar, bir durumu öyle yoğun ve kâr odaklı düşünmeye başlarlar ki, kendi hâkimiyet algılarını azaltacak belli gerçekleri artık görmez hale gelirler. 'ideoloji' sözcüğünde örtük bir biçimde, belli durumlarda kolektif bilinçdışının hem topluma hem de başkalarına karşı toplumun gerçek durumunu örtbas ettiği ve böylece onu dengelediği anlayışı vardır.

Sosyal ayrışma unsurlarını biçimlendiren bu ideolojik yaklaşımlar kendisini; kültür, politika, gündelik hayat, sanat, vb. kavramlar ile sürdürebilmesinde kitle iletişim araçlarına gereksinim duyar (Scannell, 2020:87); "Kitlesele ikna medyada sözde bir kamusal alan yaratılarak sağlanır." Alıntılama ifade edilen "sözde" kelimesi, bir şeyin düzmecesi, sahte ve yapmacık olarak belirtilmiştir. Marksist kültür çözümlemelerinde, kitle iletişim araçlarının popüler kültür üzerinden yarattığı sahte bilinç "Her ne varsa doğrudur" düşüncesine

inandırılmayı olanaklı kılar (Berger, 2018). Egemen sınıf tarafından sahiplenilen ve kontrol edilen kitle iletişim araçları, toplumsal bilinçdışını yönlendirebilme yetisine sahiptir. Bu süreç içerisinde kentteki kolektif yaşam, bilinçli ve/veya bilinçdışı olarak kitle iletişim araçlarının üretmiş olduğu; görsellere, imgelere, temsillere maruz bırakılmaktadır. Bu araçlar içerisinde görsellik ile etkili olan televizyon ve sinemadır. Kent kültürünün ekranlara sinema ile yansımaları Robins (2013:241) şu sözleri ile ifade eder;

Sinema kent dünyası, özellikle de kent kültürü bağlamında önemli bir görme biçimi, hem görme hem de düşünme, anlama ve ilişki kurma biçimidir (...). Sinema seyircisi kentli flaneur'e benzetilir: 'Film alımlamasının 'düşsel ağında', coğrafik yerleşmesiyle flanör'ün izleme tarzı ve kamusal boyutu vardır. Algılama tarzları arasında bir yakınlık bulunmaktadır, ikisinde de izlemeden alınan keyif düşsel mekân zevkine geçiş izni verir. Yine bütün modern kentlerde milyonlarca insanın yaşamaktan hoşlandığı deneyimlerdir bunlar...

Sosyal ayrışma kavramının ideolojik yaklaşımlarla kitle iletişim araçları üzerinden biçimlen(diril)mesi, sinema ile sinematografik mekânsal anlatılarla kurgulanması, toplumun varlık biçimi ile ilgili olduğu kadar bireyin varlık bilinci ile de ilgilidir. Dolayısıyla ideolojik yaklaşımlarla sunulan anlatılar, izleyicilerin zihinlerinde yeniden üretilmesi ile anlamlandırılır. Göstergeler üzerinden belirli terimler ve/veya temalar yolu ile kültürle aktarılan anlatıları Ryan ve Lenos (2012:201) şu sözleri ile ifade eder; "Kültürel kodlar ne söyleyeceğimizi ne düşüneceğimizi ve nasıl davranacağımızı bize anlatan normlar ya da dile getirilmemiş kurallar gibidir. Bir film izlediğimizde yorumlayacağımız kodlar olan kültürel göstergeler görürüz." Bu anlamlandırmada, izleyicinin temsil mekânları ile girdiği diyalektik etkileşimlerde kodlara ve kodların aktarımına odaklanmamızı sağlar.

### **3.1. Sinematografik Mekânda Anlatı/Söylem**

Toplumsal ideoloji çerçevesinde ele alınan sinemadaki mekânsal anlatılar, toplumun sosyolojik yapısında yer alan kodları barındırmaktadır. Bu kodlar toplumsal bilincin izdüşümünü oluşturur. Bilinçli ve/veya bilinçaltı kodlar, film içeriğindeki mekânsal anlatılarla sağlanır. Bu mekânsal anlatım dili sinemada, sinematografik mekân anlatısı kavramı ile açıklanır. Brown (2014) sinematografiyi şu sözleri ile tanımlar:

Sinematografi sözünü oluşturan sözcüklerin kökü Yunancadır ve bu bileşik sözcük 'hareketle yazı yazmak' anlamına gelir. İşin özünde film çekmek, çekim yapmaktır; ama sinematografi basit bir görüntüleme işinden çok ötesidir. Düşünce, hareket, duygusal ifade, ton ve iletişimin söze gelmeyen tüm diğer biçimlerini alıp onları görsel terimler haline getirme sürecidir.

Teorik açıklama karşılığındaki izleyici, sinematografik mekân anlatısını içinde bulunduğu kültürün ideolojik katmanları ve kişisel algısı çerçevesinde anlamlandırabilir. Sinematografiyi, yönetmenin dilediği anlamı yaratabilmek için biçimlerle oynadığı, görsellik üzerinden çok boyutlu hikâye anlatma sanatı olarak İlkdoğan (a) (2021:16-17) şu şekilde değerlendirir;

Sinematografik mekân çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Filmin yansıtıldığı perdedeki her bir görüntü göstergedir, yani bir anlamı vardır, bir enformasyon taşıyıcısıdır. İzleyici tam olarak fiziksel mekânla değil, gerçeğin göstergeler aracılığıyla oluşturulmuş, göstergelerin uzamında kavramsallaşan bir metin aracılığıyla filmi deneyimlemektedir (...). Sinemada gösterilen ve gösteren aynı olduğu için yan anlam biçim ve biçimin içinde olduğu bağlam doğrultusunda oluşur. Ancak, sinemada göstergeler ile oluşturulan kodlar aracılığıyla, izleyicinin anlam üretmesi sağlanır ve gerçek ile gerçek olmayan arasında bir bağ kurulur.

Sinemadaki sinematografik mekânsal anlatıları, izleyicinin karşısında yer alan görüntünün anlamlandırmasını ve bu anlamlandırmayı hangi kodlar ile gerçekleştirdiğini saklı tutar. Bu kod sistemini Monaco (2002:65) şu sözleri ile tanımlar;

Sinemanın grameri yoktur ama kodlar sistemi vardır. Bir vokabüleri yoktur ama bir göstergeler sistemine sahiptir. Sinema aynı zamanda diğer iletişim sistemlerinin kod ve gösterge sistemlerini kullanır. Örneğin müzikal bir kod filmin müziği içinde ifade edilebilir. Anlatıya ya da resme ait birçok kod sinemada kullanılabilir. Sinema ile diğer sanatlar arasındaki ilişkiye dair önceki tartışmaların çoğu, diğer sanatlarda olan ve sinemaya aktarılabilen (tersi mümkün değildir) kodların tanımlanmasıyla ölçülebilir.

Sinematografik mekânsal temsil anlatılarının fenomolojik yaklaşımlarla ele alınması, anlam uzantısındaki sosyal kodlara odaklanılmasını sağlar. “Teknik olarak yeniden üretebilirlik çağında sanat yapıtı” kitabında Benjamin (2020:47); “Sinemanın en önemli toplumsal işlevi insanoğlu ile aygıt arasında denge kurmasıdır. Sinema yalnızca bireyin kamera önünde kendini göstermesi aracılığıyla değil, ayrıca bu aygıt kanalıyla kendi çevresini temsil aracılığıyla da bu gayesine ulaştırmaktadır...” Fakat çok boyutlu anlam ve anlatı diline sahip sinematografik mekân temsili izleyici ve izleyicilerin nasıl anlamlandırdığı yönündeki kodların çözümlenmesine gereksinim duyar. Sinemanın çok boyutluluğu ve kod çözümlenmenin güçlüğünü Baker (2011:45) şu sözleri ile ifade eder;

Sinemanın dünyasıyla karşılaştığımız andan itibaren temel bir gözlemlerde bulunmaktan kaçınamayız: sosyoloji, göstergebilim, sanat tarihi hatta psikanaliz sinemayı ‘analiz’ etmeye cesaret eden temel insan bilimleri olarak kendilerini sundular. Ancak bu sinemanın da bizzat ‘analiz’ edebileceği fikrinin belli bir oranda hor görülmesi demektir.

Sinematografik mekân temsilleri üzerinden ideolojik yaklaşımlarla ele alınan toplumsal kod okumalarında, öznenin aynı öge için farklı zamanlarda sabit/mutlak anlamlar çıkarımı yapamayacağı göz önünde bulundurulur. Bu bağlam ile ele alınan kod okumaları, ideolojinin kitle iletişim araçları üzerinden oluşturduğu diyalektik ilişkileri de görünür hale getirir. Bu ilişkiler aynı zamanda, “modern göz”, “mekanik göz” olarak da adlandırılan yeni çağ bakma biçimleri hakkında deneyim kazanımını sağlar. Modern çağ bakma ve görme biçimleri ile anlam ilişkileri nasıl etkilenmektedir/değiş(tiril)mektedir? Bakma ve görme biçimleri ile anlamlar nasıl inşa edilir. Anlatılar/söylemler, baktığımız mekân kavramı ile nasıl anlam oluşturur?

### 3.2. Sinematografik Mekân Anlatılarında Bakma ve görme biçimleri

Fotoğraf ve sinema sanatının 19. Yüzyılda ortaya çıkması Batı’da siyasi ve sosyal iktidar düzenlemeleri ile yüzyıllar boyunca geliştirilmiş olan teknolojik ve ideolojik gelişmelere karşılık gelir (Crary, 2015). Fenomonolojik olarak, duyularımızla hareket ederek kendi gerçekliğimizi Heiddegger (2004); “İnsanın varoluşu aslında bir dünya içinde olmaktır, dünya ile karşılaşmaktır” olarak varoluşçuluğu ifade eder. Berger (2019); “Görme konuşmadan önce gelmiştir. Gördüklerimiz ve bildiklerimiz arasındaki ilişki asla durulmaz(...)” Görme, yaşamsal bir eylem olmasının yanı sıra süreç içerisindeki; duyular, düşünceler, anlamlandırma, algılama, vb. hisler ile bir arada bulunur. Görüntüden anlam yaratmak, insan zihninde bilinçli ve/veya bilinçdışı oluş(turul)an düşüncelerin, görülene odaklanması ile ortaya çıkar (Tuğal, 2013:111). Görsel (imge) ve görme ilişkiseliliğinin mekanizmasını, zihnimizde algılar ile oluşan kodlar sağlar. Bu kodlar, zihinde anlamlandırma sürecini başlatır. Leppert (2002); “Görebilmem için bir şeyleri bilmem gerekir (...) Şurası apaçıktır ki, görebilmemiz için kısmen tarihe ve kültüre özgü kimi becerilere sahip olmamız gerekiyor” sözü ile bakma ve görme farkını ifade eder. Berger (2019) Modern göz-mekanik gözü: “Bir gözüm ben, mekanik bir göz. Size ancak benim görebildiğim bir dünyayı açıyorum (...) Böylece sizi bilinmeyen bir dünyaya açıyorum.” ifadesi ile tanımlar.

Tüm imgeler, imajlar izleyicinin kendisine bakılmak üzere temsil edilir. İzleyici her imajı, kendi değerleri ve inanışları çerçevesinde inceler (Erişti, 2021). Görsel kültür çalışmalarında bakma pratiklerini Sturken ve Cartwright, (2001:22) şu sözleri ile tanımlar;

Görmenin fiziksel eylemi ve görsellik arasındaki fark: Nasıl gördüğümüz, nasıl görebildiğimiz, nasıl izin verdiğimiz ve görmemizi sağladığımızdır. Görsellik sadece neyin görülebileceğine ve kimin bakabileceğine ve bakmasına izin verilmesine ilişkin toplumsal kodlar içermez, aynı

zamanda bu bakma pratikleriyle ilişkili olarak yapılı çevrenin inşasını içerir. Pencerelerin ve duvarların yerleşimini düşünün, inşa edilen strüktürler bizim bakma pratiklerimizi organize eder/yönetir. Görsellik (Visuality) güç ilişkilerinde (görsel alanın strüktürünü içerdiği kadar imajın politikasını da içerir) görselin nasıl yakalandığına dikkat çekmemizi sağlayan bir terimdir.

Bu yaklaşımlar çerçevesinde bakma edinilimi ile oluşan görme eylemi; içerik, bağlam, bağlamın sunduğu çerçeve, özne ve izleyici diyalektiğinde değerlendirilmelidir. Sinematografik anlatılarda, çerçeve içerisine alınan görüntü izleyiciye sekanslardan oluşan kareler ile bilinçli olarak tematik ve estetik gereksinimlerle biçimlendirilir (Ryan ve Lenos, 2012:5).

### 3.3. Sinematografik Mekân Anlatısında “Anlam” İnşası

Fenomenal dünyanın yansımaları üzerinden kurgulanan anlam inşasını Hall’un (2017); “Anlam temsil sitemi tarafından inşa edilir” söylemi kuşkusuz bizi “temsil gerçekte ne anlamına gelir?” sorusuna yöneltir. Çevreden alınan duyuların beyinde; bilgi, hafıza, önceki deneyimler, kültür ve farkındalıkla birlikte bir araya gelmesi ile anlamlandırma sürecini oluşturur. Bu süreç, görme, düşünme, algılama ve nihayetinde varılan anlamlandırma kavramları ile iç içe bulunur. Bu olguda, algı zamana, mekâna, kültüre ve kişiye göre değişim göstermesi sebebi ile görecelidir. Bakma ve görme edinimleri üzerinden “anlam” yaratmak, insan zihnindeki bilinçli ve/veya bilinçdışı düşüncelerin, temsil edilene bir süreliğine odaklanması ile oluşur (Tuğal, 2013). Görüntü ve anlam arasındaki ilişkisellikte, gerçekliğin tek bir ortak anlam tanımının yapılabilmesi güçtür (Wollen, 2004). Anlam oluşumu ve çözümlenmesinde, imgelerin içinde bulunduğu ortam, imajın ele alınma biçimi (çerçevesi), izleyicinin içinde bulunduğu koşullar, vb. bileşenlerin bir araya gelmesi ile oluşur. Erişti, imgelerin anlamlandırma sürecini şu sözleri ile ifade eder (Erişti, 2021:21);

Anlam yaratma ya da anlamı çözümleme, imajın türü çerçevesinde değişmekle birlikte imgelerin içinde bulunduğu ortam, oluşturulduğu koşullar gibi etmenlerle de değişir. Bir kişinin yakın çerçeve (half frame) nötr bir bakış açısı içeren bir fotoğrafı-kişiyi imajın nesnesi ile demokratik ve etkili bir iletişim kurmaya davet eder. Aynı imaj eğer uzak mesafeden yüksek açı (high angle) ile çekilirse imaj izleyici ile baskın bir iletişim kurar.(...) Telefoto lens kullanılarak çekilen keskin odaklı ve yakın plan (close-up) bir imaj kendiliğinden samimiyet etkisi oluştururken; geniş açılı (wide angle) yakın plan (close-up) çekim izleyicinin özel alanına saldırı hissettiren bir etki oluşturabilir...

Sinematografide görme yetisine dayanan göstergeler, dünyanın görsel olarak tarafımızdan algılanması ve özümsemesini sağlamaktadır (Lotman, 1999). Anlamın merkezinde kuşkusuz özne vardır. Toplumsal anlamlandırma süreci, özne içeriği ile düşünüldüğünde,

öznenin sabit kalmadığı, meseleler karşısında kazanılan anlam ve anlamlandırmalar ile pratiklik kazanılır (Bakır, 2008). Öznenin olgular ile değişen anlam pratiği, toplum için sabit bir anlam çıkarılabilmesini zorlaştırmaktadır. Anlamlar, bireylerin zihinlerinde değil, belirli bir kültür içindeki pratikler arasında bir müzakere süreci yoluyla üretilir. Görsel kültür, kendileri ve başkaları tarafından yaratılan bireyler ve artifaktlar, imajlar, teknolojiler ve metinler arasında meydana getirilir. Görselin birbiriyle yarışan yorumları, bir kültürün dünya görüşünü şekillendirir. Ancak görsel kültür sadece imaj ve görsellikte değil, çok-biçimli ve çoklu-algının kültürel pratiklerinde temellenir. Görsel kültürü ve görsellik, anlam ve deneyimin daha geniş ve çok-algılı ağında kavranabilmesini gerektirir. Deleuze ifade edilen ile anlamın karmaşasını, anlamın var olması değil ancak içten içe ya da alttan alta olduğu varsayımı ile, anlamın çemberinin tanımlamasını yapar (Deleuze, 2015:39).

#### 4. Sinematografik Mekân Temsil Analizi:Parazit Filmi (2019)

Güney Kore Sineması'nın 1950 yılında niteliksel olarak yaşadığı sıçrama sonrası (Teksoy, 2009:600) sinemaya kazandırdığı filmlerden biri olan Parazit, kentsel ayrışma meselesini, sosyo-mekânlarda sınıfsal eşitsizlik olgusu üzerinden izleyicisine aktarır. Filmde Güney Kore'de sosyal yaşamın gerçekliği ile sinematografik temsillerin gerçekliği arasındaki ilişki anlatılar bütünde kasıtlı ve bilinçli yaratılan anlam inşası konu edilir. Yönetmenliğini ve senaristliğini Bong Joon Ho'nun üstlendiği, 2019 yapımı Parazit, Güney Kore'ye ilk Oscar ödülünü kazandıran ve tarihe damgasını vuran bir filmidir. Aynı zamanda Güney Kore tarihinde İngilizce olmayan ilk film olarak, 92. Oscar Ödülleri'nde; en iyi yönetmen, en iyi uluslararası film ve en iyi orjinal senaryo ödülleri almıştır (İşlek, 2020). Filmde sosyal ayrışma unsurları, kent ile sosyolojik ilişki-ilişkisizlikler, sinematografik mekân anlatısı ile izleyiciye aktarılır.

Filmin ismi sürrealizm akımının otomatizm kavramından "The Décalcomanie" esinlenilmiştir. Türkçe'de "Dekalkomani" olarak karşılık bulan bu kavram, kalın bir fırça ile damlatılan boyanın kurumadan ikinci bir kağıtla sürme işlemi ile dağılmasını sağlayan resim tekniğidir. Yönetmen Bong Joo-ho bu sanat akımı ile filme vermek istediği isim arasında kurduğu ilişkiyi verdiği röportajda şu şekilde tanımlar (http 1): "Bir dekalkomaninin son hâline baktığınızda iki tarafında birbirinin aynısı gibi gözükür. Ancak daha yakından baktığınızda ise tamamen aynı şey değildirlere. Bu da filmdeki iki aile ilgili bir şeyler söylüyor." Kadrajın statik

olarak, arayüz fonksiyonu ile ele alınan pencerelere odaklanması, mekânların ve sosyal ayrışma unsurları üzerine anlatıların/söylemlerin, izleyiciler tarafından anlaşılmasını ve özümsemesini sağlar. Arayüz olarak kadraja alınan pencereler, izleyici ve filmin karakterleri için görsel bir kompozisyon sunar. Mekânsal anlatılarda izleyicinin görmesi ile kadrajın odaklandığı pencerelere, filmin anlatı/söylemlerinin oluşturduğu kodlar ile “anlam inşası” başlar. Sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik mekânsal yapılanmada arayüz olarak tasarlanan pencereler, film senaryosundaki olay örgüsünü pekiştirir. Yönetmenin kadrajını ile çerçeve içerisine aldığı arayüz (pencerelerin) sinematografik mekânsal temsilleri, çerçeve (kadraj) içerisinde çerçeve (arayüz) ile tanımlıdır. Mekân ve benden ilişkiselliğinde sunulan çerçeveler, filmde anlatıyı biçimlendirir (Adiloğlu, 2005).

Filmde, Güney Kore toplumunda yaşanan alt-sınıf ve üst-sınıf ilişkisi, üç farklı aile ve bu ailelerin birbirleri ile kesişimleri sinematografik sosyo-mekânsal temsiller üzerinden izleyiciye aktarılır (<http> 2). Toplumsal içerik ilişkisini çerçeve içerisine alan filmde; sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel olarak üst tabakada yer alan Park Ailesi, zor koşullarda yaşamını sürdürmeye çalışan Kim Ailesi ve Park Ailesi'nin hizmetlileri yer alır. Katmanlı bir yapıya sahip olan filmin ilk sahnesi Kim Ailesi'nin zor yaşamını temsil eden tozlu bant pencereden sokak görünümü ile başlar. Otuzar dakikadan oluşan ve altı sekans artı final sahne dizilimine sahip olan filmin (Görsel 2) ilk sekansında, Kim Ailesi'nin yaşadığı ev ve kaldırım taşıyı gören bant pencereden sokak temsili izlenir. İlk sahnelerde, sokağın alt kotunda kalan, işsiz dört kişilik ailenin zor yaşam koşullarına tanık olunur. “Planın nedir?”, “Üniversiteli olmanın ayrıcalığı” ve “Tavsiye zinciri” söylemleri filmin ilk sekans aralığında sıklıkla vurgulanır. Kim Ailesi'nin oğlu olan Ki-Woo'nun, üniversitede okuyan ve ekonomik durumu iyi olan arkadaşı Min'in evlerine gelmesi ile ailede değişim başlar. Ki-Woo'nun arkadaşı Min'in yanında getirdiği peyzaj taşıyı Kim Ailesi'ne hediye etmesi ve bu taş için; “Bu taşı evinde bulunduran ailelerin servete kavuşacağına inanılır” söylemi Ki-Woo'yu etkiler. Metaforik anlatı temsili olan peyzaj taşı, filmin final sahnesine kadar filmde yer alır. Min'in Ki-Woo'ya bir teklif ile gelmesi, Ki-Woo'nun peyzaj taşı ile kurduğu bağı daha da arttırır. Min, özel ingilizce dersi verdiği Park Ailesi'nin kızı için Ki-Woo'ya bir süreliğine kendisinin yerine geçmesi teklifinde bulunur. Üniversite öğrencisi olmayan Ki-Woo'yu Park Ailesi'ne tavsiye ederek işe alınması için ikna eder. Ki-Woo'nun kardeşi Ki-Jung'la birlikte

tasarladıkları sahte diploma ve Min'in tavsiyesi ile Park Ailesi'nde İngilizce öğretmeni olarak işe başlar. Böylece ilk tavsiye zinciri ile Kim Ailesi'nin büyük planı başlar.

Filmin ikinci sekans aralığında, Kim Ailesi'nin tüm fertleri Park Ailesi'nin yanına tavsiye zincirini kullanarak sızmayı başarır. Kim Ailesi'nin evinde yapılan planlar, Park Ailesi'nde hızlıca yerine getirilir. Park Ailesi, çalışanlarının işten atılmalarına sebep olacak olayların sıralı olarak yaşanmasından şüphe duymaz. Park Ailesi'nin "emniyet kemeri" olarak tanımladığı tavsiye zincirine olan güvenleri ve iyi niyetleri olay örgüsünü hızlandırır. İkinci sekansın son sahnelerinde, eve sızan tüm Kim Ailesi'ni, Park Ailesi'nin küçük oğlu Do-song'un "Aynı, hepsi aynı kokuyorlar" söylemi, sosyal ayrışma meselesinin soyut mesafesini tanımlar. Kim Ailesi, Park Ailesi'nin yanında çalışıyor olmalarını vicdani olarak meşrulaştırarak, sosyo-mekânsal kazanımlarını hak ettiklerini savunur. Park Ailesi'nin bir günlüğüne oğullarının kamp tatili için evden ayrılması ile Kim Ailesi'nin Park evinde kısa sürecek olan yaşamları/eğlenceleri başlar. Bu eğlenceyi filmin 60. dakikasında eski hizmetli Moon-gwang'ın kapı zili sesi bozar.

Görüntülü kamera ekranında yaşanan uzun ikna süreci sonrası eski hizmetli Moon-gwang'a ev kapısının açılması ile, filmin tedirgin edici üçüncü sekans aralığı başlar. Eve alınan eski hizmetli Moon-gwang'ın eşinin tefeciye olan borcundan dolayı ev sahiplerinin bilmediği sığınakta dört yıldır yaşamakta olduğu öğrenilir. Eski hizmetlinin uzlaşma için anne Chung-sook'a "kardeşim" diye hitabı olumlu karşılık bulamaz. Chung-sook'un, Moon-gwang'u küçümsemesi merdivenlerden yuvarlanan Kim Ailesi'nin diğer fertlerini görmesi ile kısa sürer. Moon-gwang, Kim Ailesi'nin şimdiye kadar kurduğu düzeneği fark eder. Artık koşullar eşitlenir. Kim Ailesi'nin iknaları sonuç vermez. Bu durumu telefonu ile videoya alan Moon-gwang görüntüyü Bay Park'a göndermekle Kim Ailesi'ni tehdit eder. Park evinin salonuna taşınan kavga sahnelerini bu sefer telefon sesi durdurur. Park Ailesi'nin hava koşulları nedeni ile dakikalar içerisinde eve dönecekleri haberini alan Kim Ailesi, filmde değişen müzik ve hızlanan hareketlerin yer aldığı sahneler sonunda eski hizmetli ve eşi merdivenlerden bodrumdaki sığınağa atılır. Moon-gwang, merdivenlerden atılması sonucu kafa travması geçirir. Sığınaktakileri yukarı çıkmamaları için Bay Kim (Ki-taek) bir iple bağlar. Bu sürede, Moon-gwang'ın eşinin sığınaktaki yaşamı Ki-taek'in ilgisini çeker. Park Ailesi'ne olan minnettarlığını Bay Park'ın geçtiği yerlerdeki lambaları açarak göstermesi şaşkınlığa neden olur. Ki-taek sığınağı



ve buradaki yaşam alanını incelerken, kendi yaşamı ile özdeşleştirir. Bu sahnelerdeki sınıfsal ayrışma anlayışı seyirciye bırakılır.

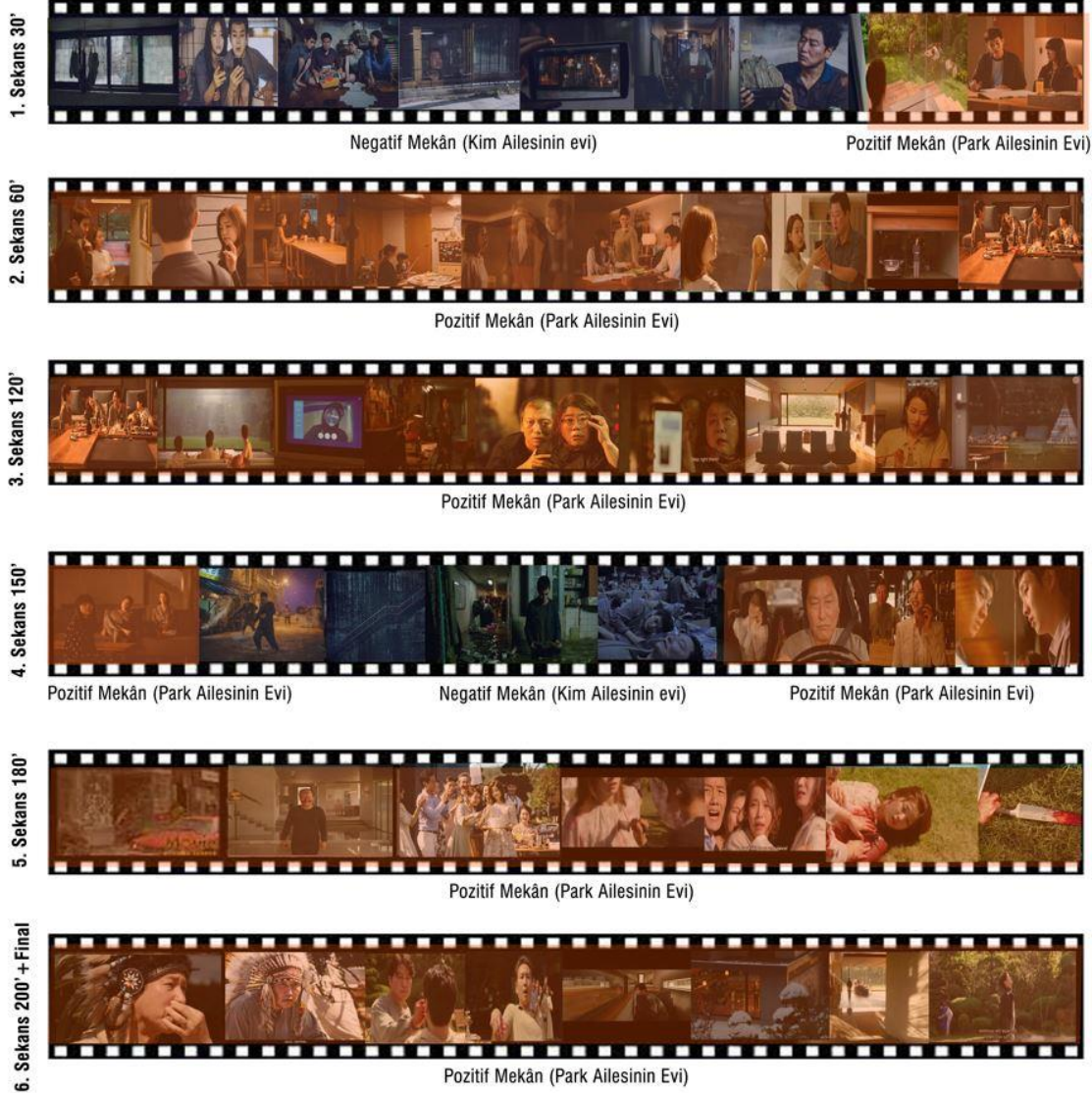
Filmin dördüncü sekans aralığında, Park Ailesi'nin eve dönmesi ile Chung-sook (Bayan Kim) dışında kalan tüm Kim Ailesi evde saklanmak zorunda kalır. Salonunda bulunan sehpanın altına gizlenen Kim Ailesi, Park Ailesi'nin kendileri hakkındaki söylemlere şahit olur. Kokuyor olmaları ve hadlerini bilmemeleri Bay Park ve Bayan Park tarafından ifade edilir. Sosyal ayrışmanın düğüm noktası olan bu söylem, filmin final sahnesinin duygu tabanını hazırlar. Bir şekilde evden kaçmayı başaran Kim Ailesi, yoğun yağış yüzünden mahallelerinin ve evlerinin sular altında kaldığını görür. Evden, bir madalya ve peyzaj taşı dışında kurtarılacak hiçbir şeyleri yoktur. Kim Ailesi'nin planları artık istedikleri gibi gitmemektedir. Geceyi spor salonunda geçiren aile, Ki-Woo'nun "planımız ne?" diye sorması üzerine Bay Kim, plansızlığın en iyi plan olduğunu söyler. Filmde, sosyal ayrışma unsurlarına kentsel (makro) ölçekte referans veren sahneler yer alır. Bu sahneler, sürekli aşağı inen merdivenler ve yollar ile temsil edilir. Ertesi gün Park Ailesi'nin oğulları Do-song'un doğum günü partisi için çağrılan Kim Ailesi, gece yaşadıkları olumsuzlukları bir yana bırakarak Park Ailesi'nin yanındaki görevlerine döner. Kim Ailesi'nin artık bulunduğu yeri sorguladığı, eski hizmetli ve eşi ile yaşadıkları/yaşattıkları şiddetin vicdani yüzleşmesi ve Park Ailesi'nin kendileri hakkındaki düşünceleri ekrandan hissedilir. Fiziksel olarak zarar verdikleri hizmetli ve eşinin vicdani yükü nedeniyle ruhsal olarak rahat edemeyen aile hem anlatı hem de görme ile kurulan anlam inşasındaki sahnelerde sıklıkla bu duygu izleyiciye aktarır. Ki-Woo sığınaktaki aileyi merak etmesi ve vicdani yükü artık taşıyamaması yüzünden, peyzaj taşı da yanına alarak sığınağa iner. Sığınaktakilerin iyi olduklarını bilmek istemesi, sonun başlangıcı olur. Filmin 150. dakikası Ki-Woo'nun Moon-gwang'ın eşi tarafından başına peyzaj taşı ile güçlü şekilde vurulması ile sonuçlanır.

Ki-Woo'nun yanına gelmesi ile sığınaktan dışarı çıkan eski hizmetlinin eşi, mutfaktan aldığı bıçakla bahçedeki doğum günü partisine gider. Filmin beşinci sekans aralığında, Kim Ailesi'nin kızının (Ki-Jung) bıçaklandığı, sonrasında Park Ailesi'nin de dahil olduğu cinayetlerin yer aldığı dramatik sahneler yer alır. Filmde olaylar sessiz bir şekilde akışında devam eder. Bay Kim'in kötü koku tanımlamaları ile ilgili duyumsamaları, kendini mekâna ait hissedememe vb. olgular filmin final sahnesinin yaşanmasına sebep olur.

Altıncı sekans ve final sahnesinde, sosyal ayrışmaya referans veren tüm kavramların çıktısı olan seri cinayetler ardı ardına yaşanır. Ailelerin sınıf farkı gözetmeksizin yaralılarını kurtarabilmek için yaşadıkları çaresizlikler ve bu durum içerisinde bile Bay Park'ın kokuya olan tahammülsüzlüğü, Bay Kim (Ki-taek)'in Bay Park'ı bir anda öldürmesine neden olur. İzleyicinin film ile kurduğu ilişkinin öznelliğine bırakılan son sahne, baba Kim'in işlediği cinayet ile ortadan kaybolmasını, oğlu Ki-Woo'nun babasının nerede olduğunu çözmesi ve babasına yazdığı mektuplar izleyiciye aktarılır. Filmin son sahnesi, Bay Kim'in vicdani olarak Park evinin sığınağında arındığı ve oğlu Ki-Woo'nun Park evinin sahibi olarak bahçesinde babasına kavuşacağı günün hayalini kurduğu an ile temsil edilir. Bu boyutta izleyici hem yeni bir başlangıca hem de sona tanık olur.

# P A R A Z İ T

F İ L M S E K A N S I



Görsel 2. Parazit Filminin Sekans Dizilimleri (Fotoğraflar filminden alınmıştır).

## 4.1. Sinematografik Etkileşimli Anlatı Analizi

Fenomenal dünyada var olmanın doğasında, insanın gördüklerini okuması, anlaması, yorumlaması ve sonrasında tepkiler üretmesi doğaldır (İlkdoğan (a), 2021:69). Bu bağlam insanın mekân ile kurduğu diyalektik ilişkiyi oluşturur. Bu ilişkisellikte insan mekânı şekillendirdiği gibi, mekân da insanı şekillendirir/biçimlendirir. Anlatı ise mekân ile anlam kazanarak, hafızayı oluşturur. Filmde sosyal ayrışma unsurlarına anlam aktarımı, pozitif ve

negatif sosyo-mekânsal anlatılar üzerinden sağlanır. Mikro ölçekteki sinematografik mekân temsilleri ile ele alınan sosyal ayrışma kavramı filmde Park ve Kim Ailesi'nin söylemleri üzerinden izleyiciye aktarılır. Diğer oyuncu karakterler ise filme aileler dışında dahil olan; üniversite öğrencisi, hizmetli, hizmetli eşi ve şofördür. Sosyo-mekânsal ayrışmalar üzerinden ele alınan anlatılar, film kadrajının arayüz olarak pencerelere sabit tutulan sahnelerdir. Film akışı, olay örgüsünü oluşturan mekân temsilleri dışında oyuncu karakterler tarafından karşılanır. Film akışı boyunca karakterler, sınıfsal durumları karşılığı olarak pozitif ve negatif karakteristik yönleri ile görünür. Filmde yer alan karakterlerin kişilik yansımaları olan mekânlar; pozitif mekân (üst statüye), negatif mekân (alt statüye) aidiyeti olarak okunur. Kim Ailesi'nin söylem analizlerinde değindiği ilk konulardan biri, Güney Kore'de yüksek ve değerli referanslara sahip olmanın ne kadar önemli olduğudur. Bu söylemin pozitif ve negatif mekân anlatılarında “tavsiye zinciri” ifadesi ile altı çizilir. Ailelerde arayüzlerin (pencerelerin) yer aldığı sinematografik mekânsal anlatılar, Kim ve Park Aileleri olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Bu iki ayrı sosyo-mekândaki anlatılarda, negatif mekân olarak Kim Ailesi'nin evi ve pozitif mekân olarak Park Ailesi'nin evi tanımlanmıştır. Bu bağlam film içerisinde Bay Kim'in, Bayan Park için “Zengin ama kibar” söylemi, bayan Kim'in “Ben de zengin olsam kibar olurdum” söylemi ile karşılık bulur. Bu durum, pozitif mekânların özneyi pozitif olarak etkilemesi, statü-karakter-mekân ilişkileri bağlamında sorgulanır. Koşulların kötü olması karakterleri de kötü yapar inancı/yargısı, izleyiciye sinematografik mekân temsilleri ile aktarılır. Pozitif mekân (üst statüye ait) olan Park evi, modern bir mimari anlayış ile mimarının hikayesinin vurgulandığı, “ev” duygusu ile anlam kazandırılmaya çalışılmıştır. Sosyo-mekânsal olarak üst statüye (pozitif mekân) ait olma olgusu yapısal olarak Park Ailesi'nin evine ulaşmak için sürekli yukarı çıkan merdivenler ile biçimlendirilmiştir. Filmde alt statüye (negatif mekân) ait olan mekânlar ise alt kota inen merdiven sahneleri ile temsil edilmiştir.

Sinematografik mekân geçişlerindeki anlatılar/söylemler üzerinden yapılan analizde, negatif mekândan pozitif mekâna geçme eyleminin, vicdan/hakkaniyet ve nötralize olgusunu anlamsal olarak güçlendirdiği gözlemlenmiştir. Kim Ailesi'nin negatif (olumsuz) mekân olarak tanımlanmasının nedeni, bu mekânda kendilerini ve yaşamı olumsuz duygularla dile getirmeleridir. Pozitif mekân olarak tanımlanan Park Ailesi'nin evindeki Kim Ailesi, mekânı ve

mekândan dolayı kendilerini idealize ettikleri, olumlu kodladıkları gözlemlenmektedir. Negatif mekân olarak tanımlanan Kim Ailesi'nin söylem analizlerinde; böcekler, hamam böceği, üniversiteli olmak, tavsiye zinciri, plan yapmak/bir planı olmak ve şükretmek ön planda yer alan anlatılardır. Pozitif mekân anlatılarında ise; zengin, kibar, saf, koku, haddini aşmak ve tavsiye zinciri anlatılarda ortak kullanılan ve vurgulanan kelimelerdir (Görsel 3).

Pozitif mekânda yer alanlar Park Ailesi'nin negatif mekânı yalnızca “koku” ile tanımlamaları, negatif mekânlarda hiçbir zaman bulunmayacakları/bulunmadıkları anlamını taşır. Bu anlam, filmin gerilim noktasını oluşturur (Görsel 4). Sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel olarak üst statüdeki Park Ailesi'nin, alt statüde yer alan Kim Ailesi'nin varlığını sürdürmeye çalıştığı mekânlara/yere dair bilmezliği/görmezliği, filmin gerilim ve kopma noktalarını oluşturur. Bu gerilim ve kopmalar, mekânsal temsiller dışında, “koku”, “farklı koku”, “aynı kokuyorlar”, vb. ifadeleri hem davranışsal hem de söylemsel olarak duyusal ayrışmayı tetikler. Bu duyusal ayrışma filme, dördüncü boyutu kazandırır. Bu boyuttaki anlatı ile kurulan anlam, sosyal ayrışma meselesine pozitif mekândan bakış açısı kazanımı sağlar.

Filmde diğerler karakterler olarak tanımlanan; hizmetli ve eşi, şoför ve üniversite arkadaşı Min'in söylem analizlerinde; tavsiye zinciri kelimesi ön planda yer almaktadır (Görsel 5). Söylemsel analizlerde elde edilen tekrarlı kelimeler, görme biçimleri ile sunulan arayüzlerde keşir. Bu keşim çalışmada, sosyal ayrışma unsurlarının anlam inşasını güçlendiren noktalar olarak belirir.

## P A R A Z İ T

S ö y l e m / A n l a t ı A n a l i z i

## K İ M A İ L E S İ

Lanet böcekler. Böcek ilacı mı? Hala yapıyorlar mı? **Camları kapama bizi de ilaçlasınlar.** Bedava ilaçlarınız işte.

Peyzaj taşı mı bu?  
Çok simgesel oldu.

**Tavsiye zinciri** ile buraya geldim.

Şanslı değil miyiz?  
Böyle bir zamanda bir güvenlik görevlisi ilanına 500 tane **üniversite mezunu** başvuruyor. Bütün âlemiz iş buldu .

"Hayatta plan yapmalı o zaman hiçbir şey ters gitmez"



Negatif Mekân

Hizmetliyi evden uzaklaştırmamız için **iyi bir plana ihtiyacımız var.**

Neden dışarıya su dökmek yasak levhası asmadın?

Wi-Fi için telefonunu yukarıda tut.

Arkadaşın çok havalı. **Üniversite öğrencilerinde** başka hava oluyor...

Şimdi hepimiz farklı deterjan mı kullanacağız? Olmaz öyle. **Bodrum kat kokusu bu.**

Bu **zengin evi** sana çok yakıştı. Benden önceki söför vardı ya? İş bulmuş mudur? Kıymetli bay **Park için şükür duası edelim.**

Böyle ani bir davette bile hepsi çok havallı. Üstelik hepsi de doğal. **Ben buraya uyuyor muyum?**

Bodrumdaki insanlara ne oldu?

Çok havalyız şu an. Yağmur çiselerken viskilerimizi yudumluyoruz

Biz zaten bu evde yaşıyoruz değil mi? Ne farkı var? **Burası şu an bizim evimiz.** Gayet rahatım



Pozitif Mekân

Bu aile de epey saf çıktı değil mi? Özellikle hanımefendi.

**Çok saf ve kibar. Zengin ama yine de kibar. Zengin olduğu için kibar.** Bu kadar para bende de olsaydı ben de kibar olurum

**Zengin insanlar saf oluyor.** Hiçbir dertleri olmamış ki... Tek bir kırsıklıkları bile yok. Hepsi jilet gibi ütlenmiş.

Para iyi bir ütüdür. Bütün kırsıklıkları tek tek açıyor.

Park ailesi kapıdan içeri girse, babanız koşup **hamam böceği gibi** bir deliğe saklanırdı. İşığı görünce hamam böcekleri birden kaçıyor ya. Aynı onlar gibi işte...

Neden dışarıda yatıyorsun? Evden çıkmadan gökyüzünü izliyorum

Görsel 3. Kim Ailesi Etkileşimli Anlatı/Söylem Analizi (Fotoğraflar filminden alınmıştır).

## P A R A Z İ T

S ö y l e m / A n l a t ı A n a l i z i

## PARK AİLESİ

**Burası bay Kim kokmuş.**  
Arabada sürekli aldığım koku.  
Çürümüş turp gibi mi desem.  
Islak beklemiş el bezi gibi düşün.  
**Öyle kokuyorlar.**

Her seferinde haddini aşacak  
gibi oluyor ama aşmıyor.  
Bu iyi bir şey.  
**Ama o koku haddini aşıyor.**  
Bazen **o kokuyu** metroda  
alırısın mesela.



P o z i t i f M e k â n

Bu kağıtlar pek umurumda  
değil. Sonuçta **Min'in**  
**tavsiyesi ile buradasın.**

Min'in seviyesinde  
değilsen açıkça faydalı  
olacağını sanmam

Metroya binmeyeli o kadar  
oldu ki...  
Metroya binen insanların  
**farklı bir kokusu** oluyor.

Pencereye gel de  
anlatayım

Görsel 4. Park Ailesi Etkileşimli Anlatı/Söylem Analizi (Fotoğraflar filmden alınmıştır).

## P A R A Z İ T

S ö y l e m / A n l a t ı A n a l i z i

## DİĞER OYUNCU KARAKTERLER

**Güneş** odaya dolarken,  
ışıkların tadını çıkarırdık.  
O anlarda onun sanatsal  
dokunuşunu hissederdik

Mimar Namgoong'u duymuş  
muydunuz?  
Eskiden bu evde o yaşardı.  
Tasarımını kendisi yaptı

Dolandırıcı aile sizi! Aklinize  
gelen tek şey bu mu oldu?  
Zom olana kadar içmek. Bay  
Namgoong'un yaratıcı  
ruhıyla dolu bu evde hem  
de. **Siz sanattan ne**  
**anlarsınız ki!**



P o z i t i f M e k â n / N e g a t i f M e k â n

Öğretmen adayı geldi

Hanımım, öğretmen adayı  
geldi

**En iyisi tavsiye zinciri,**  
güvenlik kemeri gibi.

Görsel 5. Diğerler Oyuncu Karakterler Etkileşimli Anlatı/Söylem Analizi (Fotoğraflar filmden alınmıştır).

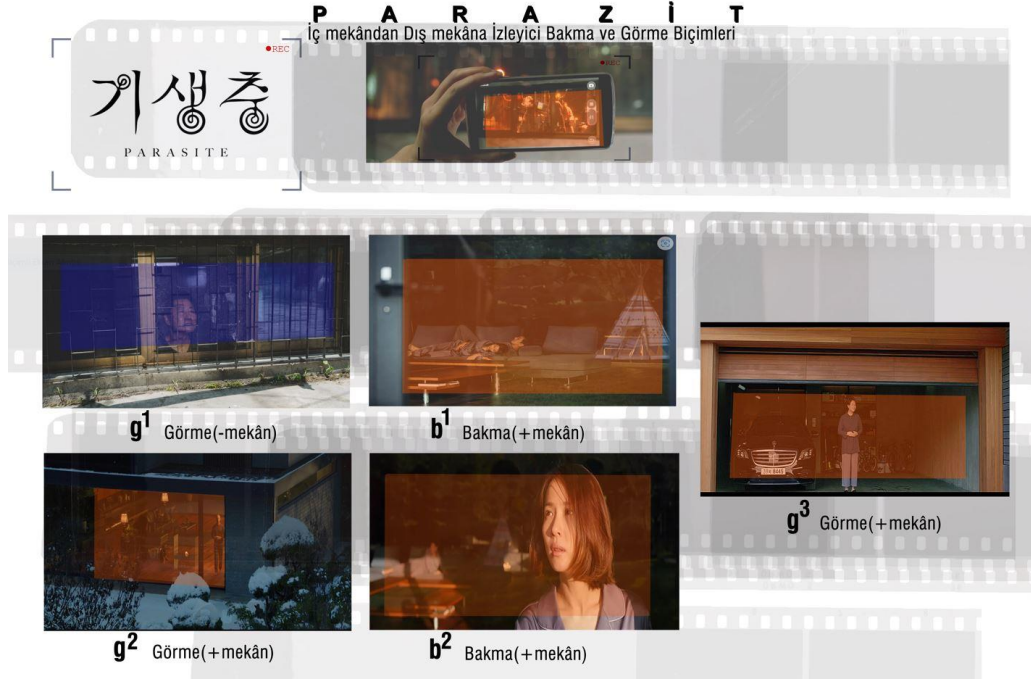
## 4.2. İzleyici Gözünden Bakma ve Görme Biçimleri Analizi

Filmin ilk sahnesinden başlayarak, final sahnesine kadar temsil edilen mekânlar, sosyal ayrışmanın platformu olarak izleyiciye sunulur. Mimari öğeler ile sinematografik anlatım dili, güçlü anlamlar üretir. Katmanlı bir yapıya sahip olan filmin, dış mekân çekimlerinin iç mekân çekimlerine göre daha geri planda kalması dikkat çekicidir. Filmin mekânsal kurgusunda, insan ölçeğinde anlamsal ifadelerin daha baskıcı güç ile yer aldığı gözlemlenmiştir. Sosyo-ekonomik ve

sosyo-kültürel ayrışmalar, bakma ve görme biçimleri üzerinden ifade edilirken, mekânlarda arayüz olarak kullanılan pencereler, izleyicide anlamsal kod aktarımlarında önemli öğelerdir. Bakma ve görme ilişkisinde, bakma fizyolojik bir eylem iken, görme, algısal boyutta anlamlandırma karşılığı olarak ele alınmaktadır. Filmde, kadraj içerisine yeni bir kadraj olarak dahil olan pencereler, dış mekândan-iç mekâna, bakma ve görme biçimleri/edinimleri üzerinden ele alındığında;  $b^1$  ve  $b^2$  bakma biçimleri,  $g^1$ ,  $g^2$  ve  $g^3$  görme biçimleri ile kodlanmıştır (Görsel 6). İzleyiciye söylemler/anlatılar üzerinden aktarılan anlam kodları,  $g^1$ -  $g^3$  aralığında yer alan arayüzleri sosyo-mekânsal ayrışma üzerinden okumamızı sağlar. Görme biçimi ile kodlanan görsel ise ( $g^2$ ), filmde odaklanarak anlam inşası gerçekleşen son sahnedir. Bu sahne ile izleyiciye, evin yeni sahiplerini bilinçli olarak görme/fark etme durumu aktarılır. Bakma ve görme arasındaki bu fark, sinematografik kadrajın (mekanik göz), gündelik hayatımızda da yalnızca baktığımız ve bilinçli olarak bakarak baktığımızda ise gördüğümüz eylemleri hatırlatır.

Algılama, çevreden alınan duyumların beyinde; bilgi, hafıza, önceki deneyimler, kültür ve farkındalıkla birlikte bir araya gelmesi ile anlamlandırma sürecinde oluşur. Bu olguda algının; zamana, mekâna, kültüre ve kişiye göre değişim göstermesi sebebi ile görecelidir. Anlamsal olarak sosyal ayrışma düalitesi, sosyal ve parçalanmış mekânlar sunar. Kavramanın antropolojik yönü ile ilgili olan "Anlam"; imgeleri, idealleri, statüyü, kimliği ve çevresel birçok önemli ilişkileri kapsar (Rapoport, 2004:20). Filmde kadrajın iç mekândan-dış mekânın temsil edildiği çerçevelerin büyük çoğunluğu görme odaklıdır ( $g^1$ - $g^{10}$ ). Söylemler ile desteklenen ve bakma sonucunda oluşan görme biçimleri, sosyal ayrışma unsurlarının belirgin olarak ifade edildiği mekânlardır. İç mekândan dış mekâna bakma biçimleri üzerinden sosyal ayrışma sinematografik anlatı olarak daha fazla kullanılmıştır. İzleyiciye bakma odaklı sunulan arayüzde ( $b^1$ ), söylem ile anlam oluşturacak karakterler mekân içerisinde yer almamaktadır. Bu yaklaşımla, bakma edinimi sonrası görme deneyimi izleyiciye bırakılmıştır (Görsel 7).





**Görsel 6.** Dış Mekândan-İç Mekâna İzleyici Gözünden Bakma ve Görme Biçimleri (Fotoğraflar filmden alınmıştır).



**Görsel 7** İç Mekândan-Dış Mekâna İzleyici Gözünden Bakma ve Görme Biçimleri (Fotoğraflar filmden alınmıştır).

### 4.3. Anlam İnşasında Bulguların Tartışılması

Güney Kore'nin sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yapısını ayırma unsurları üzerinden kimi zaman gerçekliğin inşa ettiği anlamlar, kimi zaman da dramatik sinema anlatı dili ile bir alegori halinde yansıtmayı başarır. Film sekansları ve sinematografik mekânsal dizilimler, karakterlerin etkileşimli anlatı ile bakma ve görme biçimleri üzerinden izleyiciyle diyalektik etkileşime girer. Güney Kore'nin yıllarca yaşadığı baskı ve sansür uygulamalarının nihayetinde, film özellikle sosyal-ekonomik ve sosyo-kültürel ayırma unsurları, modern sinematografik mekânsal temsiller ile ifade eder. Mekânsal sinematografik anlatılarda kullanılan; dış mekândan-iç mekâna ve iç mekândan-dış mekâna bakma ve görme biçimleriyle farklı açılara odaklanan oyuncular, izleyiciyi hem çerçeve içerisine alır hem de izleyici belleğinde beş duyu hafızasına unutulmaz izler bırakır. Çalışmada anlam, filmde yer alan karakterlerin görüntü ile kurduğu anlamsal ifadeyi işaret etmektedir. Anlatı ise, sahne temsillerinde sözlü/sözsüz karşılıklı iletişimi kapsamaktadır. Filmde sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel ayırma unsurları, ana karakter olan Bay Kim (Ki-taek) üzerinden aktarılır. Anlatılar ve arayüz olarak kullanılan pencereler ile bu etkinin anlam inşasını güçlendirildiği görülmüştür. Sosyo-ekonomik açıdan düşük gelirli olan Kim Ailesi bu ayırma unsurları, izleyiciye arka planda sunduğu, çalışmada arayüz olarak ele alınan pencereler ile anlam yönünü kuvvetlendirir. Etkileşimli anlatı, negatif mekân anlatılarında farklılıklar vurgulanırken, pozitif mekân anlatılarında, empati, sadakat ve anlayış, söylemsel olarak ön plana çıkar. Anlatı/söylem ile görme ve bakma ilişkiseliliği üzerindeki “anlam inşası”na odaklanılan çalışmada, arayüz olarak kullanılan pencerelerin, olay örgüsünde yaşanan “kurgusal gerçeklik” etkisini arttırdığı sonucuna varılmıştır. Filmde mekân bileşeninde arayüz olarak kullanılan pencereler izleyici gözünden; bekleyiş, çare, nötrale olma, durulanma/arınma olarak kodlanır. Duyusal geçiş mekânları olarak kodlanan pencereler, sonsuzluğa ve arzu edilene odaklanır.

Sonuç olarak, sinematografik mekân temsillerinde, “anlatı”dan daha fazla “anlam” yönünün ağırlıklı olduğu filmde, sosyal ayırma unsurlarına bir arayüz olarak kullanılan pencerelerin yer aldığı mekânlar ile değinilir. Bu mekân temsilleri ile ortaya çıkan anlam inşasında, iç mekândan-dış mekâna bakma biçimlerinin/edinimlerinin ağırlıkta olduğu ve

anlatıların/söylemlerin arayüz olarak kurulu mekânların yer aldığı sahnelerde, “nötralize olma/arınma mekânı” ile metaforik bir anlam kazandı(rıldı)ğı sonucuna varılmıştır.

## 5. Sonuç

Sinematografik sosyo-mekânsal kod okumalarında, kültürlerin farklı coğrafyalardan çıkmış olmaları, toplumsal oluşumlarda farklılık göstermediği gibi, ortak küresel kodlar tanımı altında yerini alır. Bu bağlamda sinematografik mekânsal temsiller aracılığı ile oluşturulan imgeler, anlatı/söylem ve algı boyutu ile bir bütün olarak anlamlandırılır. Sinematografide kullanılan sosyo-mekânsal anlatılarda, arayüzler (pencere) anlam inşasını güçlendirir. Belli oranda çerçeve içerisine alınan bakma biçimleri, aynı çerçeve ile farklı olgulara odaklanmayı ve kavramsallaştırılan öğelerin karşılaştırılmasında güçlü anlamlar inşa edilmesini sağlar.

Sinematografik mekân temsillerinde bir arayüz olarak kurgulanan pencereler, sosyal ayırışma kavramını görme ve anlam kodları ile daha da güçlendirir. İzleyiciye bakma ediniminden çok görme edinimi üzerinden anlam aktarımı sağlanır. Yalnızca bakma eylemi ile ilişkilendirilen anlatılarda/söylemlerde, anlamsal altyapı arayüzler (pencereler) ile kurulur. Her ne kadar çerçeve içerisine alınan manzaralar sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik ayırışmayı vurgulasa da mekânlardaki anlatılar/söylemler karakterler ile daha güçlü etki yaratır. Arınma hissi ile gelişen vicdani boyut, pozitif mekânda anlamsal karşılık bulur. Mekânsal anlatılarda, mekânın ve arayüz (pencere) ile sunulan büyülü mekânsal anlatıların insanları nötrleştirdiği, vicdan olarak arınma gereksinimlerine yol açtığı izlenimini tartışmaya sunar.

## Kaynakça

Adiloğlu, F. (2005). *Sinemada Mimari Açılımlar*, İstanbul: Es Yayınları.

Alçık, F. F. (2022). “Mülkleştirilen Kölenin Kendinin Bilincine Ulaşma Mücadelesi: Seremoni ve Parazit Filmlerinin Hegel’in Efendi-Hizmetkâr Diyalektiği Bağlamında Karşılaştırılması”, *ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters / Vol. 16*, 30-51.

Baker, U. (2011). *Beyine Ekran*, Der. Ege Berensel, 1. Basım, İstanbul: Birikim Yayınları.

Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*, 1. Basım, İstanbul: Hayalet Kitap.

Bal, H. (2021). *Nitel Araştırma Yöntem ve Teknikleri*, 2. Basım, Ankara: Sentez Yayıncılık.

- Berger, A. (2018). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2019). *Medya Çözümleme Teknikleri*, çev. Nilüfer Pembecioğlu, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Benjamin, W. (2020). *Teknik Olarak Yeniden Üretebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, 1. Basım: Zeplin Kitap.
- Brown, B. (2014). *Sinematografi Kuram ve Uygulama*, çev. Selçuk Taylaner, 4. Basım, İstanbul: Hil Yayın.
- Castells, M. (2017). *Kent, Sınıf, İktidar*, çev. Asuman Türkün, 2. Basım, Ankara: Sel Yayınları.
- Crary, J. (2015). *Gözlemcinin Teknikleri*, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, G. (2015). *Anlamın Mantiği*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Dianiya, V. (2020). "Representation of Social class in Film (Semiotic Analysis of Roland Barthes Film Parasite)", *Journal Komunikasi*, 13(2), 212-224.
- Erişti, B. D. S. (2021). *Görsel Araştırma Yöntemleri. Teori, Uygulama ve Örnek*, 8. Basım: Pagem Akademi Yayınları.
- Güçlü, İ. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 2. Basım, Ankara: Nika Yayınevi.
- Hall, S. (2017). *Temsil*, çev. İdil Dünder, 1. Basım: Pinhan Yayıncılık.
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*, çev. Aziz Yardımlı, 1. Basım: Agora Kitaplığı.
- İlkdoğan, S. (2021)a. *Temsil Mekânın Çözümlemesi "Mekânın Üretimi" ve "Toplumsal Göstergebilim."*, 1. Basım: Gece Kitaplığı.
- İlkdoğan, S. (2021)b. *Sinematografik Mekânın Tasarımı ve Algısı*, 2. Basım: Sapiens Yayınları.
- İşlek, T. S. (2020). Güney Kore Sinema Tarihine Kısa Bir Bakış. *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, Sayı:15.
- Kaçar, E. (2021). "İpin Ucunda Dans Eden Kuklalar: Parazit Filmi ve Sınıf Bilinci Yoksunluğu." *SineFilozofi Dergisi*, Cilt. 6, Sayı. 12, 2547-9458.
- Karademir, Ö. C ve Kaya, M. (2020). "Sınıf Eşitsizliğinin Bourdieu'nun Sermaye ve Habitus Kavramları Üzerinden Değerlendirilmesi: Parazit Filminin Betimsel Analizi." *TRT Akademi*, Cilt. 5, Sayı. 10, 2149-9446.

Kim, K. J. (2020). "Parasite: A Film Review on Capitalism." *Cinesthesia*, Vol. 10, Iss. 2, Article 1.

Lefebvre, H. (2021). *Kentsel Devrim*, çev. Selim Sezer, 7. Basım: Sel Yayınları.

Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lotman, M. Y. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları Filmin Semiyotiğine Giriş*, çev. Oğuz Özgül, 2. Basım: De Yayınevi.

Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur*, çev. Ertan Yılmaz, 1. Basım: Oğlak Bilimsel Kitaplar.

Noviana, A.,D.& Simanjuntak, B., M. (2022). "Representation of The Impact Of Social Gap That Affects Moral Values In The Film 'Parasite'", *International Scientific Journals Of Social, Education and Humaniora*, Vol. 1 No. 2.

Önkal, G. ve Yazar, E. (2013). Kent Deneyimi Kavramı Açısından Mekânsal Ayrışma ve Farklılaşma: Yıldırım, D.; Haspolat, E.; Sağlam, H. ; Beritan, C. S. (ed). *Mekâni Düşünmek*, s. 122-144, Ankara: Nika Yayınevi.

Rapoport, A. (2004). *Kültür Mimarlık Tasarım*, çev. Selçuk Batur, 1. Basım: Yapı Yayınları.

Robins, K. (2013). *İmaj Görmenin Kültür ve Politikası*, çev. Nurçay Türkoğlu, 2. Basım: Ayrıntı Yayınları.

Ryan, M. & Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam*, çev. Emrah Suat Onat, Ankara: De Ki Basım.

Sennett, R. (1999). *Gözün Vicdanı Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, çev. Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay, 1. Basım: Ayrıntı Yayınları.

Scannell, P. (2020). *Medya ve İletişim*, çev. Oğuzhan Taş, Burcu Sümer, 1. Basım: Ütopya Yayınevi.

Sharma, B. A & Pathak, P. J. (2022). "Representation Of Social Issues In Parasite: A Critical Discourse Analysis." *Journal of Positive School Psychology*, Vol. 6, No. 8, 9291-9301

Sihombing H., L.& Sinaga, A. A. (2021). Representation of Social class in Parasite Movie. *Lire Journal (Journal of Linguistics and Literature)* Vol. 5 No.1.

Sturken, M. ve Cartwright, L. (2001). *Practices of Looking An Introduction to Visual Culture*, 3<sup>rd</sup> ed., Oxford, England: Oxford University Press.

Taş L. (2019). “Kentsel Eşitsizlikler Normallik ve Adaletsizlik Arasındaki Kentsel Eşitsizlikler” ed. Köksal Alver. *Kent Sosyolojisi*, İstanbul: Çizgi Kitapevi.

Teksoy, R. (2009). *Sinema Tarihi Cilt 1*, 3. Basım: Oğlak Kitap.

Tuğal S. (2013). Görüntü Üretimi ve Gündelik Hayat: Dayı, D., Tekcan, E. (ed). 21. Yüzyıl, Dijital görüntü Çağı, s. 108-120, İstanbul: Kırk Yayınevi.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, 2. Basım: Metis Yayınları.

### **İnternet Kaynakları**

http 1: Hazır, R. (2020). “Parasite Hakkında Mutlaka Bilinmesi Gereken 15 Detay”, FilmLoverss, <https://filmloverss.com/parasite-hakkinda-mutlaka-bilinmesi-gereken-15-detay/>, Erişim tarihi: 03.03.2023.

http 2: Brody, R. (2019). “How ‘Parasite’ Falls Short of Greatness”, The New Yorker Movie Club, <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/how-parasite-falls-short-of-greatness>, Erişim tarihi: 03.03.2023.

## AZERBAIJAN'DA HANLIKLAR DÖNEMİ ERKEK MİLLİ KIYAFETLERİ VE GÜNÜMÜZ GIYSİ TASARIMINA BİR UYARLAMA

### MEN'S NATIONAL CLOTHES OF THE KHANNIC PERIOD IN AZERBAIJAN AND AN ADAPTATION TO TODAY'S CLOTHING DESIGNS

Minara Guliyeva Jamshidi\*

#### Öz

Azerbaycan Hanlıklar dönemindeki milli kimlik, erkek milli kıyafetlerinin her alanında kendisini göstermektedir. Hanlıklar zamanında erkek milli kıyafetlerinin modelleri, kumaş ve süsleme özellikleri, giysilere ait biçim ve karakter özellikleri irdelendiğinde bunlar arasında süregelen çeşitli bağların olduğu ve bu bağların süreç içerisinde kendisini modern kültüre entegre etmeye çalıştığı saptanmaktadır. Yüzyıllar boyunca Azerbaycan ile diğer milletler arasında kurulan etkileşimler özellikle farklı kültürel miras kimliklerinin de Azerbaycan'da Hanlık döneminde erkek milli kıyafetlerine tesir ettiği görülür. Bu tesirin sembolizasyonu ve somutlaşması kıyafetler üzerinde kendine bir yer tutturmuş. Azerbaycan kimliğinin erkek çizgileri aracılığıyla nasıl miras alındığı ve korunduğu belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Özellikle Hanlıklar döneminde farklı kültürel miras kimliklerinin gösterilmesi süreç içerisinde bu milli giyimlerin yerini modern giysilere bırakması geleneksel kültürden kopmadan yeni yöntemler ve teknikler kullanılarak çağa uygun giysilerin tasarlanabilmesine olanaklar hazırlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Azerbaycan, Hanlıklar Dönemi, Erkek Milli Kıyafeti, Giysi Tasarımı, Ulusal Kimlik.

#### Abstract

The national identity of the Azerbaijani Khanate manifests itself in all aspects of men's national clothing. The models, fabric and ornamental features of men's national clothes during the khanates, the form and character characteristics of the clothes are examined, it is determined that there are various ties between them and these ties are trying to integrate themselves into modern culture in the process. It is clear that the interactions established between Azerbaijan and other nations for centuries, especially different cultural heritage identities, also influenced men's national clothes during the Khanate period in Azerbaijan. The symbolization and embodiment of this effect has made a place for itself on clothes. It is evidence how the Azerbaijani identity is inherited and preserved through male lines. Especially in the period of the Khanates, the fact that these national clothes are replaced by modern clothes in the process of showing different cultural heritage identities provides opportunities for designing clothes suitable for the era by using new methods and techniques without breaking away from traditional culture.

**Keywords:** Azerbaijan, Khanates Period, Men's National Dress, Clothing Design, National Identity.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.04.2023 – 14.06.2023*

\* Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, minara.guliyeva85@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0001-9072-4165>.

## Giriş

Azerbaycan, coğrafi, stratejik konum ve ticaret açısından, Doğu-Batı ve Kuzey-Güney eksenlerinde çok önem taşıyan yolların üzerinde yer alır. Ayrıca Azerbaycan tarih boyunca adından sıklıkla söz edilen, Çin'in batısı ile Avrupa'nın batısı arasında uzanan Asya'nın iç kesimlerinden de geçen İpek Yolu adlı ticaret yolunun üzerinde de bulunmaktadır.

Azerbaycan Türkleri'nin ata toprakları olan bölgeler 15.-18. yüzyıllarda Karakoyunlu, Akkoyunlu, Safevi, Afşar devletleri direkt olarak Azerbaycan-Türk hakimiyeti tarafından idare edilmişlerdir. İran'ı ise 18. yüzyılın sonlarından itibaren yine Azerbaycan kökenli olan Kaçarlar yönetmişlerdir. Bu durum Azerbaycan'ın hem iç hem dış ilişkilerinde olumlu gelişmelere neden olmuştur. Azerbaycan'ın ulusal ve uluslararası ilişkilerine olumlu biçimde etki etmiştir. Bunun yanı sıra Azerbaycan Türkleri'nin siyaseten ve askeri alanda etki ettikleri bölgelerin genişlemesi ve Azerbaycan'da bulunan halkın hem ekonomik hem kültürel gelişimine imkân sağlamıştır.

Safeviler'den sonra İran'da kısa süreli otoriteye sahip olan Nadir Şah'ın ölümüyle (1747) Azerbaycan'da on dört hanlık, beş sultanlık oluşmuş ve Karabağ'da olan beş meliklik bağımsızlığına kavuşmuştur (İsmailov, 2014:253). Bundan dolayı 1750'den itibaren Azerbaycan toprakları küçük yönetim bölgeleri olan hanlıklara bölünmüş, askeri ve siyasi alanda durulma dönemi başlamıştır.

Hanlıklar, karışık olaylar ve siyasi süreçler sonunda, özgürlük kazanmak isteyen halkların mücadelesi ile kurulmuş ve 18. yy. ilk yarısından sonra bağımsızlığını ilan etmiştir (Köprülü, 1993:144). Bakü, Gence, Karabağ, Şirvan, Şeki, Kuba, İrevan, Talış ve İlus hanlıklarından oluşmuşlardır (Caferoğlu, 1940:18). Malum olduğu üzere hanlıklar, bir anlık kararlar ile oluşmamış, aksine temelini tarihin getirdiği zorunluluklar ve meydana gelen hadiselerden almıştır.

18. yy. Azerbaycan'da hanlıklar dönemi erkek milli kıyafetlerinin öğrenilmesinde Şeki Han sarayının duvar resimleri (Görsel 2) ve Evez Ali Muğani'nin (Görsel 1) bu döneme ait sanat eserleri çok önemli kaynaklardan biridir (Terlanov ve Efendiyev,1960:100). Ayrıca Bakü'de bulunan Azerbaycan Devlet Tarih Müzesi'nde (Azizbeyova, 1973:5); Azerbaycan Devlet Hali ve Halk Tatbiki Sanatı Müzesi'nde, Lenkeran Devlet Tarih Müzesi'nde (Azerbaycan), Azerbaycan'ın erkek milli kıyafetleriyle ilgili çok önemli bilgiler bulunmaktadır.





**Görsel 1. 18. Yüzyılın Sonlarında Yaşamış Azerbaycan Ressamı Avaz Ali Muğanı'nın Resimlerinden (Efendiyev,1960:32).**

19. yüzyılın ortalarında Azerbaycan'a gelen Rus sanatçıları, V. V. Vereşşakin ve G. G. Gagarin kendi resimlerinde Azerbaycan halkının yaşam ve yaşam tarzını yansıtan eserleri özellikle ilgi çekici ve değerlidir. Bakü, Şamahı, Nuha dahil olmak üzere Azerbaycan'ın birçok şehrini, Gence ve Kazah'ı ziyaret eden bu sanatçılar, dönemin giyimiyle ilgili çok değerli bir kaynak oluşturmuşlardır. Özellikle G. Gagarin'in daha sonra Paris'te yayınlanan "Kafkas kıyafetleri" albümü Azerbaycan kıyafetleriyle ilgili bilgi vermektedir (Efendiyev, 1960:21). Böylece Azerbaycan'daki seyyahların notlarına ve o dönemin giyim üzerine yazılı literatürüne ve sanat örneklerine dayanarak 18. yüzyıl kıyafetleri hakkında kesin bir fikir söylenilebilir.

Azerbaycan'ın erkek milli kıyafetleriyle ilgili bilgilerin olduğu literatür taramaları yapılarak gerekli yayınlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırmada Azerbaycan'da hanlıklar dönemi erkek milli kıyafetleri ve bunun ulusal kimlikle ilişkisi ele alınarak, erkek milli kıyafeti tasarlanmıştır. Özellikle farklı bir kültürel miras kimliği sergileme bağlamında Azerbaycan'da hanlıklar dönemi erkek milli kıyafetlerinin literatürde çok az araştırıldığı da görülmüştür.

Araştırmada nitel yöntem ile literatür taraması yapılarak yerli ve yabancı dokümanlar incelenmiştir. Hanlıklar dönemi erkek milli kıyafetleri 18. Yy - 19 yy.' a göre araştırılıp, ulaşılan kaynaklar taranıp bu dönemlere ait kıyafetlerin kullanım alanı ve işlevsellikleri bakımından özellikleri ele alınmıştır. Bu kıyafetlerde kullanılan genel karakteristik özelliklere sadık kalınıp, erkek kıyafeti tasarlanmıştır. Çalışma içerisinde ayrıca kumaş özelliği, renklerin, dokuların, aksesuarların ve süslemelerin dönem içi özelliğine uygun olarak yansıtılmasına dikkat edilmiştir. Bu incelemeler sonucunda konu, üç başlık altında "Ulusal Kimliğin Bir Göstergesi Olarak Giyim Kuşam", "Hanlıklar Dönemi Erkek Milli Kıyafetleri" ve "Günümüz Giysi Tasarımına Bir Uyarılama" başlığı altında ele alınmıştır.

## 1. Ulusal Kimliğin Bir Göstergesi Olarak Giyim Kuşam

Kimliği kuran, pekiştiren, ortaya koyan giyim, bizi biz yapan özelliklerle ilgili net bir ifadeden çok bu durumu insanların düşüncelerini sağlayan bir işaret (Davis, 1997:15) olduğu dikkate alınmaya değer bir düşüncedir. Çünkü doğduğumuz an sahip olduğumuz, sonradan elde etmeye çalıştığımız ya da zorla bize ilâştirilen tüm kimlikler sonradan oluşturulmuştur. Bundan dolayı seçilen kıyafet biçimleri bize atfedilen kimliklerimizi daha da ortaya çıkararak bu söylem kalıplarını düşündürmeye olanak sağlar.

Kimliğimiz bize başka kişiler ya da toplumsal durumlar sebebiyle verilmiş de olsa biz kendi kimliğimizi yaratma konusunda etkin faaliyetlerde bulunuruz. Giyimimiz bize kimliğimizin bir yansıması olmakla beraber, kimliğimiz de giyimimize yansır. Yeni doğan bir bebek içinde bulunduğu toplumun yapısına göre giydirilse de ilerleyen zamanlarda bu giyim kuşam onun kimliğinin oturmasına katkıda bulunur.

Kıyafet, bir toplum içindeki toplumsal katmanlaşmayı görünür kılan ve ulusal kimliğin belirginlik kazanmasının bir sembolüdür. Kıyafet unsurları, giyenleri bir ulus kimliğini paylaşan kişiler olarak tanımlar ve biçim, süsleme ayrıntılarıyla her ulusun kendisini komşularından nasıl farklılaştığını ortaya koyabilir.

“Giyim kuşam dili, özellikle toplumsal kimlik ve statülerin belirlenmesi ve duyguların dile getirmesi açısından yadsınamaz bir öneme sahiptir”. Ayrıca kıyafetler bir semboller ve anlamlar sistemi içinde işleyen sözel olmayan iletişim biçimleridir (Martinez, 2017:15,308). Bazı uluslar, kimlik göstergesi olarak kıyafet biçimleriyle özdeşleşmiş durumdadır. Bir ülkenin üyeleri kültürel farklılıkları bakımından diğerine benzer ve hatta aynıdır denilebilir. Dil ve din bu niteliklerin başında gelse de gelenekler, kurumlar, kanunlar, folklor unsurları, mimari, giyim, beslenme, müzik ve sanat tekniği, hatta renk ve görünüm bile farkı aktarabilir veya değiştirebilir.

Giyimin etkili olduğu bir diğer alan da dinsel ve siyasal kimliklerdir. Dinsel kimlik olarak giyim, oldukça ön saflarda yer alan bir unsurdur. Ulusal kimliğin bir göstergesi olarak giyim kuşam politik olarak da ön plana çıkmasıyla ehemmiyet içerir. Ayrıca günümüzde Azerbaycan'da hanlıklar dönemi milli erkek kıyafetlerinin yalnızca yapılan etkinliklerde bir materyal konumunda olması da kimliklerin ne oranda gerçek dışı, ortama uydurulmaya çalışılan araçlar olduğunu göstermektedir.

Geçmiş dönemlerden bu yana sivil bir halk oluşumunun şekillenmeye başladığı 1800'lü yılların sonlarına kadar erkek modası, ulusal kimliğin belirleyici öğelerinden biriydi. Bir anlamda giyim, insanlar arasındaki sembolik sınırları tanımlama işlevine sahip bir "özdeşleşme" aracıdır. Kamusal alanda giyimin toplumsal statü ve sınıf farklılıklarını somutlaştırmadaki önemi, açıkça görülmektedir. Bu nedenle kimlik, hayatın politik/kültürel yönleriyle ilgili olmakla beraber hem sembolik hem de yan anlamsal değere sahiptir.

Bu tarihi karardan, toplumsal hayatta ayrıcalık ve zenginliğin bir göstergesi olarak giyimin, daha önceki dönemlerde sınıflar, toplumlar arasında önemli kategorik farklılıklar ürettiğini anlamak kolaydır. Bu nedenle, giyim, 18. ve 19. yüzyıllar boyunca zenginlik veya yoksulluğun birincil göstergesiydi ve bu özellikle ilişkili kimliğin, sınıf bağlarının ve yaşam standartlarının en belirgin özelliğini olumlu bir şekilde yansıtmaktadır. Ancak 19. yüzyılın sonunda, sınıf yapısı ve kıyafet davranışının yukarıda bahsettiğimiz nedenlerle çözülmeye, daha doğrusu daha karmaşık hale gelmeye başlamasıyla, bu gelişme kıyafet tarihçilerini "19. Yüzyıldaki tüm sosyal sınıflar aynı giyim tarzını benimsemiştir" çıkarımını yapmaya sevk etmiştir (Crane, 2000:16).

Giyinme alışkanlıkları, politik ve kültürel olarak, kimliğe tanımlayıcı gösterge değeri yükler. Bahsedilen alışkanlıklar, aynı zamanda, politik, kültürel ve sosyal olarak belirli bir davranışı empoze etme açısından, kullanıcıyı etkili bir kültür taşıyıcısı- elitlerin sembolü-yapar. Bu kültürel taşıyıcının rolü, "anlam" için verilen sınıf mücadelesinde çok önemlidir. Çünkü söz konusu rol, toplumun semantik veya sembolik inşasında ve müteakip dönüşümünde önemli bir işleve sahiptir.

Kıyafet modası sadece materyalist bir kültür görüşü değil, aynı zamanda kimlik odaklı bir politik ve ideolojik algı meselesidir. Bu politik ve ideolojik işlevin dışında, kişinin giyim tarzı, o erkeğin yaşam tarzı ve anlayışı etrafında biriken bir görsel çekicilik iletişim sistemi olarak modanın önemli unsurlarından biridir. Kıyafet ve makyaj tercihleri sadece kimliği ifade etmenin bir aracı değil, aynı zamanda beden yüzeyinde ifade edilen maddi bir kültürel faktördür. Sözü edilen maddi kültür unsuru, insanları birbirinden ayıran belirli siyasi/kültürel ve sosyal kategorilerin kurulmasına da hizmet eder. Toplumdaki donmuş kimlik algısını sürekli sarsarak yeni kimlik kurguları sunan giyim tarzı, dolayısıyla bir kimliği ve dolayısıyla kültürel farklılıkları ön plana çıkaran giyim tarzlarıdır. Bu nedenle giyim modası bir tür kimlik ideolojisi olarak değerlendirilebilir.

Tüm bu varsayım ve çıkarımlardan hareketle denebilir ki, Azerbaycan hanlıklar dönemi erkek kıyafetlerinde kimlikle ilgili olan harici vurgulamalar, milli kimliği saran görünür işaretlerle beraber ele alındığında kimlikle ilgili farklı ideolojik ve kültürel boyutlar yaratmaktadır.

Bu çalışma, Azerbaycan Hanlığı döneminde erkek milli kostümü ve milli kimliğin inşasında ve kişisel tercihteki rolüne kısa bir giriş niteliğindedir. Ulusal kıyafetle ifade edilen milli kimlik düşüncesi, devlet söyleminin yaydığı kapsayıcı bir ideal gibi görünüyorsa da Azerbaycan erkekleri özgün renk, dekorasyon ve stil seçimleriyle hangi kimliğin ne olduğuna dair kendi düşüncelerini gerçekleştirmektedir. Bu uygulama, giyimin "yabancı" öğelerini alıp kendi haline getirmeye yönelik daha geniş kültürel kanıtlama aşamalarının daha küçük olan ölçeği gibi düşünülebilir. Örneğin, hatıralık bir gümüş hançer aynı zamanda bir bireyin tarzının ve bir bireyin kimliğinin ifadesinin ayrılmaz bir parçası olabilir.

## **2. Hanlıklar Dönemi Erkek Milli Kıyafetleri**

18. yy' a Azerbaycan tarihinde hanlıklar dönemi denir. Bakü, Kuba, Şamahı, Karabağ, Nahcivan vs. gibi ayrı ayrı müstakil hanlıkların oluşması, milli giyim kuşam tarihinin gelişmesini belirli ölçüde etkilemiştir. Bu hanlıkların birbirlerinden farklı siyasi ve iktisadi durumda olması, giyim kuşamda da farklılaşmaların olmasına neden olmuştur (Terlanov ve Efendiyev, 1960:100).

Azerbaycan'da erkek kıyafetlerinde model veya süslemenin haricinde kumaşlar da dikkat çekmektedir. Kaynaklarda, Azerbaycan'ın 17. yy.' da Yakın Doğu'nun en önemli ipek üretim merkezi olduğundan bahsedilmektedir.

Şirvan, Şamahı, Şeki ve Şuşa şehirlerinin ipek üretiminin önemli merkezleri olması, çeşitli ipekli kumaşlardan giysi yapılmasına olanak sağlamıştır. Nahçıvan, ipek üretiminin yanı sıra pamuk ve yün dokumacılığı da geliştirmiştir. İç çamaşırlarında ipek kumaş kullanmayı tercih eden zenginlerin aksine keten ve pamuklu kumaşlar da tercih edilmektedir.

17. yüzyılda Azerbaycan'da başlayan tekstil üretiminde uzmanlaşmanın sonraki yüzyıllarda da devam ettiği görülmektedir. Burada üretilen brokar, tafta, müslin, tirme<sup>1</sup>, kadife, diba, patiska ve diğer kumaşlar yurtdışına da satılmaktadır. Erkek kıyafeti ağırlıklı

---

<sup>1</sup> Kumaş Türü

olarak yünlü kumaşlardan yapılırdı. Bunlar saten, tafta, brokar, kadife ve diğer kumaşlar olarak da bilinir.

Efendiyev'e göre hanlıklar döneminden başlayarak dokunan kumaşlarda Batı Avrupa desenlerinin unsurları (2003/b:120) bulunurdu. Ayrıca bu dönemde ipek, yün, pamuk, keten vs. kumaşlarının yaygın olmasının yanı sıra çeşitli içeriklere sahip konulu<sup>2</sup> kumaş desenleri tamamen kaybolmuş, yerini bitkisel ve geometrik desenlere bırakmıştır.

18. yüzyılın ikinci yarısında kumaş üretimini de etkileyen ekonomik krizin görülmesi, halkın kumaş üretiminde kullandığı hammaddelerin çoğunlukla düşük kalitede olduğunu ve üretilen kumaşlarda da kaba ve basit desenler kullanıldığını göstermektedir. Bu dönem Azerbaycan'ın Şamahı, Gence, Tebriz, Şirvan vs. bölgelerinde kalıplarla, baskı usulü desenleme yöntemiyle hazırlanan kumaşlar (Güngör, 2007:221) yaygın olmuştur.

Erkek kıyafetiyle ilgili bilgiler Azerbaycan atasözlerinde de geçmektedir. Örneğin, "aba<sup>3</sup>", "çuha" dış giyimleri, "bir abam var ataram, harda olsa yataram"<sup>4</sup>, "abanın gedri yağışda belli olar"<sup>5</sup>, "adamın mahut çuhalı gohumu (dayısı) gerek"<sup>6</sup> şeklinde atasözlerinde yer almaktadır.

"Çuha" Türk dilinde "mahut" anlamına gelir. Özellikle kalın kumaştan yapılan çuha, adını dikildiği kumaş isminden alır ve geleneksel erkek kıyafet setine dahil edilir. Çuha, Kafkas halkları arasında da yaygın bir dış giyim türüdür (Efendiyev, 1960:21; Bünyadova, 2016:123). Bu giysi, bir tür değiştirilmiş erkek "arkalık"ı olarak kabul edilebilir. Fakat onun "arkalık"tan farkı uzun (eteği) olmasıdır.



Görsel 2. Şeki Han Sarayının Duvar Resminde Erkek Kıyafetleri (Mustafayev,2016:40).

<sup>2</sup> Azerbaycan'da kumaşlar (halı) sanatsal özelliklerine göre genel olarak "geometrik", "bitkisel motifli" ve "konulu" kumaşlar olmak üzere üç gruba ayrılır (Güngör, 2007: 170).

<sup>3</sup> Azerbaycan Türkçesinde "aba" -dervişlerin giyimi olarak da bilinir (Bürhaneddin, 1988:656).

<sup>4</sup> "bir abam var atarım, nerede olsa yatarım"

<sup>5</sup> "abanın değeri yağmurda belli olur"

<sup>6</sup> "adamın mahut çuhalı akrabası (dayısı) gerek"

Erkeklerde giyimin önemli kısımlarını çuha oluşturduğu Dede Korkut destanında da geçmektedir. Örneğin, “Bir yiğit olsa dirisi haberin getirse çırgap çuha altun akça virür-idüm.”<sup>7</sup> (Ergin, 2014:131); “Böyle digeç kız tanıdı bildi kim Beyrekdür, cübbesi-y-ile çuhası-y-ile Beyreğün ayağına düşdi.”<sup>8</sup> şeklinde destanda yer almaktadır. Böylece *çuhanın* ortaçağdan itibaren 19.-20. yüzyıl başlarına kadar (Şirvani, 1956:477) kullanıldığı bilinmektedir.

Dönemin erkek kıyafetleri günlük giyilen kıyafetlerden hiç ayırt edilmeyerek sadece silahlarla zenginleştirilmiştir. Görsel 3’de savaşçı ve avcı kıyafetleri tasvir edilmiştir. Savaşçıların hangi tarafa ait olduğu yalnız onların başlıklarından belli olurdu (Dünyamalıyeva, 2003b:132).



Görsel 3. A. Zırhlı Savaş Kıyafeti; B. Savaş Kıyafeti; C. Avcı Kıyafeti (Dünyamalıyeva,2003b).

## 2.1. Başlıklar

18. yüzyılda erkek başlığı “silindirik börk”<sup>9</sup> ve “tesek”ten oluşurdu (Görsel 4-a,b). Din adamlarının başlığında hâlâ “taylasan”<sup>10</sup> kullanılırdı (Dünyamalıyeva, 2003b:131). Bununla ilgili bilgiler ancak Şeki Han saray duvar resimlerinden ve M.P.Vagif’in eserlerinden elde edilebilir.



Görsel 4. A. Silindirik Börk; B. Tesek C. Başlık Çeşitleri (Dünyamalıyeva,2003b:131).

<sup>7</sup> “Bir yiğit olsa, diri olduğu haberini getirse elbise (altın işlemeli süslü elbise) (Ergin, 2009: 75) çuha altın para verir idim”. Daha detaylı bir okuma için bkz. Cemal Meydan; Minara GULİYEVA, “Oğuz Türklerinde Giyim Kuşam: Dede Korkut Örneği”. Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, 3(5), 169-191.

<sup>8</sup> “Böyle diyince kız tanıdı bildi ki Beyrektir, cübbesiyle çuhasıyla Beyrek’in ayağına düştü”

<sup>9</sup> “çuha”dan yapılmış düz tepeli bir külahdır.

<sup>10</sup> erkeklerin başlarına sardıkları sarığın sırta uzanan bölümüdür.

18. Yüzyılda erkek başlıkları arasında sıradan “arakçın”lar ve “çalma”ların yanı sıra farklı bir başlık da kullanılmıştır. Azerbaycan’da en çok erkek baş giyimi olarak takılan kuzu derisinden dikilmiş, uzun, bombe şekilli bu başlıklar, 19. yüzyılın yarısına kadar kullanılmıştır. Bu tip başlıklar genelde Şuşa şehrinde dikilmiştir (Aliyeva, 2019:117).

Başta, yüksek, kenarları yukarı doğru katlanan külah (başlık), deriden dikilen “papak”<sup>11</sup> veya börk kullanılırdı (Görsel 4-c). Papak sakinlik, iç huzur, onur ve Azerbaycanlı erkeklerinin şerefının simgesi sayılırdı ve papağın düşmesi, utanç verici bir durum olarak algılanırdı. Papağın izinsiz biçimde alınması, çalınması, onun sahibine beslenen düşmanlığı işaret eder ve en büyük saygısızlık, hakaret sayılırdı. Kişinin sosyal şerefi papağın şekline göre ifade edilirdi. Erkekler akşam yemeği sırasında, kendi “papaklarını çıkarırdı. Papak olmadan halka açık görünmek uygunsuz kabul edilirdi.

Kuzu veya karagül cinsi koyundan imal edilen papaklar erkekler için çok önemlidir. Farklı biçimleri ve yerel adları vardır. E. Torchinskaya'ya göre ülkede dört çeşit Azerbaycan papağı mevcuttur. Petersburg'da Hermitage Müzesi'nde: “yappa papak” (veya kara papak-siyah papak) Karabağ'da çok popülerdir ve üzeri kumaş kaplıdır. Renk bakımından farklılık göstermektedirler; “kırmızı (altın) papak” ve “gümüş papak”. “Motal papak” (veya çoban papağı) uzun, yumuşak yapısı ile genellikle alt sınıfların kullandığı başlıklardandır.

18. yy. da yeni bir başlık yaygın olmaya başlamıştır. Bu başlık kuzu derisinden yapılan “şiş papak” (veya bey papağı) olarak adlandırılan konik veya keskin uçludur. “Şiş papak”, 18. yy. sonlarına kadar en fazla giyilen başlığa dönüşmüştür (Terlanov ve Efendiyev, 1960:103).

“Dagga” ve “çerkezi” isimli başlıklar, genellikle Şeki şehrinde yapılırdı. Sür deriden yapılmış “çapma”, “gelemi”, “şikari” gibi başlık türleri şehir nüfusu arasında özellikle moda olmuştur (Mustafayev, 2016:47).

Erkekler kışın kumaş ve yün atkı giyerlerdi. Ayrıca Şirvan şehrinde deve yünü başlıklar çok değerli olmuştur. Başlıktaki astar, renkli ipekten idi ve başın çevrilmesiyle astarı da görünürdü. Genellikle başlıklar kepenekle (çoban kıyafeti) tamamlanırdı.

---

<sup>11</sup> Erkek Baş Giyimi

“Arahçın<sup>12</sup>”; toplum içinde erkekler arahçının üstünden “papak” veya “emmame” kullanırlardı. Azerbaycan'da hanlıklar dönemi erkek arahçınları daha sade olmuştur (Melikova, 2017:205).

18. yy.'da “emmame” adlandırılan baş giyimi de çok yaygınlaşmıştır. “Emmame” kullanan erkekler başlarına “arahçın”a benzer fakat daha yüksek ve sert malzemeden dikilmiş papak üzerine kumaş sararlardı (Terlanov ve Efendiyev, 1960:105). “Emmame”ler, din hocaları, molla, tarikat liderleri ve din büyükleri tarafından kullanılırdı (Görsel 5).

## 2.2. Dış Giyim

18. yüzyıl erkek giysileri iç ve dış giyimden oluşmakta, bele ve omuza giyilenler olarak ayrıştırılmaktadır. Erkeklerde dış giyimi üst ““çuha”, “aba”, “arkalık”, cepken” ve “kürk”ten oluşurdu (Görsel 6,7).

18. yy. Azerbaycan'da erkekler üst giyim olarak uzun kollu, bedene oturan ve kalın kumaşlardan dikilen “çuha” kullanırlardı (Görsel 5-a). “Çuha” katmanlara ve büzgülere sahip, belden çıkarılabilme özelliğinde olan bir giyim türüdür. Evde dokunan kumaşlardan ya da “tirme”den yapılırdı. Giyen kişinin yaşına bağlı olarak çuhanın rengi ve uzunluğu değişirdi. Gençler kısa, açık renkli; yaşlılar ise siyah veya koyu renkli, uzun etekli çuha kullanırlardı (Efendiyev, 1960:21). “Çuha”nın altına uzun, kaliteli yünden dokunmuş şalvar giyilirdi. Örne, uçları renkli, hotozlu iplerle belden bağlanan şalvarlar, 16.yy.'da olduğu gibi 18. yy.'da da özellikle aşağıdan dar olup, yukarı gittikçe genişlerdi (Terlanov ve Efendiyev, 1960:100-102). M.P. Vagif'in şiirlerinde şalvarın özellikle yeşil renkte, uzun olduğu ve tüylerinin parfüm kokan yünden yapıldığı belirtilmiştir (Dünyamalıyeva, 2013: 104).

Çuhanın yanı sıra mollalar ve saygıdeğer büyükler bu dönem üst giyim olarak geniş uzun kollu “aba” giyiyorlardı (Görsel 5-b). “Aba”, geniş kesimli baldır bölgesine kadar uzanan, yünden dokunan veya tirme (ipekli pahalı bir şal) adlı kumaştan yapılan erkek dış giysisi (Bünyadova, 2016:124) olarak bilinmektedir.

---

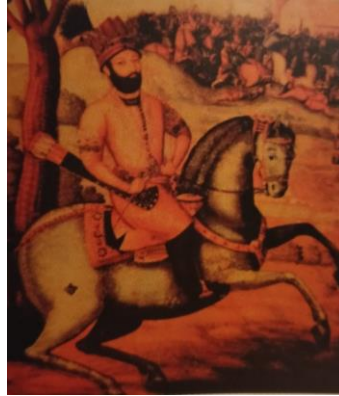
<sup>12</sup> “Kenarlarının ve içinin ter ile yağlanıp kirlenmemesi için külah veya kavuğun altına giyilen takkenin adı”. Daha detaylı bir okuma için bkz. Reşad Ekrem Koçu, (1967: 13). Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü. Ankara: Başnur Matbaası.





Görsel 5. A. Çuha; B. Aba (Efendiyev,1960:22).

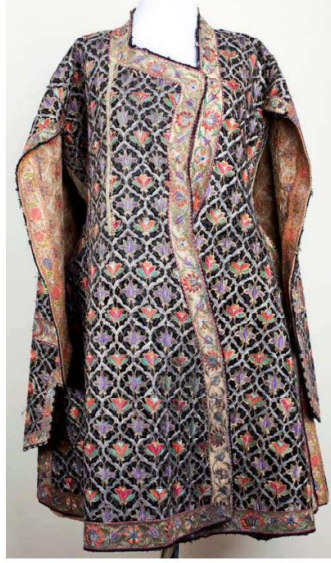
“Çuha”, 19-20. yy. başlarında durmaksızın kullanıldı. Ancak daha sonraki dönemlerde “çuha”ya vezne eklendi. Vezne, erkek “çuha”larının göğüs kısmına dikilen uzun bir ceptir (Görsel 11). 19. yüzyılın başına kadar “vezneli çuha”lar yaygındı (Bünyadova, 2016:123). Kemerden asılan hançer ve çuhanın yakasında kullanılan vezne erkek kıyafetlerinin tamamlayıcı bir unsur olarak kalmaktaydı. Bu unsurlar kısmen işlevsel önemini yitirmiş ve daha çok dekoratif süs olarak tutulmuştur (Dünyamaliyeva, 2013: 106). Şu anda, bu tür “çuha”lar ulusal dans topluluklarında dansçıların kıyafetlerine dahil edilmiştir.



Görsel 6. Hanlıklar Dönemi Erkek Milli Kıyafeti (Dünyamaliyeva,2013).

“Çuha”, “aba” veya “kürk”ün altına uzun, dar kolları olan ve vücuda oturan arkalık giyilirdi. Altın ve gümüş ipliklerden yapılan işlemeleri olan arkalıkları genelde zenginler kullanırdı (Dünyamaliyeva, 2003a:113). Ön tarafı ipek ve diğer kumaşlarla yapılan düğmelerle iliklenip, üst tarafına bel kısmına ince kemer veya kuşak sarılırdı. Arkalıklar, sahibinin sosyal statüsüne göre saten kumaş, kadife, kaşmir, ipek gibi malzemelerden yapılan uzun ceketlerdir. Erkek arkalıkları nadiren gösterişli süslemelerle süslenirdi (Melikova, 2017:205).

Cepken özellikle kalın kumaştan yapılırdı. Kırmızı ve yeşil renkli kadife kumaştan olan cepkenler çok yaygındır. Cepken yanlarında, vücudun daha da güzel görünmesini sağlayan, aşağıda “çapık” adı verilen kabarık kısımları mevcuttur (Efendiyev, 1960:23).



**Görsel 7.** Çepken (kadife, bafta, serme, gümüş, ipek), 18. yy. (Veliyev ve Abdulova,2016:275).

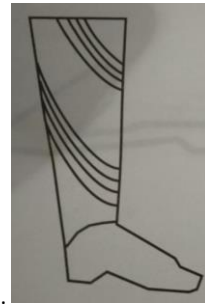
Azerbaycan'ın dağlık bölgelerinin ikliminin soğuk olması nedeniyle üst giyimi olarak kürk kullanılırdı. Kürk ise üzerine nakış yapılmış, tutturucusu olmayan dış giysisidir. Genelde kuzu derisinden olan kürklerin yünlü kısımları içe doğru, kenarları ise işlemelidir (Dünyamalıyeva, 2003a:113). En kaliteli kürkler Şuşa, Şeki ve Karabağ'da dikilirse de İran'dan getirilen Horasan kürkleri de ünlü olmuştur.

### 2.3. Ayakkabı

18. yüzyılda erkek ayakkabıları da çeşitli olmuştur; en fazla yaygın olan ayakkabılar deriden dikilmiş tabansız küçük "başmak"lardı. Bunun dışında özellikle zenginler ince deriden dikilen uzun çizmeler giyer, köylüler ise çok eski dönemlerden beri yaklaşık olarak 20. yy. başlarına kadar çarıklar giyerlerdi (Terlanov ve Efendiyev, 1960:103). Dolayısıyla çizmeler aristokratlar, çarıklar ise köylüler arasında yaygındı. Çarıklar köylüler tarafından giyilen günlük ayakkabılardı (Görsel 8-a). Ayrıca çarıkları giyerken kısa ve uzun yün çoraplar da kullanılırdı.



A.



B.

**Görsel 8.** A. Erkek Çarığı (Efendiyev,1960:22); B. Erkek Çizmesi (Dünyamalıyeva,2003b).

Şeki han sarayı duvar resimlerinde erkek ayakkabılarının siyah, sarı, koyu kahverengi uzun çizmeler olduğu görülmektedir (Görsel 8-b). Ayrıca av ve savaş zamanı bol pantolon paçası çizmenin içine sokulurdu (Dünyamalıyeva, 2003b:131).

#### 2.4. Diğer Aksesuarlar

18-19.yy.'daki kemerler, erkek giyiminin ayrılmaz bir parçasıydı ve giyen kişinin milliyetini, zenginliğini ve yaşını tanımlıyordu. Erkekler ince kemer takarlardı. Altın, gümüş ve pirinçten yapılmış kemerler üzerine işlemler yapılırdı. Erkek kemeri eteğe kadar uzanan çeşitli şekillerde ince ve uzun deri parçalarıyla kaplıdır. Kayışın üzerindeki metal parçalar yuvarlak, baklava desenli, dört köşe olmuştur. 18.-19. yy.da Azerbaycan'da "çerkezi kemer" isimli kemerler daha yaygındı ve bu tür kemerler Zakatala, Şeki, Gazah, Kuba ve Gence şehirlerinde (Efendi,1976:104) çok kullanılmıştır.

Bu dönemde erkek takıları yüzük, kemere takılan hançer veya ince gümüş kemerd (Görsel 9-a,b). 18. yüzyılda neredeyse tüm erkekler bir hançer taşıyordu. Bunun temel nedeni güzellik değil (19.yy. sonlarında olduğu gibi) kendini kaçaklardan ve haydutlardan korumak içindir. Bu görüş, 18. yüzyılın sonunda Azerbaycan'ı ziyaret eden gezgin Mareşal Von Biberstei tarafından da doğrulanmaktadır. Bu durumu şu sözlerle "Köylüler tarlada çalışırken bile yanlarında hançerleri vardı." (Efendiyev, 1960:22) dile getirmektedir.



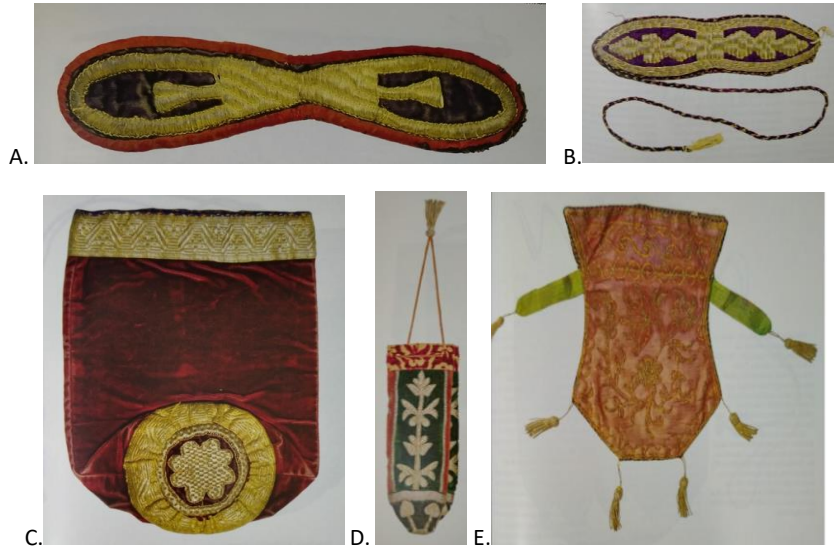
**Görsel 9.** A. Hançer (Efendiyev,1960:22); B. Üzeri Figürlü Gümüş Parçacıklar ile Süslenmiş Kemer, 19. yy. Zakatala, Azerbaycan (Efendi,1976).

18.yy-19. yy. sonlarında, Azerbaycan'da erkeklerin gardıroplarının bir parçası olan "bıyık bağ"ları (Görsel 10-A,B) üst sınıfın temsilcileri tarafından yaygın olarak kullanılırdı (Melikova, 2017:78).

Sakal, bıyığın uzatılması veya tıraş olmak, din, cinsiyet kimliği ve kültürel mirasın diğer önemli özelliklerindedir. Birçok kültürde sakal, bıyık gibi kültürel değerlerin kabul edilmesi ya da reddedilmesi bir kavme veya kültüre ait olmanın bir göstergesidir (Gürer, 2015:3). Bıyıkların uzun yıllar Azerbaycan'da erkekliğin sembolü olarak kabul edilmiş ve kullanılmıştır. Bıyıkların

kesim biçimi ve bakımı erkeklerin sosyal konumlarına göre şekillenmiştir. Sakal ve bıyık kullanımı diğer aksesuarlarda olduğu gibi nasıl kullanıldığına bağlı olarak anlam aktarma aracı olarak kullanılmaktadır.

Azerbaycan'da "tekelduz" sanatı çok eski ve kompozisyonları bakımından da çeşitlidir. "Tekelduz" nakışları dönemin kadın giysi ve ev tekstillerinin yanı sıra erkek kıyafet ve süs eşyalarında da görülmektedir (Görsel 10-E). Tütün kesesi üzerinde görülmekte olan "tekelduz" nakışı Azerbaycan Milli Halı Müzesinde sergilenmektedir. "Tekelduz" nakışları, gezmeli ve gezmesiz; şaheli ve şahesiz; dizilen nakışlar ise içli ve içsizlerdir. Tekelduzda "gezme" herhangi bir tasvirin etrafına dikilip gezdirilen diğer renkli ip hattına denir. Tabii ki burada iplerin renklerinin birbirlerine uyum sağlaması önemlidir. "Şahe" tekelduzda, belirli kompozisyonlarda yapılan bitkisel motifleri, özellikle çiçekleri, birleştiren dallara denir (Terlanov ve Efendiyev, 1960:81,82).



**Görsel 10.** A. Bıyık Bağı (Kadife, İpek, Gülebetin, uz. 13.5 cm), 19 yy. Sonları, Azerbaycan (Melikova, 2017:83); B. Bıyık Bağı (Kadife, İpek, Gülebetin, uz. 13 cm), 19 yy. Azerbaycan (Melikova, 2017:83); C. Tütün kesesi (Kadife, Bafta, Gülebetin, uz. 17 x 13 cm), 19. Yy. Sonları, Azerbaycan (Melikova, 2017:144); D. Tütün kesesi (Kadife, Atlas, Pamuk, İpek, Gülebetin, uz. 21 x 10 cm), 19 yy. Sonları, Bakü, Azerbaycan (Melikova, 2017:141); E. Tütün Kesesi (İpek, Tekelduz, uz. 14.5 x 9.5 cm), 19 yy. Sonları, Şeki, Azerbaycan (Melikova,2017:149).

Dönemin erkek aksesuarı olarak yer alan bıyık bağı ve tütün kesesi üzerinde "gülebetin tikme"lerin özellikle fazla kullanıldığı görülmektedir (Görsel 10-C, D). Şöyle ki bu tikme, özellikle ağır ve pahalı kumaşlar üzerinde kullanılmıştır. "Gülebetin tikme", tirme adlandırılan kumaş üzerinde altın ve gümüş veya pirinç iplerle süslenirdi (Terlanov ve Efendiyev, 1960:85). Bu işlemler bazı erkek kıyafetleri, arahçın, saat kutusu, bıyık bağı (Görsel 10-A, B), tütün kesesi vs. üzerinde görülmektedir.

Tarihte 19. yy. Azerbaycan'ının Rusya ile birleşmesi ticaretin ve sanayinin gelişmesini etkilediği bilinmektedir. Bu dönem Bakü şehri Rusya'nın sanayi merkezlerinden birine dönüşmeye başlamıştır. Bu nedenle şehrin büyümesi, fabrika sayısındaki artış, çok fazla insan gücü gerektirmiştir. Azerbaycan'ın diğer bölgelerinden gelen kişiler bu fabrika ve petrol yataklarında çalışarak kendi hayatlarını yeni yaşam tarzı ile birleştiriyorlardı. Milli kıyafetler yeni yaşam tarzı ve iş ortamına uyum sağlamıyordu. Bu nedenle çalışan kişiler Rusya'dan getirilmiş ucuz kumaşlardan yeni sade biçimde giysi diktirip giyiyorlardı. Bu da gündün güne şehirlerden köylere yayılarak milli giyim ortadan kalkmasına neden olmuştur (Terlanov ve Efendiyev,1960:106). Böylece Azerbaycan'ın Hanlıklar dönemi milli erkek kıyafet biçimleri ve kıyafet öğeleri 20. yy. başlarında tamamen ortadan kalkmıştır. Günümüzde, Hanlıklar dönemi erkek milli kıyafetleri Azerbaycan halkına ait sanatsal unsurlar müzelerde, sinema ve tiyatrodan oynanan rollerde canlandırılmakta ve sergilenerek saklanmaktadır.

### 3. Günümüz Giysi Tasarımına Bir Uyarılma

Azerbaycan'da Hanlıklar döneminin zenginliği giyimine de yansımıştır. Özellikle o dönemde erkeklerin giydiği giysiler malzeme, renk ve tarz olarak benzersizdi. Çalışmada öncelikle giyim tasarım aşamasına göre Hanlıklar dönemi erkek milli kıyafetleri ile ilgili görsel ve literatür taraması yapılmış ve bunların günümüze entegre edilmesi için çeşitli resim, bilgi ve belgelerden oluşan bir hikâye panosu, giysi eskizi, teknik çizim hazırlanmıştır (Görsel 11-A,B).



Görsel 11. A. Hikâye Panosu; B. Giysi Eskizi ve Teknik Çizim.

Hikâye panosundaki verilerden esinlenerek, Hanlıklar dönemi erkek milli kıyafetine sadık kalınarak ve günümüzün çizgilerini yansıtan güncel bir erkek milli kıyafeti tasarlanmıştır. Giysi tasarlamak bir kalıp elde etmek için istenen boyutlara göre temel bir vücut kalıbı oluşturulmuştur. Kalıpta tasarlanan kıyafette dikiş payları verilip kumaş üzerine yerleştirilerek kesim yapılmıştır. Elde edilen tasarımın üretim aşamasında tasarıma uygun kumaş seçilmiştir. Bu sebeple krem tonlarında ana kumaşta kadife, tamamlayıcı malzeme seçiminde ise kahve ve kırmızı renginde kadife kumaşlar tercih edilmiştir.

Kıyafetin yakası hanlıklar dönemi giyimlerinde çokça görülen özellikteki yaka açıklığı bırakılmış küçük hâkim yaka ile tamamlanmış, kıyafeti tamamlamak amacıyla da Hanlıklar dönemi giysilerinde görülen başlık tasarlanmıştır. Kemer kısmı ise erkek kıyafetlerinde kullanılan geometrik nakışlarla süslenip kenarları altın renkli desenlerle tamamlanmıştır (Görsel 12). Ayrıca kıyafetin sırtına makine dikişle Göktürk tamgası ve “çiçekli buta” motifi applike yapılarak işlenmiştir.



**Görsel 12.** Kıyafetin Ön ve Arka Görünümü

(Giysi Tasarımı: Minara GULİYEVA JAMSHIDI).

## Sonuç

Azerbaycan'da hanlıklar dönemi, ulusal kimliğin erkek giyiminde nasıl sembolize edildiği ve somutlaştırıldığına dair bir giriş sunmaktadır. Bu bağlamda dönemin erkek milli kıyafet biçimleri ve erkek giyim öğeleri ele alınarak incelenmiştir. Ayrıca araştırmada, Azerbaycan kimliğinin erkek çizgisi aracılığıyla miras alınma ve korunma yollarını temsil ettiği gösterilmiştir. Azerbaycan'da hanlıklar dönemi erkek milli kıyafetleri, özellikle kültürel mirasın korunması ve ulusal kimliğin inşasının ayrılmaz bir parçasıdır.

Bu çalışmada sunulan konular, Hanlıklar dönemi Azerbaycan erkeklerinin bölgesel giyim tarzları hakkında daha fazla çalışma gerektirmektedir. Azerbaycan Hanlıklar dönemi erkeklerinin ulusal kıyafetlerini odak noktaya alma, milli kimliğin ve vatandaşlığın en az onun kadar önem verilen daha geniş alandaki komşularıyla karşılaştırarak yapılan bir çalışmayla genişletilebilir.

Giyim sadece görünüş ve teşhir için maddi kültürün bir ürünü değildir. İnsanın sosyal hayatında önemli işlevleri vardır. Ayrıca dönemin erkek giyimi hem bir kimlik oluşturup güçlendirmenin hem de kendi kimliğinden kaçınmanın bir aracı olarak görünmektedir. Dolayısıyla kimliğin simgesi olarak giyim bir anlamlar bütünüdür ve bu anlamlar halk araştırmaları için giyimin fiziksel yönünden daha fazla bilgi sağlamaktadır.

Giyimler, herhangi bir toplumda "doğal" bir şey olarak incelenmemesi veya kabul edilmemesi gereken nesnelere aittir. Azerbaycan'da hanlık dönemi erkeklerinin ulusal kıyafeti, tarih boyunca üslup ve sunum olarak birbirleri ile tutarlı görünse de bireysel olarak birçok anlam katmanı olan dinamik bir unsur olarak incelenmeli ve tartışılmalıdır. Elde edilen sonuçlar kısa ve özdür, ancak bunların maddi kültür ve giyim tarihçesi araştırmalarının ve tartışmalarının ilerleyebileceği platformlara önemli bir katkı olacağı muhakkaktır.

Kültür tarihi açısından değerlendirildiğinde Azerbaycan'da Hanlıklar dönemi erkek milli kıyafetleri, erkeklerin toplumsal hayatları, yaşayışları, çevreleriyle olan ilişkileri ve çeşitli ritüellerin varlığı ile diğer uluslardan ayrılan farklı bir yapıda oldukları bilinmektedir. Kullanılan erkek giyim kuşamının aynı işleve sahip ancak malzemelerinin farklı olduğu düşünülürse, o dönemde giyim kültürünün ne kadar zengin olduğu görülebilir. Bu bağlamda, geçmişten günümüze Azerbaycan milli kimliğinin her unsurunun sözlü ve yazılı gelenekler yoluyla yaşatıldığını göstermektedir. Dolayısıyla sözlü ve yazılı geleneklerimizin ürünleri arasında milli kimliğimizin en küçük unsurları korunmuştur.

Geleneksel değerlerin korunması ve bu değerlerin karakterinden ödün vermeden kitlelere iletilmesi önem taşımaktadır. Kültürümüzün bu giysilerinin modaaya uygun giyim öğeleriyle birleştirilmesi ve yeni tasarımlara dönüştürülmesi, bu giysilerin özelliklerinin unutulmaması veya kaybolmaması için çok önemli ve gereklidir.

Hanlık dönemi erkek milli kıyafetlerinden esinlenerek tasarlanan bu çalışmanın, kendi tarzını yaratmak isteyen tasarımcılara farklı açılardan seçenekler sunacağı, Azerbaycan'da hanlık dönemi erkek milli kıyafetlerinin özelliklerini yansıtan daha nitelikli ürünlerin ortaya çıkmasını sağlayacağı düşünülmektedir.

### **Kaynaklar**

Aliyeva, N. (2019). 19.yy. Azerbaycan Geleneksel Giysi ve Motiflerinin Araştırılması İncelenmesi ve Günümüz Modasında Kullanılması, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekstil Tasarımı Anasanat Dalı.

Bünyadova, Ş. (2016). "Azerbaycan Atalar Sözlğinde Geyim ve Bezeklerin Eksi". *Azerbaycan Halçası Dergisi*, Cilt 6, № 19, ss.121-127.

Bürhaneddin, G. (1988). *Divan*, Bakü: Azereşr.

Caferoğlu, A. (1940). *Azerbaycan*, İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

Crane, D. (2000). *Moda ve Gündemleri*, Çev.: Özge Çelik, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Davis, F. (1997). *Moda, Kültür ve Kimlik*, Çev.: Özden Arkan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dünyamalıyeva, S. (2003a). *Moda Tarihi ve Dünya Halklarının Milli Geyimleri*, Bakü: Tefekkür.

Dünyamalıyeva, S.(2003b). *Azerbaycan Geyim Medeniyeti Tarihi*, Bakü: Nağıl evi.

Dünyamalıyeva, S. (2013). *Azerbaycan Geyimlerinin Bedii-Dekorativ Hüsusiyyetleri*, Bakü: Elm.

Ergin, M. (2009). *Dede Korkut Kitabı- 2*. Ankara: TDK Yayınları.

Ergin, M. (2014). *Dede Korkut Kitabı- 1*. Ankara: TDK Yayınları.

Efendiyev, R. (1960). *Azerbaycan Maddi Medeniyet Nümuneleri*, Bakü: Azerbaycan Dövlət Neşriyatı.

Efendi, R. (1976). *Azerbaycan Dekorativ- Tetbigi Senetleri (Orta Asırlar)*, Bakü: İşıg.

Güngör, T. (2007). *Azerbaycan Dokuma Sanatında Minyatürün Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı.



Gürer Varlı, Z. (2015). *Giyimin Dili: Siyasal İletişimde Giyim Kodlarının Rolü*, İstanbul: Volga Yayıncılık.

İsmailov, M. (2014). *İlk Çağlardan XX. Yüzyıl Başlarına Kadar Azerbaycan Tarihi*, Türkçeye Aktaran: Vefa Kurban, İstanbul: Kültür Sanat Yayıncılık.

Köprülü, F. (1993). "Azerî", *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: MEB. Yayınları 2.

Koçu, R. E. (1967). *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. Ankara: Başnur Matbaası.

Martinez, A. (2017). "Omanı Men's National Dress: Displaying Personal Taste, Asserting National Identity", *Ars Orientalis*, Vol. 47, New Research on Dress Across Asia, ss. 303-332.

Melikova, Ş. (2017). *Azerbaycan Halça Muzeyi Koleksiyasından Bedii Tikmeler*, Bakü: Azerbaycan Halı Müzesi.

Meydan, C., Guliyeva, M. (2020). "Oğuz Türklerinde Giyim Kuşam: Dede Korkut Örneği". *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 3(5), 169-191.

Mustafayev, C. (2016). "Şeki Şehri Hanlıklar Döneminde". *Azerbaycan Halçaları Dergisi*, Cilt 6, Sayı 19, ss.40-49.

Şirvani, H. (1956). *Seçilmiş Eserleri*. Bakü: AzSSREA.

Terlanov, M; Efendiyev, R. (1960). *Azerbaycan Halk Sanatı*, Bakü: Azerbaycan Uşag ve Gençler Edebiyatı Neşriyatı.

Veliyev, F., Abdulova, G. (2016). *Karabağ Geyimleri, Katalog*, Bakü: Elmin İnkişafı Fondu.

## JOHANNES PALASCHKO'NUN OP. 49 10 ETÜDÜNE YÖNELİK ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

### STUDY SUGGESTIONS FOR JOHANNES PALASCHKO'S OP. 49 10 ETUDES

Çağlar Baykal \*

#### Öz

Bu araştırmanın amacı, Johannes Palaschko'nun "Op. 49 Gelişmiş Viyolacılar İçin 10 Etüt" adlı eserinin teknik incelemesini yaparak esere yönelik çalışma önerilerinde bulunmaktır. Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmıştır. Araştırmadaki veriler, literatür taramasından ve Johannes Palaschko'nun "Op. 49 Gelişmiş Viyolacılar İçin 10 Etüt" eserinden elde edilmiştir. Verilerin analizinde doküman analizi doğrultusunda etüdün teknik incelemesi yapılmıştır. Çalışmanın güvenilirliğini artırmak için doğrudan kaynak (Carl Friedrich Schmidt, 1910, Heilbronn) üzerinden teknik inceleme yapılmıştır. Çalışma önerilerinin güvenilirliğini, doğruluğunu ve temsil edilebilirliğini artırmak için literatür karşılaştırması yapılmıştır. Araştırmanın sonucunda çalışma önerileri içerisinde pek çok farklı taktik sunulmuştur. Çalışma önerilerinin etkililiğine yönelik bilimsel çalışmalar yapılması önerilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Viyola, Johannes Palaschko, Etüt, Çalışma Önerileri.

#### Abstract

The aim of this study is to make a technical analysis of Johannes Palaschko's "Op. 49 10 Studies for Advanced Violists" and to make study suggestions for the piece. In this study, document analysis, one of the qualitative research methods, was used. The data in the study were obtained from the literature review and Johannes Palaschko's "Op. 49 10 Studies for Advanced Violists". In the analysis of the data, a technical analysis of the etude was made in line with the document analysis. In order to increase the reliability of the study, technical analysis was made directly from the source (Carl Friedrich Schmidt, 1910, Heilbronn). A literature comparison was made to increase the reliability, accuracy and representativeness of the study proposals. As a result of the research, many different tactics were presented in the study proposals. Scientific studies on the effectiveness of the study suggestions are recommended.

**Keywords:** Viola, Johannes Palaschko, Etude, Study Suggestions.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2023 – 07.06.2023*

\* Öğr. Gör. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Yaylı Sazlar Anasanat Dalı, caglarbaykal@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4202-6228>.

## 1. Giriş

Etüt, çalışma (study) anlamına gelen Fransızca bir kelimedir ve kökeni Latince “studium – gayretli olma” kelimesinden türemiştir (Stolba, 1968:1). Literatüre bakıldığında etüt pek çok farklı şekilde tanımlanabilmektedir ve etüt teriminin bazı durumlarda “study”, “caprice”, “exercise”, “method”, “matinée” ve “lesson” sözcüklerini içerdiği veya birbirlerinin yerine kullanılabilirdiği görülmektedir (Benian, 2019:8; Grove, 2009:496; Silva, 2010:7). Randel (2003:546) etüdü [Fr. étude, study; Ger. Etüde, Studie; It. studio; Sp. estudio], enstrümantal bir icracının tekniğini, belirli zorluklar ve ustalık üzerine yoğunlaştırarak geliştirmek için tasarlanmış bir beste şeklinde tanımlamaktadır ve günümüz kullanımında etütlerin, alıştırmaya ile konser etüdü arasında yer aldığını belirtmiştir. Grove (2009:496) ise etüdü, öğrencinin enstrümanında teknik işleyişle ilgili özel mekanik zorluklarda ustalaşmasına yardımcı olmak amacıyla tasarlanmış parçalar şeklinde ve uygulama amacının ötesinde, bazı karakteristik müzikal duyarlılığın, şiirsel sahenin veya müzikal yorumla elverişli dramatik durumun tasvir edildiği parçalar şeklinde iki türe ayırarak tanımlamaktadır.

Etüt kelimesi 19. yüzyılın başlarından önce yaygın olarak kullanılmasa da birçok besteci didaktik eserler yazmıştır (Randel'den akt. Castledine, 1998:3). Stolba (1968:46)'ya göre, keman için özel talimat içeren en eski eserlerden biri, 1556'da Fransa'da yayınlanan Philibert Jambe de Fer'in “Epitome musicale”sidir. Viyolaya özel olarak ayrılmış en eski incelemeler ise 18. yüzyılın sonlarına doğru Fransa'da ortaya çıkmıştır ve Michel Corrette (1773), Michel Woldemar (1800 civarı) ve François Cupis (1803) tarafından yazılmıştır. 17. yüzyılın sonları ve 18. yüzyılın başlarında Almanya'da çok amaçlı enstrüman eğitim kitapları yayınlanmış olsa da, bunlar viyola çalmaya ilişkin çok az tavsiye sunmuştur (Stowell, 2001:24). Aynı zamanlarda Londra'da ismi bilinmeyen bir eğitimcinin “Complete Instructions for the Tenor” (1795 civarı) isimli kitabı ortaya çıkmıştır ve Antonio Bartolomeo Bruni (1805), Michel Gebauer (1800 civarı) ve Jacob Martinn'in (1810 civarı) biraz daha sofistike viyola metotları yayınlanmıştır (Riley, 1993:168; Stowell, 2001:24). Avusturya'da Franz Anton Hoffmeister'in (1800 civarı) ve Almanya'da Bartolomeo Campagnoli'nin (1805 civarı) viyola etütleri de yine aynı zamanlarda basılmıştır (Riley, 1993:168).

19. yüzyılda Bruni, Martinn, Campagnoli ve Hoffmeister'in etütleri iyi bilinmemekteydi veya genel olarak mevcut değildi ve sonuç olarak sınırlı kullanımları vardı. Avrupa, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde viyola öğretiminin çoğu, öğrencileri için Kayser, Mazas, Kreutzer ve Fiorillo'nun keman çalışmalarının aktarılmış versiyonlarını

kullanan kemancılar tarafından yapılmaktaydı (Riley, 1993:183). Diğer taraftan bu dönem içerisinde birçok viyola çalışması da yayımlanmıştır. Bu dönemde yazılanlar arasında; Alessandro Rolla, Alexis de Garaudé, Casimir-Ney, Joseph von Blumenthal, Heinrich Aloys Praeger, Ferdinando Giorgetti, Eugenio Cavallini, Léon Firket, Hilaire Lütgen, Hermann Ritter, Friedrich Hermann ve Emil Kreuz'un etütleri ve metotları gösterilebilir (Kruse, 1985:178; Riley, 1993:184).

20. yüzyılda ise Avrupa, İngiltere ve Amerika'da birçok yeni gam kitapları ve etüt koleksiyonları ortaya çıkmıştır ve keman için standart eserlerin çoğu, viyola tekniğine özgü parmaklar ve yaylar ile yeniden düzenlenmiştir. Orijinal çalışmalar yazan veya eski çalışmalarını yeniden düzenleyenler arasında Watson Forbes, Lillian Fuchs, Leonard Mogill, Johannes Palaschko, Enrico Polo, William Primrose, Lionel Tertis ve Maurice Vieux bulunmaktadır (Riley, 1993:185).

Viyola repertuarına önemli katkılarda bulunan Alman besteci, kemancı ve pedagog Johannes Palaschko, 1877'de Berlin'de doğmuştur ve 1932'de Berlin'de ölmüştür. Palaschko, 1895'ten 1899'a kadar Berliner Hochschule für Musik'te Joseph Joachim, Heinrich Herzogenberg ve Wilhelm Taubert ile çalışmıştır ve 1899'dan 1913'e kadar Avrupa'yı dolaşmıştır. 1913'te Berlin'de bulunan Böttcher Konservatuari'nin müdürü olmuştur. Müziği, Alman Romantik geleneğinde yazılmıştır. Özellikle bir cümleyi kromatik değişikliklerle tekrarlamayı benimsemiştir. Pedagojik çıktısı, on üç opus numarasında (çoğunlukla ileri seviyeden çok ileri zorluk seviyesine kadar) yaklaşık 241 viyola etüdünü ve yirmi opus numarasında 451 keman etüdünü içerir. Çıktısı ayrıca keman ve piyano için birçok eseri, üç keman için triolar koleksiyonunu, klavye çalışmalarını ve Op. 59 Kinder-Symphonie'yi içerir. Palaschko'nun etütleri karakter parçalarıdır ve sadece bazı baskılarda görünen betimsel başlıklar içerir. Etüt kitapları orijinal olarak Almanya, Rusya, Amerika Birleşik Devletleri, Fransa ve İtalya'da birçok farklı yayıncı tarafından basılmıştır. Op. 36, 44, 49, 55, 62 ve 77 numaralı dikkate değer viyola etütleri dışında Palaschko'nun kitaplarının çoğu ilk baskıdan öteye geçememiştir. Palaschko etütlerinin opus numaraları şöyledir: Op. 36, 44, 49, 55, 62, 66, 70, 77, 85, 86, 87, 92 ve 96. Capriccio başlıklı dört etüt bulunmaktadır: Op. 44 (Artistik Çalışmalar) No. 10; Op. 96 No. 24; Op. 87 No.5 ve Op. 66 No.12. (Pfannschmidt'ten akt. Silva, 2010:48). Ayrıca Johannes Palaschko'nun eserleri için bakabilirsiniz ([http](http://) 1).

Carl Friedrich Schmidt tarafından C.F.S. 3907 baskı numarası ile Heilbronn'da 1910 yılında basılan Johannes Palaschko'nun "Op. 49 Gelişmiş Viyolacılar İçin 10 Etüt (10 Viola-

Studien für vorgerückte Spieler)” adlı eseri bu çalışmanın odak noktası olarak seçilmiştir. Bu bağlamda bu eserin teknik incelemesini yaparak esere yönelik çalışma önerilerinde bulunmak amaç olarak belirlenmiştir. Bu noktada, teknik incelemenin etüdün daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmanın viyola ile ilgili pedagojik literatüre katkıda bulunması, etüdün teknik içeriğine ilişkin özel bir bakış açısı sağlaması, belirli tekniklere yönelik etüt bulma sürecine kolaylık sağlaması, etüdün çalışma sürecine yönelik öneriler sunması, belirli tekniklerin kazanılmasına veya pekiştirilmesine hizmet etmesi bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

### **1. 1. Tanımlar**

Gruplama: Notaları gruplar halinde (ikişerli, üçerli, vd.) çalma.

İzleyen notaları bağlama: Başlangıç notası hariç diğer bütün notaları iki defa tekrarlayarak bağlı çalma.

Çift sesleri veya üç-dört sesli akorları tekli çalma: Çift seslerin veya üç-dört sesli akorların tüm seslerini tuşe üzerinde basarak sadece bir tanesini farklı varyasyonlarla çalma.

Sol eli önce çalma: Parmağı tuşeye yerleştirdikten kısa bir süre sonra çalma.

Flojeli çalma: Flojede olduğu gibi çok az bir baskıyla notayı çaldıktan sonra aynı notayı normal baskı ile çalma.

### **2. Yöntem**

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmıştır. Doküman analizinde temel vurgu, altta yatan anlamların, kalıpların ve süreçlerin araştırılması da dâhil olmak üzere keşif ve tanımlama üzerinedir (Altheide, 2000:290).

Araştırmadaki veriler, literatür taramasından ve Johannes Palaschko'nun “Op. 49 Gelişmiş Viyolacılar İçin 10 Etüt” eserinden elde edilmiştir. Doküman analizi doğrultusunda eserin teknik incelemesi yapılarak çalışma önerileri sunulmuştur.

Verilerin analizinde, Johannes Palaschko'nun “Op. 49 Gelişmiş Viyolacılar İçin 10 Etüt” eserinin teknik incelemesi yapılmıştır. Teknik inceleme viyoladaki sağ ve sol el tekniklerini ve dinamikleri içermektedir. Form analizi ve müziksel ifadeye yönelik terimler dâhil edilmemiştir. Bu araştırmada sağ el teknikleri; yay dengesi, basınç, hız, hız noktası, yay değişiklikleri, detaché, legato, collé, martelé, staccato, spiccato, sautillé, ricochet, çift ses, 3

sesli akor, 4 sesli akor şeklinde ve sol el teknikleri; pozisyon ve geçişi/değişimi, parmak düşürme ve kaldırma, vibrato, tril, sol el pizzicatosu, çift ses, 3 sesli akor, 4 sesli akor şeklinde sınıflandırılmıştır. Her bir etüdün içerdiği sağ ve sol el teknikleri ve dinamikler incelenerek metin şeklinde yazılmıştır. Sol el tekniklerinin içerisindeki pozisyon geçişleri eserdeki geliş sırasına göre verilmiştir. Tekrar eden pozisyon geçişleri dâhil edilmemiştir. Her bir etüdün teknik incelemesinin ardından sağ ve sol el tekniklerine ilişkin çalışma önerileri sunulmuştur. Eser içerisinde yer almayan sağ ve sol el tekniklerine ilişkin çalışma önerileri sunulmamıştır. Çalışma önerileri, eserin ilgili yerlerinin tamamına uygulanması gerekliliği düşünülerek ilgili tekniğin altında birer ölçülük örnek teşkil edecek şekilde kısaltılarak verilmiştir. Sağ el tekniklerinin altında yer alan kısaltmalar ve artikülasyonlar şu şekildedir:

- TY - Yayın tamamı, Y - Yayın yarısı, AY - Yayın alt yarısı, ÜY - Yayın üst yarısı, 1/3Y - Yayın 1/3'ü, T - Yayın topuğunda, O - Yayın ortasında, U - Yayın ucunda, O\*- Yayın ortasında, ucunda ve topuğunda.

- - - Geniş detache, . - Staccato, > - Vurgu/aksan.

Çalışmanın güvenilirliğini artırmak için doğrudan kaynak (Carl Friedrich Schmidt, 1910, Heilbronn) üzerinden teknik inceleme yapılmıştır. Çalışma önerilerinin güvenilirliğini, doğruluğunu ve temsil edilebilirliğini artırmak için literatür karşılaştırması yapılmıştır.

### **3. Bulgular**

#### **3.1. No.1 Allegretto Animato İsimli Çalışmanın Teknik Analizi ve Çalışma Önerileri**

No.1 Allegretto Animato isimli çalışmanın içerdiği sağ el tekniklerine bakıldığında farklı dinamiklerle (pp, p, mf, f, cresc, dim, decresc, poco a poco cresc, poco dim) birlikte 6 ve 12 bağlı onaltılık notalarla yay değişimlerini içeren legato çalım ve eserin bitiminde dört sesli akor çalımı görülmektedir. Sol el tekniklerine bakıldığında ise farklı pozisyonları (½., 1., 2., 3., 4., 5.) ve pozisyon geçişlerini (1.-2., 2.-1., 1.-3., 3.-1., 3.-2., 1.- ½., ½.-1., 1.-4., 4.-1., 3.-5., 5.-3., 5.-1.) içeren bir çalım ve eserin bitiminde dört sesli akor çalımı görülmektedir.

No.1 Allegretto Animato isimli çalışmanın içerdiği sağ ve sol el tekniklerine ilişkin çalışma önerileri;

The image displays a musical score for a guitar piece titled "No.1 Allegretto Animato". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of several systems of music, each starting with a measure number. The notation includes various fingerings (0, 1, 2, 3, 4), dynamics (O\*, U, TY), and articulation marks (accents, slurs). The score is divided into sections, with some measures marked with "O\* - 1/3". The final system includes a note marked with an asterisk (\*).

\* Sol el parmakları notalara bastıktan sonra beklenilir sonrasında yay çekilir ve itilir.

Görsel 1. No.1 Allegretto Animato Çalışma Önerileri.

Görsel 1'de görüldüğü üzere çalışma önerilerinde farklı yay kalıplarıyla çalma, farklı notalara vurgu yaparak çalma, farklı dinamiklerle çalma, bitiş akoru için farklı yay kalıplarıyla çalma, noktalı - farklı ritimle çalma, gruplama, izleyen notaları bağlama ve sol eli önce çalma taktikleri sunulmuştur. Bunların dışında eserin tamamını çeyrek basınçla veya piano şeklinde çalma, sadece sağ eli çalma ve sadece sol eli çalma taktikleri de uygulanabilir.

### 3. 2. No.2 Allegro Moderato İsimli Çalışmanın Teknik Analizi ve Çalışma Önerileri

No.2 Allegro Moderato isimli çalışmanın içerdiği sağ el tekniklerine bakıldığında farklı dinamiklerle (pp, p, mf, f, cresc, dim) birlikte 8 ve 16 bağlı onaltılık notalarla yay değişimlerini içeren legato çalım ve çift sesli çalım görülmektedir. Sol el tekniklerine bakıldığında ise farklı pozisyonları (1., 2., 3., 6.) ve pozisyon geçişlerini (3.-1.,1.-3., 1.-2., 2.-1.,3.-6.,6.-3.) içeren bir çalım ve çift sesli çalım görülmektedir.

No.2 Allegro Moderato isimli çalışmanın içerdiği sağ ve sol el tekniklerine ilişkin çalışma önerileri;

The image displays a musical score for No.2 Allegro Moderato, consisting of six systems of notation. The first system (measures 1-4) features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. It includes various techniques such as slurs, accents, and dynamic markings like 'O\*' and 'O'. The second system (measures 5-8) continues with similar notation, including slurs and dynamic markings like 'TY', 'AY', 'TY', and 'ÜY'. The third system (measures 9-12) shows further development of the piece, with slurs and dynamic markings like 'O 1/3', 'UTY', 'T', and 'TY'. The fourth system (measures 13-14) includes slurs and dynamic markings like 'TY' and 'O'. The fifth system (measures 15-18) features slurs and dynamic markings like 'O' and 'O'. The sixth system (measures 19-22) includes slurs and dynamic markings like 'O' and 'O'. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 3/8. The piece is in a 3/8 time signature. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 3/8. The piece is in a 3/8 time signature.





\* Parantez içerisindeki notalar basılacak fakat çalınmayacak.



\* Sol el parmakları notalara bastuktan sonra beklenilir sonrasında yay çekilir ve itilir.

### Görsel 2. No.2 Allegro Moderato Çalışma Önerileri.

Görsel 2'de görüldüğü üzere çalışma önerilerinde farklı yay kalıplarıyla çalma, farklı notalara vurgu yaparak çalma, farklı dinamiklerle çalma, noktalı - farklı ritimle çalma, gruplama, izleyen notaları bağlama, çift sesleri tekli çalma ve sol eli önce çalma taktikleri sunulmuştur. Bunların dışında eserin tamamını çeyrek basınçla veya piano şeklinde çalma, sadece sağ eli çalma ve sadece sol eli çalma taktikleri de uygulanabilir.

### 3. 3. No.3 Allegretto İsimli Çalışmanın Teknik Analizi ve Çalışma Önerileri

No.3 Allegretto isimli çalışmanın içerdiği sağ el tekniklerine bakıldığında farklı dinamiklerle (pp, p, mf, f, ff, cresc, decresc, dim) birlikte 2, 3, 4, 5, 6, 9 ve 12 bağlı notalarla yay değişimlerini içeren legato çalım, çift sesli çalım, üç ve dört sesli akor çalımı görülmektedir. Sol el tekniklerine bakıldığında ise farklı pozisyonları (1., 2., 3., 5., 6.) ve pozisyon geçişlerini (1.-3., 3.-1., 3.-2., 2.-1., 2.-5., 5.-3., 1.-2., 3.-5., 3.-6., 6.-3., 5.-1.) içeren bir çalım ve çift sesli çalım, üç ve dört sesli akor çalımı görülmektedir.

No.3 Allegretto isimli çalışmanın içerdiği sağ ve sol el tekniklerine ilişkin çalışma önerileri;



The image shows a musical score for No.3 Allegretto. It consists of three systems of music. The first system has four staves, the second has three, and the third has one. The music is in 2/4 time and B-flat major. It includes various techniques such as fingering (e.g., 1, 2, 4, 6, 10, 14, 18, 20, 22, 25, 26), slurs, and accents. The score is written for a single melodic line.

\* Sol el parmakları notalara bastıktan sonra beklenilir sonrasında yay çekilir ve itilir.

Görsel 3. No.3 Allegretto Çalışma Önerileri.

Görsel 3'te görüldüğü üzere çalışma önerilerinde farklı yay kalıplarıyla çalma, farklı notalara vurgu yaparak çalma, çift ses ve üç-dört sesli akorlar için farklı yay kalıplarıyla çalma, noktalı - farklı ritimle çalma, gruptama, izleyen notaları bağlama ve sol eli önce çalma taktikleri sunulmuştur. Bunların dışında eserin tamamını çeyrek basınçla veya piano şeklinde çalma, sadece sağ eli çalma, sadece sol eli çalma ve çift sesli veya üç-dört sesli akorları tekli çalma taktikleri de uygulanabilir.

### 3.4. No.4 Lento - Allegramente İsimli Çalışmanın Teknik Analizi ve Çalışma Önerileri

No.4 Lento - Allegramente isimli çalışmanın içerdiği sağ el tekniklerine bakıldığında farklı dinamiklerle (pp, p, f, cresc, decresc, dim) birlikte 8, 12, 17, 19 ve 24 bağlı notalarla yay değişimlerini içeren legato çalım, çift sesli çalım, üç ve dört sesli akor çalımı görülmektedir. Sol el tekniklerine bakıldığında ise farklı pozisyonları (½., 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7., 8., 11.) ve pozisyon geçişlerini (½.-1., 1.-2., 2.-3., 3.-1., 1.-3., 3.-5., 5.-1., 1.-4., 4.-1., 3.-7., 7.-3., 3.-6., 6.-1., 2.-1., 5.-3., 4.-6., 6.-8., 8.-11.) içeren bir çalım, çift sesli çalım, üç ve dört sesli akor çalımı, pizzicato ve floje/flageolet (doğal armonik) çalım görülmektedir.

No.4 Lento - Allegramente isimli çalışmanın içerdiği sağ ve sol el tekniklerine ilişkin çalışma önerileri;

1 \* Parantez içerisindeki notalar basılacak fakat çalınmayacak.

\* Sol el parmakları notalara bastıktan sonra beklenilir sonrasında yay çekilir ve itilir.

Görsel 4. No.4 Lento - Allegramente Çalışma Önerileri

Görsel 4'te görüldüğü üzere çalışma önerilerinde çift ses ve üç-dört sesli akorlar için farklı yay kalıplarıyla ve ritimle çalma, farklı yay kalıplarıyla çalma, farklı notalara vurgu yaparak çalma, farklı dinamiklerle çalma, çift sesleri tekli çalma, noktalı - farklı ritimle çalma, gruplama, izleyen notaları bağlama ve sol eli önce çalma taktikleri sunulmuştur. Bunların dışında eserin tamamını çeyrek basınçla veya piano şeklinde çalma, sadece sağ eli çalma ve sadece sol eli çalma taktikleri de uygulanabilir.

### 3. 5. No.5 Allegro Moderato İsimli Çalışmanın Teknik Analizi ve Çalışma Önerileri

No.5 Allegro Moderato isimli çalışmanın içerdiği sağ el tekniklerine bakıldığında farklı dinamiklerle (pp, p, mf, f, fz, ff, cresc, decresc, dim) birlikte 2, 3, 4, 7, 8, 9, 17 ve 18 bağlı notalarla yay değişimlerini içeren legato çalım, bağlı ve bağımsız staccato çalım, çift sesli çalım, üç ve dört sesli akor çalım ve pizzicato çalım görülmektedir. Sol el tekniklerine bakıldığında ise farklı pozisyonları (½., 1., 2., 3., 4., 6., 7., 8., 11.) ve pozisyon geçişlerini (1.-3., 3.-1., 1.- ½., ½.-1., 1.-4., 4.-3., 3.-6., 6.-8., 8.-1., 1.-2., 2.-1., 3.-2., 4.-1., 2.-4., 4.-2., 3.-7., 7.-11.) içeren bir çalım, çift sesli çalım, üç ve dört sesli akor çalım ve floje/flageolet (doğal armonik) çalım görülmektedir.

No.5 Allegro Moderato isimli çalışmanın içerdiği sağ ve sol el tekniklerine ilişkin çalışma önerileri;

The image displays a musical score for No.5 Allegro Moderato, consisting of six staves of music. The score is written in 3/8 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by a variety of techniques and dynamics. The first staff (measures 1-4) includes triplets and accents, with a dynamic marking of *O\**. The second staff (measures 5-8) continues with triplets and accents, also marked with *O\**. The third staff (measures 9-12) features a sequence of triplets and accents, with a dynamic marking of *O\**. The fourth staff (measures 13-16) includes a triplet and an accent, with a dynamic marking of *O 1/3*. The fifth staff (measures 17-20) shows a sequence of triplets and accents, with a dynamic marking of *O\**. The sixth staff (measures 21-24) includes a triplet and an accent, with a dynamic marking of *TY*. The score is marked with various dynamics such as *O\**, *O 1/3*, and *TY*, and includes numerous triplets and accents throughout.

The image shows a musical score for No.5 Allegro Moderato. It consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. It contains measures 1 through 18, with various rhythmic patterns including triplets and slurs. The second system starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. It contains measures 1 through 2, with a note marked with an asterisk. Below the first system, there is a note: *\*Parantez içerisindeki notalar basılacak fakat çalınmayacak.* Below the second system, there is another note: *\* Sol el parmakları notalara bastıktan sonra beklenilir sonrasında yay çekilir ve itilir.*

Görsel 5. No.5 Allegro Moderato Çalışma Önerileri.

Görsel 5'te görüldüğü üzere çalışma önerilerinde farklı yay kalıplarıyla çalma, farklı notalara vurgu yaparak çalma, farklı dinamiklerle çalma, noktalı - farklı ritimle çalma, gruptama, izleyen notaları bağlama, çift sesleri tekli çalma ve sol eli önce çalma taktikleri sunulmuştur. Bunların dışında eserin tamamını çeyrek basınçla veya piano şeklinde çalma, sadece sağ eli çalma ve sadece sol eli çalma taktikleri de uygulanabilir.

### 3. 6. No.6 Adagio doloroso - Allegro İsimli Çalışmanın Teknik Analizi ve Çalışma Önerileri

No.6 Adagio doloroso - Allegro isimli çalışmanın içerdiği sağ el tekniklerine bakıldığında farklı dinamiklerle (pp, p, mf, f, fz, ff, cresc, decresc, dim) birlikte 2, 3, 4, 5 ve 20 bağlı notalarla yay değişimlerini içeren legato çalım, spiccato çalım, çift sesli çalım ve dört sesli akor çalım ve pizzicato çalım görülmektedir. Sol el tekniklerine bakıldığında ise farklı pozisyonları (½., 1., 2., 3., 4., 5., 6.,) ve pozisyon geçişlerini (½.-1., 1.-3., 3.-½., 1.-4., 4.-1., 3.-5., 5.-3., 3.-1., 1.-½., 3.-2., 2.-1., 5.-6., 6.-3., 3.-4., 4.-3., 1.-2., ½.-4.) içeren bir çalım, çift sesli çalım ve dört sesli akor çalım ve floje/flageolet (doğal armonik) çalım görülmektedir.

No.6 Adagio doloroso - Allegro isimli çalışmanın içerdiği sağ ve sol el tekniklerine ilişkin çalışma önerileri;

\*Parantez içerisindeki notalar basılacak fakat çalınmayacak.

\* Sol el parmakları notalara bastıktan sonra beklenilir sonrasında yay çekilir ve itilir.

Görsel 6. No.6 Adagio Doloroso - Allegro Çalışma Önerileri

Görsel 6'da görüldüğü üzere çalışma önerilerinde farklı yay kalıplarıyla çalma, farklı notalara vurgu yaparak çalma, farklı dinamiklerle çalma, noktalı - farklı ritimle çalma, gruplama, izleyen notaları bağlama, çift sesleri tekli çalma ve sol eli önce çalma taktikleri sunulmuştur. Bunların dışında eserin tamamını çeyrek basınçla veya piano şeklinde çalma, sadece sağ eli çalma ve sadece sol eli çalma taktikleri de uygulanabilir.

### 3. 7. No.7 Lento con calore – Molto vivace İsimli Çalışmanın Teknik Analizi ve Çalışma Önerileri

No.7 Lento con calore – Molto vivace isimli çalışmanın içerdiği sağ el tekniklerine bakıldığında farklı dinamiklerle (pp, p, mf, f, ff, cresc, decresc, dim) birlikte 2, 3, 4, 5, 6, 7, 23 ve 26 bağı notalarla yay değişimlerini içeren legato çalım, detache çalım, çift sesli çalım, üç sesli ve dört sesli akor çalımı görülmektedir. Sol el tekniklerine bakıldığında ise farklı pozisyonları (1., 2., 3., 4., 5., 6., 7.) ve pozisyon geçişlerini (1.-3., 3.-1., 3.-2., 1.-2., 3.-5., 5.-3., 2.-1., 5.-1., 5.-7., 7.-6., 6.-5., 5.-4., 4.-3., 3.-2., 2.-3., 2.-4., 4.-5.) içeren bir çalım, çift sesli çalım, üç sesli ve dört sesli akor çalım ve floje/flageolet (doğal armonik) çalım görülmektedir.

No.7 Lento con calore – Molto vivace isimli çalışmanın içerdiği sağ ve sol el tekniklerine ilişkin çalışma önerileri;

The image displays a musical score for No.7 Lento con calore – Molto vivace. The score is written in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand part (RH) is shown in the upper staves, and the left hand part (LH) is shown in the lower staves. The RH part includes various techniques such as legato, detache, and double/triple notes, along with dynamics like pp, p, mf, f, ff, cresc, decresc, and dim. The LH part includes various techniques such as legato, detache, and double/triple notes, along with dynamics like pp, p, mf, f, ff, cresc, decresc, and dim. The score is divided into measures, with some measures containing specific markings like 'O\*' and 'TY'. The score ends with a double bar line and repeat signs.

*\*Parantez içerisindeki notalar basılacak fakat çalınmayacak.*

*\* Sol el parmakları notalara bastıktan sonra beklenilir sonrasında yay çekilir ve itilir.*

**Görsel 7.** No.7 Lento Con Calore – Molto Vivace Çalışma Önerileri.

Görsel 7’de görüldüğü üzere çalışma önerilerinde farklı yay kalıplarıyla çalma, çift ses ve üç-dört sesli akorlar için farklı yay kalıplarıyla ve ritimle çalma, farklı notalara vurgu yaparak çalma, farklı dinamiklerle çalma, noktalı - farklı ritimle çalma, gruptama, izleyen notaları bağlama, çift sesleri tekli çalma ve sol eli önce çalma taktikleri sunulmuştur. Bunların dışında eserin tamamını çeyrek basınçla veya piano şeklinde çalma, sadece sağ eli çalma ve sadece sol eli çalma taktikleri de uygulanabilir.

### 3. 8. No.8 Moderato e grazioso İsimli Çalışmanın Teknik Analizi ve Çalışma Önerileri

No.8 Moderato e grazioso isimli çalışmanın içerdiği sağ el tekniklerine bakıldığında farklı dinamiklerle (pp, p, f, ff, cresc, decresc, dim) birlikte 2, 3, 4, 5, 6, 7 ve 9 bağlı notalarla yay değişimlerini içeren legato çalım, portato ve staccato çalım, çift sesli çalım, üç sesli ve dört sesli akor çalımı görülmektedir. Sol el tekniklerine bakıldığında ise farklı pozisyonları (½., 1., 3., 4.) ve pozisyon geçişlerini (1.-3., 3.-1., 1.- ½., ½.-3., 1.-4., 4.-1., ½.-1.) içeren bir çalım, çift sesli çalım, üç sesli ve dört sesli akor çalımı ve floje/flageolet (doğal armonik) çalım görülmektedir.

No.8 Moderato e grazioso isimli çalışmanın içerdiği sağ ve sol el tekniklerine ilişkin çalışma önerileri;



Görsel 8. No.8 Moderato e Grazioso Çalışma Önerileri.

Görsel 8'de görüldüğü üzere çalışma önerilerinde farklı yay kalıplarıyla ve stilleriyle çalma, çift sesleri tekli çalma, farklı ritimle çalma, flojeli çalma taktikleri sunulmuştur. Bunların dışında eserin tamamını çeyrek basınçla veya piano şeklinde çalma, sadece sağ eli çalma ve sadece sol eli çalma taktikleri de uygulanabilir.

### 3.9. No.9 Moderato İsimli Çalışmanın Teknik Analizi ve Çalışma Önerileri

No.9 Moderato isimli çalışmanın içerdiği sağ el tekniklerine bakıldığında farklı dinamiklerle (pp, p, mf, ff, ffz, cresc, decresc, dim) birlikte 2, 3, 4, 5, 6 ve 8 bağlı notalarla yay değişimlerini içeren legato çalım, detache, portato ve staccato çalım, çift sesli çalım, üç sesli ve dört sesli akor çalımı görülmektedir. Sol el tekniklerine bakıldığında ise farklı pozisyonları (½., 1., 2., 3., 4., 5.) ve pozisyon geçişlerini (1.-3., 3.-5., 5.-1., 1.- ½., ½.- 1., ½.-3., 3.-2., 2.-1., 5.-2., 2.-4., 4.-1., 1.-2.) içeren bir çalım, çift sesli çalım, üç sesli ve dört sesli akor çalım ve floje/flageolet (doğal armonik) çalım görülmektedir.

No.9 Moderato isimli çalışmanın içerdiği sağ ve sol el tekniklerine ilişkin çalışma önerileri;

*\*Parantez içerisindeki notalar basılacak fakat çalınmayacak.*

*\*Sol el parmakları notalara bastıktan sonra beklenilir sonrasında yay çekilir ve itilir.*

Görsel 9. No.9 Moderato Çalışma Önerileri.

Görsel 9'da görüldüğü üzere çalışma önerilerinde farklı yay kalıplarıyla çalma, çift ses ve üç-dört sesli akorlar için farklı yay kalıplarıyla ve ritimle çalma, farklı notalara vurgu yaparak çalma, farklı dinamiklerle çalma, noktalı - farklı ritimle çalma, gruplama, çift sesleri tekli çalma ve sol eli önce çalma taktikleri sunulmuştur. Bunların dışında eserin tamamını çeyrek basınçla veya piano şeklinde çalma, sadece sağ eli çalma ve sadece sol eli çalma taktikleri de uygulanabilir.

### 3. 10. No.10 Andante sostenuto, senza rigore di tempo – Allegro giusto isimli Çalışmanın Teknik Analizi ve Çalışma Önerileri

No.10 Andante sostenuto, senza rigore di tempo – Allegro giusto isimli çalışmanın içerdiği sağ el tekniklerine bakıldığında farklı dinamiklerle (pp, p, mf, f, ff, cresc, poco cresc, molto cresc, decresc, dimin) birlikte 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 ve 25 bağlı notalarla yay değişimlerini içeren legato çalım, üç sesli ve dört sesli akor çalımı görülmektedir. Sol el tekniklerine bakıldığında ise farklı pozisyonları (½., 1., 2., 3., 4., 5., 6, 7.) ve pozisyon geçişlerini (1.-3., 3.-½., ½.-1., 3.-5., 5.-1., 5.-2., 2.-1., 3.-1., 3.-2., 2.-4., 4.-3., 1.-½., 1.-2., 2.-3., 5.-3., 1.-4., 3.-6., 6.-7., 7.-5., 5.-6., 7.-6., 6.-5., 5.-4., 6.-4., 4.-2., 1.-5.) içeren bir çalım, üç sesli ve dört sesli akor çalımı ve floje/flageolet (doğal armonik) çalım görülmektedir.

No.10 Andante sostenuto, senza rigore di tempo – Allegro giusto isimli çalışmanın içerdiği sağ ve sol el tekniklerine ilişkin çalışma önerileri;

1 2 3 4 5  
6 7 8 9 10 11 12 13 14  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

*\* Sol el parmakları notalara bastıktan sonra beklenilir sonrasında yay çekilir ve itilir.*



\* Sol el parmakları notalara bastıktan sonra beklenilir sonrasında yay çekilir ve itilir.

**Görsel 10.** No.10 Andante Sostenuto, Senza Rigore Di Tempo – Allegro giusto Çalışma Önerileri.

Görsel 10'da görüldüğü üzere çalışma önerilerinde farklı yay kalıplarıyla çalma, farklı notalara vurgu yaparak çalma, farklı dinamiklerle çalma, noktalı - farklı ritimle çalma, gruptama, sol eli önce çalma ve izleyen notaları bağlama taktikleri sunulmuştur. Bunların dışında eserin tamamını çeyrek basınçla veya piano şeklinde çalma, sadece sağ eli çalma ve sadece sol eli çalma taktikleri de uygulanabilir.

#### 4. Sonuç ve Tartışma

Bu araştırmada Johannes Palaschko'nun "Op. 49 Gelişmiş Viyolacılar İçin 10 Etüt (10 Viola-Studien für vorgerückte Spieler)" adlı eserinin teknik incelemesi yapılarak esere yönelik çalışma önerilerinde bulunulmaya çalışılmıştır.

Araştırma sonucunda çalışma önerileri içerisinde farklı yay kalıplarıyla çalma, farklı notalara vurgu yaparak çalma, farklı dinamiklerle çalma, çift sesler ve üç-dört sesli akorlar için farklı yay kalıplarıyla ve stilleriyle çalma, noktalı - farklı ritimle çalma, gruptama, izleyen notaları bağlama, çift sesleri veya üç-dört sesli akorları tekli çalma, sol eli önce çalma, flojeli çalma, çeyrek basınçla veya piano şeklinde çalma, sadece sağ eli çalma ve sadece sol eli çalma taktikleri sunulmuştur.

Çalışma önerileri içerisinde sunulan farklı yay kalıplarıyla çalma, farklı notalara vurgu yaparak çalma, farklı dinamiklerle çalma, çift sesler ve üç-dört sesli akorlar için farklı yay kalıplarıyla ve stilleriyle çalma, noktalı - farklı ritimle çalma taktiklerini literatürle karşılaştırdığımızda bu taktiklerin keman ve viyola eğitim-öğretim süreci için önemli bir kaynak olan O. Sevcik'in Op.2 School of Bowing Technique (1901) eserinde yer aldığını görebiliriz. Ayrıca noktalı ve farklı ritim taktiğine, etüt ve eserlere yönelik çalışma önerileri araştırmalarında da sıklıkla rastlandığını söyleyebiliriz (Akkaya, 2012:20; Altinel, 2020:80;

Biricik, 2011:129; Kömürcü, 2009:49). Çift sesleri veya üç-dört sesli akorları tekli çalma ve sadece sağ eli çalma taktiklerinin de literatürde yer aldığını görebiliriz (Biricik, 2011:117 ve 119; Karaduman, 2002:18). Gruplama ([http 2](#)), izleyen notaları bağlama, sol eli önce çalma ([http 3](#)), çeyrek basınçla veya piano şeklinde çalma ([http 4](#)) ve flojeli çalma ([http 5](#)) taktiklerini de görsel-işitsel medya kaynaklarında açıklamalı bir şekilde bulabiliriz.

Bu çalışma önerilerinin etüde özel becerilerin kazanılmasının yanı sıra genel olarak viyola eğitim-öğretim sürecine de faydalı olabileceği düşünülmektedir. Ayrıca bu çalışma önerilerinin sistematik çalışmalara ve farklı taktiklerin geliştirilmesine yol açabileceği de düşünülmektedir. Ayrıca, bu çalışma önerilerinin etkililiğine yönelik bilimsel çalışmalar yapılması önerilmektedir.

### Kaynakça

Akkaya, E. (2012). *Orkestral Viyola Repertuarı İçin Çalışma Kılavuzu*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yaylı Çalgılar Sanat Dalı.

Altheide, D. L. (2000). "Tracking Discourse and Qualitative Document Analysis", *Poetics*, Volume 27, Issue 4, s. 287-299.

Altinel, F. N. (2020). *19. Yüzyıl Romantik Viyola Sonatları Ekseninde Yoruma Yönelik Müzikal ve Teknik Yaklaşımlar*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı.

Benian, A. B. (2019). *Viyola İçin Bestelenmiş ve Kemandan Transkripsiyonu Yapılmış Başlıca Etüt Kitapları Üzerine Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı.

Biricik, S. B. (2011). *Cemal Reşit Rey Keman Konçertosu'nun İcrasına Yönelik Çalışma Yöntemleri*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı.

Castledine, M. A. (1998). *Etudes and Viola Pedagogy*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Cincinnati: University of Cincinnati, Doctor of Musical Arts.

Grove, G. (2009). "Etudes", *A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450–1880)*, New York: Cambridge University Press, Volume 1, s. 496-497.

Karaduman, N. (2002). *Johann Sebastian Bach (1685-1750) BWV 1014-1019 Eşlikli Sonatların Yoruma Yönelik Çalışma Yöntemleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı.

Kömürcü, A. (2009). *Pietro Rovelli'nin Keman İçin 12 Kaprisinin İncelenmesi ve Teknik Çalışma Önerileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı.

Kruse, S. L. (1985). *The Viola School of Technique: Etudes and Methods Written Between 1780 and 1860*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Muncie: Ball State University, Doctor of Arts.

Pfannschmidt, M. (2010). *Mark Pfannschmidt ile Palaschko üzerine maille yazışma*, 10 Şubat.

Randel, D. M. (1986). "Etude", *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Randel, D. M. (2003). "Etude", *The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, s. 546.

Riley, M. W. (1993). *The History of the Viola*, Second Edition, Michigan: Braun-Brumfield.

Silva, U. C. D. (2010). *Original and Transcribed Etude Books for Viola: A Reference Guide for Teachers and Students*, Yayınlanmış Doktora Tezi, Athens: University of Georgia, Doctor of Musical Arts.

Stolba, K. M. (1968). *A History of the Violin Étude to About 1800 Volume I*, Kansas: Fort Hays Studies Series 45.

Stowell, R. (2001). *The Early Violin and Viola: A Practical Guide*, Cambridge: Cambridge University Press.

### **İnternet Kaynakları**

http 1: "Johannes Palaschko", [https://en.wikipedia.org/wiki/Johannes\\_Palaschko](https://en.wikipedia.org/wiki/Johannes_Palaschko), Erişim tarihi: 7.12.2022.

http 2: Nathan Cole (2016), "Practice violin speed and accuracy by grouping notes", <https://youtu.be/89ZtpOWEt4s>, Erişim tarihi: 10.01.2023.

http 3: Filip Pogády (2021), "How to play fast (articulation violin tutorial)", <https://youtu.be/VkTcVi-LmOo>, Erişim tarihi: 10.01.2023.

http 4: ThatViolaKid (2020), "How to practice so you can actually play faster", <https://youtu.be/ErNy1KXQhrM>, Erişim tarihi: 11.01.2023.

http 5: Violinmasterclass (2012), "Double stops: thirds", <https://youtu.be/eYvbd1nHz9A>, Erişim tarihi: 11.01.2023.

## DENİZLİ TEKKEKÖY TERMAL ÇAMURU VE BÖLGE KİLİNİN SERAMİK BÜNYEDE KULLANIMI

### USE OF DENİZLİ TEKKEKÖY THERMAL CLAY AND REGIONAL CLAY IN CERAMICS

**Atilla Cengiz Kılıç\* , Ayşen Çam\*\***

#### **Öz**

Bu çalışmanın amacı, termal çamur ve bölge killlerinden yararlanarak düşük derecede pişen, sır çatlağı olmayan seramik bünye oluşturmaktır. Denizli Tekkeköy termal çamuru (gri kil) ve bölge kilinin (sarı kil) seramik

bünyede kullanımı üzerine yapılan denemelerle, elde edilecek olumlu sonuçlarla seramik ve çini üretimine katkı sağlanması planlanmaktadır. Killer, yapısal özellikleri, yeryüzüne yakın bölgelerde oluşmaları sayesinde kolay erişilebilir olmaları, jeokimyasal olarak saflıkları ve atmosferik koşullara karşı yüksek oranda dayanım göstermeleri gibi özelliklerinden dolayı çok çeşitli alanlarda kullanılmaktadır. Ana malzemesi kil olan seramik de bu alanlardan biridir. Her geçen gün seramik alanında yeni gelişmeler olmaktadır. Çeşitli malzeme ve teknikler kullanılarak yapılan bu deneysel çalışmalar, seramik alanındaki gelişmelerin devam etmesine katkı yapmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Termal Killer, Seramik Denemeleri, Çini, Seramik.

#### **Abstract**

The aim of this study is to make low-fired ceramics without glaze cracks by using thermal mud and clays. It is planned to contribute to the production of ceramics and tiles by reaching new results with the experiments on the use of Denizli Tekkeköy thermal mud (gray clay) and regional clay (yellow clay) in the ceramic body. Clays have been used in a wide variety of areas due to their structural features, being easily accessible due to their formation in areas close to the earth, geochemical purity and high resistance to atmospheric conditions. Ceramic, whose main material is clay, is one of these areas. Every day, there are new developments in the field of ceramics. Experimental studies using various materials are being carried out in order to continue the developments in the field of ceramics.

**Keywords:** Thermal Clays, Ceramic Trials, Tile, Ceramic.

### **1. Giriş**

Killer, tane boyutu 0,002 mm.'nin altında farklı kil minerallerinin bir araya gelmesiyle oluşan yapılardır. Su ile karıştırıldıklarında çamurlaşan ve şekil verilebilir özelliği bulunan, kurutulduğunda şeklini koruyabilen, ıslatıldığında genellikle hacim artışı gösteren, pişirildiğinde

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2023 – 29.06.2023*

\* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, atilla.kilic@deu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5646-4125>.

\*\* Araştırma Görevlisi, Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü (Kurum adı),aysencam@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-3830-3253>.

ise belli oranda mukavemet kazanan ve küçülen yapıya sahip mineraller kil olarak adlandırılmaktadır (Şengöz, 2019:6).

4,6 milyar yıl önce oluşmaya başladığı düşünülen Dünyamız, çeşitli katmanlardan ve toprak yapılarından meydana gelmiştir. Kayaların çevresel etkilerle parçalanmasından meydana gelen killer insanlık tarihi için çok önemli bir malzeme olan seramiğin ana maddesini oluşturmasının yanı sıra sanayinin çeşitli kollarında ve insan yaşamının diğer faaliyet alanlarında da kendine yer edinmiştir. Doğada saf olarak bulunmayan killer, karmaşık mineralojik yapıları içerisinde birçok organiği ve suda eriyen tuzları barındırmaktadır. Killerin oluşumunda ana kaya kadar taşıma, yıkama ve kimyasal reaksiyon da killerin kullanım alanlarının belirlenmesinde önemli bir etkidir (Malayoğlu ve Akar, 2019:125). Killer ve kil mineralleri yem, içecek, plastik, suni deri ve eczacılık, kâğıt, kauçuk, kalem, pastel ve çeşitli boyaaların yapımında, akustik, elektriksel, kimyasal ve termal olarak dayanıklı yalıtımlarda, petrol, kimya, çimento ve uçak sanayiinde, özel gübreler ve zirai kimyasalların üretiminde, jeller, yağlama yağlarında, cilama pastalarında ve toksik ve radyoaktif atıklar da dahil olmak üzere çeşitli atık türlerinin çöplüklerinde yalıtım, filtreleme malzemesi olarak yer almaktadır (Konta, 1995: 275). Tıp alanında ise killerin Prehistorya'dan beri, cildi temizlemek, tahrişleri iyileştirmek ve yaraları tedavi etmek için kullanıldığı bilinmektedir. Ayrıca, çeşitli özellikteki killerin Mısır'da mumyalama ve kozmetik alanlarında da kullanıldığı görülmektedir (Carretero, 2002:155).

Killer, yapısal özellikleri, yeryüzüne yakın yataklarda oluşmaları sayesinde kolay erişilebilir olmaları, jeokimyasal olarak saflıkları ve atmosferik koşullara karşı yüksek oranda dayanım göstermeleri gibi özelliklerinden dolayı çok geniş bir kullanım alanında kendilerine yer edinmişlerdir (Manoharan vd., 2012:412-413). Bu kullanım alanlarından biri olan seramik sektöründe ise killer ana malzemeyi oluşturmaktadır. Yunanca "*keramos*" sözcüğünden türeyen, "*seramik*" etimolojik olarak "*yanan/pişmiş kil*" anlamına gelmektedir (Gürsu, 2018:4). Kelimeden de anlaşılacağı üzere killeri şekillendirmek seramik olması için yeterli değildir, aynı zamanda şekillendirildikten sonra yüksek ısılarda pişirilmeleri de gereklidir. Bu nedenle kilden şekillendirilmiş ürünlerin seramik olarak adlandırılabilceği en erken tarih insanoğlunun ateşi keşfetmesidir (Arcasoy ve Başkıran, 2020:17) ve bu sayede insanoğlu ilk imalat ve inşaat hammaddesini oluşturmuştur.



Türklerde ise seramikle ilgili ilk örnekler, Orta Asya'ya kadar uzanır. Orta Asya'dan Anadolu'ya gelene kadar geçen süre boyunca seramik sanatıyla ilişkilerini geliştirerek sürdüren Türkler, Anadolu topraklarının yeraltı zenginlikleriyle kendi sanat zevklerini birleştirerek, farklı tekniklerde çeşitli seramik ve çinili eserler bırakmıştır. Türkler geçtikleri coğrafyaların kültürlerinden de etkilenmişlerdir. Bu durumun en büyük göstergesi İran'daki çini süslemelerin benzerlerinin Anadolu'da da yer almasıdır. Fakat Anadolu'da çini yapımında kullanılan bazı hammaddeler İran çinilerinde kullanılan hammaddelerden farklıdır. Bu farklılıklardan biri sırça kullanımındır. Çini yapımı hakkında Ebul Kasım'ın defterinden edinilen bilgiler ile Osmanlı kaynaklarından (fermanlar) edinilen bilgiler karşılaştırıldığında, sırça yapımında; İran'da soda-alkali elde etmek için soda bitkisi olarak adlandırılan salicornia kullanılırken, Kütahyalı çömlekçiler Afyon Gazlıgöl'deki ılıcadan aldıkları 'çorak' adı verilen çamuru kullandığı bilinmektedir (Atasoy vd., 1989:50-51).

Anadolu çini sanatının karakterinde önemli bir yeri olan sırça uygulaması, çini çamurunun oluşmasında gerekli olan üç temel hammadden yalnızca biridir. Genel olarak çini çamurunun oluşumunda %80 silika, %10 beyaz kil ve %10 sırça olduğu bilinmektedir (Atasoy vd., 1989:51). Yüksek oranlardaki silika içeriğinin çamurda plastiklik özelliğini azalttığı bilinmektedir. Çini çamuru içerisinde yer alan sırça ve beyaz kil, çamura plastiklik özelliği katarak bu durumu dengelemektedir. Hazırlanan bu çamur 950 °C gibi düşük sıcaklıklarda dahi içerisindeki yüksek oranda yer alan silika sayesinde beyaz kalabilmiş ve daha temiz görünümlü, kaliteli eserler ortaya konulmasını sağlamıştır (Çeken, 2007:14).

İzmit çini kitabında yer alan bilgilerden yola çıkarak, bu çalışmada Denizli Sarayköy'de yer alan İnaltı Termal tesisinden çıkarılan ve Dokuz Eylül Üniversitesi Jeoloji bölümü öğretim üyesi Prof. Dr. Mümtaz Çolak tarafından analizi yapılan, gri renkli termal killi ve sarı renkli bölge kilinin, günümüzde seramik alanında yaygın olarak kullanılan kırmızı, çini ve seramik vakum çamurları üzerine etkileri incelenmiştir. Ayrıca çalışmada elde edilen sonuçların, geleneksel seramik üretimine uygun olup olmadıkları araştırılmıştır.

## **2. Materyal ve Metod**

Denizli Sarayköy'de yer alan İnaltı Termal tesisinden çıkarılan gri kil ve termal dışındaki yakın bölgeden renkli killer temin edilerek kimyasal analizleri talep edildi. Bu analiz sonuçlarına göre günümüzde seramik alanında yaygın olarak kullanılan kırmızı menemen çamuru, çini ve seramik vakum çamurlarına bu killer belli oranlarda eklenerek 50 farklı reçete oluşturuldu. Oluşturulan bu reçetelere göre tartım işlemleri gerçekleştirildi daha sonrasında örnekler 5,4x4,5x1,4 cm'lik cm boyutunda deney plakaları için şekillendirildi. Deney plakalarının arka kısmına küçülmeleri hesaplayabilmek için 5 cm uzunluğunda çapraz çizgi çekildi. Reçeteye göre hazırlanan çamurların, kuru ve toplam küçülmelerinin hesaplanabilmesi için örnekler önce kurutulup uzunluk ölçümleri yapıldı. Sonrasında 950 °C de ilk pişirimleri yapılarak, bir cetvel yardımıyla yeniden boyutları ölçüldü ve hassas terazi yardımıyla bisküvi pişirimi sonrası tartımları tamamlandı.

Kuru küçülmeleri hesaplanan örneklerin bir bölümü Çinikop A.Ş. tarafından temin edilen ÇLS-01 kodlu kurşunlu sır ile diğer kısmı ÇBS-01 kodlu borlu (Kurşunsuz) sır ile sırlandı ve 980 °C sır pişirimleri yapıldı. Çıkan sonuçlar incelenerek uygun ışık ortamında fotoğraf çekimleri yapılarak ağırlıkları ölçüldü. Örneklerin borlu ve kurşunlu sıra verdikleri tepkilerin notları alındı ve 20 gün sonra yeniden gözlem yapıldı.

Gözlem sonuçlarına göre sır çatlağı bulunmayan 19 örneğe ürkütme deneyi uygulandı. Örnekler 150 °C'de ısıtıldı. Oda sıcaklığındaki suyun içerisine atıldı ve iki gece suyun içerisinde bekletilerek ürkütme deneyinin ilk basamağı tamamlandı. İki gün sonra suyun içerisinden alınan örnekler incelenerek gerekli notlar alındı ve sır çatlağı bulunmayan 10 örnek ürkütme deneyinin ikinci aşaması için hazırlandı.

Ürkütme deneyinin birinci basamağından çatlamaadan çıkan ve seçilen toplam 10 örnek 200 °C 'de ısıtıldı ve fırından alınan örnekler oda sıcaklığındaki suyun içerisine iki gün bekletilmek üzere atıldı. İki günün sonunda örnekler sudan çıkarılarak, bir peçete yardımıyla nemleri alındı ve yeniden tartımları gerçekleştirildi.

Çinikop A.Ş.'den alınan ÇBS-01 kodlu borlu (Kurşunsuz) 193 gr. sıra 5,8 gr. bakır oksit eklenerek turkuaz sır elde edilerek, çalışmanın bir başka basamağı için 10 örnek çamur üzerinde uygulandı. 10 örnek çamur üzerinde uygulanan renkli sır sonuçlarından renk ve sır bakımından

uygun görülen 6 örnek çamur dik ve konveks bir yüzeye uygulanarak çalışma tamamlanmıştır. Araştırmaya Denizli Sarayköy'de yer alan gri termal kil ve yakın bölgeden alınan sarı renkli killerin Dokuz Eylül Üniversitesi Jeoloji bölümüne analizi yaptırılarak başlanmıştır. Bu analizler sonucunda sarı kilin;

%55,988 SiO<sub>2</sub>, %17,783 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>, %1,295  $\Sigma$  Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>, %2,351 MgO, %2,278 CaO, %0,221 Na<sub>2</sub>O, %5,061 K<sub>2</sub>O, %0,144 MnO, %0,608 TiO<sub>2</sub> içerdiği tespit edilmiştir.

Bu oranların gri kilde %22,007 SiO<sub>2</sub>, %18,968 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>, %1,462  $\Sigma$  Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>, %1,618 MgO, %30,226 CaO, %0,254 Na<sub>2</sub>O, %2,625 K<sub>2</sub>O, %0,067 MnO, %0,582 TiO<sub>2</sub> olduğu görülmüştür. Ayrıca analiz sonuçlarına göre, sarı kilin kızdırma kaybı %14,27 olarak tespit edilirken, gri kilin kızdırma kaybı %22,19 olarak hesaplanmıştır.

Araştırmaya, killerin %100 saf hallerine bir miktar su karıştırılıp, yoğurulma kıvamına gelen çamurun 5,4x4,5x1,4 cm boyutlarındaki kalıplara basılmasıyla devam edildi. Böylece termal killerin %100 saf halleriyle yoğrulabilme, kalıptan çıkabilme, taneciklerin birbirine tutunabilme gibi özellikleri incelendi. Gri renkli termal kilin yoğurulma kıvamında iken arka yüzünde yer alan 5 cm'lik çizgi kurduğunda 4.7 cm'e düşerek 0,3 cm küçülmüştür. Aynı çamur 950 °C'de bisküvi pişiriminden sonra 4,6 cm olarak ölçülmüş. Şekillendirilebilir haldeki plastik kıvam ölçüsü ile bisküvi pişiriminden sonraki ölçüm arasında toplamda 0,4 cm'lik bir küçülme farkı olmuştur.

### 3.Bulgular

**Tablo 1.** Gri Termal Kil ve Sarı Renkli Killerin Analiz Sonuçları.

Kimyasal Elementler	Sarı Kil	Gri Kil
SiO <sub>2</sub>	55,988	22,007
Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	17,783	18,968
$\Sigma$ Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	1,295	1,462
MgO	2,351	1,618
CaO	2,278	30,226
Na <sub>2</sub> O	0,221	0,254
K <sub>2</sub> O	5,061	2,625
MnO	0,144	0,067

<b>TiO<sub>2</sub></b>	0,608	0,582
<b>Kızdırma Kaybı (%)</b>	14,27	22,19
<b>Toplam</b>	99,999	99,999

Araştırmaya Denizli Sarayköy'de yer alan gri termal kil ve yakın bölgeden alınan sarı renkli killerin Dokuz Eylül Üniversitesi Jeoloji bölümüne analizi yaptırılarak başlanmıştır. Bu analizler sonucunda sarı kilin;

%55,988 SiO<sub>2</sub>, %17,783 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>, %1,295  $\Sigma$  Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>, %2,351 MgO, %2,278 CaO, %0,221 Na<sub>2</sub>O, %5,061 K<sub>2</sub>O, %0,144 MnO, %0,608 TiO<sub>2</sub> içerdiği tespit edilmiştir.

Bu oranların gri kilde %22,007 SiO<sub>2</sub>, %18,968 Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>, %1,462  $\Sigma$  Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>, %1,618 MgO, %30,226 CaO, %0,254 Na<sub>2</sub>O, %2,625 K<sub>2</sub>O, %0,067 MnO, %0,582 TiO<sub>2</sub> olduğu görülmüştür. Ayrıca analiz sonuçlarına göre, sarı kilin kızdırma kaybı %14,27 olarak tespit edilir iken, gri kilin kızdırma kaybı %22,19 olarak hesaplanmıştır.

Araştırmaya killerin %100 saf hallerine bir miktar su karıştırılıp, plastik hale getirilen çamurun 5,4x4,5x1,4 cm'lik deney plakası kalıplarına basılmasıyla devam edildi. Termal killerin %100 saf halleriyle yoğrulabilme, kalıptan çıkabilme, taneciklerin birbirine tutunabilme gibi özellikleri incelendi. Gri renkli plastik haldeki termal kil deney plakasının arka yüzünde yer alan 5 cm'lik çapraz çizgi kurduğunda 4.7 cm'e düşerek 0,3 cm küçülmüştür. Aynı çamur 950 °C'de bisküvi pişirimi sonrası 4, 6 cm olarak ölçülmüş. Plastik kıvamdaki deney plakasının ölçümü ile bisküvi pişiriminden sonraki ölçüm arasında toplamda 0,4 cm'lik bir küçülme farkı olduğu gözlenmiştir.



**Görsel 1.** Saf Gri Kil, Gri kil kuru küçülme % :6, Toplam küçülme %:8.

%100 sarı renkli termal kilden hazırlanan deneme plakası plastik halde 5cm iken kuruduktan sonra 4,7 cm olarak ölçülmüş ve 0,3 cm'lik bir küçülme hesaplanmıştır. %100 sarı renkli termal kile 950 °C'de ilk pişirim yapılmıştır. Çamur bisküvi pişiriminden çıktıktan sonra 4,1 cm olarak ölçülmüştür. %100 sarı renkli termal kilin plastik kıvamdaki ölçüsü ile bisküvi ölçümü arasında 0,9 cm'lik bir küçülme hesaplanmıştır.








**Görsel 2.** Sarı kil kuru küçülme % :6, Toplam küçülme %:18.







Gri renkli termal killerle hazırlanan 2.1.1.-2.1.2.-2.2.1.-2.2.2.-3.1.3.-3.2.1.-3.2.2.-3.2.3.-4.1.2.-4.2.1.-4.2.2.-4.2.4. kodlu çamur reçetelerinin kuru küçülme oranıyla, 950 °C'de ilk pişirim yapıldıktan sonra yapılan ölçümlerde küçülme değerlerinin değişmediği ve aynı büyüklükte kaldıkları görülmüştür.







Sarı renkli termal killerle hazırlanan S2.1.1.-S2.1.2.-S2.1.3.-S2.1.4.-S2.2.1.-S2.2.2.-S2.2.3.-S2.2.4.-S3.1.1.-S3.1.2. kodlu çamur reçetelerinin kuru küçülme oranı ve bisküvi pişirimi sonrası küçülme değerlerinin değişmediği görülmüştür.

Gri ve Sarı renkli termal killerin küçülme oranları karşılaştırıldığında 2.1.2 ile S2.1.2, 3.2.1 ile S3.2.1, 3.2.3 ile S3.2.3 ve 2.1.3 ile S2.1.3 kodlu reçetelerin birbirleriyle aynı oranda küçüldükleri görülmüştür.







**Tablo 2.** Gri renkli termal kilin kullanıldığı reçetelerin kuru küçülmelerinin hesaplanması.

Reçete Kodu	Reçete İçeriği	Çamurun plastik haldeki ölçümü (cm)	Kuru Küçülme Yüzdesi (%)	1.Pişme Küçülmesi Yüzdesi (%) (950 °C)	Toplu küçülme Yüzdesi (%)
2.1.1 	%10 Gri renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %80 Beyaz Vakum Çamuru	5	8	8	8
2.1.2 	%10 Gri Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %80 Menemen Kırmızı Çamuru	5	6	6	6
2.1.3 	%10 Gri Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %80 Şamot Çamuru	5	6	8	8
2.1.4 	%10 Gri Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %80 Çini Vakum Çamur	5	10	12	12
2.2.1 	%10 Gri Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %80 Beyaz Vakum Çamuru	5	8	8	8
2.2.2	%10 Gri Renkli Termal Kil	5	10	10	10

	%10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %80 Menemen Kırmızı Çamuru				
<b>2.2.3</b> 	%10 Gri Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %80 Şamot Çamuru	5	6	8	8
<b>2.2.4</b> 	%10 Gri Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %80 Çini Vakum Çamuru	5	8	10	10
<b>3.1.1</b> 	%30 Gri Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %60 Beyaz Vakum Çamuru	5	4	6	6
<b>3.1.2</b> 	%30 Gri Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %60 Menemen Kırmızı Çamuru	5	4	8	8
<b>3.1.3</b> 	%30 Gri Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %60 Şamot Çamuru	5	10	10	10
<b>3.1.4</b> 	%30 Gri Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %60 Çini Vakum Çamuru	5	6	10	10








<b>3.2.1</b> 	%30 Gri Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %60 Beyaz Vakum Çamuru	5	10	10	10
<b>3.2.2</b> 	%30 Gri Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %60 Menemen Kırmızı Çamuru	5	10	10	10
<b>3.2.3</b> 	%30 Gri Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %60 Şamot Çamuru	5	8	8	8
<b>3.2.4</b> 	%30 Gri Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %60 Çini Vakum Çamuru	5	8	10	10
<b>4.1.1</b> 	%50 Gri Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Çini Sır %40 Beyaz Vakum Çamuru	5	6	8	8
<b>4.1.2</b> 	%50 Gri Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %40 Menemen Kırmızı Çamuru	5	6	6	6
<b>4.1.3</b>	%50 Gri Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %40 Şamot Çamuru	5	10	12	12



















					
<b>4.1.4</b> 	%50 Gri Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %40 Çini Vakum Çamuru	5	8	10	10
<b>4.2.1</b> 	%50 Gri Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %40 Beyaz Vakum Çamuru	5	8	8	8
<b>4.2.2</b> 	%50 Gri Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %40 Menemen Kırmızı Çamuru	5	4	4	4
<b>4.2.3</b> 	%50 Gri Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %40 Şamot Çamuru	5	6	8	8
<b>4.2.4</b> 	%50 Gri Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %40 Çini Vakum Çamuru	5	8	8	8

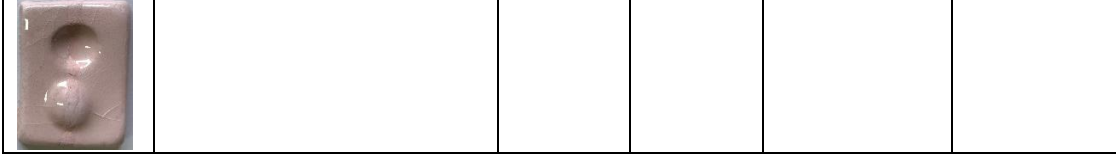
**Tablo 3.** Sarı renkli termal kilin kullanıldığı reçetelerin kuru küçülmelerinin hesaplanması.

Reçete Kodu	Reçete İçeriği	Çamurun plastik haldeki	Kuru Küçülme	1. Pişme Küçülmesi	Plastik haldeki Ölçüm ile
-------------	----------------	-------------------------	--------------	--------------------	---------------------------

		ölçümü (cm)	Yüzdesi (%)	Yüzdesi (%) (950 °C)	Pişme Küçülmesi Arasındaki Fark (%)
<b>S.2.1.1</b> 	%10Sarı Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %80Beyaz Vakum Çamuru	5	10	10	10
<b>S.2.1.2</b> 	%10Sarı Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %80 Menemen Kırmızı Çamuru	5	6	6	6
<b>S.2.1.3</b> 	%10Sarı Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %80 Şamot Çamuru	5	6	8	8
<b>S.2.1.4</b> 	%10Sarı Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %80 Çini Vakum Çamur	5	14	14	14
<b>S.2.2.1</b> 	%10Sarı Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %80Beyaz Vakum Çamuru	5	8	8	8
<b>S.2.2.2</b> 	%10Sarı Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %80 Menemen Kırmızı Çamuru	5	6	6	6
<b>S.2.2.3</b> 	%10Sarı Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %80 Şamot Çamuru	5	10	10	10
<b>S.2.2.4</b>	%10Sarı Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %80 Çini Vakum Çamuru	5	6	6	6

					
<b>S.3.1.1</b> 	%30Sarı Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %60Beyaz Vakum Çamuru	5	8	8	8
<b>S.3.1.2</b> 	%30Sarı Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %60 Menemen Kırmızı Çamuru	5	10	10	10
<b>S.3.1.3</b> 	%30Sarı Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %60 Şamot Çamuru	5	6	8	12
<b>S.3.1.4</b> 	%30Sarı Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %60 Çini Vakum Çamuru	5	4	12	12
<b>S.3.2.1</b> 	%30Sarı Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %60Beyaz Vakum Çamuru	5	8	10	10
<b>S.3.2.2</b> 	%30Sarı Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %60 Menemen Kırmızı Çamuru	5	8	10	10
<b>S.3.2.3</b> 	%30Sarı Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %60 Şamot Çamuru	5	4	8	8
<b>S.3.2.4</b>	%30Sarı Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %60 Çini Vakum Çamuru	5	6	8	8

					
<b>S.4.1.1</b> 	%50Sarı Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %40Beyaz Vakum Çamuru	5	6	14	14
<b>S.4.1.2</b> 	%50Sarı Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %40 Menemen Kırmızı Çamuru	5	8	16	16
<b>S.4.1.3</b> 	%50Sarı Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %40 Şamot Çamuru	5	6	16	16
<b>S.4.1.4</b> 	%50Sarı Renkli Termal Kil %10 Kurşunlu Sır %40 Çini Vakum Çamuru	5	6	12	12
<b>S.4.2.1</b> 	%50Sarı Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %40Beyaz Vakum Çamuru	5	10	14	14
<b>S.4.2.2</b> 	%50Sarı Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %40 Menemen Kırmızı Çamuru	5	10	16	16
<b>S.4.2.3</b> 	%50Sarı Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %40 Şamot Çamuru	5	8	12	12
<b>S.4.2.4</b>	%50Sarı Renkli Termal Kil %10 Borlu (Kurşunsuz) Sır %40 Çini Vakum Çamuru	5	8	14	14



Araştırmanın bir sonraki basamağında ise ilk pişirimleri yapılan örnekler Çinikop A.Ş. tarafından temin edilen ÇLS-01 kodlu kurşunlu çini sır ile diğer kısmı ÇBS-01 kodlu borlu (Kurşunsuz) sır ile sırlama işlemi yapılmış ve 980 °C'de pişirilmiştir.

Sır pişiriminden sonra incelenen örneklerde şunlar gözlenmiştir;

2.1.4.- S2.1.4.- 2.2.4.ve S2.2.4. Kodlu Reçeteler: Parçanın sırlı yüzeylerinde çatlama yoktur.

3.1.1- 3.1.2 ve 3.1.3 Kodlu Reçeteler: Parçanın borlu sır ile sırlanan kısmında mat sır oluşmuştur. Kurşunlu sır ile sırlanan kısımda sır çatlakları görülmüştür.

3.1.4 Kodlu Reçete: Parçanın bor sırlı bölümünde yarı mat sır görüntüsü oluşurken, kurşun sırlı kısmında sır çatlakları görünmemiştir.

S3.1.4 Kodlu Reçete: Parçanın yüzeyinde sır çatlakları görülmemiştir.

3.2.1 Kodlu Reçete: Parçanın bor sırlı kısmında mat sır oluşumu gözlenirken, kurşun sırlı bölümünde sır çatlakları görülmüştür.

3.2.4 Kodlu Reçete. Parçanın sırlı iki bölümünde de sır çatlağı görülmez iken kurşun sırlı bölümün renginin daha sarı olduğu dikkat çekmektedir.

S3.2.4 Kodlu Reçete: parçanın sırlı yüzeylerinde sır çatlağına rastlanmamıştır.

4.1.1 Kodlu Reçete: Örneğin bor sırlı kısmında mat sır oluşmuştur. Kurşun sırlı kısımda yarı mat bir görüntü ve sır çatlakları yer almaktadır.

4.1.2.- 4.1.3.ve 4.1.4 Kodlu Reçeteler: Örneğin sırlanan her iki bölümünde de mat bir görüntü hakimdir.

S4.1.4 Kodlu Reçete: Örneğin her iki kısmındaki sırlarda da çatlak görülmektedir.

4.2.1.-4.2.2. ve 4.2.3 Kodlu Reçeteler: Parçanın borlu sır kısmında mat sır oluşurken, kurşunlu sır ile sırlanan bölümünde çatlaklar görülmüştür.

4.2.4 Kodlu Reçete: ilk incelemelerde parça yüzeyinde çatlaklar görülmezken yaklaşık 20 gün sonra yapılan incelemelerde parçanın sırlı yüzeylerinin çatlama başladığı görülmüştür.

S4.2.4 Kodlu Reçete: Parçanın sırlı iki yüzeyinde de sır çatlakları görülmüştür.

Araştırmanın başında yer alan ve incelemelerde bahsedilmeyen 28 adet termal kil içerikli örneklerin yüzeylerinde sır atmaları ve yoğun sır çatlakları yer almaktadır.

Sır çatlağı olmayan ve incelemeye uygun durumda olan 10 örnek, çalışmanın bir sonraki

basamağı olan ürkütme deneyi için ayrılmıştır. Bu reçeteler şunlardır: 2.1.4.-S2.1.4.-2.2.4.-S2.2.4.-3.1.4.-S3.1.4.-4.1.1.-4.1.2.-4.1.3. ve 4.1.4.'dür.

Ürkütme deneyi sonrasında örneklerde şunlar gözlenmiştir;

S2.1.4 ve 2.1.4 Kodlu Reçeteler: Örneğin sırlı yüzeylerinde çatlak görülmemiştir.

S2.2.4 Kodlu Reçete: Parçanın borlu sır ile kaplı yüzeyinde sır çatlağı görülmezken, kurşun içerikli sır ile kaplı tarafında çatlaklar oluşmuştur.

2.2.4 Kodlu Reçete: örneğin sırlı yüzeyleri tamamen çatlaktır.

S3.1.4 Kodlu Reçete: Parçanın sırlı iki yüzeyinde de çatlaklar görülmüştür.

3.1.4 Kodlu Reçete: Parçanın sırlı yüzeylerinde çatlak görülmemektedir.

4.1.1 Kodlu Reçete: Parça yüzeyindeki sırlarda çatlak görülmemiştir.

4.1.2 Kodlu Reçete: Parçanın sırlı yüzeylerinde çatlak görülmemiştir.

4.1.3 Kodlu Reçete: Örneğin her iki bölümünde de çatlak görülmemiştir.

4.1.4 Kodlu Reçete: parçanın sırlı yüzeylerinde sır çatlakları görülmemiştir.







**Tablo 4.** Seçilen 10 örneğin farklı zamanlardaki tartım değerleri.

Reçete Kodu	Yaş Tartım (gr)	Kuru Tartım (gr)	Bisküvi Pişirimi Sonrası Tartım (gr)	Kızdırma Kaybı (gr)	Örneklerin yoğurulma suyu ve kızdırma kaybı oranları (gr)	Sır Pişirimi Sonrası Tartım (gr)	Su Emme % Yüzdesi	Örneklerin Bünyelerine Sır Alma Oranları (gr)
<b>2.1.4.</b>	37	28,7	24,8	3,9	12,2	24,5	18.3	-0,3
<b>S2.1.4</b>	35,8	27,8	24,2	3,6	11,6	25	16.6	0,8
<b>2.2.4</b>	36,4	28,2	24,3	3,9	12,1	24,9	14.4	0,6
<b>S2.2.4</b>	36,6	28,2	24,6	3,6	12	24,8	14.1	0,2
<b>S3.1.4</b>	34,6	26,1	22,7	3,4	11,9	23	16.0	0,3

3.1.4.	36,8	27,4	23,2	4,2	13,6	23,5	16,9	0,3
4.1.1.	34,7	25,6	21,5	4,1	13,2	21,9	21,2	0,4
4.1.2.	38	27,7	23,7	4	14,3	22,9	20,7	-0,8
4.1.3.	34,9	25,7	22,2	3,5	12,7	21,4	20,7	-0,8
4.1.4.	34,6	25	20,7	4,3	13,9	21	23,5	0,3

Makalenin son çıktı olarak 312, 314, 214, S214,414,412 kodlu örnekler borlu sır içerisinde %3 Bakır oksit eklenerek turkuaz sır ile sırlanmıştır. Böylelikle alt yapısında termal kil içerikli bulunan bünyelerin aynı turkuaz sıra nasıl farklı renk tepkileri verdiğini de inceleme şansını bulunmuştur.

**Tablo 5.** Seçilen 6 farklı termal kil içerikli çamur örneklerinin %3 bakır oksitli sır sonuçları.

					
<b>Fotoğraf 1:</b> 312	<b>Fotoğraf 2:</b> 314	<b>Fotoğraf 3:</b> 214	<b>Fotoğraf 4:</b> S214	<b>Fotoğraf 5:</b> 414	<b>Fotoğraf 6:</b> 412

#### 4.Sonuçlar

Sarı ve gri renkli termal killer belli oranlarda beyaz vakum çamuru, kırmızı çamur, şamot çamuru, çini çamuru ile karıştırılarak, borlu sır ve kurşunlu sır ile sırlandıktan sonra örnekler üzerinde ölçümler yapılmıştır. Yapılan ölçümler sonucunda ortalama olarak gri termal kilin konulduğu reçetede küçülme oranı 0,4 cm olarak hesaplanmıştır. Gri renkli termal kilin küçülme

oraniyla gri kil konularak yapılan reçetelerin küçülme oranları aynı değerde olduğu görülmüştür. Sarı renkli termal kilin eklendiği reçetelerin küçülme oranları ise birbirlerine oldukça yakın aralıklarda ve 0,4 cm ile 0,5 cm değerlerinde yoğunluk göstermesine rağmen saf sarı renkli termal kilinden oluşturulan kilin küçülme değeri 0,9 olarak hesaplanmıştır.

Seramik alanında kullanılan hammaddeler, pişirim renklerine göre üretimde tercih edildikleri için hammaddelerin renkleri de oldukça önem arz etmektedir (Ispalarlı,2021:13). Bu bakımdan gri renkli termal kilin pişirim renginin açık bej renginde olması onu sarı termal kile göre avantajlı kılmaktadır.

Sarı ve gri renkli termal killerin konulduğu 50 adet örnek incelenerek 10 tanesine Harkort ürkütme deneyi yapılmıştır. Yapılan 200 °C Harkort ürkütme deneyinin sonucuna göre %50 gri termal kil ve %10 kurşunlu sır alt yapısına sahip örneklerin hiçbirinde sır çatlağı görülmemiştir. Ayrıca gri termal kil, kurşunlu sır ve çini çamurunun olduğu denemelerde de sır çatlakları görülmemiştir. Harkort ürkütme deneyine göre 200°C'ye dayanabilen örneklerin süresiz olarak çatlamayacağı düşünülmektedir (Arcasoy ve Başkıran,2020:337).

Termal killer ile daha fazla araştırma yapılarak düşük derecelerde pişen, çatlama karşı daha dayanıklı sırlar geliştirebilir. Ayrıca termal killerin farklı özelliklerden yararlanarak ve yeni reçeteler geliştirerek artistik seramik malzemelerin üretilmesi için bu alanda yapılacak çalışmalara katkı sağlanabilir. Seramik sektöründe termal killerin kullanımı incelenerek alanda kullanım olanakları araştırılıp, geliştirilebilir.

Sonuç olarak; düşük derecelerde piştiği halde yüzeyinde sır çatlağı görülmeyen seramik bünyeleri oluşturmak daha yüksek derecede pişen (porselen gibi) seramik-bünyeleri oluşturmak oluşturmaktan çok daha zordur. İznik çinilerinin dünya seramik literatüründeki kabul nedenlerinin en önemli özelliklerinden biri de düşük derecelerde pişirilmesine rağmen sır çatlağı görülmemesinden kaynaklanır. Bu çalışmada amacımız düşük derecede pişen ve sır çatlağı olmayan seramik bünyeler oluşturmanın yanı sıra farklı malzemeler kullanarak deneysel sonuçlarla yeni bulgulara ulaşarak seramik ve çini üretimine katkı sağlamaktır.

### **Kaynakça**

Arcasoy, A. ve Başkıran, H. (2020). *Seramik Teknolojisi*, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Atasoy, N. ve Raby, J. (1989). *İznik Seramikleri*, London: Alexandria Press.

Carretero, M. I. (2002). "Clay Minerals And Their Beneficial Effects Upon Human Health. A Review" *Applied Clay Science Dergisi*, Cilt 21, Sayı3-4, Haziran 2002, Sayfa 155-163.

Konta, J. (1995) "Clay and man: Clay Raw Materials in The Service Of Man" *Applied Clay Science Dergisi*. Cilt 10, Sayı 4, Kasım 1995, Sayfa 275-335.



Ispalarlı, M. (2021). “Seramik Yer Karosu Üretiminde Yerli Killerin İthal Killere Alternatif Olarak Reçete Bazında Değerlendirilmesi” Dan. Doç. Dr. Eda Taşçı, Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Malzeme Bilimleri ve Mühendisliği Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Şengöz, T.E. (2006-2019). “Killerin Kullanım Alanları, Killerin Mühendislik Özellikleri ve İmara Esas Jeolojik-Jeoteknik Etüt Çalışmalarında Killerin Önemi” Dan. Prof. Dr. Muazzez ÇELİK KARAKAYA, Selçuk Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Jeoloji Mühendisliği Bölümü.

Manoharan, C. Sutharsan, P. Dhanapandian, S. ve Venkatachalapathy, R. (2012). “Characteristics Of Some Clay Materials From Tamilnadu, India, And Their Possible Ceramic Uses” *Ceramica Dergisi*, Sayı 58, Sayfa 41.

### İnternet Kaynakları

Gürsu, H. (2018). “Sürdürülebilirlik ve Seramik Çağı” Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü,06800, Ankara, TÜRKİYE. SSEDD 5. Seramik Sanatı Eğitimi Konferansı. <https://hdl.handle.net/11511/80875>  
<https://ssedd2013.files.wordpress.com/2019/02/hakangc3bcrsu.pdf>. Erişim tarihi: 10.02.2023.

Malayoğlu, U. ve Akar A. (2019). “Killerin Sınıflandırmasında ve Kullanım Alanlarının Saptanmasında Aranan Kriterlerin İrdelenmesi”, Endüstriyel Hammaddeler Sempozyumu, İzmir/Türkiye 21-22 Nisan 17.04.2019  
[https://www.academia.edu/38968403/Killerin\\_Kullan%C4%B1m\\_Alanlar%C4%B1\\_Killerin\\_M%C3%BChendislik\\_%C3%96zellikleri\\_ve\\_%C4%B0mara\\_Esas\\_Jeolojik\\_Jeoteknik\\_Et%C3%BCT\\_%C3%87al%C4%B1%C5%9Fmalar%C4%B1nda\\_Killerin\\_%C3%96nemi\\_Copyright\\_by\\_T%C3%BCrkiye\\_Ercan\\_%C5%9Eeng%C3%B6z\\_http://www.maden.org.tr/resimler/ekler/b702465f3c31412\\_ek.pdf](https://www.academia.edu/38968403/Killerin_Kullan%C4%B1m_Alanlar%C4%B1_Killerin_M%C3%BChendislik_%C3%96zellikleri_ve_%C4%B0mara_Esas_Jeolojik_Jeoteknik_Et%C3%BCT_%C3%87al%C4%B1%C5%9Fmalar%C4%B1nda_Killerin_%C3%96nemi_Copyright_by_T%C3%BCrkiye_Ercan_%C5%9Eeng%C3%B6z_http://www.maden.org.tr/resimler/ekler/b702465f3c31412_ek.pdf) Erişim tarihi: 15.03.2023

### Görsel Kaynaklar

Görseller kişisel arşivden alınmıştır.

**TÜRK İSLAM SANATINDA SECCADE KÜLTÜRÜ VE ANTALYA CİVARI SECCADE DOKUMALARI\***

## PRAYER RUG CULTURE IN TURKISH-ISLAMIC ART AND WEAVINGS AROUND ANTALYA

**Mehmet Ali Eroğlu\*\*****Öz**

Binlerce yıllık kültür ve sanat geçmişi olan Türk sanatında dokumaların yeri ve önemi oldukça büyüktür. El dokuma literatüründe önemli bir yere sahip olan dokuma örneklerinden birisi de seccadelerdir. İslamiyet ile Türk kültür ve sanatına dahil olan; seccade, namazlağ ya da namazlık gibi isimlerle anılan bu dokumalar, Anadolu insanı için dini nitelikler taşıyan yaygılardır.

Diğer dokuma örneklerinde olduğu gibi seccade dokuma örnekleri de kaybolma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Bunun başlıca sebepleri olarak; yörüklerin yerleşik yaşama geçmeleri ve el dokuması ürünlerin yerini fabrikasyon ürünlerin alması gösterilebilir. Bu bağlamda; Antalya/Döşemealtı, Manavgat, Akseki ve Antalya/Kaleiçi bölgelerinde 2011-2014 tarihleri arasında alan araştırmaları yapılmıştır.

Araştırma kapsamında gidilen yerlerde 80 adet seccade örneği tespit edilmiştir. Bu örnekler incelenmiş olup, incelenen örneklerle bağlantılı literatür bilgileri taranmış, kaynak kişilerden elde edilen bilgiler literatürdeki bilgiler ile karşılaştırılarak desteklenmiştir. Bu çalışmada; Kaleiçi'nde, halı, kilim ve benzeri el dokuması koleksiyonerlerinde bulunan, farklı yörelere ait 10 adet seccade (namazlağ) dokuma örneği; desen, renk, hammadde, dokuma teknikleri ve kompozisyon özellikleri açısından incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Seccade, Kaleiçi, Antalya, Dokuma.

**Abstract**

Field research was conducted in Antalya/Döşemealtı, Manavgat, Akseki, and Antalya/Kaleiçi between 2011-2014 to examine prayer rugs, which have religious significance for Anatolian people. Ten prayer rug (prayer mat) weaving examples belonging to different regions were analyzed in terms of pattern, color, raw material, weaving techniques, and composition features.

The aim was to prevent the loss of these weavings, which is a common problem in other weaving examples. The study supported the literature information with information obtained from sources, presenting an analysis of weaving techniques, raw materials, and patterns used in the prayer rugs.

The research provides valuable insight into the significance of prayer rugs in Turkish art and culture and helps to preserve traditional hand-woven textiles for future generations.

The findings of the study can also contribute to the development of new techniques in the production of prayer rugs, which can help revive the traditional hand-weaving industry.

**Keywords:** Prayer Rug, Kaleiçi, Antalya, Weaving.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 06.03.2023 – 21.06.2023*

\*Bu çalışma 2011-2014 yılları arasında, Antalya-Kaleiçi bölgesinde yapılan incelemeler kapsamında düzenlenmiştir.

\*\*Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, mehmeteroglu@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5576-9333>.

## 1. Giriş

Seccadelerin ilk örnekleri hurma yapraklarından, hasırlardan, ağaç dalları ve yapraklarından oluşmaktadırlar. Türklerin İslamiyet'i kabulü ile beraber Türk kültür ve sanatına giren seccade dokumaları, Türk dokuma sanatının gelişimi ile birlikte farklı ve yeni bir boyut kazanmıştır. Seccadenin ilk örneklerine 14. ve 15. yüzyılda rastlanmaktadır. Özellikle 17. ve 18. Yüzyılda seccadeleri ile anılan dokuma merkezleri ortaya çıkmıştır. Gördes, Kula, Lâdik, Milas, Kırşehir, Mucur seccade dokumaları ile ünlenen dokuma merkezleridir (Eroğlu, 2013a:256; Bayraktaroğlu, 1999:57-59).

Anadolu'nun birçok yöresinde seccadeler dokunmaktadır. Özellikle genç kızların çeyizlik olarak dokuduğu seccade dokumaları vardır. Genç kızların çeyizlik dokuma kültürü arasında yer alan seccadeler; Anadolu'da seccade dokumalara veren önemi ortaya koymaktadır.

Kültürümüzde bu kadar önemli olan seccade dokumaları; yörelere, bölgelere, yöruk gruplarına göre farklılıklar göstermektedir. Seccadelerde; bitkisel, geometrik ve nesnel bezemeler kullanılmaktadır. Seccade dokumalarını diğer dokuma örneklerinden ayıran bazı motifler ve semboller; ibrik, kandil, sütun, mihrap, niş, cami, minare, Kâbe olarak sıralanabilmektedir. Bu motifler yalnızca seccade dokumalarında kullanılmaktadır.

Desen, renk ve kompozisyon olarak zengin bir yelpazeye sahip olan seccade dokumalar, küçük ebatlı ve kolay taşınabilen dokuma örnekleri arasındadır. Bu sebeple seccade dokumaları yöreden yöreye, bölgeden bölgeye çok sık el değiştirebilmektedir. Bu ve benzeri sebeplerden dolayı seccade dokumalarda bölgelere ait belirgin bir desen ve renk karakteristiği görülmemektedir.

Yöreden yöreye rahatlıkla el değiştirebilen seccade dokumaları özellikle Antalya'da turistlerin en çok satın aldığı el dokuması örnekleri arasındadır. Konu ile ilgili olarak kaynak kişilere başka bir dine mensup olan kişilerin neden seccade dokuması aldığı sorulduğunda; küçük ebatlı ve kolay taşınabilir dokuma olmasından dolayı tercih edildikleri bilgisi aktarılmıştır (Tazecan, 2013).

Antalya/Kaleiçi; eğlence merkezleri, restoranları, bazı dönemlerde yapılan kültürel faaliyetleri ile turistlerin ilgi odağı olan bir bölgedir. Aynı zamanda Anadolu'nun farklı bölgelerinden toplanan el dokuması ürünlerinde bulunduğu koleksiyonerlerin mağazaları da turistlerin ilgi odakları arasındadır. Anadolu dokuma kültürünün izlerinin rastladığı bu halı mağazalarındaki ürünlerin bir kısmı direkt satış için sergilenirken bir kısmı da özel koleksiyonlarda saklanmaktadır. Koleksiyonerler ile yapılan görüşmelerde; özel koleksiyonlarına dahil ettikleri bu dokuma örneklerini, bedelinin üzerinden bir teklif gelmesi durumunda satış için değerlendirebilecekleri anlaşılmıştır.

Bu bağlamda; 2011-2014 yılları arasında; Antalya/Döşemealtı, Manavgat, Akseki ve Antalya/Kaleiçi bölgelerinde alan araştırması yapılmıştır. Yapılan alan araştırmasında tespit edilen dokuma örnekleri arasında seksen adet seccade dokuma örneğine rastlanmıştır. Farklı bölgelerde, farklı zamanlarda yapılan alan araştırmalarında incelenen dokuma örnekleri arasında, özellikle her an yurtdışına satışının yapılabileceği anlaşılan, Kaleiçi bölgesindeki koleksiyonerde bulunan 10 adet seccade dokumaya bu çalışmada yer verilmiştir.

Bu çalışmanın amacı; Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan, günümüzde üretimi azalmış olan ve kolay taşınabilir olma özelliğinden dolayı rahatlıkla el değiştiren bu kültür miraslarını; desen, renk ve kompozisyon açısından inceleyerek literatüre kazandırmaktır.

Bu çalışma; 2011-2014 yılları arasında Antalya ve çevresinde nitel yöntemler ile elde edilen verilerin, literatür taraması sonucu elde edilen verilerle karşılaştırılmasıyla yapılmıştır.

Tespit edilen seccade dokuma örnekleri; desen, renk, hammadde ve kompozisyon açısından detaylı biçimde incelenerek motiflerin çizimleri yapılmıştır. Seccade dokumalar hakkındaki bilgi, fotoğraf ve motif çizimlerine, çalışmanın ilgili bölümlerinde yer verilmiştir.

## 2. Türk-İslam Tarihinde Seccade Kültürü

Binlerce yıllık bir geçmişi olan Türk kültür ve sanatının izleri Orta Asya'dan başlayarak günümüz Anadolu topraklarına kadar dayanmaktadır. Türk'ler geniş bir coğrafyada yaşamış, tarihsel süreç içerisinde farklı kültürler ile etkileşime geçmiştir. Bu etkileşimlerin en önemlilerinden birisi de Türklerin İslamiyet'i kabul etmesidir.

Türklerin; Orta Asya, Bozkır, gök tanrı ve şaman inanç sisteminin etkisi ile kültür ve sanat faaliyetleri devam ederken, Türk sanatına yön veren ve bugünkü geleneksel Türk sanatı anlayışının var oluşunda en fazla payı; Türklerin yaşam biçimlerini İslamiyet'e göre şekillendirmeleri almaktadır. İslamiyet ile inanç sistemi değişmiş ve değişen inanç sistemine bağlı olarak kültür, sanat ve el sanatlarında da değişiklikler görülmektedir.

Türk kültüründe zaten bulunmakta olan hoşgörü, hassasiyet ve olaylara karşı duyarlık gibi duygular, İslamiyet ile dahada yoğunlaşmıştır. İslam sanatıyla güçlenen bu duygular, sanat alanında da farklı gelişmelerin ve yeni sanat anlayışlarının görülmesini sağlamıştır.

İslam sanatı, her ne kadar İslamiyet'i kabul eden toplumların kendi sanat dallarında kullandıkları sanat üsluplarına bazı engeller getirmiş olsa da bu engeller İslam süsleme sanatları anlayışının ortaya çıkmasında önemli bir faktördür (Etikan, 2007:546).

Kâinatı, yaratıcıyı, idealleri ve insanı tasvir eden şekiller İslam sanatında kullanılmamaktadır (Bahnassi, 2008:631-632). Çünkü bu şekiller; “genel anlamda bir nesne, görüntü veya fikre tapım içeren bir dini uygulama, anlayış veya inanç sistemi” olarak tabir edilen “putperestlik” veya “putataparlık” inançlarında görülmektedir (http 1). İslam sanatındaki temel prensip tüm bu kavramların arkasında yatan mutlak gerçeği ve bu gerçeği arayıştaki tutkuyu ifade etmektir (Bahnassi, 2008:631-632).

İslam sanatının estetik prensipleri, Türk kültür ve sanatında da sıklıkla görülmektedir. Özellikle süsleme sanatlarında etkilerinin görüldüğü İslam sanatı, farklı sanat dallarında da karşımıza çıkmaktadır. “Başta mimari eserler olmak üzere hat, mûsiki ve tezhipten giyim kuşamla ilgili olanlarına kadar bütün sanat eserleri bu geniş alanda bir geleneğin inanç ve hassasiyetini, sosyal ve ekonomik yapısını, politik motivasyonunu ve görsel duyarlılığını göz kamaştırıcı bir şekilde dışa vurur” (Koç, 2009:90).

Diğer sanatların temel aldıkları kavramlardan daha farklı bir anlayışa sahip olan İslam süsleme sanatında, sonsuzluk ve simetri prensiplerine hâkim bir tarz uygulanmaktadır. Bu tarz; lale, gül, sümbül, karanfil gibi çiçeklerin stilize edildiği bitkisel motiflerin yanında yıldız ve daire gibi şekillerin simetrik sıralandığı kompozisyonlardan oluşmaktadır. Kompozisyonlarda bulunan motiflerin taşıdığı sembolik anlamları bakımından önemi olan başka motifler de ahşap oymacılığında, çini ve taş işlemeciliğine, halı sanatlarına kadar birçok alanda görülmektedir (Etikan, 2007:546).

İslam süsleme sanatlarında kullanılan, sembolik anlamları olan motifler; yaratıcıya, kitaba ve peygambere bağlılığı en iyi şekilde anlatmak amacıyla eserlere işlenmektedir. Bu sebeple; İslam'ın şartlarının yerine getirilmesi hususundaki disiplin ve özveri, İslam süsleme sanatlarına da yansımaktadır.

Namaz kılınacak alanın, namazın geçerliliğini engellemeyecek kadar temiz olmasını istenmektedir (Yaşaroğlu, 2006:353). Namaz kılınacak alanın her zaman temiz olmama ihtimaline karşın bu alana bir tür yaygı serme geleneği Türk-İslam Kültüründe kabul görmüş bir olgudur.

Anadolu'da namazlık ya da namazlağ olarak adlandırılan bu yaygı bazı kaynaklarda; Hz. Muhammed'in namaz kılmak için kullandığı, hurma lifinden dokunan küçük hasır, humre (örtü) olarak geçmektedir (Bozkurt, 2009:269). Çokay'a göre (2007:189-190); hadislere bakıldığında Hz. Muhammed'in ve sahabelerinin Medine Camiinde toprak üzerinde namaz kıldıkları, başlarının ve burunlarının çamura dokunduğundan bahsedilmektedir. Seccade kelimesinin tanınmasının ise tüm hadis kaynaklarının bir araya getirilmesinden sonraya dayandığından söz edilmektedir. “Arapça 'secde' kelimesinden gelen seccâde kelimesine, kaynaklardan edinilen bilgilere göre, Kur'an da rastlanılmakta,

namaz kılariken seccâde kullanma adeti de Hz. Muhammed zamanına kadar gitmektedir” (Bayraktaroğlu, 1999:57).

Seccade olarak kullanılan yaygılar; İslam'ın ilk dönemlerinde, hurma lifinden üretilen küçük hasır dokumalardan oluşmaktayken, dokuma sanatının gelişimiyle, farklı anlamların yüklediği motiflerin kullanıldığı kompozisyonlara sahip seccade dokumaları görülmektedir.

Genel anlam ve anlatım itibariyle verilmek istenen mesaj farklı kelimelerle anlatılmaya çalışılsa da ortak anlatım dili olarak seccadeler; üzerinde namaz kılınan küçük, dikdörtgen ölçülü yaygılardır. Bu yaygılar halı, kilim, kumaş, keçe, hasır, nakış işlemeli gibi farklı tekniklerde üretilmektedirler. Anadolu dokuma kültüründe önemli bir yere sahip olan seccadelerle ilgili olarak farklı ve benzer tanımlamalar yapılmıştır. Bu tanımlamalar; “(seccade) Bir kişinin üzerinde namaz kılabilceği büyüklükte, halı, kilim, post veya kumaştan yaygı, namazlık” (http 2). “Seccade- Farsça’ da caynamaz, Türkçe’de namazlık-mecburi tutulmayan, fakat kullanılması arzulan bir ibadet aracıdır” (Nekrasova ve Kinayeva, 1997:2). “Eski Türklerde sadece ibadet için kullanılan yaygiya seccade denilmemiş, keçeden vb. yapılan dokumalara seccade de denilmiştir. Seccade, Türk boylarında ve devletlerinde, sadece bir örtü veya dekoratif bir malzeme değil, bir taht sergisi olarak da kullanılmıştır” (Keklik, 2022).

Anadolu’da hem bir uğraş hem de bir faaliyet olan dokumacılığın gelişimiyle, seccade dokumalarının da geliştiği görülmektedir. İlk dönemlerde yapraklardan ve hasır dokumalardan üretilmiş seccadeler, Anadolu dokuma kültürü ile farklı bir boyut kazanmış, bir sanat nesnesi ve objesi haline gelmiştir. Anadolu insanı, İslam inancının bir şartı olan namazı kılariken, secdeye eğildiklerinde ilk temas ettikleri yerin temiz olması gerektiğini bildikleri için seccadelere önem vermişlerdir. Anadolu’da her genç kızın bir seccade dokuması olduğunu ve bu dokumayı evlendikten sonra eşinin evine götürdüğü bilinmektedir. Genç kızların çeyizlerindeki bu seccade dokumalar; seccadeyi dokuyan genç kızın duygu, düşünce ve becerilerini yansıtmaktadır.

Seccade kültürü Anadolu’da o kadar gelişmiştir ki Anadolu kadınları dokuduğu dokumalarda birbirleriyle yarışmışlardır. Bu sebeple; seccade dokumalarda zengin bir desen ve kompozisyon uygulaması görülmektedir. Türk kültüründe seccade dokumaların önemli olduğunu gösteren bir başka olgu ise; bu dokumaların sadece namaz kılınırken serildiği ve namaz kılındıktan sonra toplandığıdır. Seccadeye sadece namaz kılınırken basılır. Böylesine önemli olan seccadeler sadece birer kullanım eşyası değil, aynı zamanda derin manalar içeren mesajların; motifler ve renkler ile yansıtıldığı dokumalardır.

Özel mesajlar veren, insan gözüne ve zekasına hitap eden seccadeleri diğer seccade dokumalardan ayıran motifler ve formlar; ibrik motifi, taban motifi, kandil motifi ve nişli mihrap olarak belirtilmektedir (Çokay, 2007:190).

Tek kişilik olarak dokunan seccade dokumalarının yanı sıra toplu olarak namaz kılmak veya camiler için dokunan, birden fazla kişinin üzerinde namaz kıldığı seccade örneklerine de "saf seccade" denilmektedir. Seccadelerde ayakların temas ettiği yere "tabanlık", başın konulduğu secde edilen yer olan mihrabın üst kısmına ise "ayetlik" denilmektedir (Ergüder, 2020:710).

İslam süsleme sanatı ve Türk sanatının harmanlandığı önemli eserlerden biri de seccadelerdir. Seccadeleri diğer dokumalardan ayıran ana özellikler; boyutları ve üzerlerinde kullanılan motifleridir. Seccadelerin, Türk kültür ve sanatında tam olarak ne zaman görülmeye başladığına dair kesin bir kaynak olmamakla birlikte; XIV. yüzyıl minyatürlerinde seccadelerin resmedildiği görülmektedir. En eski seccade dokuma örneğine de XV. yüzyılda rastlanmaktadır ("*Büyük lûgat ve ansiklopedi*," 1985:106). Bu seccade; saf seccadesi olarak dokunan bir Anadolu halısı olup günümüzde Türk ve İslam Eserleri Müzesinde sergilenmektedir (Nekrasova ve Kinayeva, 1997:2).

Türk kültür ve sanatında seccade dokumalarında geometrik motiflerin kullanılmaya başlaması da Selçuklu sanatlarından Osmanlı sanatlarına geçiş olan XV. Yüzyıldan itibaren görülmektedir. XVI. Yüzyıl ortalarında görülen, Osmanlı saray seccadelerinde; Anadolu Selçuklu motifleriyle beraber tamamen farklı teknikler ve kompozisyonlar görülmektedir. XVI. yüzyıl sonlarına doğru iki tarafı mihraplı, ortası madalyon motifli küçük ebatlı seccadeler görülmektedir. XVII. yüzyılda görülen post motifli seccadelerden sonra seccade dokuma işlemi saray dışına çıkmakta, dokundukları yörelere göre farklı teknikler, renkler, motif ve kompozisyonlar içeren seccade örneklerinin dokundukları görülmektedir (Eroğlu, 2013a:256; Bayraktaroğlu, 1999:57-59).

Günümüzde halen örneklerini görmekte olduğumuz, farklı bölgelerde kendilerine has desen, renk ve kompozisyonlara sahip bu seccade dokuma örnekleri, dokundukları bölgelere göre farklı isimler alarak dokuma sanatında önemli bir yere sahip olmuşlardır. Ana motifi mihrap olan bu seccadeler; "Gördes, Kula, Lâdik, Milas, Kırşehir, Mucur" olarak gruplanmaktadır (Bayraktaroğlu, 1999:58).

### 3. Antalya ve Civarı Seccade Dokumaları

Türk kültürüyle beraber birçok toplum kültürünün de izlerini taşıyan bir bölge Antalya/Kaleiçi bölgesi; günümüzde restoranları, otelleri, eğlence mekanları ve bazı dönemlerde yapılan bazı toplumsal etkinlikleri ile turistlerin ilgi odağı haline gelmiştir. Ayrıca özellikle turistlere; bölgenin tarihini

yansıtan veya Anadolu'nun farklı yörelerinden toplanan sanat eserlerinin satışının yapıyor olması da bölgeyi bir ekonomi ve kültür merkezi haline getirmektedir.

Farklı yörelerden farklı sanat eserlerinin de satışının yapıldığı Kaleiçi bölgesinde, Türk kültür ve sanatında önemli bir yeri olan dokuma sanatına ait ürünlerin bulunduğu halı-kilim mağazaları da görülmektedir. Bu mağazaların bazıları, Anadolu'nun birçok yöresinden topladıkları ürünlerin bir kısmını satmakta, bir kısmını koleksiyonlarına dahil ederek korumaktadır. Fakat mağaza sahipleriyle yapılan görüşmelerde, koleksiyonlarında sakladıkları bu ürünlere iyi bir teklif gelmesi halinde satışlarının değerlendirilebileceği bilgisi aktarılmıştır (Köseler, 2013; Sercan, 2014; Tazecan, 2013).

Bu koleksiyonların bulunduğu mağazaların sahipleri; Ali Rıza KÖSELER (Best Halı), Kamuran SERCAN (Attalos Carpet), Hakan TAZECAN (Halıhan A.Ş.) ile görüşülerek koleksiyonlarındaki ürünler incelenmiştir. Araştırma sırasında; halı, kilim, heybe, torba gibi Türk kültür ve sanatının miraslarından olan birçok dokuma ürünü tespit edilmiştir. Bu çalışmada incelenen dokumalar arasında tespit edilen, Türk İslam kültürünün izlerini taşıyan seccade dokumalara yer verilmiştir.

Antalya ve civarında seccade dokumaların incelenebilmesi için Antalya/Kaleiçi'nde bulunan koleksiyonlar haricinde; Döşemealtı ve köyelerine, Manavgat ve Akseki'nin köyelerine gidilerek, konu ile alakalı alan araştırmaları yapılmıştır. Döşemealtı ilçesinde halı seccadelere, Manavgat ve Akseki'de kilim ve cicim seccade dokuma örneklerine rastlanılmıştır.

İncelenen örneklere bakıldığı zaman; ayetlik, tabanlı bölümünün olduğu örnekler görüldüğü gibi bu bölümlerin olmadığı, tüm alanın motiflerle bezendiği ve kenarların bordürlerle çevrildiği seccade dokuma örneklerine de rastlanılmaktadır. Araştırma esnasında özellikle; Manavgat ve Akseki'nin köyelerinde karşılaşılan kilim seccade örneklerinde yüzey bölünmesi olmayıp, tüm yüzeyin desenlerle kaplı olduğu örneklerde görülmektedir (Bkz. Görsel 1).





**Görsel 1.** Tüm Yüzeyin Desenlerle Kaplı Olduğu Seccade Örneği, Sülek/Manavgat (Eroğlu, 2012).

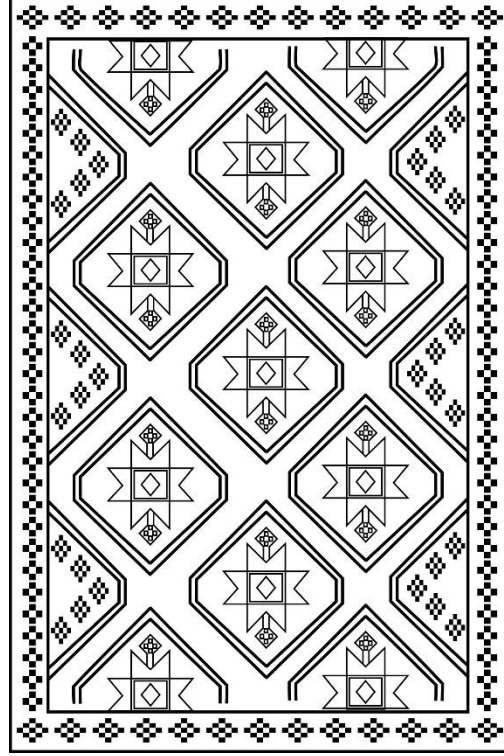
Seccade dokumalarıyla ilgili farklı bölgelerde farklı tarihlerde yapılan alan araştırmaları sonucunda elde edilen görsellerin tümüne bu çalışmada yer verilmemiştir. Yapılan bu araştırmalar içerisinde özellikle Antalya/Kaleiçi bölgesinde, şahısların koleksiyonlarında bulunan seccade dokuma örneklerine yer verilmektedir. Araştırmanın yapıldığı tarihte, koleksiyonda olduğu belirtilen bu seccade örnekleri, kaynak kişilerinde belirttiği üzere; yurtdışına her an satılabilir. Satılma ihtimali olan bu seccade dokuma örneklerinin kataloglanarak gelecek kuşaklara aktarılması amaçlanmıştır.

Antalya ve civarı seccade dokuma örnekleri incelendiğinde seccadelerde; eli belinde, yıldız, bereket, eyerkaşı (turna katarı), göz, pıtrak, bukağı, akrep, hayvan figürleri, şamdanlı bezemeler, vazolu bezemeler, kandilli bezemeler, mihraplı bezemeler, nişli bezemeler, sütunlu bezemeler, minareli bezemeler, hayat ağacı, natüralist çiçeklerin kullanıldığı görülmektedir. İncelenen seccade örneklerinde aynı zamanda kûfi yazıların olduğu kompozisyonlara da rastlanmaktadır (Eroğlu, 2011, 2012, 2014c).

#### 4. Antalya Kaleiçi Hicret, Halıhan ve Best Halı Koleksiyonlarına Ait Seccade Dokuma Örnekleri ve Yüzey Alan Şemaları



Görsel 2. Seccade Örneği 1 Görseli (Eroğlu, 2013c) .



Çizim 1. Örnek 1 Yüzey Alan Şeması (Eroğlu, 2014b).

Tablo 1. Seccade Örneği 1, Analiz Tablosu.

Örnek No:	Dokumanın Türü:		Tespit Edildiği Yer:		Araştırmanın Yapıldığı Tarih:	
1	Seccade		Kaleiçi – Halıhan		2013	
En (cm):	70	Boy (cm):	130	İplik Çeşidi:	Z Büküm	
İplik Hammaddesi:					Dokuma Tekniği:	
Çözü:	Yün	Atkı:	Yün	Desen:	Yün	Zili
Kullanılan Renkler:		Kırmızı, Siyah, Beyaz, Yeşil, Mavi, Turuncu				

**Genel Açıklama:** Bu seccade örneğinde; Türk sanatında birçok alanda karşımıza çıkan sekiz kollu yıldız motifinin kullanıldığı görülmektedir. Zili dokunmuş olan bu örnekte; yüzeyde oluşturulan altıgenler içerisine tam ve yarım olacak şekilde yıldız motifleri uygulanmıştır. Simetrik bir üslup görülmemektedir. Seccadenin başlangıç ve bitiş kısmında göz motiflerinin yatay sıralı olarak dokunduğu görülmektedir. Bu tarzda görülen kompozisyon örneklerine İçel yöresinde “kadın bastı motifli zili dokumaları” (Onuk ve Akpınarlı, 2011:86) denilmektedir.



Görsel 3. Seccade Örneği 2 Görseli (Eroğlu, 2013c) .

Çizim 2. Örnek 2 Yüzey Alan Şeması (Eroğlu, 2014b).

Tablo 2. Seccade Örneği 3, Analiz Tablosu.

Örnek No	Dokumanın Türü		Tespit Edildiği Yer		Araştırmanın Yapıldığı Tarih	
2	Seccade		Kaleiçi – Halıhan		2013	
En (cm):	67	Boy (cm):	128	İplik Çeşidi:	Z Büküm	
İplik Hammaddesi					Dokuma Tekniği	
Çözü:	Yün	Atkı:	Yün	Desen:	Yün	Zili
Kullanılan Renkler:	Kırmızı, Beyaz, Turuncu, Yeşil, Mavi, Siyah, Sarı					

**Genel Açıklama:** Kırmızı renk ve tonlarının yaygın olarak kullanıldığı bu seccade örneğinde; seccadenin yönünü göstermek amacıyla, göz motiflerinin yan yana kullanıldığı tabanlılık bölümünün siyah renkle dokunduğu görülmektedir. Bu örnekte de sekiz kollu yıldız motifi, altıgen yüzey alan formu içerisine yerleştirilmiştir. Bu tarz desen ve kompozisyon örneklerine Antalya'da Manavgat ve Akseki yöruk köylerinde de rastlanmaktadır.



Görsel 4. Seccade Örneği 3 Görseli (Eroğlu, 2013c).

Çizim 3. Örnek 3 Yüzey Alan Şeması (Eroğlu, 2014b).

Tablo 3. Seccade Örneği 3, Analiz Tablosu.

Örnek No	Dokumanın Türü		Tespit Edildiği Yer		Araştırmanın Yapıldığı Tarih	
3	Seccade		Kaleiçi – Halıhan		2013	
En (cm):	66	Boy (cm):	138	İplik Çeşidi:	Z Büküm	
İplik Hammaddesi						Dokuma Tekniği
Çözü:	Yün	Atkı:	Yün	Desen:	Yün	Cicim
Kullanılan Renkler:	Kırmızı, Turuncu, Beyaz, Sarı, Yeşil, Mavi, Mor					

Genel Açıklama: Eyerkaşı (Turnakatarı) seccade olarak tanımlanan bu seccade örneği; Sarıkeçili yörük seccadelerindedir. Bu motif Mersin'in Mut, Aydıncık ve Silifke ilçelerinde, Sarıkeçili yörüklerinin dokumalarında sıklıkla kullanılmaktadır. Eyerkaşı motifine Mersin/Mut yöresinde "mor kulak" denilmektedir. Bu motifle dokunmuş dokuma örneklerine Sarıkeçili yörükleri "mor kulak namazlağ" da demektedirler. "Yük hayvanlarının üstüne konan eyerin önündeki yük kısmından adını almış olan bu motif eli belinde motifi olarak da bilinmekte, analığı, doğurganlığı, mutluluğu simgelemektedir." (Taş, 2010)



Görsel 5. Seccade Örneği 4 Görseli (Eroğlu, 2013c). Çizim 4. Örnek 4 Yüzey Alan Şeması (Eroğlu, 2014b).

Tablo 4. Seccade Örneği 4, Analiz Tablosu.

Örnek No	Dokumanın Türü		Tespit Edildiği Yer		Araştırmanın Yapıldığı Tarih	
4	Seccade		Kaleiçi – Halıhan		2013	
En (cm):	68	Boy (cm):	139	İplik Çeşidi:	Z Büküm	
İplik Hammaddesi					Dokuma Tekniği	
Çözü:	Yün	Atkı:	Yün	Desen:	Yün	Cicim
Kullanılan Renkler:	Siyah, Kırmızı, Turuncu, Beyaz, Mavi					

**Genel Açıklama:** Kırmızı zemin renginin hâkim olduğu bu seccade örneğinde; eyerkaşı (turna katarı) olarak adlandırılan bu motifinin, diğer seccade örneklerinden farklı olarak yan yana değil, altlı üstlü kullanıldığı görülmektedir. Bu motifin ortada tam, seccadenin başlangıç ve bitişinde yarım olarak dokunduğu görülmektedir. Tüm yüzeyi çevreleyen bordür içerisinde ise; zigzaglar şeklinde “su yolu” (kenar suyu) desenleri kullanılmıştır. Bu seccade Sarıkeçili yörüklerinin dokuduğu ve satın alma yoluyla Antalya’ya gelen bir dokuma örneğidir. Koleksiyoner Hakan Tazecan, bu örneği Mersin/Mut ilçesinden bu seride seccade örneklerinden satın aldığını belirtmiştir (Tazecan, 2013).



Görsel 6. Seccade Örneği 5 Görseli (Eroğlu, 2013b). Çizim 5. Örnek 5 Yüzey Alan Şeması (Eroğlu, 2014b).

Tablo 5. Seccade Örneği 5, Analiz Tablosu.

Örnek No	Dokumanın Türü		Tespit Edildiği Yer		Araştırmanın Yapıldığı Tarih	
5	Seccade		Kaleiçi – Best Halı		2013	
En (cm):	75	Boy (cm):	125	İplik Çeşidi:	Z Büküm	
İplik Hammaddesi						Dokuma Tekniği
Çözü:	Yün	Atkı:	Yün	İlme:	Yün	Halı
Kullanılan Renkler:	Siyah, Kırmızı, Beyaz, Mavi, Yeşil					

**Genel Açıklama:** Kaynak kişi; İç Anadolu bölgesinden, Konya, Kayseri ve Yozgat illeri civarından halı seccadeler topladığını belirtmiştir. Bu örneği de Konya'dan satın aldığını, zemindeki simetrik olmayan desen ve kompozisyon uygulamasından dolayı koleksiyonuna dahil ettiğini aktarmıştır. Bu seccade örneğinin desen ve kompozisyon özelliklerine bakıldığında; bitkisel, geometrik ve yazılı bezemeler görülmektedir. Mihraplı ve sütunlu bu seccade örneğinde; pıtrak, yıldız, çiçek motifleri görülmektedir. Diğer seccadelerde mihraptan sarkan kandil motifi görülürken, bu seccade örneğinde mihraptan sarkan pıtrak motifi dikkat çekmektedir. Mihrabı oluşturan bölümde herhangi bir kompozisyon düzeni motif anlayışına bakılmaksızın, rastgele yerilmiş bir süsleme görülmektedir. Seccadenin tabanlık bölümünden hemen sonra iki yıldız motifi arasına yerleştirilmiş ibrik motifi görülmektedir.



Görsel 7. Seccade Örneği 6 Görseli (Eroğlu, 2013b). Çizim 6. Örnek 6 Yüzey Alan Şeması (Eroğlu, 2014b).

Tablo 6. Seccade Örneği 6, Analiz Tablosu.

Örnek No	Dokumanın Türü		Tespit Edildiği Yer		Araştırmanın Yapıldığı Tarih
6	Seccade		Kaleiçi – Best Halı		2013
En (cm):	77	Boy (cm):	135	İplik Çeşidi:	Z Büküm
İplik Hammaddesi					Dokuma Tekniği
Çözü:	Yün	Atkı:	Yün	İlme:	Yün
Kullanılan Renkler:	Siyah, Kırmızı, Krem, Mavi, Yeşil				
					Halı

**Genel Açıklama:** Dokuma literatüründe önemli bir yere sahip olan Döşemealtı ilçesine ait seccade örneğidir. Döşemealtı/Kovanlık'ta dokunan bu seccade örneğinde, klasik Döşemealtı desen, renk ve motif karakteristiğini yansıtan yıldız, deve, beştaş motifleri görülmektedir. İnce bordüründe deve motifi, altlı üstlü kalın bordürde ise beştaş motifinin arasına yıldız motifinin uygulandığı dokuma örneğidir. İncelenen bu halı seccade dokuma örneğinde başlangıç ve bitiş kısmında kilim örgüsü bölümü geniş dokunmuştur.

Dokumanın orta kısmını oluşturan kompozisyon düzenlemesinin görüldüğü halı örneklerine literatürde "Halelli Döşemealtı Halısı" denilmektedir. Bu tarz örneklere Antalya Arkeoloji Müzesi Etnografya Bölümünde de rastlanmaktadır (Deniz, 2022:61).



Görsel 8. Seccade Örneği 7 Görseli (Eroğlu, 2013b). Çizim 7. Örnek 7 Yüzey Alan Şeması (Eroğlu, 2014b).

Tablo 7. Seccade Örneği 7, Analiz Tablosu.

Örnek No	Dokumanın Türü		Tespit Edildiği Yer		Araştırmanın Yapıldığı Tarih	
7	Seccade		Kaleiçi – Best Halı		2013	
En (cm):	86	Boy (cm):	130	İplik Çeşidi:	Z Büküm	
İplik Hammaddesi						Dokuma Tekniği
Çözü:	Yün	Atkı:	Pamuk	Desen:	Yün-Orlon	Kilim
Kullanılan Renkler:		Siyah, Kırmızı, Beyaz, Mavi, Turuncu, Yeşil, Sarı, Pembe				

**Genel Açıklama:** Dokuma yüzeyinin yarısından başlayan büyük mihrap, siyah zeminli bu seccade dokuma örneğinde; natüralist tarzda çiçek buketleri mihraba doğru uzanmaktadır. Mihrap köşelerini oluşturan ve kırmızı zeminden oluşan alanlarda motif kullanılmamıştır. Dokumayı çevreleyen bordürlerde ise geometrik süsleme anlayışıyla bitkisel yaprak ve dallardan oluşan motifler yer almaktadır.

Kaynaklara bakıldığında Erzurum/Bardız kilimlerinde uygulanan desen ve kompozisyon özelliklerine bu seccade dokuma örneğinde de rastlanmaktadır (Ergüder, 2020:43-48). Kaynak kişi Ali Rıza Köşeler bu seccade örneğini Van'dan aldığı bilgisini aktarmıştır (Köşeler, 2013).





Görsel 9. Seccade Örneği 8 Görseli (Eroğlu, 2014a). Çizim 8. Örnek 8 Yüzey Alan Şeması (Eroğlu, 2014b).

Tablo 8. Seccade Örneği 8, Analiz Tablosu.

Örnek No	Dokumanın Türü		Tespit Edildiği Yer		Araştırmanın Yapıldığı Tarih
8	Seccade		Kaleiçi- Attalos Carpet		2014
En (cm):	98	Boy (cm):	145	İplik Çeşidi:	Z Büküm
İplik Hammaddesi					Dokuma Tekniği
Çözü:	Yün	Atkı:	Pamuk	Desen	Yün
Kullanılan Renkler:	Siyah, Kırmızı, Beyaz, Mavi, Turuncu, Yeşil				

**Genel Açıklama:** Kilim dokuma tekniği ile dokunmuş bu seccade örneğinde; orta zeminde hayat ağacı motifi ve bu motifin içinde bukağı motifinin uygulandığı bir zemin kompozisyonu görülmektedir. Dokumayı çevreleyen kalın bordürlerde saçbağı motifi, ince bordürde ise bukağı ve saçbağı motifleri sıralı olarak kullanılmıştır. Hayat ağacının kenar kısımları tarak motifi ile başlanmış mihrap kısmına geldiğinde kurt ağız motifleri ile bitmiştir.



**Görsel 10.** Seccade Örneği 9 Görseli (Eroğlu, 2014a). **Çizim 9.** Örnek 9 Yüzey Alan Şeması (Eroğlu, 2014b).

**Tablo 9.** Seccade Örneği 9, Analiz Tablosu.

Örnek No	Dokumanın Türü		Tespit Edildiği Yer			Araştırmanın Yapıldığı Tarih
9	Seccade		Kaleiçi – Attalos Carpet			2014
En (cm):	91	Boy (cm):	123	İplik Çeşidi:		S Büküm
İplik Hammaddesi						Dokuma Tekniği
Çözü:	Yün	Atkı:	Yün	İlme:	Yün	Halı
Kullanılan Renkler:		Siyah, Kırmızı, Beyaz, Turuncu, Yeşil, Krem				

**Genel Açıklama:** Kayseri/Yahyalı halı seccade dokuması olduğu belirtilen (Sercan, 2014) bu örnekte; mihrap, kandil, hayat ağacı ve minare motifleri görülmektedir. Mihrabı oluşturan sağ ve sol köşede helezon dal ve yapraklardan oluşan bitkisel süslemeler görülmektedir. Mihrabın ortasından aşağıya doğru sarkan, koç boynuzu motifini andıran kandil, kandilin alt kısmında çiçekleri aşağıya doğru bakan hayat ağacı motifi ve hayat ağacının sağ ve sol kenarında çift şerefeli minarelerden oluşan bir kompozisyon uygulaması görülmektedir.



Görsel 11. Seccade Örneği 10 Görseli (Eroğlu, 2014a). Çizim 10. Örnek 10 Yüzey Alan Şeması (Eroğlu, 2014b).

Tablo 10. Seccade Örneği 10, Analiz Tablosu.

Örnek No	Dokumanın Türü		Tespit Edildiği Yer		Araştırmanın Yapıldığı Tarih	
10	Seccade		Kaleiçi- Attalos Carpet		2014	
En (cm):	90	Boy (cm):	160	İplik Çeşidi:	Z Büküm	
İplik Hammaddesi					Dokuma Tekniği	
Çözü:	Pamuk	Atkı:	Yün	İlme:	Yün	Halı
Kullanılan Renkler:	Siyah, Kırmızı, Yeşil, Krem, Mavi, Sarı					

**Genel Açıklama:** Kayseri/Yahyalı yöresine ait halı seccade dokuma örneğidir (Sercan, 2014). Sütunlu ve mihraplı seccade dokuma örneklerinin tüm özelliklerini yansıtmaktadır. Ortada, kırmızı zemin üzerinde bulunan mihrap nişinden, sütunların bitişine kadar uzanan kandil motifi, diğer kandil motifli seccade dokumalara göre daha fazla sarkıtılmıştır. Sütunların altında bitkisel süslemelerden oluşan iki adet sütun altlığı görülmektedir. Mihrabın sağ ve sol kenarında penç, hatai ve hançer yapraklarından oluşan bitkisel bir kompozisyon uygulaması görülmektedir. Dokumayı çevreleyen kalın ve ince bordürlerde penç, yaprak ve gonca gül motifleri görülmektedir.

## 5. Sonuç

Binlerce yıllık bir geçmişe sahip olan Türk kültür ve sanatının izlerini Orta Asya'dan başlayarak Anadolu topraklarında, Balkanlarda ve Avrupa'da görmek mümkündür. Dünya kültür ve sanatında iz bırakmak, etkili olmak ancak özgün ve sanatsal üretimlerle gerçekleşmektedir. Türkler, Dünya kültür ve medeniyetlerine ürettikleri ürünlerle geniş çaplı katkılarda bulunmuşlardır. Türklerin Dünya kültürü ve sanatına katkıda bulunduğu sanat dallarından bir tanesi de dokuma sanatıdır.

Dokuma kültürü yörük yaşamının önemli unsurlarından biridir. Geçimini hayvancılıkla sağlayan, sabit bir adresi olmayan, sürekli hareket halinde olan yörükler; Anadolu dokuma kültürünün temellerini atmışlardır. Dokumalar, farklı dönem ve tarihlerde çeşitli sebeplerden dolayı değişikliklere uğramışlardır. Kültürel etkileşimler, teknolojik gelişmeler, yaşam ve inanç şekillerindeki değişimler bu değişikliklerin sebeplerindedir.

Türkler, İslamiyet ile tanışmalarının ardından, İslam kültür ve sanatını da kendi kültür ve sanatlarına dahil ederek, Türk-İslam kültürüne bağlı eserler üretmişlerdir. Bu eserlerden bir tanesi de seccade dokumalarıdır. Seccade dokumaları, küçük ebatlı, üzerinde namaz kılınan dini yaygılardandır. İslam inancı gereği namaz kılınan yerin temiz olması düşüncesinden dolayı seccade dokumalara ayrı bir önem verilmiştir. Bu sebeptendir ki; diğer dokumalardan farklı olarak, sadece seccade dokumalarına özel desen, sembol ve simgeler kullanılmıştır. Kandil, İbrik, Cami, Minare ve Mihrap nişleri bu desenlemelere örnek olarak gösterebilmektedir.

Günümüz teknolojik gelişmeleri günlük hayatımızı kolaylaştırırken, bazı alanlarda olumsuz etkilere de sebep olmaktadır. Makineleşme, organik malzemeler yerine kolay ve hızlı ulaşabilen suni malzemelerin kullanılması, hızlı üretimler gibi sebepler dokuma kültürünü olumsuz etkilemektedir. Günümüzde el dokuması halı, kilim, heybe, torba, çuval ve seccade dokumalarının yerini; fabrikasyon olarak üretilen ürünler almaktadır.

Bir zamanlar çeyizlik malzemeler olarak özenle dokunan, dokuyucunun tüm beceri ve marifetlerini gösterdiği çeyizlik seccade kültürü, günümüzde yok olma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Teknolojik ve yaşam şekillerindeki değişikliklere bağlı olarak; çeyiz geleneği ve çeyizlik el dokumaları da tamamen yok olmak üzeredir.

Dokuma kültürünün yok olmasında her ne kadar değişen hayat şartlarını öne sürsek de elimizdeki geleneksel değerlerimize sahip çıkamamamız da bu yok olmada önemli bir rol oynamaktadır. Geleneksel değerlerimize sahip çıkarak, en azından elimizde kalan son dokuma örneklerinin incelenmesi, gelecek kuşaklara aktarılması amacıyla alan araştırmaları yapılmıştır.

Bu bağlamda; Antalya Döşemealtı ilçesi başta olmak üzere, Serik, Aksu, Manavgat, Akseki ilçelerinin köylerine ve Kaleiçi bölgesine, 2011-2014 yılları arasında gidilerek alan araştırmaları yapılmıştır. Antalya ve civarında; 80 adet kilim, cicim, zili ve halı tekniğiyle dokunmuş dokuma örnekleri tespit edilmiştir.

Bu çalışmada; farklı tarihlerde, farklı bölgelerde yapılan araştırmaların bir parçası olan, Kaleiçi'nde koleksiyonerler tarafından Anadolu'dan toplanarak arşivlerinde tutulan 10 adet seccade dokuma örneği; desen, renk, kompozisyon, hammadde ve dokuma tekniklerine göre incelenmiştir. İncelenen bu örneklerin yüzey alan şemaları ve motif çizimleri yapılmıştır.

Bu çalışmada, özellikle Kaleiçi bölgesindeki koleksiyonerlere ait seccade dokuma örneklerinin kataloglanmasındaki ana amaç şudur. Antalya Kaleiçi bölgesi, Antalya'nın ilk yerleşim yerlerinden birisi olup, günümüzde eğlence mekanlarının yanı sıra, hediye ve dekoratif eşyaların satışlarının yapıldığı bir yerdir. Anadolu'nun farklı yörelerinden toplanan dokuma örnekleri de Kaleiçi bölgesinde satış ve teşhir amacıyla sergilenmektedir. Kaleiçi bölgesindeki alan araştırması sırasında; en çok satışı yapılan dokuma ürününün seccade dokumalar olduğu tespit edilmiştir. Bundaki en önemli etken ise; seccadelerin küçük ebatlı ve taşınabilir olma özellikleridir. Kaleiçi bölgesinde Anadolu'nun birçok yöresinden getirilen halı, kilim, cicim, zili seccade dokumalarının da teşhir ve satışları yapılmaktadır.

Yapılan bu satışlar ülkemize gelir sağlarken, geleneksel değerlerimizin de kendi ellerimizle kültürel erozyona uğramasına sebep olmaktadır. Tüm bu sebeplerden dolayı bu çalışmada, kültürel erozyona bir parça engel olabilmek adına, şu anda koleksiyonlarda olan fakat her an yurtdışına satışının gerçekleştirileceği, elimizden gidebilecek olan seccade dokumalar incelenerek ve kataloglanması yapılmıştır.

### Kaynakça

Bahnassi, A. (2008). "Sanat ve Estetik Yaratıcılık" çev. Z. Durukal, Ed. E. İhsanoğlu, *İslam Kültürü (Çeşitli Konular İle)*, Cilt. 5, s. 631-652. Ankara:T.C. Kültür Turizm Bakanlığı.

Bayraktaroğlu, S. (1999). "Seccâde". *Erdem Dergisi*, Cilt 10, Sayı 28, s. 28-57. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44388/549217>.

Bozkurt, N. (2009). "Seccâde". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 36, Sayı, "Büyük lûgat ve ansiklopedi". (1985). Cilt 11. Meydan Yayınevi.

Çokay, M. Ö. (2007). "Seccâde ve Saf Seccâdelerdeki Bazı Motiflerin İkonografik Değerlendirmeleri". *İstem Dergisi*, Cilt 0, Sayı 9.

Deniz, B. ve Aydın, Ö. (2022). "Döşemealtı Halıları". Hars Akademi, Cilt 5, Özel Sayı, s. 44-79.

Ergüder, A. A. (2020). "16-17. Yüzyıl Safavi Dönemi Seccâde Örnekleri". *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Cilt 26, Sayı 45, s. 710-721.

Eroğlu, M. A. (2013a). "Antalya ve Civarı Cicim Seccadeleri (Namazlağ)". *Akdeniz Sanat*, Cilt 6, Sayı 12.

Etikan, S. (2007). "Seccade Halılarda Kullanılan Bazı Motifler ve Bu Motiflerin İslam Sanatında Yeri". *ICANAS 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, Cilt, Sayı, s. 545-563.

Keklik, M. (2022). "'Seccadeyi Suya Serme" Motifi ve Klasik Türk Şiirine Yansımaları". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, Cilt 6, Sayı 2, s. 707-727.

Koç, T. (2009). "Sanat". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 36, Sayı, s. 90-93.

Kösel, A. R. (2013, 24 Haziran). *Best Halı Koleksiyonu Hakkında Görüşme* [Sözlü Görüşme]. Best Halı.

Nekrasova, N. P. ve Kinayeva, K. G. (1997). "*Moskova Şark Sanatları Devlet Müzesi Türk, Azeri ve Türkmen Seccadeleri*". Cilt.:Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Onuk, T. ve Akpınarlı, H. F. (2011). "İçel Yöresi Düz Dokuma Yaygılda Kullanılan Motif ve Kompozisyon Özellikleri". *Arış Dergisi*, Cilt 0, Sayı 6, s. 84-93.

Sercan, K. (2014, 26 Haziran). *Attalos Carpet Koleksiyonu Hakkında Görüşme* [Sözlü Görüşme]. Attalos Carpet.

Taş, E. (2010). "Tarsus Yöresine Ait Zili Teknikli Yörük Seccadelerinden Örnekler". *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 3, Sayı 6, s. 153-166.

Tazecan, H. (2013, 25 Haziran). *Halihan A.Ş. Koleksiyonu Hakkında Görüşme* [Sözlü Görüşme]. Halihan A.Ş.

Yaşaroğlu, M. K. (2006). "Namaz". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 32, Sayı, s. 350-357.

## İnternet Kaynakları

http 1:"*Putperestlik*". (2021). <https://tr.wikipedia.org/wiki/Putperestlik>, Erişim Tarihi: 25 Ocak 2023.

http 2:Karaosmanoğlu, Y. K. (t.y.). "*Genel Türkçe Sözlük, seccade*", <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 15 Ocak 2023.

## Görsel Kaynaklar

Eroğlu, M. A. (2011). "Yörük Yaşamı ve Kültürü Üzerine Alan Araştırması" [Fotoğraf Çekimi]. Akseki, Antalya.

Eroğlu, M. A. (2012). "Yörük Yaşamı ve Kültürü Üzerine Alan Araştırması" [Fotoğraf Çekimi]. Sülek Yaylası, Manavgat, Antalya.

Eroğlu, M. A. (2013b). "Best Halı Koleksiyonu Alan Araştırması" [Fotoğraf Çekimi]. Best Halı, Antalya.

Eroğlu, M. A. (2013c). "Halihan A.Ş. Koleksiyonu Alan Araştırması" [Fotoğraf Çekimi]. Halihan A.Ş., Antalya.

Eroğlu, M. A. (2014a). "Attalos Carpet Koleksiyonu Alan Araştırması" [Fotoğraf Çekimi]. Attalos Carpet, Antalya.

Eroğlu, M. A. (2014b). "Dokuma Örnekleri Yüzey Alan Şemaları Yeniden Çizimi" [Dijital Çizim]. Antalya.

Eroğlu, M. A. (2014c). "Yörük Yaşamı ve Kültürü Üzerine Alan Araştırması" [Fotoğraf Çekimi]. Döşemealtı, Antalya.

## 21. YÜZYILDA GÜNCEL LİF SANATI VE ENSTALASYON ÖRNEKLERİ

### CONTEMPORARY FIBER ART AND INSTALLATION EXAMPLES IN THE 21ST CENTURY

**Kübra Nur Yıldızbaş\*, Kafiye Özlem Alp\*\***

#### **Öz**

1960'lı yıllar sonrası, yeni ifade ve farklı sanat anlayışlarının ortaya çıktığı bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Birçok sanat dalının yanı sıra tekstil sanatında da çok boyutluluk anlayışı ile yeni malzeme ve teknik arayışlara yönelim söz konusu olmuştur. 1962 yılında I. Lozan Tapestry Bienali tekstil sanatı örneklerinde ilk defa geleneksel tapestry anlayışının dışına çıkarak farklı sergileme biçimleri büyük ses getirmiştir. Tekstil sanatının plastik sanatlar çerçevesinde kabul görmesiyle serbest tekstiller, tapestry ve lif sanatı gibi kavramlar iç içe geçmiştir. Güncel sanatta bu eserler sanatçıların yaklaşımlarına bağlı olarak birçok sanat disiplini çerçevesinde ele alınmaktadır. Enstalasyon sanatı, farklı disiplinlerin yanı sıra tekstil sanatında en çok kullanılan ifade ve temsil araçlarından birisidir. Bu makale ile 21.yy lif sanatının enstalasyon sanatındaki sergileme biçimlerinin incelenmesi ve disiplinlerarası çalışan sanatçıların örnekleriyle mekan, nesne ve izleyici ilişkisinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Seçilen 10 adet güncel lif sanatına ait eserin enstalasyon sanatındaki uygulamaları ve izleyici eser etkileşimi kavramsal düzeyde ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Lif Sanatı, Güncel Sanat, Enstalasyon, Sergileme

#### **Abstract**

After the 1960s, it is accepted as the beginning of a period in which new expressions and different artistic understandings emerged. In addition to many branches of art, there has been a tendency to search for new materials and techniques with the understanding of multidimensionality in textile art. In the 1st Lausanne Tapestry Biennial in 1962, textile art examples went beyond the traditional tapestry understanding for the first time, and different exhibition styles made a big impact. With the acceptance of textile art within the framework of plastic arts, concepts such as free textile, tapestry and fiber art are intertwined. In contemporary art, these works are handled within the framework of many art disciplines depending on the approaches of the artists. Installation art is one of the most used means of expression and representation in textile art as well as in different disciplines. With this article, it is aimed to examine the exhibition forms of 21st century fiber art in installation art and to reveal the relationship between space, object and audience with the examples of artists working interdisciplinary. The applications of selected 10 contemporary fiber art works in the art of installation and the interaction between the audience and the work are discussed at the conceptual level.

**Keywords:** Fiber Art, Contemporary Art, Installation, Exhibition.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 20.03.2023 – 20.06.2023*

\* Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Tekstil Tasarımı Ana Bilim Dalı, kubra.yaldizbas@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-2261-9985>.

\*\* Prof. Dr., Ankara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Eğitimi Bölümü, k.ozlem.alp@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2444-8446>.

## 1. Giriş

1960'lı yıllarda başladığı düşünülen Postmodernizm, Alp (2013:42)'e göre bazı düşünürler tarafından modernizmden bir kopuş, bazı düşünürler tarafından ise modernizmin toplumsal ve sınıfsal dönüşümünde kendini üreten bir süreç ya da entelektüel bir söylem olarak ele alınmıştır. Öyle ki tarihsel, toplumsal, ekonomik ve felsefi bağlamlar sanatın gelişimi ve yorumlanmasında etkin rol almıştır.

Postmodernizmden önce, soylu sanat anlayışını yıkmayı amaçlayan Dada hareketi toplumsal yaşama ve hatta sanata karşı bir manifest ile ortaya çıkmıştır. M. Duchamp'ın ilk defa hazır yapım nesne olan pisuarı sanat yapıtı olarak sergilemesi, resmin tuvalden, boyadan sıyrılmasına ve sanatın ne olduğunun yeniden sorgulanmasına yol açmıştır. Yazı ve pek çok farklı malzeme ve hazır nesnelerin kullanımı sanatta disiplinler arası özgürleşmeye, kavramsal sanat pratiklerine ve yeni biçim arayışlarına kapı aralamıştır (Alp, 2013:52). 1960 sonrası, sanat alanında ifade ve temsil biçimlerinin değiştiği ve tüm sanata ilişkin olgu ve kavramların yeniden tartışılmaya başlandığı bir dönem olarak kabul edilir.

1960'larda gelişen teknoloji ile birlikte anlatım olanakları zenginleşmiş, farklı anlatım biçimleri ve optik art, pop art, minimalizm, kinetic art, land art ve kavramsal sanat gibi birçok sanat akımında çok boyutluluk arayışı ortaya çıkmıştır (Gür Üstüner, 2018:2). Bu sanat akımları yoluyla tekstil, yeni bir ifade aracı olarak sanatın içerisinde yer almıştır. Plastik sanatlar ile tekstil sanatçıları arasında kurulan etkileşim lif sanatının 20.yy'da plastik bir sanat dalı olarak benimsenmesine yol açmıştır (Yetik, 2009:67).

1960'lı yılların sonlarına doğru tekstil sanatında, ilk anıtsal, üç boyutlu tekstil heykel örnekleri geleneksel duvar halısına ciddi bir meydan okuma ile ortaya çıkmıştır (Eberhard Cotton, 2012:4). Böylece 1962 yılında İsviçre'de I. Lozan Tapestry Bienali'nde lif ve lif kaynaklı sanat çalışmalarının sergilenmesi ile lif sanatının temelleri atılmış, rölyef etkiler ile hacim kavramı ilk defa lif sanatında ön plana çıkmıştır (Arabalı Koşar, 2019:82). Bu bağlamda bütün sanat dallarındaki biçim, yapı ve kavramsal etkileşim, lif sanatında da etkisini göstermiş, sanatçılar yenilikçi malzeme ve farklı teknik arayışlara yönelmişlerdir.



Eberhard Cotton (2016:352)'a göre sanatçılar yeni kaynaklardan ilham almaya başlamış ve geleneksel el sanatları materyallerini yeniden yorumlamış ve yeniden keşfetmişlerdir. Boru (yuvarlak) dokuma, tığ işi, makrome, file nakış ya da çeşitli tekniklerle tavandan sarkan makrome bantlar, örgülü ipler gibi pek çok biçim alan tekstil heykelleri oluşturmuşlardır. Bazen de sergi alan ve mekânlarından yola çıkarak eserler yaratmışlardır.

Akbostancı (1999:2)'ya göre lifli maddelerden çeşitli yöntemlere göre elde edilen tekstil, yapısı gereği plastik bir olgudur. Aynı zamanda tekstil, üretim esnasında üç boyutlu, rölyefsi yapılarda üretilebilir ve çeşitli tekniklerle plastik yapılara dönüştürülebilir bir malzemedir. Tok Dereci (2014:54)'ye göre 20.yy'ın ikinci yarısından itibaren tekstil, el sanatları geleneği, çağdaş sanat yaklaşımları ve teknolojik gelişmelerden etkilenecek plastik bir sanat dalı olarak benimsenmeye başlanmıştır. Bu bağlamda 20. yüzyıl sanat anlayışı ile tekstiller birer el sanatı ürünü olmanın ötesine geçmiştir. Disiplinlerarası yaklaşımla serbest tekstiller, tapestry sanatı, tekstil sanatı ve lif sanatı vb. kavramlar birbirleriyle iç içe geçerek üç boyutlu, rölyefsi ve heykelsi yapılar oluşturmuş ve bağımsız bir sanat dalı olmaya başlamıştır. Böylece çağdaş tekstil sanatı çatısında birleşen eserler sanatta yeni söylem ve ifade aracı olarak kullanılmış, farklı malzeme ve teknikler ile sanat nesnesinin yeniden tanımlanmasına olanak sağlamıştır.

Günümüzde bu alanlarda tasarlanan üç boyutlu çalışmaların bazıları plastik sanatlar çerçevesinde değerlendirilmekte ve bazıları ise sanatçıların yaklaşımlarına bağlı olarak mekan ve sergileme tarzına göre; doğa-arazi sanatı, çevre- çevresel sanat, lif sanatı ve yerleştirme (enstalasyon) sanatı çerçevesinde ele alınmaktadır (Tok Dereci, 2014:54). Çağdaş tekstil ürünlerinin sergilenme biçimlerinden biri olan enstalasyon; farklı disiplinleri (heykel, mimari, performans, video, tekstil) ve birçok uygulamayı içinde barındıran, sanatsal anlamda dilimizde "yerleştirme" olarak ifade edilen, en genel anlamıyla; bir ya da birden çok nesnenin mekân içerisine yerleştirilmesi olarak ifade edilen geniş kapsamlı bir terimdir. Enstalasyon sanatı köklerinin kolaj ile başladığı, dadaizm hareketiyle şekillenip kavramsal sanat ile belirginleştiğini söylemek mümkündür.

Kınam (2010:12-13), M. Duchamp'ın hazır nesne ile sanat ilişkisini biçimsellikten kavramsallığa doğru yönelttiğini böylece hazır nesnelere sanatçının birer ifade aracı olarak kullanmasına ve bu nesnelerin galerilerde sergilenmesine yol açtığını ifade etmiştir. Öyle ki

kavramsal sanat beraberinde; video sanatı, süreç sanatı, arazi sanatı ve oluşum sanatı gibi bir çok sanatsal uygulamaya yön vermiş böylece 1970'li yıllarda enstalasyon sanatı olarak adlandırılan yeni bir sergileme biçimi de ortaya çıkmıştır (Özaltun, 2020:1034). Enstalasyon sanatında; dijital görüntüler, video, ses ve hareket vb. işlevler sanatta araç görevi üstelenerek izleyicinin duyarına hitap etmektedir (Küre, 2022:55). Bu bağlamda enstalasyon sanatı ile modern müzecilik anlayışının benimsendiği alışlagelmiş sergileme biçimlerinin yerini farklı sergileme biçimlerin aldığı, Postmodern süreçte sanat eserlerinin müzelerde sergilenen birer eşya olmalarının ötesine geçtiğini ve izleyicinin sanat eseri ile etkileşim kurulabildiğini söylemek mümkündür.

Literatür taramasında; “Mekan İlişkisi Bağlamında; Tekstil Malzemesinin Sanat Ürünü Olarak Kullanılması ve Enstalasyon Kavramı” isimli yüksek lisans tezinde; mekan, tekstil ve enstalasyon sanatı kavramlarının birbiriyle ilişkisi, dış ve iç mekanda tekstil kullanımı ele alınarak tekstil materyalinin enstalasyon sanatında mekan ilişkisi bağlamında kullanımı incelenmiştir (Küre, 2022). “Güncel Sanatta Tekstil Heykellerin Temsil Niteliği” isimli makalede; tekstilin 1960 sonrası temsil niteliğindeki dönüşümleri ve 1980 sonrası tekstil heykellerin temsil nitelikleri örnekler üzerinden incelenerek tartışılmıştır (Alp ve Özcan, 2020). “Tekstil Sanatında Gelenekselden Çağdaşa Biçimsel Değişim” isimli makalede tekstilin, sanat nesnesine dönüşme süreci ve biçimsel değişimi incelenmiştir. Çağın getirdiği yeni anlatım biçimleriyle iki boyutlu tapestrylerden üç boyutlu eserlere, enstalasyonlara uzanan tekstil sanatındaki değişim, sanatçıların özgün çalışmalarından örneklerle ele alınmıştır (Akdemir, 2017). “Kamusal Alanda Lif Sanatları” isimli makalede, açık hava veya kapalı kamusal alanda gerçekleştirilen lif özlü tekstil materyalleri ve “kavramsal tekstil” sanat yapıtları ile ilgili konular irdelenmiştir (Arslan, 2011). Enstalasyon kavramına ilişkin çeşitli çalışmalar literatürde yer almaktadır ancak lif sanatı ve enstalasyon ilişkisini inceleyen nadir çalışmaların olduğunu söylemek mümkündür.

Bu makale ile 21.yüzyıl lif sanatının enstalasyon (yerleştirme) sanatındaki sergileme biçimlerinin incelenmesi ve disiplinlerarası çalışan sanatçıların örnekleriyle mekan, nesne ve izleyici ilişkisinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup çalışmanın amacına uygun olarak seçilen 10 güncel lif sanatına ait eserin

enstalasyon sanatındaki uygulamaları incelenmiştir. Araştırmada sergileme biçimine bağlı olarak izleyici eser (nesne) etkileşiminin ortaya konulması kavramsal düzeyde ele alınmıştır.

## **2. Enstalasyon Sanatı**

Modernizm ile birlikte sosyal, ekonomik ve kültürel yönde meydana gelen gelişmeler sanat üretiminde değişim ve dönüşüme yol açmıştır. Böylelikle sanatçılar sanat yapıtlarında yeni form, teknik, malzeme ve ifade arayışlarına yönelmişlerdir.

20.yüzyılın başlarında Sanayi Devrimi ile şekillenen ve bir başkaldırı olarak benimsenen modern sanat hareketleri (Fütürizm, Kübizm, Konstrüktivizm, Dadaizm ve Gerçeküstüculük) enstalasyon sanatının oluşumuna zemin hazırlamıştır (Bektaş'tan akt. Kınam, 2010:4-5). Bu sanat akımlarından biri olan dadaizm, Alp (2013:52)'e göre soylu sanat anlayışını yıkmaya yönelik, toplumsal yaşama ve sanata karşı bir manifest ile ortaya çıkmıştır. Sürmeli (2012: 340), geleneksel sanat anlayışını yıkmayı amaçlayan Dada hareketinin sanatta yeni malzeme ve tekniklerin kullanımına olanak sağladığını, kübizm, kolaj, asamblaj ve montaj gibi tekniklerin nesnelere kullanım alanlarını değiştirdiğini belirtmiştir. Bu bağlamda enstalasyon sanatının köklerinin, kübizm ile başlayan kolaj denemelerine, dada hareketine ve kavramsal sanata dayandığını söylemek mümkündür.

Kavramsal sanatın bir uzantısı olarak karşımıza çıkan enstalasyon (yerleştirme) sanatı, Bars (2017:55)'a göre: "Geleneksel ve alışılmış olanın tersine, çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekân için oluşturulan, mekânın özelliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel gereklilik haline getirildiği bir sanat türüdür". Dilimize "yerleştirme" olarak geçen enstalasyon sanatı, içerisinde farklı disiplinleri ve çeşitli uygulamaları barındıran kapsamlı bir terimdir. Dilimize enstalasyon ve yerleştirme olarak geçen bu kelimenin kökleri Fransızca l'installation kelimesine dayanmaktadır (Renkçi Taştan, 2016:472).

Yerce (2007:3)'ye göre enstalasyon terimi temel anlamıyla, "nesnenin ya da nesne grubunun bir 'yer'e konması yani yerleştirme ya da bir 'yer'de bulunan nesneye ya da nesne grubuna etkide bulunulması yani düzenleme" olarak ifade edilmektedir. Marcel Duchamp gündelik nesnelere ile sanat yapıtı arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlayan, geleneksel kalıpları reddeden, deneysel ve araştırmacı bir sistem oluşturmuştur. R. Mutt adıyla imzaladığı

“Fountain” isimli en önemli eserinde nesne olan pisuar, gerçek işlev ve anlamı dışında kullanılarak bir sanat yapıtına dönüştürülmüştür (Sürmeli, 2012:338-339). Böylece sanat nesnesinin tanımı ve statüsü yeniden tanımlanarak verilmek istenen mesaj odak noktası haline gelmiş, hazır materyallerin ve nesnelerin enstalasyon sanatında kullanımına zemin hazırlamıştır.

Küre (2022:55)'ye göre dadaizm akımında materyallerin kullanım amaçlarının sorgulanmasıyla kavramsal sanat ortaya çıkmıştır. Böylece kavramsal sanat beraberinde enstalasyon sanatının oluşumuna da öncü olmuştur. Kavramsal sanat, sanatı mekân ve nesne ile sınırlandırmamakta, estetiği dışlayıp sıradan şeylerle en uygun düşünceleri birleştiren, eserin biçiminden önce içeriğiyle ilgilenmektedir (Lynton'dan akt. Koca, 2017:97). Bu bağlamda kavramsal sanat ile enstalasyon sanatı arasında temsil bakımından bir bağ olduğunu söylemek mümkündür. Öyle ki enstalasyon sanatında yapıtların biçim özelliklerinden daha çok verilmek istenen mesaj ve kişide bıraktığı etki önemlidir.

Çeşitli materyal ve uygulamaya olanak sağlayan ve disiplinler arası bir sanat dalı olan enstalasyon sanatı video, resim, ışık, insan bedeni, ses, vb. çeşitli malzemelerin sanat malzemesi olarak kullanımına olanak sağlamaktadır (Biol, 2021:7). Geleneksel anlayışın aksine farklı bir anlatım biçimine sahip olan bu sanat, çağdaş sanatta sıklıkla tercih edilerek, iç ve dış mekânlarda gerçekleştirilmekte ve izleyicinin katılımına da önem vermektedir (Yavuz, 2019:2-3). Biol (2021:6)'e göre enstalasyon sanatında zaman ve mekan önemli parametrelerden biridir. Öyle ki mekân içerisinde izleyici zaman geçirerek eser ile etkileşim kurabilir. Böylece geleneksel sanat eserleriyle kurulan ilişkinin tersine izleyici deneyim odaklı olarak duyularını harekete geçirir. Enstalasyon çalışmalarında malzeme, renk, boyut haricinde ışık gölge, ses ve video gibi destekleyici teknolojik çalışmalarla esere dokunabilir, hissedebilir ve işitilebilir ve böylece izleyiciye alışılmışın dışında farklı bir atmosfer sunulabilir.

### **3. Mekân ve Nesne İlişkisi**

“Mekân kavramı, somut varlıkları ile sınırlanan, yatay ve düşey düzlemlerden oluşan bir boşluktur.” (Küre, 2022:61). Koç (1994:14)'a göre mekân nesnenin meydana gelmesine imkân veren bir zemin (temel, dayanak) olarak belirtilmektedir. Öyle ki nesne ile nesnenin mekânı arasında imkân kavramı olarak ifade edilen bir ilişki olduğunu söylemek mümkündür. İç ve dış

olmak üzere ikiye ayrılan mekânlarda bireyler sosyal ve kültürel aktivitelerini gerçekleştirmekte böylelikle mekân ve insan arasında etkileşim kavramı meydana gelmektedir.

Modern dönemlerden itibaren mekân kavramı izleyiciler tarafından düşünsel ve bilişsel olarak sorgulanmaktadır. Modernleşmeden uzaklaşan tavırla özne ve nesne arasındaki estetik ilişki irdelenmeye başlanmıştır. Bir başka açıdan mekân ve nesne tasarımları sanatçı tarafından inşa edilirken öznenin (sanatçı-izleyici) algısına etki ederek düşüncelerinde değişikliklere sebep olmaktadır (Bozdurgut, 2012:1).

Uysal (2009:40)'a göre günümüz sanatçısı için mekân sorunu bir varlık sorunu haline gelmiştir. Tüm avant-garde çabalar sonucunda sanatçı eylemin yüzeyin kendisi olduğu, nesneyle anlam arasında sürekli olarak değişen ilişkiyel bağlarla mekânın öneminin gitgide arttığı bir süreçten geçmektedir. Bununla beraber projenin uygulandığı mekânla olan ilişkisi sanat nesnesinin algılandığı çerçeveyi genişletmektedir. Sanat nesnesinin uygulandığı mekânın (mimari, sosyolojik, psikolojik ve fiziksel vb.) kimliği bütünleşik olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle sanatçının yaratım süreci, yaratımın kendisi, sergilenme ve algılama biçimi eserin yapıldığı ve sergilendiği mekânla alakalıdır. Böylelikle günümüz sanatında mekân, sanatı sanatçıyı ve izleyiciyi etkileyen bir değişken olarak kabul edilmiştir.

Öçalan (2007: 30)'a göre eser sergilendiği mekânla ilişki kurmaktadır. Eserin asıldığı duvarın rengi bile algıyı etkilemektedir. Diğer varlıklarla yan yana geldiğinde anlam biçimlenmeye devam etmektedir. İzleyicinin izlediği yer-yön anlamın değişken olabileceğine örnek olarak gösterilebilir. Enstalasyonda yerleştirmelerin yapıldığı mekân, anlam açısından önem arz etmekte hem de yerleştirme sonrasında ortaya çıkan yeni mekân yeni ve farklı anlamlar oluşturmaktadır. Renkçi Taştan (2016:273)'a göre enstalasyonlar yapıtın tasarımı ve boyutuna göre mekânla ilişkilidir. Boyutsal olarak küçük enstalasyonlar mekânla etkileşimi çok esas alınmasa da devasa boyutlarda enstalasyonlar mekânsal algı odaklı kurgulanmaktadır. Belirli bir amaç doğrultusunda iç ve dış mekânla etkileşimli olarak izleyiciye sunulmakta ve mekânsal algı sanatçının anlatım dilini ifade etmektedir.

Enstalasyonda mekân önemli bir kavram olmakla birlikte nesne ve eşyalar ayrı bir dile sahiptir. Sanat nesnesinin yerleştirildiği mekân, mekânın eserle olan ilişkisi ve sanat-mekânın

izleyiciyle etkileşimi bir ifade oluşumuna yol açmaktadır. Enstalasyonda nesne mekâna yerleştirilirken sadece nesnenin mekânda sergilenmesi değil aynı zamanda mekânın nesneye yaşam alanı oluşturması amaçlanmaktadır. Böylece nesne mekâna, mekânda nesneye yeni anlamlar yüklemektedir (Toluyağ, 2020: 104). Bu ifadeden yola çıkarak özellikle güncel sanat uygulamalarında mekânın kendisi de bir sanat nesnesi olarak yer almakta, sanat yapıtı mekânı yeniden kurmakta ya da yıkmaktadır. Özellikle güncel enstalasyonlarda, sanat yapıtı ve mekân ilişkisi bir bütün olarak ele alınmakta, değişken, etkileşimli ve çok parametrelili karmaşık bir olgu olarak projelendirilmektedir.

#### 4. Güncel Lif Sanatının Sergilenme Biçimleri ve Enstalasyon Örnekleri

Güncel sanat uygulamalarında, tekstil materyal ve üretim tekniklerini disiplinlerarası çalışan ve yukarıda söz edilen mekân- nesne ilişkisini sorgulayan tekstil enstalasyonlar yoğun bir temsil alanını oluşturmaktadır.

Isabel Berglund, el örgüsü tekniklerini kullanarak oluşturduğu enstalasyonlarda malzeme, renk, form ve mekânın örgütlenmesini oldukça etkili vurgulayan sanatçılardandır. Berglund malzeme seçiminde estetik ve dokusal niteliklere odaklanmakta geleneksel olmayan malzemelerle nesnelere birleştirmektedir. Biçim olarak akıcı çalışmalara sahip olan sanatçının eserlerinde izleyicinin bakış açısında gelişen birkaç öge ve katman bulunmaktadır. Sanatçının çalışmalarında doğal ifadeler, işlenmiş şekiller ve hareketli nesnelere sıklıkla kullanılmaktadır. Sanatçı yüzeyi ön plana çıkaran, şekil ve yoğunluğu vurgulayan sade, basit bir renk şemasıyla çalışmakta, dokusal niteliklere ve ayrıntılara önem vermektedir (http 1).



**Görsel 1.** Isabel Berglund, *Dikiş şehri-City Of Stitches*, 2005, 335 x 320 x 250 cm, Kunsthal Charlottenborg Danimarka.

Sanatçı 2005 yılında “City Of Stitches” isimli enstalasyon çalışmasında duvarları devasa örme heykellerle giydirilen bir oda tasarlayarak mekânı yeniden yaratmaktadır. Çalışmada odanın merkezine ağaç formunda devasa heykelsi örme çalışması yerleştirilmiştir. Aynı zamanda odanın duvarlarında örme giysi tasarımları bulunmaktadır. İzleyicilerin bu giysileri giyerek eser ile etkileşim kurması istenmiş olduğu düşünülmektedir. Öyle ki izleyici örme giysileri giydiğinde eserin biçim ve dokusunu hissedecek aynı zamanda eser izleyicinin görsel ve dokunsal duyularına hitap edecektir. Böylece sanatçı izleyiciyi odanın içerisine dâhil edip enstalasyonun bir parçasıymış gibi hissettirmekte ve izleyici eseri ve mekânı aynı atmosfer içerisinde bir bütün olarak algılayabilmektedir.

Enstalasyonlarıyla dikkat çeken Wlodzimierz Cygan, 1953 Polonya doğumlu dokuma sanatçısıdır. Sanatsal tekstillere odaklanarak çok sayıda eser üretmiştir. Sanatçı klasik goblen dokumaya dayalı tekniklere ağırlık vermiş ve geleneksel desen oluşturmada kullandığı atkı ve çözgüler eserlerinde önemli bir rol oynamıştır (Cybulska, 2015: 136). Cygan çalışmalarında yün, pamuk, keten, sisal gibi doğal malzemelerin yanısıra fiber optik lifleri de kullanarak farklılık yaratmaktadır (http 2).



**Görsel 2.** Wlodzimierz Cygan, *Oyun Döngüsü-Cykl Igreki*, 2013, Dokuma tekniği, 260-70-30 cm, Po-Swiaty Glows.

Wlodzimierz Cygan'ın *Oyun döngüsü* isimli eserini, yün, sisal pamuk, keten ve fiber optik malzemelerin kullanımı ile 260-70-30 cm boyutlarında dokuma tekniğiyle üretmiştir. Karanlık bir mekânın duvar yüzeyine dikey formda yerleştirilen bu eser fiber optik lifler sayesinde hareket ve canlılık kazanmaktadır. Fiber optik lifler ve led aydınlatma gibi teknik araçların desteğiyle duvar ile eser arasında özel bir ilişki kurulmakta ve eser sanatsal özerkliğini korumaktadır. Eser ile duvar yüzeyi arasına yerleştirilen led ışıkların arasındaki renk geçişleri eserin doku ve formunu ön plana çıkartarak izleyicinin algılarını harekete geçirmekte ve izleyicide merak uyandırmaktadır (http 3).

Öte yandan led ışıkları durağan bir nesne anlayışını hareketli ve sürekli devingen bir konuma taşımaktadır. Sanat nesnesindeki bu sanal hareket mekân ile doğrudan bütünleşmekte mekânı da simülasyona uğratmaktadır.

Faiq Ahmed 2007 yılında Venedik Bienalinde Azerbaycan'ı temsil eden uluslararası tanınan bir sanatçıdır. Sanatçı eserlerinde, geleneksel dekoratif zanaatı ve halının görsel ifadesini heykel formunda kullanarak kavramsal eserler üretmektedir. Eserlerinde eski el sanatlarını zihninde yeniden hayal eden sanatçı klişe anlayışları ve gelenekleri yapı söküme uğratarak görsel sınırlar oluşturmaktadır. Pikselleştirme, üç boyutlu şekiller ve eriyen boya formunda kilimler, dijital olarak bozulmuş görüntüler eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (http 4).

Sanatçı eserlerinde doğal malzemeler olan yün, pamuk vb. ipliklerinden faydalanmaktadır. Eserlerini sergilerken hacimsel etkiler kazandırmakta bazen de duvardan zemine doğru taşımaktadır. Motif, biçim manipülasyonları ve enstalasyonları ile geleneksel halı kavramının dışına çıkmakta ve kendine özgü sanatsal anlayışı ile eserlerini sergilemektedir.



Görsel 3. Faiq Ahmed, *Denklem-Ekvasyon*, 2016, Yün Halı, İsveç Tekstil Müzesi.

İsveç Tekstil Müzesi, 2017 yılında Medeia Ekner küratörlüğünde sergilenen el yapımı bu eser tavandan zemine dikey platformlarla desteklenmekte ve mekânda büyük bir yer kaplamaktadır. Eser bütünden parçaya yani zeminden tavana doğru algılanmaktadır. Yarı dokunmuş çözümlü iplikleri görünen bu eserin üretim aşamalarının analizi ve dikey formda konumlandırılması halının dokuma tezgâhındaki duruşunu, zemin ve kenar bordürlerinin halıya kattığı etkilerin izleyiciye aktarılmak istendiği düşünülmektedir. Çözgü ipliklerinin belirli uzunlukta devamlılığı izleyicinin görsel algısında sürekliliğe neden olmaktadır. İzleyicinin eseri başlangıçtan bitiş noktasına kadar



takip ederek tüm açılardan algılanmasına olanak sağlandığı düşünülmektedir. Mekanda eserin lokal aydınlatılarak diğer alanların karanlıkta bırakılması dramatik bir ışık-gölge kontrastını yaratmıştır. Bu enstalasyonda ışık ve gölgenin günün saatlerine göre değişen konumu mekânda yeni deneyimleri ve zamanın mekân ve nesne üzerindeki etkisini sorgulamaktadır.

1934 Amerika doğumlu Sheila Hicks, kendine has renkleri, doğal malzemeleri ve kişisel hikâyeleri bir araya getiren yenilikçi ve deneysel dokuma ve tekstil-heykel eserleri ile tanınmaktadır (http 5).

Hicks, eserlerinde yoğun, canlı renkleri ve tekstil ham maddelerini (yün, sentetik iplik, keten vb.) kullanmakta ve kendine has tekniği ile sararak, istifleyerek, dokuyarak yumuşak lif heykeller üretmektedir. Sanatçının bazı eseri iç mekânın yanı sıra kamusal alan enstalasyonlarını içermektedir. Böylece sanatçının eserlerinin, tekstil, kamusal alan, enstalasyon ve mimari arasında köprü görevi kurduğu söylenebilir.



Görsel 4. Sheila Hicks, *Sorgulama Sütunu-The Column of Inquiry*, 2016.

Sheila Hicks'in *Sorgulama Sütunu* (The Column of Inquiry) isimli çalışması Avustralya, Domain'deki New South Wales Sanat Galerisi'nin ön cephesindeki girişin dışındaki sütunu süsleyen heykelsi bir lif enstalasyondur. 20. Sidney Bienali için akrilik elyaftan tasarlanan bu eser mekâna özgü heykel formu ile farklı bir tarz oluşturmaktadır. Naylon ve keten demetlerden meydana gelen ve lif çilesi ve yumaklardan oluşan eser, zeminden tavana kadar ulaşabilecek boyutta tasarlanmış devasa renkli ve dokulu bir yerleştirme olarak tanımlanmaktadır (Sayın Yücel, 2022: 77). Kamusal alan mimarisinde sergilenen bu eser, mekânın sütun formuna uyum sağlamak ve izleyici için sanki mimarinin bir parçasıymış gibi algılanmaktadır. Böylece dış

mekânda sergilenen nesne mekân ve izleyici arasında alışılmışın dışında bir etkileşim kurulmuştur.

San Diego doğumlu Ashley V. Blalock, enstalasyon ve heykel alanında eğitim almıştır. Ev ortamında kullanılan günlük nesnelere yola çıkarak, tığ işi ve örme teknikleriyle, dış mekân ve doğa temelli dev boyutlu enstalasyonlar üretmektedir. “Görünüşleri Sürdürmek”, “Sarı Duvar Kâğıdı”, “Yaşamak İz Bırakmaktır” isimli birçok yerleştirmesi bulunmaktadır. Sanatçı tığ tekniğiyle ürettiği dantel yüzeylerini iç ve dış mekân enstalasyonu olarak izleyiciye sunmaktadır (http 6).



Görsel 5. Ashley V. Blalock, *Kraliçe Annenin Danteli-Queen Anne's Lace*, 2017, Enstalasyon, Falmount, MA.

Sanatçı dış mekân kurulumunu Falmount MA'daki bir alanda gerçekleştirmiştir. Yürüyüş yolu boyunca toplam 13 dantel formu ağaç gövdelerinin arasına gergin bir şekilde konumlandırmıştır. Zeminde bulunan kaya parçalarının yüzeylerini dantel örgülerle kaplayarak 6 ay boyunca izleyiciye sunmuştur. Sanatçının bu eseri antika altlık ile mobilyaları koruma ve dekore etme fikrinden ortaya çıkarak doğayı süsleme fikrine doğru evrilmiştir. Aynı zamanda sanatçı dev beyaz dantelleri doğada bulunan kraliçe anne (Meryem ana) otuna benzetmektedir. Bu bağlamda sanatçı ürettiği dantel formlarını doğada sergileyerek nesnenin doğaya eklenmiş bir parçası, eklektik bir uzantısı olarak ele almıştır. Aynı zamanda mekân ve nesne arasında anlamsal bir ilişki kurarak eserin mekânla olan derin ilişkisine de dikkat çekmek istediği söylenebilir.

1988 Manisa doğumlu olan Ramazan Can, tekstil eserlerinde kolaj, çizim, boya gibi karışık teknikleri kullanmaktadır. Sanatçı enstalasyon çalışmalarında ağırlıklı olarak kültür kavramına değinmekte ve tekstil ürünü olan geleneksel halı dokuma ve motiflerini sıklıkla kullanmaktadır.

Sanatçının tekstil malzemesini kullanarak 'Ne Yerdeyim Ne Gökte', 'Yüklük', 'Yerileştirme' 'Kilit Taşı' ve 'Evvel Zaman İşi' vb. çok sayıda enstalasyon çalışması bulunmaktadır.

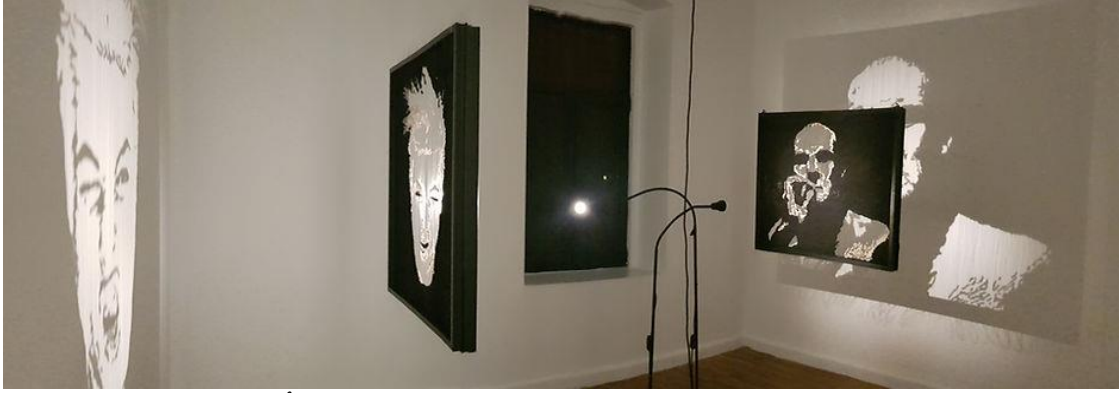


**Görsel 6.** Ramazan Can, *Evvel Zaman İşi-The work of once upon a time*, 2018, Halı, Video, Metin, Kalıntı, 125x190 cm.

Ramazan Can'ın, *Evvel Zaman İşi* isimli sergisinde eski dokuma halı örneklerindeki desenlerin zamana yenik düşerek silinmesi ve yok olması sanatçının bu eserinin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Öyle ki sanatçının bu eserinde bir kültürün yok olma sürecini belgelemek ve izleyiciye aktarmak istediği anlaşılmaktadır.

Mekânın duvarına yatay olarak konumlandırılan dikdörtgen 4 parçadan oluşan eserin anlatımı teknolojik araçlarla desteklenmiştir. Sanatçı, eserinin iplikten tezgâhta dokuma aşamalarına kadar geçen işlem basamaklarını videoda izleyiciye sunmaktadır. Videoda bir kadın tarafından dokunan eserin kısmen bitmiş hali çerçeveli olarak duvar yüzeyinde izleyiciye sunulmuştur. Yerleştirmede kullanılan video anlatısı, izleyicinin işitsel, görsel duyularına hitap etmekte ve izleyicinin zihninde oluşan parçaları tamamlamaktadır ([http 7](http://7)). Öte yandan video ile farklı zaman ve mekânların eş zamanlı olarak galeri mekânına taşınması, zaman ve mekân kavramları etrafında geçmiş ve şimdiyi tekrar sorunsallaştırmaktadır.

Fırat Neziroğlu, güncel sanat platformlarında, geleneksel resim-dokuma tekniğine getirdiği ışık, gölge, boşluk-doluluk öğeleri kapsamında geliştirdiği özgün eserleri ile tanınmaktadır. Sanatçı genellikle eserlerinde gündelik hayattan aldığı gerçek hikâyeleri, duyguları ve hisleri aktarmaktadır. Renk, doku ve formun yanı sıra geleneksel dokuma tekniklerinden faydalanarak gerçekçi portreler dokumakta ve karakteristik resim-dokuma tekniği ve keçe heykeller gibi güncel sanat kategorisinde benzersiz teknikte eserler üretmektedir ([http 8](http://8)).



**Görsel 7.** Fırat Neziroğlu, *Âdem ve Havva-Eva and Adam*, 2011-2018, El dokuması, Hafif yerleştirme 74x93cm, 80x97cm.

Sanatçının “Âdem ve Havva” isimli eseri misina, ipek, yün ve pamuk iplik ile elde dokunmuştur. Eser mekâna tavandan asılı olarak yerleştirilmiştir. Mekânın ortasında konumlandırılan ışıklandırma sayesinde duvara yansıtılarak gölge oluşturulmaktadır. Öyle ki duvar ve ışıklandırma arasında bulunan eser gölgenin oluşumunda birer araç olarak kullanılmıştır. Sanatçının izleyicide asıl dikkat çekmek istediği nokta portredeki boşluktan süzülen ışığın duvara yansıttığı gölge etkisidir. Eser aynı zamanda üst üste bindirilmiş bir zamanın mekândaki yansıması olarak da ele alınabilir.

1964 Brezilya doğumlu Ernesto Neto, tekstil, strafor ve aromatik baharatları kullanarak devasa heykeller yaratmasıyla tanınan bir sanatçıdır. Eserlerinde izleyicinin algılarını harekete geçirecek ve onların duyularına hitap edecek farklı malzemeler kullanmaktadır. Neto'nun eserlerinde izleyici yapıta dokunabilir, izleyebilir, üzerinde yürüyebilir hatta koklayabilir. Böylece izleyici yapıt ile tam anlamıyla bir etkileşim gerçekleştirebilmektedir. Sanatçı mekanı kaplayan enstalasyon çalışmalarında farklı malzemeleri bir arada kullanarak benzersiz yumuşak heykeller üretmektedir (<http> 9).



**Görsel 8.** Ernesto Neto, *Sun Force Ocean Life*, 2020, Tığ işi tekstil ve plastik topraklar, Enstalasyon, The Museum of Fine Arts, Houston.

Ernesto Neto'nun Sun Force Ocean Life isimli enstalasyonu 2021 yılında Houston Güzel Sanatlar Müzesinde sergilenmiştir. İpliklerle tığ işini kullanarak ürettiği eseri yerden bir kaç metre yüksekte ve neredeyse mekânı kaplayacak kadar devasa büyüklükte tasarlamıştır. Mekânın tavanındaki çok sayıda noktadan tutturulan eser havada asılı konumda ve tünel formundadır. İzleyicide yoğun merak uyandıran eser izleyiciyi kendine çekmekte ve izleyicinin tünele girerek tekstil ile aktif deneyim yaşamasını sağlamaktadır. Köprü, balık, ağ, okyanus, avlanmak, insan, tekstil, hedef gibi farklı kavram ve metaforları harekete geçiren eser, metaforik bir mekan yaratması açısından da oldukça ilgi çekicidir.

Akiko Kotani, lif sanatının alışlagelmiş sınırlarının dışına çıkarak boyutlu anıtsal yerleştirmeler üretmektedir. Kotani'nin sanatı, sadeliğin çarpıcı gücünü ve çekiciliğini bünyesinde barındırmakta ve derin duygular içermektedir. Sanatçı eğitimini ve etkilerin çeşitliliğini zihninde birleştirerek özgün eserler üretmektedir ([http 10](http://10)). Sanatçının örgü tekniğini kullanarak oluşturduğu Soft Walls (2017), Floating Cubes (2017), Waterfalls of Milford Valley (2019), White Falls (2020) isimli çok sayıda enstalasyon çalışması bulunmaktadır.



**Görsel 9.** Akiko Kotani, *Kızıl Şelaleler-Red Falls*, 2021, tığ işi, polietilen, enstalasyon, Uluslararası Fiberarts, Pittsburgh, PA.

Kotani, Kızıl Şelaleler isimli Fiberart International 2022 sergisindeki anıtsal enstalasyonunda istismara uğramış kadınların bedenlerinde ve ruhlarında taşıdığı tramvayı, kadının eşsiz gücünü ve dayanıklılığını ifade etmek için kullanmıştır. Kırmızı plastik çöp torbalarından elde ettiği iplikler ile kullandığı tığ işi teknik ve dikiş işlemleri, kadının fark edilmeyen sabrı ve doğasını temsil etmektedir (<http> 11). Anıtsal boyutta olan bu eser galeri mekânında büyük bir yer kaplamaktadır. Mekânının köşesine yerleştirilmiş bir platform üzerinden yukardan aşağıya doğru akan ve zeminde yığılan serbest örgüler eseri daha heybetli göstermektedir. Böylece yukardan aşağıya doğru akan örgüler izleyicide süreklilik algısı oluşturmaktadır. Galeri mekânının köşesine konumlandırılan bu eserin izleyicide derinlik hissi oluşturduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda izleyicinin eseri farklı perspektiflerden algılamasına ve eser-izleyici arasında etkileşim kurulmasına olanak tanınmıştır.

Janet Echelman, binalar ve şehir blokları ölçeğinde, rüzgâr ve ışıkla dönüşen anıtsal eserler üretmektedir. Sanatçı mimari, heykel, kentsel tasarım, malzeme bilimi, yapı ve havacılık gibi birden çok alanla kesişen disiplinlerarası bir sanat anlayışına sahiptir. Eserlerinde atomize su parçacıklarından life (çelikten 15 kat güçlü) kadar çok farklı malzemeler kullanmaktadır. Sanatçı eserlerini sürekli değişen rüzgâr ve güneş ışığı kalıplarına göre uyarlamaktadır. Bu nedenle yumuşak heykelsi yüzeyler sürekli dalgalanmakta ve form değiştirmektedir (<http> 12).



**Görsel 10.** Janet Echelman, *Dünya Zamanı-Earthtime 1.26* Milan, 2022, 117x102x 20 cm, Renkli aydınlatma, Uhmwpe lifler ile örülmüş ağ, İtalya.

Janet Echelman'ın bir seri olarak ürettiği Dünya Zamanı heykel eseri, birbirimizle ve fiziksel gezegenle olan bağlantımız hakkında farkındalık oluşturmayı amaçlamıştır. Eser, İtalya'nın Biblioteca degli Alberi (BAM) parkında binalar arasında yerden birkaç metre yükseklikte konumlandırılmış bir dış mekân enstalasyonudur. Eserin fiziksel formu, jeolojik bir olayı (2010'da Şili'de meydana gelen bir deprem ve tsunami) açıklayan bilimsel bir veri setinden ilham alınarak dijital olarak modellenmiştir. Heykelde kullanılan iç içe geçen lifler naylon ve çelikten 15 kat daha güçlü özel tasarım Uhmwpe (polietilen) lifleridir. Birbirine bağlılığı simgeleyen bu lifler elle ve dokuma tezgâhında düğüm tekniğiyle birleştirilerek geçmiş zanaat teknikleri ve günümüz teknolojisi arasında bir köprü görevi üstlenmektedir (<http> 13). En ufak rüzgâr hareketi tek bir düğümün durağanlığını kaybetmesine neden olmakta ve eseri kontrolsüz biçimde harekete geçirmektedir. Öyle ki sanatçı bu düğüm dansını led ışıklandırmalarla desteklemekte ve izleyiciye benzersiz bir görsel gösteri sunmaktadır. Bu bağlamda sanatçı dış mekânda doğa olaylarına cevap veren bir eser yaratım kurgusuyla izleyiciyi farklı bir atmosfer içine çekmekte ve mekân ile izleyici arasında derin anlamsal ve görsel etkileşim kurmaktadır.

### **Sonuç**

1960'lı yıllar, geleneksel sanat anlayışının kökten yıkıldığı, yeni ifade ve temsil olanaklarının ortaya çıktığı bir dönemin başlangıcı olmuştur. Dada hareketinin öncülerinden M. Duchamp'ın ilk kez hazır yapım bir nesneyi sanat nesnesi olarak ilan etmesi, her türlü malzemenin sanat malzemesi olabileceğinin ve ifade edilmek istenen olgu ve kavramların öne çıkabileceği fikrini

oluşturmuştur. Böylece sanatçılar, boya, tuval, fırça gibi sanatın geleneksel malzemelerinden sıyrılarak farklı temsil arayışlarına yönelmişlerdir. Bu durum kavramsal sanat pratiklerinde farklı malzeme ve teknikerin kullanımı ile yeni sanat anlayışlarının doğuşuna sebep olmuştur.

Bu yeni sanat paradigması, daha önceden sanat olarak kabul görmeyen tekstil sanatının da yeniden yorumlanmasına neden olmuştur. Öyle ki 1962 yılında I. Lozan Tapestry Bienalinde tekstil sanatı eserleri geleneksel tapestry anlayışının dışına çıkarak, farklı temsil ve sergileme biçimleriyle büyük ses getirmiştir. Böylece zamanla sanatçılar tekstil sanatında çok boyutluluk anlayışı, hacimli, rölyef ve heykelsi etkilere yer vermişlerdir. 20 yüzyılın ikinci yarısından itibaren tekstil sanatı geleneksel el sanatı ürünü olmanın dışına çıkarak plastik sanatlar çerçevesinde benimsenmeye başlamıştır.

Güncel sanat uygulamalarında, sanatçıların yaklaşımlarına bağlı olarak lif sanatı mekan ve sergileme tarzına göre; doğa-arazi sanatı, çevre- çevresel sanat, performans ve video sanatının yanı sıra enstalasyon (yerleştirme) sanatı çerçevesinde ele alınmaktadır. Güncel sanatta önemli bir ifade aracı olan enstalasyon sanatı; içerisinde farklı disiplinleri barındıran bir ya da birden çok nesnenin bir arada iç veya dış mekanda sergilenmesiyle gerçekleşmektedir. Lif sanatının enstalasyon sanatı ile beraber kullanımı mekan- nesne ve izleyici arasında ısrarlı bir etkileşim meydana getirmekte ve geleneksel sergileme anlayışını yıkmaktadır.

Bu makale ile 21.yüzyıl lif sanatının enstalasyon sanatındaki sergileme biçimlerinin incelenmesi ve disiplinlerarası çalışan sanatçıların örnekleriyle mekan, nesne ve izleyici ilişkisinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Araştırmada çalışmanın amacına uygun olarak seçilen 10 güncel lif sanatına ait eserin enstalasyon sanatındaki uygulamaları incelenmiş ve sergilenme biçimine bağlı olarak mekan, izleyici ve eser etkileşiminin ortaya konulması ele alınmıştır.

Araştırma kapsamında 10 farklı eserin iç ve dış mekân içerisinde sergilenme biçimleri incelenmiştir. Genellikle iç mekân yerleştirmelerinde eser; duvarda sabit, duvardan zemine taşan, yerden birkaç metre yükseklikte tavandan asılı, heykelsi formda ayakta duran, tavandan zemine doğru yığılan, mekânın içerisinde ayrı bir mekân yaratan, mekânın duvarlarını kaplayan ve teknolojik cihazlarla destekli olmak üzere mekânda farklı biçimlerde konumlandırılırken, dış mekân yerleştirmelerinde ise; kamusal mimari yapıt üzerinde, doğada bulunan çeşitli nesnelere tutturularak ve destekleyici ekipmanlar yardımıyla havada asılı konumda izleyiciye sunulmuştur. Ancak tekstil lifi, yapısı gereği eğilip bükülen ve farklı tekniklerle istenen forma ve biçime



kolaylıkla ulaşabilen bir malzeme olması nedeniyle incelenen bu sergileme biçimlerinin dışında birçok farklı biçimlerde konumlandırılması mümkündür.

Günümüzde çeşitli enstalasyon uygulamaları içerisinde yer alan lif sanatı, alışlagelmiş geleneksel sergileme biçimlerinin dışına çıkarak farklı sergileme teknikleriyle mekân, nesne ve izleyici arasında farklı deneyimlere kapı aralamaktadır.

Enstalasyon sanatı çerçevesinde güncel lif sanatı örneklerinde eserin mekânda konumlandırılma biçimi, çoğunlukla izleyicinin eseri bütün perspektifiyle algılamasına ve eserle yakından temas kurmasına imkân tanımaktadır. Böylece izleyici pasif konumdan aktif konuma geçerek enstalasyona dâhil olmakta ve enstalasyonun bir parçası haline gelmektedir. Öyle ki incelenen örnekler içerisinde genellikle devasa boyutlarda olan lif sanatı eserleri mekânda büyük yer kaplamakta ve izleyicide merak, heyecan, keşfetme ve deneyimleme duygularını harekete geçirerek izleyiciyi eserin içerisine davet etmektedir. Aktif katılımcı esere dokunarak tekstil lifinin dokusunu hissedebilmekte, giyebilmekte (Görsel 1) ve hatta eserin üzerinde yürüyebilmektedir (Görsel 8). Böylece izleyici-eser(nesne) arasında kurulan yakın etkileşim performans sanatının oluşumuna zemin hazırlamakta ve izleyiciye performans deneyimi yaşatmaktadır. Ayrıca eser ve izleyici arasında kurulan etkileşim yeni ifade biçimlerine de olanak tanımaktadır.

İncelenen iç ve dış mekân enstalasyonlarında sanatçı, izleyicinin görsel algısını harekete geçirmek ve tüm dikkat ve ilgisini esere toplamak amacıyla yardımcı malzemeler (fiber optik lifler, renkli led ışıklar ve çeşitli ışıklandırmaları) kullanmaktadır. Böylece mekân- nesne ve izleyici arasında görsel etkileşimin yoğunluğunu artmaktadır. Öte yandan sanatçıların eserlerindeki boşluk-doluluk, ışık-gölge, doku vb. görsel etkileri izleyiciye doğru aktarabilmeleri amacıyla mekânda çeşitli aydınlatmalar kullanmaktadırlar (Görsel 7). Bu bağlamda tekstil lifinin görsel ve dokusal etkileri izleyiciye etkin bir şekilde aktarmaya ve görsel algı oyunlarıyla izleyicinin esere olan ilgisini artırmaya katkı sağlamaktadır. Böylece, lif sanatçılarının enstalasyonlarında, mekân-nesneye, nesne-mekâna ve oradan izleyiciye doğru sadece anlamın değil duygunun da aktarılabilceği olanaklar ortaya çıkmıştır.

Öte yandan, iç mekân enstalasyonunda (Görsel 6) sanatçının mekâna aktaramadığı süreçler ve ifadeler izleyiciye teknolojik cihazlar desteğiyle video izletisi olarak sunulmakta böylece izleyici ve eser arasında görsel algının yanı sıra işitsel olarak da etkileşim kurulmakta, izleyicinin farklı duyularına hitap edilmektedir.

Güncel sanat uygulamalarında, lif sanatının iç ve dış mekân enstalasyon örnekleri üzerinden yapılan incelemeler sonucunda izleyici eser ve mekân arasında sıkı bir bağ olduğunu söylemek mümkündür. İzleyici genellikle aktif konumda olarak eserle temasa geçebilmekte, tekstil lifini hissedebilmekte ve hatta enstalasyona dâhil olup performans deneyimi yaşayabilmektedir. Ayrıca sanatçı izleyicinin algısını harekete geçiren teknolojik cihazlar ve aydınlatmalardan faydalanabilmektedir. Öte yandan izleyici, dış mekân yerleştirilmelerinde mekân ve eser arasında derin anlamsal bağlar kurabilmektedir.

Sonuç olarak 21.yy güncel lif sanatının enstalasyon sanatı ile beraber kullanımı mekan- nesne ve izleyici arasında ısrarlı bir etkileşim meydana getirmekte ve geleneksel sergileme anlayışlarını yıkararak teknolojik araçlarla alışlagelmişin dışında farklı sergileme biçimlerine kapı araladığı düşünülmektedir.

#### Kaynakça

Akbostancı, İ. (1999). *Plastik Sanatlarda Tekstilin Yeri*, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı.

Akdemir, N. (2016). "Tekstil Sanatında Gelenekselden Çağdaşa Biçimsel Değişim". Art-e Sanat Dergisi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, cilt 9, sayı 17, s.221-232.

Alp, K. (2013). "Sanatın Temsil ve Postmodern Sanatta Temsil Sorunu". Art-e Sanat Dergisi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, cilt 6, sayı 12, s.40-61.

Arabalı Koşar, S. T. (2019). "Çağdaş Sanat Disiplinleri Arası Etkileşimlerde Lif Sanatı". İdil Sanat ve Dil Dergisi, cilt 6, sayı 35, s.2035-2059.

Arslan, C. (2011). "Kamusal Alanda Lif Sanatları". Akdeniz Sanat Dergisi, cilt 4, sayı 7, s. 40-43.

Bars, N. R. (2017). *Sanatın Mekansallaşması ve Enstalasyon*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Biol, Ş. G. (2021). *Enstalasyonda Sergileme Alanı Olarak İç Mekân*, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.

Bozdurgut, A. Ö. (2012). "Mekânsallaşan Sanat Yapıtında Figür Olarak İzleyici". Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, sayı 21, s.1-20.

Eberhard Cotton, G. (2012). "The Lausanne International Tapestry Biennials (1962-1995) The Pivotal Role of a Swiss City in the "New Tapestry" Movement in Eastern Europe After World War II", 19-22 September, Washington, DC: Textiles and Politics: Textile Society of America 13th Biennial Symposium Proceedings, p.1-6.

Kınam, B. (2010). *1980 Sonrası Grafik Tasarımda Enstalasyonun Yeri ve Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı.

Koca, B. (2017). "Kavramsal sanat". *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, cilt 3, sayı 2, s.97-103.

Küre, S. (2022). *Mekân İlişkisi Bağlamında; Tekstil Malzemesinin Sanat Ürünü Olarak Kullanılması ve Enstalasyon Kavramı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim Dalı.

Gür Üstüner, S. (2018). "Türkiye'de Tekstil Sanatının Bugünü", 1.Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu 18– 20 Ekim, Van.

Öçalan. (2007). *Çağdaş Sanatta Bir Anlatım Dili Olarak Video ve Enstalasyon*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı.

Özaltun, G. (2020). "Enstalasyon Sanatı ve Hale Tenger'in Çalışmalarından Örneklemeler", *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, cilt 6, sayı 32, s. 1033-1046.

Özcan, N., ve Alp, K.Ö. (2020). "Güncel Sanatta Tekstil Heykellerin Temsil Niteliği". *Art-e Sanat Dergisi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*, cilt 13, sayı 25, s.334-342.

Renkçi Taştan, T. (2016). "Hazır Yapım (Ready-Made) Enstalasyon Üzerine Okumalar", *TOJDAC The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, cilt 6, sayı 4, s.471-478.

Sayın Yücel, H. (2022). "Sheila Hicks: Örmeye / Dokuma Renkler", *ASOS Journal: Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, cilt 10, sayı 126, s.68-89.

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

Tok Dereci, V. (2014). "'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi Üzerinden Tekstil Sanatında Mekân, Malzeme, Biçim İlişkisi". *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, sayı 12, s.53-63.

Toluyağ, D. (2020). "Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekân ve Nesne". *Akademik Sanat Dergisi*, cilt 5, sayı 11, s.101-114.

Uysal, M. A. (2009). *Sanatta Mekân Algısı (Mekânla Oynamak)*, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı.

Yavuz, T. S. (2019). *Çağdaş Türk Sanatı'nda Enstalasyon*, Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.

Yerce, N.E. (2007). *Enstalasyon ve Mekânı*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Yetik, S. (2009). *20. ve 21. Yüzyıllarda Türk Resim Sanatında Tekstil Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı.

### **İnternet Kaynakları**

Cybulska, M. (2015). "Understanding Textiles - from Artist to Spectator". *Fibres and Textiles in Eastern Europe*. 23, cilt 3, sayı 111, s.133-140. DOI: 10.5604/12303666.1152558 [https://www.researchgate.net/publication/276205059\\_Understanding\\_Textiles\\_\\_from\\_Artist\\_to\\_Spectator](https://www.researchgate.net/publication/276205059_Understanding_Textiles__from_Artist_to_Spectator), Erişim tarihi: 09.01.2023.

Eberhard Cotton, G. (2016). "The Lausanne International Taperstry Biennials", *Handbook Textile Culture*, Ed. Janis Jefferies, Diana Wood Conroy, Hazel Clark. Bloomsbury Publishing, p. 349-361. <https://books.google.com.tr/books?id=XbK6CgAAQBAJ&pg=PA349&dq=The+Lausanne+International+Taperstry+Biennials&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwir6vG85cn8AhVRvEDHa4hBSgQ6AF6BAgIEAI#v=onepage&q=The%20Lausanne%20International%20Taperstry%20Biennials&f=false> , Erişim tarihi: 20.11.2022.

http 1: "Isabel Berglund", <https://www.isabelberglund.dk/about> , Erişim tarihi: 20.01.2023.

http 2: "Włodzimirz Cygan", [https://cyganart.com.pl/#!exh\\_7](https://cyganart.com.pl/#!exh_7) , Erişim tarihi: 07.11.2022.

http 3: "Włodzimirz Cygan", [https://cyganart.com.pl/files/static\\_directory/Po\\_Swiaty.pdf](https://cyganart.com.pl/files/static_directory/Po_Swiaty.pdf), Erişim tarihi: 10.11.2022.

http 4: "Faiq Ahmed", <https://faigahmed.com/>, Erişim tarihi: 09.12.2022.

http 5: "Sheila Hicks", <https://www.tate.org.uk/art/artists/sheila-hicks-20116>, Erişim tarihi: 04.01.2023.

http 6: "Ashley V. Blalock", <https://www.ashleyvblalock.com/about> , Erişim tarihi: 09.12.2022.

http 7: "Ramazan Can", <https://www.canramazan.com/evvel-zaman-isi-the-work-of-once-upon-a-time/>, Erişim tarihi: 19.12.2022.

http 8: "Fırat Neziroğlu", <https://www.firatneziroglu.co.uk/about>, Erişim tarihi: 21.11.2022.

http 9: “Ernesto Neto”, <https://theculturetrip.com/south-america/brazil/articles/the-art-of-ernesto-neto-a-trip-into-the-ludic/>, Erişim tarihi: 09.01.2023.

http 10: “Akiko Kotani”, <https://www.akikokotani.com/about>, Erişim tarihi: 17.10.2022.

http11:“AkikoKotani”,[http://ira.usf.edu/cam/exhibitions/2021\\_06\\_Skyway\\_2020/Skyway\\_20\\_21\\_Akiko\\_Kotani.html](http://ira.usf.edu/cam/exhibitions/2021_06_Skyway_2020/Skyway_20_21_Akiko_Kotani.html), Erişim tarihi: 17.10.2022.

http 12: “Janet Echelman”, <https://www.echelman.com/about> ,Erişim tarihi: 08.01.2023.

http 13: “Janet Echelman”, <https://www.echelman.com/#/126-milan/> ,Erişim tarihi: 08.01.2023.

Koç, Y. (1994). *Mekan ve Nesne*. Felsefe Arşivi, sayı 29, s.13-20. <https://www.acarindex.com/pdfler/acarindex-577f9b89-c33f.pdf>, Erişim tarihi: 13.12.2022.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Isabel Berglund, Dikiş şehri-City Of Stitches, 2005, 335 x 320 x 250 cm, Kunsthal Charlottenborg Danimarka. <https://www.isabelberglund.dk/installation>, Erişim tarihi: 20.01.2023.

Görsel 2. Wlodzimierz Cygan, Oyun Döngüsü-Cykl Igreki, 2013, Dokuma tekniği, 260-70-30 cm, Po-Swiaty Glows. [https://cyganart.com.pl/#!section\\_32](https://cyganart.com.pl/#!section_32), Erişim tarihi: 07.11.2022.

Görsel 3. Faiq Ahmed, Denklem-Ekvasyon, 2016, Yün Halı, İsveç Tekstil Müzesi. <https://faigahmed.com/>, Erişim tarihi: 09.12.2022.

Görsel 4. Sheila Hicks, Sorgulama Sütunu-The Column of Inquiry, 2016. <https://alisonjacques.com/artists/sheila-hicks>, Erişim tarihi: 04.01.2023.

Görsel 5. Ashley V. Blalock, Kraliçe Annenin Danteli-Queen Anne's Lace, 2017, Falmount, MA. <https://www.ashleyvblalock.com/installation/queen-anne-s-lace/407>, Erişim tarihi: 09.12.2022.

Görsel 6. Ramazan Can, Evvel Zaman İşi-The work of once upon a time, 2018, Halı, Video, Metin, Kalıntı, 125x190 cm. <https://www.canramazan.com/evvel-zaman-isi-the-work-of-once-upon-a-time/>, Erişim tarihi: 19.12.2022.

Görsel 7. Fırat Neziroğlu, Âdem ve Havva-Eva and Adam, 2011-2018, El dokuması, Hafif yerleştirme 74x93cm, 80x97cm. <https://www.firatneziroglu.co.uk/artwork> Erişim tarihi: 21.11.2022.

Görsel 8. Ernesto Neto, Sun Force Ocean Life, 2020, Tığ işi tekstil ve plastik toplar, Enstalasyon, The Museum of Fine Arts, Houston. <https://www.maxhetzler.com/exhibitions/ernesto-neto-sunforceoceanlife-2021>, Erişim tarihi: 09.01.2023.

Görsel 9. Akiko Kotani, Kızıl Şelaleler-Red Falls, 2021, tığ işi, polietilen, enstalasyon, Uluslararası Fiberarts, Pittsburgh, PA. <https://www.akikokotani.com/installation/red-falls/view/4870450/1/5029860>, Erişim tarihi: 17.10.2022.

Görsel 10. Janet Echelman, Dünya Zamanı-Earthtime 1.26 Milan, 2022, 117x102x 20 cm, Renkli aydınlatma, Uhmwpe lifler ile örülmüş ağ, İtalya. <https://www.echelman.com/#/126-milan/>, Erişim tarihi: 08.01.2023.

**SLOW FOOD VE SLOW FASHION: SÜRDÜRÜLEBİLİR YAŞAMIN YENİ TRENDLERİ****SLOW FOOD AND SLOW FASHION: NEW TRENDS OF THE SUSTAINABLE LIFE****Esra Enes\*, Gülser Yavuz\*\*****Öz**

Günümüzde tüm canlılar, sera gazlarının salınımı ve tarım ürünlerinin doğallığının bozulması gibi çevresel zararlarla karşı karşıya kalmaktadır. Bu dönemde yaşamı tehdit eden bu durumlar hakkında bir farkındalık oluşmuş ve buna bağlı olarak sürdürülebilirliğin önemi artmıştır. Bu bağlamda son on yılda iki önemli akım dikkat çekmektedir: Slow Food ve Slow Fashion. Bu çalışmada "yavaşlık" kavramı insanlığın iki temel ihtiyacını karşılayan benzer disiplinler açısından kavramsal olarak ele alınmıştır. Araştırmanın yöntemi, nitel araştırma yöntemlerinden, doküman analizidir. Çalışmada Türkiye'de TR dizinde gastronomi ve moda disiplinleri açısından yer alan 26 makale içerik, amaç, yöntem ve sonuç bakımından değerlendirilmiş ve raporlanmıştır. Her iki disiplinin hızlı üretim ve tüketim döngüsüne karşı geliştirilmiş yavaşlık eyleminin benzerlik ve farklılıklarının incelenerek sürdürülebilir bir yaşam için öneriler sunulmuştur. Sonuç olarak, Slow Food ve Slow Fashion terimleri birbirlerinden farklı olmalarına rağmen, ortak özellikleri nedeni ile sürdürülebilir, bilinçli, adil ve kültürle uyumlu bir yaşam tarzı benimsemeyi teşvik etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Slow Food, Slow Fashion, Sürdürülebilirlik, Gastronomi, Moda.

**Abstract**

Today, all living beings are faced with environmental damages such as greenhouse gas emissions and the degradation of naturalness in agricultural products. In this period, an awareness has emerged regarding these life-threatening conditions, leading to an increased importance of sustainability. In this context, two significant trends have emerged in the last decade: Slow Food and Slow Fashion. In this study, the concept of "slowity" has been conceptually examined in terms of similar disciplines that meet two fundamental needs of humanity. The research method employed is document analysis, which is a qualitative research method. In the study, 26 articles related to gastronomy and fashion disciplines in Turkey's TR index were evaluated and reported in terms of content, aim, method, and conclusion. By examining the similarities and differences of the slow movement developed against the fast production and consumption cycles in both disciplines, recommendations have been provided for a sustainable life. In conclusion, although the terms Slow Food and Slow Fashion are distinct from each other, their shared characteristics promote a sustainable, conscious, fair, and culturally compatible lifestyle.

**Keywords:** Slow Food, Slow Fashion, Sustainability, Gastronomy, Fashion.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 15.04.2023 – 14.06.2023*

\* Öğr. Gör. Dr., Tarsus Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Moda Tasarım Bölümü, esraenes@tarsus.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5411-2989>.

\*\* Dr. Öğr. Üye., Mersin Üniversitesi, Turizm Fakültesi, Gastronomi ve Mutfak Sanatları, gulser@mersin.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9740-9045>.

## 1. Giriş

Günümüz insanlığı, 21. yüzyılın bir parçası haline gelen hızlı yaşamının karakterize ettiği fast food ile her zaman yaşamaya hazır bir dünyanın (ready to go world) yaşam stiline alışmıştır (Tam, 2008: 209). Modern kültür, inanılması güç bir hızda ilerlemektedir. Yeni fikirlere, gelişen teknolojilere ve sürekli değişen moda gibi yaşam tarzlarına çağımız insanların daha eğilimli olduğu gözlenmektedir (Malpas ve Drakakis, 2004:1). Post-modern yaşam biçimleri, insanların davranışlarını dönüştürmüştür. Bugünün dünyasında yaşam koşulları, insanları hızlı ve aşırı tüketen bireyler rolüne zorlamaktadır. Bu kaçınılmaz hızlı üretim ve tüketim döngüsü, artan nüfusun etkisiyle birlikte çevre üzerinde olumsuz sonuçlara neden olmuş ve bu durum, sürdürülebilirliğin üç ayağını oluşturan insan, ekonomi ve çevre açısından yavaşlamaya ihtiyaç duyulduğunu göstermiştir.

Yaşam stilineki bu “hızlı” değişimin yarattığı olumsuzluklara karşı “slow movement” akımı ortaya çıkmıştır. Honore (2006) slow movement akımını daha hızlı olanın her zaman daha iyi olduğuna karşı bir devrim olduğu şeklinde betimlemiştir. Yavaş akım, her şeyi yavaş yapmak anlamına gelmemekte, aksine her şeyin doğru hızda yapılması gerektiğini savunmaktadır. Bu akım saatlerin ve dakikaların geçirtilmemesi ve her anın tadının çıkarılması gerektiği düşüncesi ile ortaya çıkmıştır. Her şeyi olabildiğince hızlı yapmak yerine iyi yapmanın savunucusu bu fikir, nicelikten çok niteliği önemseyen bir yaklaşımdır. Yavaş akımın etkilerinin en çok görüldüğü disiplinler “Slow Food” ve “Slow Fashion” olarak örneklendirilebilir.

Slow Food, fast food endüstrisine bir tepki olarak ortaya çıkmış ve daha sonra bir çığ gibi büyüyerek, hız kazanan bu endüstrinin olumsuz etkilerini ve sorunlarını dünyaya yayan bir akıma dönüşmüştür. Bu akım yavaş, doğal ve yerel gıda tüketimini savunmaktadır. Slow Food, çevreye zarar vermemeyi, yerel, geleneksel, doğal usullerle üretimi savunan ve bu yönde üreticiyi destekleyen, yerel kültürlerin korunmasını ve yaşatılmasını, etik, adil ve bilinçli tüketimi teşvik eden bir harekettir. Her bölgenin kendi kültürüne ait yeme alışkanlıklarını sürdürmesine vurgu yapmaktadır (Slow Food Foundation, t.y.).

Fast fashion üretim şekli ise günümüz moda endüstrisine oldukça hâkimdir. Bu üretim şekli tüketim hızını ve oranını değiştirirken, kişilerin giysilerle olan bağını da olumsuz etkilemiştir.



Modada “fast” terimi ile artan üretim ve artan karlılık oranı ile ekonomik büyüme hedeflenmiştir. Hızlı modada tasarlanan bir giysinin mağazada yer alma süreci 3 hafta gibi kısa bir sürede olmaktadır (Fletcher, 2008). Diğer yandan fast fashion’un olumsuz etkileri olan modada haftalık olarak güncellenen koleksiyonlarla giysilerin değersizleşmesi, ucuz hammadde temini, adil olmayan çalışma koşulları, atık üretiminin dikkate alınmaması ve bilinçsiz tüketimin çevresel etkilerine tepki olarak Slow Fashion akımı ortaya çıkmıştır. Slow Fashion, moda endüstrisinin yarattığı bu aşırı tahribat, çevre sorunlarına ilgisizlik ve savurganlığı azaltmaya yönelik bir moda perspektifi sunmaktadır (Clark, 2015).

Buradan hareketle araştırmada, modern dünyanın döngüselliğinde her insan tarafından ihtiyaç duyulan gıda ve giyimin yer aldığı iki ayrı disiplin alanında ortak bir terim ve akım haline gelen “Slow Food” ve “Slow Fashion” kavramları detaylıca incelenmekte, alan yazında odaklanılan konular ve içerikler açısından karşılaştırılmaktadır.

## **2. Slow Food Hareketi**

Slow Food akımı, 1986 yılında Roma’da İspanyol Merdivenleri yakınlarında McDonald’s açılmasına karşı Carlo Petrini’nin bir tepki göstermesiyle başlamıştır (Petrini, 2003). İtalya’da bir protestoyla başlayan bu akım 1989’da uluslararası bir hareket haline gelmiş günümüzde Türkiye’nin de dahil olduğu 160 ülkenin üyesi olduğu ve 1 milyon kişinin de desteklediği bir harekete dönüşmüştür (Slow Food Foundation, t.y.).

Simonetti (2012:1169), tepkinin en başından beri sadece fast food’u tarzı bir gıda modeline değil, bütün bir kültüre karşılık olduğunu ve fast food’ un yalnızca tek bir değeri olan yeni bir kültür ve yeni bir medeniyet tarafından desteklendiğini belirtmektedir. Nitekim günümüzün modern dünyasının McDonaldaştırılmasından (McDonaldization) endişe duyulmaktadır. Küreselleşmenin de etkisiyle ülkelerin ulusal kimlikleri giderek kaybolmakta ve tek tip bir mutfak kültürüne doğru evrilmektedir (Akarçay, 2014:2). Slow Food, bu görüşe karşı bir akım olarak ortaya çıkmıştır. “McDonaldaştırma” terimi ilk olarak sosyolog Ritzer tarafından “The McDonaldization of Society” isimli kitabında kullanılmıştır. Ritzer (2011), McDonaldaştırmanın küreselleşmede, özellikle kültürlerin homojenleşmesini artıran bir güç olduğu endişesini vurgulamaktadır. Fast food restoranlarının altında yatan ilkeler, Amerikan

toplumuna ve dünyanın geri kalanına giderek daha fazla hâkim olan bir süreçtir. Bu beş temel ilke: verimlilik, hesaplanabilirlik, öngörülebilirlik, teknoloji aracılığıyla kontrol ve rasyonelliğin irrasyonelliğidir (Ritzer, 2011).

Cambridge sözlükte Slow Food “dikkatli bir şekilde hazırlanmış ve pişirilmiş iyi yemek” olarak tanımlanmıştır. Her ne kadar Slow Food ile bir felsefe yansıtılsa da günümüz modern dünyasında Slow Food felsefesi, gıda kavramını birbiriyle bağlantılı üç ilke ile tanımlanmaktadır. Bunlar, kaliteli, lezzetli ve sağlıklı yiyeceği ifade eden “iyi”, çevreye zarar vermeyen üretimi ifade eden “temiz” ve tüketiciler için ulaşılabilir fiyatlar, üreticiler için adil koşullar ve ücretler anlamı taşıyan “adil” ilkeleridir. Bu doğrultuda Slow Food Foundation da bir manifesto da yayınlanmıştır (Slow Food Foundation, t.y.).

Slow Food hareketi, yöresel mutfağı, yerel çiftçiliği, ortak yemekleri ve geleneksel yemek hazırlama yöntemini korumayı amaçlamaktadır (Georgica, 2014). Hareket, lezzetli, kaliteli ve sağlıklı yiyeceklerin üretilmesi, çevre dostu tarım uygulamalarının yaygınlaştırılması ve adil ticaret uygulamalarının hayata geçirilmesi gibi değerleri benimsemekte ve varlığını birçok ülkede aktif bir faaliyet sergileyen yerelliği korumayı ve sürdürmeyi amaçlayan bir sivil toplum örgütü üzerinden aktif bir şekilde yürütmektedir. Bugün dünya çapında 1.600'den fazla yerel topluluk, Slow Food üyesi kendi topluluklarında düzenledikleri etkinlikler ve faaliyetler aracılığıyla bu felsefeyi hayata geçirmektedir. Basit ortak yemekler ve tadımlar, yerel üreticilere ve çiftliklere yapılan ziyaretler, konferanslar, eğitimler, tartışmalar, film gösterimleri/festivaller bu faaliyetlerden bazılarıdır (Slow Food Foundation t.y.).

Slow Food hareketinde bu amaçlarla biyolojik çeşitlilik üzerine çeşitli projeler yürütülmektedir. 400'den fazla projede, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan kaliteli gıda üretimlerini sürdürmek için “Presidia” adı verilen küçük ölçekli üretici gruplarıyla çalışılmaktadır. Yeryüzü pazarlarında (Earth Markets), Slow Food ilkelerine uygun gıda ürününü teşvik eden uluslararası bir çiftçi pazarı ağı oluşturulmaktadır. Şefler Birliği ile şefler yerel küçük ölçekli üreticilerle bir araya getirilmektedir. Slow Food hareketinin en önemli projelerinden birisi olarak görülen “Ark of Taste” (Lezzet Gemisi/Nuhun Ambarı) ise, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan lezzetli ve farklı yiyeceklerin yer aldığı çevrimiçi bir katalogdur. Topluluklarının kültürlerinin önemli bir parçası olarak görülen tatlarının kaybolmasıyla ilgili uyarı ve bilgilendirme olarak

gittikçe büyümektedir. Katalogda 6000'den fazla ürün bulunmakta ve Türkiye'den de 79 lezzet burada yer almaktadır (Slow Food Foundation for Biodiversity, t.y.). Böylece yok olmaya yüz tutmuş yiyecekler ait olduğu kültürel değeri ve geleneksel yapısıyla korumaya çalışılmakta ve tüm dünyaya tanıtılması amaçlanmaktadır.

Slow Food tüketim modeli; koruma ve eğitim olmak üzere iki işlev yürütmektedir. Koruma işlevinde bilimsel araştırma (Ark of Taste), üreticileri destek (Presidia) ve yerel yetkilileri destek yer alırken, eğitim işlevinde etkinlik organizasyonu lezzet eğitimi ve gastronomik akademik eğitim yer almaktadır (Nosi ve Zanni, 2004:785-786). Filippo Fontefrancesco (2018: 19-20), Slow Food hareketinin gıda anlayışına yaptığı önemli teorik katkısının yanı sıra bu süreçte yer alan tüm aktörleri kapsayan bir değerlendirme sisteminin tasarlanması ve etkinleştirilmesi konusundaki önemli katkısının da üzerinde durmaktadır. Yazar, İtalya örneğinde yaptığı çalışmada bu kapsamda bir model oluşturmuştur. Değerlendirme sistemi, yerel bir alandan ve üretimden başlamakta ve koruma işlevi kapsamında bilimsel araştırma ve üreticileri destek ile devam etmektedir. Eğitim işlevi, yerel yetkililer desteği, bölgede öne çıkan festivaller, yerel ve ulusal ticari ortaklıklar ile teşvik, dağıtım ve satış ile topluluk, katılım, farkındalık sağlanabilmektedir.

Heitmann vd.'e göre (2011:111), Slow Food'un daha da gelişmesi, Slow Food'un fikirlerine benzer yaklaşımlar sergileyen ancak bu felsefeyi şehirlere ve destinasyonlara doğru genişleten Slow City (Yavaş/sakin şehir) hareketidir. Slow Food ve Slow City hareketlerinden sonra Slow Tourism, seyahat ve turizm faaliyetlerini kapsayacak şekilde bu felsefenin bir uzantısı olarak gelişmiştir.

### **3. Slow Fashion Hareketi**

Moda, insanların yaratıcılığı ve zekâsını kullanarak, toplumda kendini ifade ettiği görsel bir iletişim aracıdır (Hethorn ve Ulasewicz, 2008). Moda, insan hayatının giyinmek için olan ihtiyacından daha fazlasını ifade etmekte, sosyal görünüm, hayattan alınan lezzet ve benzersiz olma hissiyatını sağlamaktadır. Kültürel ifade, ekonomik durum, coğrafya ve iklimin ifadesi olan moda günümüzde çok farklı bir tüketim unsuru haline gelmiştir. Artan seri üretim ve çevreye verdiği zararlar, moda endüstrisinin yeni bir bakış açısına olan ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır. Yılda 4 sezon için koleksiyon sunan moda endüstrisi, hızlı moda yaklaşımı ile üretim döngüsünü

haftada 1 koleksiyon sunacak şekilde, yılda 52 koleksiyon sunumu ile deformasyona uğramıştır. Bunun sonucunda, hızlanan moda endüstrisi hızlanan tüketim döngüsünün olağan dönüşümüne neden olmuştur.

Hızlı moda, Slow Food gibi tatmin sağlama hızı nedeni ile "Mcfashion" olarak nitelendirilmiştir (Joy vd., 2012). Fast fashion, fast food gibi standartlaştırılmış ve seri üretilen anlamına gelir. Bir giysi, bir hamburger gibi homojen bir şekilde büyük ölçeklerde ve dünya çapında her yerde tasarlanıp sunulabilir. Bu iki üretim hattının genel özellikleri ucuz, hızlı ve kolay olmasıdır. Hızın esas amacı, üretimdeki karlılık oranını artırmaktır. Hızlı moda aslında hızlı üretmekten ziyade ekonomik büyümeyi hedefleyen bir dizi ticari büyümeyi amaçlamaktadır (Fletcher, 2010). Moda üreticilerinin hızlı üretim ve hızlı büyümeyi hedefleyen bu yaklaşımlarına karşıt oluşan slow fashion tasarım bakış açısı bu üretim ve tüketim döngüsünü yavaşlatmayı ve moda üretiminin çevresel etkileri azaltmayı hedeflemektedir.

Slow Fashion, sürdürülebilir bir tasarım ve tüketim için gerekli stratejileri oluşturmak için yaratıcı donanımları sağlamaktadır (Niinimäki, 2013a). Azalan kaynaklar ve tüketim bilincinin oluşması ile birlikte hızlı üretim ve hızlı tüketim zincirinin kırılmasını sağlayacak Slow Fashion akımı ile üretici ve tüketicilere daha bilinçli üretim ve tüketim alışkanlıkları kazandırılması arzu edilmektedir. Slow Fashion terimi, gıda sektörünün bir parçası olan Slow Food görüşünden etkilenecek ortaya çıkmıştır (Fletcher, 2010). Slow Fashion, Slow Food'un bazı prensiplerini takip etmektedir. Bunlar genel olarak: çalışanların haklarının korunarak sorumluluk bilincine sahip bir üretim sürecine sahip olması esas alınmıştır. Yöresellik ise yavaş tasarımın diğer bir yönüdür. Slow Fashion, giysinin daha fazla kullanılmasını, daha uzun yaşam süresine sahip olması ve daha kaliteli olmasını amaçlar. Yavaş modanın daha insancıl ve etik bir gelecek için yerel zanaatlara duyarlılıkla tasarlanan uzun ömürlü, dayanıklı, çevre dostu ürünlerin karakterize edilmesinde tasarımcı, üretici ve kullanıcı arasında şeffaf bir iletişim sunmaktadır (Kipöz, 2013). Giysilerin etik üretim yöntemleri dahilinde üretilmesi, küçük ölçeklerde ve yerel üretim yapılması, iyi çalışma koşulları ve ekolojik materyallerle üretilmesi Slow Fashion için gerekli esas adımlardır (Niinimäki, 2013a). Hammaddeler temininden üretime ve tüketim sonrası aşamalarını kapsayan Slow Fashion ekolojik kaygılarla ürünü daha değerli bir hale getirip kullanım sürecini en yüksek seviyede tutmayı amaçlamaktadır.

Slow tasarım, sürdürülebilir gelişime katkıda bulunmak için yavaş üretim ve tüketim oranlarını hedefler. Döngüsel olarak düşünüldüğünde, daha yavaş bir moda döngüsü daha az kaynak tüketimi ve daha az tüketici sonrası atıkların oluşumu anlamına gelmektedir (Aakko, 2013: 42). Genel olarak yavaşlama terimi ile modada artan kullanım süresi, uzun ömürlü tasarım sayesinde giysilerin tekrar kullanılması ve geri dönüşüm yolu ile atık olan materyallerin yeniden üretim sürecine dahil edilmesini kapsamaktadır (Bocken vd., 2016). Bunların yanısıra tüketici sonrası süreç de Slow Fashion'ın bir parçası olarak bozulan giysilerin tamiri, yeniden kullanılması için gereken aşamalar da slow hareketinin bir parçasıdır. Aakko (2013:39) özellikle estetik açıdan başarılı bir giysinin kaliteli malzemelere üretilmesi sonucunda uzun süreli dayanıklılığı garanti edilebilmektedir. Ancak de Oliveira vd.'nin (2022) çalışmasına göre, zamansız giysiler ve dayanıklı giysiler arayışından çok daha fazlasını ifade ettiğini görülmektedir. Bu konuda Slow Fashion'ın etik üretim anlayışı, hammadde temininde ve üretiminde yöresellik tercihi, atık azaltma politikası açısından çok geniş kapsamlı bir sürdürülebilir bakış açısı sunmaktadır.

Açıkçası, Slow Fashion yaklaşımı sadece moda üreticilerinin üretim yöntemlerini değil aynı zamanda tüketicilerin de davranışının sürdürülebilir bir formda ilerlemesini amaçlamaktadır. Günümüz hızlı moda anlayışının aksine, ürün dayanıklılığı ve uzun süreli kullanımı sürdürülebilir tüketim için ön koşuldur (Cooper, 2005), bu da ancak Slow Fashion perspektifi ile geliştirilebilir. Tüketimi yavaşlatmak için kalite ve dayanıklılığın yanı sıra estetik açıdan eskimeyen malzemelere ve lüks tasarım (high design) ve kalıcı stile yatırım yapmak önemlidir (Niniimaki, 2013b:22). Kaliteli giysilerde dayanıklılık esasında daha uzun ömürlü bir kullanım süreci, yeniden kullanım ve geri dönüşüm seçenekleri ile giysinin atık oluşumunun önüne geçilmesi mümkündür. Tüketici sonrası atık, moda endüstrisinin hızlı ve kitlesel üretiminin tetiklediği bir sorundur.

Yavaş yaklaşım hızlı modanın neden olduğu aşırı savurganlık ve çevre sorunlarına ilgisizlik sorunlarının azaltılmasını hedeflemektedir (Clark, 2008). Bu yaklaşımla daha sürdürülebilir ve etik yöntemleri ile moda uygun olmanın etkilerini tasarım, üretim, tüketim ve kullanım bilincine aktarımını sağlamaktadır. Hazel Clark (2008), sürdürülebilir yaklaşımın moda üretiminde uygulanabilir olmasını sağlayan Slow Fashion yaklaşımına üç ayrı öneride bulunmuştur. Bunlar: lokal kaynakların ve ekonomilerinin dağılımının değerlendirilmesi, üretimi ve tüketici arasında daha az aracılık yapan şeffaf üretim sistemleri, daha uzun kullanım sürecine sahip ve kullanılan

malzemeden daha değerli duygusal ve sürdürülebilir ürünlerin üretimidir. Esasen, Slow Fashion moda ürünü için temin edilecek hammaddeden onun işlenmesi prosesi ve tüketici davranışlarını da kapsayan çok uzun bir sürece etkisi olan bir sürdürülebilirlik yaklaşımıdır. Bu süreçte kaliteli hammaddenin nitelikli ve uzun yıllar boyunca kullanımı hedeflenerek tasarlanması ve tüketim sonrasında atık olarak yok olup gitmemesi adına alternatif çözümlerin üretilmesini gerekli kılan uzun bir dönemi içerisine alan bir sürdürülebilir tasarım yaklaşımıdır.

#### 4. Yöntem

Araştırmanın amacı, son yıllarda alan yazında daha çok yer alan yavaşlık hareketinin insanlığın iki temel ihtiyacı olan yemek ve giyinmek eylemlerini karşılayan disiplinler açısından karşılaştırmalı değerlendirilmesidir. Bu esasta, hızlı üretim ve hızlı tüketim döngüsüne karşı geliştirilmiş yavaşlık hareketi üzerine, gastronomi ve moda disiplinlerine ait olan Slow Fashion ve Slow Food konusu, her iki alanı da derinden etkileyen “yavaşlık” terimini içeren bilimsel çalışmalar açısından incelenmiştir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden, doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Doküman analizi belli bir amaca yönelik olarak, kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsayan bir veri toplama yöntemidir (Karasar, 2009:183). Doküman analizi kapsamında makale taramada, araştırma kapsamında hedeflenen temel bilgiye ulaşabilmek için anahtar kelimeler oluşturularak süzme gerçekleştirilmekte ve ardından özetleme yapılmaktadır (Kozak, 2007:97). Veri toplama aşamasından sonra ulaşılan dokümanlar belirli bir sistem içerisinde kataloglanmakta ve birbirleriyle karşılaştırmalı olarak çözümlenmekte, yorumlanarak raporlanmaktadır (Sak vd. 2021:235-236). Bu bağlamda, araştırmanın evreni Türkiye’de TR dizinde yer alan “Slow Food” ve “Slow Fashion” konusunda yayınlanmış makalelerdir. Çalışmanın örneklemini ise, TR dizinde yer alan araştırmalara ulaşmak üzere TÜBİTAK ULAKBİM TR Dizin web sitesi ([www.trdizin.gov.tr](http://www.trdizin.gov.tr)) üzerinden 21.02.2014 - 06.04.2023 tarihleri arasında yayınlanmış olan toplam 26 makale oluşturmuştur. Bu kapsamda “Slow Food”, “Yavaş Yemek” anahtar kelimeler karşılığında 18 makaleye, “Slow Fashion” ve “Yavaş Moda” anahtar kelimelerini karşılayan 8 makaleye ulaşılmıştır. Elde edilen veriler sistematik (yıl bazlı) bir sırada incelenerek içerikleri analiz edilmiştir. Makaleler yazarları, yayın yılları, amaçları, yöntemleri ve sonuçları kapsamında karşılaştırarak raporlanmıştır.

Çalışmanın sınırlılıkları kapsamında, yapılan tarama sırasında elde edilen makalelerden ilgili alanlar dışında kalan ve içeriklerinde Slow Food ve Slow Fashion geniş bir şekilde yer almayan çalışmalar hariç tutulmuştur. Slow Food alanında yapılan ulusal çalışmaların sayıca çokluğu nedeni ile bu araştırma sadece TR dizin yayınların incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

#### 4. Bulgular

TR Dizin taraması sonucu elde edilen Slow Food konulu 18 adet makale analiz edilmiş ve bulgular Tablo 1'de özetlenerek gösterilmiştir. Tablo 1'e göre ilki 2014 yılında yayınlanan çalışmaların çoğunluğunun görüşme tekniği ile tasarlanmış nitel araştırmalardan oluştuğu görülmektedir.

**Tablo 1.** TR Dizinde Yer Alan Slow Food Konulu Makaleler.

Yazar	Amaç	Yöntem/ Veri Toplama Tekniği	Sonuç
Şahin ve Kutlu, 2014	Sürdürülebilir kalkınma ve Cittaslow temel ilkeleri hakkında temel bilgileri vermek bu iki kavramın birbiriyle karşılaştırmalı ilişkisini kurmak ve yavaş hareketinin doğuşu ve Slow Food hakkında bilgi vermek amaçlanmıştır.	Derleme	Slow Food hareketiyle iş birliğinin de zorunlu kriterler arasında yer aldığı yavaş şehir ilkeleri ile planlanması gereken ekonomik ve sosyal kalkınma uygulamaları, sürdürülebilir kalkınma anlayışı ile uyumlu olduğu tespit edilmiştir.
Eşitti ve Harputoğlu Demir, 2015	Slow Food prensiplerine göre oluşturulmuş yeryüzü pazarlarına, Slow City Gökçeada'da yerel halkın yaklaşımını ölçmeyi amaçlamıştır.	Nitel Araştırma (Örnek Olay İncelemesi)	Gökçeada yerel halkı genel olarak yeryüzü pazarı projesine olumlu yaklaşım sergiledikleri gözlenmiş ve slow city oluşumunu benimsedikleri sonucuna ulaşılmıştır. Ancak yerel halkın bu proje hakkında yeterli bilgiye sahip olmadığı bilgisine ulaşılmıştır.
Bucak ve Turan, 2016	Gökçeada turizmine Slow Food akımının katkısını, bölge turizmi ve hareket ile ilgisi olan Gökçeada'da yer alan çeşitli kamu çalışanları görüşleri üzerinden belirlemektir.	Nitel Araştırma (Görüşme)	Gökçeada'da turizm alanında, slow food akımı benimsendikten sonra olumlu gelişmeler yaşanmıştır. Ancak; Slow Food açısından bu yörede bir marka değeri oluşturulma konusunda beklenen başarı sağlanamamıştır.
Özgürel ve Avcıkurt, 2018	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi akademisyenlerinin Slow Food	Nitel Araştırma	Destinasyon seçiminde Slow Food uygulamalarına önem verildiği,

	algısının turist perspektifinden incelenmesidir.	(Görüşme)	yöresel, geleneksel yemek olarak algılandığı ve taze, doğal sağlıklı olma nedenleriyle tercih edildiği tespit edilmiştir.
Başarangel ve Tokatlı, 2018	Slow Food akımı kapsamında ortaya çıkan Yeryüzü Pazarlarından olan Şile Yeryüzü Pazarı ziyaretçilerinin memnuniyet düzeylerinin değerlendirilmesi amaçlanmıştır.	Tarama Modeli (Anket)	Yeryüzü pazarı ziyaretçileri, pazarda yer alan ürünlerin niteliklerinden, personelden ve pazarın fiziki imkanlarından genel olarak memnun oldukları ve Slow Food üyesi olduğu belirlenen ziyaretçilerin yarısından fazlasının pazarın adil, temiz ve iyi gıda ilkelerinin uyguladığından haberdar oldukları ortaya konmuştur.
Zengin ve Genç, 2018	Slow City Göynük'ün, ağa dâhil olmasıyla birlikte buradaki konaklama ve yiyecek içecek işletmelerinin yöneticilerinin pazarlama faaliyetlerine bakış açısında Slow Food ile oluşan değişimler ve gelecekte oluşabilecek değişimlerin değerlendirilmesi yapılmıştır.	Nitel Araştırma (Görüşme ve Gözlem)	Pazarlama konusunda çeşitli değişiklikler ve beklentiler olduğu tespit edilmiştir. Talep artışı olduğunu ve turizm sezonunun uzadığını belirten katılımcılar olmuştur. Bazı katılımcılar ise bu görüşün aksine yetersizlikler ve eskiliklere dikkat çekmişlerdir.
Uslu ve Karabulut, 2019	Slow City üyesi olan Köyceğiz ilçesinde Slow Food konseptine sahip bir restorana gelen yabancı turistlerin, marka imajı, algılanan hizmet kalitesi, marka güveni ve marka sadakati düzeyleri nicel araştırma yöntemiyle ölçülmüştür	Tarama Modeli (Anket)	Algılanan hizmet kalitesinin; Slow Food konseptine sahip bu restoranın marka imajı ve marka güveni ve marka sadakati konuları üzerinde anlamlı ve pozitif etkileri olduğu tespit edilmiştir.
Özgen, Ergun ve Kaymaz, 2019	Kavrulma, öğütülme, ağır ateşte yavaş pişirilmesiyle bugünkü anlamda Slow Food'un ilk kahve pişirme tekniği olduğu tespitiyle Türk kahvesini ele alınmıştır.	Nitel Araştırma (Doküman Analizi)	Türk kahvesi kültürü ve geleneğinin korunması açısından Slow Food hareketine uygun (iyi-temiz- adil) bir içecek olduğu tespit edilmiştir.
Özgen ve Süren, 2019	AHBV Üniversitesi, Gastronomi ve Mutfak Sanatları öğrencilerinin Fast Food ile Slow Food tüketim nedenleri arasındaki farka ait görüşlerini ortaya koymak amaçlanmıştır.	Tarama Modeli (Anket)	Öğrenciler arasında "mekân", "ulaşılabilirlik" ve "kişisel tatmin" gibi etkenlerin erkek öğrenciler arasında Fast Food tüketiminde yüksek etkiye neden oldukları tespit edilmiştir. Kız öğrencilerin Fast Food tüketiminde bu üç etkenden daha az etkilendikleri görülmüştür.



Ayyıldız, 2020	Slow City Şirince'de faaliyette bulunan yiyecek ve içecek işletmelerinin Tripadvisor'da yer alan olumsuz yorumlarını incelemek amaçlanmıştır.	Nitel Araştırma (Doküman analizi)	Olumsuz yorumların en çok yemek, fiyat ve servis konusunda olduğu ortaya konmuştur.
Sandıkçı ve Baydeniz, 2020	Ege Bölgesi'nde yer alan slow city üyesi şehirlerin bölge restoranlarında yöresel yemekleri sunma durumunu belirlemek amaçlanmıştır.	Nitel Araştırma (Görüşme)	Slow city üyesi şehirlerin web sitesinde yer alan yiyeceklerin ege bölgesindeki üye işletmelerde bulunmadığı ve buldukları şehirlerin yöresel yemekleri arasında yer almasına rağmen, bazı yemeklerin restoran menülerinde yer almadığı ve sunulmadığı görülmüştür.
Demir, 2021	Türkiye'nin ilk Slow Food Köyü olan Germiyan'ın Slow Food Hareketi ve sürdürülebilir turizm alanının şehirdeki günlük yaşam ve turizm açısından köyde yarattığı etkiyi incelemek amaçlanmıştır.	Nitel Araştırma (Görüşme ve Görüşme)	Slow Food Hareketi'nin köyün günlük yaşamı ve turizm gelişimi açısından olumlu etkileri olduğu, köyün tanınabilirliğine katkı sağladığı, yerel halkın kendi içindeki iletişimini pozitif yönde etkilediği, ekonomik olarak gelişim sağladığı bilgilerine ulaşılmıştır. Ancak bu Slow Food akımına ait bilgilerin ezberine dayalı uygulandığı ve içselleştirilmediği sonucu elde edilmiştir.
Şeyhanlıoğlu, 2021	Muğla'nın Ula ilçesinde yer alan slow city Akyaka'daki butik otellerin yiyecek-içecek departmanına yönelik Tripadvisor şikâyetlerinin incelenmesi amaçlanmıştır.	Nitel Araştırma (Doküman analizi)	Slow City Akyaka'da yer alan butik otellerin Trip advisor şikâyetleri incelendiğinde genel olarak fiyat, kahvaltı kalitesi, yemek kalitesi, temizlik, servis personeli memnuniyetsizliği hakkında olduğu sonucuna ulaşılmıştır.
Sevim ve Güner, 2021	Kastamonu'ya ait beş ayrı dalda tescillenen gastronomik ürünlerin ilde düzenlenen gastronomi festivallerindeki rolünü belirlemek amaçlanmıştır.	Nitel Araştırma (Görüşme)	İlin festival yetkilileri ulusal tescil projelerinde uluslararası olanlara göre daha ilgili ve bilgili oldukları ve tescilli gastronomik ürünlerin ve yerel ürünlerin ilçe festivallerinde yer bularak tanıtıldığı tespit edilmiştir.
Çelebi ve Genç, 2021	Gastronomi ve mutfak sanatları bölümü öğrencilerinin Slow Food algısını ortaya çıkarmak amaçlanmıştır.	Nitel Araştırma (Görüşme)	Gastronomi ve mutfak sanatları bölümü öğrencilerinin Slow food akımı hakkında zaten gelişmiş farkındalık düzeylerini olduğunu ve onlar için bundan beklentilerinin

			gelenek ve göreneklere uygun, standart bir hizmet olduğu tespit edilmiştir.
Çılgınoğlu ve Güner, 2021	Kastamonu'daki gastronomik ürünlerinin Slow Food Nuh'un Ambarı projesi kapsamında da değerlendirilmesi ve ilgili kriterler göz önüne alınarak listeye girip giremeyeceği değerlendirilmiştir.	Nitel Araştırma (Doküman analizi)	Bu araştırma sonucunda Kastamonu'ya ait 10 adet gastronomik ürünün Nuh'un Ambarı projesine girebilecek potansiyele sahip ürünler olduğu tespit edilmiştir.
Şahin, 2022	Türkiye'nin slow city şehirlerinden Akyaka'da Slow Food akımı ile geleneksel ekşi mayalı ekmeğin yapımı örneği üzerinden sürdürülebilir mutfak uygulaması arasındaki ilişkiyi araştırmaktır.	Nitel Araştırma (Görüşme)	Unutulmaya yüz tutmuş geleneksel gastronomik ürünlerin sürdürülebilirlik açısından önemli olduğu ve bu ürünlerin sağlıklı yaşam ve beslenmeye önem veren kişilerce tercih edildiği ortaya konmuştur.
Güner ve Çılgınoğlu, 2023	Slow Food Nuh'un Ambarı projesi için Afyonkarahisar mutfak kültürüne ait gıda ürünlerinin aday olma potansiyeli ve katalogda yer alabilmek için gerekli ölçütler üzerinden incelenmiştir.	Nitel Araştırma (Doküman analizi)	Afyonkarahisar mutfak kültürüne ait projeye aday olabilecek yedi gastronomik ürün önerilmiştir.

İlk makale, Slow Food hareketinin şehirlere taşındığı Slow City hareketi ile sürdürülebilir kalkınma ilişkisi inceleyen bir derleme çalışmasıdır (Şahin ve Kutlu, 2014). Araştırmaların sekiz tanesi Slow City/köyü olan yörelerde/shehirler kapsamında yürütülen çeşitli çalışmalardır. Bunlardan bir tanesi yörenin ekşi mayalı ekmeğinin unutulmamasının ve geleneksel yöntemlerle yapılarak sürdürülebilirliğinin sağlanmasının vurgulandığı bir çalışmadır. Diğer ikisi Tripadvisor üzerinden olumsuz yorumların belirlenmesine yönelik araştırmalardır. Bunlardan bir tanesi Slow City Şirince'de yer alan restoranlar diğeri Akyaka'da butik oteller örneğinde gerçekleştirilmiştir (Ayyıldız, 2020; Şeyhanlıoğlu, 2021). Yabancı turistlerin bakış açısının ele alındığı tek araştırma Slow City üyesi olan Köyceğiz ilçesinde Slow Food konseptine uygun bir restorana gelen yabancı turistler üzerinde yapılmıştır (Uslu ve Karabulut, 2019).

İki araştırma, iki ayrı üniversitede Gastronomi ve Mutfak sanatları öğrencileri ile yürütülmüştür (Özgen ve Süren, 2019; Çelebi ve Genç, 2021). Bir tanesi nicel diğeri de nitel

araştırma yöntemiyle yapılan çalışmaların ilkinde öğrencilerin Slow Food algılarını belirlemek dışında ise Fast Food ile Slow Food tüketim nedenleri arasındaki farkı ortaya koymak amaçlanmıştır. İlk çalışmada cinsiyetlerine göre öğrencilerin tüketimlerinde bazı boyutlarda farklılıklar tespit edilmiş, dışında ise öğrencilerin Slow Food akımı hakkında zaten gelişmiş farkındalık düzeylerinin olduğu ortaya konmuştur. Özgürel ve Avcıkurt (2018) ise Muğla'daki akademisyenlerin Slow Food algısını araştırmıştır.

Eşitti ve Harputoğlu Demir (2015); Başarangil ve Tokatlı (2018)'nin çalışmalarında Slow Food hareketinin prensipleri doğrultusunda oluşturulan yeryüzü pazarları konu edilmiş ve bu pazarlara yerel halkın yaklaşımı ve katılımcıların memnuniyet düzeyi belirlenmiştir. Son olarak iki araştırma (Çılgınoğlu ve Güner, 2021; Güner ve Çılgınoğlu, 2023) illerin gastronomik ürünlerinin "Ark of Taste" projesi kapsamında değerlendirilmesinin araştırıldığı çalışmalardır. Benzer bir çalışma da Türk kahvesi kültür ve geleneğinin Slow Food hareketine uygunluğunun aktarıldığı Özgen vd. (2019) tarafından yapılmıştır.

TR Dizin taraması sonucu elde edilen "Slow Fashion" ve "Yavaş Moda" sözcükleriyle yapılan taramada ise 8 adet makaleye ulaşılmıştır. İlgili alan dışında kalan ve içeriklerinde "Slow Fashion" konusuna geniş yer vermeyen çalışmalar dışında elde edilen makaleler amaç, yöntem ve sonuçları ile birlikte geçmişten günümüze özetlenerek Tablo 2'de gösterilmektedir.

**Tablo. 2.** TR Dizinde Yer Alan Slow Fashion Konulu Makaleler.

Yazar	Amaç	Yöntem/Veri Toplama Tekniği	Sonuç
Kipöz ve Atalay 2015	Slow Fashion akımının etkisi etik moda bağlamında tasarım ve üretim stratejileri hakkında söylemsel ve ticari teslimiyetiyle medyada yer alan haberlerin literatür incelemesi gerçekleştirilmiştir.	Derleme	Etik modanın üretim ve çalışma ilkeleri açısından incelendiğinde ana akım ve etik moda medyasında, etik modanın esas değerinin ana akım medyasında yer almadığı belirlenmiştir.
Tama, Encan ve Öndoğan, 2017	Üniversite öğrencilerinin sürdürülebilirlik ve Slow Fashion açısından, giysilere dair tutumlarının ve bilgilerinin	Tarama modeli (Anket)	Üniversite öğrencilerinin %80'inin Slow Fashion hakkında yeterli bilgiye sahip olmadığı, öğrencilerin yarısının sürdürülebilirlik hakkında hiçbir bilgisi

	değerlendirilmesi amaçlanmıştır.		olmadığı, akademik programların bu bilgiler üzerinde etkili olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.
Yıldız ve Ayvaz, 2018	Üniversite öğrencilerinin Slow Fashion akımına karşı yaklaşımlarının incelenmesi ve farkındalıklarının değerlendirilmesi amaçlanmıştır.	Tarama modeli (Anket)	Üniversite öğrencilerinin Slow Fashion hakkında bilinçli tüketim davranışı sergiledikleri bulgularına ulaşılmıştır.
Yücel ve Tiber, 2018	Sürdürülebilir moda, Slow Fashion, geri dönüşüm, ekolojik moda gibi kavramların, hazır giyim ve tekstil sektöründe incelenmesi amaçlanmıştır.	Derleme	Slow Fashion ile uzun ömürlü giysi üretimleri yapılması nicelik yerine niteliğe önem veren hazır giyim üretim sistemleri önerilmektedir. Bunun yanı sıra nitelikli iş gücü ve daha duyarlı tüketici kitlesinin yaratılmasında tüketicilerin de bilgilendirilmesi gerekli görülmektedir.
Tiber ve Yücel, 2018	Türkiye’de üretim yapan hazır giyim firmalarının tasarımcılarının hızlı moda, Slow Fashion, sürdürülebilir moda, ekolojik moda ve geri dönüşüm kavramları hakkında sahip olduğu bilgi düzeyi ve farkındalık seviyelerinin ölçülmesi hedeflenmiştir.	Tarama modeli (Anket)	Moda tasarımcıları, Slow Fashion konusunda belirli bir bilinç düzeyine sahip olmadıklarını kabul etmiş ve bu konuda eğitim almaları gerektiğini düşünmektedirler. Diğer yandan, hızlı modadan Slow Fashion’a karşı değişimde büyük rol oynadıklarından farkında olduklarını da belirtmişlerdir.
Karaca, 2020	Faklı kişilik tiplerinin Slow Fashion algısına etkisini inceleyen araştırma tüketici davranışlarını hedef almaktadır.	Tarama modeli (Anket)	Araştırma sonucunda, A tipi kişilik özelliğine sahip kişilerin seçkin ürünleri tercih ettiği, B tipi kişilik özelliğine sahip kişilerin ise daha özgün ürünlere yöneldiği belirlenmiştir. Slow Fashion algısında, demografik özelliklerin etkisi de gözlenmiştir. Türkiye’nin Sivas ilinde uygulanan anket sonucunda, Slow Fashion akımını tüketiciler tarafından tam anlamıyla kabul görmediği bilgisine ulaşılmıştır.
Elbeyoğlu, ve Acar, 2022	Giysi tasarımında Slow Fashion yaklaşım uygulama örneği sunmak amacıyla halı dokuma yöntemi ile geliştirilen tekstil yüzeyi tasarımı amaçlanmıştır.	Deneysel Uygulama (Kumaş tasarımı)	Çalışmada, Slow Fashion yaklaşımı olan zamansız giysi örneği ve doğal boyama ve yoğun işçilikli halı dokuma yöntemi ile geliştirilen tekstil

			yüzeyinden giysi tasarımı gerçekleştirilmiştir.
Akdoğan Öneme ve Bursalıgil, 2022	Slow Fashion kapsamında, giysilerin uzun ömürlü kullanımı ve tekrar kullanımı gibi giysi ürünü uzatmaya yönelik bir çözüm olan "görünür onarım" yöntemlerini inceleyen bu araştırma, uygulamalı örneklerle yer vermiştir.	Deneysel Uygulama  (Doku onarımı)	Çalışmada giysi tasarımına görünür onarım yaklaşımı ile katkı sunularak çeşitli onarım yöntemleri uygulamalı bir şekilde sunulmuştur.

Tablo 2' de yer alan 2015 yılında Slow Fashion temasının uluslararası literatürden ulusal literatüre geçiş yaptığı bu yıllarda, Kipöz ve Atalay (2015)'in yaptığı çalışmaya göre, 2008-2013 yılları arasında yayın yapan Vogue, Ecouterre ve Elle dergilerinde yapılan okumaya göre yayınlanan haberlerin analizi yapılmış ve etik modanın ana akım medyasında gereken değeri görmediği bilgisine ulaşılmıştır. Slow Fashion'ın medyada yeni yeni yer almaya başladığı bu yıllar için olağan bir sonuca ulaşılan bu çalışma ile moda da yavaşlığın etik ilkeler açısından sahip olması gereken özelliklere dair literatür bilgilerine ulaşılabilir.

Slow Fashion konusunda öğrenci gruplarından oluşan tüketici görüşlerini inceleyen çalışmalara örnek oluşturan iki araştırma bulunmaktadır. Tama vd. (2016), araştırmasında öğrencilerin Slow Fashion hakkında bilgi sahibi olmadığı sonucunu elde ederken, Yıldız ve Ayvaz (2018)'in çalışmasında öğrencilerin büyük çoğunluğunun Slow Fashion hakkında bilgi sahibi olduğu ve akımı destekledikleri sonucuna ulaşmıştır. Bu iki ayrı çalışmanın da örneklemini benzer yaş ve eğitim grubuna sahip kişilerden oluşmasına rağmen iki ayrı sonuca ulaşmasının nedeni olarak farklı şehirlerde uygulanmış olması ya da iki ayrı çalışma arasında olan iki yıllık süre içerisinde Slow Fashion'ın öneminin tüketicilerin davranışında ciddi oranda değişikliğe neden olması gösterilebilir.

Tiber ve Yücer (2018) araştırmasında moda endüstrisinde çalışan tasarımcıların Slow Fashion hakkında sahip olduğu bilgi birikimi ve farkındalıklarını analizini hedefleyen bir çalışma yapmış ve tasarımcıların Slow Fashion hakkında yeterli bilgi birikimine sahip olmadığı sonucuna ulaşmıştır. Karaca (2020)'nin çalışmasında ise farklı kişilik tiplerinin Slow Fashion tercihine etkisi

araştırılmıştır. Elbeyoğlu ve Acar (2022) çalışmasında Slow Fashion tasarım uygulaması örneği olarak halı dokuma uygulamasını giysiye dönüştürmüştür. Akdoğan Öneme ve Bursalıgil (2022) de yaptıkları çalışmada Slow Fashion akımı açısından katkı sunacak görünür onarım yöntemleri ile giysinin ömrünü uzatacak tasarım uygulamaları önerilerinde bulunmuşlardır.

Slow Fashion konusunda alan yazındaki ilk çalışmalar, konuyu derinlemesine incelerken ilerleyen yıllarda tasarımcı ve tüketicilerin de Slow Fashion konusundaki fikirlerini ölçmeye yönelik geliştirilmiştir. Slow Food ve Slow Fashion konularını tek bir başlık altında inceleyen TR Dizin'de yer alan disiplinlerarası bir çalışmaya rastlanmamıştır.

## **5. Sonuç**

Küreselleşen dünyanın yarattığı hızlı üretim ve hızlı tüketiminin en çok yaygınlaştığı gastronomi ve moda alanında sürdürülebilirlik açısından karşı görüş olarak geliştirilen Slow Food ve Slow Fashion terimleri, uluslararası çalışmalarda son 30 yıldır konu edilmesine rağmen Türkiye'de yapılan çalışmalarda yaklaşık son 10 yıldır yer vermeye başlanmıştır. Oysa bu hızlı üretim ve tüketim dünyasında karşı karşıya kalınan gerek çevresel gerekse kültürel tehditlere karşı büyüyen bu hareketin, çok yönlü ve bilimsel olarak ele alınması gerekmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde, insanoğlunun iki temel ihtiyacını oluşturan bu iki ayrı disiplinde moda ve gastronomi açısından yapılan çalışmaların incelendiği bu araştırma önemli addedilebilir.

TR Dizin kapsamında, Türkiye'de Slow Food hareketini ele alan makaleler içerisinde, yöre gastronomik ürünlerinin Slow Food projelerine uygunluğunun değerlendirildiği araştırmalar göze çarpmaktadır. Ancak bunların oldukça sınırlı sayıda olduğu görülmüştür. Oysa dünyanın sayılı zengin mutfaklarından birisi olan Türk mutfağına ait olan ve ülkenin her yöresinde o yöreye özgü ve geleneksel usullerle yapılan birçok yemek "Ark of Taste" kapsamına dahil edilmesi bilimsel olarak konu edilip, değerlendirilebilir. Böylece yöresel gastronomik kültürün korunması ve sürdürülebilirliğinin sağlanması açısından bilimsel araştırmaların arttırılmasına ihtiyaç olduğu söylenebilir. Bunun yanısıra, Slow Food prensipleri ile hizmet sunan bir restoranda yabancı turistler üzerinde yapılan sadece bir araştırma olduğu dikkat çeken bir bulgudur. Yerli ve yabancı turistlerine memnuniyet düzeyi, hizmet kalitesi algısı vb. değişkenler ile yapılacak araştırmalar alan yazına ve uygulamaya katkı sağlayacaktır.

Slow Fashion konusu ile ilgili yapılan çalışmalarda, Slow Fashion hakkında genellikle derlemeye dayalı çalışmaların yanı sıra tarama yöntemi ve uygulamalı tasarımların da yapıldığı görülmektedir. Tarama yöntemi kullanılan makalelerde yapılan anket uygulamaları çalışmalarında elde edilen bilgilere göre ise Slow Fashion hakkında moda öğrencileri ve moda tasarımcılarının yeterli bilgiye sahip olmadıkları bilgilerine ulaşılmıştır. Slow Fashion hakkında yalnızca iki adet uygulamalı tasarım çalışması bulgulanmış olup, bu konu ile ilgili hem moda endüstrisine öneri niteliğinde geliştirilebilecek sanayiye uygulanabilir daha çok çalışmaya hem de ülkemizin sahip olduğu kültürel birikimlerin modern üretim sistemleri dahilinde değerlendirilebileceği uygulamalı çalışmalara ihtiyaç duyulduğu sonucuna varılmıştır.

Her iki alanda yapılan çalışmaların, yavaşlığın yeni bir trend olması da göz önüne alınarak oldukça sınırlı sayıda olduğu söylenebilir. Her iki alanda da tüketici algı, tutum ve davranışları belirlemeye yönelik araştırmalar yapıldığı görülmektedir. Slow Food çalışmalarında Slow Fashion çalışmalarından farklı olarak gastronomik ürünlerin geleneksel yöntemlerle yapılmasından ürün özelliklerine kadar harekete uygunluğunun değerlendirildiği çalışmalar dikkat çekmektedir.

Slow Fashion ve Slow Food akımları, azalan kaynakların ve artan tüketimin önüne geçilmesini hedeflemektedir. Her iki görüşün de benimsediği yavaşlık felsefesi bir işin ya da ürünün yavaş hazırlanması değil, çevresel faktörleri göz önünde bulunarak, yöresellik, etik üretim, çalışan personele sağlanan iyi şartlar, atık oluşumunun engellenmesi, ekolojik materyallerin tercih edilmesini de kapsamaktadır. Dahası tükettiğimiz giysiler ve gıdalar ile insanlar arasında bağ kurulması amaçlanmaktadır. Yemek ve giyinmek gibi insanı yaşamın bir parçası haline getiren bu iki temel ihtiyacın yavaşlık bakış açısı ile gelecek nesiller için var olan kaynakların korunmasının sağlanarak, etik üretim şartları dahilinde değerli bir biçimde üreticiden tüketiciye ulaştırmayı sağlayan ve bununla çevresel etkileri de göz önüne alan bir yaşam biçimi haline getirilmesi amaçlanmaktadır.

Döngüsellliği önemseyen ve esas hedefi sürdürülebilirliğe katkı sunma olan yavaşlık yaklaşımının esas amacı geleceğin kaynaklarının tüketiminin engellenmesiyle “anda olmak” tır. Böylece her iki disiplinin de dünya ekonomisinde gelecekte daha önemli bir yere sahip olacağı söylenebilir. Çünkü sürdürülebilir üretim ve tüketimin teşvik edilmesi, doğal kaynakların

korunması, yerel ekonomilerin desteklenmesi, etik ve sosyal adaletin benimsenmesi ile ihtiyaç duyulan bir geleceğe işaret etmektedir.

Slow Fashion ve Slow Food hareketleri, sürdürülebilir, adil, etik, bilinçli ve bölge kültürüyle uyumlu bir yaşam tarzını benimsemeyi teşvik etmektedir. Gelecek araştırmalarda araştırmacılara her iki disiplin için yavaş hareketlerine uygun ürünler kapsamında tüketici algı, tutum, bilinç düzeyi, davranışları, ilgi düzeyleri ve tüketim alışkanlıklarını belirlemeye yönelik araştırma konuları önerilebilir. Ayrıca Slow Food ve Slow Fashion kapsamında üretilen ürünlerin pazar paylarını ve tüketici beklentilerini ortaya koyabilecek araştırmalar yapılabilir. Ülkemizin sahip olduğu kültürel birikim açısından Slow Food ve Slow Fashion çalışmalarına alternatif yöresel ürünlerin değerlendirilmesine yönelik projeler ve çalışmalara akademik dizinde daha çok yer verilmesi önerilmektedir.

### Kaynakça

Aakko, M. (2013). "What is the Role of Aesthetics in Sustainability?", "Sustainable fashion: New approaches", içinde ed. Niinimäki, K., Aalto University Publication Series, s.38-43.

Akarçay, E. (2014). *Sınıfıçı Farklılaşma ve Sınıfıçı Bütünleşme Biçimi Olarak Eskişehir'de Orta Sınıfın Yeme-İçme Örgütleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Ana Bilim Dalı.

Akdoğan Öneme, A. ve Bursalıgil, G. (2022). "Giyside Görünür Onarım ile Kişiselleştirilmiş Uygulama Denemeleri", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 28, s. 23-38.

Ayyıldız, A. (2020). "Şirince'de Faaliyette Bulunan Yiyecek ve İçecek İşletmelerinin Tripadvisor Yorumlarının İçerik Analizi", *Türk Turizm Araştırmaları Dergisi*, 4(3), s. 2960 - 2973.

Başarangil, İ. ve Tokatlı, C. (2018). "Yavaş Yemek: Şile Yeryüzü Pazarı Ziyaretçilerinin Memnuniyet Düzeylerinin Değerlendirilmesi Üzerine Bir Araştırma", *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 6(1), s. 3- 19.

Bocken, N. M. P., Pauw, I., Bakker, C. ve Grinten, B.V.D. (2016). "Product design and business model strategies for a circular economy, *Journal of Industrial and Production Engineering*", 33(5), s. 308-320.

Bucak, T. ve Turan, Ö. (2016). "Bölge Turizmüne Yeni Akımların Etkisi: Gökçeada Slow Food Örneği", *Yaşar Üniversitesi E-Dergisi*, 11 (43), 211-219.



Cooper, T. (2005). "Slower Consumption Reflections on Product Life Spans and The "Throwaway Society", *Journal of Industrial Ecology*, 9(1-2), s. 51-67.

Çelebi, D. ve Genç, S. (2021). "Exploring the Slow Food Perception of Gastronomy and Culinary Arts Students", *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 9(1), s. 99- 110.

Çılgınoğlu, H. ve Güner, D. (2021). "Kastamonu Gastronomik Ürünlerinin Nuh'un Ambarı Projesi Kapsamında Değerlendirilmesi", *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 9(4), s. 2874- 2892.

Clark, H. (2008). "SLOW + FASHION—an Oxymoron—or a Promise for the Future ...?", *Fashion Theory*, 12 (4), s. 427-446.

Clark, H. (2015). *New approaches to textile design*. The handbook of textile culture, 17, London: Bloomsbury.

Demir, B. (2021). "Sürdürülebilir Turizm Hareketi Olarak Slow Food: Geriyan Örneği", *GSI Journals Serie A: Advancements in Tourism Recreation and Sports Sciences*, 4 (2), s. 99-114.

De Oliveira, L. G., Miranda, F. G., ve de Paula Dias, M. A. (2022). "Sustainable practices in slow and fast fashion stores: What does the customer perceive?". *Cleaner Engineering and Technology*, 6, 100413.

Elbeyoğlu, S. ve Acar, S. (2022). "Yavaş Modada Tekstil Mirası Yaklaşımlarına Örnek: Kumaş ve Giysi Tasarımında Halı Uygulamaları", *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 28, s. 83-98.

Eşitti, B. ve Harputluoğlu Demir, D. (2015). "Citta Slow Şehirlerde Yerel Halkın Earth Markete Yaklaşımı: Gökçeada Destinasyonu Örneği", *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 3(1), s. 64-71.

Filippo Fontefrancesco, M. (2018). "The Slow Food Model: A Road For Small-Scale Productions in A Globalised Market", *International Journal of Agricultural Management and Development*, 8(1), s. 17-23.

Fletcher K (2008). *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys*, United Kingdom: Earthscan Publishing.

Fletcher, K., (2010). "Slow Fashion: An Invitation for Systems Change, *Fashion Practice*", 2(2), s. 259-265.

Georgica, G. (2014). "The Tourist's Perception about Slow Travel- A Romanian Perspective", *Procedia Economics and Finance*, Sayı 23, s. 1596-1601.

Güner, D. ve Çılgınoğlu, H. (2023). "Gastronomi Şehri Afyonkarahisar ve Slow Food Nuh'un Ambarı Projesindeki Yeri", *Güncel Turizm Araştırmaları Dergisi*, 7 (1), s. 281-300.

Heitmann, S., Robinson, P.ve Povey, G. (2011). *“Slow Food, Slow Cities and Slow Tourism”*, Research Themes for Tourism içinde, ed. P. Robinson, S. Heitmann, ve P. Dieke, UK: CAB International, s.114-127.

Hethorn, J. ve Ulasewicz, C. (2008). *Sustainable fashion: Why now: A conversation about issues, practices, and possibilities*. New York: Fairchild Books.

Honore, C. (2006). *In Praise of Slowness: Challenging the Cult of Spelt*. London: Harper One.

Joy, A., Sherry Jr, J. F., Venkatesh, A., Wang, J., ve Chan, R. (2012). *“Fast fashion, sustainability, and the ethical appeal of luxury brands”*, Fashion Theory, 16(3), s. 273-295.

Karaca, Ş. (2020). *“A ve B Tipi Kişilik Özelliklerine Sahip Tüketicilerin Yavaş Moda Algılarının İncelenmesi”*, Uluslararası İktisadi ve İdari İncelemeler Dergisi, Sayı 26, 135-152.

Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel Yayın Dağıtım.

Kipöz, Ş (2013). *Slow Fashion Ethics: Reproduction of Memory through Deconstruction’*, EAD 2013 Conference Proceedings: Crafting the Future. The University of Gothenburg hosted the 10th International Conference of the European Academy of Design from April 17-19, 2013, Sweden.

Kipöz, Ş. ve Atalay, D. (2015). *“Etik Modanın Temsiliyeti Bağlamında Vaatleri ve Çelişkileri: ‘Etik Moda’ Ne Kadar Etik Sunuluyor?”* Yedi, Sayı 14, s. 101-115.

Kozak, M. (2017). *Bilimsel araştırma: Tasarım, yazım ve yayım teknikleri*. Detay Yayıncılık.

Malpas, S. ve Drakakis, J., (2004). *The Postmodern*. London: Routledge.

Niinimäki, K. (2013a). *“A Renaissance in Material Appreciation: Case Study in Zero Waste Fashion”*, Journal of Textile Design Research and Practice, 1(1), s. 77-92,

Niinimäki, K. (2013b). *“Tenents of Sustainable Fashion”*, “Sustainable fashion: New approaches” içinde, ed. Niinimäki, K., Aalto University Publication Series, s. 12-31.

Nosi, C., ve Zanni, L. (2004). *“Moving from “typical products” to “food-related services.”* British Food Journal, 106(10/11), s. 779–792.

Özgen, L., Ergun, P. ve Kaymaz, E. (2019). *“A Drink Befitting The Slow Food Movement: Turkish Coffee”*, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 12 (27) , s. 624-636.

Özgen, L. ve Süren, T. (2019). *“Öğrencilerde Fast Food ve Slow Food Tüketim Nedenleri Arasındaki Farkın İncelenmesi”*, Journal of Tourism and Gastronomy Studies, 7(3), s. 1836 - 1851.

Özgürel, G. ve Avcı Kurt, C. (2018). "Yavaş Yemek (Slow Food) Hareketinin Yerli Turistler (Akademisyenler) Tarafından Algılanışı", *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 6(4), s. 568 - 587.

Petrini, C. (2003). *Slow food: The case for taste*, Columbia University Press

Ritzer, G. (2011). *The McDonaldisation of society 6, 6th ed.*, Pine Forge Press/Sage Publications Co.

Sak, R., Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç. ve Nas, E. (2021). "Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi". *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), s. 227-250.

Sandıkçı, M. ve Baydeniz, E. (2020). "Yavaş Şehir Restoranlarında Yöresel Yemeklerin Sunum Düzeyi: Ege Bölgesinde Bir Araştırma Örneği", *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 8(4), s. 646 - 659.

Sevim, B. ve Güner, D. (2021). "Tescil Platformlarındaki Gastronomik Ürünler ve Gastronomi Festivallerindeki Yeri (Kastamonu Örneği)", *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 9(4), s. 3092 - 3112.

Şeyhanlıoğlu, H. (2021). "Butik Otellerin Yiyecek ve İçecek Departmanlarına Yönelik E-Şikâyetlerin Analizi: Akyaka Yavaş Şehir (Cittaslow) Örneği", *Türk Turizm Araştırmaları Dergisi*, 5(1), s. 558 - 570.

Simonetti, L. (2012). "The ideology of slow food. *Journal of European Studies*", 42(2), s. 168-189.

Şahin, S. (2022). "Sakin Şehir Akyaka'da Slow Food Akımı Kapsamında Sürdürülebilir Mutfak Uygulamasına Bir Örnek: Adile Teyze'nin Ekşi Mayalı Soğuk Fermente Ekmekleri", *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 10(3), s. 1622 - 1640.

Şahin, İ. ve Kutlu, S. Z. (2014). "Cittaslow: Sürdürülebilir Kalkınma Ekseninde Bir Değerlendirme", *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 2 (1), s. 55-63.

Tam, D. (2008). "Slow Journeys, Food, Culture & Society", 11(2), s. 207-218,

Tama, D., Cüreklibatır Encan, B. ve Öndoğan, Z. (2017). "University Students' Attitude Towards Clothes In Terms of Environmental Sustainability and Slow Fashion", *Textile and Apparel*, 27 (2) , s. 191-197.

Tiber, B. ve Yücel, S. (2018). "Hazır Giyim Endüstrisinde Çalışan Tasarımcıların Sürdürülebilir Modaya Yönelik Yaklaşımları", *Dokuz Eylül Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Fen ve Mühendislik Dergisi*, 20 (60) , s. 955-971.

Uslu, A. ve Karabulut, A. N. (2019). "Slow Food Konseptine Uygun Restoranlarda, Algılanan Hizmet Kalitesinin, Markaya Yönelik İmaj, Güven ve Sadakate Etkisi: Köyceğiz İlçesini Ziyaret Eden Yabancı Turistler Üzerinde Bir Araştırma", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(72), s. 2166-2181.

Yıldız, Ş. ve Ayvaz, K. M. (2018). "Yavaş Moda Akımına Üniversite Öğrencilerinin Yaklaşımları: Selçuk Üniversitesi Örneği", *Akdeniz Sanat*, 11 (21), s. 29-43.

Yücel, S. ve Tiber, B. (2018). "Hazır Giyim Endüstrisinde Sürdürülebilir Moda. *Tekstil ve Mühendis*", 25 (112), s. 370-380.

Zengin, B. ve Genç, K. (2018). "Yavaş Şehirlerin (Citta-Slow) Pazarlanması: Göynük Örneği", *Manas Journal of Social Studies*, 7(2), s. 585- 599.

### **İnternet Kaynakları**

Slow Food Foundation (t.y.) <https://www.slowfood.com/>, Erişim tarihi: 20.03.2023.

Slow Food Foundation (t.y.) <https://www.slowfood.com/about-us/>, Erişim tarihi: 20.03.2023.

Slow Food Foundation (t.y.) <https://www.slowfood.com/about-us/where-we-are/>, Erişim tarihi: 20.03.2023.

Slow Food Foundation (t.y.) <https://www.slowfood.com/about-us/our-history/>, Erişim tarihi: 23.03.2023.

Slow Food Foundation for Biodiversity (t.y.). <https://www.fondazione Slow Food.com/en/what-we-do/the-ark-of-taste/about-the-project/>, Erişim tarihi: 20.03.2023.