

ISSN 1308-2698

# art-e

Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ulusal hakemli yayınıdır.

Cilt 16 // Sayı 32 // Aralık 2023

**16**  

---

**32**



# art-e

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ

SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi  
2023, Sayı:32, Cilt:16, Aralık

SDU ART-E Art Journal of Fine Arts Faculty  
2023, Vol:16, No:32, December

## HAKEMLİ DERGİ//REFEREED JOURNAL

İmtiyaz Sahibi // Owner of the Journal	Danışma Kurulu // Advisory Board
Prof. Dr. Mehmet Özkartal	Prof. Dr. Sitare Turan Bakır
	Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen
<b>Editörler//Editors</b>	Prof. Dr. Saliha Ağaç
Doç. Ece Çalış Zeğerek	Prof. Dr. Biret Tavman Ertuğrul
Dr. Öğr. Üyesi Güler Bek Arat	Prof. Dr. Sezer Akarcalı
Öğr. Gör. Dr. Çağlar Baykal	Prof. Dr. Zeynep Erdoğan
Arş. Gör. Dr. Bayram Demiral	Prof. Dr. Mevlüt Albayrak
Arş. Gör. Hüseyin Deniz	Prof. Dr. Semra Daşçı
Arş. Gör. Dr. Mavi Çakmakçı	Prof. Dr. Oğuz Adanır
Arş. Gör. Dr. Hatice Köklü	Prof. Şerife Atlıhan
	Prof. Namık Kemal Sarıkavak
<b>Düzeltili //Revision</b>	Prof. Atilla Atar
Arş. Gör. Dr. Bayram Demiral	Prof. Nesrin Önlü
Arş. Gör. Dr. Mavi Çakmakçı	Prof. Soner Genç
Arş. Gör. Dr. Hatice Köklü	Prof. Mustafa Yüksel
Arş. Gör. Hüseyin Deniz	Prof. Zahit Büyükişliyen
	Prof. Halil Yoleri
<b>Yayın Kurulu//Editorial Board</b>	Prof. Nuray Yılmaz
Prof. Dr. Mehmet Özkartal	Prof. Hayri Esmer
Prof. Yusuf Keş	Prof. Dr. Uğur Atan
Doç. Dr. Mustafa Genç	Prof. Sefa Çeliksap
Doç. Dr. Serap Ünal	Prof. Dr. Ali Tomak
Doç. Dr. Yüksel Pirgon	Doç. Dr. Çetin Türkyılmaz
Doç. Tuğba Kodal	Doç. Dr. Ezgi Babacan
Dr. Öğr. Üyesi Fatih Nalbantoğlu	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	
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 SOBIAD Sosyal Bilimler Atıf Dizini tarafından taranmaktadır.

İÇİNDEKİLER // CONTENTS

Makaleler // Articles		Sayfa//Page
Araştırma Makalesi	• <b>Semiyye Münise GÜR, Erdem KÖYMEN</b> Modern Müzecilikte Sanal Eğilimler Üzerine Mimari Bağlamda Bir Araştırma <i>An Architectural Research on Virtual Trends in Modern Museum</i>	560-585
Araştırma Makalesi	• <b>Suzan TOKGÖZ</b> İplik Tasarımında İnovasyonun Tekstil ve Moda Tasarımına Katkısı <i>Contribution of Innovation in Yarn Design to Textile and Fashion Design</i>	586-604
Araştırma Makalesi	• <b>Orhan ALAV</b> Açık Kültür: Dijital Kültürel Miras ve Kültürel Mirasa Açık Erişim <i>Open Culture: Digital Cultural Heritage and Open Access to Cultural Heritage</i>	605-625
Araştırma Makalesi	• <b>Müzeyyen AYGÜN</b> Ökse Otu Temalı Tasarımlar Üzerine Bir Araştırma <i>A Research on Mistletoe Themed Design</i>	626-643
Araştırma Makalesi	• <b>Nurcan Pınar EKE, Nazende YÜCEL</b> Mustafa Ayaz'ın Kadın Temalı Eserleri Üzerine Göstergibilimsel Bir İnceleme <i>A Semiological Study on Mustafa Ayaz's Women-Themed Works</i>	644-668
Araştırma Makalesi	• <b>Gözde ÖZALTUN, Mehmet Emin KAHRAMAN</b> Artırılmış Gerçeklik (AG) Teknolojisinin Tasarım Eğitiminde Etkileşimli Öğrenmeye Katkısı <i>Contribution of Augmented Reality (AR) Technology to Interactive Learning in Design Education</i>	669-700
Araştırma Makalesi	• <b>Gizem Hediye EREN, Merve BULDAÇ</b> Deneysel Kartografiyi Sivil Tahayyül Katılımıyla Yeniden Kurgulamak: Bir Atölye Çalışması <i>Reconstructing Experimental Cartography with Civic Imagination: A Workshop Study</i>	701-720
Araştırma Makalesi	• <b>Melike KÖSELER KAN, Aydın ZOR</b> Kitap Mülkiyeti Üzerinden Osmanlı Mühürleri ve Ex-Libris İlişkisi <i>The Relationship Between Ottoman Seals and Ex-Libris Through Book Ownership</i>	721-743
Araştırma Makalesi	<b>Demet PARLAK, Levent MERCİN</b> Parametrik Tasarım Yaklaşımının Sofra Seramiği Dekor ve Form Tasarımlarına Yansımalarının İncelenmesi <i>Investigation of the Reflection of the Parametric Design Approach on Dinnerware Decor and Form Designs</i>	744-763
Araştırma Makalesi	• <b>Beste ESEN BİÇER</b> Klâsik Türk Müziği Özelinde Müziklerarası Yöntemler; Alıntı-Anıştırma <i>Intermusical Methods in Classical Turkish Music; Quotation and Allusion</i>	764-779



Araştırma Makalesi	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Uras KIZIL, Oğuz HAŞLAKOĞLU</b> Yeni Materyalizmin Romantizmle İlişiselliği William Turner ve Edward Burtynsky Örneği <i>The Relationship of New Materialism With Romanticism: The Example of William Turner and Edward Burtynsky</i></li></ul>	780-807
Araştırma Makalesi	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Mustafa KIRCA, Aslıhan KAYA, Nilay ÖZSAVAŞ ULUÇAY</b> 17. İstanbul Bienali Kapsamında Sergi Mekânlarının Enstalasyon Aracılığı ile Başkalaşımı <i>The Transformation of Exhibition Venues Through Installation Within the Scope of the 17th Istanbul Biennial</i></li></ul>	808-826
Araştırma Makalesi	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Mustafa KOCALAN, Mustafa TUNÇ</b> Gölge Sanatında Atık Nesne Kullanımı: Sue Webster ve Tim Noble'ın Saklı İmgeleri <i>Use of Waste Objects in Shadow Art: Hidden Images of Sue Webster and Tim Noble</i></li></ul>	827-846
Araştırma Makalesi	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Hakan ŞARKDEMİR</b> Modernizmden Bir Kopuş: Pictures <i>A Break with Modernism: Pictures</i></li></ul>	847-863
Araştırma Makalesi	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Yeliz CANTEKİN</b> The Complete Marbles: Marc Quinn'in İdeal Beden ve Öteki Kavramlarına Katkısı <i>The Complete Marbles: Marc Quinn's Contribution to the Concepts of the Ideal Body and the Other</i></li></ul>	864-879
Araştırma Makalesi	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Mustafa AKMAN, Melike TAŞCIOĞLU</b> Grafik Tasarımda Yıpranma <i>Abrasion in Graphic Design</i></li></ul>	880-900
Araştırma Makalesi	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Ece Büşra ERYILMAZ, Metin EKER</b> Hiper- Estetik: Çoklu Donanımların Dönüştürücü Ekseninde Sanat Algısı <i>Hyper-Aesthetics: Art Perception on the Transformative Axis of Multiple Complement</i></li></ul>	901-915
Araştırma Makalesi	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Ayşe İRİ ÖZTÜRK</b> Sürdürülebilirlik ve Grafik Tasarım: Ekolojik Ambalaj Tasarımlarının Görsel Analizi <i>Sustainability and Graphic Design: Visual Analysis of Ecological Packaging Designs</i></li></ul>	916-930
Araştırma Makalesi	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Mustafa Hikmet AYDINGÜLER</b> Animasyonun 12 Prensibi Bağlamında Çizgi Film Çözümlemesi: Book Revue Örneği <i>A Review of "Emotional Reaction" After Music in A=432 Hz and 440 Hz Tuned Major and Minor Tonalities</i></li></ul>	931-950
Araştırma Makalesi	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Dilara ÖZMEN, Rasim Erol DEMİRBATIR</b> A= 432 Hz ve 440 Hz Akortlanmış Majör ve Minör Tonlardaki Müzikler Sonrası Verilen "Duyuşsal Tepki"ye Yönelik Bir İnceleme <i>Windows as an Interface in the Cinematographic Narrative of Social Segregation: The Parasite Film</i></li></ul>	951-968
Araştırma Makalesi	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Kaan KAYA</b> Etkileşimli Öykülemde İzleyici Perspektifi ve Görsel Tasarım ile Desteklenen Anlatı <i>Viewer Perspective in Interactive Storytelling and Narrative Aided by Visual Design</i></li></ul>	969-983



Araştırma Makalesi	<b>Tuğçe ŞEN, Esra KAVCI ÖZDEMİR</b> Osmanlı'dan Günümüze Ege Bölgesi'ndeki Kumaş Dokuma Merkezleri <i>Fabric Weaving Centers in the Aegean Region from the Ottoman to the Present</i>	984-1005
Araştırma Makalesi	<b>Altay ALDOĞAN</b> Resim Sanatında Sarı Renk Örneği Üzerinden Rengin Anlamlarına Bakış <i>A View at the Meanings of Color Through the Yellow Color Sample in Painting Art</i>	1006-1019
Araştırma Makalesi	<b>İmre Deniz IŞIKTAŞ, Gamze BOZ SÜLÜŞOĞLU</b> Belleğin Açılımlarında Sanatta Ev Kavramını Yeniden Okumak <i>Rereading the Concept of Home in Art in the Expansions of Memory</i>	1020-1043
Araştırma Makalesi	<b>Figen IŞIKTAN</b> Çağdaş Seramik Sanat ve Tasarımında Maksimalist Eğilimler <i>Maximalist Trends in Contemporary Ceramic Art and Design</i>	1044-1062
Araştırma Makalesi	<b>Cihan ÜNVER ÇABUK, Mustafa KONUK</b> Karaman Halk Oyunları ve Yöresel Kıyafetlerinin Süslemeleri Üzerine Bir İnceleme <i>A Study on Karaman Folk Dances and Local Costumes</i>	1063-1087
Araştırma Makalesi	<b>Merve Nur KAPTAN</b> Türk Müzik Kültüründe Simbiyotik Bir İlişki: Davul ve Zurna <i>A Symbiotic Relationship in Turkish Music Culture: Davul and Zurna</i>	1088-1109
Araştırma Makalesi	<b>Nazif GÜR</b> 19. Yüzyıl Rus Resim Sanatında Evlilik Ritüeli ve Eşiksellik İlişkisi <i>Relationship of Marriage Ritual and Threshold in 19th Century Russian Painting</i>	1110-1125
Araştırma Makalesi	<b>Esra KARAKULLUKÇUOĞLU, Mustafa GENÇ</b> Bolu Müzesi Örneğinde Kilimlerde Depolama ve Sergileme Yöntemleri <i>Storage and Exhibition Methods of Rugs Within the Scope of Bolu Museum</i>	1126-1141
Araştırma Makalesi	<b>Abdulkadir ÖZGÜN, Ajda ŞENOL SAKİN</b> İlke Karcıoğlu'nun "Sa-Na-Ne" Eserinin İçerdiği Teknikler ve Flüt Eğitiminde Kullanılabilirliği Açısından İncelenmesi <i>Examination of İlke Karcıoğlu's "Sa-Na-Ne" Piece in Terms of Its Techniques and Usage in Flute Education</i>	1142-1165
Araştırma Makalesi	<b>Işık Eflan TINAZ</b> Rasyonel İnsana Dönüşümün Bedensel İfşası: Hristiyan Sanatında Sinosefalos İmgesi ve Aziz Christopher Temsili <i>The Physical Manifestation of the Transformation into a Rational Being: The Cynocephalus Image and the Representation of St. Christopher in Christian Art</i>	1166-1192
Araştırma Makalesi	<b>Mehmet DERE, Şerafettin DEDEOĞLU</b> 1960 Sonrası Sanatçı Kitaplarının Dönüştürücü Etkisi Bağlamında Tom Phillips'in "A Humument" Eseri <i>Tom Phillips's "A Humument" in the Context of the Transformative Effect of Post-1960 Artist Books</i>	1193-1219
Araştırma Makalesi	<b>Sevil Seda ARAPKİRLİ</b> Sıkıntı ve Umudun Seramik Sanatına Yansıması <i>The Reflection of Boredom and Hope in Ceramic Art</i>	1220-1240

**MODERN MÜZECİLİKTE SANAL EĞİLİMLER ÜZERİNE MİMARİ BAĞLAMDA BİR ARAŞTIRMA****AN ARCHITECTURAL RESEARCH ON VIRTUAL TRENDS IN MODERN MUSEUM****Semiyye Munise Gür\* , Erdem Köymen\*\*****Öz**

Makalede AR, VR ve Metaverse gibi yazılımsal teknolojilerin kullanıldığı müzeler üzerine mimari bağlamı bir araştırma yapılmış, bu teknolojilerin sanal müzecilikte kullanımları ile birlikte mimari ortamın kurgulanmasında yararlanılan 3B modelleme yaklaşımlarının araştırılması amaçlanmıştır. Ayrıca Türkiye'deki sanal müzeciliğin incelenmesi ve bunun üzerinden ülkemizde sanal müzeciliğin gelişmesine motivasyon sağlanması çalışmanın diğer amacını ifade etmektedir. Bu anlamda çeşitli müze örnekleri incelenmiş, bu örneklerin "fiziksel" mekâna alternatif olarak bünyesinde barındırdığı "sanal" ortamı sağlayan teknolojilere odaklanılmıştır. Sonrasında, örnek kıyaslamaları üzerinden bu teknolojilerin yaygın kullanım yöntemleri listelenmiş, ülkemizdeki durum yorumlanmış ve eksikliklerin giderilmesi için çıkarımlarda bulunulmuştur. Müzelerde yeni teknolojilerin kullanımı kültürel mirasın rekabette varlığını sürdürebilmesi için kilit rol oynayacağı açıktır. Bu doğrultuda ziyaretçi deneyimini artırmak adına AR, VR gibi uygulamalardan ülkemizdeki müzelerde eski tarihlere göre daha fazla faydalanıldığı görülmüştür. Buna karşın söz konusu müze uygulamalarına teknolojik gelişmeler doğrultusunda farklı yazılımsal içerikli uygulamaların daha çok dâhil edilmesiyle birlikte, müzelerimizde bilgi aktarımının daha verimli olacağı sonucuna makale kapsamında varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzecilik, Teknoloji, Metaverse, Sanal ve Artırılmış Gerçeklik, Mimari.

**Abstract**

The article conducts an architecturally contextual study on museums employing software technologies like AR, VR, and the Metaverse. It aims to explore their use in virtual museology and examine 3D modeling's role in architectural environments. Additionally, it investigates virtual museology in Turkey to encourage its growth. The analysis focuses on museum examples emphasizing technologies creating "virtual" spaces alongside the "physical" realm. The research lists common technology usage through case comparisons, interprets the Turkish scenario, and suggests remedies for shortcomings. The integration of new technologies in museums is crucial for preserving cultural heritage's competitive edge. Consequently, AR, VR, and similar applications are extensively applied in Turkish museums to enrich visitor experiences. However, by incorporating diverse software-based approaches in line with technological progress, museums can enhance information dissemination, a conclusion drawn within this study.

**Keywords:** Museology, Technology, Metaverse, Virtual and Augmented Reality, Architecture.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 30.03.2023 – Kabul tarihi: 05.10.2023*

\* İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Mühendislik ve Doğa Bilimleri Fakültesi, Mimarlık Bölümü, semiyekahraman@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3096-4233> İstanbul/TÜRKİYE

\*\* İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Mühendislik ve Doğa Bilimleri Fakültesi, Mimarlık Bölümü, erdem.koymen@izu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6924-421X>, İstanbul/TÜRKİYE

## 1. Giriş

Müzeler çağın ve teknolojinin ilerlemesi ile yalnızca koruma ve sergileme ihtiyacını karşılamakla kalmayıp aynı zamanda modern müzecilik anlayışıyla muhafaza edilecek eserlere göre tasarımı yapılan yeni yapılarda sık sık kullanılan eğitim mekânları olmuşlardır. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte modern müzelerde kullanılan yeni medya araçlarının kullanımı yaygınlaştırılmış, ziyaretçilerin hızlı medya araçlarıyla birlikte bilgiye ulaşması kolaylaşmıştır. Günümüzde müzelerin amacı yalnızca koleksiyon sergilemekten öte toplumun her kesimine ulaşip insanları düzenlenen farklı aktivite ve etkinliklerde buluşturmaktır (Okan, 2015). Çağımızda toplumsal, psikolojik ve teknolojik olarak ele alınan modern müzecilik, toplumu eğitmek ve kültürel açıdan toplumların gelişimine katkıda bulunmak gibi önemli bir görev üstlenmiştir. Bu bağlamda müzeler, taşınır kültür varlıklarımızın korunmasında ve gelecek nesillere aktarılmasında toplum ve eserler arasında kültürlerin tanıtımı açısından bağlayıcı bir köprü görevini üstlenmektedir. Değişen dünya düzeniyle birlikte salgınların ülkeler arasında yayılmasına paralel olarak müze mekânlarında ileri teknolojilerin uygulanmasına ihtiyaç duyulmuştur. Toplumların salgın sürecinde kültürel faaliyetleri gerçekleştirememesi ve sosyalleşme ortamlarının kısıtlanması sonucunda sanal ortamda kültürel faaliyetleri takip etme ihtiyacı doğmuştur. Müzelerin teknolojik bağlamda gelişiminde eserler hakkında bilgi alabilmek için birçok uygulama kullanıma açılmıştır. Eserlerle ilgili dijital ortamda detaylı bilgi elde edilmesi, eserlerin ortaya çıktığı dönemi ziyaretçilerin birebir deneyimlemesi gibi birçok teknolojik gelişmede AR, VR, Metaverse gibi uygulamalar kullanılmakla birlikte bu uygulamalar kapsamında müze ziyaretçileri dijital ortamda özgün 3B modelleme çalışmalarını deneyimleme fırsatı bulmuşlardır. Web temelli sanal müzeler ise son zamanlarda kültürel etkinliklerle ilgilenen insanların ulaşamadıkları müzelere ulaşma imkânını sağlamıştır.

Bu makale çalışması kapsamında öncelikle sanal müzelerde kullanım örneklerinden çoğunlukla tercih edilen VR, AR ve Metaverse yazılım teknolojileri sanal müzecilik bağlamında tanıtılmıştır. Makale kapsamının ilerleyen bölümlerinde ülkemiz ve yurtdışı sanal müze uygulama örnekleri araştırılmış ve bu örneklerde kullanılan güncel teknolojiler ve mimariye olan yaklaşımlar gündeme getirilmiştir. Araştırmada sanal müze ortamlarının temsili için kullanılan 3B mimari modelleme yaklaşımları üzerinden araştırma derinleştirilmiş ve kullanılan temsil tekniklerinin ortaya koyulması amaçlanmıştır. Bunun yanı sıra örnek incelemeleri üzerinden, ülkemizdeki sanal müzeciğin durumunun çeşitli parametreler bağlamında ortaya çıkartılması hedeflenmiş ve gelişimi için motivasyon sağlanmaya çalışılmıştır.



### 1.1. Müze Yapılarında Mimarlığın Rolü

Antik çağlarda kıymetli eşya veya nesnelerin koleksiyonları, dini amaçlara vurgu yapmakla birlikte o dönemki hükümdarların, güç göstermek amacıyla mezar, tapınak veya hükümdarların yaşam alanları gibi kutsal sayılan mekânlarda muhafaza edilirdi. Fakat keşifler sonucu ortaya çıkarılan nesnelere karşı oluşan merak duygusu ve koleksiyona yöneliş, buluntuların saklanacağı ve sunulacağı, tapınak yapılarından farklı olarak tanımlanması gereken bir “mekân” ihtiyacını meydana getirmiştir. Bunun sonucu olarak Fransız şatoları veya İtalyan saraylarında beliren ünük koleksiyonlar, iç mekânların şekillenmesinde belirleyici etken etkili olmuştur (Giebelhausen 2006a:224).

Dünyada birçok alanda olduğu gibi müzecilik alanında da bir çağ değişimi ve dönüşümü meydana gelmiştir. 18. yüzyılda etkisini göstererek özellikle ‘müze çağı’ diye adlandırılan ve 19. yüzyılda tasarlanan kamusal nitelikli müzeler sonrasında yerini “özel” müzelere bırakmıştır. Çağımızda ise birçok müze, “yeni bir model” olarak ortaya çıkmaya başlamıştır (Artun, 2008:97-103).

Ülkelerde ve kıtalarda hatta şehirlerin kimliklerinde müzelerin mekânsal tasarımlarında farklılıklar görülmektedir. Genellikle Avrupa kıtalarında modernizmin etkisiyle tasarlanan, birbirine benzer müzelerin sayısı gittikçe artış göstermektedir. Ancak Arap ülkeleri, Japonya ve Uzakdoğu’da müzeler arası tasarım farklılıkları görülmektedir. Dünya müzeleri arasında bazı müzeler benzersiz koleksiyonları ile ünlenirken, Guggenheim Bilbao Müzesi gibi müzeler ise “mimari” özellikleri ile farklılaşarak öne çıkmaktadırlar. Saraylarda kurulmuş olan Versay, Louvre, Dolmabahçe veya Hermitage gibi müzeler ise taşıdıkları yaşanmış hikâyeleri sayesinde turistler açısından dikkatleri üzerine toplamışlardır.

“Kamusal Müze” kavramı altında dünya çapında ilk akla gelen müzelere ise British ve Louvre Müzeleri örnek verilebilir. 1793 yılında açılan Louvre Müzesi halkın kraliyete ve soylulara ait koleksiyonlara el koymasını sonucu ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Louvre Müzesi, tarihin sergiye açıldığı bir mekân haline gelirken bu yapının ardından kurulacak ve tasarlanacak olan çoğu müzeye de her anlamda örnek teşkil etmiştir (Artun, 2008).

Louvre Müzesi’nin sonrasındaki dönemlerde müzelere öncülük etmesinin geçmiş tarihlerle bakıldığında birçok önemli sebebi olduğu görülmektedir. 18. yüzyılda kraliyet koleksiyonlarının geniş topluluklara açılmasının ardından genel itibarıyla zenginlik ve ihtişamın sergilenmesindeki öncelik, saraylara verilmiştir. Fransız kraliyet koleksiyonundan 1750 yılında büyük titizlik ve özveriyle seçilen sanatsal üretimler, Lüksemburg Sarayında sergilenmektedir. Daha sonraki en

önemli “saray müze” ise 1793 yılında kullanıma açılmış olan, dikkat çekici ve salon ve koridorlarıyla Louvre Sarayı’dır. Bu zaman diliminde saray müzelerinin sahip olduğu politik değer, müze mimarisinin gelişiminden daha önde gelmektedir. 18. yüzyılın sonlarına doğru koleksiyonların halkla buluşmasına dair çalışmalar sürdürülürken, Avrupa’da bulunan sanatsal akademiler için müzeler, bir “uygulama figürü” olmaya başlamıştır. Bu bağlamda, Fransız Sanat Akademisi tarafından kurgulanan “Prix de Rome” yarışmalarında çoğu kez, resim galerisi veya imgesel bir müzenin tasarımının geliştirilmesi talep edilmiştir. Louis Durand, Polytechnique’te verdiği dersleri dikkate alarak hazırladığı “Précis de Leçons” isimli eserinde, Avrupalı mimarların 19. yüzyılın başlarında tasarlayacakları müzeler için örnek bir tasarım önermiştir. Tasarlanan modelde “ideal” olarak nitelenecek bir müze planının temel karakteristiği; eşit uzunluğa sahip dört kanatlı bir “Yunan haçı”, merkezi akslı “rotond” ve dört girişten meydana gelmektedir. Bu bağlamda, Durand’ın çeşitli formda nesnelere barındıran ve bu nesnelere farklı kademelerden müze ziyaretçilerine sunan, “hazine” ve “bilgi deposu” olarak nitelendirdiği “müze” mimarisi, 1800’lerde standartlaşmıştır (Giebelhausen, 2006a:225; Giebelhausen, 2006b:44-45).

1800’lü yılların başlangıcında ise özellikle Amerika, Almanya ve İngiltere’de kurulan müzelerin mimarilerinde “neoklasik üslup” tercih edilmeye başlanmıştır. “Neo Klasik Dönem” olarak adlandırılan bu dönemde, Leo Von Klenze’nin 1816’da Durand’ı izleyerek tasarladığı proje ile başlayan müze mimarisi, çeşitli aşamalardan geçerek, yeni müze plan tipolojisinin oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Leo Von Klenze’nin Münih’teki Glyptotek’i (1816), Karl Friedrich Schinkel’in Berlin’deki Eski Müze/Altes Museum (1823–1830) Yunan tapınaklarının kolonlu girişleri ve alınlıkları, daire “rotunda” biçimindeki tapınak bölümleri ve girişi ikinci kata bağlayan anıtsal merdivenleri ile ihtişamlı tapınakları yansıtan müze tipolojisine yönelinmiştir. Bu bağlamda “Tapınak Müze” olarak anılan müze tipi gelişme göstermiştir. Amerika Washington’daki John Russel Pope’ın “Ulusal Galeri”si ise kareden dikdörtgen mekâna geçilen en önemli örneklerinden biri olma özelliğine sahiptir (Deniz, 2008:14).

1800’lü yıllardaki gelişmelerin ardından 19. yüzyılın ortalarında, Sanayi Devrimi ile müze mimarisinde betonarmeye ek olarak çelik kullanımındaki gelişmeler ve yapı malzemelerindeki önemli ilerlemeler müze tasarımında avantajlar sağlamış ve ayrıca müze mimarisinde de büyük ilerlemelere yol açmıştır. Londra’da Joseph Paxton tarafından 1850-51’de üretim ürünleri ve makinelerin sergilenmesi için tasarlanan “Crystal Palace” gibi saydam tasarıma sahip olan cam yapılar, 20. yüzyıl ortalarında inşa edilen diğer müze binalarını etkilemiş ve bu açıdan mimarlık tarihinde önemli yere sahip olmuşlardır (Atagök, 1999:71-85). 20. yüzyılda ise müze mimarisi açısından köklü ve kalıcı değişimler meydana gelmiştir. Müzelerin anıtsal mimari anlayışla

tasarlanması ve bunun sonucunda bir saray veya tapınak gibi algılanması fikri geride bırakılmıştır, anıtsal müze olarak tasarlanan yapılara girmekten çekindiği görülen halkın, müze binasının içine çekinmeden kolaylıkla girebileceği görünüm elde edilmeye çalışılmıştır (Bakırküre, 1992).

Müze olarak tasarlanan yapılarda ziyaretçileri 'anıtsal müze' algısından çıkartıp amacına hizmet eden binaların kullanılmasıyla birlikte 1950'lerde müzelerin halk eğitimi açısından önemi fark edilmeye başlanmıştır. Müzeciliğin temelini oluşturan ve önemli unsurlardan biri olarak değerlendirilen eğitici çalışmalar 1970'li yıllarda "Educational Exhibits-Eğitici Sergiler/Müzeler" olarak hayata geçmiştir. Bu yıllarda müzelerin mimari projelerine eğitim alanları da eklenmiştir (Ellenbogen, 2008).

Zaman içinde bilişim ve iletişim teknolojilerindeki ilerlemelerle birlikte müze tasarımına katkı sağlayan disiplinler, dijital araçların kullanımıyla birçok eğitsel konuda bilgiye erişim yöntemlerini ziyaretçilere sunmuştur. Müzelerde kullanılmaya başlayan ve bilgiye hızlı erişimi sağlayan araçlar insanların müzeleri gezip görme eğilimini arttırmıştır.

## **2. Modern Müzecilikte Sanal Eğilimler**

Çağdaş müzeciliğin günümüzdeki anlamıyla temelini oluşturan çalışmalar 1950'li yıllardan sonra hızlanmaya başlamıştır. 1960'lı yıllara kadar müzeoloji alanındaki incelemeler ve çalışmalar nesne odaklı bir disiplin olarak varlığını sürdürmüştür aynı zamanda bu süreçte çeşitli disiplinlerden de faydalanılmıştır. Bu araştırmalar sonucunda 1960'lı yıllar yeni müze modellerinin ortaya çıktığı ve modern uygulamaların gündeme geldiği müzecilik alanında devrim niteliği taşıyan bir dönem olmuştur (Karadeniz vd., 2015:206).

Küreselleşme aşamasında olan günümüz dünya ülkeleri, yeniçağın önemli bir gereksinimi olan gelişmiş kitle iletişim araçlarını kullanmaya hız kazandırmış, çağdaş ve bilimsel eğitime ek olarak öğretici etkinlik programlarına hızlı erişilebilecek yeni müzecilik anlayışıyla toplumların gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

1980'li yıllarda başlayıp hız kazanan dijital devrim, müzecilik anlayışında büyük bir ilerleme kaydedilmesine imkân vermiştir. Gelişme gösteren müzecilik anlayışına bilgi ve iletişim teknolojilerinin de entegre edilmesiyle sanal teknolojileri kullanan müzeler ortaya çıkmıştır.

İnternet teknolojilerinin gelişmesiyle yeni bir iletişim ortamının oluşması, geniş kapsama sahip müze bilgilerinin elektronik formlar olarak sunulmasıyla ilgili çalışmaların başlamasına sebebiyet vermiştir (Huhtamo, 2002:15). Müzelerde bilgi ve iletişim teknolojilerinden faydalanılması düşüncesi, ilk defa 1991 yılında akademik boyutta gerçekleştirilen Müzelerde Etkileşim ve Hiperortam Uluslararası Konferansı'nda tartışılmıştır. Gerçekleşen bu tartışmaların



etkisi ile zamanla birçok müzede internet kullanımının yaygınlaşmasına alt yapı oluşturan bilgi ve iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte internetten yararlanılmaya başlanmıştır (Schweibenz, 1998). Bu açıdan değerlendirildiğinde birçok müze, koleksiyonlarını dijital ortamda internet üzerinden incelenebilir hale getirmiş, diğer çalışmalara ek olarak sadece internet üzerinden gezilebilir sergiler tasarlamaya girişmişlerdir (Glosset, 2008:230).

Günümüzdeki sanal müzeler üzerine Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın katıldığı Vekam Ankara 2022 Çalıştay'ında alanında uzman arkeolog, mimar ve sanat tarihçileriyle yapılan fikir alışverişlerinde, sanal müzelerin fiziksel müzeleri birebir taklit etmelerinin gerektiği fikri aşılmaya çalışılmıştır. Buna karşın sanal müzelerin, müzecilik alanına yeni bir tasarımsal anlayış getirdiği fikri, müzelerin kendi sanal müzelerini yeniden kurgulamalarının gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu anlamda müze yapıları bir "sanal müze"nin, bağlı bulunduğu müzeye ait birebir 3B bina ve galeri model kopyalarından oluşması düşüncesinden kopmaya başlamışlardır. Bunun sonucu olarak "Web temelli müze ağı" ya da "meta-müze" olarak anılan ve farklı müzelerin sahipliğindeki koleksiyonlardan parçaları içeren sanal bileşenleri sunan, modern "sanal müzeler" üretilmeye başlanmıştır (Kahraman, 2021).

Makale kapsamında müzelerde kullanılan mimarlıkla ilişkili sanal teknolojiler Sanal Gerçeklik (VR), Arttırılmış Gerçeklik (AR) ve Metaverse olarak üç başlık altında incelenmiştir.

### **2.1. Müzecilikte Sanal Gerçeklik (VR) Teknolojileri**

Sanal gerçeklik (VR), izleyici için belirlenen bir mekânda bulunma deneyiminin yaşatılması olarak nitelendirilmektedir. İzleyici sanal bir gerçekliğe girerek farklı bir gerçekliğin içinde var olmakta ve gerçek dünyayla bağını kesmektedir. VR'ın müzelerde kültürel miras açısından ilk kullanımı, 1994 tarihinde İngiltere'deki Dudley Kalesi için yapılmıştır. Fakat maliyet, teknik/teknolojik yetersizlik ve sanatın teknolojiye şüpheli yaklaşımları gibi sebepler ile müzelerdeki yaygınlaşması yaklaşık 20 yıl sürmüştür. Sanal müzecilik anlamında 2016 yılında "Oculus Rift CV1" sanal gerçeklik gözlüğünün satışa çıkmasıyla birlikte müzelerde de aktif şekilde kullanılmaya başlamıştır. Sonraki yılda ise birçok müze, çeşitli VR projeleri geliştirerek ziyaretçilerine sanal deneyimler sunmaya başlamıştır. 2016 yılında Franklin Institute, 360 derecelik kamera çekimleri kullanarak denizlerin derinliklerini keşfetme veya uzay mekiği deneyimi gibi simülasyonlarla izleyici deneyimini farklı ve üst düzeye çıkarmıştır. Ayrıca Oculus Rift'in online versiyonu sayesinde kullanıcılara bu deneyim, ev ortamlarında da sunulmuştur. Los Angeles'ta bulunan Peterson Otomotiv Müzesi ise 2017 yılında Microsoft HoloLens 3 kullanarak yeni bir sanal sergi alanı oluşturmuş ve bu alanda ziyaretçilerini klasik Ford GT40 ile VR ortamda etkileşime sokarak aracı deneyimleme fırsatını sağlamışlardır (Microsoft, 2017).

## 2.2. Müzecilikte Arttırılmış Gerçeklik (AR) Teknolojileri

Artırılmış gerçeklik (AG), Sanal bileşenlerin fiziksel dünya ile çakıştırılması prensibiyle 2000'li yıllardan sonra yaygınlaşan bir simülasyon teknolojisidir. (Köymen, 2014). Artırılmış gerçeklik uygulamaları, sanal ve gerçek nesnelere bir araya getirerek akıllı telefonların ve tablet bilgisayarların gün içinde kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte kolaylıkla erişimi sağlanabilir dijital uygulamaya dönüşmektedir.

Diğer bir yandan "Augment", "Aurasma", "Daqry", "Layar" ve "Wikitude" gibi çeşitli teknoloji üreten firmalar kısa zaman içinde, mobil artırılmış gerçeklik uygulamalarının üretilmesine katkı sunmuşlardır (Abdüsselam, 2016:20). Toplumda kullanımı artan mobil cihazların AR uygulamalarında sensörler, işlemci ve gösterici gibi gerekli donanımsal alt yapıya sahip olması, artırılmış gerçekliğin mobil kısmının en çok tercih sebebi olmasına da yol açmıştır. Ayrıca bu teknik destekler ile en çok kullanılan AR türü olmasına da katkı sağlamıştır (Craig, 2013:100). İnsanların mobil cihazları kullanmalarıyla birlikte mobil artırılmış gerçekliği deneyimlemeleri ve bunun sonucunda mobil arttırılmış gerçekliğin görüntüleyici olarak kullanımı, bu sistemin yeni alanlar için keşfedilmesine olanak sağlamıştır.

Craig, mobil AR'nin avantajlarını açıklarken; deneyimin spesifik bir konu ile ilgili olan yerde sunulabilmesi, cihazların kullanıcılar tarafından sürekli taşınabilmesi, devamlılığını sürdüren yeni öğrenme yöntemleriyle uyumluluğu ve düşük maliyetli olması şeklinde açıklanmaktadır. Mobil AR'nin avantajlarının yanında çeşitli dezavantajları da bulunmaktadır. Bunları "teknolojik" ve "çevresel" sınırlamalar olmak üzere iki başlık altına almak mümkündür. Teknolojik kısıtlamalar; grafik çözünürlüğün düşüklüğü, hafıza kapasitesinin limitli oluşu, ekran boyutu ve zayıf güç beslemesi iken çevresel kısıtlamalar ise; dış mekânlarda ışık, nem ve ses gibi çevresel faktörlerden etkilenmeye bağlı cihazın sürekli kontrol edilme ihtiyacı olarak özetlenebilir (Craig, 2013:212-215).

Arttırılmış gerçekliğin sanal gerçeklikle arasındaki fark ise AR'da izleyici sürekli gerçek mekândadır ve sanal, gerçeğe yansıtılarak bir arada tutulur. Bu bağlamda müzelerdeki kullanıcı deneyimi açısından VR ile AR karşılaştırıldığında kullanıcı açısından "güven" ve "benimsetme" anlamında önemli farklar meydana gelmektedir. Örneğin AR'da izleyici, tarihi güvenilir bir ortamı deneyimlerken VR'da ise tarihi ortamda bizzat yaşamaya itilir ve bu şekilde farklı bir deneyim ortamına tanık olur.

### 2.3. Müzecilikte Mertaverse Teknolojileri

Metaverse tanım olarak “yeni bir gerçeklik, anlam dünyası ve iş birliği olanakları tanıyan; kültürel ve ekonomik üreticiliğe temel oluşturan; gelişen farklı teknolojilerin entegre bir biçimde kullanıldığı; siber toplumsal bir düzlem” şeklinde yorumlanabilmektedir (Kuş, 2021).

Modern ve teknoloji çağını yaşayan insanların yeni gerçekler oluşturma çabaları ve bu çaba sonucundaki yolcuğu, AR, VR, MR (Mixed Reality), XR (Extended Reality) gibi manipülasyon esaslı sistemler vasıtasıyla hayalde düşündüklerini gerçekleştirebilecekleri teknolojik alanlara yönelmiştir. Mekânda, “mesafe” kavramının tamamen kaldırıldığı, sanal iletişimde yüzyüzeliği yansıtan etkileşim içinde olunan üç boyutlu alanlar, gerçek dünyayla eş zamanlı yeni bir evrene kapılarını açmıştır. “Gerçek” kavramının irdelenmesiyle birlikte sanal ile fizikseli bağlayan yeni sistemler de geliştirilmeye başlanmıştır. Metaverse’ün diğer değinilmesi gereken özelliği ise sanal dünyalar arasında geçiş yapma yaklaşımıdır. Bu özelliğin anlamı bir Metaverse içerisinde bulunan nesnelerin diğer sanal dünya temsiline sahip bir Metaverse’e taşınabilmesidir.

“Tekerlek ayağın, kitap gözün, giysi derinin, elektrik devresi merkezi sinir sisteminin uzantısıdır”, diyerek düşüncelerini belirten McLuhan ve Fiore’nin (2012:32-41) söylemiyle medya çevreyi farklılaştırarak, üzerimizde “eşsiz bir algı kapasitesi izlenimi” bırakır. Herhangi bir duyunun yansıması düşünce evrenimizin yani dünya algımızın değişmesine sebep olur. Metaverse uygulaması ise McLuhan ve Fiore’nin belirttiği gibi müze ziyaretçilerine sunduğu farklı teknik alt yapısı sayesinde sanal mekânlar arasında geçiş özelliğini kullanarak geleneksel zaman algısını etkisiz hale getirmektedir. Bu durum mekâna ait algının değişmesine sebebiyet verdiği için müze ziyaretçilerine müze uygulamaları anlamında farklı bir deneyim yaşatmaktadır.

### 3. Sanal Müze Örnek İncelemeleri

Makale kapsamında, dünya ve ülkemizden sanal kapasiteye sahip çeşitli müze örnekleri incelenecektir. Örneklerin seçiminde teknolojik donanım açısından ön plana çıkan müzeler dikkate alınmıştır. Seçimde sanal yönelimli teknoloji kullanımının özellikle mimarlık bağlamı ile çakışmasına dikkat edilmiştir. Dünyada en fazla dikkat çeken ve son teknolojilere göre uyarlanmış olan; Voma interaktif sanal müzesi, Meta Müzesi, Tate Modern’de Modigliani’nin retrospektiflerinin yanında VR sergisi ve Paris Stüdyosu’nun 3B modeline daldırma uygulaması, Finlandiya Ulusal Müzesi, Rus İmparatorluğu dönemine dayanan Fin yaşamının anlatıldığı VR sergisi, Musee Dezentral ve SciArt olarak iki Metaverse müze ziyaretçilerin sanal dünyayı deneyimleme açısından teknolojik boyutta çok kapsamlı tasarlanan müzeler olma özelliğine sahiptirler.



### 3.1. Türkiye Dışından Örnekler

#### VOMA

Web temeli olan müze ağı veya meta-müzenin ilk örneği olarak, VOMA (Virtual Online Museum of Art) dikkat çekmektedir. “Tamamıyla interaktif bir sanal müze” olarak değerlendiren VOMA, 2020’de açılmıştır. Bilgisayar Üretimli İmgeleme (CGI) sistemiyle ve VR teknolojisi kullanılarak geliştirilen ve dünyanın herhangi bir yerinden ücretsiz şekilde erişime açık olan bu müzede dünyaca ünlü çeşitli eserlerinin dijitaleri ile yakın dönemde üretilmiş yeni eserler bulunmaktadır. VOMA’yı ortaya çıkaran kişi olan Stuart Semple, 1999’da online bir müze kurma kararı almıştır. Müze, tamamen bilgisayar ortamında oluşturulmuş salon, galeri gibi hacimler içeren sanal bir mimariye sahiptir. Ziyaretçiler VOMA’ya web üzerinden kolaylıkla erişmekte ve müzede nasıl gezeceklerine yönelik yönergeleri izledikten sonra Misha Milanovic’in tasarladığı sanal heykelin bulunduğu bir avludan ziyarete başlamaktadırlar. VOMA’da koleksiyonları küratör Lee Cavaliere tarafından yönetilen klasik ve modern sanatsal eserlere ait dijital versiyonlar sunulmaktadır. Müzenin dijital eserlerin bir kısmı ise Chicago Sanat Enstitüsü, Orsay Müzesi (Paris), Metropolitan Sanat Müzesi ve Amerikan Sanatı Müzesi (Whitney) gibi müzelerdeki eserlerin dijital kopyalarıdır (Voma, 2021).



Görsel 1. Dünyanın tamamen interaktif ilk sanal müzesi VOMA (bantmag.com).

Gelişen son sanal müze teknolojileri içinde dünyanın dikkatini çeken VOMA’nın dijital-hibrit bir mekân olmasına ek olarak mimari açıdan ziyaretçilere mekânı deneyimletmesine yönelik bir yaklaşımı da mevcuttur. Ziyaretçiler bulunduğu alanda istediği her noktaya ulaşmış, iç mekândan ayrılarak müzenin etrafında dolaşabilmektedir. VOMA’nın dijital-hibrit bir mekân olarak tasarlanmasının avantajlarından biri de atmosferdeki mevsimlere göre hava durumundaki değişiklikleri, rüzgârı, yağmur ve ışığı yansıtacak olmasıdır (Görsel 1).

#### Dudley Kalesi

Sanal turlar açısından ilk VR turu 1994 yılında İngiltere’de gerçekleşmiştir. 1550 yılında inşa edilen Dudley Kalesi yakın tarihte yenilenmiştir. VR tur fikrinin temelleri yenileme projesi kapsamında atıldıktan sonra dünyanın ilk 360 derece VR tur projesi ortaya çıkmıştır (Nsocial).

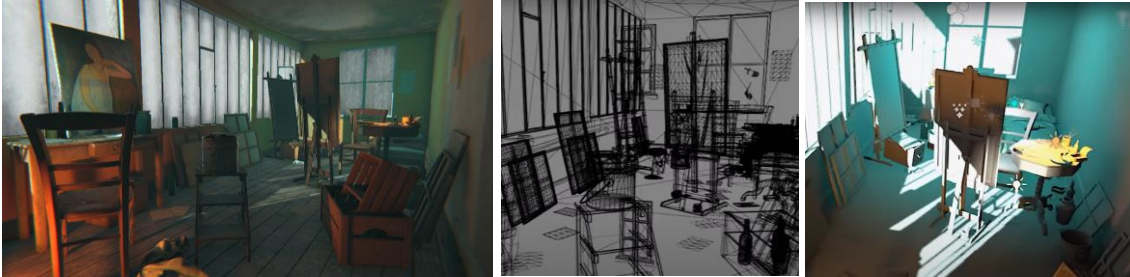


**Görsel 2.** Dudley Kalesi 1550 Sanal Turu (Exrenda, 2010).

Kraliçe II. Elizabeth'in 1993'te açılışını yaptığı ve "sanal miras" olarak değerlendirilen ilk denemeler arasında Dudley Kalesi sanal rekonstrüksiyonu gösterilmektedir (Boland & Johnson, 1996). Sanal Gerçeklik olarak Dudley Kalesi turu en yaygın uygulamalardan biri olarak kabul edilir. Bu sanal gerçeklik turunda kullanıcılara kaleyi gözlemlene ve içinde gezinebilme imkânları sunulmaktadır (Pujol, 2004:5) (Görsel 2).

### Tate Modern Müzesi

Tate Modern Birleşik Krallık'ın başkenti olan Londra'da yer alan ulusal ve uluslararası modern sanat eserlerinin sergilendiği bir müzedir. Londra Tate Modern'de 2017 yılında Modigliani'ye ait retrospektiflerinin yanı sıra bir sanal gerçeklik sergisi de oluşturulmuştur. Müze ziyaretçilerine, sanatçının tasarlayıp sunduğu Paris Stüdyosu'nun 3 boyutlu bir modeli içinde tam bir "daldırma" uygulaması deneyimletilmektedir.



**Görsel 3.** Modigliani'nin atölyesinin VR deneyimi için birebir modellenmesi (Ammendola vd., 2017).

Belgesel materyallerin ve Amedeo Modigliani'nin çalışmalarının incelenmesiyle, sanatçının çalışmalarını yaptığı atölye ortamı yeniden birebir tasarlanarak modellenmiştir (Görsel 3). Bu yaklaşım ile ortaya çıkartılan VR deneyimi sayesinde atölyenin sanal rekreasyonuna erişim imkânı sunulmuştur (Ammendola vd., 2017).

## Finlandiya Ulusal Müzesi



**Görsel 4.** The National Museum of Finland VR sergisi (Rosendahl vd., 2018).

2018 yılında Finlandiya Ulusal Müzesi (Helsinki), 1860'lara uzanan Rus İmparatorluğu döneminin Fin yaşamını ve siyasetini anlatan bir sanal gerçeklik sergisi açmıştır. Müze ziyaretçileri, "The Opening of The Diet in 1863" isimli tabloyu keşfederken, zamanda geriye gitmeyi deneyimlemiştir. VR teknolojisi ile ziyaretçilere, tablonun içindeki mekânda bulunuyormuş gibi hissetmeleri sağlanmıştır. Deneyim sırasında ziyaretçiler kendilerini sanal ortamın içinde bulmakta ve ardından "Aynalar Salonu"nu 3B bir perspektif açıdan izleyebilmektedir. Bunun yanında kullanıcılara Rus İmparatoru ve tabloda tasvir edilen diğer karakterlerle etkileşime girme imkânı da sunulmaktadır (Görsel 4).

### The Art of Burning Man Festivalinden VR Sergisi

"The Art of Burning Man" etkinliği her yıl Nevada Çölü'nde gerçekleştirilmektedir. Sergi süresi bitmiş olan sanat eserleri ziyaretçilere, VR deneyimi ile sergi sonrasında sunulmaktadır. Geçici olan bu deneyimin kalıcı kayıtlarının oluşturulması açısından önemli bir basamak olan bu VR deneyimi, sergilemede sanal yaklaşımlar açısından önemli bir gelişme olarak değerlendirilmektedir (McCue, 2018) (Görsel 5).



**Görsel 5.** Contemporary Art Project for Emerging & Independent Artists (MamutArtProject/Twitter) (Blunt, 2018).



Bu VR deneyimi, Nevada Çölü'ndeki büyük ölçekli sanat enstalasyonlarının uzaktan da keşfedilmesine ve sanatçıların her bir sanat eserinin konseptini ve vizyonunu açıklamasına olanak tanımaktadır. Pek çok kişinin serginin yapıldığı bölgeye seyahat edememesi göz önüne alındığında, bu etkileşimli VR deneyimi meraklıları için festival sanatını sanal olarak keşfetme ve sanatçının bakış açısına dair özel iç görüler edinme fırsatı sunmaktadır (oculus.com, 2018).

### **Musee Dezentral Metaverse Müzesi**

Musee Dezentral, “insanların sanatı deneyimleme biçimlerinde bir devrim” sloganı ile ortaya çıkmış sanal bir müzedir. Kullanıcıyı alternatif bir gerçekliğe ulaştırmak için tarayıcı (web) tabanlı deneyimler üzerinden 3B teknolojilerini kullanmaktadır. Bu şekilde sanatçı ve koleksiyonerlere eserlerini sergilemede mekânın sınırlayıcı etkisinden arındırılmış bir ortam sunmaktadır. Musee Dezentral, sınırlı akıllı telefon teknolojisine sahip kullanıcılardan en son VR teknolojisine sahip kullanıcılara kadar mümkün olduğunca çok kişiye erişim sağlayan özel bir grafik motoru kullanılarak oluşturulmuştur (Musee dezentral, 2023).



**Görsel 6.** Musee Dezentral'ın giriş bölümünden bir görünüm. (Musee dezentral).

Müzedede 3B bir karakter kullanıcıyı temsil etmektedir. Bu karakter sütunlarla bezeli yüksek tavanlı, tarihi heykel figürleri ve mermer kaplamalı galerileri bulunan sanal bir müze hacminde kullanıcı tarafından kontrol edilir. Kullanıcı galerilerde gezinerek NFT sanat eserlerini izleyebilir ve eserlerle etkileşime girerek satın alabilir (Görsel 6).

### **SciArt Lab Metaverse Müzesi**

SciArt temelde bilim, sanat ve teknolojinin açık keşfi için bir araştırma-geliştirme laboratuvarı olarak kurulmuştur. Decentraland'da 10, 52 adresinde, bir Metaverse sanat galerisi şeklinde hizmet vermektedir. SciArt'ın Metaverste'ki müze binası zıt fütüristik bir tasarıma sahiptir dolayısıyla fiziğin ve modern sanatın yasalarını çiğner görünümündedir (Görsel 7).



Görsel 7. SciArt'ın Metaverse evrenindeki müze binasından bir görünüm (Decentraland).

Ziyaretçiler hareketli bir “göz küresi” tarafından karşılanır. Daha sonra, insanlık ve yapay zekânın keşişiminin araştırıldığı bir sergi olan Byteforms’a yönlendirilirler. Bir sonraki kat, “insan kimliği”ni yansıtan bir dokudadır. Son kat ise meta evrenin bilinmeyen olasılıklarına ve beklentilerine bir bakış sunmaktadır. İnsanlık ve dijital dünya arasındaki etkileşimler, SciArt’ın sergilerinde önemli bir rol oynamaktadır. Etkileşimin oldukça nitelikli kurgulandığı ve birçok yapı kompleksinden oluşan projede, ana binadan diğerleri arasında ışınlanma metotlarıyla erişim sağlanmaktadır.

Geliştiriciler SciArt’ın amacının, geleneksel olmayan araştırmayı ve üretken prototiplemeyi yenilikçi ve alışılmadık şekillerde mümkün kılmak olduğunu ifade etmektedirler. Sanatsal keşifleri eğlenceli bilim ve teknolojik uygulamalarla birleştirerek geleneksel ontolojik ve epistemolojik kısıtlamaları aştıklarını, belirli bir akademik alanın dayattığı sınırların ötesinde köprüler kurduklarını ifade etmektedirler Rodríguez (2017).

### 3.2. Türkiye’den Örnekler

#### Yapı Kredi Bankası Metaverse Müzesi

Yapı Kredi Bankası, Atatürk’ün eşyalarından oluşan bir NFT (Non Fungible Token) sergiyi Metaverse dünyasında 2022 yılında açarak sanal müzecilik bağlamında ülkemiz açısından bir atılımda bulunmuştur (Görsel 8). Birçok insanın zaman içinde tanımaya başladığı yeni teknoloji çalışmalarının bir parçası olan NFT’ler, benzeri olmayan ve gerçekliği blok zinciri teknolojisi ile ispatlanabilen dijital sanat eserlerini temsil etmektedir. Değiştirilemez bir belirteç olması da onu tamamıyla orijinal kılmaktadır.



**Görsel 8.** Decentraland Metaverse platformunda yer alan müze yapısının giriş ve sergi alanından görünüm (Decentraland).

NFT ve Metaverse kavramlarının medya ve web ortamında giderek ün kazanmasının ardından Yapı Kredi'nin de öncelik verdiği bu platformda, Atatürk'e ait madalyalar, kehribar tespah, ahşap baston, gramofon gibi eşyalar NFT olarak sergilenmektedir. Metaverse'te açılan 3 katlı yapının ilk katı bu koleksiyon için müzeye dönüştürülmüştür. Bu koleksiyon, Blockchain tabanlı Metaverse platformu Decentraland'de -112, -43 koordinatlarına konumlanmış olan Yapı Kredi müze binasında gezilebilmektedir (YapıKredi Blog, 2022).

### **Anadolu Medeniyetleri Müzesi**

Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara Ulus'ta, Ankara Kalesi'ne yakın bir alanda yeniden işlevlendirilerek düzenlenmiş Osmanlı Dönemi'nden kalan iki binadan meydana gelmektedir. Alacahöyük ve Horoztepe Kral Mezarları ile Eskiypar yerleşim alanında tunç, altın, gümüş gibi madenlerden yapılmış dini törensel objeler, kolye, bilezik, taç kemer toka, iğne gibi takılar ve madeni kaplar, Anadolu medeniyetlerini temsilen müzede sergilenmektedir (Ankara Kültür ve Turizm İl Müdürlüğü, 2005:125).

Anadolu Medeniyetleri Müzesi, eserleri fiziki deneyim sağlamanın yanında AR destekli yazılımları kullanarak ziyaretçilere sanal ortamda da çeşitli bilgilere erişim imkânı sunmaktadır. Böylece ziyaretçiler müzedeki birçok koleksiyona ait ayrıntılı bilgiye ulaşabilmektedir. Ayrıca, yazılımların içerisine entegre edilmiş seslendirme modülleri ile koleksiyonlara ait sesli envanter bilgisini alabilmek de mümkündür. Müze yazılımı, eser bilgilerinin istenildiği zaman değiştirilebileceği türde dinamik bir tasarıma sahiptir. Bu sebeple yeni ortaya çıkan ve istenilen farklı bilgiler ekranlara kolaylıkla yansıtılabilmektedir. Müze eserleri koleksiyon içinde üç boyutlu modellenmiş ve bu modellere aynı zamanda hareket verilmiştir. Müze tasarımında ziyaretçiler AR teknolojisinin desteğiyle, zamandan tasarruf ederek hızlı bir şekilde ilgili eserlerin çevresine konumlandırılmış olan bilgilere erişebilmektedir. Kullanılan AR uygulamasına eklenen harita

moduyla, müze içerisinde hangi eserlerin nerede olduğu belirlenerek, müzeyi ziyaret sürecini kolaylaştırmak amaçlanmıştır. Ayrıca AR uygulanan eserlere sesli rehber eklenmiş, işitme engelli ziyaretçiler için ise eserler hakkında metinler bilgiler sisteme yerleştirilmiştir.

### Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi

Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi Ankara Kalesi'nde yer almaktadır. Müzeyi meydana getiren üç tarihi konutun dış görünümü kentsel ve mimari ölçeklerde korunurken iç tasarımı bütüncül bir yaklaşımla onarılarak yenilenmiştir (Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi, 2020).

Birçok örneğinde olduğu gibi Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesinde de AR teknolojisi, belirli koleksiyonlara ait eserler için kullanılmıştır. Ziyaretçiler akıllı cihazlarıyla ilgili eserler için daha önce tanımlanan dijital ve sesli içeriklere erişebilmektedir. Ayrıca uygulama yardımıyla kullanıcılara müze planı, adres, iletişim bilgisi ve giriş ücretleri gibi bilgilere de ulaşma imkânı tanınmaktadır.

### Sakıp Sabancı Müzesi

Zengin içeriğe sahip bir hüsn-i hat ve resim koleksiyonunu bünyesinde bulunduran Sakıp Sabancı Müzesi, geçici sergileriyle birçok ünlü sanatçının eserlerini müze ziyaretçilerine sunan bir sanat müzesidir. 2002 yılında ziyarete açılan müze, İstanbul Emirgan Atlı Köşk'te hizmet vermektedir (wikipedia.org).



**Görsel 9.** Sakıp Sabancı Müzesi Arttırılmış Gerçeklik uygulamalarından örnekler (Coşkun, 2019).

Sergilenen “Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu”nun dijital uygulamaları, müze ziyaretçilerinin sayısında yükseliş sağlarken öncelikli olarak çocuk ve genç kesimi müzeye çekmeyi başarmıştır (Bıktım, 2014) (Görsel 9).

### **Rahmi Koç Sanayi Müzesi**

Rahmi Koç Sanayi Müzesi Türkiye’de koleksiyon çeşitliliği açısından ulaşım, endüstri ve iletişim tarihini aydınlatmak üzere kurulmuş ilk müze olma özelliğini taşımaktadır. Kültürel miras konusu üzerine yoğunlaşmayan müze diğer sanal müzelerden ağırlık verdiği çalışma alanı adına ayrılmıştır. Rahmi Koç sanal müzesi sanayi ve teknoloji alanında sunduğu birinci derece koleksiyonların resimlerini ve bilgilerini ziyaretçilerle paylaşmaktadır. Rahmi Koç Sanayi Müzesi, yer olarak İstanbul’un Haliç kıyısında Osmanlı Dönemi’nden kalan Lengerhane ve Hasköy Tersanesi binalarına yakın olarak konumlanmış bir endüstriyel arkeoloji müzesi olma özelliğine sahiptir. Müzenin asıl amacı geçmişten günümüze çeşitli dönemlere ait olan endüstri ve mühendisliğe ait obje ve belgelerinin korunarak sergilenmesidir (Rahmi Koç Müzeleri, 2014).

Rahmi Koç Sanayi Müzesi’ne “sanal müze” merceğinden bakıldığında ise çocuk ve yetişkinler adına endüstri ve bilim tarihi eğitimlerine ağırlık verildiği görülmüştür. Öncelikle ilköğretim seviyesindeki öğrenciler için hazırlanmış olan müze eğitim formlarına sanal ortamda erişim kolaylığı sağlanmıştır. Sanal müzelerde eğitim, sanal ortamda öğrenmenin gerçeklik hissi katılarak müze ortamında olduğu gibi öğrenciler için deneysel bir süreci ifade etmektedir. Sanatsal anlatımın ve üretken düşünmenin teşvik edildiği sanal müze ortamı, klasik bilgilendirme tekniklerinin dışında disiplinler arası birçok kavramın hızlı ve kolay anlaşılmasına yardımcı olarak öğrenmeye davet etmektedir (Tepecik, 2008). Uzak bölgelerde müzeleri ziyaret etme imkânı bulunmayan çocuklar için sanal müze vasıtasıyla verilen eğitim çalışmaları, kültür ve sanat alanında bilgiye erişimi sağlayan eğitim projeleri olmuştur.

### **Sanal Mimarlık Müzesi**

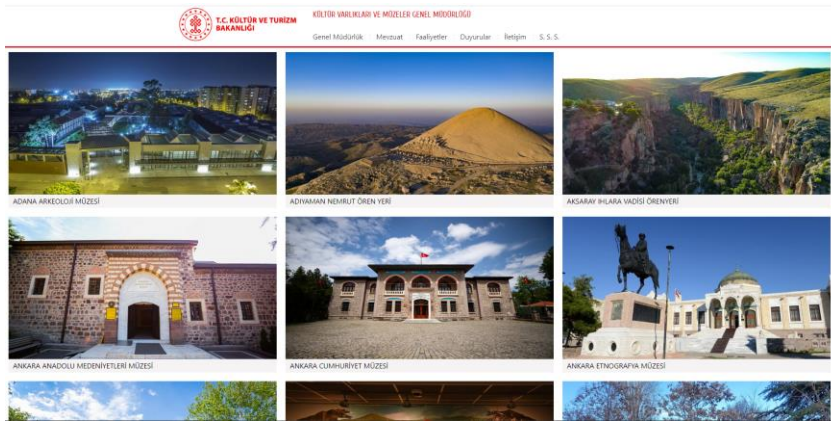
Sanal müze olarak dikkat çeken ve Eczacıbaşı Sanal Müzesi gibi alanında bir ilki gerçekleştiren bir diğer müze ise Yapı-Endüstri Merkezi tarafından finanse edilen Sanal Mimarlık Müzesi’dir. Türkiye’de hala üzerinde çalışılan Mimarlık Müzesi’nin bir başlangıcı olarak kabul görmektedir. Sanat ve mimarlık tarihçileri için özel bir öneme sahip olan sanal müzeler, belge arşivine ve mimarlık tarihinin geçmişine, bugününe ışık tutmaktadır. Çeşitli kurum ve kuruluşların arşivlerinde mevcut olan eserlerin dijital ortama aktarılması sağlanarak geniş kapsamlı bir mimarlık tarihi envanteri oluşturulması hedeflenmektedir. Mimarlık Müzesi yöneticisi Neslihan Glosset’e göre; sanal bir müzenin özgünlüğe sahip olması objelerin değil öğrettiği bilginin özgünlüğüdür (Glosset, 2008:231).

Mimarlık Müzesi, sanal ortamda belirli bir etkinliği olan bir platform tasarlamak amacıyla bugüne kadar benzeri az bulunan veya örnekleri yurtdışında olan bir deney olarak

gerçekleştirilmiştir. Öncelik olarak belirlenen hedefler doğrultusunda hazırlanan sitenin “Mimarlık Müzesi” kavramına vurgu yapması, ziyaretçiye bir müzede gezdiğini hissettirmesi, alışılmış mimarlık portallerinden ve arşiv sayfalarından farklılık taşıması beklentisi ortaya konmuştur. Bu beklentiler doğrultusunda çalışmalar yapılmış ve “müze mekânı” ortaya çıkmıştır. Açılıştaki animasyonda “Mimarlık Müzesi Sanal Ortamda”, “Mimarlar, Yapılar, Şehirler”, “Eskizler, Tasarımlar, Maketler, Rölöveler, Fotoğraflar, Anılar”, “Cephe, Vaziyet Planı, Sütun, Kolon”, “Gotik, Rönesans, Barok, Art Nouveau, Modernizm, Ulusal Mimarlık, Minimalizm, Dekonstrüktivizm”, “Mimarlık Tarihinin Yapı Taşları” gibi sloganlar kullanılmıştır (Tükel, 2007).

Mimarlık Müzesi'nin sanal galerisinden süreli sergilerde yayınlanan yapı, portre, obje ve belgelere ait bilgilere erişim sağlanmaktadır. Eş zamanlı olarak geçmiş sergilere ait olan alanlarda ziyaretçilerin isteğine göre belli süreli sergileri bir arada görme ve inceleme olanağı da bulunmaktadır. Müzelerin büyük oranda malzemeleri plan, maket, kesit, perspektif, fotoğraf gibi üç boyutlu materyallerden oluşmuştur.

### [www.sanalmuze.gov.tr/](http://www.sanalmuze.gov.tr/) Platformu



Görsel 10. [www.sanalmuze.gov.tr](http://www.sanalmuze.gov.tr/) platformunun açılış sayfasından bir görünüm (TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı).

Kültür ve Turizm Bakanlığı resmi web sitesinde yer alan sanal müzeler, 360 derece web tabanlı bir ortam ile ziyaretçilerin kullanımına sunulmuştur (Görsel 10). Pandemi dönemi, müze mekânlarına yakın ulaşım mesafesinde yaşanmaması ve bilgiye hızlı erişim kolaylığı gibi sebeplerle kurulan sanal müzeler, müze ziyaretçilerinin ilgisini yaşanan dijital çağın avantajları açısından canlı tutmaktadır. Sanal müzeler, web ortamında incelenirken ulaşım açısından yakın konumda ise ziyaretçilerin müze mekânını fiziki yönden gezmesine de teşvik edilmiştir. Fiziki açıdan gezip görülen mimari müze mekânları ile müze kart kullanımı da ziyaretçiler arasında yaygınlaştırılmaktadır.

### 3.3. İncelenen Sanal Teknoloji İçerikli Müzelerin Mimari Bağlamda Değerlendirmesi

Makale kapsamına alınarak incelenen sanal teknoloji içerikli müze yapıları kullandıkları yazılım teknolojileri, mimari görünümünün modellenmesine olan yaklaşımlar ve mimarileri ile kullanıcı etkileşimleri nitelikleri açısından aşağıdaki tabloda özetlenmiştir (Tablo 1).

**Tablo 1.** Makale kapsamında incelenen sanal içeriğe sahip müzelerin değerlendirme tablosu

	Müze İsmi	Adres	Yazılım Teknolojisi				Mimari Modelleme Yaklaşımı		Mimari ve nesnelere ile Etkileşim
			VR	AR	Web	Metaverse	Mimari Benzetim model	Özgün mimari Model	
Yabancı Müze Örnekleri	Voma	Web Ortamı	+	-	+	-	-	+	+
	Dudley Kalesi	İngiltere	+	-	+	-	+	-	-
	Tate Modern Müzesi	İngiltere	+	-	-	-	+	-	-
	Finlandiya Ulusal Müzesi	Finlandiya	+	-	-	-	+	-	+
	The Art of Burning Man	ABD	+	-	+	-	+	-	+
	Musee Dezentral	Web Ortamı	+	-	+	+	-	+	+
	SciArt Lab	Web Ortamı	+	-	+	+	-	+	+
Yerli Müze Örnekleri	Yapı Kredi Bankası	Türkiye	+	-	+	+	-	+	+
	Anadolu Medeniyetleri Müzesi	Türkiye	-	+	-	-	-	+	+
	Erimtan Arkeoloji	Türkiye	-	+	-	-	-	+	+
	Sakıp Sabancı Müzesi	Türkiye	-	+	+	-	-	+	+
	Rahmi Koç Müzesi	Türkiye	-	-	+	-	-	-	-
	Sanal Mimarlık Müzesi	Türkiye	-	-	+	-	-	+	+
	www.sanalmuze.gov.tr/ Platformu	Web Ortamı	-	-	+	-	-	-	-

Voma Sanal Müzesi'nin ziyaretçilere erişim ve içerik noktasında sunduğu yenilikçi yaklaşımlar ile diğer örnek verilen müzelerin önüne geçmeyi başardığı görülmektedir. Voma Müzesi ile yurt dışındaki diğer müzeleri değerlendirecek olursak; Dudley Kalesi Sanal Müzesi, Musee Dezentral web temelli ve benzetim/3B mimari modelleme üzerine teknolojik gelişim açısından benzerlik gösterse de Tablo 1'de görüldüğü üzere Tate Modern Müzesi, Finlandiya Ulusal Müzesi uygulama içeriği olarak VR, benzetim/3B mimari model ve dijital ortamda gelişim



göstermiştir. Covid-19 öncesinde tasarlanan bu müzeler VR uygulamalarına ağırlık verirken, Covid-19 sonrası salgının etkisiyle Voma ve Dudley Kalesi Müzesi, Musee Dezentral teknoloji, interaktiflik ve erişebilirlik açısından toplumun en fazla tercih ettiği müzeler haline gelmiştir. Bu müzelerin gelişiminde Covid-19 etkisi kadar insanların yeni bilişim teknolojileri ile istedikleri verilere daha kapsamlı bir şekilde erişme isteği de etkili olmuştur. Türkiye'deki sanal içerikli müze örneklerinde ise Rahmi Koç, Sakıp Sabancı, Sanal Mimarlık Müzesi, Erimtan Müzesi ve Anadolu Medeniyetleri Müzesi göze çarpmaktadır. Sakıp Sabancı Müzesinde AR uygulamaları kullanılırken Rahmi Koç ve Sanal Mimarlık Müzesi ise web ortamı üzerine gelişim kaydedilmiştir. Yapılan gözlemlerde kamu müzelerinden olan Erimtan ve Anadolu Medeniyetleri Müzeleri'nin AR Mobil uygulamasının ziyaretçiler tarafından yeteri kadar kullanılmadığını izlenmiştir. Buna karşın Sakıp Sabancı Müzesi gibi özel müzelerde AR destekli sanal uygulamaların veya dijitalleştirilmenin daha etkin kullanıldığı görülmüştür. Sonuç olarak yurt dışındaki müzeler için geliştirilen yazılımların Türkiye'deki müzelerde de benzerlerinin bulunmasına rağmen özellikle kamu müzelerinde ziyaretçiler tarafından aktif olarak kullanılmadığı görülmüştür. Yurtdışıyla ülkemizdeki müze uygulamalarını karşılaştırdığımızda ise yurtdışındaki uygulamaların ülkemizde Web temelli, VR ve Benzetim/3B mimari modelleme tekniklerinin kullanımı açısından gelişmiş şekilde kullanılmadığı sonucuna varılmıştır. Türkiye'de en fazla uygulanan AR mobil uygulamalarının özel müzelerde daha çok kullanıldığı görülmüştür.

Yurt dışında son dönemlerde gelişen teknolojilerin etkisiyle sanal müzelerde sanat eserlerini yakından gözlemlemek adına ziyaretçiler tarafından kullanılan VR, AR ve Metaverse uygulamaları gibi sanal deneyimler aşama kaydetmiştir. Yurtiçinden ve yurtdışından dikkat çeken Metaverse ortamlı örnekler Yapı Kredi Bankası Müzesi ve SciArt Lab Metaverse Müzesi olarak tabloya eklenmiştir. Ülkemizde bulunan ve fiziksel olarak varlığını sürdüren müzelerimiz için kamu veya özel müze web sitelerinde ziyaretçilere çoğunlukla 360 derece sanal müze gezintileri sunulmaktadır. Yapılan gözlemlerde ülkemizdeki kamu kurum ve kuruluşlarının, birçok teknik donanıma sahip olmasına rağmen ileri teknoloji AR, VR ve Metaverse uygulamasını müze eserlerimiz üzerinde deneyimleyememe sorunu ile karşı karşıya kaldığı izlenmiştir.

İncelenen örneklerde özellikle yurtdışı sanal müze ortamının kurgulanmasında mimariden ve dolayısıyla mimari modelleme tekniklerinden daha çok yararlandığı gözlemlenmiştir. Bu sanal müze örneklerinden Dudley Kalesi, Tate Modern Müzesi, Finlandiya Ulusal Müzesi ve The Art of Burning Man'da özgün bir mimari ortam kurgulanmamış, müzeyi temsil eden mevcut mimari ortamın birebir modellendiği izlenmiştir. Buna karşın Musee Dezentral ve SciArt Lab gibi özellikle metaverse ilişkili müzelerin kurgusunda özgün ve modern mimari yaklaşımlardan yararlanarak

mevcutta olmayan kurgusal hacimlerin tasarlandığı görülmüştür. Benzer yaklaşıma Türkiye'den bir örnek olan Yapı Kredi Metaverse Müzesi'nde de rastlanılmıştır. Müze yapısı, mevcutta olmayan kurgusal bir hacim şeklinde, bu müzeye özel olarak tasarlanmıştır. Sanal ortam müzeciliği açısından önemli görülen VOMA'da ise metaverse bağıntısı olmadığı halde yine mevcut mimarilerinin ötesine geçilmiş ve sanatsal eserler, modern mimariye uyumlu yeni bir mimari ortamda ziyaretçilere sunulmuştur.

Bu değerlendirmeye ek olarak, incelenen yapılarda VR teknolojilerinin AR'a göre daha çok kullanıldığı izlenmiştir. Örneklerden VR kullanan müzelerin özgün mimari model kullanımı ile mevcut modelin tekrarı şeklinde olanlar eşit sayıda görülmüştür. Ancak AR kullanan müzelerin tamamında mimari ortamın özgün olarak yeniden kurgulandığı izlenmiştir. Buradan özellikle müzelerdeki mevcut mimari ortamın temsilinde VR'ın daha başarılı ve derin bir gerçeklik deneyimi sunması ancak AR'ın da gündem güne geliştiği izlenimine varılmıştır. Özellikle sanal gerçeklik gözlükleri gibi donanımsal ekipmanların güçlenmesi ve tanınması ile birlikte AR'ın da VR teknolojisi gibi yaygınlaşması ve kullanıcılara daha derin ve zenginleştirilmiş bir mimari deneyim sunması öngörülmektedir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı sitelerinden biri olarak "www.sanalmuze.gov.tr" adresinde hizmet veren resmi web sitesi ise ülkemizdeki müzelere ait mimari ortamların 360 derece tekniği ile çekilmiş fotoğrafları üzerinden web tabanlı deneyimi ziyaretçilerine sunmaktadır. Her ne kadar erişim kolaylığı ve fiziksel ortamın birebir gösterimi ile ortam atmosferinin yansıtılması açısından başarılı bir teknik olsa da bu uygulamanın, VR ve AR'ın algısal derinlik sunmada gösterdiği başarısına göre geride kaldığı izlenmiştir.

Araştırma kapsamında mimari bağlamda incelenen diğer bir parametre ise kullanıcıların mimari ortam ile etkileşime girme imkânları olmuştur. Yerli ve yabancı uygulamaların birçoğunda, bu etkileşim bağlamının kurulduğu görülmüştür. Bilindiği üzere özellikle koruma altındaki önemli sanatsal nesnelere ve mimari dokular ile etkileşime girilmesi, fiziksel ortamda pek mümkün değildir. Sanal müze örneklerinin bu kısıttan soyutlanarak uygulamalarda yer bulması beklenen bir yaklaşım olarak dikkat çekmiştir.

#### **4. Sonuç**

Müzeler, ortaya çıktığı dönemlerden itibaren günümüze kadar birçok gelişim göstermiştir. Müze mekânları içinde teşhir edilen eserlerle birlikte tarihi, kültürleri, toplumu, sanatı ve daha birçok değeri bünyesinde bulundurmaktadır. Müzeler hem mimari yönden hem de içerik yönünden değişimler yaşayarak günümüzdeki şeklini almıştır. Kültürel miras özelliğindeki müze

yapıları ise tarihi dokuları bozulmadan yenilenerek sürdürülebilir bir noktaya getirilmeye çalışılmıştır. Müzelerdeki teknolojik gelişmelerin dijital içerikli ve web temelli sanal müzelere yansımalarıyla birlikte müze mekânlarına, eserlere ve koleksiyonlara toplumun her kesiminden ulaşım kolay hale gelmiştir.

Teknolojiyle zenginleştirilen müzeler artık ziyaretçiler tarafından daha etkin kullanılmış ve bu sayede müzelerden daha fazla ziyaretçi faydalanabilmiştir. Bu bağlamda ziyaretçiler eski müze anlayışında olduğu gibi sadece fiziken müze gezmek yerine sanal ortamda müzedeki akışa katılıp onun parçası haline gelebilmişlerdir. Bu durum müzelerin sürdürülebilirliğini de olumlu yönde etkilemiştir. Özellikle AR uygulamalarıyla müzelerde daha etkin deneyimler elde eden ziyaretçiler bu deneyimi tekrar yaşamayı talep etmiş ve çevrelerindeki insanları bu deneyimi yaşamaları için teşvik ederek müze ziyaret kültürünü yaygınlaştırmışlardır. Bu anlamda ziyaretçiler müzelerin sanal ortamdaki sayfalarını ziyaret ederek web ortamında müzelerin etkinliklerinden kolay şekilde faydalanabilme imkânı da elde etmişlerdir.

Yapılan bu araştırmada ülkemizde en fazla kullanılan müze uygulamalarından AR, Web temelli sanal ortam ve dijitalleştirme kullanımında genel olarak artış gözlemlenmiştir. Ülkemizde özellikle NFT sisteminin yaygınlaşması ile birlikte Metaverse ortamında sanal müzeciliğin de gelişme eğiliminde olduğu söylenebilmektedir. Yurtdışındaki müzelerde ise VR ve temel sanal teknoloji eğilimlerinin altında olan Benzetim/3B modelleme, dijitalleştirme uygulamaları teknolojik bağlamda ve ziyaretçi açısından gelişim gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Makale kapsamında ülkemiz ve yurtdışında en çok tercih edilen müze örneklerine yer verilerek hangi yazılımsal teknolojinin daha fazla kullanıldığı tespit edilmiş ve daha sonra ülkemizde gelişen ve gelişmekte olan teknolojik yaklaşımlar tartışılmıştır. Yurtdışındaki müzelerde aktif olarak kullanılan uygulamaları kıyasladığımızda ülkemizdeki müzelerde en çok kullanılan AR uygulamalarının kamu müzelerinde aktif olarak kullanıma açılmadığı görülmüştür.

Çoğu uygulamada fiziksel müzelerin VR veya Metaverse evrenindeki sanal mimari temsilinde, müze ortamının birebir kopyası olan 3B modeli tasarlanarak kullanıcılar bu sanal benzetim ortamına davet edilmektedir. Bunun yanında müzenin fiziksel mimari görünümünden farklı bir sanal gerçeklik ortamında da bu eylemler alternatif olarak gerçekleştirilebilmektedir. Bu alternatiflerin örnekleri makale kapsamında paylaşılmıştır. Kullanıcılara müzenin fiziksel mimarisi ile birebir aynı 3B mekânın sunulması ortamın tanıtımı ya da kullanıcılarca benimsenmesi açısından avantajlı olmakla birlikte, mimari mekanın fiziksel kısıtlarının 3B ortamda tekrarlanması şeklinde bir dezavantaj olarak da değerlendirilebilir. Bu açıdan günümüz genç ve yenilikçi kullanıcı profili göz önüne alındığında VR ve Metaverse ortamlar için fiziksel benzetimli 3B mekânların

ötesine geçirilerek sanal ortama uyumlu özgün hacimlerin tasarlanması önerilmektedir. Sanal ortamların sirkülasyon, doğal aydınlanma, fiziksel ortam kalitesi gibi önemli kısıtlardan soyutlanmış olması dikkate alınarak mekânsal ulaşım, algı, interaktif etkileşim gibi bu ortamlara özgü niteliklere göre yeni mimari anlayışlar özgün 3B ortamlar olarak tasarlanması yerinde olacaktır.

Çalışma kapsamında sanal müze örneklerinin 3B mimari mekân kurgulamasına yaklaşımı ve bu mekanlarla kullanıcı etkileşimi açısından incelemeleri yapılmıştır. VR, AR ve Metaverse ortamlarının mimari mekan temsili açısından farklı nitelikler barındırdığı ve bu niteliklere göre donanımsal, yazılımsal bağlamda dikkate alınması gereken parametrelerinin olduğu gözlemlenmiş daha sonra örnekler üzerinden yorumlanmıştır. Ülkemizdeki sanal müzeciliğin gelişimi açısından bu parametrelerin dikkate alınmasının gereği açıktır. Bu anlamda özellikle güncel donanımlardaki teknolojik gelişmelerin takip edilmesi ve güncellemelere göre yazılımların geliştirilmesi önerilmektedir.

Makalenin araştırma sonuçlarından biri olan, ülkemizdeki müzelerde sanal uygulamaların kullanıcılar tarafından henüz benimsenmemesi konusunun sosyolojik, psikolojik veya ekonomik bağlamlarda incelenmesi gerekmektedir. Bunun yanında bu sorunsalın mimarlık bilimi açısından da bir problem olarak değerlendirilmesi önerilir.

Makale kapsamında incelenen örneklerdeki başarılı sanal uygulamaların ülkemizde özellikle kamu müzelerine taşınabilmesi için, bu müzelerin daha detaylı incelenmesi gerekmektedir. Özellikle müze yetkililerinin, mimarların, dijital dönüşüm uzmanlarının, yazılımcıların, küratörlerin, sosyolog ve psikologların işbirlikçi yaklaşımlarla yapacakları çalıştaylarla bu örnek müzelerdeki başarının ülkemizde de yakalanması sağlanabilir.

Bu kapsamda ülkemizdeki web temelli çalışmalar üzerine bilişim teknolojilerinin geliştirilmesi için sanal uygulama yazılımcılarına yönelik çeşitli eğitimler verilmeli ve mimarlık/içmimarlık biliminden uzmanlarla ortak çalışma platformları kurulmalıdır. Özellikle ülkemizdeki kamu müzelerinde AR, VR ve Metaverse uygulamalarının kullanımı yaygınlaştırılmalı, kamuda yararlanılan sanal uygulamaların kullanımına ve onarımına yönelik gerekli ödenek devletin yetkili kurumlarınca daha çok ayrılmalıdır. Böylece sanal uygulamaların kullanımı ziyaretçiler tarafından aktif hale gelecek, sonuç itibarıyla kültürel mirasımızın tanıtımı açısından toplumumuzun bilgi seviyesi gelişim gösterecektir. Toplumumuzun kültürel birikiminin artması ile belli teknolojilerin müzelerde aktive edilmesi bilim dünyasına katkılarımızın sağlanması açısından müzecilik anlamında önemli bir dönüm noktası olacaktır.

## Kaynakça

Abdüsselam, M. S. (2016). "Artırılmış Gerçeklik Tarayıcıları Teknoloji Okumaları", *The Turkish Online Journal of Educational Technology*, s. 19-36.

Ankara Kültür ve Turizm İl Müdürlüğü, (2005). *Ankara Rehberi*, Ankara: Ankara Yayınevi.

Artun, A. (2008). "Müzecilikte Kamusallığın Kaynakları ve Özel Müzeler" 21-27 Mayıs 26, Müzeler Haftası Geçmişten Geleceğe Türkiye'de Müzecilik 1 Sempozyumu, VEKAM, s. 97-103.

Atagök, T. (1999). "Müze Mimarisi", *Yeniden Müzeciliği Düşünmek*, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları.

Bakırküre, S. G. (1992). *Çağdaş Kültür ve Mimari Bağlamda Müze Mimarisi ve Müzecilik Kavramının İrdelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Boland, P. & Colin, J. (1996). Bilgisayar Görselleştirme Olarak Arkeoloji: "Sanal Dudley Kalesi Turları" c. 1550. T. Higgins, P. Main ve J. Lang (eds.), *Imaging the Geçmiş: Müzeler ve Arkeolojide Elektronik Görüntüleme ve Bilgisayar Grafikleri*, s. 227–234, Londra: British Museum Press.

Craig, A. B. (2013). *Understanding Augmented Reality: Concepts and Applications*, Amsterdam: Morgan Kaufmann.

Deniz, M. (2008). *Müze Sergileme Mekânlarında Güncel Gösterim Teknikleri ile Mimari Tasarım İlişkisi Üzerine Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Fen Bilimler Enstitüsü, Yıldız Teknik Üniversitesi.

Giebelhausen, M. (2006a). "A Companion to Museum Studies", *Museum Architecture: A Brief History*, Oxford: Blackwell Publishing.

Giebelhausen, M. (2006b). "New Museum Theory and Practice: An Introduction", *The Architecture is the Museum*, Oxford: Blackwell Publishing.

Glosset, N. Ş. (2008). "Sanal Mimarlık Müzesi Sanal Müzecilik", *Geçmişten Geleceğe Türkiye'de Müzecilik Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 21-22 Mayıs 2007, Ankara: VEKAM Yayınları.

Huhtamo, E. (2002). *Kutularda Dünyalar veya Kayıp Medyanın Tarihinden On Bölüm*; Almanya: DCM Druck Center Meckenheim.

Johnson, L., vd. (2010). *NMC Horizon Report: 2010 Higher Education Edition*. Austin, Texas: The New Media Consortium.

Kahraman, Z. (2021). "Sanal Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar", *Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Cilt 3, Sayı 2.

Karadeniz, C. (2015). *Çağdaş Müze ve Kültürel Çeşitlilik: Arkeoloji Müzesi Uzmanlarının Kültürel Çeşitliliğe İlişkin Yaklaşımlarının Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Karadeniz, C., vd. (2015). "Yeni Müzebilim Bağlamında Müze Eğitimine Çağdaş Yaklaşımlar ve Müze Eğitimcisi", *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Cilt 48, Sayı 2.

Köymen, E. (2014). *Mimari Ön Tasarım Sürecinde Eskizleri Gerçek Zamanlı 3B Modelleyen, Arttırılmış Gerçeklik Destekli Bir Yazılım Denemesi: "Sketchar"*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Kuş, O. (2021) "Metaverse: "Dijital Büyük Patlamada' Fırsatlar ve Endişelere Yönelik Algılar", *Intermedia International E-journal* , 8 (15).

McLuhan, M. & Fiore, Q. (2012). *Medya mesajı, medya mesajıdır* çev. İ. Haydaroğlu, İstanbul: MediaCat.

Okan, B. (2015). "Günümüzde Müzecilik Anlayışı", *Sanat ve Tasarım Dergisi* 5 (2), s. 187-198.

Schweibenz, W. (1998). "Sanal Müze: Müzelerin Nesnelere ve Bilgileri Bir Bilgi Tabanı ve İletişim Sistemi Olarak İnterneti Kullanarak Sunmaları İçin Yeni Bakış Açıları", 6. ISI Konferansı, Prag: Kasım 1998.

Tepecik, A. (2008). "Sanat Eğitimi ve Sanal Müze", Müzeler Haftası, Geçmişten Geleceğe Müzecilik I. Sempozyum, 21-22 Mayıs 2007, Ankara: Vehbi Koç ve Ankara Araştırmaları Merkezi (VEKAM).

Tükel, U. (2007). *Sanal Ortamda Müzecilik*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

### **İnternet Kaynakları**

Bıktım, E. (2014). "Dijital Müze Uygulaması Gençleri Tarihle Buluşturuyor." <https://donanimgunlugu.com/dijital-muze-uygulamasi-gencleri-tarihle-bulusturuyor-27746>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

Ellenbogen, K., M. (2022). "The Museum as an Educational Institution", <https://education.stateuniversity.com/pages/2254/Museum-an-Educational-Institution.html>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi, 2020, "Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi", <https://erimtanmuseum.org/tr/muze>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

McCue, L. (2018). "You Can Now Explore The Renwick's 'Burning Man' Exhibit In Virtual Reality", <https://dcist.com/story/18/07/25/you-can-now-see-the-renwicks-burnin/>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

Microsoft (2017). "Petersen Automotive Museum: a HoloLens Experience", Video, <https://www.youtube.com/watch?v=DdM786eila8>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

Musee Dezentral (2023), "The future of art is decentralized", <https://museedezentral.com/vision/>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

Nsocial, "360° Sanal Tur Ajansı", <https://www.nsocialtr.com/sanal-tur-ajansi.html>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

oculus.com (2018). "Burning Man Art Discovery", <https://www.oculus.com/experiences/go/1787180678047695/>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

Rahmi Koç Müzeleri, 2014, "Benzersiz Deneyimi Keşfedin", <http://www.rmk-museum.org.tr>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

Rodríguez, D. G. (2017). "SciArt Lab Metaverse Branch", <https://github.com/decentraland/districts/issues/78>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

Voma (2021). "On Now at Voma". <https://voma.space/on-now>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

wikipedia.org, "Sakıp Sabancı Müzesi", [https://tr.wikipedia.org/wiki/Sakıp\\_Sabancı\\_Müzesi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sakıp_Sabancı_Müzesi), Erişim tarihi: 29.03.2023.

YapıKredi Blog, (2022). "Yapı Kredi Metaverse Dünyası'nda Atatürk Müzesi'ni açtı!", <https://www.yapikredi.com.tr/blog/yasam/kultursanat/detay/yapi-kredi-metaverse-dunyasinda-ataturk-muzesini-acti>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

## Görsel Kaynaklar

**Görsel 1.** Dünyanın tamamen interaktif ilk sanal müzesi VOMA.

bantmag.com, "VOMA", <https://bantmag.com/s/voma/>. Dijital görsel, Erişim tarihi: 29.03.2023.

**Görsel 2.** Dudley Kalesi 1550 Sanal Turu.

Exrenda, "Virtual Tours of Dudley Castle in 1550".

Dijital görsel, [https://www.youtube.com/watch?v=DVdXSmpQAYQ&ab\\_channel=exrenda](https://www.youtube.com/watch?v=DVdXSmpQAYQ&ab_channel=exrenda),

Erişim tarihi: 29.03.2023.

**Görsel 3.** Modigliani'nin atölyesinin VR deneyimi için birebir modellenmesi.

Ammendola A. vd., "Modigliani VR", 2017.



Dijital görsel, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/modigliani/modigliani-vr-ochre-atelier>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

**Görsel 4.** The National Museum of Finland VR sergisi.

Rosendahl vd., "The National Museum of Finland".

Video, [https://www.youtube.com/watch?v=-sqals2Sjbo&ab\\_channel=ZOAN](https://www.youtube.com/watch?v=-sqals2Sjbo&ab_channel=ZOAN), Erişim tarihi: 29.03.2023.

**Görsel 5.** Contemporary Art Project for Emerging & Independent Artists.

Blunt, R., (2018), "HYBYCOZO at the Renwick Gallery".

Fotoğraf, <https://dcist.com/story/18/07/25/you-can-now-see-the-renwicks-burnin/>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

**Görsel 6.** Musee Dezentral'ın giriş bölümünden bir görünüm.

Online platform, <https://musee-dezentral.com/>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

**Görsel 7.** SciArt'ın Metaverse evrenindeki müze binasından bir görünüm.

Decentraland Online platform, <https://decentraland.org/>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

**Görsel 8.** Decentraland Metaverse platformunda yer alan müze yapısının giriş ve sergi

alanından görüntümler. Decentraland Online platform, <https://decentraland.org/>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

**Görsel 9.** Sakıp Sabancı Müzesi Arttırılmış Gerçeklik uygulamalarından örnekler.

Fotoğraf, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2043745>, Erişim tarihi: 29.03.2023.

**Görsel 10.** www.sanalmuze.gov.tr platformunun açılış sayfasından bir görünüm.

Online platform, [www.sanalmuze.gov.tr](http://www.sanalmuze.gov.tr), Erişim tarihi: 29.03.2023.

**İPLİK TASARIMINDA İNOVASYONUN TEKSTİL VE MODA TASARIMINA KATKISI****CONTRIBUTION OF INNOVATION IN YARN DESIGN TO TEXTILE AND FASHION DESIGN****Suzan Tokgöz\*\*****Öz**

Tarihsel süreçte tekstil ve hazır giyim sektörü, sanat, tasarım, mühendislik, malzeme bilimi gibi farklı disiplinlerdeki gelişimlerin görünür olmasında aracı olmuştur. Moda, tekstil ve giyim, farklı, alışılmışın dışında olan malzemeler ile tekniklerin kullanımına en uygun alanların başında gelirken, yenilikçi gelişmelerin sonunda farklı alanlara hizmet etmeye başlamıştır. Bu araştırmada, tekstilde iplik tasarımının estetik ve işlevsel unsurlar sentezinde, moda ve tekstil tasarımına etkisi sorgulanmış, çağımızın gereksinimi yenilikçi ürün geliştirme çalışmalarında, öncelikli tasarımcı rolünün önemi ve bütünsel olarak konumlandırılma gerekliliği ele alınmıştır.

Çalışma içerisinde, iplik tasarımının yeniye ortaya çıkarmada ki kavramsal önemi amaçlanarak inovasyon ele alınmıştır. Koleksiyon ve ürün tasarım süreci içerisinde, tasarım nesnesi ipliğin mevcut potansiyeli, kazanımları, dikkate alınarak katkı sağlamaya ilişkin tasarım örneklerine yer verilmiştir. Yenilik yaratımında, belirleyici unsur olarak görülebileceği ifade edilmiş, çalışmanın amacına yönelik tekstil ve moda ürün tasarımı görselleri ile literatür araştırmaları, günümüzün tasarım anlayışı ile tasarımcılara katkı sağlayacak, nitelikli, yenilikçi, tasarım çalışmaların ortaya konması amaçlanarak değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Moda ve Tekstil Tasarımı, Koleksiyon Tasarımı, İplik Tasarımı, Moda ve Teknoloji, Gelecek ve Moda.

**Abstract**

Throughout the historical process, the textile and ready-made clothing industry has been instrumental in making visible the developments in different disciplines such as art, design, engineering and material science. While fashion, textile and clothing are among the areas most suitable for the use of different, unconventional materials and techniques, they have begun to serve different areas as a result of innovative developments. In this research, the effect of thread design in textile on fashion and textile design in the synthesis of aesthetic and functional elements was questioned, and the importance of the primary designer role and the need to be positioned holistically in innovative product development studies, which is a necessity of our age, were discussed.

In the study, innovation was discussed, aiming at the conceptual importance of yarn design in revealing the new. During the collection and product design process, design examples are included to contribute by taking into account the current potential and achievements of the design object yarn. It has been stated that it can be seen as a determining factor in the creation of innovation, and textile and fashion product design visuals and literature research for the purpose of the study have been evaluated with the aim of presenting qualified, innovative design works that will contribute to designers with today's design understanding.

**Keywords:** Fashion and Textile Design, Collection Design, Yarn Design, Fashion and Technology, Future and Fashion.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 25.09.2023 – Kabul tarihi: 23.10.2023*

*\*\*Yrd. Doç., Arkin Yaratıcı Sanatlar ve Tasarım Üniversitesi, Sanat Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı, suzantokgoz@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4216-5423>, Girne/KUZEY KIBRIS*

## 1. Giriş

Günümüzde tasarım kavramı her alanda etkisini gösterirken moda alanında etkisini daha fazla hissettirmektedir, yaratıcılık ve işlevsellik bütünlüğünde insan yaşamının gerekliliği haline gelmiştir (Önlü 2004:85). Tasarım değer odaklı düşünce ve eylem içeren bir süreç olduğundan tasarımcılar amaca yönelik tasarımları tüketici ihtiyaç ve beklentileri doğrultusunda, yeni değerleri değişen kültür ve yaşam biçimleri için yaratan bireylerdir. Günümüzde tasarım kavramı, tekstil alanı gibi belli amaca hizmet eden ürün tasarımlarında, işlevsel özellik öncelik gibi görünse de estetik öğeler çok fazla önem taşımaktadır. İnsan ihtiyacına yönelik örtünme, korunma, işlevsellik vb. unsurların öncelikli olması gerekirken, çoğu zaman estetik değer tasarımda öncelik haline gelmektedir (Yetmen, 2016:748).

Tasarım eylemi, tasarımcının her noktasını kontrol edebilmesi mümkün olmayan dinamik sürece sahiptir, geniş bir kavram olan tasarımda yaşamın sürekli gelişen, değişen ve dönüşen dinamiklerinde, süreç içerisinde ihtiyaç duyulan bilgilerin çok çeşitli ve farklı olması gerçek problemin anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Çözüm noktasında farklı bir sorun ile karşılaşıldığını ifade etmektedir. Ürün tasarımı insan gereksinmelerini karşılayan yönüyle karmaşık gibi görünse de hem görünüm hem de işlevsel özellikleri birbirlerini dengeleyen ve besleyen olgulardır. Aslında tüm tasarım süreci; proje konusunun (veya problemin) anlaşılması, çözüm seçeneklerinin araştırılıp yaratılması ve bunlar arasından en uygun olanların seçilerek geliştirilmesi olarak özetlenebilir (Er, vd., 2010:35).

Tekstil ve moda tasarımında amaca yönelik işlev, malzeme, teknik ve üretim süreçlerine uygun unsurlar ile birlikte estetik görünüm her zaman önemli olmuştur. Geçmişte tekstil ve giyim tasarımında yenilik ve yaratıcılık kavramı ürünün estetik değeri, görsel olarak çekici ve zengin dokuya sahip olması iken günümüzde rahat, esnek ve hareket serbestliğine sahip fonksiyonel özellik tasarımın odağı haline gelmiştir. (Hazır, 2006:1). Tasarımın tarihsel sürecinde, farklı olanı yaratma konusundaki arayışlar 20. yüzyıldan başlayıp günümüze kadar devam etmektedir.

Endüstri Devrimi sonrası meydana gelen değişimler, sistemin yenilenmesi, dönüştürülmesi ve örgütlenmesi gerektiği düşünülmüş gerek üretim gerek ürünlerin tasarıma

olan ihtiyacı, tüketimin arttırılma düşüncesi ile dönemin sanat eğitiminde bile değişiklikler yapılması gerektiği düşünülmüştür (Bunulday, 2021:453). 1920'li yıllardan 1930'lara ve 40'lı yıllara baktığımızda yenilikçi yaklaşım, beden-form, beden-hacim ilişkisi ile kalıp, desen, renk, stil vb. uygulamalar özgün ifade dili oluşumunda araç olurken, farklı ve yeni olarak kabul görülmekteydi, bu yaklaşımın 1950'li ve 60'lı yıllara kadar devam ettiğini görmekteyiz.

Tasarım aktarım nesnesi olan tekstil ürünleri, sanatsal anlatım aracı olması ile birlikte işlevsel özelliği önem kazanmış, alışılmış olanı değil "yeni", "yenilik", "yenilikçi" anlayışını da getirmiştir. 20. yy.'dan günümüze özellikle bilim ve teknoloji alanlarına ait gelişmelerin giysi tasarım alanında yenilik arayışında etkili olmuştur. Tasarım, üretim, yenilik kavramı, yeniyi ifade etme, pazarlama ve reklam yaklaşımını da belirlemiştir (Tok Dereci, 2013:52).

Sanayileşmenin Avrupa'da daha sonra tüm dünyaya yayılması, makineleşme ile birlikte köklü dönüşümleri içeren süreç bugün de içermektedir ve her türlü üretim biçimlerinde insan-makine ilişkisi yoğun şekilde hissedilmektedir. Bilim, teknoloji ve sanat alanlarının moda döngüsünde farklılık yaratmak konusunda fazlasıyla etkisi olduğu bilinmektedir. İleri teknolojilerin kullanımında, tekstil liflerinin geliştirilmesi sonucunda görsel ve işlevsel nitelikler zenginleştirilmiş, farklı liflerin karışımları ile daha ince, hafif, yumuşak, parlak vb. özellikleri ile kolay temizlenebilen, kir tutmayan, beden ısıl dengesini sağlayan, ısıya uzun süre dayanıklı niteliklerde kazandırılmıştır. Nano teknoloji ile yenilikçi özellikli lif yapıları oluşturulurken, yüksek performanslı kumaşlar işlevsel özelliği ile tasarımda farklılık yaratmaktadır.

Sabanuç (2017:28)'a göre işlevsel bir amaca hizmet eden yenilikçi malzemeler, yeniden yorumlanarak sanatsal yaratıcılık için alternatif tasarım kaynağıdır. Disiplinler arası etkileşim geçmişte sanat ve tasarım olarak bilinirken artık bilim, sanat ve tasarım etkileşimi yenilikçi yaklaşımda önemli kavramlardır. Bilim, teknoloji, üretime yönelik yeni uygulamalar ve tasarım odaklı ürün oluşturma yöntemleri sonucunda yaratıcı ve yenilikçi tekstil ve moda ürün tasarımlarının ortaya çıkarılmasında yenilikçi iplik tasarımları yeni imkanlar sağlamaya devam etmektedir.

Bu çalışmada, tekstil ve moda ürün tasarımlarında kurgulanan veya hayal edilen temanın giysi üzerinde form ve doku olarak ortaya konulmasında, iplik tasarımı üzerinde

durularak diğer tasarım kavramları ile etkileşimi ortaya çıkarılmak istenmiştir. Yapılan literatür taramasında, tekstil ve moda tasarımı ürün gruplarında oldukça etkili ve belirleyici iplik tasarımını konu alan ilgili bir çalışmaya rastlanılmamış, “iplik tasarımı” kavramını alana ilişkin ele alan ilk çalışma kaynağı olması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda özellikle tekstil ve moda tasarım alanında büyük önemi olan yenilikçi, yaratıcı ve estetik değere sahip işlevsel tasarımları oluşturmanın gerekliliği çalışma içerisinde değerlendirilmiştir.

Araştırmalar sonucunda, lif ve iplik endüstrisindeki gelişmeler ile tüketici ihtiyaçları, hedef pazar etkileşimi, moda ve tekstil tasarım ürün örnekleriyle ilişkilendirilmiş, yaratımda “iplik-tasarım-değer” birlikteliği kavramı açıklanmıştır. Bu bağlamda yeni yaklaşımların tasarımcılara kazandırılması konusu ile ilgili alana yönelik betimsel araştırma yöntemleri ve literatür taraması yapılmıştır. Ayrıca bu çalışmada, moda ve tekstil ürün yaratım süreçlerinde yeni değerlerin kazanımları, tasarımcılara ilham kaynağı olması açısından ele alınarak, hayal edilen fiziksel ve görsel etkilerin iplik tasarımı kavramı açısından olasılığın önemi incelenmiştir.

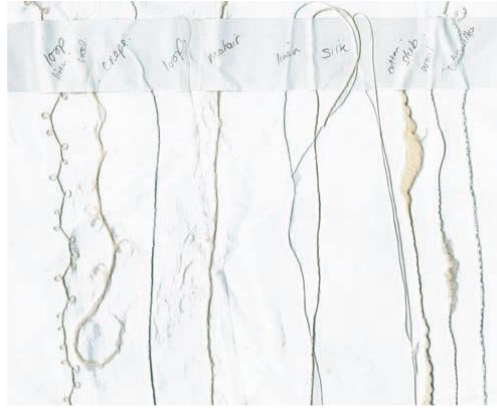
## 2. Tasarım Nesnesi İplik

Tekstil ana hammaddesi olan liflerden elde edilen iplik materyalinin bükülme, gerilme, uzama gibi sahip olduğu çok yönlü özellikler yenilikçi, ihtiyaçlara yönelik ve farklı tekstil ürün tasarımları mümkün kılmaktadır. İplik malzemesi belirli düzgünlük, uzunluk, incelik, esneklik ve mukavemet gibi niteliklere sahip lif topluluğundan oluşur ve çeşitli işlemler sonucunda iplik formu kazanır (Görsel 1).



Görsel 1. Doğal ve Yapay Lif Çeşitleri.

Endüstride önemli bir yere sahip olan iplik malzemesinde doğal ve yapay liflerin kullanımı çok eski zamanlara dayanmaktadır. İpliklerin sahip oldukları özellikler kumaş yapısını ve yüzey görünümlerini belirlerken (Görsel 2), tasarım performansını da etkilemektedir. Tekstil kumaş yapılarında metalize lif veya ipliklerin kullanılmasıyla büyük oranda antistatik özellik kazandırılmaktadır, lif karışımları örme, dokuma veya halı yapılarında kullanılmaktadır. (Çukul, 2013:57). Bunlar mukavemet, esneklik, dayanıklılık, renk, doku ışık geçirgenliği vb. özellikler örnek olarak verebiliriz, teknik olarak iplik kalınlığı, bükümü ve içeriği belirtilen nitelikleri etkileyen faktörler arasında yer almaktadır. Tasarımlarda işlevsel ve estetik açıdan ipliğin kullanım alanlarına önem gösterilmesi gerekmektedir.



**Görsel 2.** Doğal ve Yapay İplik Çeşitleri.

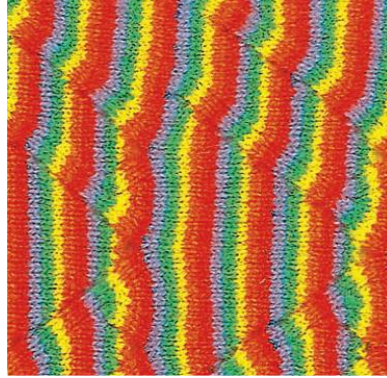
Her geçen gün malzeme bilimi ve teknolojik gelişmeler ile birlikte malzeme yelpazesi genişlemektedir. Ürün tasarımı öğelerinden biri dokudur, malzeme veya örgü tekniğiyle oluşturulan tekstil yüzey dokusu, resimsel dil iki farklı şekilde ortaya çıkmaktadır (Nesrin, 1992:87). İplik oluşumunda lif hammaddesinin sahip olduğu fiziksel ve yapısal nitelikler, tekstil kumaş tasarımında strüktür, estetik ve işlevsel özelliklerinde belirleyici olmaktadır (Görsel 3). Tekstil tasarımcısının bu dinamikleri göz önünde bulundurarak tasarım eylemini gerçekleştirmesi gerekliliği, çok kültürlü küresel endüstri olan tekstil sektöründe özgün çözümler ortaya konmasında büyük önem taşımaktadır. Tasarım yararlı, çoğaltılabilir, özgün bir üründür ve tasarımcı özgün üretim yapandır.

Tasarımcı özgün üretim yaparken, sanatsal yaratıcılığını çağdaş teknikler ile bir araya getirir. Malzemeyi iyi tanınması ve kullanacağı üretim araçlarına hâkim olması, fikir aşamasında olan imgeyi ortaya koymasda da o kadar kolaylaşır (Özkendirici, 2012:22).



**Görsel 3.** İplik Yüzey Tasarımı.

Farklı liflerin kullanımı ile oluşan iplikler, ileri teknoloji ile farklı özellikler kazanması büyük bir değişim süreci yaratırken, tekstil ve moda tasarım ürünleri kullanım alanları da genişlemektedir. Tasarımcı birbiri ile ilişkisi kurulmamış farklı iplik yapılarını bir araya getirip, aynı amaç düzleminde birçok noktada kesişen fikirleri ele alarak mantık, duyum ve farkındalıklı yaklaşım ile tasarım nesnesi olarak yeni iplik kavramını ortaya koyabilmelidir (Görsel 4). İpliklerin sıralanmasında farklı yön, düzlem ve sırada bulunması çizgisel görünümde tarama etkisi ile çalışmanın hem ışık hem de saydamlık değeri değişmektedir. Yatay, dikey, farklı açı veya eğrilikte olması durağan ve hareket etkisi oluşmaktadır. Yoğunluk belirgin ise iplikler doku görünümünü vermektedir (Özkendirici, 2018:212).



**Görsel 4.** Diyagonal Yüzey İplik Tasarımı.

Bütünü görebilme, karışık olarak görünen durumu tanımlayıp, kontrol ve sezgisel yaklaşım birlikteliği bu bağlamda yaratıcılık ile geliştirilen dinamik bir süreçtir. Gürcüm (2017:384)'e göre tasarımda ihtiyaçlara yönelik çözüm aracı olan işlevsellik, tasarımcının sentezleyebilme gücü ile tekstil ürün tasarımında estetik unsur ile birlikte özgün üretim yöntemleri görülmektedir.

Gelecek öngörülerini, giysinin sadece kumaştan elde edilmeyeceği yaklaşımı teknoloji ile giysi formuna dönüştürülecek her madde yapısından oluşabileceği öngörülerini de bulunmaktadır (Tok Dereci, 2013:53). Tekstil ve moda tasarımcıları ürün tasarım sürecinde yenilikçi uygulama ve bilimsel alanlarda ki gelişmelerden faydalanmak, yeniyi farklı olanı ortaya çıkarma sürecinde sanatsal anlatımın görsel gücünü tasarım nesnesi iplik ile güçlü bir araç olarak görebilir.

### **3. Yaratıcı İplik Tasarımı**

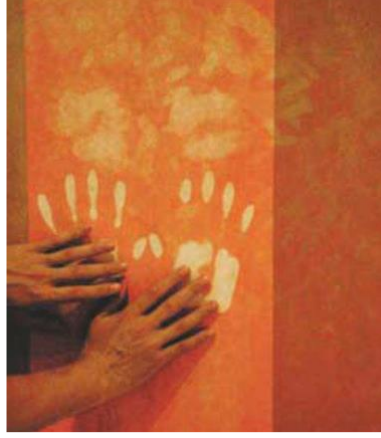
Tasarım iplikte başlar yaklaşımından hareket edilirse, tekstil tasarım ürünlerine estetik değer ve fonksiyon kazandırma yönünde yapılan tasarım araştırmalarında (Görsel 5) malzemenin niteliklerine bilinçli yaklaşım ile tasarı süreci belirlenmeli ve yönetilmelidir. Yenilikçi teknolojiler farklı lif karışımları, malzemeler ve üretim yöntemleriyle estetik anlayışımızı dönüştürmektedir. Günümüzde geleneksel tekstil üretim teknikleri yaklaşımına, teknolojik gelişme ile yenilikçi tasarımlar amaçlanmaktadır (Gürcüm, 2017:386).





**Görsel 5.** İplik Tasarımına Estetik Yaklaşımında Giysi Tasarımı.

İpliklere kazandırılan farklı işlevsel nitelikler ile anti bakteriyel, leke tutmayan, kırışmazlık, ısı ile renk değiştiren (Görsel 6) vb. gibi kumaşlar ile birlikte “nano teknoloji” ve “bioteknoloji” alanındaki yenilikler tekstil lif ve iplik yapılarına uyarlanması, doğal ve yapay liflerin birlikte kullanımıyla iplik tasarımında yeni yapıları olanaklı kılmıştır. Yapılan araştırmalar ve incelemelerde, özellikle malzeme bilimi alanında ki yenilikler yaratıcı tasarımların ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Son yıllarda dış uyaranlara, şekil ya da enerjinin dönüşümü şeklinde istenilen ölçülerde cevap verebilen akıllı malzeme ve yüzey tasarımları insanlık adına gelecek vaat etmektedir (Özdemir vd., 2018:664). Duyum, farkındalık ve algı ürün yaratımının tüm sürecinde tasarımcıların her aşamayı yapılandırmasında önemli bileşenlerdir, duyuların gücü ve farkındalık ile içgüdüsel merak duygusu tasarımın her aşamasında var olmalıdır. Yaratıcı düşünce, fikir, önermeler ile iplik tasarımı sürecinde işlevsel ve estetik çerçevede yaklaşım, üç boyutlu tekstil moda ürünlerini yorumlama ve anlamlandırma daha etkili olacaktır.



**Görsel 6.** Isı ile Renk Değiştiren Kumaş.

Tekstil üretim alanları için geliştirilen muazzam teknolojiler sayesinde hayal edilemeyecek olanaklar sunulurken, bilim ve yaratıcılık ile tekstil tasarımının temel ilkesi, estetik öğeleri içeren işlevsel ürünlerin tasarlanması kolaylaşmaktadır. Öneş (2019:5), teknoloji ve mikrobiyoloji gibi bilim dallarını bir araya getiren çalışmalar, geleneksel tekstilleri geliştirmek ve değiştirmek için farklı disiplinlerin yenilikçi yollar yarattığını belirtmektedir.

Yenilikçi ürün geliştirebilmek için tasarımcı tasarlanacak üründen beklenenler nelerdir, hangi amaca ve pazar kitlesine hizmet edeceğini araştırmalar ile belirlemelidir. Ortaya konulacak ürün tanımında temel bilgilerin olması, tasarım çözüm aşamasında bir dayanak oluşturacaktır (Görsel 7). Amacı ve hedefi belirlenmeyen tasarım çalışmalarında süreci planlamak ve adımlara odaklanmak güç olacaktır, sonuca ulaşma konusunda kontrol ve geri bildirim ile tasarımı beslemekte zorlaşacaktır.



Görsel 7. Ürün Geliştirme Öncesi, Konsept Araştırma Tasarımı.

Bu noktada konsept araştırılmasına yönelik araştırmalar sonraki aşamalarda yaratılacak tekstil ve moda ürün tasarımları için bir dayanak oluşturacaktır. Ürün konsepti için öncelikle ihtiyaç duyulan müşteri yani kullanıcı profili, ürünün kullanım alanı ve süreci, ürüne değer kazandırabileceği düşünülen malzeme ve üretim yöntemleri ve güncel alternatif teknolojileri araştırması gerekmektedir. Bir sonra ki aşamada tasarım için temel oluşturacak yeni fikirler üretebilmek daha da kolaylaşacaktır. Konsept araştırmaları ile oluşan çerçeve ve resim sonucunda ortaya çıkan çok sayıda fikir tasarımcılara yenilikçi tasarım olasılıkları sunacaktır. Tasarımcının bir problem, fikir ya da proje için yaklaşımı, temel olarak 3 aşamada ele alınmalıdır. Birincisi araştırma-analiz, ikincisi kavram ve devamında tasarlama eylemi ile prototip uygulama sonrası üretim aşamaları belirtilmektedir (Pres and Cooper'dan akt. Dereci, 2010:57). Tasarım amacı doğrultusunda üretilen fikirler, deneysel yaklaşım ile ürün prototip uygulama sürecinden sonra araştırmalarda elde edilen verilere uygun tasarımlara karar verilir.

Akıllı tekstil malzemesi faz değiştiren maddeler, değişim esnasında ısı depolayıp yayabilen malzemelerdir. Kumaşların termal ve ısı düzenleme özelliğini geliştirmek için tekstil üretiminde kullanılmaktadır (Çetiner, 2017:116). Bu yaklaşıma örnek olarak, tekstil hammaddesi doğal liflerin metaller ile birlikte kullanılması sonucunda fiziksel olarak akışkan görünüm kazanırken yapısal olarak antistatik, ısı denge, anti bakteriyel, esnek ve yüksek mukavemet özellikleri de kazandırılmaktadır, bu tarz yeniliklere olanak sağlamada farklı

malzemelerin tekstil yapılarına uygulanabilme bilgisi araştırmalar sonucu elde edildikten sonra var olan problem ya da amaca yönelik iplik tasarım fikirleri, denemeler geliştirilebilir. Triko giysilerine gümüş kaplı iplikler ile antibakteriyel ve koku giderici özellikler kazandırılmaktadır, pil ve kumanda yardımıyla bedenın istenen yerleri ısıtılırken teller kullanıcıyı rahatsız etmemektedir (Kardağlı, 2010:54).

Gümüş maddesinin tedavi edici, bakteri ve mikropları engelleyen özelliğinden dolayı iplik tasarımlarında hem medikal hem de hijyen ihtiyacı olan tekstil ürün gruplarında kullanılmaktadır. Tekstil dışı malzemeler ileri teknolojinin sağladığı olanaklar ile tekstil alanına uyarlanması gelecek odaklı tekstil ve moda tasarım ürünlerin olmazsa olmazları arasına gireceğini söyleyebiliriz. Tüm bu gelişmeler sürecinde tekstil ve moda ürün tasarımlarında yenilikler ve farklılık yaratmak artık inovasyon boyutunda değerlendirilecektir. Bilim ve teknolojik gelişmelerin yoğun olduğu bilgi toplumlarında, yaşamsal birçok kavram ve değerlerin değişiminde yaratıcılık önemli güçtür (Yałçın, 2016:635). Tekstilde tasarlama eylemi süreç boyunca devam eden araştırma aşamasıdır. Fikir, problem ve konsept çerçevesinin belirlenmesi de en önemli araştırma ayağıdır, ilk aşamadan son aşamaya kadar olan süreç boyunca elde edilen dinamik bilgiler yaratıcı yenilik için çok önemlidir.

Yaratıcı iplik tasarım sürecinde karmaşık gibi görünen süreç farkındalıklı düşünce, bilinçli yaklaşım ile mevcut problem veya durumu tanımlamak, özgün çözüm alternatiflerini belirlemek, olası seçimler arasında estetik değerler göz önünde bulundurup en uygun karar verilmelidir. Bu yaklaşım tasarımcıların kişisel olarak sahip olduğu bilgi, deneyim, eleştirel düşünme, bütünü görebilme, bedensel duyumlar ile var olanı dönüştürme yeteneklerini gerektirmektedir. Soyut ve somut arasında ki süreçte ürüne dönüşüm aşamalardan ilki duyumlardır, sonra algı veya bellek gibi zihinsel unsurlar son olarak iki aşamanın yansıması olan malzemenin biçimlendiği dışavurumdur (Hatırnaz, 2010:153).

İplik tasarımı sürecinde karmaşık durumların olması tekstil alanında yaşanan çokta yabancı olunmayan bir durumdur, sektörün çok yönlü olan yapısı ve farklı alanlardan beslenmesinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Tekstil tasarımcısının analiz, idrak, analiz ve kontrol becerisi yaratıcılıktır, bu yeteneklerin güçlü olması dinamik olan tasarım ve üretim

sürecinde yaratıcı düşünceyi yaratmaktadır. Bir bakıma iplik tasarımı heyecanlı ve yaratıcı bir oyundur, dönüşüm merak uyandıran görsel şöleni de içerisinde barındırmaktadır. Sonsuz renk, doku, form vb. yüzey görünüm özellikleri ve lif çeşitlerinin alternatif işlevsel yönü ile şekillenen nitelikli muazzam iplik tasarımları günümüzde kolaylaşmaktadır. Tasarımcı yukarıda belirtilen akılcı yaklaşımı oyun oynama güdüsüyle iplik karışımlarında, katlarında, renklerinde ve dokularında yaratıcı düşünce ile şekillendirip işlevsel ve estetik değeri yaratabilir (Görsel 8).



**Görsel 8.** Nakış ile Tekstil Yüzeyine Uygulanan İletken İplik ile Oluşturulan Işık Mekanizması.

Tasarımın çıkış noktası bir fikir, değer, çizgi, eskiz vb. ya da kavramdır. Kaynak olan kavram işlev ile yolu belirler, tasarım ürünü kavramların çizgisi ile ortaya çıkar (Gürcüm, 2016:635). Bu bağlamda uygun üretim tekniği ile malzeme seçiminin önemi düşünsel düzlemde ön tasarı aşamasında tartışılması, irdelenmesi ve prototip yapılarak süreç olgunlaştırılabilir. Üretimde yaşanabilecek kısıtlar öncesinde belirlenebilir, belirsiz olan noktalara yaratıcı çözümler ile ulaşabilmemiz de mümkün olmaktadır. Yaratıcılık sadece fikirleri içeren bir süreç değildir, fikrin süreç içerisinde karşılaştığı problemlere eleştirel düşünce ile özgün çözümler bulmayı da kapsamaktadır (Tok Dereci, 2010:9).

İplik tasarımı, diğer tüm ürün tasarım alanlarında olduğu gibi belirli bir tema belirlenmesi ile başlar. Renk, doku, form ve yüzey araştırmaları kadar önemli olan malzeme yapısı ve uygulanacak teknik büyük rol oynamaktadır. Estetik temelli yaklaşımın önemi sadece ürünün güzel görünmesi etkilemez işlevsel özelliğinin fark edilebilir olmasında dikkat çekicilik yaratmaktadır. Teknoloji, bilim ve sanatsal yaratıcılık arasında bulunan bağı kurmak ve anlamak günümüzde tekstil ve moda tasarımcıları için zorunlu hale gelmiştir. Gelecek odaklı moda

ürünleri öngörülerine baktığımızda bilim ve teknolojilerin etkileri, nano teknoloji gibi tekstilde estetik odaklı lif, iplik ve kumaş yapılarında ki uygulamaları önemli bir konudur.

#### 4. Tekstil ve Moda Tasarımında İnovasyon

21. yy. tekstil, moda, giysi tasarım ve üretimlerinde yeni yaklaşımlar, farklılaşma ile yeniyi yaratma boyutunda ileri teknolojilerin etkisi 1900'lerin başından itibaren kendisini göstermeye başlamıştır. Yaşadığımız zamanın yenilik boyutu sanatsal tasarımların bilim ve teknoloji ile birleşmesidir.

Moda tasarımcısı, koleksiyon tasarım süreci boyunca var olan bilgiyi en doğru fikir ile işlevsel, uygun malzeme ve estetik unsurları, hedeflenen ürüne yaratıcı şekilde dönüştürme konusunda yeteneğini ortaya koyması gereklidir. Bu aşamada ortaya çıkan tasarım fikri veya düşüncenin görsel boyuta taşınması konsept ile bağlantılı kavram çerçevesinde olmalıdır, bireysel yetenek ve deneyimler yaratıcı teknikler ile desteklenmelidir. Modern çağın gereksinimleri ile gelinen süreçte, tüm tekstil tasarım alanların sınırları genişlemiş ve tasarımcılar, tasarım nesnesine çok yönlü bakışlarda bulunmaya başlamıştır (Gürcüm, 2017:385).

Deneysel ve sanatsal tasarımlarda ki arayışlarda yeniyi ortaya koymak, farklı olana yönelik çalışmaların anlatım biçiminde yüzey tasarımı, malzemenin iki boyutlu veya üç boyutlu form vermenin etkisi görülmektedir. Günümüzde soyut olan düşünce, fikir veya durumu somut değere dönüştürme konusu güncel teknolojiler ile kolaylaşmış, yeni malzeme olanakları kullanımıyla özgün yaratma yöntemleri oldukça gelişmiştir. Türker, (2022:99) çalışmasında, bir tasarım nesnesinin tek başına var olamayacağını, onu imgeden somut vücuda getiren, tasarımcının hayal gücü ve yaratıcı etkinliğinin bir sonucu olduğunu belirtmiştir. Yeni teknolojiler kavram, form ve yaratıcı yüzey tasarımında alternatif fikirler sunması bakımından önemli kaynak oluşturmaktadır.

Farklı disiplinlerde ki gelişmeler, tekstil alanında işlevsel ve estetik değer yaratmada bilgi ile desteklenen malzeme olanakları özgün tasarım çözümlerin kaynağı olmaktadır. Üç boyutlu bilgisayar ve teknoloji desteği ile gerçeğe çok yakın görünüm elde edilirken, tekstil endüstrisinde giysi tasarım alanında yeniyi yaratma arayışı daha keyifli, yaratıcı görsel

çalışmalar oyun düzleminde özgünlüğü mümkün kılmaktadır (Görsel 9). Tekstil ürün ve giysi tasarımcıları, bu konular ile ilgili iş birliği yapmaları gerekli hale gelirken, gelecek odaklı moda öngörülerinde bilim ve ileri teknolojilerin tasarıma etkisi konusu sektör alanında bilinen bir gerçektir, bu süreçte ileri teknolojilerin yeni form, kalıp ve doku vb. yaratıcılığı besleyen, yön veren daha önce denenmeyi biçimlendirmede olanak sağlamaktadır. B. Archer'ın, "keşfedilmemiş ve muazzam sanat da olmayan tasarımın, bilimi kopyalamadan kendine has entelektüel bir yapıya sahip olduğunu" dile getirdiği tasarım kavramında, tasarımcının bilim ve sanata ait yöntemlerin ötesinde kendi ifade dillerini oluşturması gerektiğini belirtmiştir (Archer'dan akt. Dereci, 2010:40).



**Görsel 9.** Elektronik Devre Sistem Uygulanan Akıllı Giysi Tasarımı.

Tasarımcı, tasarım eyleminin tüm sürecini kapsamlı olarak yapılandırmak ve çözmesi gerekmektedir, özellikle ekonomik, kültür, coğrafi yapı, sosyolojik, kullanıcı profili, tüketici eğilimler vb. alanlarında yapılan araştırma sonuçlarından elde edilen bilgileri tasarım ve üretim aşamasına dahil etmesi de önemli konular arasındadır. Yıldız (2022:2583), 2. Dünya savaşı sonrası kadınların erkekler karşısında eşit hak elde etme isteği, sosyal ve spor alanlarında bulunmaları ve golf, tenis, binicilik gibi erkeklerin yaptığı sporlar ile ilgilenmeleri fonksiyonel giysileri tercih etmelerinin nedeni olarak belirtmektedir. İnsana hizmet eden alanlarda değer yaratma eylemi, bilgiyi deneyimi ile yaratıcı yenilikçi ürüne dönüştürmekte tasarımcı



yönetimindedir. Geçmişten günümüze kadar sanatçı hislerini ve deneyimlerini ifade etme aracı olarak, malzeme aracılığıyla iki ya da üç boyutlu nesnelere aktarmışlardır (Atan vd., 2013:69). Nihai amaç tekstil, giysi ve moda ürünlerine uyarlanma ve kullanımı yönünde olanaklı kılmaktır. Üç boyutlu tekstil ürün yapılarında esnek ve güçlü kumaşlara olan ihtiyaç, iplik tasarımı sürecinde ele alınarak tasarım süreçlerini kolaylaştırmaktadır.

Moda döngüsünde tekstil ürünü, tüketici olgusunda anlam ve ifade nesnesi olarak bir araçtır, bu noktada tasarımcı estetik haz yaratan konumundadır. Yetmen (2017:278), giyim ve moda tasarımında teknoloji ürün veya giysiler aracılığıyla bilgi ve iletişim teknolojilerinin tekstiller ile birleştirilmesi ile tekstil tasarım ve üretiminin yeniden şekillendiğini vurgulamaktadır. Yaşam döngüsünde değişen ve dönüşen insan duyguları, moda olgusunda görsel şölende çeşitlilik yaratmasında azımsanmayacak kadar büyük bir etkisi bulunmaktadır, yeni farklı olanın peşinde gitme arzusu gün geçtikçe artmaktadır. Bu konuda yenilikçi yaklaşım, malzeme ve teknolojik gelişmelerin tekstil, giysi ve moda tasarım alanında kullanımı tasarımcıların bireysel çalışmaları ve gerekli iş birlikleri ile kolaylaşacağını söyleyebiliriz.

Estetik ve işlevin sentez oluşturduğu tasarımların önem kazanması ile yeni çalışmalar tasarımcıların birçok alanda yeniden yapılandırılma konularını gerekli kılmaktadır. İşmal (2016:88), ileri teknoloji ile moda da etkili olan kumaşa kazandırılan bazı özellikler bulunmaktadır. Vücut ısını dengeleme, iletişim, renk değiştirme vb. gibi akıllı nitelikler, 21. yüzyıl modası çok sonsuz fikir ve konfor içeren duygusal ve duyumsal deneyimleri sunabileceğini söylemektedir.

Teknoloji ve moda alanı arasında köprü oluşturmak, farklı disiplinler ile iş birliği, tüketici problemleri konusunda bilimsel ve teknolojik yeniliklerin tekstil ve moda tasarım sürecine uyarlanması konuları öncelikli ele alınmalıdır. Geçmişte çözümlenmesi imkânsız görünen fikirler, ütöpik olarak bakılan düşünceler, hayallerin yeni teknikler ile önerilerin kullanımı günlük yaşantımızda yerini almaya başlamıştır.

## **5. Sonuç**

Tekstil ve moda tasarımcıları farklı sanat dalları ile beslenmektedir, görsel anlatıma dayalı anlatım dilinin zenginliği disiplinler arası köprü oluşturma niteliğinde olup tasarım

nesnesi olarak görülmektedir. Yenilikçi uygulamalara uygun zemin olan tekstil tasarımı alanında bilim, sanat ve teknoloji birleşiminin desteğiyle yaratıcı ürünlerin üretilmesi kolaylaşmaktadır. Moda ürünleri ve giysi tasarımı oluşturmada temel olan tekstil tasarımı ile teknolojileri farklı lif ve kumaş yapıları geliştirmesiyle alanı zenginleştirmektedir, yapılan bu çalışmalar tasarımcılara iplik tasarımı stil, biçim ve yüzey görünümüleri yaratmasında yenilikçi alternatifler sunmaktadır.

Tekstil ve moda tasarımı alanında yeni ürün geliştirmeye başlarken veya karmaşık olarak görülen, insan ihtiyaçlarına yönelik problemlerin çözümünde tasarımcı bu süreçte araştırma raporları ya da verilerine ihtiyaç duyulabilir, bu konuda hem tasarımcı hem de işletme sorumlulukları almalıdır. Gerektiğinde işletme içinde veya dışarıdan araştırmacı ve analistlerden oluşan destek ekipleri oluşturulmalıdır.

Müşteri profili, hedef Pazar, sektör yenilikleri, hedefler, bilimsel, teknolojik gelişme ve yenilikler vb. gibi araştırma bilgileri tasarımcıya iletilmeli ve ileriye yönelik çalışmalar hakkında ekipler tarafından yönlendirilmelidir. Bu aşama hedeflenen tasarımlara ilişkin problem veya ihtiyaca ilişkin pratik ve uygulanabilir, yöntemlerin belirlenmesinde yenilikçi iplik tasarımı büyük öneme sahip olacaktır. Tanımlanan tüm bilgiler geliştirilerek tasarım ve üretim sürecine uyarlanması noktasına bilinçli yaklaşılmalıdır. Günümüzde değişen değerler ile iplik tasarım kavramlarının geliştirilmesi moda tasarım ürünlerine büyük katkı sağlayacağını söyleyebiliriz. Diğer taraftan araştırmalar ile tanımlanmamış, ana hatları belirlenmemiş problem bir sonra ki tüm süreçlerin etkili ve verimli olmasına engel teşkil edecektir.

Hayal gücü, merak ve yaratıcı fikirlerin ileri teknoloji bir arada olabileceği düşüncesi moda ile birleştirilebileceği görülmüştür. Aktarım dilinde farklılık yaratma konusunda ki yenilik arayışı, günümüze uzanan süreçte bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yaratıcı iplik çalışmalarında çok fazla etkili olduğu bilinmektedir. İleri teknolojilerin tasarım ve üretim sürecine sağladığı kolaylıklar, sunduğu imkanlar ile hızlı ve etkili şekilde yenilikçi tekstil tasarım ürünleri yapılabilmektedir.

Tekstil alanında çalışan tasarımcı, tam olarak tasarlanacak ürün konusunu, içeriğini ve çerçevesini kavramalıdır, araştırmalar sonucunda elde edilen tüketici ihtiyaçları, yaşam biçimleri, tercihler bilgisi ile bilimsel ve teknolojik son gelişmeleri tekstil malzemesi açısından

sentezleyebilmelidir. Geçmiş reddetmeden bugüne bakıp geleceği şimdi yaratmanın kaçınılmaz dönüşümünde olduğumuzu söyleyebiliriz.

Araştırmacılar görsel ve işlevsel alternatif lif ve kumaş yapıları üzerine çalışmaktadırlar, bu aşamada tasarımcı elde edilen bilgiyi dikkate alarak güncel teknoloji ve malzeme olanakları ile özgün tekstil ve moda tasarım ürün yaratma yöntemleri sürecinde dönüşümü gerçekleştirmelidir. Tüm bu gelişmeler ile ortaya çıkan estetik değerin, işlevsel değer kadar önemli olduğu, tekstil moda ürünleri tasarımında ön plana çıkmasında bilim, sanat, tasarımcı ve farklı disiplin alanlarında ki mühendislerin iş birliği konusuna dikkat vermek gerekliliğidir.

### Kaynakça

Atan A., Renkli T., Uçan B. (2013). "Çağdaş Sanat ve Tasarımda Manipülasyon Etkileri", *Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu*, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu 21-23 Kasım, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, s.65-70.

Bunulday, S. (2021). "Bauhaus'ta Eğitim: El Sanatlarından Endüstriyel Üretime, Bireyselden Kolektif Yaratıma", *MSGÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınları, Sayı 23, s.492-505.

Çetiner, S., Belten, M. R. (2017). "Farklı Faz Değiştiren Malzemeler ile İşlem Görmüş Pamuklu Kumaşların Isı Düzenleme Özelliklerinin Araştırılması", *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi*, Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Yayınları, Sayı 4, s.116-124.

Çukul, D. (2013). "Teknik İpliklerde Son Yıllardaki Gelişmelere Örnekler", *Tekstil ve Mühendis Dergisi*, Bursa: TMMOB Tekstil Mühendisleri Odası Yayınları, Sayı 91, s.51-60.

Er Ö., Er H. A., Manzakoğlu T.B. (2010). *Tasarım Yönetimi: Tanım, Kapsam ve Uygulama*, Yayın No: t/2010,12;508, İstanbul: TÜSİAD.

Erbıyıklı, N. (2011). "Tekstil ve Moda Tasarımı Açısından Sanat ve Bilim", *Akdeniz Sanat Dergisi*, Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı 7, s.48-50.

Erdem İşmal, Ö. & Yüksel, E. (2016). "Tekstil ve Moda Tasarımına Teknolojik Bir Yaklaşım: Akıllı ve Renk Değiştiren Tekstiller", *Yedi Dergisi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, Sayı 16, s.87-98.

Fan W., He Q., Meng K., Tan X., Zhou Z., Zhang G., Yang J., Wang ZL. (2020). "Machine-Knitted Washable Sensor Array Textile For Precise Epidermal Physiological Signal Monitoring", *Science Advances Journal*, Amerika: American Association for the Advancement of Science, Sayı 6, s.1-10.

- Gürcüm, B. H. (2017). "Geleneksel Tekstil Tasarımı İçin Tasarım Tabanlı Araştırma Süreci", *JSHSR Dergisi*, Ankara: International Journal of Social Humanities Sciences Research Yayınları, Sayı 11, s.481-489.
- Gürcüm, B. H. ve Yurt, N. (2016). "Tekstil Ürünlerinin Kavramsal Tasarım Metoduna Göre Tasarlanması Yaklaşımı", *İdil Dergisi*, Ankara: Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü, Sayı 22, s.603-640.
- Hazır, M. (2006). *Giysi Tasarımında Görsel ve Dokusal Elementler: Pilise ve Drapeler*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı.
- Önlü, N. (2004). "Tasarımda Yaratıcılık ve İşlevsellik, Tekstil Tasarımındaki Konumu", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Yayını, Sayı 3, s.185-95.
- Özdemir, F., Ramazanoğlu, D. & Tutuş, A. (2018). "Akıllı Malzemeler için Biyomimetik Yüzeysel Tasarımları", *Bartın Orman Fakültesi Dergisi*, Bartın: Bartın Üniversitesi Orman Fakültesi Yayınları, Sayı 3, s.664-676.
- Özkendirici, B. B. (2012). "Çözümlü Örmecilikte İplik Değişkenleri Konusunda Görüş ve Değerlendirmeler", *Sanat ve Yorum Dergisi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı 20, s.21-36.
- Özkendirici, B. (2018). "Çağdaş Sanat Malzemesi Olarak İplik", *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayınları, Sayı 1, s.208-224.
- Sema Hatun T. (2022). *Örme Tekstil Yüzeylerinde Yenilikçi Malzeme ve Tekniklerin Giysi Tasarımına Etkileri*, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı.
- Sezgin, Şerife ve Önlü, Nesrin (1992). "Tekstilde Tasarım Olgusu", *Tekstil ve Mühendis Dergisi*, Bursa: TMMOB Tekstil Mühendisleri Odası Yayınları, Sayı 4, s.84-89.
- Tok Dereci, V. (2010). *Giysi Tasarımında Yaratıcılık ve Buluşta Örgütlenme*, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Anasanat Dalı, s.9-40-57.
- Tok Dereci, V. (2013). "Tasarımcı Bakışı ve Tasarım Nesnesi Olarak Giysi", *Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu*, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu 21-23 Kasım, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, s.52-53.
- Yalçın, B. (2013). "Yaratıcı ve Yenilik Odaklı Kültürel Stratejinin İş Dünyası Açısından Önemi ve Yaratıcı Birey Teorisi", *Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*, Online: Sosyal Bilimler Araştırmaları Derneği, Sayı 2, s.11-24.

Yetmen G. (2017). "Giyilebilir Teknoloji", *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi*, Ankara: Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü, Sayı 9, s.275-289.

Yetmen, G. (2016)."Moda Tasarımında Temel Tasarım Öğelerinin Önemi", *İdil Dergisi*, Ankara: Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü, Sayı 22, s.735-748.

Yıldız, B., Dal Aktepe, Ş. (2022). "Giysinin Tarihsel Değişim Sürecinde Dekonstrüktivist İzler", *International Social Sciences Studies Journal*, Bakü: Azerbaijan National Academy of Sciences Sayı 8, s.2582-2595.

### **Görsel Kaynaklar**

**Görsel 1.** Doğal ve Yapay Lif Çeşitleri.

Udale, J. (2008). Basic Fashion Design 02 Textile and Fashion, Ava Publishing, Switzerland, s.54.

**Görsel 2.** Doğal ve Yapay İplik Çeşitleri.

Udale, J. (2008). Basic Fashion Design 02 Textile and Fashion, Ava Publishing, Switzerland, s.54.

**Görsel 3.** İplik Yüzey Tasarımı.

Udale, J. (2014). Fashion Knitwear, Laurence King Publishing, London, s.14.

**Görsel 4** Diyagonal Yüzey İplik Tasarımı.

Sissons, J. (2010). Basics Fashion Design 06 Knitwear, Ava Publishing, Switzerland, s.75.

**Görsel 5.** İplik Tasarımına Estetik Yaklaşımda Giysi Tasarımı.

Black, S. (2005). Knitwear in Fashion, Published by Thames & Hudson, United Kingdom, s. 89.

**Görsel 6.** Isı ile Renk Değiştiren Kumaş.

Seymour, S. (2008). Fashionable Technology, Holzhausen Druck & Medien Publishing, Vienna, s.183.

**Görsel 7.** Ürün Geliştirme Öncesi, Konsept Araştırma Tasarımı.

<https://www.stoll.com/en/fashion/trend-collection/archive/>, Erişim tarihi: 12.06.2021.

**Görsel 8.** Nakış ile Tekstil Yüzeyine Uygulanan İletken İplik ile Oluşturulan Işık Mekanizması.

Seymour, S. (2008). Fashionable Technology, Holzhausen Druck & Medien Publishing, Vienna, s. 73.

**Görsel 9.** Elektronik Devre Sistem Uygulanan Akıllı Giysi Tasarımı.

<https://www.womenofwearables.com/blogwrite/smart-textiles-future-of-fashion>, Erişim tarihi: 12.06.2021.

**AÇIK KÜLTÜR: DİJİTAL KÜLTÜREL MİRAS VE KÜLTÜREL MİRASA AÇIK ERİŞİM****OPEN CULTURE: DIGITAL CULTURAL HERITAGE AND OPEN ACCESS  
TO CULTURAL HERITAGE****Orhan ALAV\*****Öz**

Çalışma ile ulusların somut ve soyut kültürel miras değerleri olan; sözlü edebiyat, türküler, halk hikâyeleri, folklorik değerler, tarihi belgeler olan görsel ve yazılı metinler, kitaplar ve müze eseri objeler vb. diğer materyallerin dijital forma dönüştürülerek arşivlenmesi, kullanılması ve gelecek kuşaklara "dijital kültürel miras" olarak aktarılması değerlendirilmiştir. Açık kültür anlayışında dijital kültürel miras ve kültürel mirasa açık erişim yapılanmaları, Avrupa Açık Bilim İletişim Açık Erişim Bilgi Platformu OpenAIRE, diğer açık erişim arşiv platformları ve büyük veriye ağsal eklenilebilirlik düzeyinde değerlendirilmiştir. Dijital kültürel mirasa açık erişim ile araştırmacılara hız/zaman, emek/para, çeşitlik, veri hacmi, veri doğrulama ve yeni değerlerin üretilmesinde büyük katkı sağlanabilmektedir. Çalışma ile ayrıca, dijital bilgi nesnelere olarak dijital formlu açık erişim arşiv platformlarında görünür ve erişim kılınması ve faydaları ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Açık Kültür, Kültürel Miras, Dijital Miras, Açık Bilim, Açık Erişim.

**Abstract**

With the study, converting the tangible and intangible cultural heritage values of the nations which are oral literature, folk songs, folk tales, folkloric values, visual and written texts that are historical documents, books and museum objects, and other similar materials into digital forms, archiving, using and transferring the digital forms to the future generations as "digital cultural heritage" were evaluated. In the understanding of open culture, digital cultural heritage and open access structures to the cultural heritage were evaluated at the level of European Open Science Communication Open Access Information Platform OpenAIRE, other open access archive platforms and network articulation to big data. With open access to the digital cultural heritage, researchers can greatly contribute to speed/time, effort/money, diversity, data volume, data validation and the generation of new values. The study also deals with making digital information objects visible and accessible on digital form open access archive platforms and their benefits.

**Keywords:** Open Culture, Cultural Heritage, Digital Heritage, Open Science, Open Access.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 25.09.2023 – Kabul tarihi: 23.10.2023*

\* Dr.Orhan ALAV, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, Türkiye, e-posta: orhanalav@sdu.edu.tr,  
<https://orcid.org/0000-0003-4577-0984>, Isparta/TÜRKİYE

## **1. Giriş**

Kültür kavramı, insan uygarlığının başlangıcı ile var olagelen bir kavram olup, bireylerin, küçük kavimler, komünal ve açık toplumlar, milletler ve modern devlet yapısındaki toplumların kendi çağlarına özgü ortak üretmiş oldukları değerlerdir. Bu değerler; somut ve somut olmayan kültürel miras değerleri olarak düşünülebilir. Çalışma ile ulusların varoluşlarından günümüze kadar süregelen süreçte oluşturmuş oldukları soyut ve somut kültürel değerlerin (kültürel mirasın) gelişen bilgi teknolojileri (BT), ağ (network)/www/internet vasıtası ile sayısal/dijital forma dönüşmeleri ve dijital makine ve ağ ortamında yer almaları ve bunun etkileri değerlendirilmiştir.

### **1.1. Çalışmanın Kuramsal Tasarım İçeriği**

#### **1.1.1. Literatür Taraması**

Çalışma ile ilgili olarak literatür taramasında ulusal ve uluslararası düzeydeki ilgili bilimsel çalışmalar taranarak konu ile ilgili yayınlar; kültür, kültürel miras, somut olmayan kültürel miras, görsel işitsel yazılı kayıtlı kültürel miras, açık bilim ve açık erişim konuları özgün literatürünü oluşturmuştur.

#### **1.1.2. Tasarım/Metodoloji/Yaklaşım**

Araştırmanın tasarımı; araştırmada nitel araştırma metodu (Kaplan, 1995:59-60) temel alınmıştır. Araştırma yöntemi olarak belgesel kaynak tarama (Bayburtlu, 2017:79) ve tarihsel yöntem birlikte kullanılmıştır. Bu yöntemler ile, belli bir konuya ait durumun tespiti, etkileri ve sonuçları; geçmiş ve şu an ki bulgu ve sonuçları ile birlikte ele alınarak literatür destekli olarak değerlendirilmiştir.

### **1.2. Bulgular**

Araştırmanın bulguları; çalışma içerisinde ve sonuç tartışma bölümünde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda araştırma bulgularının kendisinden sonraki benzer konulardaki bilimsel çalışmalara, ilgili kurum ve organizasyonlara, araştırmacılara ve literatüre destek sağlayacağı düşüncesindeyiz.

### 1.3. Araştırma Sınırları / Etkileri

Araştırma sınırları:

Araştırmanın sınırları “kültürel miras, dijital bilgi ve açık erişim” kavramları içerisinde sınırlandırılmıştır. Çalışma evrensel düzeyde literatür destekli olarak ele alınmış, özellikle bilginin sayısal (dijital) forma dönüşmesi ile birlikte kültürel miras değerleri de görsel medya içeriğine dönüşmüştür. Dijitalleşen kültürel miras değerleri internet ortamında bilgisayarlar aracılığı ile açık erişime açılarak kültürel miras yerellikten çıkarak uluslararası kültürel mirasa dönüşmektedir. Çalışmanın etkileri ise, yerel kültürel mirasın çok uluslu dünya kültürel mirasına ve literatüre kazandırılması olarak düşünülmüştür.

### 1.4. Özgünlük / Değer

Çalışmanın özgünlük değeri olarak bilginin dijital forma kavuşması ve ağ (intra ve internet) ortamında bilgisayarlar vasıtası ile açık erişime açılarak dünya toplumlarının ortak kullanımına ve faydasına sunulmasıdır. Dijital kültürel mirasın dünya kültür mirası olarak tüm insanlığa sunulması ile dünya barışına, ortak etnik kültürlere, yeni tasarım ürünlerine, yeni edebi eserlerin doğmasına, folklorik değerlerin sentezi ve korunmasına, müze eserlerinin tanıtımı, sergilenmesi ve korunmasına, tarihi eserlerin gelenek ve göreneklerin yaşatılmasına ve gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sağlayacaktır. Ayrıca, bu alandaki bilimsel çalışmalara literatür desteği sağlayacağı düşüncesindeyiz.

### 1.5. Eleştirel Değerlendirme

Araştırmanın sınırlılığı kültürel mirasın dijital form ve ortamda (server), ağ/internet vasıtaları ile artırılmış gerçekliğe (metaverse) ve veya reel verilere dayalı olarak sanal ortamda olması kültürel mirasın yerinde incelenmesini, gezilip görülmesini ve müze, ören yerleri, mimari yapılar ve bölgesel somut olmayan kültürel miras değerlerinin yerinde görülmesini sınırlandırmaktadır. Bu özellik; yerel, bölgesel ve ulusal ekonomiye ve insanların uluslararası etkileşimlerini sınırlandırmakta ve dezavantaj oluşturmaktadır. Araştırma sınırlılık açısından literatür destekli soyut bilimsel içerik olarak yürütülmüştür. Araştırma sürecinde dijital dünyanın artırılmış gerçekliğe (metaverse) doğru evrilmesi ile beraberinde yeni hukuk kurallarının dijital yasaların oluşturulması zorunluluğu doğmuştur. Bu durum, araştırmanın



sınırlı kalmasında gelişen bilgi teknolojilerindeki hukuki belirsizlikler, altyapı tanısızlıkları, kişisel veri güvenliği ve yetki gibi sorun alanları da araştırmayı sınırlandırmıştır.

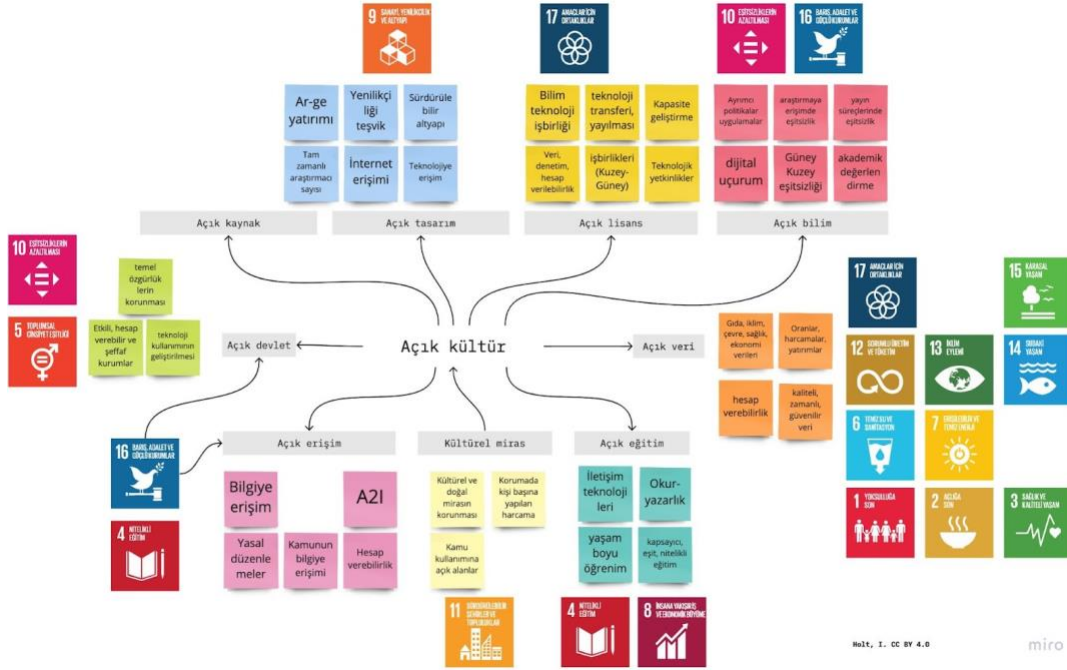
## 2. Kültür

Kültür, çoğu zaman toplumların uygarlığı ile eşdeğer olup, insan ve toplumların kültürel varoluş bellekleridir (Gireesh, 2022:565). Her kültürün uygarlığa katkısı söz konusudur. Kültürel miras ise, kanıta dayalı değerler sistemidir. Bu sistem içerisinde; insanlığın varoluşundan günümüze kadar ki üretmiş oldukları nesnel değerler ile birlikte yaşanmış kültürleri ve kanıta dayalı kültürel miras değerlerini oluşturmaktadır. Günümüzün endüstri 4.0&5.0 dijital çağında kültürel değerleri ve kültürel mirasın korunması, açık kültür olarak internet ortamında dünya insanlığına açılması, yeni kültürel değerlerin üretilmesi, ürüne dönüşmesi, insanlığın yararına sunulması ve gelecek kuşaklara aktarılması dijital forma dönüşmüş açık kültürün doğmasına ve yaygınlaşmasına neden olmuştur. Açık/kültür, insan uygarlığının gelişiminde; değer, öğrenme, değer üretme, iletişim, demokrasi ve hoşgörü gibi insan ve toplumların olumlu gelişmelerine ve kalkınmalarına doğrudan ve veya dolaylı katkı sağlayan güçlü ve etkili bir değerdir.

### 2.1. Açık Kültür

Paylaşılabilir kültür olup, her türlü entelektüel, bilimsel, sanatsal ve kültürel kaynağa engelsiz, ücretsiz, yasal ve minimum telif kısıtlaması ile erişim anlamına geliyor (Holt, 2022-a). Diğer bir ifade ile “açık kültür” müzeler, arşivler, sanat evleri, kütüphaneler gibi kapalı kapılar ardında (kapalı mekân) yer alan somut olmayan kültürel miras eserlerinin sayısal (dijital forma) dönüştürülerek engelsiz olarak açık erişim erişimine olanak tanımaktır (Terras, 2015:734). Açık kültür, ulusların dünya medeniyetine yapmış olduğu kültürel katkıdır. Açık kültür ile, uluslar hem kendi kültürel değerlerini hem de dış dünyanın yaratmış olduğu kültürel değerlere görünürlük ve açık erişim sağlayarak ortak etkileşimde bulunmaktadır. Bu durumun sonuçları arasında dünya kültür uygarlığına ve barışa katkı sağlanmış olacaktır. Açık kültür kendi ekosisteminde yeşerecek ve gelişecektir. Söz konusu bu ekosistem zamanla evrensel düzeyde büyüyerek kültürel mirası paylaşma konusunda Avrupa Komisyonu'nun desteklediği “OpenGLAM” (O-GLAM, 2023) ve Hollanda'nın faaliyete geçirdiği “Açık Kültür Verileri (Open Culture Data)” (OPD, 2023) müzeler, arşivler ve kütüphaneler gibi kültürel miras veri tabanı

çalışmaları zaman içerisinde küresel bir ağ oluşturacaktır. Dijital mirasa açık erişimi mümkün kılan açık kültür, kültürel mirasa etik erişim için politika (Zhitomirsky, 2023:321) ve uygulama geliştiren kurum ve bireylerin katılımını artıracak, doğru ve akredite bilgi açısından "açık kültür ekosistemi" genişleyecektir. Bilgi teknolojilerinin (BT) gelişmesi ile birlikte uluslararası ağ internet TCP/IP kimliklendirmeleri ve yaygın internet ağ ve yazılımları ile birlikte her türlü doküman dijital forma, üç boyuta (3B), artırılmış gerçekliğe/metaverse evrilmiştir. Bu gelişmelerin sonucu olarak ta, kültürel miras verileri dijital ortamda yer alarak ulus ötesi tüm dünya uluslarının erişimine olanak tanımıştır. Bu süreçte, müzeler, arşivler, kütüphaneler, sanat merkezleri ve salonları, diğer kültürel miras kurumlarının verileri internet ortamında erişime açılmıştır. Gelişen bu yapıya dayalı olarak ta "açık kültür" doğmuştur. Açık kültürün evrensel düzeyde açılması ile kültürel mirasa erişimin önündeki engeller ortadan kaldırılmıştır, serbest erişim sağlanmıştır, orijinal belgelerin deformasyonu korunmuştur, uluslararası kültür paylaşımına olanak sağlanmıştır, yeni değerlerin üretilmesine veri desteği sağlanmıştır. Dijital açık kültür yapısında, eserlerin lisanslanmasında uluslararası kabul görmüş [Creative Commons-CC] açık lisanslar ile kültürel miras eserleri tescillenerek koruma altına alınabilir. Açık kültür, toplam kalitede birey ve dünya uluslarına kültürel ve değer üretmede katkı sağlayacaktır. Birleşmiş Milletler (BM), "Açık Kültür Ekosistemini", temel özgürlükler ve kalkınma süreci olarak belirlemiştir (Şekil 1).



Görsel 1. Açık Kültür Ekosistemi

Açık kültür ekosisteminin temel bileşenleri; açık kaynak, açık tasarım, açık lisans, açık bilim, açık devlet, açık veri, açık erişim, kültürel miras ve açık eğitim bileşenlerinden oluşmaktadır (Görsel 1). Açık kültür olgusunun temel bileşenleri üzerine ise çok daha geniş ekosistemi kapsayan bileşenler yer almaktadır. Adını, “büyük kültür ekosistemi” olarak ifade ettiğimiz bu yapıda çok sayıda “açık bilim” bileşeni ve etkileştiği yapı söz konusudur (Görsel 2). Büyük ekosistem daha çok, “çekirdek açık kültür ekosistemi” üzerine inşa edilen, kalkınmaya yönelik büyük altyapı yatırımlarına dayalı bileşenlerden oluşmaktadır. Açık kültür; kendi ekosistemi olan; açık devlet, açık veri, açık kaynak, açık tarama, açık lisans, açık bilim, açık erişim, kültürel miras ve açık eğitim... Gibi bileşenleri olan birden çok bileşenlerin birlikteliğinden oluşan bir döngüdür (Görsel 1).

## 2.2. Kültürel Miras

Kültürel miras, insanlığın var oluşu ile birlikte başlayarak tarihsel süreçteki yolculuğunu devam ettiren üretilmiş her türlü değerlerdir. Literatürde kültürel miras kavramı; Olga Galatanu’ya göre, “*kanıtsal olasılıkların anlambilimi*” olarak tanımlanmaktadır (Galatanu,

2008:3; Aktulum, 2020:5-17). Diğer bir ifade ile önceki nesillerce aktarılan, gelenekçe kabullenilen değer nesnelere (Aktulum, 2020:5-17). Kültürel miras kavramını O. Galatanu şöyle belirler:

“Kültürel miras, bir topluluğun, yörenin, bölgenin kendine özgü, özgül özelliği, kalıttır → 2. Öyleyse, kimliğe dönük bir işlevi vardır → 3. Ortak bir değerlendirme yoludur → 4. Topluluğun gelecek nesillerine aktarılması gerekir → 5. Korunmak ve saklamak zorundayız → 6. Topluluğun gelecek nesillerine aktarılabilir” (Aktulum, 2020:5-7). Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü’nde kültürel miras kavramı olarak; ortak özellikler taşıyan bir dizi olgu, varlık ya da nesneye ilişkin genel nitelikli bir anlam içeren, değişik deneyimlere uygun düşen, dilsel kökenli her türlü tasarım, düşünüş, imge; bir nesne, varlık ya da oluşun anlamsal imgesi; gösterilen olarak tanımlanır (Vardar, 2002). Miras kavramı ise, çokanlamlı ve çok değerli bir içeriğe sahiptir. toplumsal parçalanmalara karşı bizi birbirimize bağlayan değerlerdir (Aktulum, 2020:6). Diğer bir ifade ile kültürel miras, kültürümüzle ilişkili bir aidiyet ve kimlik hissi sağlayan değerlerdir (UNESCO, 2023). Aktulum’a göre kültürel miras kavramı tanımında, kavram tek başına değil, bir dizi nesne (bir toplumun ürettiği ürünler -değer nesnelere- : bina, sanat yapıtı vb.) olarak tanımlanmıştır (Galatanu, 2008:3; Aktulum, 2020:7). Kültürel miras her ne kadar birey ve uluslararası kendilerine özgü kültür kodlarından oluşturdukları kolektif kültür değerler sistemi olsa da diğer taraftan bu miras evrensel olarak insan uygarlığının ortak değerlerini oluşturmaktadır. Kültürel miras değerleri geniş bir yelpazede yer alan nesnel değerlerdir. Bu değerleri, dilbilim, edebiyat, sanat, arkeoloji, yaşayan ve tarihsel geleneksel değerler vb. olarak ifade edebiliriz. Ulus kültürel kimlik kodlarına bağlı olarak inşa edilen bu değerler toplumsal yapıların kültürel hafız/bellekleri olup, geçmişten bugüne ve yarına aktarılan ve korunan değer ifade eden bilgi nesnelere. Dünya kültürel mirası UNESCO’nun 1972 yılında faaliyete geçirdiği “Dünya Kültür Mirası Koruma” yasası ile kültürel değerler kısmen de olsa koruma altına alınmıştır. (UNESCO, 2023-a) BT destekli gelişen teknolojiye bağlı olarak kültürel miras nesnelere sayısal (dijital) forma dönüştürmüştür. Ve böylelikle kültürel miras değerleri dijital bilgi nesnelere dönüşerek internet (sanal müzeler, sanat eserleri, kültürel miras içerik postalları, UNESCO vb.) aracılığı ile dünya uluslarının erişimine açılarak insan uygarlığına katkı sağlamıştır. Günümüzde, dijital mirasın kullanılabilir durumda kalmasını sağlamak, tüm ülkeleri

ve toplulukları ilgilendiren küresel bir sorundur. (Thekkum, 2021:17). Kültürel miras; ülkenin değerleri olup sürdürülebilir kapsamlı bir bilgi sistemi olup, gerçeğe uygun dijital kopyasını orijinaline uygun olarak arşivlemek, korumak ve geleceğe aktarmak gerekir ki, ülkelerin sürdürülebilir kültür varlıklarını tarihi, kültürel ve eğitim boyutunda bütünsel bir bilgi sistemi olarak değerlendirmek gerekir (Thekkum, 2021:17).

### 2.3. Somut Olmayan Kültürel Miras

Somut olmayan kültürel miras, her ne kadar toplumun kültür ve değerlerin bütün alanlarını kapsıyor olsa da daha çok, maddi kültür varlıkları yerine toplumsal yapının kültürel sözleşmeleri ve değerleri olan gelenekler, dil, sözlü edebiyat, tiyatro, sinema, müzik, dans, hikaye/masal, festival/düğün/bayram merasimleri gibi ritüelleri kapsar. Karabaşa'nın "*somut olmayan kültürel miras envanteri*" isimli eserinde somut olmayan kültürel miras; belli unsurlarını yeniden yaratmak ve yorumlamak açısından gerekli bilgi ve beceriye yüksek düzeyde sahip değerler olarak tanımlanmıştır (Karabaşa, 2009:180-181). UNESCO'nun somut olmayan kültürel miras, sözleşme'nin 2. Maddesi'nde "toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar olarak tanımlanır. Somut olmayan kültürel miras ile toplumların kendi kültür kodlarına göre uzun zaman aralığında oluşturmuş oldukları nesnel folklorik bilgi değerlerin yaşatılması, arşivlenmesi/korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması önemlidir.

### 2.4. Dijital Kültürel Miras

Literatürde "dijital (kültürel) miras"; Dijital veri ve bilgi miktarındaki büyük artış, sözcüğü konusu veri ve bilgilerin kullanıcı lehine en etkin yollarla düzenlenmesini ve yönetilmesidir (Öztemiz ve Özel, 2019:1208) UNESCO'ya göre "*dijital miras*" kavramı; kültürel mirasın dijital forma dönüştürülmüş bilgi nesnelere hali olup, içerisinde; metinler, veri tabanları, durağan ve hareketli görüntüler, ses, grafik, yazılım ve web sayfalarının yanı sıra geniş ve büyüyen bir format yelpazesi bulunur. Diğer bir ifade ile analog haldeki (kilitli) kültürel miras nesnelere sayısal/ dijital sinyale veya koda dönüştürülmesidir (Terra, 2015:734) Genellikle kısa ömürlüdürler ve korunmaları için amaca yönelik üretim, bakım ve yönetim gerektirirler. (UNESCO, 2023-b). Günümüzde, dünyanın kültürel ve eğitim kaynaklarının giderek daha fazlası

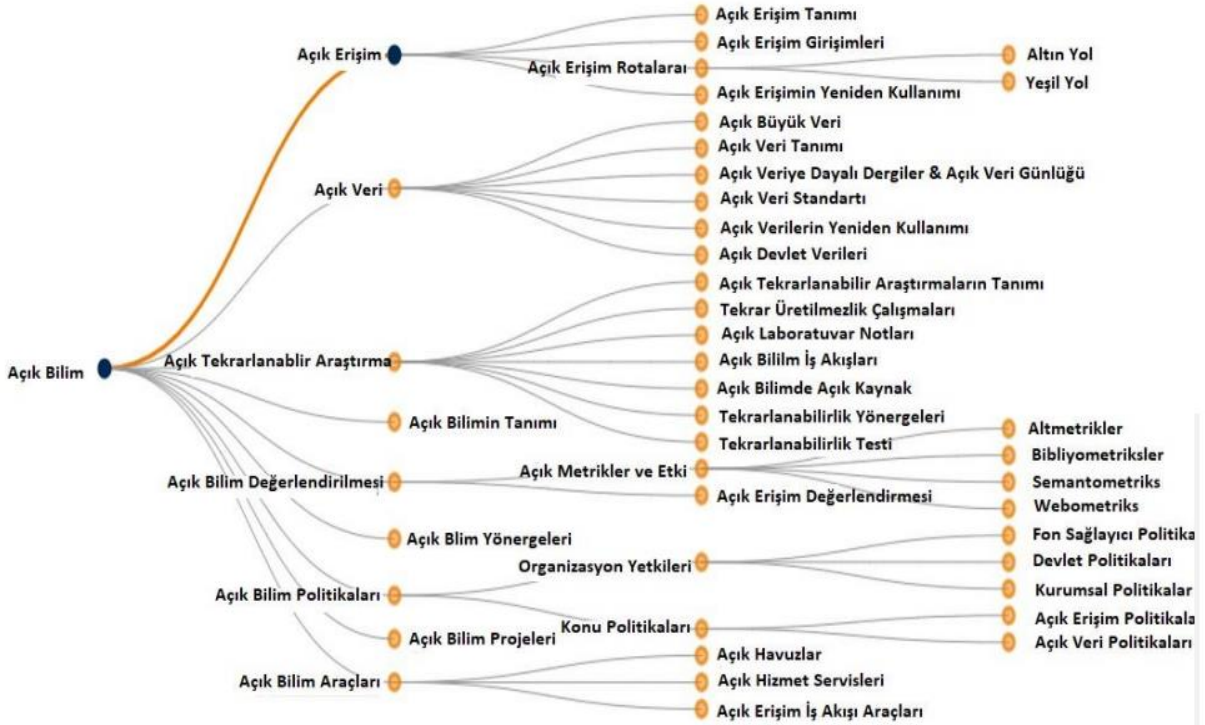
kâğıt üzerinde değil, dijital biçimde üretilmekte, dağıtmakta ve erişilmektedir. (UNESCO, 2023-c). Dijital kültürel miras veri tabanı; dijital formlu bilgi nesnelere koruma, yaşatma ve kullanma/zaman açısından büyük avantaj sağlamaktadır. Günümüzün dijital kültüre miras nesne değerleri BT destekli dijital formlarda İnternet ortamına taşınarak, korunmakta ve açık erişim olarak kullanıcıların hizmetine sunulabilmektedir. Kültürel dijitalleşme, kültürel faaliyetlere önemli faydalar sağlar (Yüksek, 2021:139), özellikle, geçmiş ile gelecek arasında bağ kurma ve kültürü yeniden yorumlama (Settembre, 2019:323) ve kültürel mirasın nesnel bilgi olarak korunması/arşivlenmesi, kullanılması ve gelecek kuşaklara aktarılmasına ciddi katkı sağlamaktadır.

### 3. Açık Bilim

Açık Bilim (Open Science); bilimsel araştırma verilerinin şeffaf görünür kılınarak engelsiz erişilebildiği ekosistemin bütünsel adıdır. Avrupa Komisyonunun "Açık Bilim" tanımına göre; Açık bilim, açık işbirlikçi çalışmaya ve süreçte mümkün olduğunca erken ve geniş çapta bilgi ve araçların sistematik paylaşımına dayalı bir yaklaşımdır." Yayınlar için açık erişim ise, veri yönetimi olup üretilmiş araştırma veri çıktıları hakkında bilgi, araçlar, verileri yeniden kullanma, sonuçları doğrulamak için sonuçlara dijital/fiziksel erişim/verilere açık erişim "mümkün olduğu kadar açık ve gerektiği kadar kapalı" olan yapısal ekosistemdir. (Gürdal, 2023:4; European Commission, 2023). Bu ekosistem; açık bilim, bilimse iletişim, açık kaynak, açık veri, araştırma verisi, entelektüel mülkiyet hakları ve açık erişim gibi çok sayıda bileşenlerden oluşmaktadır (Alav, 2022:935). Açık Erişim Ekosistemi, yazar/lar, yayınevleri, bilgi okuyucuları gibi geniş bir yelpaze söz konusudur. Açık bilim neden önemlidir? *Akredite olmuş bilimsel bilgiyi\*\* yayma, görünür kılma, erişim sağlama, yeniden bilgi ve üretme gibi bilimsel yayınlara ve verilere açık erişim sağlama yönü ile önemli bir oluşumdur. Açık bilim ekosistemi ile bilimsel çıktı değerleri olan araştırma verileri, evrensel düzeyde standartlar, görünüm ve erişime kavuşarak açık erişim platformları ile bilim insanlarının kullanımına sunulmuştur. Açık bilim ekosistemi ve açık erişim uygulamaları, bilim insanlarına bilimsel özgürlük ve özerklik sağlamaktadır (Alav, 2022:935).*

---

\*\* Akredite olmuş bilimsel bilgi; deney ve literatür sürecinde oluşturulan kuramsal bilginin hakem kurullarından geçerek yayınlanmış hali.



Görsel 2. Açık Bilim Ekosistem Diyagramı

### 3.1. Açık Erişim

Literatürde Açık Erişim; “bilimsel literatürün internet aracıyla finansal, yasal ve teknik bariyerler olmaksızın, erişilebilir, okunabilir, kaydedilebilir, kopyalanabilir, yazdırılabilir, taranabilir, tam metne bağlantı verilebilir, dinlenebilir, yazılıma veri olarak aktarılabilir ve her türlü yasal amaç için kullanılabilir olması” anlamında kullanılmıştır. (BOAI, 2023) İçeriksel fayda olarak *Açık Erişim*; kamu kaynaklarıyla desteklenen araştırmalardan üretilen yayınların tam metinlerine çevrimiçi ücretiz erişim sağlama, okuma, indirme, kopyalama, dağıtma, yazdırma, bağlantı verme, dinleme, metin madenleme vd. gibi yararları söz konusudur (Tonta, 2015:1516). Açık erişim, okuyuculara, literatüre ilişkin kaynakları bulmaları ve onlardan yararlanmaları için ekstra güç verir; yazarlara ve çalışmalarına geniş ve ölçülebilir yeni görünürlük ortamları sağlar, okuyucu kitlesini ve etkisini artırır (BOAI,2023).

Açık erişimin paydaşları;

- Fon sağlayıcılar
- Araştırma kurumları
- Araştırmacılar
- Yayıncılar
- Kurumsal arşivler/veri merkezleri (Tonta, 2015:16).
- Bilgi üreten/yazarlar

Açık erişim ayrıca, hakemli bilimsel yayınlara sınırsız erişim sağlanması yönünde açık araştırmalara açık veri desteği sağlar ve açık bilime eşlik eder (Terras, 5012:734). Açık erişim ile dijital bilgi nesnelere haline dönüşen her türlü bilgi (enformasyon), bilgi okuyucularına engelsiz ve ücretsiz erişim imkânı sunarak bilginin sınırsız kullanımına ve yeni değerler ve bilimsel bilgilerin üretilmesine katkı sağlar.

#### 4. Dijital Kültürel Miras Açık Erişime İlişkisi

Kültürel miras ile dijital form değişimi ve dönüşümü süreç ilişkisi gelişen BT ve ağ (network)/internet/www bileşenlerinde değerlendirmek gerek. Özellikle, 1990'lı yılların sonunda başlayan ve 2000'li yıllar ve sonrasında süreçsel olarak hala devam eden dijitalleşme ile birlikte somut ve somut olmayan kültürel miras değerleri dijital (ses, video, gif, jpeg, 3B, grafik, metin.vd.) bilgi nesne formlarına dönüşerek açık erişimde ve açık bilim ekosisteminde dijital veri olarak yerini almıştır. BT'deki gelişmelere dayalı olarak dijital formlu kültürel miras değerleri sanal içerikli müzeler, elektronik kütüphaneler, e-arşivler, sanat ve kültür portallarında yerlerini almıştır. İnsanlığın ve ulusların ortak kültürel mirası dijital forma dönüşmesi ile birlikte bilgi nesnelere dönüşen bu değerler açık erişime açılarak dünya kültür mirasına anlık (çevrimiçi) zaman diliminde açık erişim sağlanabilmesi ile birlikte bu değerler yeniden anlamlandırılmıştır. Kültürel mirasın dijitalleşmesi ve açık erişimde yerini alması ile birlikte bilgi nesnesine dönüşen bu değerlere "erişim, işbirliği, inovasyon ve katılım" artarak yeni bilimsel/kültürel değerlerin FAIR<sup>1</sup> ilkelerine göre üretilmesi bu alanı daha da anlamlandırmakta ve kıymetlendirmektedir.

---

<sup>1</sup> FAIR İlkeleri: Bulunabilirlik, Erişilebilirlik, Birlikte Çalışabilirlik, Yeniden Kullanılabilirlik.  
<https://www.datafairport.org/>.



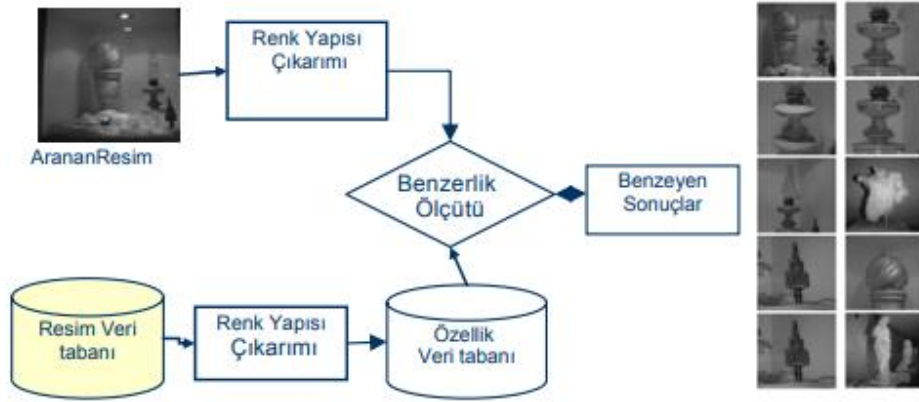
#### 4.1. Dijital Kültürel Mirasın Açık Erişime Açılması

Dijital kültürel miras açık erişime açılmasını; kültürel değerlerin sayısal/ dijital formda ve dijital ortamlarda (server, ağ, bulut vb.) arşivlenmesi, işlenmesi/sınıflandırılması, korunması ve ağ/Internet/www ortamında TCP/IP kimlikli olarak açık erişime sunulması ve herkesin engelsiz ve ücretsiz bir şekilde sözü edilen dijital bilgi nesnelere erişim ve kullanım sağlamasını içeren yapı olarak değerlendirebiliriz. Açık erişim organizasyon/platform yapıları ile dijital kültürel mirasın ulus ötesi dünya insanların erişimine, görünürlüğüne ve kullanıma engelsiz ve ücretsiz açılması ile bu alanda güçlü bir farkındalık, daha fazla bilgi ve değer üretme sağlanabilmiştir. Kültürel mirasın korunması, tanıtımı, kullanılması ve gelecek nesillere aktırılmasında açık erişim önemli bir işleve sahiptir. Kültürel mirasın açık erişime açılması ile birlikte, dijital ağda herkese demokratik hak ve eşitlik sağlanmış olmakta, bilginin paylaşımı ile birlikte yeni ve daha fazla değerlerin üretilmesine katkı sağlanmakta, ulus ve dünya barışına sanat ve kültür penceresinden hümanist bir kapı açılmış olmaktadır. Nesnel kültürel mirasın sayısallaştırılmasında birden çok yazılım ve form içeriği kullanılabilir (Alav, O., Altıngövde, S. ve Kaplan. A., 2008:135) / (Görsel 3). Kültürel değer nesnelere dijital forma dönüştürülmesi ile birlikte somut veri soyut bilgi nesnesine dönüşmektedir. Ve böylece bilgi nesnesi, ağ'da (www) kullanılabilir form ve içeriğe kavuşmuş olmaktadır.



**Görsel 3.** Üç Boyutlandırma-Poligonlama ve Görsel İçerik Taraması

Kültürel mirasın sayısal forma dönüşmesi ile birlikte dijital nesne haline dönüşen kültürel miras değerleri orijinal formlarını koruyarak dijital veri olarak literatürde yerini almıştır. Somut kültürel miras verilerinin deforme olma durumlarında ise dijital veri ve yazılım/tasarım destekleri ile somut kültürel miras nesnelere orijinal görsel formu korunabilmekte, yeniden imitasyon kopyası üretilebilmekte ve dijital müze ve web ara yüzlerinde sergilenilme olanağı sağlanabilmektedir (Görsel 3). Kültürel mirasın dijital forma dönüşmesinin çok sayıda yararları söz konusudur.



**Görsel 4.** E-Müzelerde Web-Tabanlı Dijital Nesne Sorgulama

Veri işleme ve sorgulamada, verilerin ana sunucu/server da tutulan veri bankası olan veri seti kullanılmaktadır. Bu bağlamda aranan dijital nesne içeriği renk yapıları, renk yapısı çıkarımları, benzerlik ölçüleri, benzeyen sonuç bulguları "özellik veri tabanında" işlenerek benzer sonuç bulguları çıkartılmaktadır (Altıngövde, İ. S. vd., 2006:3) / (Görsel 4). Dijital kültürel miras ile özellikle bilgi nesnelere internet ortamına taşınması ile çok sayıda fayda sağlanmıştır. Bunları; bilginin korunması, tanıtılması, işlenmesi, erişim sağlanması, yeni değerler üretilmesi, ortak projelerin gerçekleştirilmesi, sanal müzelerin ve açık erişim partalarının yaygınlaşması, kent kültürünün herkese erişilebilir kılması, ulusların uluslararası düzeyde kültürel etkileşimde bulunmaları, insanın sanat boyutunun gelişimine ve demokrasiye katkı yapması gibi içeriklerde açıklanabilir.



Görsel 5. E-Müzelerde Web-Tabanlı Dijital Sanal Gezi

Kültürel mirasın korunduğu, sergilendiği ve gelecek kuşaklara aktarıldığı kültür merkezleri olan müzeler ve koleksiyon eserleri gelişen bilgi teknolojileri ile birlikte dijital artırılmış gerçekliğe interaktif/açık yapısal forma ve içeriğe dönüşmüşlerdir. “İnteraktivite” özellik, izleyiciyi pasif konumdan aktif konuma taşıyarak, bireylere ve müzelere yeni bir misyon “müze pedagojisi” yüklemiştir (Keş, Y., Başer, A., 2018:97). Böylece, müzeler duvarsız forma dönüşerek coğrafi sınırların ötesine geçerek, insanlığa ve dünya kültür varlığına “araştırma ve görsel öğrenmeye dayalı” kapsamlı ciddi katkılar sağlamaktadırlar.

#### 4.2. Dijital Kültürel Mirasın Açık Erişime Açılmasının Faydaları

Kültürel mirasın dijital forma dönüşmesi ve internet ortamında görünür ve açık erişime açılarak erişilir kılınması ile daha fazla görünürlük, daha fazla etki ve etkileşim, daha fazla fon desteği alma ve yenilikçi değer çıktıları ortaya koyabilmek gibi temel faydaları söz konusudur. Kültürel mirasın dijital bilgi nesnelere dönüşmesi ile birlikte özellikle müzeler, sanat merkezleri, kütüphaneler, arşivler vb. organizasyonlar esnek bir yapıya kavuşarak yoğunluklarını internet üzerine taşıyarak zaman ve mekân kavramlarını ortadan kaldırarak kesintisiz hizmet vermeye

başlamışlardır. İnternet ortamında uzaklık mefhumunu ortadan kaldırarak zamanlı çevrimiçi olarak dünyanın her yerine ulaşım ve erişim imkânı oluşmuştur. Bu bağlamda özellikle ortak projelerin ve fonların yürütülmesinde güçlü faydalar sağlanmıştır. Ayrıca, dijital yapı ile ülke kültürel mirası korunarak dünya kültür mirasına eklemlenerek uygarlığa katkı sağlanmıştır. Son dönemlerde ise dijitalin bir ötesine yapay zekâ (Artificial Intelligence-AI) dijital veri işleme ve artırılmış gerçeklik dünyası metaverse geçilerek kültürel miras çok daha içerikli ve anlamlı hale dönüşmüştür. Böylece dünya ortak kültür mirasının dijital veri olarak paylaşılması yeni bilimsel çalışmalara, sanat faaliyetlerine ve endüstriyel ürün ve faaliyetlerin artışına güçlü katkı sağlamış olacaktır.

### **5. Sonuç ve Öneriler**

Bilgi teknolojileri (BT) destekli gelişen internet altyapısı ile kâğıt, soyut ve somut formlu bilgi ve kültürel değer nesnelere sayısal forma kavuşması ile birlikte ortaya “dijital bilgi”, “dijital kültür” ve “dijital kültürel miras” gibi yeni formlu yarı otonom ya da tam otonom bilginin Ağ (network)'da kendi aralarında üst veri protokollerine dayalı olarak haberleştiği ve bilgi alışverişinde bulunduğu bir süreci yaşıyoruz. Bu süreç, veri işleme ve araştırma verilerinin yönetim sürecini içine almaktadır. “Açık Bilim” ekosisteminde bilginin güründür ve engelsiz ve ücretsiz erişilebilirliği anlayışında gelişim göstermektedir. Küresel dünyamız günümüzde, sürdürülebilir bir gelecek için “Açık Bilim” ekosistemine ve “Açık Erişim”e ihtiyaç vardır. Açık bilim ekosistemi içerisinde gelişen “yapay zekâ-AI” dijital bilginin ötesine geçerek yarı otonom ve veya otonom olarak bilgiyi işleyen ve anlamsal sonuç çıkaran bir yapıya evrilmiştir. Açık bilim ekosistemi ulusların kültürel değerleri sonucu oluşan yazılı, somut ve sözlü kültürü artırılmış gerçekliğe/metavers ortamına taşıyarak nesnelere sanal fiziki avatara dönüştüren, konuşuran, hareket veren sanal bir “dünya” ortamına kadar taşımıştır.

### **Öneriler**

- Dijitale dönüşen kültürel miras değerleri konu uzmanlarınca özünü koruyarak yenilikçi tasarım ve anlayış ile yeniden yorumlanarak yeni içerik üretilebilir.
- Dijital kültürel mirasın açık erişime açılması ile birlikte kent kültür arşivi ve kent mirası veri tabanı oluşturulabilir.

- Dijital kültürel miras ile ağ/internet/www vasıtası ile kentin yaşayanlarına ve dünya insanlarına çevrimiçi ulaştırılarak özel etkinliklere ve festivallere kaynak ve destek sağlanabilir.
- Müzelerde yer alan tarihi kültürel miras değeri olan somut ve somut olmayan kültürel miras dijital ortama aktarılarak, eserler çağın moda eğilimlerine göre yenilikçi tasarımlara dayalı olarak yeniden yorumlanarak tekstil moda tasarım model içerikleri ve objeler üretilebilir.



**Görsel 6.** E-Müzelerde Web-Tabanlı Dijital Objeler Tasarım Model Örnekleri

- Dijital kültürel miras ile müzecilik ve arkeolojik alandaki çalışmalara ve eserlere yönelik içerik çözümleri yapılarak, ortak ulusal ve uluslararası alan projeleri yapılarak bu alan gelişim sağlayabilir.
- Dijital kültürel miras ile kentler ve ülkelerin şehir mirasları ile ilgili hedeflerine ulaşmak için diğer kentlerin şehir planlamacıları, müzeler, sanat merkezleri, ajansları ve diğer katılımcılar ile işbirliği içinde çalışmaya olanak sağlanabilir.
- Beklenmedik doğal afetler olan; savaş, salgın, itila, deprem, yangın vb. gibi durumlarda kültürel mirasın tahrip olması durumunda önceden dijital forma alınmış olan kültürel miras değerlerin manevi değeri yok olmadan muhafaza edilebilir (Eppich, 2023:284) ve istenirse somut kültürel miras değerleri aslına uygun olarak yeniden reproduksiyon olarak üretilebilir.

- Dijital kültürel miras konusunda yönetim, işleyiş ve içerik standartları ve yönerge politikaları geliştirilerek ulusal veya uluslararası ortak stratejilere dayalı standartlar geliştirilebilir.
- Oluşturulan standartlar ile ortak işbirlikleri, fon ve projelerin işleyişine güçlü katkı sağlanabilir.
- Dijital kültürel miras ile müzeler, sanat merkezleri, arşivler ve kütüphanelerin koleksiyon değerlerinin görünür kılınması ile etki değerlerinin geri dönüşümü bu kurumlara ve ülkeye katkı sağlayacaktır.
- Dijital kültürel miras ile tarihi ve arkeolojik eserlerin sergilenmesi ve korunmasında yasadışı eser kaçakçılığına eser tescilleri ile engel konabilir veya dezavantaj olarak da döngü yapabilir.
- Dijital kültürel miras ile müzeler, üniversiteler/kütüphaneler ve sanat enstitüleri akademik öğrencilere projeler konusunda danışmanlık yapar ve rehberlik edebilir ve çok paydaşlı bir ortamda etkili ortaklıklar, anlaşmalar ve sürdürülebilir projeler yürütülmesine katkı yapabilir.
- Dijital kültürel miras ile ulusal ve küresel dünya kültür mirasına çok yönlü katkı sağlanabilir.
- Açık kültür, insan uygarlığının gelişiminde; değer, öğrenme, değer üretme, iletişim, demokrasi ve hoşgörü gibi insan ve toplumların olumlu gelişmelerine ve kalkınmalarına doğrudan ve veya dolaylı katkı sağlayan güçlü ve etkili bir değer oluşturabilir.

*Teşekkür:* Bu çalışmanın düzenlenmesinde yakın desteğini gördüğüm; sayın, Doç. Dr. Ahmet Tuncay ERDEM ve doktora öğrencimiz sayın, Öğr.Gör. Ulviye AYDOSLU'ya çok teşekkür ederim.

**KAYNAKÇA**

A Global Network on Sharing Cultural Heritage-OpenGLAM/O-GLAM (2023). "Global Collective Cultural Heritage Access", <https://openglam.org/>, Erişim tarihi: 17.04.2022.

Aktulum, K. (2020). "Kültürel Mirasın Anlambilimi", *Milli Folklor Dergisi*, Cilt 16, Sayı 126, ss. 5-17, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1194727>, Erişim tarihi: 13.05.2023.

Alav, O. (2022). "Açık Bilim ve Açık Erişim'in Araştırma Verileri Üretiminde Açık Erişim Elektronik Dergilere Katkısı", *Journal of Architectural Sciences and Applications*, 7 (2), ss. 935-939. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2825588>, Erişim tarihi: 22.06.2023.

Alav. O., Altıngövde, S., Kaplan, A. (2008). Sanal Müzelerde Panoramik ve 3 Boyutlu Görüntü Teknikleri ve İçerik Sorgulama. ÜNAK Bilimsel İletişim ve Bilgi Yönetimi Sempozyumu, 12-14 Ekim 2006, Gazi Üniversitesi, Ankara. Bilgi Dünyası Yayınları Sempozyum Kitabı, ss. 123-144. <http://kaynak.unak.org.tr/bildiri/unak06/u06-12.pdf>, Erişim tarihi: 22.06.2022.

Altıngövde, İ. S. vd. (2006). "E-Müze: Müzeler için Web-Tabanlı Gezi ve Bilgi Sistemi", *Proceedings of the IEEE Signal Processing and Communications Applications - Sinyal İşleme ve Uygulamaları Kurultayı (SİU)*, Antalya, Turkey, April 2006, ss. 1-3. [http://www.cs.bilkent.edu.tr/~gudukbay/publications/papers/conf\\_papers/siu2006\\_yalin\\_et\\_a1.pdf](http://www.cs.bilkent.edu.tr/~gudukbay/publications/papers/conf_papers/siu2006_yalin_et_a1.pdf), Erişim tarihi: 04.07.2022.

Bayburtlu, A. S. (2017). "Kültür, Etnomüzikoloji ve Müzikoloji İlişkisi", *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, June 2017:3(1), pp.77-87. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/339653>, Erişim tarihi: 07.11.2022.

Budapeşte Açık Erişim Girişimi (BOAI), <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read/turkish-translation/>, Erişim tarihi: 08.02.2023.

CC-Creative Commons Türkiye, (2022). "Sürdürülebilir Kalkınma Amaçlarını gerçekleştirmek için açık kültür ve açık bilimin rolü nedir?", <https://creativecommons.org.tr/skalar/>, Erişim tarihi: 28.04.2023.

European Commission +Open Science Portal, (2023). "Research and Innovation", [https://research-and-innovation.ec.europa.eu/strategy/strategy-2020-2024/our-digital-future/open-science\\_en](https://research-and-innovation.ec.europa.eu/strategy/strategy-2020-2024/our-digital-future/open-science_en), Erişim tarihi: 20.06.2023.

Eppich, R. and Grinda, J. L. G. (2019). "Sustainable financial management of tangible cultural heritage sites", *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, Vol 9 No 3, pp.282-299. <https://doi.org/10.1108/JCHMSD-11-2018-0081>, Erişim tarihi: 02.02.2023.

Fair Data: Findability, Accessibility, Interoperability, Reusability.  
<https://www.datafairport.org/>, Erişim tarihi: 09.07.2021.

Galatanu, O. (2008). "La Cconstruction Discursive de la Dimension Temporelle des Entités Lexicales", *In Les Actes du XXVIIIe Colloque International d'Albi Langages et Signification*, P. Marillaud, R. Gauthier, (éds.), Langage, temps et temporalité, CALS/CPST: Université de Toulouse, pp.15-25.

Gireesh, Kumar T. K. and Raman Nair, N. (2022). "Conserving Knowledge Heritage: Opportunities and Challenges in Conceptualizing Cultural Heritage Information System (CHIS) in the Indian Context", *Global Knowledge, Memory and Communication*, Vol 71, No 6/7, pp.564-583, <https://doi.org/10.1108/GKMC-02-2021-0020>, Erişim tarihi: 17.04.2023.

Girgin, E. (2021). "Nitel Araştırma", s.1-2, <https://www.iienstitu.com/blog/nitel-arastirma-nedir?>, Erişim tarihi: 02.05.2021.

Güneş, Ş. (2013), "Türkiye'de Kur Rejimi Uygulaması ve Enflasyon İlişkisi Üzerine Bir Analiz", *AİBÜ İİBF Ekonomik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(2), ss. 65–78.

Gürdal, G. (2023). "Açık Bilim'de Neler Oluyor ve Kurumsal Altyapılar", ANKOS Sunum, 3 Haziran 2023, ss.1-43, <https://gcris.iyte.edu.tr/handle/11147/13491>, Erişim tarihi: 24.05.2023.

Holt, İ., Bulut, B. ve Gürdal, G. (2022-a). "Sürdürülebilir Kalkınma Amaçlarını Gerçekleştirmek İçin Açık Kültür ve Açık Bilimin Rolü Nedir?", Creative Commons Türkiye&ÜNAK Webinar Metni, 7 Kasım 2022, <https://creativecommons.org.tr/skalar/#more-1133>, Erişim tarihi:10.04.2023.

Holt, İ., Bulut, B. ve Gürdal G. (2022-b). "Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları ve Açık Bilim" Sunum Videosu, <https://www.youtube.com/watch?v=WcTtcTbO6b8>, Erişim tarihi:10.04.2023.

Kaptan, A. (1995). *Sosyal Bilimler Araştırma ve İstatistik Teknikleri*, 1. Baskı, Ankara: Rehber Yayınevi.

Karabaşa, S. (2009). "Somut Olmayan Kültürel Miras Envanteri", *RÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 7, ss.179-182, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1356079>, Erişim tarihi: 02.05.2023.

Keş, Y., Başer A. (2018). "Teknoloji İle Büyüyen Yeni Nesil için İnteraktif Müzeler", *Medeniyet Sanat - İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt 4, Sayı 2, ss. 95-110, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/637693>, Erişim tarihi: 07.02.2023.

Manola. N. (2019). "Open Science infrastructure in the EUOpenAIRE/ European Open Science Cloud", Towards Global Open Science: Core Enabler of the UN 2030 Agenda | UNHQ | New York | 19 Nov 2019 United Nations Open Science Conference, pp.1-17.



- Open Cultuure Data–OPD, (2023). <https://www.opencultuurdata.nl/>, Erişim tarihi: 08.04.2023.
- Öztemiz, S. ve Özel N. (2019). “Dijital Küratörlük: Kavramsal Bir Değerlendirme”, *DTCF Dergisi*, Cilt 59, Sayı 2, ss.1208-1226. DOI: 10.33171/dtcfjournal.2019.59.2.22
- Selçuklu Çini, (2023). “Çini Vazo”, <http://www.selcuklucini.com/urun/cini-vazo/>, Erişim tarihi: 02.06.2023.
- Settembre Blundo, D., Maramotti Politi, A. L., Fernández del Hoyo, A. P. and García Muiña, F. E. (2019). “The Gadamerian hermeneutics for a mesoeconomic analysis of Cultural Heritage”, *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, Vol 9, No 3, pp. 300-333, <https://doi.org/10.1108/JCHMSD-09-2017-0060>, Erişim tarihi: 02.05.2022.
- Terras, M. (2015), "Opening Access to Collections: The Making and Using of Oopen Digitised Cultural Content", *Online Information Review*, Vol 39, No 5, pp. 733-752. <https://doi.org/10.1108/OIR-06-2015-0193>, Erişim tarihi: 09.06.2023.
- Thekkum Kara, G. K. (2021). "Developing a Sustainable Cultural Heritage Information System", *Library Hi Tech News*, Vol 38, No 6, pp. 17-20. <https://doi.org/10.1108/LHTN-08-2021-0053>, Erişim tarihi: 07.07.2022.
- Tonta, Y. (2015). “Açık Bilim ve Açık Erişim Ekosistemi”, 4.Ulusal Açık Erişim Haftası, 19-21 Ekim 2015, TÜBİTAK, Ankara, ss.1-44, (Sunuş slaytları-PDF). <https://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/tonta-acik-bilim-ve-acik-erisim-ekosistemi-v2.pdf>, Erişim tarihi: 13.05.2023.
- UNESCO, (2023-a). “UNESCO Türkiye Millî Komisyonu Somut Olmayan Kültürel Miras İhtisas Komitesi”, <https://www.unesco.org.tr/Pages/168/19>, Erişim tarihi: 12.06.2023.
- UNESCO Concept of Digital Heritage, (2023-b). <https://en.unesco.org/themes/information-preservation/digital-heritage/concept-digital-heritage>, Erişim tarihi: 12.06.2023.
- UNESCO Digital Heritage Preservation, (2023-c). Charter on the Preservation of the Digital Heritage, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000179529.page=2>, Erişim tarihi: 13.06.2023.
- Vardar, B. vd. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Multilingual Yayınevi.
- Waffle Henley Co. (2023). Waffle Henley Giyim, [https://www.lightinthebox.com/en/p/men-s-waffle-henley-shirt-graphic-color-block-henley-clothing-apparel-3d-print-outdoor-daily-short-sleeve-button-fashion-designer-basic\\_p9567903.html?category\\_id=35211&prm=1.2.1.2](https://www.lightinthebox.com/en/p/men-s-waffle-henley-shirt-graphic-color-block-henley-clothing-apparel-3d-print-outdoor-daily-short-sleeve-button-fashion-designer-basic_p9567903.html?category_id=35211&prm=1.2.1.2), Erişim tarihi: 02.05.2023.
- Yüksek, G. & Sökmen, S. (2021). “Digital Cultural Heritage: Some Critical Reflections”, *Journal of Leisure and Hospitality*, Vol 3, Issue 2, pp.138-142. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1830073>, Erişim tarihi: 09.11.2022.

Zhitomirsky-Geffet, M., Kizhner, I. and Minster, S. (2023). "What do They Make Us See: A Comparative Study of Cultural Bias in Online Databases of Two Large Museums", *Journal of Documentation*, Vol 79 No 2, pp. 320-340, <https://doi.org/10.1108/JD-02-2022-0047>, Erişim tarihi: 12.06.2023.

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Açık Kültür Ekosistemi.

Holt, İ., Bulut B. ve Gürdal, G., (2022). "Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları ve Açık Bilim" sunum videosu, <https://www.youtube.com/watch?v=WcTtcTbO6b8> ve içerik metni", CC-Creative Commons Türkiye (2022). Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları'nı gerçekleştirmek için açık kültür ve açık bilimin rolü nedir? <https://creativecommons.org.tr/skalar/> verilerinden oluşmaktadır.

Görsel 2. Açık Bilim Ekosistem Diagramı.

FOSTER, (2023). <https://www.fosteropenscience.eu/taxonomy/term/102>.

Görsel 3. 3. Üç Boyutlandırma-Poligonlama ve Görsel İçerik Taraması.

Alav. O., Altıngövde, S., Kaplan. A., (2008). "Sanal Müzelerde Panoramik ve 3 Boyutlu Görüntü Teknikleri ve İçerik Sorgulama", ÜNAK Bilimsel İletişim ve Bilgi Yönetimi Sempozyumu, *Bilgi Dünyası Yayınları Sempozyum Kitabı*, 12-14 Ekim 2006, Gazi Üniversitesi, Ankara, ss.123-144. <http://kaynak.unak.org.tr/bildiri/unak06/u06-12.pdf>.

Görsel 4. E-Müzelerde Web-Tabanlı Dijital Nesne Sorgulama.

Altıngövde, İ. S. ve diğerleri, (2006). E-Müze: Müzeler için Web-Tabanlı Gezi ve Bilgi Sistemi [http://www.cs.bilkent.edu.tr/~gudukbay/publications/papers/conf\\_papers/siu2006\\_yalin\\_et\\_al.pdf](http://www.cs.bilkent.edu.tr/~gudukbay/publications/papers/conf_papers/siu2006_yalin_et_al.pdf).

Görsel 5. E-Müzelerde Web-Tabanlı Dijital Sanal Gezi.

Burdur Müzesi, <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/burdur/gezilecekyer/burdur-muzesi>.

Görsel 6. E-Müzelerde Web-Tabanlı Dijital Obje Tasarım Model Örnekleri.

A- Selçuklu Çini [Çini Vazo] & B-Waffle Henley Giyim], <https://www.karaca.com/urun/karacapaye-selcuklu-cini-mavi-enginar-vazo>.

## ÖKSE OTU TEMALİ TASARIMLAR ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA\*

### A RESEARCH ON MISTLETOE THEMED DESIGNS

Müzeyyen Aygün\*\*

#### Öz

Ökse otu yarı parazit bir bitki olup dört mevsim yeşildir. Ağaç dalları üzerinde kümeler şeklinde yetişir. Meyveleri nohut büyüklüğünde ve beyazdır. Ökse otu toplumlarda saygı duyulan bir bitki olmuş, tıpta tedavi amaçlı kullanılmış, sanatta ise esin kaynağı olarak sanatçıların ilgisini çekmiştir. Ağaçların dallarında yetişen ve çekici inci benzeri, parlak meyveleri ile tasarımlara ilham kaynağı olmuştur. Ökse otu 1800 ve 1900'lü yıllarda günlük kullanım eşyalarını süslemek için oldukça popüler olmuştur. Araştırmada ökse otu temalı tasarımlar literatür taraması ile araştırılarak ifade edilmiştir. Ökse otu hakkında alan, yazın (literatür) taraması yapılarak derlenen bilgiler ve görsel malzemeler doğrultusunda ökse otu temalı tasarımlar ele alınmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda ökse otunun kartpostal, pul, ev dekorasyonu ve ev eşyalarında, aksesuar ve mühürlerde kullanıldığı görülmüştür. Özellikle 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarından kalma parçalarda ökse otu motifinin moda olduğu söylenilebilir. Bu ökse otu öğelerinin çoğu, İngiltere ve Britanya İmparatorluğu'nda Edward dönemiyle çıkan Art Nouveau tarzında tasarlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Ökse Otu, Tasarım, Tema, Art Nouveau.

#### Abstract

Mistletoe is a semi-parasitic plant and is green in all seasons. It grows in clusters on tree branches. Its fruits are the size of chickpeas and white. Mistletoe has become a respected plant in societies, has been used for therapeutic purposes in medicine, and has attracted the attention of artists as a source of inspiration in art. It has inspired designs with its attractive pearl-like, shiny fruits that grow on the branches of trees. Mistletoe was very popular in the 1800s and 1900s to decorate everyday items. In the research, mistletoe themed designs were expressed by researching the literature. Mistletoe themed designs were discussed in line with the information and visual materials compiled by scanning the field and literature (literature) about mistletoe. As a result of the researches, it has been seen that mistletoe is used in postcards, stamps, home decorations and household goods, accessories and seals. It can be said that the mistletoe motif is in fashion, especially in pieces from the late 19th and early 20th centuries. Many of these mistletoe items were designed in the Art Nouveau style, which coincided with the Edwardian era in England and the British Empire.

**Keywords:** Mistletoe, Design, Theme, Art Nouveau.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.03.2023 – Kabul tarihi: 26.09.2023.*

\* Çalışma 10-11 Mayıs 2022 tarihlerinde 4. Uluslararası Multidisiplinler Sosyal Bilimler Kongresinde sunulan ve sempozyum özet kitabında yer alan bildiriden üretilmiştir.

\*\*Dr. Öğretim Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Gediz Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, muzeyyen.aygun@dpu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6948-044X>, Kütahya/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Ökse otu bitkisi Türkiye’de: ökse otu, burç, purç, gökçe otu, güvelek, gövelek, çampir olarak bilinir. Ökse otu isminin kullanımı halk arasında daha fazla yaygınlık kazanmıştır. Bitkinin meyvelerinin içindeki yapışkan madde çubuklar üzerine sürülerek *ökse* denilen küçük kuşları yakalamak için tuzaklar yapılmaktadır. Bu nedenle bu bitkiye ökse otu ismi verilmiştir. Kavak, söğüt, elma, armut, ıhlamur, erik, ceviz, fındık, kestane, meşe, çamgillerde vb. odunsu bitkilerde kümeler şeklinde yetişen ökse otu yarı parazit bir bitkidir ve dört mevsim yeşildir (Görsel1). Ökse otu; 50-60 cm kadar boylanabilen, derimsi bir yapısı olan, iki evcikli bir bitkidir. Nohut büyüklüğünde beyaz meyveleri mevcuttur. Meyvelerin içinde bir iki adet tohum bulunur ve tohumların etrafında yapışkan bir madde vardır (Temür, 2006:1-4).



**Görsel 1.** Aygün, *Ökse Otu*, 2021, Anadolu Ekolojisinden Tekstil Tasarımına Özgün Yaklaşımlar: Kütahya Örneği, Yayımlanmış Doktora Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Sanatta Yeterlik.

Ökse otu toplumlarda saygı duyulan bir bitki olmuş, tıpta tedavi amaçlı kullanılmış, sanatta ise esin kaynağı olarak sanatçıların ilgisini çekmiştir. Pagan inancına göre ökse otu insanı kötü ruhlardan ve kötülükten korumaktadır. “Ökse otunun eski çağlardan itibaren birçok tıp bilgini tarafından kullanıldığı bilinmektedir. 20. yüzyılın başlarında İsviçreli tıp doktoru Rudolf Steiner’in geliştirdiği alternatif (antroposofikal) tıp uygulamalarında da yer tutmuştur. Steiner, ökse otunun bilimsel araştırmalarda kullanılmasına öncülük etmiştir” (Önay, 2002:2).

Eski çağlarda yaşayan Kuzey Avrupa’daki Druidler ve diğer Pagan milletleri; özellikle ökse otunun meşe ağaçlarına sarılı olması ve bu olayın nadir görülen bir durum olmasından dolayı bitkiye saygı duymuşlardır. Bitkinin tuhaf bir şekilde toprakta değil de ağaçların üzerinde yetişmesi

bitkiyi ilginç kılmıştır. Eski çağlardan günümüze kadar ökse otuna duyulan saygı, Hıristiyan geleneği olan Noel'de kapı girişlerine ökse otu asma ritüeline dönüşmüştür (Temür, 2006:4).

Batılılar, meşe ağacının bedeninde büyüyen ökse otunu ağacın kalbi olarak görürler. Ağacın yaprakları kışın kuruduğu halde kalbi olan ökse otu yaprakları canlıdır. Bu nedenle ökse otunu kutsal kabul etmişlerdir (Serrican Kabalcı, 2018:111).

Bilge olarak nitelendirilen Druidler Protagorasçı bir felsefenin taşıyıcıları olarak kabul edilirler. Romalıların istilasına Galya ve Britanya'da direnen Druidler bir popüler kültür ürünü olan "Asterix ve Obelix" isimli çizgi roman, çizgi film ve sinema filmleriyle tanınırlar. Büyücülük, kazanda iksir yapma metaforu, beyaz giyinen Druid büyücüleri, meşe ağacı, ökse otu, kutsal ağaçlar ve koruluklar, doğaüstü güç kazandıran büyü ve iksirler bu filmlerden tanıdığımız antik Druidizm'de karşılığı olan öğelerdir (Güven, 2015:330).

Druidler için kutsal olan ökse otu belirli bir zamanda ve özel bir altın orakla beyaz kaftan giyerek büyük bir törenle kesilirdi. Ökse otunun kesim sırasında asla yere değmemesi gerektiğinden kesilirken hasat alanı bir bezle kapatılırdı. Katolik Kilisesi, Pagan dernekleri nedeniyle ökse otunun kullanımını yasaklasa da şeytanlardan, cadılardan ve ruhlardan ve ateş, titreme ve nöbet gibi bir dizi hastalıktan koruduğuna inanıldığı için gizlice kullanılmaya devam edilmiştir. Eve asmanın mutluluk ve huzur getirdiğine inanıldığından genellikle yıl boyunca bir sonraki Noel'e kadar evde asılı bulundurulmuştur ([http 1](http://1)).

19. yüzyılda, ökse otunun altında öpüşmek popüler bir gelenek haline gelmiştir. Bu gelenek, popüler hayal gücünü ele geçirmiş ve buna yapılan göndermeler; eski Noel illüstrasyonlarında, şarkılarında, hikayelerinde ve şiirlerinde hala varlığını sürdürmektedir. Ayrıca ökse otunun geçmişten günümüze kartpostal, ev dekorasyonu, aksesuar ve mühürlerde kullanıldığını ifade etmek mümkündür.

Ökse otu, tasarımcılar için gizemli bir bitki olmuştur. Ağaçların dallarında yetişen ve çekici inci benzeri parlak meyveleri ile tasarımlara ilham kaynağı olmuştur. Tasarımda "ilham kaynağı veya tema kullanmak tasarımda orijinallik ve yaratıcılığı arttırmak için gereklidir" (Mete'den akt. Koca vd., 2009:92). Tema; iyi bir tasarımın esası, onu kişisel ve özgün yapacak unsurdur (Seivewright, 2012:46). Bu bağlamda ökse otunu tasarımcılar geçmişten günümüze tasarımlarına tema olarak kullanarak tasarımlarının orijinallliğini ve yaratıcılığını arttırmışlardır. Aynı zamanda tasarımın en temel kaynaklarından biri doğadır "Tasarım, kültürel değerlerin ve sembollerin metalaştığı özgün prototiplerin ürüne dönüştürülmesidir" (Gürcüm ve Çifçi, 2017:3). Yaprığını

dökmeyen ökse otu ölümsüzlük ve kış gündönümünde yeni doğumu sembolize eder. Daha önce de ifade edildiği gibi Druidler ökse otunun kutsal olduğuna inandıkları için; korunma, bereket, sevgi ve sağlıklı özdeşleştirirlerdi (Wilkinson, 2010:80). Dolayısıyla ökse otu bu gibi sembolik anlamlarından dolayı da bir tasarım nesnesi olmuştur.

## **2. Yöntem**

Tasarımcılar için doğa, geçmişten günümüze esin kaynağı olmuş ve olmaya da devam edecektir. Doğadaki biçim ve renkler, tasarımcıların tasarımlarına yansımıştır. Resim, seramik, heykel, mimari, tekstil gibi birçok tasarım alanında doğadaki bitkilerden form, şekil, doku, renk anlamında yararlanılmaktadır. Oldukça fazla renge ve biçime sahip olan bitkiler, sanatçıların ve tasarımcıların ilgisini çekmiş onların tasarımlarının temasını oluşturmuştur. Ökse otu da ağaçların dallarında yetişen ve çekici inci benzeri, parlak meyveleri ile tasarımcılara ilham kaynağı olmuştur.

Araştırmada; ökse otu temalı tasarımlar, belge incelemesi tabanlı nitel araştırma ile gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden literatür taraması ile ökse otu temalı tasarımlar ifade edilmiştir. Araştırmada ökse otu temalı tasarımlar ve tasarımlarına ökse otunu yansıtan sanatçıların çalışmaları incelenerek tasarımlarından örnekler verilmiştir.

Literatür araştırması ile ökse otu temalı; kartpostal, ev dekorasyonu, aksesuar ve mühürlere ulaşılmıştır. 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarından kalma tasarımlarda ökse otu öğelerinin çoğunun, Art Nouveau tarzında tasarlandığı görülmüştür. Art Nouveau sanat akımında; zarif dekoratif süslemeler ön plana çıkar, kıvrımlı bitkisel desenler sıklıkla kullanılır. Art Nouveau sanat akımı ile ökse otu temalı kolye, küpe, broş, saat ve kemer gibi aksesuarlara yer verilmiştir.

## **3. Ökse Otu Temalı Tasarımlar**

### **3.1 Kartpostallarda Ökse Otu**

“Kartlar, plaklar, dekorasyonlar, masa örtüleri, dergiler, vb. 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarından kalma parçalarda ökse otu (*Viscum album*) motifinin moda olduğu

görülmektedir (Görsel 2a). Bu ökse otu öğelerinin çoğu, İngiltere ve Britanya İmparatorluğu'nda Edward dönemiyle çakışan Art Nouveau tarzındadır” (http 2).

Marcus Ward & Co. Yayıncılık tarafından 19. yüzyılın ikinci yarısında tasarlanan ve Victoria ve Albert Müzesi'nde sergilen Noel tebrik kartının ana teması olan ökse otunun altından öpüşme geleneği, düşmanların ökse otu altında ateşkes ilan ederek yeminlerini bir öpücükle mühürlediği eski bir İskandinav uygulamasından kaynaklanmaktadır. Burada öpücük, ruh alışverişini simgelemektedir. Barışı ve uzlaşmayı teşvik etmenin yanı sıra, ökse otunun tıbbi ve iyileştirici özelliklere sahip olduğuna da inanılmaktadır (Görsel 2b).

Ünlü İtalyan illüstratör Sofia Chiostrri'nin 1900'lü yıllarda Art Deco ökse otu temalı Noel kartpostalları tasarlamıştır (Görsel 2c). Sofia, setler halinde basılan birçok stilize çekici kartpostal tasarlamıştır. Çalışmalarında, Art Deco dönemi dediğimiz modernist dekoratif trendlerden etkilenmiştir. Kartpostalları İtalya'da Ballerini ve Fratini tarafından yüksek kaliteli dokulu kartlara basılmış ve birçok dilde satılmıştır.



**Görsel 2.** Ökse Otu Kartpostal: **a.** Anonim, *Ökse Otu Litografi Kartpostalı ve Detay Görünümü*, 1905 Dolayları, Almanya.; **b.** Marcus. Ward & Co. Yayıncılık, *Ökse Otu Noel Tebrik Kartı*, 19. Yüzyılın İkinci Yarısı, Victoria ve Albert Müzesi.; **c.** Chiostrri, *Art Deco Ökse Otu Noel Kartpostalları*, b.t., İtalya.

### 3.2. Posta Pullarında Ökse Otu

“İskoçyalı gazeteci ve matbaacı olan James Chalmers’in abonelerine göndereceği gazetelerin üzerine baskılı yuvarlak bir kâğıt yapıştırarak göndermesi günümüzdeki pulun başlangıcı olarak kabul edilmektedir” (Fırat; 2019:8). “Zarfların üzerinde yer alan bir hizmet bedeli olarak pul, daha sonra farklı tema ve görsel uygulamalarla zenginleşen bir iletişim ve tasarım aracı olmuştur” (Tarlakazan, 2018:712).

Parazit çiçekli bitkilerin 12 soyundan sekizi şu anda posta pullarında temsil edilmektedir. Pullarda en sık görülen cins *Rafflesia*'dır ve hemen ardından *Viscum* (ökse otu) gelir. Bazı parazitik kapalı tohumlular orkideler kadar güzel olduğu için tamamen posta pullarında sergilenmeyi hak etmektedir. *Rafflesia* pullarda temsil edilecek popüler bitkidir. Bir sonraki en popüler konu *Viscum*'dur (Nickrent ve Vartak, 2021:1538- 1539).

Ökse otu posta pullarında genellikle Noel kutlamaları anısına ve yardım pulu amaçlı doğal güzellikleri görsel olarak ifade etmek için bitki illüstrasyonu şeklinde tasarlanmıştır. Helio Courvoisier S.A. tarafından 1978 yılında Guernsey Noel kutlamaları için “29,3 x 48,7 mm ebatında” ökse otu hatıra posta pulu tasarlanmıştır. Çok renkli Foto gravür baskı ile basılan pul granit kâğıttandır (Görsel 3a). Aynı zamanda Colleen Corlett tarafından da 1973 yılına ait Yugoslavya ökse otu posta pulu “26 x 36 mm ebatında”, gravür baskıdır. Doğal güzellikleri görsel olarak ifade etmek için bitki illüstrasyonu şeklinde çok renkli olarak tasarlanmıştır (Görsel 3b). 1999 Noel kutlamaları için yine Colleen Corlett tarafından ökse otu hatıra pul tasarlanmıştır. “30,8 x 38,2 mm ebatında” olan hatıra pul çok renkli olarak tasarlanmış, ofset baskı ile basılmıştır (Görsel 3c).

Pro Juventute, 1912 yılında kurulan İsviçre'de bir yardım kuruluşudur. İsviçreli çocukların ve gençlerin hak ve ihtiyaçlarını desteklemeye adanmış bir hayır kurumudur. 1913'ten bu yana, İsviçre postanesi Pro Juventute'un çalışmalarını desteklemek için her yıl yardım pulu serisi yayımlamıştır. İsviçrede Hans Schwarzenbach tarafından tasarlanan 1974 tarihli Pro Juventute yazılı ökse otu yardım pulu Fotogravür baskıdır. Pul, çok renkli olup fosforlu kâğıttır (Görsel 3g). Çocuk kitapları yazarı ve illüstratör olan Eleonore Schmid de Pro Juventute yardım kuruluşu için ökse otu yardım pulu tasarlamıştır. 1997 yılı için tasarlanan ökse otu yardım pulu çok renkli foto gravür baskı ile yapılmıştır (Görsel 3d).



Doğa olaylarını vurgulamak için ökse otu pul tasarımları yapılmıştır. 2013 tarihli donlar ve doğa temalı ökse otu hatıra pulu Michael Pollard'ın tablolarından basılmıştır. Pul, çok renkli ofset litografi baskı ile basılmıştır (Görsel 3e). Aynı zamanda kış mevsiminde bile yeşil kalan ökse otunun kış yeşilliğini ifade etmek için 2014 yılında ATM Etiket pulu tasarlanmıştır. Pul "55 x 24,5 mm ebatında", çok renkli ve fotogravür baskıdır (Görsel 3f).



**Görsel 3.** Ökse Otu Posta Pulları: **a.** Courvoisier, Noel Hatıra Pulu Noel Çiçekleri Serisi, Baliwick Gövdesi, 1978, Guernsey.; **b.** Corlett, Ökse Otu Posta Pulu, 1973, Yugoslavya.; **c.** Corlett, Noel Hatıra Pulu, 1999, Jersey.; **d.** Schmid, Pro Juventute Yardım Pulu, 1997, İsviçre.; **e.** Pollard, Ökse Otu Doğa Olaylarını Vurgulayan Pul, 2013, Jersey.; **f.** Stephens, Ökse Otu ATM Etiket Pulu, 2014, Büyük Britanya ve Kuzey İrlanda Birleşik Krallığı.; **g.** Schwarzenbach, Pro Juventute Ormanın Zehirli Bitkileri, 1974, İsviçre.

### 3.3 Ev Dekorasyonunda ve Ev Aksesuarlarında Ökse Otu

Ökse otu, özellikle 1800 ve 1900'lü yıllarda sadece Noel için değil genel olarak günlük kullanımda insanların eşyalarını süslemek için de popüler olmuştur. Masa örtüleri, çarşaf, duvar kâğıtları, avize, masa mührü, kâse ve vazolarda yaygın olarak kullanılmıştır. "20. yüzyılın ikinci yarısında Fransız D. Porthault evi tarafından ökse otu deseninde serigrafi baskı çarşaf üretilmiştir" (http 3; Görsel 4a). Aynı zamanda 1965 yıllarında ökse otu desenli İsviçre keten mendilini Toronto otelinin Noel hediyesi promosyon ürünü olarak verdiği bilinmektedir.

C. F. A. Voyse tarafından yaklaşık 1900'lü yıllarda Londra'da siyah, beyaz ve sarı dikey çizgilerden oluşan bir arka plana sahip, ağaçların ve ökse otlarının arasına tünemiş, resmileştirilmiş, soluk yeşil kuş çiftlerinden oluşan yatay bir çizgiyi gösteren bir duvar kâğıdı tasarlanmıştır. Kâğıt üzerine kurşun kalem ve sulu boya ile boyanmış ve mürekkep ile imzalanarak notlar yazılmıştır (http 4). Bu duvar kağıdı Victoria ve Albert Müzesi'nde sergilenmektedir (Görsel 4b).

Viktorya ve Edward döneminde, Sèvres-Limoges' de André-Fernand Thesmar tarafından 1891 yılında ökse otu ile süslenmiş emaye işi kâse Art Nouveau tarzında tasarlanarak Petit Palais Müzesinde "Paris 1900, Gösteri Şehri Sergisinde" sunulmuştur (Görsel 4c). Ayrıca 18. yüzyıl dolaylarında kabartmalı ökse otu motifli İngiliz mat sırlı beyaz çini (ironstone) sürahi tasarlanmıştır (Görsel 4d).

Art Nouveau döneminde Fransız sanat seramiklerinde önde gelen bir figür olan Fransız seramikçi Auguste Delaherche yaklaşık 1893 yıllarında ökse otu vazo tasarlamıştır. (Görsel 4e). 1900'lü yıllarda Neuwelt'de Kont Harrachsche Cam Fabrikasında cilalı ve kabartma altınla boyanmış krom aventurin cam vazo, meyveli ökse otu ile tasarlanmıştır (Görsel 4f).

Usta gümüşçü Charles Murat, Art Nouveau som gümüş ökse otu fincan takımları, peçete yüzüğü, bıçak, tütün kılıfı ve masa mührü tasarlamıştır (Görsel 4g; Görsel 4h; Görsel 4ı; Görsel 4 i). Sanatçı antik Fransız som gümüş Art Nouveau ökse otu temalı tasarımlarını kendi imzasıyla imzalamıştır. Bu imza Charles Murat'ın markası olarak CM baş harflerinden oluşmaktadır. Fransız som gümüş peçete yüzüğü, Art Nouveau döneminin tipik bir motifi olan ökse otu deseni ile rölyefte tasarlanmıştır (Görsel 4h). Charles Murat baştan sona ökse otu dallarıyla kabartılmış, Art Nouveau gümüş sigara tabakasını yaklaşık 1900'lü yıllarda tasarlamıştır. Tabaka menteşeli kapaklı dikdörtgen formdadır (Görsel 4ı). Ünlü gümüşçü ve kuyumcu Charles Murat'tan güzel ve koleksiyon değeri yüksek antika eski mum damga mühür 1900'lerin oldukça erken damgasıdır. Gümüş mühür Fransa'da katı gümüşten yapılmış olup çiçekli yazıyla ters oyulduğu gibi CW monogramı ile elle oyulmuştur. Mühür ökse otu yaprakları ve meyvelerinden oluşan Art Nouveau dönemi tasarımına sahiptir, desen mührün önünde ve arkasında aynıdır (Görsel 4i).

Cam sanatçısı ve ahşap işçisi olan Jacques Grüber aynı zamanda usta bir cam işçisidir. Eserlerinde natüralizmden ve sembolizmden ilham almıştır. Eserleri, zamanın cam yapım tekniklerinin gerçek bir sentezidir. Natüralizmden ilham alarak 1903-1904 yıllarında tasarladığı ökse otu avize, Grüber'in cam ve bronz yapımının en iyi sentezleri arasındadır. Ökse otunun bir dalından oluşan ferforje avize Nancy Okulu Müzesinde sergilenmektedir (Görsel 4j).



**Görsel 4.** Ökse Otu Ev Dekorasyon ve Ev Aksesuarları: **a.** D. Porthault Evi, *Ökse Otu Serigrafisi Baskı Çarşaf*, 20. Yüzyılın ikinci yarısı, Fransa.; **b.** C. F. A. Voyse, *Ökse Otu Duvar Kâğıdı*, 1900, Victoria Albert Müzesi.; **c.** Thesmar, *Ökse Otu Kase*, 1891, Petit Palais Müzesi.; **d.** Anonim, *Ökse Otu Motifli Mat Sırlı Beyaz Çini (Ironstone) Sürahi*, 18. Yüzyıl, İngiltere.; **e.** Delaherche, *Ökse Otu Vazo*, 1893, Cleveland Sanat Müzesi.; **f.** Kont Harrachsche Cam Fabrikası, *Meyveli Ökse Otu Cam Vazo*, 1900, Neuwelt.; **g.** Murat, *Ökse Otu Tasarım Gümüş Çay Fincanı ve Fincan Tabakası*, 1880, Fransa.; **h.** Murat, *Som Gümüş Art Nouveau Peçete Yüzüğü*, 1900, Fransa.; **i.** Murat, *Art Nouveau Ökse Otu Gümüş Tütün Kutusu*, 1900, Fransa.; **j.** Grüber, *Ökse Otu Avize*, 1903-1904, Nancy Okulu Müzesi.

### 3.4 Aksesuar Tasarımında Ökse Otu

Zarif dekoratif süslemelerin ön plana çıktığı, kıvrımların ve bitkisel desenlerin sıklıkla kullanıldığı bir sanat akımı olan Art Nouveau sanat akımı ile ökse otu temalı altın ve gümüşten kolye, küpe, broş, saat ve kemer gibi aksesuarlar tasarlanmıştır. “1810 -1910 arasında zirvesini yaşayan Art Nouveau akımı çiçek, kuş ve yusufçuk gibi yumuşak, organik, bir estetik anlayış ve

motiflerle nitelendirilmiştir” (Galton, 2012:18). Bu dönemde ökse otu estetik yapısı ile mücevher tasarımcılarının tasarımlarını süslemiştir. Ökse otu tasarımlı aksesuarların günümüze ulaşan bazı örneklerinin tasarımcıları bilindiği gibi bazılarının tasarımcıları da bilinmemektedir.

1910 yıllarına ait C. H. Meylan Brassus (Görsel 5a) ve Plojoux Genève (Görsel 5b) Art Nouveau sarı altın emaye saatlerin ökse otu motifi ile tasarlandığı görülmektedir. Ayrıca Patek Philippe Saatleri 'de 1900'lü yıllarda incilerle vurgulanan üç boyutlu ökse otu süslemeli özenli bir şekilde işlenmiş kasasıyla Art Nouveau tarzının çarpıcı bir örneği olan saat tasarlamıştır (Görsel 5c).

Michael Michaud, dünyanın dört bir yanından topladığı bitkilerden güzel ve dünyaca ünlü mücevherler tasarlamaktadır. Koleksiyonlarında doğrudan botanik unsurlardan oluşturulan kalıpları kullanarak doğanın enfes güzelliğini tasarımlarına yansıtmaktadır. Michael Michaud, tasarımlarını doğrudan doğal unsurlardan oluşturulduğu için çalışmalarını "doğanın kopyaları" olarak tanımlar. Michaud, koleksiyonunu oluşturmak için doğrudan bitkilerden elde ettiği kalıplar ile doğal dünyanın enfes güzelliğini ve karmaşık ayrıntılarını yansıtan doğanın kopyalarını oluşturmaktadır. Michael'ın tasarımları kolayca tanınabilir ve dünyanın en iyi müzelerinde, zanaat galerilerinde ve özel perakendecilerde sergilenmektedir (<http> 5). Doğadan ilham alınarak tasarlanan Michael Michaud'un küpe, kolye ve broş mücevherleri; beyaz tatlı su incilileri ile vurgulanmış, güzel-narin, el yapımı ökse otu temalıdır (Görsel 5d).

Fransız mücevher şirketi Oria, tasarımlarında doğadan ilham alarak sonsuz zarafetin sembolü olan mücevherler üretmiştir Güzel, yüksek kaliteli, altın dolgulu mücevherler üreten tanınmış Fransız şirketi, yuvarlak formda Art Nouveau ökse otu madalyon tasarlamıştır. Madalyonun önü ökse otu tasarımı ile kabartılmış, arkası ise düz ve pürüzsüzdür (Görsel 5e).

Tasarımlarında ökse otunu kullanan bir diğer sanatçı da Parisli ünlü gümüşçü Prudent Quitte'dir (Görsel 5f). Quitte 19. yüzyılın sonlarında yetenekli Art Nouveau gümüş eşya tasarımcısıdır. Prudent tasarladığı gümüş kompaktların kapaklarını ökse otu tasarımlarıyla kabartmıştır. O yıllarda kompakt madalyonlar kolye ucu olarak giderek popüler hale gelmiştir.

Bir tasarım ifadesi olan kemer aynı zamanda işlevsel bir parçadır. En yaygın kemer türü olan metal tokalı kemerlerde, “toka tasarımı birçok tasarımcının özel logolar ve değerli taşlardan

bitişler için kullanıldığı bir özellik olabilmektedir” (Lau, 2014:171). 20. yüzyılın başlarından ökse otu Art Nouveau kemer tokası yaldızlı ve gümüşlenmiş, metal ve sahte inciler ile süslenmiştir. Tasarım özelliklerine sahip süslü kemerin metal çerçeveli ve iki parçalı olarak tasarlandığı görülmektedir (Görsel 5g). Kemer tokası ökse otu ile tasarlanarak sanatsal bir etki oluşturulmuştur.

Krementz & Co Newark'ta mücevher üretiminin bir asırlık tek kalıntısıdır. Yaratıcılık, güçlü hizmet politikası ve üründe çok yönlülük, Krementz & Co.'yu 131 yıldır Newark'ta ayakta tutmuş ve onu kuyumculuk sektörünün en bilinen isimlerinden biri haline getirmiştir. Krementz & Co mücevherleri doğadan esinlenilerek tasarlanmıştır. Bitki, çiçek ve böcek figürleri inciler, elmaslar, altınlar ile işlenerek değerli mücevherler üretmiştir. Krementz & Co 18. yüzyılda ökse otu mücevherler tasarlamıştır. Marka 18. yüzyılda Art Nouveau emaye ökse otu broşu tatlı su incileri ile 14 ayar altından tasarlamıştır (Görsel 5 h; Görsel 5i; Görsel 5i).

Aksesuarlar içinde en kişisel olanı olarak kabul edilen yüzük boyutlu ve tasarımlarının karmaşık olmasına rağmen mücevher tasarımcıları tarafından titizlikle yıllarca tasarımları gerçekleştirilmiştir. Yaklaşık 1900'lü yıllara ait olduğu düşünülen ökse otu Fransız yapımı altın mücevher yüzük boyutlu ve değerli taşları tutan montür ile tasarlanmıştır (Görsel 5j).

Parisli kuyumcu ve sanat koleksiyoncusu olan Henri Vever aile mücevher firması Maison Vever'i yönetmiştir. Bir kuyumcu, sanat koleksiyoncusu ve yazar olarak yaptığı çalışmalarla Henri Vever, yirminci yüzyıl sanat dünyasında önemli bir rol oynamıştır. "Sanat ve zanaatı yeniden birleştirecek" yeni, modern bir tarz oluşturmaya çalışan yüzyılın başındaki bir sanat hareketi olan Art Nouveau hareketin bir savunucusudur. Vever'in Art Nouveau'ya olan ilgisi Maison Vever'in tasarımlarını etkilemiştir. 1880'lerde Maison Vever'in tasarımları çoğunlukla gelenekseldir, 1890'ların başında firma Art Nouveau hareketinin öncüsü olmuştur. (http 6). Vever mücevherleri botanik ilhamı ile tasarlamıştır. Ökse otu temalı mücevher tarak Vever'in 1900'lü yıllarda tasarladığı mücevherlerden biridir (Görsel 5k).

Lau'ya göre (2014:165), küçük aksesuarlardan olan eşarplar muhtemelen tüm aksesuarlar arasında imalatı en basit olanıdır. Büyük yüzey alanı, eşarabın temel avantajıdır. Eşarp nakış, baskı, dokuma gibi örneklerle birçok farklı tasarım özelliği taşıyabilir. Geçmişten günümüze



tasarımcılar, flora ve faunadan esinlenerek eşarplar tasarlamışlardır. Aygün' de, Anadolu Ekolojisinden Tekstil Tasarımına Özgün Yaklaşımlar: Kütahya Örneği çalışmasında ökse otu temalı eşarp deseni tasarlamıştır (Görsel 5).



**Görsel 5.** Ökse Otu Aksesuar Tasarımı: **a.** C.H. Meylan Brassus, *Ökse Otu Saat*, 1910, Amerika. **b.** Plojoux Genèva, *Ökse Otu Motifli Saat*, 1910, İsviçre.; **c.** Patek Philippe Saatleri, *Ökse Otu*, Yaklaşık 1900, İsviçre.; **d.** Michael Michaud Mücevher, *İncili Ökse Otu Broş ve Küpe*; **e.** Oria, *Ökse Otu Kabartmalı Altın Madalyon*, Fransa.; **f.** Quitte, *Gümüş Madalyon*, 19. Yüzyıl, Fransa.; **g.** Anonim, *Ökse Otu Kemer Tokası*, 19. Yüzyılın Sonları 20. Yüzyılın Başları.; **h-i.** Kremantz Co, *Art Nouveau Ökse Otu Broş*, 1900, Newark.; **j.** Kremantz Co, *Ökse Otu Altın Yüzük*, 1900, Newark.; **k.** Vever, *Botanik İlhamı Ökse Otu Saç Tarağı*, 1900, Fransa.; **l.** Aygün, *Ökse Otu Temalı Eşarp*, 2021, Anadolu Ekolojisinden Tekstil Tasarımına Özgün Yaklaşımlar: Kütahya Örneği. Yayımlanmış Doktora Tezi, Isparta; Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Sanatta Yeterlik.

#### 4. Sonuç

Ökse otu (*Viscum albüm*) toplumlarda saygı duyulan bir bitki olmuş, tıpta tedavi amaçlı kullanılmış, sanatta ise esin kaynağı olarak sanatçıların ilgisini çekmiştir. Ökse otu ağaçların dallarında yetişen ve çekici inci benzeri parlak meyveleri ile tasarımlara ilham kaynağı olmuştur.

Yapılan araştırmalar sonucunda ökse otunun kartpostal, ev dekorasyonu, aksesuar ve mühürlerde kullanıldığı görülmüştür. Özellikle 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarından kalma parçalarda ökse otu motifinin moda olduğu söylenilebilir. Ökse otu öğelerinin çoğu, Art

Nouveau tarzında tasarlanmıştır. Araştırma sonucunda ökse otunun kullanımına ilişkin diğer bazı tespit ve bulgular aşağıda sıralanmıştır:

- İtalyan illüstratör Sofia Chiostrri Art Deco ökse otu temalı Noel kartpostalları tasarlamıştır.
- Ökse otu Noelin sembolü olmuş özellikle 1800 ve 1900'lü yıllarda sadece Noel için değil genel olarak günlük kullanım eşyalarını süslemek için de çok popüler olmuştur.
- C. F. A. Voyse 1900'lü yıllarda ökse otu duvar kâğıdı tasarlamıştır.
- Viktorya ve Edward döneminde André-Fernand Thesmar 1891 yıllı Art Nouveau kâse, 1893 yıllarında Fransız seramikçi Auguste Delaherche, ökse otu vazo ve Kont Harrachsche 1900'lü yıllarda ökse otu cam vazo tasarlamışlardır. Cam sanatçısı ve ahşap işçisi olan Jacques Grüber natüralizmden ilham alarak 1903-1904 yıllarında ökse dalından oluşan ferforje avize tasarlamıştır.
- Charles Murat, Art Nouveau ökse otu tasarımıyla kabartmalı gümüş, orijinal damgalı Fransız masa mührü tasarlamıştır.
- Zarif dekoratif süslemelerin ön plana çıktığı, kıvrımların ve bitkisel desenlerin sıklıkla kullanıldığı bir sanat akımı olan Art Nouveau sanat akımı ile ökse otu kolye, küpe, broş, saat ve kemer gibi aksesuarlar tasarlanmıştır.
- 1910 yıllarına ait C. H. Meylan Brassus ve Plojoux Genève Art Nouveau sarı altın emaye saatleri ökse otu motifi ile tasarlamışlardır. Ayrıca Patek Philippe Saatleri'de 1900'lü yıllarda incilerle vurgulanan üç boyutlu ökse otu süslemeli ve özenli bir şekilde işlenmiş kasasıyla Art Nouveau tarzının çarpıcı bir örneğidir.
- Michael Michaud, dünyanın dört bir yanından topladığı bitkilerden güzel ve dünyaca ünlü mücevherler tasarlamaktadır. Doğadan ilham alan mücevherler olan Michael Michaud mücevherleri beyaz tatlı su incilileri ile vurgulanmış, güzel narin, el yapımı ökse otu küpe, kolye ve broş koleksiyonu oluşturmuştur.
- Tasarımlarında ökse otunu kullanan bir diğer sanatçı da Parisli ünlü gümüşçü Prudent Quitte'dir. Prudent tasarladığı gümüş kompaktların kapaklarını ökse otu tasarımlarıyla kabartmıştır.
- Fransız mücevher şirketi Oria tasarımlarında doğadan ilham alarak sonsuz zarafetin sembolü olan mücevherler üretmiştir. Güzel, yüksek kaliteli, altın dolgulu mücevherler

üreten tanınmış Fransız şirketi Art Nouveau yuvarlak formlu önü ökse otu tasarımı ile kabartılmış madalyonlar tasarlamıştır.

- 20. yüzyılın başlarında Art Nouveau ökse otu temalı kemer tokası yaldızlı ve gümüşlenmiş metal ve sahte inciler ile süslenmiştir. Tasarım özelliklerine sahip süslü kemer, metal çerçeveli ve iki parçalı olarak tasarlanmıştır.

### Kaynakça

Aygün, M. (2021). *Anadolu Ekolojisinden Tekstil Tasarımına Özgün Yaklaşımlar: Kütahya Örneği*, Yayımlanmış Doktora Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Sanatta Yeterlik.

Fırat, F. S. (2019). *Türkiye Cumhuriyeti Posta Pullarında Geleneksel Sanatlar Teması*, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Galton, E. (2015). *Moda Tasarımında Mücevher Tasarımı*, İstanbul: Literatür Yayınları.

Gürcüm, B. H. ve Çiftçi, A. (2017). "Tekstil Tasarımında Yaratıcılık ve Esinlenme", *The Journal of Academic Social Science*, 54, s.1-19.

Güven, A. (2015). "Postmodern Dönemde Neopagan Düşünce ve Sinema", *Sinema ve Din Dergisi*, 1, s.327-338.

Kabalıcı, E. S. (2018). "'Altın Dal" daki Ağa Ruhunun Mitolojideki İzleri", *The Journal of Academic Social Science Studies*, 69, s.105-118.

Koca, E., Koç, F. ve Çotuk, S. (2009). "Geleneksel Giyim Öğelerinin Esin Kaynağı Olarak Giysi Tasarımına Katkıları", *e-Journal of New World Sciences Academy*, 4(3), s.88-103.

Lau, J. (2014). *Moda Tasarımında Aksesuar Tasarımı*, İstanbul: Literatür Yayınları.

Nickrent, D. L. ve Vartak, A. (2021). "Parasitic Flowering Plants On Postal Stamps: Vehicles For Learning", *Current Science*, 121(12), s.1538-1548.

Önay, E. (2002). *Farklı Konakçı Ağaçlar Üzerinde Yaşayan Ökse Otu (Viscum Album) Bitkisinde Biyokimyasal Analizler*, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Seivewright, S. (2012). *Moda Tasarımında Araştırma ve Tasarım*. İstanbul: Literatür Yayınları.

Tarlakazan, B. E. (2018). "Pul Tasarımlarında Osmanlıdan Günümüze Kadın Figürü", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(46), s.711-727.



Temür, N. (2006). *Çam, Kavak, Söğüt ve Armut Ağaçları Üzerinde Yetişen Ökse Otu (Viscum Album L.), Bitkilerinin Antioksidan Aktivitelerinin İncelenmesi*, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Tokat: Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Wilkinson, K. (2010). *Kökenleri ve Anlamlarıyla Semboller & İşaretler Binlerce Yıllık Görsel Bir Yolculuk*. İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım Ltd. Şti.

### İnternet Kaynakları

**http 1:** <http://squarewithflair.blogspot.com/2010/12/merry-month-of-mistletoe.html>, Erişim tarihi: 15.02.2022.

**http 2:** <http://squarewithflair.blogspot.com/2010/12/merry-month-of-mistletoe.html>, Erişim tarihi: 15.02.2022.

**http 3:** <http://squarewithflair.blogspot.com/2010/12/merry-month-of-mistletoe.html>, Erişim tarihi: 15.02.2022.

**http 4:** <https://collections.vam.ac.uk/item/O86176/with-christmas-greetings-fair-mistletoe-greetings-card-marcus-ward/>, Erişim tarihi: 22.02.2022.

**http 5:** <https://www.thejewelonline.com/michaelmichaud>, Erişim tarihi: 22.02.2022.

**http 6:** <https://sova.si.edu/record/FSA.A1988.04>, Erişim tarihi: 15.02.2022.

### Görsel Kaynaklar

**Görsel 1.** Aygün, “Ökse Otu”, 2021, Anadolu Ekolojisinden Tekstil Tasarımına Özgün Yaklaşımlar: Kütahya Örneği, Yayımlanmış Doktora Tezi, Isparta; Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Sanatta Yeterlik.

**Görsel 2.** Ökse Otu Kartpostal:

**a.** Anonim, “Ökse Otu Litografi Kartpostalı ve Detay Görünümü”, 1905 Dolayları, Almanya. <http://squarewithflair.blogspot.com/2010/12/merry-month-of-mistletoe.html>, Erişim tarihi: 08.03.2022.

**b.** Marcus. Ward & Co. Yayıncılık, “Ökse Otu Noel Tebrik Kartı”, 19. Yüzyılın İkinci Yarısı, Victoria ve Albert Müzesi. <https://collections.vam.ac.uk/item/O86176/with-christmas-greetings-fair-mistletoe-greetings-card-marcus-ward/>, Erişim tarihi: 08.03.2022.

**c.** Chiostrri, “Art Deco Ökse Otu Noel Kartpostalları”, b.t., İtalya. <http://soloillustratori.blogspot.com/2015/06/carlo-e-sofia-chiostrri-fofi.html>, Erişim tarihi: 08.03.2022.

**Görsel 3.** Ökse Otu Posta Pulları:

- a.** Courvoisier, “Noel Hatıra Pulu Noel Çiçekleri Serisi, Baliwick Gövdesi”, 1978, Guernsey. [https://colnect.com/en/stamps/stamp/6227-Mistletoe\\_-\\_Viscum\\_albumChristmas\\_1978\\_Flowers-Guernsey](https://colnect.com/en/stamps/stamp/6227-Mistletoe_-_Viscum_albumChristmas_1978_Flowers-Guernsey), Erişim tarihi: 10.03.2022.
- b.** Corlett, “Ökse Otu Posta Pulu”, 1973, Yugoslavya. <http://windmills-ofyourmind.blogspot.com/2012/01/mistletoe-viscum-album.html>, Erişim tarihi: 10.03.2022.
- c.** Corlett, “Noel Hatıra Pulu”, 1999, Jersey. [https://colnect.com/en/stamps/stamp/8369-Christmas\\_Plants\\_Mistletoe\\_Viscum\\_album-Christmas\\_1999\\_Festive\\_Foliage-Jersey](https://colnect.com/en/stamps/stamp/8369-Christmas_Plants_Mistletoe_Viscum_album-Christmas_1999_Festive_Foliage-Jersey), Erişim tarihi: 10.03.2022.
- d.** Schmid, “Pro Juventute Yardım Pulu”, 1997, İsviçre. [https://colnect.com/en/stamps/stamp/23708-Mistletoe\\_Viscum\\_album](https://colnect.com/en/stamps/stamp/23708-Mistletoe_Viscum_album), Erişim tarihi: 12.03.2022.
- e.** Pollard, “Ökse Otu Doğa Olaylarını Vurgulayan Pul”. 2013, Jersey [https://colnect.com/en/stamps/stamp/362394-European\\_Mistletoe\\_Viscum\\_album-Frosts\\_and\\_nature-Jersey](https://colnect.com/en/stamps/stamp/362394-European_Mistletoe_Viscum_album-Frosts_and_nature-Jersey), Erişim tarihi: 8.03.2022.
- f.** Stephens, “Ökse Otu ATM Etiket Pulu”, 2014, Büyük Britanya ve Kuzey İrlanda Birleşik Krallığı. [https://colnect.com/en/stamps/stamp/820528-Mistletoe\\_Viscum\\_album-Post\\_Go\\_Winter\\_Greenery-United\\_Kingdom\\_of\\_Great\\_Britain\\_Northern\\_Ireland](https://colnect.com/en/stamps/stamp/820528-Mistletoe_Viscum_album-Post_Go_Winter_Greenery-United_Kingdom_of_Great_Britain_Northern_Ireland), Erişim tarihi: 11.03.2022.
- g.** Schwarzenbach, “Pro Juventute Ormanın Zehirli Bitkileri”, 1974, İsviçre. [https://colnect.com/en/stamps/stamp/22925-European\\_Mistletoe\\_Viscum\\_album-Pro\\_Juventute\\_Poisonous\\_plants\\_of\\_the\\_forest-Switzerland](https://colnect.com/en/stamps/stamp/22925-European_Mistletoe_Viscum_album-Pro_Juventute_Poisonous_plants_of_the_forest-Switzerland), Erişim tarihi: 10.03.2022.

**Görsel 4.** Ökse Otu Ev Dekorasyon ve Ev Aksesuarları:

- a.** D. Porthault Evi, “Ökse Otu Serigrafi Baskı Çarşaf”, 20. Yüzyılın ikinci yarısı, Fransa. <http://squarewithflair.blogspot.com/2010/12/merry-month-of-mistletoe.html>, Erişim tarihi: 28.02.2022.
- b.** C. F. A. Voyse, “Ökse Otu Duvar Kâğıdı”, 1900, Victoria Albert Müzesi. <http://collections.vam.ac.uk/item/O718691/wallpaper-design-c-f-a/>, Erişim tarihi: 24.02.2022.
- c.** Thesmar, “Ökse Otu Kâse”, 1891, Petit Palais Müzesi. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andr%C3%A9-Fernand\\_Thesmar\\_\(Paris\\_1900,\\_mus%C3%A9e\\_du\\_Petit\\_Palais\)\\_14359382677.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andr%C3%A9-Fernand_Thesmar_(Paris_1900,_mus%C3%A9e_du_Petit_Palais)_14359382677.jpg), Erişim tarihi: 28.02.2022
- d.** Anonim, “Ökse Otu Motifli Mat Sırlı Beyaz Çini (İronstone) Sürahi”, 18. Yüzyıl, İngiltere. <http://squarewithflair.blogspot.com/2010/12/merry-month-of-mistletoe.html>, Erişim tarihi: 15.02.2022.
- e.** Delaherche, “Ökse Otu Vazo”, 1893, Cleveland Sanat Müzesi. <https://www.clevelandart.org/art/1997.288>, Erişim tarihi: 28.02.2022
- f.** Kont Harrachsche Cam Fabrikası, “Meyveli Ökse Otu Cam Vazo”, 1900’lü yıllarda, Neuwelt. [https://www.liveauctioneers.com/item/3815824\\_602-vase-harrach-neuwelt-glass-art-deco-nouveau-old](https://www.liveauctioneers.com/item/3815824_602-vase-harrach-neuwelt-glass-art-deco-nouveau-old), Erişim tarihi: 28.02.2022

- g.** Murat, “Ökse Otu Tasarımlı Gümüş Çay Fincanı ve Fincan Tabacağı”, 1880, Fransa.  
<https://www.ebay.co.uk/itm/194800389402?mkevt=1&mkcid=1&mkrid=710-53481-19255-0&campid=5338722076&customid=&toolid=10050>, Erişim tarihi: 10.03.2022
- h.** Murat, “Som Gümüş Art Nouveau Peçete Yüzüğü”, 1900, Fransa.  
<https://www.ebay.com/itm/284351472907?hash=item4234ab250b:g:STcAAOSwUztgxRCP>, Erişim tarihi: 10.03.2022.
- ı.** Murat, “Art Nouveau Ökse Otu Gümüş Tütün Kutusu”, 1900, Fransa.  
<https://www.etsy.com/listing/919035245/rare-charles-murat-sterling-silver>, Erişim tarihi: 14.03.2022.
- i.** Murat, “Ökse Otu Fransız Masa Mührü”, 1900, Fransa.  
[https://www.etsy.com/au/listing/1424740987/antique-french-wax-seal-stamp-mistletoe?ga\\_order=most\\_relevant&ga\\_search\\_type=all&ga\\_view\\_type=gallery&ga\\_search\\_query=charles+murat+silver&ref=sr\\_gallery-1-18&organic\\_search\\_click=1](https://www.etsy.com/au/listing/1424740987/antique-french-wax-seal-stamp-mistletoe?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_search_query=charles+murat+silver&ref=sr_gallery-1-18&organic_search_click=1), Erişim tarihi: 16.03.2022
- j.** Gruber, “Ökse Otu Avize”, 1903-1904, Nancy Okulu Müzesi. <https://musee-ecole-de-nancy.nancy.fr/les-collections-2674/au-gui-lan-neuf-17383.html?cHash=018b2c00b1e611f15d88fe5cc258095c>, Erişim tarihi: 20.02.2022.
- Görsel 5.** Ökse Otu Aksesuar Tasarımı:
- a.** C. H. Meylan Brassus, “Ökse Otu Saat”, 1910, Amerika.  
<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/important-watches-hk0385/lot.2270.html>, Erişim tarihi: 15.03.2022
- b.** Plojoux Genève, “Ökse Otu Motifli Saat”, 1910, İsviçre.  
<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/important-watches-n08882/lot.94.html>, Erişim tarihi: 15.03.2022.
- c.** Patek Philippe Saatleri, “Ökse Otu”, Yaklaşık 1900, İsviçre.  
<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/important-watches-n08882/lot.38.html>, Erişim tarihi: 15.03.2022
- d.** Michael Michaud Mücevher, “İncili Ökse Otu Broş ve Küpe”, <https://unikat-jewelry.com/collections/michael-michaud-jewelry-inspired-by-nature>, Erişim tarihi: 20.02.2022.
- e.** Oria, “Ökse Otu Kabartmalı Altın Madalyon”, Fransa.  
<https://www.rubylane.com/item/896152-002805/French-antique-art-nouveau-gold-filled>, Erişim tarihi: 22.02.2022.
- f.** Quitte, “Gümüş Madalyon”, 19. Yüzyıl, Fransa. <https://www.rubylane.com/item/896152-003081/Antique-French-art-nouveau-mistletoe-compact#mz-expanded-view-1497704898880>, Erişim tarihi: 20.02.2022.
- g.** Anonim, “Ökse Otu Kemer Tokası”, 19. Yüzyılın Sonları 20. Yüzyılın Başları.  
<https://www.skinnerinc.com/auctions/2531B/lots/183>, Erişim tarihi: 28.02.2022.
- h.** Krementz Co, “Art Nouveau Ökse Otu Broş”, 1900, Newark.  
<https://tr.pinterest.com/pin/434878907781702511/>, Erişim tarihi: 18.02.2022
- ı.** Krementz Co, “Art Nouveau Ökse Otu Broş”, 1900, Newark.  
<https://www.rubylane.com/item/2064227-Q12-00511/Krementz-Enamel-Natural-Pearl-Art-Nouveau?search=1&t=ab482fdb#mz-expanded-view-135059846882>, Erişim tarihi: 16.02.2022.

- i.** Krementz Co, “Art Nouveau Ökse Otu Broş”, 1900, Newark.  
<https://www.ebay.ca//item/265280461023?hash=item3dc3f298df:g:L1QAAOSwalM5hlumP>,  
Erişim tarihi: 18.02.2022.
- j.** Krementz Co, “Ökse Otu Altın Yüzük”, 1900, Newark.  
<https://www.tadema-gallery.com/jewellery/d/mistletoe-ring/207519>, Erişim tarihi: 15.02.2022.
- k.** Vever, “Botanik İlhamı Ökse Otu Saç Tarağı”, 1900, Fransa. <https://www.design-is-fine.org/post/160615289299/vever-fr%C3%A8res-jewelry-comb-mistletoe-1900>, Erişim tarihi: 16.02.2022
- l.** Aygün, “Ökse Otu Temalı Eşarp”, 2021, Anadolu Ekolojisinden Tekstil Tasarımına Özgün Yaklaşımlar: Kütahya Örneği. Yayımlanmış Doktora Tezi, Isparta; Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Sanatta Yeterlik.

**MUSTAFA AYAZ'IN KADIN TEMALI ESERLERİ ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR İNCELEME****A SEMIOLOGICAL STUDY ON MUSTAFA AYAZ'S WOMEN-THEMED WORKS****N. Pınar Eke\*, Nazende Yücel\*\*****Öz**

Çağdaş Türk resim sanatı tarihinin önemli isimlerinden olan Mustafa Ayaz, ressam kimliğinin yanı sıra Profesör unvanı ve eğitmen kimliği ile de dikkat çeken bir figürdür. Resme dair sahip olduğu akademik birikimi, sanatçı bir ruhun özgün ve sıra dışı bakış açısıyla kesiştiren ender isimlerdendir. Eserlerinde kullandığı yarı-soyut dil, göstergeler ile bezelidir ve göstergeler, Ayaz'ın kendine has üslubunun ortaya çıkmasında etkilidir. Akademik kariyerinin de getirdiği donanımla, göstergeleri sezgisel düzeyden ziyade bilinçli şekilde kullandığı düşünülmekte; bu nedenle de Ayaz'ın eserleri görsel göstergebilim açısından önemsenmektedir. Bu bağlamda, öncelikle çağdaş Türk resim sanatı tarihinde Mustafa Ayaz'ın yerine ve önemine değinilmiştir. Sanatta soyutlama eğilimleri ve soyutlamanın görsel göstergebilimle ilişkisi ise betimsel bir literatür taraması eşliğinde ele alınmıştır. Ardındansa Ayaz'ın 1990-2000 yılları arasında ürettiği eserlerden seçilen bir karma, Barthes'in göstergebilime dair düşünceleri izleğinde incelenmiştir. Böylece, Ayaz'ın anlamı nerede bulduğu ve nasıl ifade ettiği tartışılarak, Türk resmine katkıları vurgulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş Türk Resim Sanatı, Mustafa Ayaz, Görsel Göstergebilim, Göstergebilimsel Analiz.

**Abstract**

Mustafa Ayaz, is one of the important names in the history of contemporary Turkish painting. The semi-abstract language he uses in his works is adorned with signs and the signs are effective in the emergence of Ayaz's unique style. With the equipment brought by his academic career, it is thought that he uses the indicators consciously rather than intuitively; for this reason, Ayaz's works are considered important in terms of visual semiotics. In this context, the study started with a descriptive literature review addressing the place and importance of Mustafa Ayaz in the history of contemporary Turkish painting; the abstraction tendencies in art and the relationship of abstraction with visual semiotics were mentioned. Then, a mix selected from the works he produced between 1990-2000 was handled with Barthes's semiotic thoughts. Thus, by discussing where Ayaz finds meaning and how he expresses it, his contributions to Turkish painting are emphasized.

**Keywords:** Contemporary Turkish Painting Art, Mustafa Ayaz, Visual Semiotics, Semiotic Analysis.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 31.03.2023 – Kabul tarihi: 23.10.2023*

\* Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi, GSTMF Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, pinareke@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2412-947X>, Ankara/TÜRKİYE.

\*\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Başkent Üniversitesi, GSTMF Görsel İletişim Tasarımı ABD, nazendeyucel@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-3664-5585>, Ankara/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Mustafa Ayaz, Cumhuriyet Türkiye'sinin yetiştirdiği sanatçılar arasında ön plana çıkan bir isimdir. Cumhuriyet'in yaşayan değerleri arasında olan Ayaz, çağdaş Türk resim sanatına yalnızca ürettiği eserlerle değil; 2009 yılında Ankara'da faaliyetlerine başlayan, kendi adını verdiği bir müze ile de katkı sunmaktadır. Ayaz'ın eserleri, Cumhuriyet'in modern dünyaya uyum sağlama çabalarına paralel biçimde, Türk resim sanatında gözlenen çağdaşlaşma hareketleri kapsamında gelişen eğilimler dâhilinde değerlendirilmektedir. Desen çalışmalarından yağlıboyalara kendine has bir üslup geliştiren Ayaz, Türk resminin dünyaya açılmasında da kayda değer bir isimdir. Sanatçının eserleri, Türk resim sanatı tarihinde soyutlama çalışmaları açısından önemli temsillerdir (Tansuğ, 1999:281). Çalışma kapsamında sanatçının özellikle kadın temalı eserleri, göstergebilimsel analiz yardımı ile çözümlenecek ve eserlerin anlam katmanları açığa çıkartılacaktır.

Ayaz'ın sanatına ve sanatındaki göstergebilimsel unsurlara değinmeden önce, Türk resim sanatının kısa bir tarihçesinden bahsetmek; O'nun sunduğu katkıları daha iyi anlamayı sağlayacaktır. Çağdaş Türk resim sanatı dendiğinde her ne kadar akla Cumhuriyet Türkiye'si ile başlayan bir tarih gelse de; aslında Türk sanatında modernleşme eğilimlerinin dayandırıldığı nihai bir başlangıç noktasından söz edilememektedir (Tansuğ, 1999:11). Genel olarak; Batılılaşma hareketlerinin sosyo-politik açıdan belirginleştiği 18. yy itibariyle, resim sanatında da bir dönüşümün başladığından ve özellikle Avrupa kökenli etkilerin Türk resmini biçimlendirdiğinden söz edilebilir.

Söz konusu dönüşüm rüzgârı, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde daha da hız kazanmıştır. Kültür ve sanat yaşamındaki çağdaşlaşma çabalarının göstergesi olarak; arkeolojik kazılar ile müzecilik faaliyetlerinin yanı sıra plastik sanatlara yönelik ilgi ve bunların sergilenmesine gösterilen özen de dikkate değer ölçüde artmıştır (Okay Atılğan, 2009:99). Bu dönem, devlet politikalarının ve ulusal ideolojinin sanat üzerinde de hâkim olduğu yıllardır.

1940'ların ikinci yarısından itibaren "ulusal aydınlanma romantizmi" sanat dünyası üzerindeki etkisini kaybetmeye başlamış (Keskin, 2017:82); 1950'de Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle birlikte politikada ve sosyal yaşamda başlayan çok seslilik hareketi, sanat alanına da yansarak konu seçimleri ve üslup özellikleri bakımından eserleri çeşitlendirmiştir. Bu çeşitlilik, kurumsal yapılarda da kendini göstermiştir (Okay Atılğan, 2009:104-105).

1960'lar ve sonrası, çağdaş Türk resmi için son derece verimli yıllardır; sanatçı sayısındaki artışa paralel olarak eser sayıları da artmıştır. Bu dönem, sanat eğitimi veren

kurumların sayısı kadar galeri sayılarında da yükseliş gözlenir. Özellikle İstanbul'da açılan özel galeri çevrelerinin Ankara'da da görülmeye başlaması ile 1970'lerden itibaren sanat dünyası özel galeriler etrafında şekillenir hale gelmiştir. 1950 öncesi ile kıyaslandığında son derece sınırlı kalan sergi sayıları böylece artmış; 70'ler canlı bir sanat ortamına ev sahipliği yapmıştır (Akın, 2015:54).

1980'lere bakıldığında ise görece yenilik ve farklılık arayan bir sanat ortamından söz etmek mümkündür. Küresel politikalara uyum sürecinin hız kazandığı bir Türkiye'de; artık sanat çevreleri de özelleşme hareketlerinin ve dünyaya açılma çabalarının etkisindedir. Sanatta deneysel tarzlar daha ön plandadır, yeni arayışlar ve oluşumlar görülmektedir.

Söz gelimi Mimar Sinan Üniversitesi ev sahipliğinde başlatılan *Sanat Bayramı*, 1980-87 yılları arası son derece önemli bir etkinlik olarak varlık göstermiştir. Sanat Bayramı, farklı sanat kollarını bünyesine alarak her geçen yıl daha çok ilgi gösterilen bir organizasyon haline gelmiş, *Uluslararası İstanbul Festivali'*ne dönüşerek daha geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır. Yine 1987 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) bünyesinde *Uluslararası İstanbul Bienali* başlatılmıştır (Arslan, 2019:4).

1990'lar ise sanatçı inisiyatiflerinin ön plana çıktığı zamanlardır; ne var ki bu inisiyatifler pek uzun ömürlü olamamış, maddi yetersizlikler nedeniyle kısa sürede dağılmıştır. Türkiye'de sanatın özel girişimler tarafından desteklendiği bir ortamda bağımsız sanatçı inisiyatifleri küçük çaplı alternatif mecralar olarak kalmakta; çok kısıtlı olanaklarla ya da Avrupa Birliği'nden alabildikleri fonlarla hayatta kalmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla özgün, bağımsız ve alternatif işlerin/isimlerin kendini var etmesi ve/ya duyurması son derece güç olmaktadır (Kıyar, 2018:52).

2000'li yıllar sermaye sahiplerinin koleksiyonlarını zenginleştirdiği, özel galerilerin sayıca arttığı, özel müzelerden sergi sponsorluklarına, ödüllü sanat yarışmalarından festivallere pek çok yeni platformun dikkat çektiği bir dönemdir. Ulusaşırı holdingler, kurdukları vakıflar ve şirketler aracılığıyla, kültür-sanat faaliyetlerinin çehresini belirleyen güç unsurları haline gelmiştir (Sülün, 2020:438). Böyle bir ortamın alternatif girişimlerinden olan *Mustafa Ayaz Müzesi*, sanatın *holdingleştiği* bir dönemde bağımsız bir sanatçının kendi çabaları ve birikimiyle Türk sanatına kazandırdığı bir sergileme ve üretim mekânı olarak ayrıca önemlidir. Bu genel çerçevede bağlamında Ayaz'ın hayatına, sanat anlayışına ve müze girişiminin detaylarına bakmak; sanatçıyı ve eserlerinin ilham kaynaklarını tanımak açısından faydalı olacaktır.

## 2. Mustafa Ayaz: *Hayatı, Müzesi ve Sanat Anlayışı*

### 2.1. Hayatı<sup>1</sup> ve Mustafa Ayaz Müzesi

Ressam ve Akademisyen Mustafa Ayaz, 1938 Trabzon/Kabataş köyü doğumludur. Erken çocukluğu, II. Dünya Savaşı'na girmemek için direnen bir Türkiye'nin buhranlı ve sıkıntılı yıllarına denk düşer. Yoksul bir ailede doğan bu köylü çocuğun resme olan yatkınlığı, ilkokul yıllarında dikkat çekmeye başlar. Erzurum Pular Köy Enstitüsü'nde okuduğu ortaokulu bitirmek üzereyken öğretmenlerinin yönlendirmesi ile kendisini İstanbul Çapa Öğretmen Okulu'nda Resim Bölümü'nde bulur; lise öğrenimi İstanbul'da devam eder. Liseyi bitirdikten sonra bir yıl ilkokul öğretmeni olarak görev yapan Ayaz'ın resme olan tutkusu, öğrenme aşkıyla da birleşince; öğretmenlik mesleği pek uzun sürmez. Ayaz, sınavlarını kazandığı Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nde öğrenciliğe geri döner ve 1963'teki mezuniyetine kadar burada okumaya devam eder; ayrıca 1966'dan 1984'e kadar bu enstitüde öğretim üyesi olarak da çalışır. 1984 yılında ise akademik kariyerini Hacettepe Üniversitesi'ne taşır ve 1987'de profesör ünvanıyla emekli olana dek bu üniversitede kalır. Emekliliğinden sonra 1 yıl kadar da Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde çalışan Ayaz, ressamlık kariyerine ağırlık vermek için 1988 yılında buradan ayrılarak tüm vaktini atölyesine ayırır.

Uzun yıllar Şentepe'de -bir dönem de yaşadığı- gecekondusunu atölye olarak kullanan Ayaz'ın ismi, Bilkent Üniversitesi'ne geçtiği dönemde artık iyice bilinir hale gelmiştir. Resimlerinin maddi değeri de yükselmiş, yurtdışından sanatseverlerin de talep gösterdiği eserleri hızlı satılır olmuştur. Hal böyle olunca, bir Cumhuriyet çocuğu olarak Atatürk'e olan borcunu ödeme arzusuyla zaten dolup taşan Ayaz, bu arzunun maddi koşullarını da 90'lar boyunca yerine getirmiş ve 2000'lerin başında bugünkü Müze'nin arsasını satın almıştır (http 1). 2003-2007 yılları arasında inşa çalışmaları devam eden Müze'nin, vakıf olarak faaliyetlerine başlaması ise 2009 yılını bulmuştur. 5000 metrekare kullanım alanıyla Ankara'nın sayılı sergi ve üretim mekânlarından olan Müze, atölyelerinden hediyelik eşya mağazasına, sergi salonlarından kütüphanesine tam donanımlı bir mekândır ve sanatseverlerin uğrak noktasıdır (http 7).

Müze, tamamen Ayaz'ın özel yatırımlarının gelirleriyle finanse edilmektedir; devlet ya da özel kurumlardan alınan herhangi bir destek yoktur. Ayaz'ın sözleriyle (http 1):

Devlet ve toplum sanatçıya sahip çıkmıyorsa sanatçı kendine sahip çıkmalı... İşte ben burayı yaparak kendime sahip çıktım. Her şeyden önce ben varım dedim ve amacımı, arzularımı

<sup>1</sup> Ayaz'ın hayatına dair bilgiler, Uğur Erdener ve Zafer Gençaydın tarafından kaleme alınan "Mustafa Ayaz" isimli biyografik kitaptan alınmıştır. (Erdener ve Gençaydın, t.y.: VII).



gerçekleştirdim. ... Ben topluma sahip çıktım. Ben çağdaşlığa sahip çıktım. ... Her insan vatani için çağdaş, uygarlık yolunda bir küçücük taş koysa biz ihya olurduk. Çok daha ileri gideriz.

Son derece idealist bir tavırla çalışmalarına devam eden Ayaz'ın başarıları da yurt sınırlarını aşmaktadır. Altmış aşkın yurtiçi sergisinin yanı sıra 19 farklı ödülün de sahibi olan Ayaz, Hindistan'dan Mısır'a, Polonya'dan Fransa'ya, Cezayir'den Amerika'ya dünyanın pek çok ülkesinde sayısız binealde ve karma sergide de eserleri ile boy göstermiş bir isimdir. Yurtdışı koleksiyonlara girmiş 400'den fazla eseri vardır. 4000 kadar eseri ise yurt içi koleksiyonlar bünyesinde yer almaktadır.

## 2.2. Sanat Anlayışı

Mustafa Ayaz, resim çalışmalarına profesyonel olarak 1960'larda başlamış bir isimdir. Gazi Eğitim Enstitüsü'nün ve oradaki hocası *Adnan Turani*'nin, Ayaz'ın üslubu üzerinde özellikle 1970'lerin ortalarına dek derin etkileri vardır (http 2). Kendi sözleriyle (http 4):

Öğrencilik yıllarımda, Çapa'da resimlerim figüratifti. Gazi Üniversitesi'nde hocamız Adnan Turani'nin etkisi ile soyuta yöneldim. Daha sonra figürler bir perdenin arkasından adım adım görünecek şekilde ortaya çıktı. Bende "Mustafa Ayaz tarzı" diyebileceğim bir anlayış, 1970'lerde başladı. Daha sonra, yaşama ve deneyime koşut olarak bu tarz gelişti ve bugünkü duruma geldi. Tıpkı bir insanın doğuşu, çocukluğu, gençliği, orta yaşı gibi...

Ayaz'ın profesyonel sanat yaşamının başladığı 1960'lı yıllar, Türk resim tarihinde soyutlama çalışmalarının da başlangıç yıllarıdır. Her ne kadar soyut sanatın ilk denemeleri 1947'lere dek uzansa da (Tansuğ, 1999:251); sanat çevrelerinde yaygın bir eğilim halini alması 60'lara denk düşmektedir (Turani, 1984: X-XI). Dolayısıyla, Ayaz da profesyonel kariyerine adım attığı bu zamanı ağırlıklı olarak soyutlamacı sanatın nitelikli örneklerini icra ederek geçirmiştir (Gençaydın, t.y.:25).

Ayaz, soyutlama denemeleri ile başladığı profesyonel sanat yaşamına yarı-soyut bir üsluba vararak devam etmiştir. Başlangıçta tarzında barındırdığı lirik soyutlamacı etkiler<sup>2</sup>, daha sonraları yerini figüratif soyutlamacı<sup>3</sup> öğelere bırakmıştır. Gerçekçi resme olan mesafesi, kendine has tavrının da en başından beri bir yansımasıdır. Zira sanatta soyutlama, "hiçliğin boşluğuyla karşılaşan insanın tepkisidir; organik ilkeye güvenmeyen veya ondan vazgeçen ve böyle bir durumda insan zihninin yaratıcı özgürlüğü olduğunu kabul eden bir kaygının

<sup>2</sup> "Lirizm, sanatçının iç dünyasındaki fırtınaların, çeşitli teknik ve fırça vuruşlarıyla, dışa aktarımıdır. Bu anlayışa göre, sanatçı çevresindeki nesne ve varlıkları taklit etmek yerine, iç dünyasını ve bilinçaltı duyularını anlatmaktadır (Akın, 2015:73).

<sup>3</sup> "Figüratif Sanat, mevcut nesne ve objelere gönderme yaparak betileri kullanır ve soyut ya da nonfigüratif düzenlemelerle yeni biçim ve form anlayışı içerisinde etkili ifadeler oluşturur". (Akın, 2015: 7). "Çizgiler arasında kaybolup giden figürler" (Akın, 2015:16), ön plandadır.

ifadesidir” (Read, 2020:103). Bu *kaygıya dair* Adnan Binyazar, arkadaşı Ayaz hakkında şöyle demektedir (Binyazar’dan aktaran., Gençaydın, t.y.:27):

Yaptığı resimleri belki anlamıyorduk ama görüyorduk. İnsan emeğinin o uçsuz bucaksız yaratma gücü, soyut arayışlar içerisinde insana yöneliyordu. ... O içinin fırtınalarını, zenginliklerini, doymak bilmez arayışlarını dışa vurmaya çalışıyordu. Bununla Ayaz’ın gözlem yapmadığını söylemek istemiyorum; onun resminin salt gözlemlerle üremediğini belirtmek istiyorum.

Ayaz da, kendi sözleriyle, sanatı hakkında şunları kaydetmiştir (http 3):

Ben ne figüratif ne de soyut bir ressamım. ... Resimlerimi yaparken ana figürü koyuyorum sonra etrafını çizmeye başlıyorum. Ben tuvali elime aldığımda nereden, nasıl başlayacağımı kafamda toparlıyorum sonra devam ediyorum. Bir duvar örer gibi küçük, büyük taşları sırayla ve özenle diziyorum sonra ortaya kusursuz bir eser çıkarıyorum. Sanat, dağları yiyip bir damla bal özümlemektir. Bir başkasının resmine özenmeyeceksin. Aynayı karşına koyacaksın ve kendi kendini yaratacaksın. Herkesin kendine özgün bir tarzı vardır. Eserimi kendime göre düzenliyorum.

Kendi ifadelerinde de açıkça görüldüğü üzere Ayaz’ın sanatı, ilhamını “içinde” bulan bir anlayışa sahiptir ki zaten “en yüksek hayal gücü yetisi, malzemesini her zaman böyle yakalar. Tortularda, küllerde veya herhangi bir dışsal imgede asla takılmaz; bunların yanından geçip gider ve en merkezdeki ateşli kalbin ortasına atlar” (Read, 2020:84). Bu bağlamda Ayaz’ı, akımlarla sınırlamak da zordur; zira dönemlerin eğilimlerinden etkilense de hiçbir zaman hiçbir dönemin hâkim rüzgârına kapılıp kendinden uzaklaşmamıştır. Biçimsel açıdan soyuta kayan çalışmalarında dahi özü itibarıyla hemen her zaman somuttur. Ayaz’ın eserleri tematik açıdan incelenecek olursa başlangıçtan bugüne vazgeçemediği ve daima koruduğu bir temel yapı olan *kadınlar*, kolaylıkla fark edilir.

Kadın teması, belki de Ayaz’ın resimlerinin alametifarikasıdır. Gençaydın’ın da altını çizdiği gibi (Gençaydın, t.y.:31): “İlk dönemlerinden beri, soyutlamacı anlayıştaki resimlerinde de, grup ya da tekil olarak hep vardır kadın”.

Ayaz’ın eserlerinde “varoluşun ve yaşamın anlamıdır kadın” (Gençaydın, t.y.:32). Ayaz, eserlerine konu ettiği kadınları ve onlarda bulduğu anlamı şöyle anlatır (http 1):

Her ressamın seçtiği konu vardır. Bazıları manzara yapar, evler sokaklar denizler... Ben daha çok dans, kadın figürleri, coşku dolu konular benim konularım. Böyle karamsar konulardan hoşlanmıyorum. ... Bu olmamalı, insan, insanlık olmalı... İnsani değerler ön plana çıkmalı... Bu sadece düşünce alanı olarak değil sanat alanı olarak böyle olmalı... Şimdi benim resimlerime bakanlar coşku ve mutluluk hissettiklerini söylüyorlar. Bu benim için yeter. Yani insanlara kötümserlik, karamsarlık değil; iyimserlik aşıladığım için ben de mutluyum.

Kendisinin de ifade ettiği üzere Ayaz için kadın, mutluluğun kaynağıdır. Yaşama tutunabilme ve devam edebilme gücünü kadında bulur. Diğer taraftan erkek bedenlerine

kıyasla kadın bedenlerini estetik açıdan da sanata daha uygun görür. “Erkek güzel bir form değildir. Sanat tarihini incelediğiniz zaman erkek resmi çok azdır. Mesela Nuri İyem, hep kadın yüzleri yapar. Arada yaptığı erkek yüzleri satılmıyor. Erkek resmini ne bir kadın, ne bir erkek duvarına asmak istiyor.” (http 2) görüşüyle, estetik hazı kadınlarda bulduğunun altını çizer. “Estetik görüşüm kadınlara uygun düşüyor, kadınlar da estetik görüşüme...” diyen Ayaz, (User, 2006’dan aktaran Tekin, 2014: 248); kadınları için: “Modelden yaptığım desenler bana ilham verir. Zaman zaman modele bakarak yaptığım yağlı boya resimler vardır. Bunun yanında hayalden yarattığım tipler de vardır.” demektedir (http 6). O, aslında genel üslubunda olduğu gibi tuvaline aktardığı kadınlarda da duygularının ve zihninin izinden gitmektedir: “beynimde gizlediğim aşkların resmini çizip boyamaktan helak oldum” demesi de bu yüzdendir (http 1). Ayaz’ın kadınlarıyla ilişkisini Erzen, şöyle tarif etmektedir (akt. Gençaydın, t.y.:47):

1950’lerden bu yana hızla kentleşen toplumumuzda kadın yepyeni ekonomik ve kültürel bir etkinlik kazanmıştır ki, bunu en nesnel bir gözlemlerle ortaya koyan ve erkek düşünde kadının güçlülüğünü, renkliliğini ve bazen gizemli farklılığını dile getiren tek ressamımız belki de Mustafa Ayaz’dır. Mustafa Ayaz’ın kadın konusuna yaklaşım tarzındaki sevecenlik ve ince espri onun resminde Fransız pentürü ile bir yakınlık kurarken, aynı zamanda gerçekten uygar bir görünüş tarzı da sunmaktadır.

Ayaz’ın kadınları, Cumhuriyet Türkiye’si’nin aydınlık yüzünü temsil eden, yer yer öne çıkardıkları erotizmle bakını kendine çeken, kendi gerçeğini ararken etrafına da neşe ve mutluluk saçan güçlü figüratif unsurlardır.

Ayaz, sanatının farklı dönemlerinde de kadın temasından hiç kopmamıştır. 1963-1973 yılları arası Ayaz’ın sanat anlayışında soyutlama eğilimlerinin hâkim olduğu zamanlardır ve daha önce de sözü edildiği gibi, Adnan Turani etkisi de baskındır. 1973-1980 dönemi ise artık kendi sesini bulmaya başladığı yıllardır. Hala konusu kadınlar olsa da, onları tuvale yansıtmadaki tavrı farklılaşmıştır. Bu yıllarda Ayaz, daha figüratif soyutlamalara girişmiş; lirik tavrından uzaklaşmıştır. “Akılcı bir kompozisyon anlayışı ile yazısal kimi figürler saptayan Ayaz, tuvallerini ikiye üçe ya da dörde bölerek her biri içine bunları çizgisel, lekese ve hacimsel etki egemenliğinde kompoze etmektedir. Yine yeni dönem resimlerinde renkleri aydınlanmış ve çok aza indirgenmiş tuşları da ona özgü bir kişiliği yansıtır olmuştur” (Büyükoğlu, 1995:10). Bu dönem (Giray, 1984’ten akt. Tekin, 2014:248-249):

Kitlesel renk lekeleri, karşıt renk uyumlarına dönüşürken figürler ve biçimlerden oluşan bir çözülme izlenmektedir. Bu dönem yapıtlarında kadın gizemli yaşamı, coşkusu ve tasası ile temel kurguyu oluşturmaktadır. Kimi resimlerinin merkezinde, gerçekçi bir aktarımla, şeffaf renk lekeleriyle betimlenen kadın çevresinde devinen yaşamsal karmaşa içinde yer

almaktadır. Bu karmaşanın içinde modele en yakın olan figür genelde Mustafa Ayaz'ın simgesel görüntüsüdür.

Bir üslup izi ve/ya kimlik belirteci olarak Ayaz, bu ikinci döneminden itibaren hemen her resmine kendi oto portresini de eklemektedir. Kendi sözleriyle (http 2):

Her resmime kendimi koymam sanırım 1974-75'lerde oldu. Bu benim buluşum değil. Değişik dönemlerde Picasso, Matisse ve birçok ressamda da var. Hitchcock da filmlerinin başına kendini koyarmış, onu bilmiyordum. İlk resimlerimde ressam ve modeli de kadındı. Niye ben olmayayım dedim.

Ayaz'ın, kendini resimlerine dâhil edişi, bir bakıma *kendini arayışı* olarak da anlam bulur. Ona göre "sanatçının en büyük sorunu, kendi gücünü, kendi gerçeğini araştırmasıdır" (Gençaydın, t.y.:49). Gündelik yaşamın döngüsü içinde kendine dışarıdan bir gözle bakmanın yolu olarak suretini sanat nesnesine dönüştürmek, ilerleyen süreçte Ayaz'ın imzası kadar tanıdık hale gelecektir. Öte yandan, kendi sureti gibi kimi benzer konuları da daima tekrar edişi; ilk bakışta her ne kadar kolaylık gibi algılanma riski taşısa da, Ayaz bu tercihini şöyle gerekçelendirmektedir (Gençaydın, t.y.:50): "Bu, konuya duyulan sevginin değişen zaman içerisinde değişik bir biçimde görülmesinden başka bir şey değildir. ... Konuları her seferinde ele aldığım da, yeni serüvenlere girişmişimdir. Ve yeni sonuçlar doğmuştur".

Ayaz'ın sanat kariyerindeki üçüncü dönemi 1980 sonrasına tarihlenmektedir: 80'li yıllarla birlikte geçmiş yapıtlarından duyduğu tatmin gittikçe azaldığından, yeni bir arayışa giriştiği rahatlıkla gözlenebilir.

Ayaz'ın sanatında 1980'lerde de desenlerin egemenliği barizdir ancak artık tuval yüzeyinin geometrik biçimler aracılığıyla bölümlere ayrılması kadar resimsel öğelerin azaltılması ve yalınlaşma çabaları da dikkat çekmektedir. İlerleyen zamanlarda bu çabanın resimlerinin ana teması haline gelen kadın figürlerini daha çok vurgulamak ve bu figürlere daha çok yer açmak amacıyla yapıldığı görülecektir. Zira artık, sahne bütünüyle *Ayaz'ın kadınlarına* aittir (Gençaydın, t.y.:71).

Ayaz, kadınlarına hiçbir zaman gerçeğin peşindeki optik bir gözle bakmaz, aksine modelden ya da zihninden betimlemesi fark etmeksizin, tüm kadınları yoruma tabi tutar ve bu yorumlamanın da kendisine özgü olduğunu vurgular. Ayaz, kadınları önce parçalar, sonra parçaları kendince bir araya toplar ve yeniden anlamlandırır; böylece *Ayaz'ın kadınlarını* yaratır (Güneştan, 2018:155).

Gençaydın, genel olarak Ayaz'ı keskin dönemlerle tanımlamanın çok mümkün olmadığını, kimi deneysel yaklaşımların farklı zaman dilimlerinde tekrar ön plana çıktığını

ancak her yeni dönemde yeni bir yorumlamayla tuvale yansıdığı belirtir. Özellikle 90'lardan itibaren daha yoğun biçimde canlı modelden çalışmaya başlayan Ayaz, duyarlı bir kaligrafik etkiyi akıcı desenlerle birleştirmiş bir isimdir. Ona göre "resim tasarlanmış konuların düzenlendiği alan değil; üst düzeydeki estetik heyecanla uzun yıllara dayanan titiz bir gözlem ve disiplinli araştırmaların ürünü olan deneyimlerin kazandırdığı birikimle anlık duyguların harmanlandığı bir oyun alanıdır" (Gençaydın, t.y.:74-75).

Sanata bakışını kendi sözleriyle noktalamak gerekirse (Büyükova, 1995:55):

Resme başladığımdan bugüne dek yaptıklarım hep kendimi arama sonucu ortaya çıkmıştır. Bundan sonra da amacım gene aramak olacak. Geleceğimi ise yapacaklarım belirleyecek. O nedenle, sanat görüşüm yapıtlarımla koşuttur. Zaman akışı içinde yapılan çalışmalar geliştikçe, geleceğe dönük istediklerim de değişmektedir. Yeni çalışmalar, yeni sorunlara, yeni sorunlar da bir sonraki yapıtın doğmasına yol açıyor. Yapıt ve yapıtın içerdiği düşünce sürdükçe çalışma, yenileme ve yaratma savaşım da sürecektir.

Ayaz, sanat anlayışının yanı sıra Türk resim sanatına yaptığı maddi manevi katkılarla da önemli addedilebilecek bir isimdir. Eserleri, barındırdığı görsel zenginlik ve anlam derinliği ile "herkese" hitap etmektedir. Ayaz'ın eserleri ile karşılaşanların bu eserlerde kendilerinden bir parça bulmaları kuvvetle muhtemeldir. Her ne kadar gözlemci bir ressam olmasa da; Ayaz, insan doğasına, insanın gizli arzularına, korkularına, hırslarına ya da kırgınlıklarına dönemlerin duygu iklimini de yakalayacak şekilde dokunması nedeniyle "tanıdık"tır. Yine de bu tanıdıklığın ardında, ince ince açılması gereken kabuklar ve okunması gereken anlamlar barındırır. Bu da Ayaz'ın eserlerini göstergebilimsel yaklaşımla ele almak için uygun bir zemin yaratır; zira sanat, göstergelere ve imgelere dayalıdır. Günay'ın altını çizdiği üzere; "Sanat yapıtında imgenin kendisi bir iletiye dönüşür. Kendine özgü durumuyla, işleviyle imge, alıcıyı ikna etmeye, onu yönlendirmeye, ona bilgi vermeye ya da onu bir şeyden vazgeçirmeye yardımcı olur" (Günay, 2012:21).

### **3. Göstergebilim ve Görsel Göstergebilim**

#### **3.1. Göstergebilim**

Göstergebilimsel yaklaşımların temeli olan göstergebilim, "kültürel olguları iletişim süreci olarak inceleyen, aynı zamanda tüm dizgelerin okunabilmesine olanak tanıyarak 'anlam'ın oluşmasına yardımcı olan bir bilim"dir (Ertan ve Sansarcı, 2020:21). Toplumlar hem kendi içlerinde, hem de diğer toplumlara aralarında birtakım kültürel farklılıklara sahiptir. Bu nedenle kaynaktan çıkan iletinin alıcıya ulaşması ve burada kodaçımına tabi tutularak anlaşılır hale gelmesi, her zaman hedeflendiği gibi olmaz; zira anlam, yaşam tarzlarından hâkim kültürel atmosfere, bilgi dağarcığından duygusal iklime pek çok etkenle ilişki içinde, *bağlam*

özelinde açığa çıkar. Böyle bir yapı ise, anlamın *aranmasını* şart koşar; anlam yalnızca yüzeyde ve görünende olmayabilir, daha derin katmanlarda dolaylı ve/ya çoklu da olabilir. Dolayısıyla göstergebilim, bir ihtiyacın ürünüdür; bu, göstergeler yardımıyla anlamı bulma ihtiyacıdır.

Uçar'ın vurguladığı üzere, anlam ve algı birbirine sıkı sıkıya bağlı öğelerdir. Göstergeler algılarımız, algılarımızsa anlamlarımız üzerinde belirleyicidir. Anlamın inşa edilme noktası, insanın, sosyo-kültürel durumu, zekâsı, eğitimi, edinilmiş tecrübeleri, estetik ve ahlaki değerleri gibi pek çok değişkeni yoğun bir işlem sürecinden geçirmesi ile ilişkilidir (Uçar, 2019:133).

Bu çerçevede düşünüldüğünde, göstergebilim yalnızca sözlü iletilerin değil, sanat ve görsel iletişim dizgelerini de kapsayacak şekilde bir mesaj aktarma gayesi ile biçimlendirilmiş tüm iletilerin açıklayıcı ve anlamlandırıcı bir okumasının yapılabileceği iddiası üzerine temellenmektedir (Ertan ve Sansarcı, 2020:21); zira anlam, yalnızca kelimelerin deşifresinden ibaret değildir. Reklamlar, sanat eserleri ya da filmler gibi yoğun anlam barındıran görsel malzemeler, göstergebilimsel açıdan ele alınmak istendiğinde; form, renk, konum, bağlam, bağlantısızlık, boyut ya da öncelik-sonralık ilişkisi gibi unsurlar da değerlendirilerek biçimsel ve anlamsal özellikler açığa çıkarılmaya çalışılır. Postmodern düşüncenin öncü isimlerinden Roland Barthes da, göstergebilimin anlamla ilişkisinin altını çizerek; birbirine bağlanıp bütünü oluşturan tüm parçacıkların birer anlamlama dizgesi kurduğuna dikkat çeker. Bu dizgede yer alan düzanlam/yananlam, gösteren/gösterilen, dizi/dizim gibi unsurlar vasıtasıyla açığa çıkan karşıtlıklar ise göstergebilimsel analiz için kullanılacak kavramsal araçlardır.

Dolayısıyla göstergebilimden söz edildiğinde mutlaka üzerinde durulması gereken kavram seti; *gösteren*, *gösterilen* ve *gösterge*dir. Kısaca bu kavramları tanımlamak gerekirse; *gösteren*, orijinal adıyla *signifiant*, yani *işaret edendir*. İşaret etme eylemi, işitsel ya da görsel; başka bir ifadeyle sözlü veya sözsüz olabilir. *Gösterilen* ise *işaret edilendir*. Orijinal adı *signified*dir. *Gösterge* de kendisi o şey olmadığı halde, işaret edilen şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan ve kendisinden bir başka şeyi temsil eden her şeydir (Erkman, 1987:10). Gösterilen ile gösterge arasında zihinsel bir bağ vardır. Söz gelimi, araba dendiğinde herkesin aklına gelen bir ve aynı araba olmayacaktır. Elbette herkesin aklına dört tekerlekli ulaşım maksadıyla kullanılan bir taşıt gelecektir; ama şayet arabamız varsa aklımıza önce kendi arabamızın, arabamız yoksa ve arabalara ilgili biriysek en sevdiğimiz araba modellerinin gelmesi daha olasıdır.

Göstergebilimin merkezi ögesi göstergedir ve esasen göstergebilim, göstergelerin ilişkilene biçimlerinin bir incelemesidir. Yine de zamanla göstergebilimin inceleme alanları çeşitlenmiştir. Genel olarak üç farklı alandan bahsedilebilir (Fiske, 2014:122);

a- Göstergenin Kendisi: Bu alan dahilinde gösterge türlerine, bunların anlam üretme biçimlerine ve insanların gösterge-anlam ilişkisini nasıl inşa ettiğine bakılmaktadır.

b- Göstergenin İçinde Düzenlendiği Sistem: Burada bir grubun kültürün ya da toplumun, ihtiyaç duyduğu göstergeleri içinde var ettiği yapısal sistemlere ve bu sistemleri yaşatan iletişim biçimlerine bakılmaktadır.

c- Göstergenin İşlediği Kültür: Burada göstergeleri yaratan kültürün yine bu göstergeleri kullanarak kendi varlığının devamını nasıl sağladığına bakılmaktadır.

Anlam inşası açısından gösterge, nesne ve yorumlayıcı arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Bu üçlüden her biri ancak diğeri ile kurulan ilişki içinde anlaşılır bir yapı kazanır ve bu üçlü arasındaki ilişki tarihsel olarak konumlandığından farklı dönemlerde yeniden şekillenir. Dolayısıyla hiçbir metin, tek ve standart bir içeriğe sahip değildir (Fiske, 2014:124-130).

Metinler, anlamlı ve birbirine eklemlenen parçalardan oluşan yapılardır. Yapıyı ve/ya metni oluşturan bu anlam parçacıkları, metnin içeriğinden bağımsız değildir. Dilsel metinlerde anlam ve içerik *anlambirimcik* de denen en küçük parçaların bir dizge dâhilinde bir araya gelmesi ile oluşur. Görsel metinlerde ise renk, biçim, doku gibi parçaların kurduğu kompozisyon bütünü anlamı oluşturur. Yine de her iki metin türünde de anlam, *düz anlam* ve *yan anlam* olmak üzere iki temel düzeyde incelenebilir.

Barthes, görsel öğeleri düz anlam ve yan anlam aracılığıyla ilişkilendirir. Bunun için de iki düzlemde faydalanır. İlk düzlem (düzanlam) dizisel boyuttur ve nesnelere seçilir. İkinci düzlem ise (yananlam) dizimsel boyuttur ve seçilen öğeleri anlamlandırarak bir bütün oluşturmayı sağlar (akt. Karaman, 2017:31).

Düz anlam, "göstergenin neyi temsil ettiği" sorusuna verilen yanıttır; reel olarak var olan objelerin bireyin zihninde oluşturduğu öncelikli yansımayı ifade eden asıl anlamdır (Ertan ve Sansarcı, 2020:34). Yan anlam ise göstergenin anımsattığı ilk anlamın, düz anlamın dışında hatırlanan tüm diğer çağrışımlardır. Bu çağrışımlar, göstergenin mevcut sosyo-kültürel yapı içinde temsil ettiklerini içermektedir (Ertan ve Sansarcı, 2020:32) ve yan anlamın okunabilmesi zengin bir bilgi birikimi gerektirmektedir.

Özellikle sanat gibi alanlarda bu bilgi birikimi daha da önem kazanmaktadır, zira sanat yapıtları esas olarak yoğun birer düşünce ve çağrışım ürünüdür. Dolayısıyla bu yapıtlar

yalnızca düz anlamlara bağlı üretilemez; aksine yan anlamların çokluğu oranında değerlendirilir. Ancak Barthes'ın *Göstergeler İmparatorluğu* (2008) adlı eserinden anımsanacağı üzere yan anlamların çokluğu, düz anlamın taşıdığı içeriği hiçbir zaman tamamen örtmeye ya da yok etmeye yetmez. Bu nedenle göstergebilimsel açıdan ele alınan eserlerde her iki anlama da bakılır.

### 3.2. Görsel Göstergebilim

Görsel göstergebilim, *imgelerle* ilgilenen bir alt alandır ve göstergelerin anlamlandırılma biçimlerini çalışır (Günay, 2012:22). Her düzeyde kültür ürününün mutlaka bir anlam taşıdığı ve aktardığı savı üzerine inşa edilmiş bir disiplindir. Her şeyin bir 'metin' olduğu ön kabulü ile nesnesine yaklaşır ve yalnızca dilsel metinlerin değil, görsel metinlerin de okumaya tabi tutulabileceği inancındadır. Görsel göstergebilimde temel amaç, *imge, simge, ikon* ya da *görüntüsel gösterge* vasıtasıyla sembolize edilen anlama ulaşmaktır. Görsel göstergebilimin en önemli savunucusu ise özellikle imge çözümlemeleri ile tanınan Roland Barthes'tır (http 5).

Barthes'a göre, görsel göstergebilim, her hangi bir kültürü tanımlamak ve anlamlandırmak için ideal bir çalışma zemini sunmaktadır. Göstergebilim yardımıyla iletişim amacıyla tasarlanmamış ancak içinde bir anlam barındıran tüm olgular inceleme nesnesi haline gelebilir. Özellikle göstergelerin taşıdığı yan anlamlar, nesnesini anlamlandırmak için önemlidir (Bircan, 2015:29). Anlamın kazılı olduğu yüzey olarak gösterge ve/ya imge, *asıl* olanı değil *temsil edileni* gösterir ve bu yönüyle toplumsal açıdan işlevseldir, zira sosyo-kültürel yapı dâhilinde belli ihtiyaçlara yanıt vermek için üretilir (Leppert, 2017:16).

İmgeler, *resim, simge* ya da *gösterge* olarak kullanılabilir. Ancak bunlar imge türleri değildir; imgenin yerine getirdiği işlevlerdir ve bir imge eş anlolu olarak birden çok işlevi yerine getirebilir. Eğer ki imge, yerine geçtiği nesnenin özelliklerini görsel olarak yansıtmaya gerek duymaksızın anlamı yaratıyorsa gösterge olarak işlev görmektedir. Soyutluk düzeyi açısından kendinden daha basit bir şeyi betimliyorsa resim işlevi ile nitelenir. Soyutluk düzeyi açısından kendinden daha yüksek bir şeyi betimlediği durumlarda ise simge işlevini üstlenir (Arnheim, 2021:157-160).

İmgeler, kelimelerle ifade edilen şeylerin görsel çevirileri değildir; aksine dünyaya dair belli bir *bakış açısının* görsel izdüşümleridir. Dolayısıyla imgeden güç alan resim sanatı da dünyaya dair bir sorgulama, araştırma ve keşif yöntemidir. Bu yöntem ile dillendirilmesi güç konular, ressamın öznelliğinden geçen bir görsel ifade ile açık edilir; imgeler konuşmaz,



gösterir (Leppert, 2017:19). Bu gösterme edimi ise ancak *bağlam* dâhilinde eş deyişle imgenin diğer imgelerle ilişkisi içerisinde anlamlı hale gelir (Günay, 2012:22). Ayrıca imgenin özgüllüğü, onu anlamlandıracak birey ya da bireylerin de aynı ölçüde özgül bilgiye sahip olması ile ilgilidir (Arnheim, 2021:164).

#### 4. Ayaz'ın Kadın Temalı Eserleri Üzerine Göstergebilimsel İnceleme

Çalışma kapsamında Barthes'ın göstergebilime dair düşünceleri referans alınmıştır. Barthes, sanat eserlerini incelerken sanatçının vermek istediği mesaja değil, anlamın inşa edildiği yapıya ve bu yapının bağlı olduğu sistemlere odaklanan bir isimdir. Dolayısıyla okumaları düz anlam ve yan anlam özelindedir; anlamın inşasının bilinç ve/ya bilinçdışı düzeyi ile ilgilenir.

Barthes, öncüsü olan Saussure'den etkilenmiştir. Saussure'e göre "anlam farklılıklardan doğar" (Günay, 2012:18). Anlamlandırmanın ilk düzeyi olan *düzanlam*, Barthes'ın metodolojisinde aşikâr anlama, zaten ortada olana referans verir. Söz gelimi bir sokak manzarası bir sokağı gösterir, sokak herkesin üzerinde uzlaştığı gibi binalar arasında yer alan yola verilen isimdir. Böyle bir manzaraya bakan herkesin gördüğü ve anladığı, düz anlam düzeyinde birdir. Dolayısıyla farklılık yan anlamdan gelir (Fiske, 2014:181-182). İkinci düzey ise *yananlam*dir. Yananlam, kullanıcıların duyguları, düşünceleri ve kültürel değerleri ile buluşan göstergenin açığa çıkardığı etkileşimi nitelemektedir. Yananlam, öznelliğe ve/ya öznelarasılığa açık bir kavramdır. Barthes, yananlamdaki en mühim etmenin ilk düzeydeki gösteren olduğunu belirtmektedir; düz anlamda gösteren, yananlamda göstergeye dönüşmektedir. Düzanlam, eserde *ne* söylediğimiz, yananlam ise *nasıl* söylediğimizdir (Fiske, 2014:182-183).

Barthes'ın bakış açısı dikkate alındığında eserler yukarıdaki gibi bir ikilik üzerinden incelenebilir. Bu kapsamda Mustafa Ayaz'ın 1990-2000 yılları arasında yaptığı eserlerden - birer yıl atlayarak- seçilen 6 tablo aşağıda verilmiştir. Eserlerin, 1990-2000 yılları arasındaki bu on yıllık dönemden seçilme sebebi, Ayaz'ın kendi anlatisinde da yer verdiği gibi, artık ünlendiği ve eserlerinin maddi karşılığını almaya başladığı bir dönemi, *Ayaz olma* dönemini temsil etmesidir. Eserlerin her biri, Barthes'ın düşüncelerine paralel biçimde analiz edilecektir.

#### 4.1. Eser Çözümlemesi 1



Görsel 1. İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1990

*Düz Anlam:* Görsel 1’de yer alan 1990 yılına ait bu esere bakıldığında Ayaz’ın kadınları denilebilecek çalışmaların ilk örneklerinden biri görülecektir. Arka arkaya konumlanmış iki nü tasvirinin yer aldığı ön plan; renklerden ve daha soyut desenlerden oluşan arka planla desteklenmektedir. Arka plandaki desenler arasında kırmızı küçük bir heykelcik formunda Ayaz’ın sureti de görülmektedir. Bu suretle neredeyse dudak dudağa resmedilmiş, Yunan Tanrıçalarını andıran bir kadın figürü de rahatça seçilebilir. Belli belirsiz yüzlerin yanı sıra tekrar eden el formunda bir desen de mevcuttur. Eserin renklerine bakıldığında soldan sağa açıktan koyuya bir zemin geçişi, sol üst köşeden sağ alt köşeye z şeklinde bir okuma ile ise mavinin ağırlıkta olduğu pek çok renkten önce beyaza sonra siyaha doğru bir yöneliş görülmektedir. Eser ilk bakışta nü bir tablo olarak değerlendirilebilir.

*Yan Anlam:* İnsan gözü, görsellere baktığında önce en aydınlık, sonra giderek koyulaşan ve nihayetinde en karanlık alanları görmeye meyillidir. Sanatçı da Görsel 1’de bunun farkında olarak seyirciyi neredeyse tamamen beyaz bıraktığı ikinci sıradaki nüye yönlendirmiştir. Ana vurgu, bu figür üzerindedir. Ancak eser, sol üst köşede parlak ve çeşitli renklerin bir karışımı olan desenlerden başlanarak sağ ortaya doğru ve oradan da sol üste dönecek bir üçgen formunda okunmaktadır. Bu okumayı arka plandaki soldan sağa gittikçe koyulaşan alan da desteklemektedir. Böyle baktığımızda resim bize Ayaz’ın iç dünyasındaki birtakım karmaşık ve -sıcak ve soğuk renklerin çarpışmasından anlaşıldığı üzere- tezat duygularla düşüncelerin, bir kadına duyulan “aşk” vasıtasıyla nasıl çözüldüğünü göstermektedir. Söz konusu duygu ve düşünceler, sol üstte yer alan ve dairesel bir aynaya benzeyen nesneden dökülmektedir. Dolayısıyla burada, ötekinde bireyin kendiyi yüzleşmesi bağlamında bir aynalama metaforundan da bahsedilebilir. Aynalama yardımıyla Ayaz, tekrarlayan el figürlerinden de anlaşılacağı üzere, iç dünyasını e/le almaktadır. Ötekinin aynası,

Ayaz'ı iç dünyasındaki kaostan dingin ve huzurlu bir bedene yöneltmiştir. Bu yönelişle, ilişkinin anlık durumu –dudak dudağa olma hali-, önemini yitirerek; ötekinin bizatihi varlığı önem kazanmıştır. Ayaz'ın geri plandaki heykelcik formunda son derece belirgin silueti ile karşısındaki kadının silüetinin, sağa doğru kaydığıımızda ön plana çıkarak daha belirsiz ve nahif çizgilerle form tekrarına dönüşmesi, sonra da büyük ve sağlam bir beyaz nü figüründe gözlerin sabitlenmesi bunun kanıtıdır. Bir süre, izlendiğinin farkındaymışçasına bakışlarını seyirciye yöneltmiş bu beyaz nüde oyalanan gözlerimiz, sola doğru devam ettiğinde beyaz nünün gölgesi olduğu varsayılabilecek siyah nü ile karşılaşır. Jung'un *Gölge Arketipini* anımsatan bu siyah nü, bastırılmış yönlerin keşfini ve bu yönlerin yaşamın bir parçası haline getirilmesini temsilen yorumlanabilir. Siyah nünün arkasında yer alan büyük yeşil leke ile de okuduğumuzda bu iddiamız kuvvetlenecektir; zira en karanlık yanlarımızın anlam çerçevesine oturtularak açığa serilmesi yeşille temsil edilen *huzur* ve *güven* duygusunun da yaratıcısıdır. Siyah nü figürünün iki yanına konuşlanmış kanada benzer -sağ taraftaki aynı zamanda beyaz nünün bacağı- da ifade eder- şekiller de, içimizdeki karanlıkla yüzleşmenin *özgürleşmeye* giden yolu açabileceğine dair işaretlerdir. Ancak özgürlük, konfora tezattır; bu nedenle göz tekrar en baştaki kaotik yapının içine dalmaktan kaçamaz ve resme dair okuma bu “yeni” duygu ve düşünceler arasında kapanır.

#### 4.2. Eser Çözümlemesi 2



Görsel 2, İsimless, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1992

*Düz Anlam:* Hem Avrupa hem de Türk resminde sık kullanılan uzanmış nü kadın bedeninin bir örneğini gördüğümüz Görsel 2'de yer alan bu eserde; nü, sayfanın alt kısmını neredeyse bütünüyle kaplamış, sayfanın üst kısmına ise bir sarı çizgi/ip üzerine konuşlanmış büyükçe bir horoz figürü yerleştirilmiştir. Horozla yüz yüze bakan Ayaz'ın kendi silueti de belirgin şekilde seçilmektedir. Ayaz'ın silüetinin hemen altında ise nü modelin daha soyut desenlenmiş bir yankısı görülmektedir. Nünün konumlanışı dikkate alındığında göğüsler ve

kalçalar olmak üzere erojen bölgelerin seyircinin bakışına açıldığı, üreme bölgesi olan vajinanın ise görünmez kılındığı fark edilmektedir. Nünün bakışları seyirciye değil, horoza yönelmiştir. Dolayısıyla eser, uzanmış bir nü model resmidir.

*Yan Anlam:* Resme baktığımızda aydınlık alanlardan karanlığa doğru ilerleyen göz, önce nü bedene takılıyor. Dolayısıyla okuma yönü; aşağıdan yukarıya, yukarıdan sağ ortaya, oradan da resmin tam ortasına doğru şekilleniyor. Görsel 2’de ilk göze çarpan nü kadın bedenine bakıldığında göğüsler, dudaklar ve kalçalar öncelikli dikkat çeken alanlar oluyor; zira kırmızı lekelerle belirginleştirilmiş. Üç erojen bölgenin böyle işaretlenmesi, modelin haz odaklı bir cinselliğe hazır olduğu algısını pekiştiren bir vurguya yol açıyor. Bu vurgu, beden sergilenme biçimiyle de destekleniyor; koltuk altlarının, kalça ve göğüslerin yanı sıra bakışların ve yarı aralı dudakların pozisyonu kadar; modelin üzerinde uzandığı zeminin/yatağın renkleri de iddianın kanıtı oluyor. Sarı ve mor renklerin birlikteliği, morun anlamsal olarak daha güçlü şekilde öne çıkmasını sağlıyor. Bu da, dişil enerjinin hâkimiyetindeki bedensel güzelliğin arzulandığı bir fantezi dünyasına geçici davet olarak yorumlanabiliyor. Bilindiği üzere geçiciliği sarı, hayal gücünü, dişiliği ve güzelliği ise mor temsil ediyor. Nü modelden yukarı doğru bir okumayla resmin üst orta kısmında konumlanmış desenlere geçtiğimizde; Kibele figürünü andıran beyaz desen yine dişiliğin bir ifadesi olarak karşımıza çıkıyor. Bu figürün tam karşında ise Ayaz’ı andıran bir desen yer alıyor. Ancak bu figürle Ayaz arasında Türk mitolojisinde kutsal sayılan ve hayatın devamı ile ilişkilendirilen iki adet çam ağacının; ağaçların tam ortasında ise güç ve dölleme ile anılan belli belirsiz bir boğa başının yer aldığını görüyoruz. Boğa, Ayaz’ın önünü kesmiş gibi görünse de arka plandaki dağlar, Türk mitolojisindeki anlamıyla kararlılığı ve iradeyi vurgulayarak Ayaz’ın Kibele’ye erişmek için sergilediği çabayı yansıtıyor. Bu çabanın, horoz figürünün yerleştiriliş şekli ile de somutlandığını görüyoruz. Çoğu kültürde sembolik olarak eril cinsle ve erekte olmakla ilişkilendirilen horoz, resimde parlak sarı bir hat üzerindedir. Sarı burada, sınır çizgisi gibi kullanılmıştır; tehlike ve uyarı çağrışımı yapmaktadır. Horoz sarı çizginin yani modelin konumlandırıldığı alanın dışındadır ve içeri girmemesi için yine Ayaz’ın sureti olduğu görülen bir yüz tarafından uyarılmaktadır. Ayaz ve horoz, tartışircasına karşı karşıyadır ve bakışları birbirine dönüktür. Oysa modelin bakışları ve beden sunumu horoza dönüktür. Bu nedenle, Ayaz her ne kadar modelini sahiplendiği ve istediğini belli etse de; modelin arzusu O’na değil, sınır dışına eş deyişle “yasaklı” olana yöneliktir. Ayaz’ın hemen arkasında daha belirsiz bir desen olarak modelin siyah renklerle çizilmiş yansımasının Ayaz’a sırtının dönük olması ve

gözlerinden akan yaşları andıran mavi çizgilerin de horoza referans vermesi, karşılanmayacak bir arzunun hezimetini göstermektedir. Resmin, "aşk"a dair bir iktidar mücadelesini sembolize ettiği söylenebilir.

### 4.3. Eser Çözümlemesi 3



Görsel 3, İsimli, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1994

*Düz Anlam:* Bir küpün/taşın üzerine oturmuş biri nü diğeri başörtülü iki kadın figürünün yer aldığı Görsel 3 olarak adlandırılan eserde kadınlar simetrik şekilde tablonun tam ortasında yer almaktadır. Boşta kalan sol arka planda sarı çatılı bir ev ve evin çatısında insanı anımsatan bir figür varken, evin muhtelif kısımlarında da ele benzeyen desenler görülmektedir. Sağ arka planda daha koyu renkler hâkimdir ve elinde zeytin dalı tutan çıplak bir erkek figürü, -muhtemelen Ayaz'ın kendisi- görülmektedir. Figürün bakışları konuşan iki kadın üzerine sabitlenmiştir. Nü, göğüslerinden aşağı doğru gittikçe siyahlaşan bir tonlama ile renklendirilmiş, yalnızca yüzü ve omuzları, yani büst bölgesi parlak bir kırmızıya boyanmıştır. Başörtülü kadının ise mavinin tonlarının hâkim olduğu bir renklendirme ile boyandığı görülmektedir. Kadının eve ait olduğunu, sağ göğsündeki sarı leke işaret etmektedir. Kısaca tablo, birbirine "tezat" iki kadının resmidir.

*Yan Anlam:* Görsel 3'te yer alan resmi soldan sağa doğru okursak eğer, öncelikle gördüğümüz şey tehlike içinde bir evdir, çatısı sanki yanarmışçasına sarı renklidir ve arka planda yangın yeri gibidir. Çatının tepesine konumlanmış erkeksi figür, bize bu yangının sebebinin kendisi olduğunu işaret etmektedir. Ayrıca evdeki mutsuzluğun/huzursuzluğun bir göstergesi olarak yorumlanabilecek Ayaz'ın yüzüne benzer, mavi gözyaşları ile seçilen bir suret de başörtülü kadına dönük yerleştirilmiştir. Bu sahneden gözümüz, üzerindeki renklerle eve ait olduğu anlaşılan başörtülü kadına kaydığında, kadının yalvarırcasına yanındaki nü kadına bir şey anlatmaya çalıştığı görülecektir. Başörtülü kadının belden aşağısının laciverte boyanmış oluşu durumun ciddiyetine delalettir. Ayrıca bilindiği üzere lacivert, adaleti ve

hakkaniyeti de temsil eden bir renktir ve başörtülü kadının haksızlığa uğradığı, adalet aradığı da düşünülebilir. Başörtülü kadına sırtı dönük, yüzü çevrili halde bacak bacak üstüne atmış oturan nü model, kadını dinler görünmekte ancak ciddiye almıyormuş gibi bir tavır sergilemektedir. Nü kadının büst kısmının kırmızıya boyalı olması, duyduklarından utandığına; ancak beden renginin göğüslerinden ayakucuna gittikçe koyulaşan bir siyaha dönmesi kararlılığına, gücüne ve özgüvenine, dolayısıyla söylenenleri değil bildiğini yapacağına işaret eder. Nü modelin bedeninin ve ayaklarının yönelimi de bu yargıyı destekler. Model, bedeniyle kendi arka çaprazında yer alan erkek figürüne yönelmiştir. Ayaz olduğunu tahmin ettiğimiz bu figürün bakışları ise modelin üzerindedir, bedeni çıplaktır, yalnızca dizden yukarısı resmin sınırları içindedir, alt bacakları sahnenin dışına konumlanmıştır ve elinde zeytin dalı tutmaktadır. Bilindiği üzere Türk-İslam kültüründe zeytin cennetle özdeş bir meyvedir ve yeniden doğuşu/doğumu sembolize etmektedir. Dalın arkasında yer alan lacivert gölge, tonları itibariyle başörtülü kadının bacaklarında kullanılanla aynıdır ve bu yüzden Ayaz'ın evden azade olma bunu da barışçıl şekilde yaparak yeni bir başlangıca adım atma arzusunu sembolize etmektedir. Ayaz'ın çerçeve dışına konumlandırılmış bacakları da bu arzu yerini bulduğu anda çekip gideceğini gösterir. Ayaz'ın bedeninin boyalı olduğu zümrüdi yeşil ise gençlik, yenilenme, dinçlik gibi anlamlarıyla bu yargıyı pekiştirir. Ayaz gitmeye karardır, zira tıpkı nü modelde olduğu gibi onun bedeninde de aşağı inildikçe rengin siyaha dönmeye başladığı görülmektedir. Resim, bir "yenilenme" hikâyesidir.

#### 4.4. Eser Çözümlemesi 4



Görsel 4, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1996

*Düz Anlam:* Bir iç mekânda sandalyede oturan kadın ve erkek figürlerinin ön planda olduğu Görsel 4 olarak adlandırılan bu eserde, kadının belden aşağısının çıplak olduğu elleriyle üreme organını kapattığı görülmektedir. Erkek figürü, Ayaz'ın kendisidir, üzerinde ressam önlüğü olduğu varsayılabilecek bir giysi vardır ve elinde kırmızı bir çiçek tutarak kadına

bakmaktadır. Kadının bakışları ise boşluğa yönelmiştir. Ayaz'ın elinde tuttuğu çiçek ise, tür olarak krizantemi andırmaktadır. Resmin sağ arka planına bakıldığında ise bir pencere önünde konumlanmış Ayaz'la kadını seyreden 3 farklı desen formunda kadın göze çarpmaktadır. Bu üç kadının arasına gizlenmiş, çocuk olduğu varsayılabilir bir erkek sureti de seçilmektedir. Üç kadından ortada konumlananın da çıplak olduğu ve elleriyle karnını tuttuğu aşikârdır. Bu resim için Ayaz ve modelinin portresi demek mümkündür.

*Yan Anlam:* Görsel 4'te yer alan resmi okumaya en aydınlık ve vurgunun en kuvvetli olduğu yerden, Ayaz'dan, başladığımızda; beden renginden anladığımız üzere, masumane duygular içinde olduğunu ve modeline yönelmiş beğeni dolu bakışları eşliğinde ona kırmızı bir çiçek sunduğunu görürüz. Çiçeğin krizantemi anımsatıyor oluşu da duygular ile ilgili yargımızı kuvvetlendirir zira kırmızı krizantem, pek çok kültürde platonik aşkı sembolize etmektedir. Ayaz'ın önlüğündeki hâkim renk olan lacivert de aşkın ciddiyetine dair bir işarettir. Modelin belden aşağısı çıplak olsa da, Ayaz'ın bununla ilgisiz tavrı ve modelin gözlerine yönelmiş bakışları, sahnede başrolde olanın cinsellik değil aşk ve duygular olduğunu gösterir. Modelin yakaları ve kolları beyaz, kendisi kahverengi bluzu ve uzaklara dalmış bakışları kadar genel olarak kahve tonlarında boyanmış olması da, Ayaz'ın duyguları ile uyum ve barış içinde olduğunu ancak karşılık verme noktasında ki düşünceli ve tarafsız halini anlatır. Modelden ayrılıp, arka plandaki kadınlara baktığımızda; iki kadının açık bir gri ile boyandıklarını görürüz ve buradan yola çıkarak duruma karşı sessiz olduklarını, nötr bir tavır takındıklarını ancak ortada yer alan ve elleri karnında sanki hamile gibi duran kadının koyu gri rengiyle daha içe kapanık ve karamsar bir tavır sergilediğini söyleyebiliriz. Bu kadının rahatlıkla seçilebilir olmasını sağlayan beyazla renklendirilmiş başından, Ayaz'la doğrudan ilişkili biri olduğunu da varsayabiliriz. Modelin vereceği karar, bu kadının hayatında da etkili olacaktır ve bu kadın sanki hali hazırda da annedir zira araya gizlenmiş belli belirsiz çocuk başının bakışları kadının üzerindedir. Çocuk her ne kadar erkek gibi gözüксе de, kız çocuğu da olabilir ve belki de Ayaz'ın çocuğu ve kadın da Ayaz'ın eşidir. Resmin yasak bir aşk hikâyesi olduğu söylenebilir.

#### 4.5. Eser Çözümlemesi 5



Görsel 5, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1998

*Düz Anlam:* Görsel 5'teki resme bakıldığında sol yarıyı tamamen kaplayan, sandalyede oturan genç bir kadın görülmektedir. Kadının üzerinde kısa ateş kırmızısı bir elbise vardır. Kadının bakışları, göz hizasına konumlanmış, sırtında bir kadın taşıyan horozla çevrilidir. Resmin arka planı soyut çizgiler ve renklerle bezenmiştir. Resmin sağ alt köşesine bakıldığında bacaklarını açmış ve geriye doğru uzanmış yüzü çiçekvari renklerle/desenlerle gizlenmiş bir figür göze çarpmaktadır. Bu açıdan bakıldığında kadın sanki figürün kucağına oturmuş gibidir, sağ bacağın üstünde oturduğu söylenebilir. Figürün sol bacağı olarak görülen alana bakıldığında ise defalarca tekrarlanmış Ayaz imzası göze çarpmaktadır. Eserin yukarı kısmında horozun üzerine binmiş kadın figürüyle birlikte düşünüldüğünde, tablonun Ayaz'ın kucağına oturmuş bir modeli tasvir ettiği söylenebilir.

*Yan Anlam:* Görsel 5'teki resme bakıldığında konumu ve aydınlatılması itibarıyla en dikkat çeken modelin yüzüdür. Dolayısıyla okumaya buradan başladığımızda, modelin bakışları bizi tam karşısında konumlanmış havalanmaya hazır bir pozisyonda duran, sırtına bir kadını almış horoz figürüne götürür. Horoz, modele bir şey anlatır gibidir ve horozla model arasındaki kırmızı lekeler de horozun ağzından dökülen sözcükleri sembolize etmektedir. Lekelerin arka planına atılmış sarı renk, bize söylenenlerin önemini; horozun başının üstünde sıralanan dağ motifleri ise söylenenlerdeki kararlılığı işaret eder. Modelin kıyafetinin ve kelimelerin renginin aynı oluşu, konunun modelle ilgili olduğunu gösterir. Daha sonra bakışlarımız, horozun üzerinde durduğu çiçek tarhını andıran pembe ve mavi renklerin hâkim olduğu alana kaydığında burada yüzü çiçeklerin ardına gizlenmiş bir beden olduğunu fark ederiz. Erkeksi bir bedendir bu ve bir bacağında model oturmaktadır. Diğer bacağına ise defalarca tekrarlayan Ayaz'ın imzası vardır. Buradan figürün Ayaz olduğu sonucuna varabiliriz zira modelini kucağında oturtan bu figürle, horozun üzerine oturmuş kadın arasında da formun sembolik tekrarı açısından bağ vardır. Resim, bir "sahiplik" ifşasıdır.



#### 4.6. Eser Çözümlemesi 6



Görsel 6, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2000

*Düz Anlam:* Görsel 6'daki esere bakıldığında sola konumlanmış, mavi bir koltuk üzerinde oturmuş kıpkırmızı nü bir kadın görülmektedir. Kadın, sol elini araladığı bacaklarının arasından koltuğa bastırılmış, sağ elini ise göğüs hizasında dur işareti yapar gibi karşıdan gelen Ayaz'a doğrultmuştur. Bakışları da Ayaz'ın üstündedir. Kadının başında saçlarını kısmen kapatan duvak gibi bir şey vardır ve boynunda da inci olduğu varsayılabilecek bir kolye takılıdır. Sol ayağı sanki bir yere prangalıymışçasına öne uzanmaktadır ve sol ayak bileğinde halhal olarak yorumlanabilecek bir takı vardır. Eserin sağ tarafında biraz da dışarı taşarak konumlanmış olan Ayaz, elinde kitap ya da dergi olduğu varsayılabilecek sarı renkli bir şey tutmaktadır ve beden formundan, kadına doğru yürüdüğü anlaşılmaktadır. Kadınlıkla Ayaz arasındaki boşlukta ise beyaz üzerine siyah çizgilerle desenlenmiş soyut insan figürleri vardır. B, A, U, I, R harflerini andıran mavi ve turuncu çizgiler de göze çarpmaktadır. Tablo, bir *anı* resmeder gibidir.

*Yananlam:* Görsel 6'daki resmi okumaya neredeyse beyaz bir arka plan önüne oturtulmuş kıpkırmızı nü modelden başladığımızda, modelin duruşundan bir şeylere itiraz eder ya da kendini sakınır pozisyonda olduğunu anlıyoruz. Teklif karşısında bütünüyle utanmış gibi duran model, baştan ayağı kırmızıya boyalı ve tüm çıplaklığına karşın erotik gözüküyor, aksine bir gelini anımsatan daha masum bir görüntü sergiliyor. Başında bir duvak, boynunda inciler var ve sanki beklediği başkasıymışçasına şaşkın. Modelin bakışları bizi, çerçevenin sağ dışından içeri doğru gelmekte olan erkeğe, Ayaz'a yönlendiriyor. Postürü Ayaz'ın ileri yaşta olduğunu düşündürüyor. Sanki o da çıplak ve modelin üreme organını eliyle örtmesi gibi, Ayaz da organını elindeki kitapla kamufle ediyor. Bedeni gri-kahve tonlarda renklendirilmiş, anlıyoruz ki modelin tepkisine tezat bir tavırda değil ama yaklaşmak da istiyor. Sanki Ayaz'ın modele tebliğ etmesi gereken bir şey var ve bununla ilgili sözcükler kitabın sayfalarından ikisi arasına uçuşmuş, havada asılı kalmış halde bekliyor. Belli belli

belirsiz desenlenmiş kadın figürleri sözcüklerin arkasındaki boşluğu dolduruyor. Anlıyoruz ki konu tek taraflı, Ayaz'ın söyleyecekleri var ve bunlar kadınlar hakkında belki de ama model duymak istemiyor gibi. Resim bize sanki bir karşılaşmadaki "zaman uyumsuzluğunun" hikâyesini anlatıyor.

### 5. Sonuç

Bilgi ve estetik felsefesi alanındaki çalışmalarıyla tanınan Ömer Naci Soykan, bir sanat eserine felsefi açıdan yaklaşılabilmesi için, yapıtın "söznel veya söz dışı yollarla ne dediğini, ne anlama geldiğini söylemeliyiz, olursa onu konuşturmalıyız" demektedir (Soykan, 2020:221).

Manguel de, "resimler, aynı hikâyeler gibi, bizi bilgilendirir." diyerek Aristoteles'e referansla zihnin, imge olmadan düşünemediğine dikkat çekmektedir. Dünyanın "resimler, semboller, işaretler mesajlar, alegoriler" aracılığıyla kurulduğunu ve bunlar aracılığıyla anlamlandırıldığını ifade etmektedir (Manguel, 2021:19). Bu nedenle görseller, tanım, tahmin ve tasdik için önemli birer araçtır. Böylece her şey, adı konmadan ve uzamda konumlandırılmadan önce, *görülür* (Leppert, 2017:18). Anlam, *görünene* bağlıdır. Dolayısıyla Ayaz'ın resimleri için yapılan yorumlar da, özellikle yan anlam bağlamında yorumlayana göre çeşitlense de, görüneni tanımlamaktan öte bir şey değildir; bu yönüyle Ayaz'ın ruh ve düşünce dünyasından ayrı ve/ya uzak da değildir. Tıpkı Soykan'ın altını çizdiği gibi "resim, ister bir şeyi betimlesin ister betimlemesin, her şeyden önce, resimdeki ressamı anlatır" (Soykan, 2020:221).

Bu çerçevede ele alındığında, bir eserin imgesi pek çok alanda var olur; ressamın tasavvuru ile tuvale çizdiği arasında, seyircinin gördüğü ile ressamın çağdaşlarının gördüğü arasında, genetiğimize kazılı anlamlarla gündeliğin anlamları arasında... (Manguel, 2021:28). Haliyle, yorumlayan olarak belki tam anlamıyla ressamın zihnine, hayal dünyasına girmek mümkün değildir ancak resmine bıraktığı izleri takip ederek en azından zihnine giden yolda yürüyebilmek mümkündür.

Ressamın tuvaline yansıttığı her imge, *göründüğü haliyle*, zamanının egemen temsillerinin bir aynasıdır. Ayaz'ın imgeleminde de kadınlar neredeyse olmazsa olmaz bir varlıktır ve incelenen dönem içinde ağırlıklı olarak nü kadınların ele alındığını söylemek yanlış olmayacaktır. Nünün zihindeki aksi; rahat, kendine güvenli ve izlenmekten hoşnut bir beden imgesidir. Erotize edilmiş, arzuyu kışkırtan bir bedendir bu (Leppert, 2017:309) ve çoğunlukla da -modern resme bakıldığında- kadın bedenidir. John Berger'in kült kitabı *Görme Biçimlerinde* vurguladığı gibi, "erkekler kadınlara bakar. Kadınlar ise bakılmalarını seyredir.

... Kadının gözetleyici tarafı erkek, gözetlenen tarafı ise kadındır” (Berger, 1986:47). Bu denklemde, “bakan” erkeğin kimliği de çoğu kez aleni ve aşikârdır; Ayaz, kendi seyir zevki için kadınlar yaratmaktadır ve çağdaş Türk resim sanatına da imzasını kadınlarıyla atmıştır.

### **Kaynakça**

Akın, E. (2015). *1950 Sonrası Türk Resminde Figüratif Soyutlama*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.

Arnheim, R. (2021). *Görsel Düşünme*, çev. Rahmi Ögdül, İstanbul: Metis Yayınları.

Arslan, N. (2019). *1980 Sonrası Özel Kurum Ve Kuruluşların Çağdaş Türk Resmine Katkıları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı.

Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.

Bircan, U. (2015). “Roland Barthes ve Göstergebilim”, *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi (SBARD)*, Sayı 13(26), s. 17-41.

Büyükova, S. (1995). *Türkiye Resim Sanatı İçerisinde Mustafa Ayaz'ın Yeri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erdener, U. ve Gençaydın, Z. (t.y.). *Mustafa Ayaz*, Ankara: Mustafa Ayaz Müzesi ve Plastik Sanatlar Merkezi Vakfı Yayınları.

Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*, Ankara: Alan Yayıncılık.

Ertan, G. ve Sansarcı, E. (2020). *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı*, İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Fiske, J. (2014). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev. Süleyman İrvan, Ankara: Pharmakon Yayınları.

Günay, D. (2012). Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması. İçinde: *Görsel Göstergebilim*, (Editör: Doğan Günay ve Alev Parsa), İstanbul: Es Yayınları.

Güneştan, S. (2018). “Mustafa Ayaz Resimlerinde Kadın İmgesi”, *Sanat Eğitimi Dergisi (SED)*, Sayı 6(2), s. 147-165.

Karaman, E. (2017). “Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce’in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması”, *İstanbul: Aydın Üniversitesi Dergisi*, Sayı 34, s. 25-36.

Keskin, C. (2017). “1940-60 Yılları Arası Türk Resminde Modern Sanat Eleştirisinden Seçkiler”, Denizli: *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 27, s. 81-93.

Kıyar, N. (2018). "Türk Sanat Ortamında 80'ler Ve Değişim Sürecinin Düşündürdükleri", *International European Journal of Managerial Research Dergisi (EUJMR)*, Sayı 2, s. 39-55.

Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamların Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Manguel, A. (2021). *Resimleri Okumak: Sanata Baktığımızda Düşündüklerimiz*, çev. Armağan Ekici, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Okay Atılğan, S. (2009). "Cumhuriyet Dönemi Türk Plastik Sanatları", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Sayı 14, s. 97-124.

Read, H. (2020). *Modern Sanatın Felsefesi*, çev. Elif Kök ve Hazal Orgun, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Soykan, Ö. N. (2020). *Estetik ve Sanat Felsefesi*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Sülün, N. E. (2020). "Türkiye'de 2000 Sonrası Sanat Piyasasında Sanatın Kurumsallaşma Eğilimi: Arter Örneği", *ulakbilge*, Sayı 47 (Mart), s. 435-458. doi: 10.7816/ulakbilge-08-47-05.

Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tekin, H. K. (2014). "Çağdaş Türk Sanatının Değerlerinden Mustafa Ayaz Ve Müzesi", *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks (ZfWT)*, Vol 6(2), p. 245-263.

Turani, A. (1984). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Uçar, T. (2019). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, İstanbul: İnkılap Yayınevi.

### **İnternet Kaynakları**

http 1: "Mustafa Ayaz Röportajı", <https://meryemle.com/mustafa-ayaz-hayati-ve-sanati-uzerine-sohbet.html>, Erişim tarihi: 20.03.2023.

http 2: "Mustafa Ayaz Röportajı", <https://farukbildirici.com/mustafa-ayaz/>, Erişim tarihi: 19.03.2023.

http 3: "Mustafa Ayaz Röportajı", <https://www.mahalligundem.com/mustafa-ayaz-turkiye-de-sanat-yeterince-anlasilmadi/50001/>, Erişim tarihi: 20.03.2023.

http 4: "Güzeli Arayan Heyecanlı Bir Yolculuk: Mustafa Ayaz Röportajı", <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/guzeli-arayan-heyecanlı-bir-yolculuk-i-16712>, Erişim tarihi: 19.03.2023.

http 5: “Fotoğraf ve Görsel Göstergibilim Üzerine”, <https://kontrastdergi.com/alev-fatos-parsa-fotograf-ve-gorsel-gostergibilim-uzerine-50-sayi/>, Erişim tarihi: 24.03.2023.

http 6: “Mustafa Ayaz Röportajı”, <https://gaiadergi.com/mustafa-ayaz-ile-is-sanat-kibele-galerisini-konustuk/>, Erişim tarihi: 20.03.2023.

http 7: “Mustafa Ayaz Müzesi”,

<http://www.mustafaayazmuzesi.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=530&section=1&lang=TR&bhcp=1> , Erişim tarihi: 22.03.2023.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Mustafa Ayaz, “Eser Müze Kayıt No: 5”, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, Erdener, U. ve Gençaydın, Z. (t.y.). *Mustafa Ayaz*, Ankara: Mustafa Ayaz Müzesi ve Plastik Sanatlar Merkezi Vakfı Yayınları, s. 133.

Görsel 2. Mustafa Ayaz, “Eser Müze Kayıt No: 154”, 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, Erdener, U. ve Gençaydın, Z. (t.y.). *Mustafa Ayaz*, Ankara: Mustafa Ayaz Müzesi ve Plastik Sanatlar Merkezi Vakfı Yayınları, s. 141.

Görsel 3. Mustafa Ayaz, “Eser Galeri Kayıt No: ma2210-08”, 1994, Tuval Üzerine Yağlıboya, <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/mustafa-ayaz/#eser/8b89015d8caa1d275127dbbfff69a75b1/27507> , Erişim tarihi: 23.03.2023.

Görsel 4. Mustafa Ayaz, “Eser Müze Kayıt No: 45”, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, Erdener, U. ve Gençaydın, Z. (t.y.). *Mustafa Ayaz*, Ankara: Mustafa Ayaz Müzesi ve Plastik Sanatlar Merkezi Vakfı Yayınları, s. 168.

Görsel 5. Mustafa Ayaz, “Eser Galeri Kayıt No: ma2210-01”, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/mustafa-ayaz/#eser/8b89015d8caa1d275127dbbfff69a75b1/27502> , Erişim tarihi: 23.03.2023.

Görsel 6. Mustafa Ayaz, “Eser Müze Kayıt No: 134”, 2000, Tuval Üzerine Yağlıboya, Erdener, U. ve Gençaydın, Z. (t.y.). *Mustafa Ayaz*, Ankara: Mustafa Ayaz Müzesi ve Plastik Sanatlar Merkezi Vakfı Yayınları, s. 197.

## ARTIRILMIŞ GERÇEKLIK (AG) TEKNOLOJİSİNİN TASARIM EĞİTİMİNDE ETKİLEŞİMLİ ÖĞRENMEYE KATKISI\*

### CONTRIBUTION OF AUGMENTED REALITY (AR) TECHNOLOGY TO INTERACTIVE LEARNING IN DESIGN EDUCATION

Gözde Özaltun\*\*, Mehmet Emin Kahraman\*\*\*

#### Öz

Bu çalışma, günümüz teknolojisi kullanılarak temel tasarım eğitiminin hedefleri, gereklilikleri ve kazanımları çerçevesinde Z kuşağının öğrenme ihtiyaçlarına odaklanarak, artırılmış gerçekliğin etkileşimli öğrenme süreçlerine olan potansiyel katkısını incelemektedir. Teknoloji dünyasına doğmuş olan bugünün öğrencileri için eğitim süreçlerinin teknolojiyle uyumlu bir şekilde tasarlanması önemlidir. Artırılmış gerçeklik, öğrencilere somut deneyimler sunarak öğrenme sürecini daha etkileşimli hale getirebilir ve yaratıcı düşünme yeteneklerini geliştirebilir. Ancak AG teknolojisinin eğitim sürecindeki eksikliği, öğrencilerin potansiyelini tam olarak keşfetmelerini engelleyebilir. Temel tasarım eğitiminin güncellenmesi ve artırılmış gerçeklik gibi yeni teknolojilere entegre edilmesi, öğrencilerin daha etkili bir şekilde öğrenmelerine ve yaratıcılıklarını geliştirmelerine yardımcı olabilir. Yapılan literatür incelemeleri sonucunda tüm sanat ve tasarım alanlarında etkileşim seviyesi yüksek bir öğretim içeriğine sahip olan temel tasarım dersinde AG teknolojisinin ders materyali olarak kullanıma yeterli ölçüde yer verilmediği görülmüştür. Bu bağlamda yapılan çalışmanın gelecek araştırmalara yol gösterici bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Artırılmış Gerçeklik, Temel Tasarım, Etkileşim, Etkileşimli Öğrenme, Eğitim.

#### Abstract

This study examines the potential contribution of augmented reality to interactive learning processes, with a focus on meeting the learning needs of Generation Z within the framework of the objectives, requirements, and outcomes of fundamental design education, utilizing contemporary technology. It is crucial to design educational processes in a manner that aligns with technology for today's students who have grown up in the world of technology. Augmented reality can render the learning process more interactive by providing students with tangible experiences, and it has the potential to enhance their creative thinking abilities. However, the deficiency in augmented reality technology within the educational process can hinder students from fully realizing their potential. The updating of fundamental design education and its integration with new technologies such as augmented reality can assist students in learning more effectively and enhancing their creativity. The literature reviews conducted indicate that in all fields of art and design, the use of augmented reality technology as a sufficient component of the course material in fundamental design education, characterized by a high level of interactivity, has been lacking. In this context, it is believed that the study conducted will serve as a guiding resource for future research endeavors.

**Keywords:** Augmented Reality, Fundamental Design, Interaction, Interactive Learning, Education.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 27.09.2023 – Kabul tarihi: 30.10.2023*

\*Çalışma Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı Sanat ve Tasarım Doktora Programı "Artırılmış Gerçekliğin Temel Tasarım Eğitiminde Kullanımının Yaratıcılık Sürecine Etkisi" isimli tez çalışmasından türetilmiştir.

\*\*Öğr. Gör., İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, Grafik Tasarım Programı, gozde.ozaltun@iuc.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9616-6782>, İstanbul/TÜRKİYE

\*\*\*Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Endüstri Ürünleri Tasarımı Anasanat Dalı, mek@yildiz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-2089-3067>, İstanbul/TÜRKİYE

## 1. Giriş

Tasarım, birçok kişi tarafından nesnelerin dış görünüşünü güzelleştirmeye yönelik bir tür çaba olarak düşürülmesine rağmen bundan çok daha fazlasıdır. Tasarım, bir amacı olan görsel yaratma sürecidir. Resim ve heykelden farklı olarak tasarım, pratik ihtiyaçları karşılayarak işlevselliğini ortaya koyar. Grafik tasarımda bir mesaj iletir, endüstriyel ürünlerde ise tüketicilerin gereksinimlerini karşılar. İster bir ihtiyaç karşılasın isterse de bir mesaj iletin, rengi, biçimi ve içeriğiyle söz konusu olabilecek her şeyin özünün en iyi görsel ifadesidir. Görsel ifadeyi etkili bir şekilde yansıtabilmek için tasarımın temel ilke ve öğelerini kullanarak görsel problemin çözülmesi gerekmektedir. Çözümün kaynağını ise analitik ve yaratıcı düşünmeyi sağlayan temel tasarım oluşturmaktadır (Wong, 1972:5; Aksel, 1979; Atan vd., 2019:22; Öztuna, 2007:11; Gökaydın, 2010:45).

Tasarım yaşamımızın en önemli bileşenlerinden biri olup insanların üzerlerindeki etkileri değişkenlik görmektedir. Tasarımcının zihninde ortaya çıkarak izleyicinin zihninde umut edilen bir şekilde ulaşan fikirlerin, duygu ve farkındalığın, hayal gücünün süreci ve ürünüdür. Başka bir deyişle içerisinde bir eylemi barındıran tasarım; önceden belirlenmiş bir mesajı belirli bir kitleye iletmeyi amaçlayan yaratıcı bir süreçtir. Amacı ise mesaj oluşturma ve bu mesajı doğru bir görsel organizasyon aracılığıyla iletmektir. Kişinin gündelik yaşamını kolaylaştırmaya yönelik bir eylem türü olan tasarım, yaşamın içerisinde problem veya eksiklik duyulan alanlarda çözüm üretir. Tasarım, bir mesajı görsel bir düzenleme aracılığıyla aktarırken; güzel sanatlar gibi alanlarla birlikte işlevsel ve ticari amaçlara hizmet eden tasarım dalları da temel tasarım prensiplerini kullanarak çalışırlar. Tasarım prensipleri, olgu, mekan, kontrast, denge, orantı, desen, tekrar, ölçek, boyut, şekil, renk, değer, doku ve parça-bütün ilişkisini içermektedir. Bu prensipler, tasarımın birliğini, uyumunu, zarafetini ve ritmini oluşturmak için kullanılır (Akbulut, 2014:28; Özderin, 2019:2824; Öztuna, 2007:10; Rand, 1993:3).

Tasarımın ortak kaygılar içeren problem çözmeye yönelik bir süreç olması onun toplumsal yönünü ortaya koymaktadır. Bütüncül bir yapı içerisinde düzen ve tutarlılığa sahiptir. Bu nedenle tasarım sadece sanatsal çalışmalarını kapsamakla kalmaz kişinin yaşamıyla da bütünsel bir hal alır. Algıyı genişletip vizyonu geliştirirken değer katar, yüceltir, ikna eder, yalınlaştırır ve

açıklığa kavuşturup anlam katar. Tasarımın tüm bunları yansıtabilen bir yapıda olması da onu değişimin somut bir göstergesi yapmaktadır (Karabay, 2020:109; Rand, 1993:3; Hurwitz ve Day, 2007:192; Alakuş, 2002:57).

Tasarımın işlevsel yönünü bir kenara bıraktığımızda tasarımcıyı ilgilendiren görsel organizasyonla ilgili ilkeler, kurallar veya kavramlar ortaya çıkmaktadır. Bunların kapsamlı bir şekilde öğrenilmesi görsel organizasyondaki yeteneği artırarak tasarlama sürecinde ortaya çıkabilecek problemlere pratik çözümler bulmada yardımcı olmaktadır. Bu nedenle her sanat okulunun veya üniversitenin sanat bölümünün birinci sınıf müfredatında, öğrencilerin uzmanlık alanları ne olursa olsun, görsel dilin dil bilgisini anlatan bir temel tasarım dersi bulunmaktadır (Wong, 1972:5).

Tasarım eğitiminde bilim ve teknolojiadaki gelişmelerle birlikte 1950'den sonra büyük aşamalar kaydedilmiştir. İlk zamanlar sadece sanat eğitimi veren kurumlarda gösterilen tasarım dersi, teknoloji çağının gerekleriyle gelişim göstererek, sanattan bağımsız olarak farklı disiplinlere aynı derecede hitap eder konuma gelmiştir (San, 2003:15; Tepecik, 2002:28). Tasarım eğitiminin önceliği tasarım ilke ve elemanları yoluyla görsel bir kültür ve bilgi düzeyi edinimi kazandıran çalışmalar ortaya koymak olmuştur. Bauhaus Okulundan başlayıp günümüz sanat ve tasarım fakülteleri programlarına kadar ulaşmış, fakültelerinin ilk dönemlerinde zorunlu bir ders olarak verilen tasarım eğitimi önceleri "Preliminary Course, Başlangıç/ Hazırlık Dersi, Basic Course, Foundation Course, Vorkurs" gibi isimlerle de anılmış ve günümüzde "Basic Design" yani "Temel Tasarım" dersi adını almıştır (Baş ve Akbulut, 2020:107).

Sanat ve tasarım eğitimi alacak öğrencilere yönelik bir başlangıç dersi niteliğinde olan temel tasarım eğitimi, öğrencilerin kendilerini tanımalarına, yargılarını kontrol etmelerine ve önyargılarından arınmalarına yardımcı olur. Öğrenciler, farklı malzemeleri yaratıcı bir şekilde kullanmayı öğrenirler ve renk, ritim, ışık-gölge, hareket, denge gibi temel unsurları kullanarak özgün bir ifade tarzı geliştirmeye çalışırlar. Bu süreç, bireylerin kendi yeteneklerini keşfetmelerini teşvik ederken, yaşam ve çevre kültürleriyle bağlantı kurmalarına ve bilinçlenmelerine yardımcı olur. Öğrencilere kendi yaşamlarını ve çevrelerini şekillendirmek, denetlemek ve öz eleştiri yapmak için gerekli becerileri kazandırır (Yıldırım, 2019; Aypek, 2010:18).



Tasarım eğitimi sorgulayan ve bilgiyi dönüştürerek alternatif üretebilen, esnek düşünen tasarımcılar yetiştirmeyi amaçlamaktadır. Sadece bir öğrenme süreci değil anlam ve biçim arasındaki ilişkiyi de ele almaktadır. Hayal gücünü geliştirerek geleceğe yönelik düşünce sistemini kullanan bir anlayışa sahip olması nedeniyle deneyimleme, yaratma ve araştırma sürecine sahiptir (Özderin, 2019:2826). Temel tasarım dersi, “teorik, pratik ve pedagojik” olmak üzere üç temel üzerinde durmaktadır. Dersinin bünyesinde yer alan üç temel boyutu Akbulut şu şekilde açıklamaktadır;

Temel öge ve elemanları içeren müfredat çerçevesi, teorik temelidir. Pratik temel, bu teorik bilginin ele alınış biçimidir. Eyleme dayalı öğretim yapılan bu derste pratik, düşüncenin eyleme geçiş halidir. Eğitim alınan alana ait malzeme bilgisi, teknik ve el becerilerinin geliştirilmesi, pratik temelin ana hedefleridir. Bu pratik temel, aynı zamanda mesleğin zanaat kökeniyle de kurulan baştır. Yapararak öğrenme yoluyla bilgi, eyleme aktarılır. Pedagojik temel, öncelikle yaratıcılığı ve soyut düşünme yetisini geliştirmeyi hedefler. Öğrencinin profesyonel davranış modellerini ve kendi değer yargılarını oluşturmaya, zihinsel engelleri kaldırmasına, tasarım kavramları geliştirmesine yardım eder (Akbulut, 2014:25).

Yukarıda belirtildiği gibi zihinsel engellerin kaldırılması başka bir deyişle önyargıların önüne geçmiş özgün düşünme özgürlüğüne kavuşan bir birey olmasını sağlamaktadır. Öğrencinin çalışma esnasında tam olarak neye ihtiyacı olduğunu kendi farkındalığıyla keşfetmesini sağlar; ihtiyaçları ve amaçları doğrultusunda neyi, nasıl öğrenmesi gerektiğini kendi bulur. Öğrenmeyi keşfetmeye yönelik kullanılan teknikler ise tasarım eğitiminin deneysel yönü içerisinde yer alarak ihtiyaç ve planlama kabiliyetini yaratıcı bir biçimde gösterebilmelidir (Özderin, 2019:2827).

Tasarımın temel ilkelerine odaklanarak bütüncül, yaratıcı ve deneysel bir metodolojiyi destekleyen, tasarımcının başlangıç eğitim dönemini ele alan bir yaklaşım olarak Bauhaus Okulu içerisinde doğan temel tasarım disiplini; mimarlık, endüstriyel tasarım, iç mekân tasarımı, grafik tasarım ve peyzaj gibi birçok tasarım alanının temelini oluşturarak tasarım eğitiminin verildiği her alanda ortak amaçlara hizmet etmektedir. Temel Tasarım dersinde öğrencilerden, onları çeşitli sorunlarla karşı karşıya getirerek analitik çözümlene becerilerinin gelişmesi, ıraksak düşünme yetilerinin kuvvetlenmesi ve problem çözme süreçlerinde sezgisel yaklaşım kabiliyetlerinin artması beklenmektedir. Aynı zamanda, temel tasarım dersi öğrencilerin yaratıcı fikir üretme yeteneklerini geliştirmelerini, kendi duyuşsal ve bilişsel süreçlerini anlamaları amaçlamaktadır. Öğrencinin bu süreç içinde geliştirdiği çözümleri farklı problemlere uyarlayarak yeni deneyimler

oluşturabilmesi ve her problem için özgün ve yeni yaklaşım biçimleri geliştirebilmesi Temel Tasarım dersinin başat özelliklerini oluşturmaktadır. Temel tasarım dersi öğrencilere özel düşünme özgürlüğü tanıyarak risk alabilme cesareti verip, bağlantısız yeni fikirlere izin vermektedir. Süreç içerisinde fikirlerin eş zamanlı gelişmesini sağlayarak yeni yorumlara ve yaratıcı düşünceye açık olma yolunda teşvik etmektedir (Akdeniz ve Aksel, 1989; Seylan, 2004; Neves, vd., 2016; Akbulut, 2010).

Tasarım eğitimi, görsel yönü ağırlıklı bir düşünce sistemini benimseyerek öğrencinin yaratıcı gücünü harekete geçirmeyi hedefler ve bu yaratıcılık, yeni keşiflerin kaynağı haline gelir. Temel Tasarım, fikir üretimini düzenleyen bir düşünce yapısı sunarak mevcut olanı yeniden üretmek değil, bu temel üzerine öğrencinin yorum yeteneklerini geliştirmeyi vurgulamaktadır. Aynı zamanda temel sanat eğitimi, farklı sanat dalları arasında bir dil birliği oluşturur ve yaratıcı kişiliğin gelişimine katkı sağlayacak tüm kriterleri öğrencilere sunmaktadır. Böylece yaratıcı güçlerinin özgür bir ortam içinde açığa çıkarılması, öğrenciye imgelem ve yaratıcılığın doğurduğu güven duygusu kazandırır. Öğrencilere soru sorma yeteneği kazandırarak problemleri anlamalarına yardımcı olur. Bu bağlamda, temel tasarım eğitimi, estetik algıyı geliştirmenin yanı sıra bireylerin kendilerini sorgulamalarına, kendilerini keşfetmelerine, sanat bilinci edinmelerine, sanat eserlerini tanımalarına, hayata ve çevreye karşı derinlemesine bir bakış geliştirmelerine katkıda bulunur (Zelanski ve Fisher, 1996; Itten, 1967; Akbulut, 2010; Gökaydın, 2002; Gence ve Orhon, 2006; Diğler, 2021; Gençaydın, 1989; Özgen, 2018; Uysal, 2015; Yıldırım, 2022). Dünya çapında en önemli disiplinlerden biri olmaya devam eden temel tasarım dersleri, yeni başlayan öğrencilere soyut olguların yaratılmasını ve kendilerini özgün bir dilde ifade etme olanağı sağlarken; deneysel, yaratıcı, bütünsel ve yaparak öğrenme pedagojik yaklaşımlarıyla kendilerini keşfetme fırsatı da vermiş olur (Neves ve Duarte, 2015; Cetinkaya, 2014; Neves vd., 2017; Diğler, 2021).

Dünyadaki tüm üniversitelerin tasarım bölümlerinde birinci sınıflarda zorunlu bir ders olarak verilen Temel Tasarım dersi gelecekteki tasarım ve sanat dersleri için bir temel oluşturmaktadır. Bu nedenle Temel Tasarım birçok ülkede tasarım eğitimi için çok önemli bir ders olarak kabul edilmektedir. Yukarıda bahsedilen temel tasarım amaçları ve özellikleri geleneksel yöntemlerle (kağıt, kalem, kitap vb.) gösterilmeye devam ederken teknolojinin gelişimi bilgisayar

destekli öğreniminin hız kazanmasına neden olmuştur. Bauhaus döneminden beri süregelen öğretim yöntemleri tasarım eğitimcilerini, küresel rekabetin baskısıyla ve disiplinler arası iş birliğine dayalı iletişim talebiyle başa çıkabilmek için öğretim sürecini geliştirmeye teşvik etmiştir. Aynı zamanda yapılan araştırmalar da geleneksel yöntemlerin artık tek başına yeterli kalmadığını göstermiştir (Ko vd., 2011; Chen vd., 2021; Boucharenc, 2006; Wilks vd., 2012; Yıldırım, 2022; Gümüş, 2021; Indrastoeti ve Tribudiharto, 2018; Di Serio vd., 2013; Parmaksız ve Delialioğlu, 2018; Billinghamurst ve Duenser, 2012).

Z kuşağı dönemi öncesi öğrencileri ve günümüz öğrencileriyle kıyaslandığında, Z kuşağının teknoloji kullanımında oldukça gelişmiş olması nedeniyle önceki kuşaklara göre gündelik yaşamdaki ihtiyaçları ve aynı doğrultuda eğitim öğretim sürecinden beklentilerinin farklılaştığı görülmektedir. Bu yüzden geleneksel yöntemlerle devam eden öğretim süreci de öğrencilerin yeteri kadar ihtiyaçlarını karşılayamamaya başlamıştır. Z kuşağı ile ilgili Seymen (2017) tarafından yapılan araştırmada, bu kuşağa ait kişilerin teknoloji kullanımıyla ancak kendilerini daha üretken hissettiklerini dile getirmişlerdir. Z kuşağının teknoloji ile iç içe büyümüş olması onlar için dijital dünyayı vazgeçilmez kılmış ve doğal bir gereksinimleri haline gelmiştir. Bu gereksinimler sadece günlük hayatlarını değil eğitim öğretim yaşamlarını da etkilemiştir. Hızlı yorumlama becerileri ve zihinsel gelişimleri, deneyimleyerek aktif öğrenme yetileri, hızlı tüketim alışkanlıkları, sosyalleşme alanlarının daha çok online platform olması ve deneyimleyerek yenilik üretmekten tatmin olmaları gibi özellikleri geleneksel öğretim yöntemleriyle örtüşmemektedir. Geleneksel yöntemler günümüz öğrencisinin ihtiyaçlarının aksine pasif öğrenmeye sebebiyet veren öğretmen merkezli monoton yapısıyla, uzun süre dikkat isteyen uygulamalarla ve ezberci bir sistemle sürdürülmektedir (Altunbay ve Bıçak, 2018; Güzel, 2019; Seymen, 2017; Persefoni ve Tsinakos, 2016). Z kuşağı öğrencilerinin bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda öğrenim süreçlerinde dikkatlerini çekmeyi başarabilen, zengin içerikle deneyimleyerek öğrenme sağlayan ve inovasyona açık olan bir eğitim sistemine ihtiyaç duydukları görülmektedir. Aksi takdirde, eğitim süreci, öğrenciler için sıkıcı bir deneyim haline gelecek ve bu durum, eğitim sürecinde yer alan “bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla kasıtlı olarak istendik değişimin (Ertürk, 1975:12)” yani öğrenmenin tam anlamıyla gerçekleşmesini engelleyecektir.

Prensky'nin yeni kuşağı dijital yerliler ve önceki kuşakları dijital göçmenler olarak nitelendirdiği çalışmasında Amerikalı psikiyatrin Dr. Bruce D. Perry'nin "Farklı türden deneyimler, farklı beyin yapılarına yol açar" (Prensky, 2001:1) ifadesinden yola çıkarak Z kuşağı öğrencileri için beyinlerinin fiziksel olarak değişmiş olabileceği ve eski nesillerden farklı olabileceğini ya da düşünme kalıplarının kesinlikle değiştiğini ifade etmiştir. İnternet bağlantılı bir dünyada doğan ilk nesil olarak adlandırılan Z kuşağının, teknoloji kullanımları beyinlerinin görsel yetenek bölümünü geliştirdiği için görsel öğrenme yöntemlerinde kazanımları daha fazla olmaktadır. Hızlı multimedya kullanımı bu öğrencilerin karmaşık bilgilere odaklanma ve analiz etme yeteneklerini de etkilemiştir. Diğer bir yandan da teknoloji kullanımının sıklığı dikkat süresi üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Ortalama dikkat sürelerinin 8 sn olması nedeniyle uzun süreli bellekleri ezber yoluyla değil oyun, canlandırma, hikayeleştirme ve hayallerle aktif hale gelmektedir (Rothman, 2014; Altunbay ve Bıçak, 2018; Seymen, 2017; Prensky, 2001; Taş ve Kaçar, 2019; Erten, 2019). Bu bağlamda düşünüldüğünde; görsel hafızalarının gelişmiş olması, alışkanlıkları ve teknolojiyi verimli bir şekilde kullanabilmeleri onları geleneksel yöntemlerin aksine interaktif ve dijital öğrenme yöntemlerine yöneltilmektedir. Aynı zamanda uzun süre konsantrasyon gerektiren geleneksel uygulamalar dikkatlerini sürdürmede zorlanmalarına neden olabilmektedir. Bu sebeple öğrencinin ihtiyaçları doğrultusunda kullanılan teknik ve materyaller etkileşimli ve dinamik öğrenme yöntemleriyle günümüz öğrenci profiline göre şekillendirilmesi bir ihtiyaç olmuştur.

## **2. Artırılmış Gerçeklik Teknolojisi ile Etkileşimli Öğrenme**

Dünya, teknolojik ilerlemelerin etkisi altında hızla evrilirken bilgi niceliksel ve niteliksel olarak artış göstermekte, bilgiye erişim yöntemleri ve bilgiden faydalanma alanları ise sürekli olarak çeşitlenmektedir. İçerisinde yaşadığımız yüzyılda söz konusu dinamik gelişmelerle beraber "Bilgi Çağı" olarak adlandırılan bu dönemde eğitimin temel amaçları içerisinde bireyin bilgi ve becerilerle donatılması ihtiyaç haline gelmiştir. Öğrenme alışkanlıkları değişmiş ve eğitim sürecinin misyonunu yerine getirebilmesi adına sürekli olarak kendini yenilemesi bir gereklilik haline gelmiştir. Tarih boyunca, eğitim süreçlerinde ders kitapları, gazete ve dergi gibi basılı materyaller önemli rol oynarken zamanla dijital teknolojilerin yükselişi ile radyo, televizyon ve film gibi araçlar eğitim alanında yer bulmuş; bilgi ve iletişim teknolojilerinin hızla ilerlemesi, tüm

eğitim alanlarında teknolojinin entegrasyonunu da kaçınılmaz olmuştur. Ancak en radikal değişiklikler, kişisel bilgisayarların eğitim süreçlerine entegre edilmesiyle ve sonraki aşamada bu dönüşümü mobil teknolojilerin takip etmesi olmuştur. Bilgi ve iletişim teknolojilerindeki ilerlemeler, eğitim ve öğretim süreçlerinde kullanılan araçları ve eğitim ihtiyaçlarını değiştirmiş; eğitim yaklaşımlarının ve yöntemlerinin sürekli olarak gözden geçirilip sürece göre uyarlanmasını gerektirmiştir. Eğitim alanında teknolojinin kullanımı ele alındığında, teknolojinin eğitim ve öğretimi destekleyici bir rol üstlenmesi gerektiği ortaya çıkmıştır. Teknolojik gelişmelerin eğitimle uyumlu bir şekilde ele alınması esnasında, öğrencinin gelişim özellikleri, bireysel farklılıkları, metodolojik yaklaşımlar ve fiziksel değişkenler göz önünde bulundurulması eğitim uygulamalarının daha etkili bir şekilde tasarlanmasına yardımcı etkenlerdir. Teknoloji destekli öğrenim uygulamalarıyla hem öğrenci-öğretmen deneyimi zenginleşecek hem de öğrencilerin öğrenme potansiyelini en üst düzeye çıkarmak için optimize edilmesini sağlamaktadır (Arslantaş, 2022; Direk 2020; Sarı 2022; Tuncer ve Taşpınar, 2008).

Teknolojinin eğitim alanındaki kullanımı, olumlu davranış değişikliklerini teşvik ederek eğitimde birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. Sınıflardaki bilgisayar teknolojisinin, geleneksel öğretim yöntemleri ile kıyaslandığında öğretimi ve öğrenimi zenginleştirerek öğrenci başarısını artırmış; eğitim süreçlerini daha etkili, kişiselleştirilmiş hale getirerek öğrencilerin dersi daha iyi anlamalarına yardımcı olmuştur. Teknolojinin eğitimdeki bu olumlu etkileri, öğrencilerin ilgilerini çekerek onların derslerde katılımcı bir şekilde öğrenmelerine olanak tanımış; potansiyellerini artırma konusunda önemli bir araç olmuştur (Billinghurst ve Dünser, 2012:42-47; Tamim vd., 2011). Özellikle teknoloji dünyasına doğan günümüz Z kuşağı öğrencilerinin öğrenme yöntemleriyle yaşam tarzlarının arasında bir boşluk oluşmaması sağlanmış olmaktadır.

Geleneksel eğitim sürecinde tüm kontrolün öğretmen tarafından sağlanması genellikle monoton ve öğrenci açısından pasif bir eğitimi de beraberinde getirmektedir. Günümüz öğrencileri için geleneksel yöntemlerin onları aktif konuma getirerek yaratıcılıklarını geliştirmesi anlamında yetersiz kaldığı görülmektedir. Öğrenciyi olumsuz etkileyerek ihtiyaçlarının karşılanmamasına ve çağın gereksinimlerinin gerisinde kalmasına neden olmaktadır. Eğitim sürecinde geleneksel yöntemlere kıyasla daha interaktif, görsel ağırlıklı ve deneysel öğrenme deneyimleri bekleyen öğrenciler için onları öğrenme sürecinde teşvik edip yaratıcılıklarını

geliştirmelerine katkı sağlayacak olan son teknolojik gelişmelerden biri artırılmış gerçeklik sistemleri olmuştur (Persefoni ve Tsinakos, 2016; Somyürek, 2014.). Son yıllarda bilgisayarlar, internet, mobil cihazlar gibi araçlarla gerçekleştirilen artırılmış gerçeklik uygulamalarının kullanımı için öncelikle mobil cihazlar tercih edilirken bunu elde taşınan cihazlar ve masaüstü bilgisayarlar takip etmektedir. Eğitimde kullanılan artırılmış gerçeklik uygulamalarında ise genellikle yüksek performanslı mobil cihazlar kullanılmaktadır. Mobil cihazlar ile kullanıcının cihazı istediği yere göre hareket ettirebilmesi sağlanarak esneklik, taşınabilirlik ve daha fazla etkileşim avantajları sunmaktadır (Künüçen ve Demirci, 2021; Quintero vd., 2019).

Etkileşim, eğitimde öğrenme ve öğretme sürecinin önemli bir unsur olup; iletişim ve tepkiler yoluyla gerçekleşmektedir. “Etkileşimli öğrenme, öğrencinin bizzat öğrenme sürecine katılarak öğrenmesi olarak tanımlanabilir.” (Yaşlıca, 2020:42). Etkileşimli öğrenme, öğrencilerin aktif katılımını teşvik eder, motivasyonlarını artırır ve öz-kararlılıklarını güçlendirir. Öğrenme sürecini destekleyerek hızını ayarlar ve rehberlik eder. Bu yaklaşım, öğrencilerin pasif bilgi tüketmek yerine aktif katılım sağladığı bir öğrenme sürecini ifade eder. Ses, video, grafikler, animasyon ve simülasyon gibi farklı uygulamaları içeren etkileşimli öğretim ortamları, öğrencilere zaman ve mekan özgürlüğü sunar. Öğrencilere düşünme, tartışma, soru sorma, problem çözme ve uygulama fırsatları yaratır. Ayrıca, iletişimi teşvik eder ve öğrencilerin öğrenme deneyimlerini kişiselleştirmelerine yardımcı olur; bu da bilgiyi sadece ezberlemek yerine anlama, analiz etme ve eleştirel düşünme becerilerini geliştirmeye odaklanır (Yaşlıca, 2020; Erişti vd., 2013).

Azuma (1997) tarafından ortaya konan artırılmış gerçekliğin doğrudan gerçek zamanlı etkileşim özelliği AG teknolojisinin eğitimde ihtiyaç duyulan Moore (1989) tarafından ortaya konan öğrenci-içerik etkileşimini desteklemektedir. Öğrenci-içerik etkileşimi, eğitimin temel bir özelliği olup öğrenci ile öğrenme içeriği veya konusu arasındaki etkileşimi ifade etmektedir. Öğrenme, içerikle zihinsel olarak etkileşime giren bireyin anlayışında, bakış açısında veya bilişsel yapısında değişikliklere yol açan bir süreç olması etkileşim olmadan öğrenmenin de gerçekleşemeyeceğini göstermektedir (Moore,1989:2).

Öğretim ortamında teknolojinin gelişimiyle çoklu ortamda etkileşim ise bir görüntüye, metne tıklama/dokunma eylemiyle başka bir bağlama geçişin başlatılmasını, bir videoyu başlatmayı veya başka bir metni göstermeyi içeren bir süreci ifade etmektedir. Bu, etkileşim

kavramının evriminin yeni bir aşamasını temsil etmektedir (Molnár vd., 2018:212). Ders materyali olarak artırılmış gerçeklik kullanımının etkileşim özelliği sayesinde öğrencilere teorik bilgileri pratik bir şekilde deneyimleme fırsatı sunarak öğrenme ortamını zenginleştirir; kullanıcının bilgiye erişiminin kolaylaştırır. Uygulamaların kolay kullanılabilirliği bilişsel yükün azalmasına yardımcı olup öğrenciyi keşfetmeye yönlendirerek yaratıcılığını artırmaktadır. Öğrencilerin içerikle aktif olarak etkileşime girmelerini teşvik ederek öğrenmeyi iyileştiren bir faktör olarak ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda AG uygulamaları öğrencileri bir hikâyenin içine alıp onları öğrenme sürecine daha fazla dahil ederek öğrenmeyi canlı bir deneyime dönüştürmektedir (Radu, 2012; Luckin ve Fraser, 2011; Meredith, 2015; Kurubacak ve Altınpulluk, 2017; Yılmaz ve Gökteş, 2018; Küçük vd., 2014; Molnár vd., 2018; Çağlar, 2022).

AG teknolojisinin öğretim ortamında kullanımı ve etkileşimiyle ilgili yapılan araştırmalardan birinde Bujak vd. (2013:537-540), AG uygulamalarının eğitim ortamında kullanımının avantajlarını fiziksel, bilişsel ve bağlamsal olarak 3 kategori altında toplamıştır. Fiziksel avantajların içerisinde yer alan AG teknolojisi kullanımı öğrencilerin uygulama aracılığıyla doğal etkileşim kurması sonucunda sanal eğitim içeriğiyle etkileşime girerken ortaya çıkan gereksiz bilişsel yükü azalttığını ifade etmiştir. Böylece öğrenciler gerçek dünyadaki bilgilerini deneyimle etkileşime girmek için kullanabilmeleri sayesinde öğrenmeleri üzerinde daha fazla kontrol sağlamış olmaktadır. İçeriği mekansal konumlarla ilişkilendirmek, soyut bilgilerin anlaşılmasını da kolaylaştırmış olmaktadır. AG uygulamaları öğrenciye farklı mekansal bakış açılarından keşfetme özgürlüğü tanıyarak kendi öğrenme ritmini bulmasına da yardımcı olmaktadır. Artırılmış gerçekliğin fiziksel nesnelere ve konumlar ile ilişkilendirilmiş bilgiler sunabilmesi sembolik ilişkilerin daha iyi öğrenilmesine ve fiziksel talimatları izleyen öğrencilerin performanslarının artmasını sağlaması ise Bujak vd. (2013)'nin ikinci kategorisinde yer alan bilişsel düzeyde avantajı oluşturmaktadır. Ayrıca, artırılmış gerçeklik, öğrencilerin etkileşimli 3B simülasyonlar deneyimlemesine olanak tanıyarak keşfetmesi zor olabilecek olguları derinlemesine anlamalarına yardımcı olmaktadır. AG uygulamalarını deneyimlemek soyut bilgiyi somut nesnelere dönüştürerek veya öğrencilerin erişim sağlamalarının zor olduğu olguları görselleştirerek görünmez olguların anlaşılmasına da teşvik edebilmektedir (Bujak vd., 2013). Görsel olarak sunulan bilgiler aracılığı ile soyut kavramların ve nedensel ilişkilerin daha kolay

anlaşılmasına, gerçek dünyada mümkün olmayan sanal nesnelere veya gerçek nesnelere temsillerini manipüle etmelerine olanak sağlamaktadır. AG çıplak gözle gözlemlenemeyen olayları ve nesnelere daha kolay bir şekilde gözlemlene olanağı sağlaması, işbirlikçi öğrenme ve bireysel öğrenme için de yeni olanakların ortaya çıkması için fırsatlar sunmaktadır (Yoon, vd., 2017; Arvanitis vd., 2007; Özarslan, 2013; Kaufmann vd., 2000). Yüz yüze iş birliğini sanal öğrenme içeriği erişimiyle birleştiren AG teknolojisi öğrencilere kendi perspektiflerini ve sanal içeriği kontrol etme imkânı sunmaktadır. Bu da Bujak vd.'nin üçüncü kategorisinde yer alan bağlamsal açıdan avantajları kapsamaktadır. AG deneyimlerinin öğrenci gerçeklik algısını değiştiriyor gibi görünmesi bireysel olarak ilgili içerikle ilişkilendirilmiş öğrenme deneyimleri sunmakta ve öğrenci motivasyonu AG teknolojisi ile artabilmektedir (Bujak vd., 2013).

Öğrenciler üzerinde AG teknolojilerinin kullanımında motivasyonu artıran özelliklerden biri de gerçek ve dijital öğeleri açık havada kullanarak otantik ve yeni öğrenme ortamları oluşturmada benzersiz fırsatlar sunmadır. Hem görsel hem de işitsel etkileşime girip birden çok duyuya hitap ederek farklı duyuların bir arada kullanılması öğrencinin aktif ve etkileşimli bir öğrenme gerçekleştirme sonucu ders içeriğini anlamalarını kolaylaştırmaktadır. Aynı zamanda başarı, dikkat ve öğrencilerin arasındaki etkileşim düzeylerini de artırmaktadır. Bununla birlikte öğrencilerde eğitim sürecine bakış açılarında olumlu duygular yaratabilmektedir (Ersoy vd., 2016; Cheng ve Tsai, 2013; Erbaş ve Demirer, 2015; Leslie vd., 2012; Alcaniz vd., 2010; Di Serio vd., 2013; Dunleavy vd., 2009).

Bilhassa zor derslerde etkileşimli öğrenme yoluyla deneyimleyerek zenginleştirilmiş bir öğrenme ortamı yaratılması sonucunda öğrencilerin akademik başarılarında da olumlu bir ivme gözlenmiş; eğitimde daha yüksek kalite standartlarına ulaşmaya yardımcı olmuştur. AG etkileşimli dersler öğrencilerin bilgi birikimlerine yeni bilgiler eklemelerini, çıkarımda bulunmalarını, eleştirel düşünme ve problem çözme becerilerini geliştirip; yaratıcılığını, uzamsal yeteneğini, grup içinde öz yeterliliklerini ve farkındalıklarını artırmalarını desteklemektedir. AG uygulamalarıyla öğrenciler görsel ve duyuşsal bilginin mükemmel kombinasyonu sayesinde içeriğin anlaşılma şeklini temelden değiştirebilmekte, fiziksel dünya ile ilgili görsel ve uzamsal bilgileri kazandırarak güçlü bir bilişsel öğrenme deneyimi elde edebilmektedir. Böylesine yapılandırmacı bir öğrenme ortamında keşfederek öğrenme fırsatı bulan öğrencilerin derse



katılımlarının ve başarılarının arttığı yapılan araştırmalar sonucunda ortaya konmuştur (Köse, vd.,2013; Chang vd., 2015; Ferrer-Torregrosa vd., 2015; Duenser, 2008; Cheng ve Tsai, 2013; Majoros ve Neumann, 2001; Elmqaddem, 2019; Freitas ve Campos, 2008; Bronack, 2011; Fleck vd., 2014; Shelton ve Hedley, 2002; Diao ve Shih, 2019).

Yapılandırmacı eğitim yaklaşımına uygun deneyim fırsatları veren AG uygulamaları, öğrencinin öğrenmeyi sadece dışsal bilgi aktarımı olarak değil; içselleştirip, bağ kurup ve kişisel deneyimleriyle entegre etmesini sağlamaktadır. Öğrencinin öğrenme materyaliyle etkileşime girerek içeriği anlamlandırması eleştirel düşünme becerilerini geliştirip bilgiyi gerçek dünya durumlarında kullanabilmesine yardımcı olmaktadır. Başka bir deyişle AG teknolojisi yapılandırmacı yaklaşım özellikleriyle anlamlı ve gerçek yaşamla ilişkili, otantik bir öğrenme ortamı sunmaktadır. Öğrencinin hazır bulunuşluk düzeyi üzerinden yeni bilgileri eskileriyle ilişkilendirerek anlam inşa etmesine, kendi bilişsel yapısını tekrar oluşturmasına yardımcı olmaktadır. Öğrenme materyalini anlamak için kendi düşünce süreçlerini kullanması öğrenme sürecine aktif katılımını sağlayarak yapılandırmacı eğitim sürecine girmesini sağlamaktadır (Dunleavy vd., 2009; Naylor ve Keogh, 1999:93; Arslan, 2007; Hannafin ve Hooper, 1993; Somyürek, 2014; Şaşan, 2002). Taşkiran vd. (2015) tarafından yapılan bir araştırma sonucunda edinilen bulgular da AG uygulamalarının yapılandırmacı yaklaşım bağlamında durumlu öğrenmeyi desteklediği ve öğrenmenin en iyi şekilde bir bağlam içinde gerçekleştiği görülmüştür. AG uygulamaları, sadece ham bilginin sunulmasından çok, öğrencilerin bilgiyi aktif bir şekilde yapılandırmalarına olanak tanıdığı ve öğrenme deneyimlerini daha zengin hale getirdiğini de ortaya konmuştur. Aynı zamanda AG teknolojilerine dayalı öğrenme ortamlarının aktif bir öğrenme yöntemi olması, yeni bilgilerin eski bilgilerle ilişkilendirilmesini sağlayarak “sabitleme” olarak bilinen hafıza tekniği ile öğrenilenlerin uzun süreli bellekte içeriğin anlamlı bir şekilde daha iyi tutulmasına yardımcı olmaktadır (Carmigniani ve Furht, 2011; Kipper ve Rampolla, 2012; Nurbekova ve Baigusheva, 2020).

Artırılmış gerçeklik ile etkileşimli dersleri geleneksel öğrenme yöntemleriyle karşılaştırdığımızda ise yapılan araştırmalara göre bilgiye erişimin kolaylaştığı, öğrencilerin odaklanma sorunlarının azalarak konsantrasyon süreleri ve başarı düzeylerinin arttığı, uygulamayı kullanırken deneyimsel öğrenme yoluyla duygusal fayda sağladığı ve öğrenim

sürecinden daha çok keyif aldıkları görülmüştür. Bu nedenle, AG teknolojisinin eğitimde kullanımı giderek önem kazanmakta ve öğrencilerin öğrenme deneyimlerini daha verimli ve etkileyici hale getirmektedir. AG teknolojiyle hazırlanan ders materyallerinin öğrenciyle bir bağ kurulması sağlanarak etkileşim sonucunda öğrenmenin kalıcılığını artırmaktadır. 2B arayüzlerine göre 3B arayüzlerin etkinliğinin ispatlanması sonucunda da AG uygulamalarının yüksek etkileşim düzeyinin, özellikle kinestetik, görsel ve diğer metin tabanlı olmayan yöntemlerle öğrenen öğrenciler için öğrenmeyi geliştirdiğini gösteren sonuçlar elde edilmiştir. Öğrenme içeriğinin 3B olarak sunulması, işbirlikçi, durumsal ve her yerde öğrenmeye destek vermesi, görünmeyi görselleştirmeyle aktif bir öğretim ortamı kaçınılmaz olmuştur. AG uygulamalarında yaratıcılık ve görsellik özelliklerinin yoğun kullanımı ve birden fazla duyuya hitap etmesi öğrenme deneyimini daha verimli hale getirmektedir. Bu sayede teorik bilgi ile pratik arasındaki bağlantılar daha kolay kurulabilmektedir. Aynı zamanda yine farklı duylara hitap etmesi kullanıcının içeriğe müdahale edebilmesi ve etkileşimli dinamik bir yapıyla deneysel çalışmalara açık olması hem yaratıcılığın hem de estetik yapının değişimine katkı sağlamaktadır. AG uygulamaları öğrenciler arasında iş birliğini teşvik etmek için de kullanılabilir. Öğrencilerin birbirlerinden öğrenmelerine ve takım çalışması becerileri geliştirmelerine yardımcı olmaktadır (Konca, 2020; Özaltun, 2022; Künüçen ve Demirci, 2021; Ibáñez vd. 2014; Dunleavy vd.,2009; Cheng ve Tsai, 2013; Yılmaz ve Göktaş, 2018; Freitas ve Campos, 2008; Osuna vd., 2019; Molnár vd., 2018; Billingham ve Dünser, 2012; Wu vd., 2013).

### **3. Tasarım Eğitiminde Etkileşimli Öğrenme**

Temel tasarım eğitiminde bilgisayar kullanımıyla başlayan dijitalleşmenin uygulama sürecine dahil olmasından sonra artırılmış gerçeklik teknolojisi ile ifade yöntemin değişimi bilgi görselleştirilme tekniklerinde büyük bir değişim yaratmıştır (Uysal, 2015). Artırılmış gerçeklik, kullanıcının fiziksel dünyadaki gerçeklik algısını değiştirerek etkileşimi zenginleştirme gücüyle tasarım ve yaratıcılığın kesişme noktası olmuştur. Günlük yaşantımızda artan teknoloji kullanımı nedeniyle çağdaş tasarım eğitiminin son teknolojilerle zenginleştirilmesi ve onu eğitim sürecine en doğru şekilde nasıl uyarlanabileceğini üzerine düşünülmesi gereken bir öğretim materyaline dönüştürmüştür (Indrastoeti ve Tribudiharto, 2018; Atiker, 2010; Azuma, 1997).

AG teknolojisinin öğrenme ortamında soyut kavramları görselleştirmesi, bilişsel yükü azaltma, motivasyonu ve etkili öğrenme ile öğrenme düzeyini artırıcı gibi birçok faydasından önceki bölümde yer verilmişti. Buradan hareketle yine tasarım temelli bir öğrenme yönteminde AG uygulamalarının öğrencilerin ileri seviyede düşünme becerilerini ve uzamsal zekalarını geliştirebilecekleri düşünülmektedir. Özgün tasarım fikirlerinin en önemli çıkış noktası olan yaratıcılık hayal gücü ve onun dışavurumuyla meydana gelmektedir. Bu nedenle düşünceleri sınırlandırmadan onların dışavurumunu kolaylaştırmak ve tasarım problemlerini iyileştirebilmek için geleneksel yöntemlerin yanında bunu mümkün kılan teknolojik materyallerin de kullanılması gerekmektedir. Yaratıcılığı destekleyen araçlar yaratıcı tasarımların ve ürünlerin gelişiminde büyük katkılar sağlayabilmektedir. Aynı zamanda AG uygulamalarının görsel cazibesine odaklanan öğrencinin geleneksel ders kitaplarına kıyasla AG teknolojisinin uyarlandığı kitaplarla da öğrenme etkinliği ve motivasyonu artmaktadır (Chen vd., 2021; Hung vd., 2016; Chang vd., 2014; Liu vd., 2011; Wang ve Nickerson, 2017; Yıldırım, 2019; Obeid ve Demirkan, 2023).

Yapılan bir araştırmada Resim-İş öğrencilerine sorulan “Temel tasarım dersinin sanat araştırmalarında ve sanat uygulamalarında teknolojiyi kullanabilmenize katkısı hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?” sorusunda alınan cevaplar teknolojinin üslup geliştirmeye katkısı olduğu yönünde olmuş; teknolojinin hızına paralel olarak sanatın da geliştiğine dair bir farkındalığın oluştuğunu gösteren veriler elde edilmiştir (Uysal, 2015). Hacettepe Üniversitesi ve Nuh Naci Yazgan Üniversitesi’nde yapılan diğer bir araştırmada da yine temel tasarım eğitiminde teknolojinin kullanımı teknoloji çağının getirilerinden yararlanmak, hız ve kolaylık sağlaması açısından öğrenciler tarafından olumlu karşılanmıştır (Yıldırım, 2019). Bir atölye içerisinde yürütülen kendine özgü öğretim ortamına sahip temel tasarım dersinin diğer birçok ders gibi teknolojinin gerekliliklerine cevap vererek öğretim yöntemlerini güncellemesi, böylece günümüz koşullarına uyum sağlayıp Z kuşağının ihtiyaçlarına cevap verebiliyor olması öğrenciler açısından önem arz ettiği görülmektedir.

Temelde tasarım alanları iki boyutlu (2B) olup noktalar, çizgiler ve düzlemlerden oluşmakta ya da üç boyutlu (3B) olan küpler, küreler, koniler, silindirler ve piramitlerden meydana gelmektedir. Genellikle öğrenciler belirli bir tasarım bilgisi yeterliliğine ulaşmasına rağmen fikirlerini 2B çizimler veya 3B modellemelerini yansıtmada sorunlar yaşamaktadır. Bu

durum öğrencilerin fikirlerinin sadece geleneksel yöntemlerle ifade etmeye çalışmasında sınırlama getirmekte olduğunu göstermektedir. AG uygulamasın ise bulunduğumuz gerçekliği değiştirmeden fiziksel dünyanın üzerine entegre edilen sanal nesnelere görüntüleme özelliğiyle tasarım öğrencilerinin 3B modelleme yazılım bilgisine sahip olmadan gerçek zamanlı olarak 3B nesnelere görebilmesi ve manipüle edebilmesine olanak sağlamaktadır. Yapılan araştırmalar da soyut bir modeli üç boyutlu bağlamlarda görselleştirerek etkileşime sokma ve öğrenmeyi kolaylaştırma potansiyeline sahip olduğunu göstermektedir. Böylece AG, fikirleri ifade etmenin ve yinelemeli tasarım sürecindeki teknik boşluğun üstesinden gelmenin doğal ve etkileşimli bir yolunu sunmuş olur (Ko vd.,2011; Kaur vd., 2019; Obeid ve Demirkan, 2023; Özgen vd., 2021; Teklemariam vd., 2014; Yıldırım, 2019; Enhos 2007; Wei vd., 2015).

Diğer bilgisayar teknolojilerine kıyasla AG teknolojisinin fiziksel dünyayı sanal nesnelere tamamlaması eğitim içeriği ile birleştirilmesi, öğretim ve öğrenme sürecinin etkililiğini ve çekiciliğini artırmaktadır. Öğrenciler 3B nesne ve olaylarla doğal bir şekilde gerçeklikten kopmadan etkileşime girebilmektedirler (Teklemariam vd., 2014; Solak ve Cakir, 2015). Tasarım eğitiminde de hayal gücünü geliştirmeye yardımcı olan 3B görüntülerin daha kolay oluşturulabilmesi ve AG uygulamalarının görsel-işitsel özelliği ile birden fazla duyuyu harekete geçirmesi gerek ortaya konan ürünün etkisi, gerekse öğretim materyalinin daha kolay anlaşılmasına imkân sağlamaktadır (Indrastoeti ve Tribudiharto, 2018).

İçsel öğrenme motivasyonunu artırma avantajına sahip olan AG teknolojisinin kullanımıyla desteklenen bir temel tasarım dersi bir ürün ortaya koyma aşamasında sınırsız imkanlar sunabilir. Öğrenci imgeler arası farklı ilişkiler kurulabilir ve kısa zaman içerisinde alternatif çalışmalar yaparak aktif konumuma gelebilir. Hayal gücünün sınırlarını zorlayarak özgün çalışmalar ortaya koyabilir. Zamanının çoğunu klasik yöntem ve tekniklere harcamak yerine farklı denemeler ve materyal kullanımları sonucunda esnek düşünebilme becerisi kazanarak bakış açısını geliştirebilir. Elle çizilmesi ya da geleneksel yöntemlerle gerçekleştirilmesi mümkün olmayan düzenlemelerde öğrenciye yardımcı olabilecek hazır imgelerin ya da efektlerin kullanımıyla da daha çok duyuya hitap ederek etkileşimli bir çalışma ortaya koyabilir. Yine zamandan tasarruf ederek deneme yanılma yoluyla daha çok üretme fırsatına erişebilir. Bunların sonucu olarak da Z kuşağının öğrencisi teknoloji kullanımıyla ihtiyaçları karşılanmış, özgüveni

yüksek, artan motivasyon sonucu derse katılımı aktif hale gelerek efektif bir öğrenme gerçekleştirebilir (Ayaydın, 2010; Gümüş, 2021; Özkan 2008; Wei vd., 2015:223).

Öğrenci merkezli olan artırılmış gerçeklik teknolojisi, öğrencinin ilgi alanlarıyla ilişkili olup öğrenciyi pasif konumdan aktif konuma geçirerek buluş yoluyla öğrenme süreci içerisine taşımaktadır. Buluş yoluyla öğrenmeye genellikle fen ve matematik alanlarında sıklıkla başvuruluyor olsa da temelinde yaratıcılık ve buluşu barındırması tasarım eğitiminde de AG destekli materyal kullanımına uygun bir yaklaşım olabileceğini işaret etmektedir. Bu yaklaşım öğrencilere problem çözme, bilgi ve becerileri kazandırarak problemlere akılcı çözümler geliştirme anlayışı ve alışkanlığı kazandırmaktadır. Yaklaşımın uygulamasını ve ilkelerini geliştiren Jerome Bruner (Dirik, 2015:161), eğitim öğretim tekniklerinin kalıcı hale gelmesi ve kullanılabilir davranışa dönüştürülmesi buluş yöntemi ile mümkün olduğunu ifade ederken öğrenmenin bir ürün değil süreç olduğunu bu nedenle de öğrencinin bu süreci yaşayarak, keşfederek, sezgi ve hayal gücünü kullanarak tamamlanması gereken bir tümevarım yöntemi olduğunu ifade etmiştir. Buluş yoluyla öğretimde öğretim elemanının öğrencilere sadece rehberlik etme konusunda aktif olarak kalmalıdır. Öğrenci verilen yönlendirmelerle, temel bilgi ve becerilerini kullanarak tasarımlarında kendi keşfedip, öz yeterliliğine ve bireysel yaratıcılığına ulaşabilir. Ezbercilikten uzak duyuların ve mantığın bir arada çalıştığı yaratıcı tasarımlar ortaya konabilir (Akengin ve Başbuğ, 2019; Indrastoeti ve Tribudiharto, 2018; Dirik, 2015, 159-161; Karakelle, 2020; Ko vd., 2011). AG'nin bilişsel yükü azaltma azaltması temel tasarım eğitiminin gerekleri özelinde düşünüldüğünde öğrenciden istenen performansın artması beklenebilir. Aksi halde kişinin çalışma belleğinin sınırlı kapasiteye sahip olması ve aşırı yüklenmesi öğretimin etkinliğini azaltmasına neden olmaktadır (Chandrasekera, 2015). Bu nedenle kullanılan ders materyallerinin öğrenci üzerindeki yükü hafifletmesi onların tasarım yaparken kendi yaratım dünyalarına daha kolay odaklanmaları ve daha efektif çalışmalar ortaya koymalarını sağlayacaktır. Aynı zamanda AG teknolojisinin tasarım eğitiminde kullanımı çağdaş öğretim metotları arasında yer alan yapılandırıcı yaklaşıma uygun deneyimler yaratma fırsatı vermektedir.

AG teknolojisi duyduğumuz ve hissettiklerimizi farklılaştırarak etkileşimli ve öğrenci merkezli bir yapı sunmaktadır. Yapılandırmacı yaklaşımı ile yaparak öğrenme gibi yöntemlerle öğretim sürecinde yeni fırsatlar sağlamanın yanı sıra öğrencinin yaratıcılığının gelişmesinde katkı

sağlamaktadır. Mobil teknolojideki ilerlemeler, mobil tabanlı AG uygulamaları sayesinde kolay erişilebilir olması ve sağladığı etkileşim sonucunda farklı öğrenme fırsatları yaratarak aktif öğrenmeyi teşvik edip; öğrenme sürecine derinlik katması, fikirlerin dışavurumunu kolaylaştırarak 3B görüntüler sunabilmesi tasarım ve sanat eğitiminde de motive edici bir eğitim aracına dönüşmesine yardımcı olmuştur (Coşkun, 2022; Petrov vd., 2011; Delello, 2014; DiSerio vd., 2013; Kaur vd., 2019; Obeid ve Demirkan, 2023; Dunleavy vd., 2009).

Karmaşık bir problem çözme egzersizi olarak nitelendirebileceğimiz tasarlama sürecinde hem zihinsel pratiklerin hem de el-göz koordinasyonunun eş zamanlı olarak yürütülmesi gerekliliği yaparak öğrenme ve keşfetme deneyimleriyle çözümlenmektedir. Öğrenci analiz ve analitik düşünme becerilerini geliştirip soyut düşüncelerini 2B ve 3B uygulamalarla ortaya koymalıdır. Öğrencilerin karşılaştıkları durumlar içerisinde etkileşimde bulunmaları sonucunda “algılama-kavrama, kaydetme, hatırlama ve kullanma-uygulama” eylemleri ve kalıcı davranış değişikliği yani öğrenme gerçekleşmiş olur. AG'nin tasarım eğitiminde kullanımı artırılmış gerçekliğin sağladığı etkileşimli ortamda öğrenci; deneyimleyip bilgiyi içselleştirerek bağ kurar ve yeni bilgilerin eski bilgilerle ilişkilendirilmesini sağlayarak yapılandırıcı özellikleriyle otantik bir öğrenme ortamını hazırlar. Aynı zamanda yaratıcı bir öğrenme ortamı sadece öğrencinin akademik başarısını etkilemez öğretmenlerin de sınıfta öğretim becerilerini sergilemesine yardımcı olur (Bulu ve Keser, 2019; Chandrasekera, 2015; Şahin, 2021; Baş, 2020; Dunleavy vd., 2009; Naylor ve Keogh, 1999, Indrastoeti ve Tribudiharto, 2018; Carmigniani ve Furht, 2011; Kipper ve Rampolla, 2012; Nurbekova ve Baigusheva, 2020; Chen vd., 2021).

Indrastoeti ve Tribudiharto (2018) tarafından AG teknolojinin temel tasarım dersinde kullanımına dair bahsettiğimiz faydalarını destekleyen nitelikte 100 aday öğretmen adayı ile bir çalışma yapılmıştır. Çalışmanın amacı ihtiyaç analizi yapıldıktan sonra çalışmanın devamı olarak prototip artırılmış gerçeklik ortamı geliştirmektir. Çalışmada öğrencilerin çoğu artırılmış gerçekliğin sanat öğrenme aracı olarak kullanılması durumuna ilgi göstermiş ve günümüz sanat öğrenme sürecinin hala geleneksel olduğu, teknoloji tabanlı medyanın az kullanıldığı, az ilgi çekici öğrenme, az motive edici ve az etkileşimli olduğu ortaya konmuştur. Bu nedenle öğrenciler, öğrenmeyi etkileşimli hale getirmek ve öğrencileri öğrenme hedeflerine etkili ve verimli bir şekilde ulaşma konusunda motive etmek için etkileşimli araçlara ihtiyaç duydukları şeklinde

neticelendirilmiştir. Bu çalışmanın sonucunda elde edilen verilerin ışığında teknoloji ile yetişen günümüz öğrencisinin tasarım eğitiminde geleneksel yöntemlerin yanında dijital araçlara ve artırılmış gerçeklik teknolojisinin etkileşim özelliğine ihtiyaç duyduğu ortaya çıkmaktadır.

Yukarıda yer alan bilgiler ışığında bir temel tasarım eğitiminde etkileşimli artırılmış gerçeklik uygulamasının öğrencilere kazanımları aşağıdaki gibi sıralayarak özetlemek mümkündür;

- Öğrenim sürecini kişiselleştirerek daha iyi anlama
- Ders esnasında aktif öğrenme
- Teknolojiye hâkim olması sonucu yüksek özgüven
- Soyut kavramları somutlaştırma
- Yaratıcı problem çözme yetisinin gelişimi
- Bilişsel yükün azalması
- Yazılım bilgisine sahip olmadan 3B çalışmalar yapabilme
- Özgün ifade yeteneğinin gelişimi
- Yapılandırmacı eğitim ortamında öğrenme
- Keşfederek öğrenme
- Yüksek konsantrasyon sağlama
- Zamandan tasarruf etme
- Kalıcı öğrenmenin oluşması
- İşbirlikçi çalışma ortamının sağlanması
- Bireysel çalışma imkanının sağlanması
- Öğrenci merkezli öğrenme ortamı
- Mobil cihazlarla özgür çalışma alanı
- Eleştirel düşünme yeteneğinin gelişmesi

- Öz yeterliliklerini ve farkındalıklarını artırma
- Keyifli öğrenme ortamı
- Görsel algının gelişmesine katkı sağlaması
- Disiplinlerarası çalışmaya yardımcı
- Gelecek uygulamalara ve öğretilere zemin hazırlama
- Günlük yaşam tarzlarına uygunluk ve ihtiyaçların karşılanması
- Sanal içeriğin oluşturulmasında kontrolünün öğrencide olması
- Zengin öğrenme ortamı sunması
- Sağladığı motivasyonun öğrencinin akademik başarısını artırması
- Uzamsal düşünme yeteneğinin gelişimi
- Birden çok duyuya hitap etmesi nedeniyle bağ kurabilme

AG teknolojisinin tasarım eğitime sağladığı tüm bu avantajların yanında bazı sınırlılıkları ve zorluklarını da mevcuttur. İlk olarak, AG'nin yüksek maliyeti, geliştirme ve uygulanabilir olma süreçlerinde önemli bir bütçe gereksinimine yol açmaktadır. AG uygulamalarının kullanılabilirliği, ders içeriği, yaş grupları ve çalışma sisteminin sürdürülebilirliği gibi faktörleri göz önünde bulundurarak dikkatlice planlanmalıdır. Diğer bir zorluk da AG uygulamalarını kullanmakta güçlük çeken öğrencilerin rahat bir şekilde kullanabilen öğrencilerin aksine ekstra zaman ihtiyacı duyması ve bu durumu zaman kaybı gibi hissetmesidir. Donanımsal sorunlar da yaşanabilecek bir diğer engeldir. Bilhassa düşük özelliklere sahip mobil cihazlar, kulaklık ve kameraların AG uygulamalarını çalıştırmak için yeterli olmaması durumunda sorunlar ortaya çıkabilmektedir. Ayrıca, konum tabanlı AG uygulamalarda GPS hataları ve yetersiz internet altyapısı da sürecin aksamasına neden olmaktadır. Öğitmenler açısından ise AG teknolojisini etkili bir şekilde kullanabilmeleri için teknolojik yeterliliklerinin artırılması ve bunun için eğitim programları oluşturulması gerekmektedir (Wu vd., 2013; Karakaş ve Özerbaş, 2020; Chang vd., 2014; Cheng ve Tsai,2013; Akçayır ve Akçayır, 2017; Özmen vd.,2022; Radu, 2012).



#### 4. Sonuç

Bir tasarım öğrencisinden beklenen, temel tasarım ilke ve öğelerini kullanarak görsel ifadeyi en etkili şekilde iletebilme yeteneğini geliştirmesidir. Problemlerin çözümü, öğrencinin bilgiyi dönüştürebilen, analitik, yaratıcı ve esnek düşünebilen bir birey olabilmesine dayanmaktadır. Öğrenci, tasarım eğitimi boyunca farklı malzemeler kullanarak özgün ifade yollarını deneyimler ve bilgilerini pratiğe döker. Yapararak öğrenme yöntemi ile bilgiyi uygulamaya dökerken soyut düşünme yeteneğini geliştirir ve zihinsel engelleri aşmaya çalışır. Edinilen bilgilerle analiz ve analitik düşünme becerilerini kullanarak hem zihinsel hem de el-göz koordinasyonunu karmaşık bir süreçte eş zamanlı olarak kullanır. Ne öğrenmesi gerektiğini ve bunu nasıl öğreneceğini deneyerek ve kendi farkındalığını geliştirerek keşfeder. Bu süreçte kullanılan malzemelerle etkileşime girer, “algılama-kavrama, kaydetme, hatırlama ve kullanma-uygulama” eylemleri aracılığıyla öğrenme sürecini gerçekleştirmiş olur.

Temel tasarım dersi, diğer tasarım derslerine göre daha yüksek bir etkileşim düzeyi gerektiren ve bir tasarım öğrencisi için kritik bir öneme sahip olan bir derstir. Geleneksel yöntemlerle uzun süredir sürdürülen bu ders, son yıllarda yaşanan önemli teknolojik ilerlemeler ve Z kuşağı öğrencilerinin etkileşim anlayışı değişmiştir. Geleneksel tasarım paradigması, günümüz öğrencilerinin günlük yaşam biçimleriyle giderek daha az uyumlu hale gelmiş; öğrencilere derslerde kendilerini ifade etme ve yaratıcılıklarını kullanma konusunda sınırlamalar getirmiştir. Temel tasarım dersi, sadece bir ders olarak değil, aynı zamanda öğrencilere bireysel olarak şekil verme, düşünce yapılarını değiştirme ve özgürleştirme misyonunu üstlenmesi nedeniyle yeni neslin gereksinimlerini dikkate alarak ders materyallerinin zenginleştirilmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Artırılmış gerçeklik uygulamaları, görsel tabanlı ve üç boyutlu (3B) özellikler sunarak yüksek etkileşim potansiyeli ile öğrenme süreçlerini olumlu bir şekilde etkileyebilmektedir. Öğrencilere zengin etkileşimli bir öğrenme ortamı sunarak, deneyimlerini bilgi ile bağdaştırma yeteneklerini geliştirmekte ve yeni bilgileri mevcut bilgiyle ilişkilendirme becerilerini teşvik etmektedir. Bu özellikleri sayesinde artırılmış gerçeklik, öğrenme deneyimini yapılandırmaya yönelik önemli katkılarda bulunur. Aynı zamanda, artırılmış gerçeklik, öğretmenler için de birçok fayda sağlamaktadır. Öğretmenler, AG teknolojisini sınıf içinde etkili bir şekilde kullanarak

öğrencileri daha iyi yönlendirebilir ve öğretim becerilerini geliştirebilirler. Kendilerini teknolojiyi kullanırken daha üretken hisseden yeni nesil öğrenciler artırılmış gerçeklik uygulamalarıyla fiziksel dünyalarından kopmadan kendi kurguladıkları hikayelerin içerisinde sanal öğelerle etkileşime girip hayal gücünün sınırlarını zorlayabilirler. Esnek çalışma ortamı sunan AG teknolojisi öğrencilerin beceri geliştirmelerine ve kendi öğrenme kontrol mekanizmalarını oluşturmalarına yardımcı olur. Rahat çalışmalarına ve başarı duygularını yaşamalarına katkıda bulunarak gelecekte daha iyi tasarımların oluşturulmasına yardımcı olabilir.

AG teknolojisinin eğitimde kullanımı, öğrencilerin artan motivasyonunu teşvik ederek derslere daha aktif katılım sağlama ve ders içeriğine daha fazla bağlanma konusunda etkili olabilir. Öğrencilere ezberlemek yerine deneyimlerini kişiselleştirme imkânı sunar ve analitik düşünme yeteneklerini geliştirme fırsatı verir. Ayrıca, bilişsel yükü azaltarak öğrenme deneyimini iyileştirir ve zaman kazandırarak keşfe yönlendirirken yaratıcılığı artırır. AG teknolojisi, öğrencilerin içerikle etkileşime girerek öğrenmeyi canlı bir deneyime dönüştürmelerine olanak tanıyarak öğretiler kalıcı hale gelir. Özellikle temel tasarım dersinde öğrenciden beklenen uzamsal düşünme yeteneklerini geliştirmelerine yardımcı olmak için AG uygulamalarıyla 3B simülasyonları kullanabilir. Öğrenciler, aktif etkileşim içerisinde birden fazla duyu kullanarak bilgileri içselleştirme fırsatına sahip olurlar ve hem bireysel hem de grup çalışmalarına uygun sistemler oluşturabilirler.

Temel tasarım eğitiminde AG uygulamalarının kullanımı, öğrencilerin tamamen dijital bir ortama geçişini değil, temel bilgi ve becerileri geleneksel yöntemlerle öğrendikten sonra AG teknolojilerini bu süreçte bir araç olarak kullanabilme yeteneğini hedeflemektedir. Yıldırım'ın (2019) araştırmasına göre, temel tasarım eğitiminde teknolojiye olumsuz bir bakış açısına sahip olanlar da benzer görüşleri dile getirmişlerdir. Boucharenc (2006)'in uluslararası temel tasarım eğitimi ile ilgili araştırmasından elde edilen bulgular da Yıldırım'ın araştırmasıyla örtüşmektedir. Araştırmaya katılanlar bilgisayar tabanlı tasarım araçlarının yaygın olarak kullanılmasına rağmen, tasarım öğrencilerinin algısal-motor becerileri, özellikle elle modelleme gibi geleneksel yeteneklerini geliştirmeye devam etmelerinin önemini vurgulamışlardır. Çünkü bu becerilerin amacı, nesne oluşturma ve malzemelerle kişisel bir anlayış ve ilişki geliştirmektir. Bu çalışmada da düşünülen öğrencilerin yaratıcılık ve el becerilerini geleneksel yöntemlerle geliştirdikten sonra

AG teknolojisi ile öğrenim materyallerinin desteklenmesidir. Bu yaklaşım, temel tasarım derslerinde geleneksel yöntemlerin ve teknolojinin bir arada kullanılmasıyla, öğrencilere sonraki aşamalarda da sağlam bir temel oluşturma fırsatı sunabilir.

AG teknolojisinin eğitimde kullanımının getirdiği zorlukları ve sınırlamaları aşabilmek için ise öncelikli olarak teknolojinin beraberinde getirdiği maliyetleri azaltmak adına açık kaynaklı yazılımlar ve düşük maliyetli donanımlar kullanılabilir. Kullanıcı dostu arayüzler ve özel gereksinimlere uygun tasarımlar öğrencilerin uygulamaları kullanımını kolaylaştırabilir. Öğretmenlere AG teknolojisinin etkili kullanımı konusunda eğitim ve destek verilerek öğretmenler arasındaki teknoloji kullanımındaki yeterlilik farkları minimuma indirgenebilir; teknolojiyi etkili bir şekilde sınıfa entegre etme becerileri kazandırılabilir. Donanım açısından güçlü ve uygun fiyatlı cihazlar tercih edilmeye çalışılarak yetersiz internet altyapısı için iyileştirme çalışmaları yapılabilir. Konum tabanlı uygulamalar için alternatif teknolojiler değerlendirilebilir. Bu stratejilerin uygulanmasıyla AG teknolojisinin tasarım eğitiminde kullanımında ortaya çıkabilecek aksaklıkları en aza indirgeyerek daha erişilebilir ve etkili bir şekilde kullanılabilir hale gelebilir.

Sonuç olarak, zaman içinde uygun planlamalar ve altyapı hazırlıklarıyla AG teknolojisi eğitimde önemli bir araç olarak entegre edilebilir, bu sayede öğrencilerin öğrenme deneyimleri daha etkili ve verimli hale getirilebilir. Buna ek olarak, standart ders müfredatları, AG uygulamalarıyla desteklenerek güncellenebilir ve ders materyalleriyle birlikte kullanılabilir. Teknoloji ile büyüyen ve geleneksel eğitim-öğretim sürecinin ötesinde farklı öğrenme fırsatlarına sahip olan yeni nesil öğrencilere sadece geleneksel yöntemlerle eğitim vermek, onların yeteneklerini sergilemelerine ve kendilerini geliştirmelerine engel olabilir. Bu nedenle, öğrenci profillerine uygun öğretim yöntemleri ve materyalleri yeniden değerlendirme ihtiyacı önemlidir. Tong ve Köymen'in (2012:5) de ifade ettiği gibi artık temel tasarım eğitimini günümüz teknolojik gelişmelerinin paralelinde, daha modern bir eğitim dili ve amaca hizmet eden, daha eğitim bilimsel yaklaşımlarla ele almak fırsatı yakalanmıştır.

## Kaynakça

- Akbulut, D. (2010). "The Effects of Different Student Backgrounds in Basic Design Education", *Procedia Behavioral and Social Sciences*, Sayı 2, s.5331-5338.
- Akbulut, D. (2014). "Tasarımda Temel Etkileşim: Temel Tasarım Eğitiminde Bütünleşik Ortak Zemin", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 1 (13), s.23-40.
- Akçayır, M. and Akçayır, G. (2017). "Advantages and Challenges Associated With Augmented Reality For Education: A Systematic Review of The Literature", *Educational Research Review*, Vol. (20), p. 1–11. DOI: 10.1016/j.edurev.2016.11.002.
- Akdeniz, H. ve Aksel, E. (1989). *Güzel Sanatlar Fakültelerinde Temel Sanat Eğitimi Üzerine Düşünceler ve Bir Bakış Açısı*, Ankara: H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 10.
- Akengin, Ç. ve Başbuğ, Z. (2019). "Temel Sanat Eğitiminde Buluş Yoluyla Öğretim Yaklaşımının Önemi", *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 8(1), s.133-143.
- Aksel, Doğan. (1981). "Tasarım Eğitimi ve Sorunları", 2. *İstanbul Sanat Bayramı*, Türkiye'de Sanat Eğitimi ve Sempozyumu, 22-25 Ekim 1979, İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.
- Alakuş, A. O. (2002). *İlköğretim Okulları 6. Sınıf Resim-İş Dersi Öğretim Programındaki Grafik Tasarımı Konularının Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yöntemiyle ve Bu Yönteme Uygun Düzenlenmiş Ortamda Uygulanması*, Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı.
- Altunbay, M. ve Bıçak, N. (2018). "Türkçe Eğitimi Derslerinde "Z Kuşağı" Bireylerine Uygun Teknoloji Tabanlı Uygulamaların Kullanımı", *ZfWT - Zeitschrift Für Die Welt Der Türken*, Sayı 10 (1), s.127-142.
- Arslan, A. (2010). *Mesleki Eğitim Fakültesi Temel Sanat Eğitimi Derslerinin Program, Öğretim Elemanı ve Öğrenci Faktörlerine Göre Değerlendirilmesi*, Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Resim Öğretmenliği Ana Bilim Dalı.
- Arslan, M. (2007). "Eğitimde Yapılandırmacı Yaklaşımlar", *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, Sayı 40 (1), s.41-61.
- Arslantaş Kamalı, T. (2022). "Sosyal Bilimler Eğitiminde Artırılmış Gerçeklik", *Sosyal Bilgiler Eğitiminde Dijital Öğretim Teknolojileri*, Ed. Hafize Er Türküresin, Ankara: Anı Yayıncılık, s. 49-66.
- Arvanitis, T. N., Petrou, A., Knight, J. E., Savas, S., Sotiriou, S., Gargalakos, M. and Gialouri, E. (2007). "Human Factors and Qualitative Pedagogical Evaluation of A Mobile Augmented Reality System for Science Education Used By Learners With Physical Disabilities", *Personal And Ubiquitous Computing*, Vol. 13 (3), p.243-250. DOI: 10.1007/s00779-007-0187-7.
- Atan, U., Aydın, M., Erkin, M., Fitoz, İ., Gökay, M., Mercin, L., Arslan, D., Hidayetoğlu, M. L., Kara Bilgin, F., Zonuz, N., Canbeldek, S. N., Mdalkıran, M., Diksoy, İ., Ve Kütük, İ. (2019). *Teknoloji Tasarım Öğretmenler İçin Kılavuz*, Ed. Melek Gökay ve Levent Mercin, Ankara: Gazi Mesleki Eğitim Merkezi.

- Atiker, B. (2010). "Yerleştirme Sanatında Yansıtım Hizalama ile Artırılmış Gerçeklik Tasarımları", *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 4 (1), s. 99-121.
- Ayaydın, A. (2010). "Temel Tasarım Eğitiminde Bilgisayar Teknolojisinin Gerekliliği ve Geleceği", *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı (15), p. 52-62.
- Azuma R. T. (1997). "A Survey of Augmented Reality", *Teleoperators and Virtual Environments*, Vol. 6 (4), p. 355–385.
- Baş, A. (2020). *Türkiye’de Temel Tasarım Eğitimi Yapılanmasına İlişkin Bir Yaklaşım*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Endüstri Ürünleri Tasarımı Ana Bilim Dalı.
- Baş, A. ve Akbulut, D. (2020). "Endüstri Ürünleri Tasarımında Temel Tasarım Eğitimi: Türkiye’de Yapılanmalar ve Disiplinler Arası Yaklaşımlar", *Online Journal of Art and Design*, Sayı 8 (4), s. 105-121.
- Billinghurst, M. and Dünser, A. (2012). "Augmented Reality in the Classroom", *the IEEE Computer Society*, Vol. 45 (7), p. 56- 63, DOI: 10.1109/MC.2012.111
- Boucharenc, C.G. (2006). "Research on Basic Design Education: An International Survey", *Int. J. Technol. Des. Educ.*, Vol.16, p. 1–30. DOI: 10.1007/s10798-005-2110-8
- Bronack, S. C. (2011). "The Role of Immersive Media in Online Education", *Journal of Continuing Higher Education*, Vol. 59 (2), p. 113-117.
- Bronack, S. C. (2011). "The Role of Immersive Media in Online Education", *Journal of Continuing Higher Education*, Vol. 59 (2), p. 113-117.
- Bujak, K. R., Radu, I., Catrambone, R., MacIntyre, B., Zheng, R., and Golubski, G. (2013). "Apsychological Perspective On Augmented Reality in The Mathematics Classroom", *Computers& Education*, Vol.68, p. 536–544, DOI: 10.1016/j.compedu.2013.02.017
- Bulu, Ş., ve Keser, H. (2019). "Eğitim 4.0 ve Eğitimde Dönüşüm", *Eğitim Teknolojileri Okumaları 2019*, Ed. A. İşman, H. F. Odabaşı ve B. Akkoyunlu, Ankara: Pegem Akademi, s. 203-222.
- Carmigniani, J., Furht, B., Anisetti, M., Ceravolo, P., Damiani, E. and Ivkovic, M. (2011). "Augmented Reality Technologies, Systems and Applications", *Multimedia Tools and Applications*, Vol. 51, p. 341-377, DOI: 10.1007/s11042-010-0660-6
- Chandrasekera, T. and Yoon, S. Y., (2015). "The Effect of Tangible User Interfaces on Cognitive Load in the Creative Design Process", *2015 IEEE International Symposium on Mixed and Augmented Reality - Media, Art, Social Science, Humanities and Design*, Fukuoka, Japan, p. 6-8, DOI: 10.1109/ISMAR-MASHD.2015.18.
- Chang, K.-E., Chang, C.-T., Hou, H.-T., Sung, Y.-T., Chao, H.-L. and Lee, C.-M. (2014). "Development and Behavioral Pattern Analysis of A Mobile Guide System With Augmented Reality for Painting Appreciation Instruction in An Art Museum", *Comput. Educ.* Vol. 71, p. 185–197.

Chang, Y. L., Hou, H. T., Pan, C. Y., Sung, Y. T. ve Chang, K. E. (2015). "Apply An Augmented Reality in A Mobile Guidance To Increase Sense Of Place For Heritage Places", *Journal of Educational Technology & Society*, Vol. 18 (2), p. 166-178.

Chen, J.-J., Hsu, Y., Wei,W. And Yang, C. (2021). "Continuance Intention of Augmented Reality Textbooks in Basic Design Course", *Educ. Sci.*, Vol. 11 (5), p. 1-16. DOI: 10.3390/educsci11050208

Cheng, K.H., and Tsai, C.C. (2013). "Affordances of Augmented Reality in Science Learning: Suggestions For Future Research", *Journal of Science Education and Technology*, Vol. 22 (4), p. 449-462.

Coşkun, C. (2022). "Sanat ve Tasarım Alanında Yardımcı Bir Öğretim Aracı Olarak Artırılmış Gerçeklik", *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, Sayı 13 (1), s. 13-21, DOI: 10.1080/17439884.2016.1252770

Çağlar, C. (2022). "Hizmet İşletmelerinde Genişletilmiş Gerçeklik (XR) Kullanımı", *Disiplinlerarası Boyutlarıyla Hizmet İşletmeleri*, Ed. Yusuf Yıldırım, İstanbul: Eğitim Yayınevi, s.159-170.

Çetinkaya, Ç. (2014). "Basic Design Education Parameters in Turkey", *In Humanitas International Journal of Social Sciences*, Vol.2 (4), p. 31-46.

Delello, J. A. (2014). "Insights From Pre-Service Teachers Using Science-Based Augmented Reality", *Journal of Computers in Education*, Vol. 1(4), p. 295-311, DOI: 10.1007/s40692-014-0021-y

Diao, P. and Shih, N. (2019). "Trends And Research Issues of Augmented Reality Studies In Architectural and Civil Engineering Education-A Review of Academic Journal Publications", *Applied Science*, Vol. 9, p.1840, DOI: 10.3390/app9091840

Diğler, M. (2021). "Sanat Eğitiminde Kullanılan Tasarım Eleman ve İlkeleri", *Sanat Eğitimi: Çocuğun Sanatsal Gelişiminden Yüksek Öğretimdeki Sanal Sınıflara*, Ed. Tolga Akalın, Ankara: Pegem Yayıncılık, s. 43-79, DOI: 10.14527/9786257228879

Direk, K. (2020). *Artırılmış Gerçeklik ile Çocuk Hikâye Kitabı Tasarımı*, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Arel Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Grafik Tasarımı Anasanat Dalı.

Dirik, M. Z. (2015). *Eğitim Programlar ve Öğretim: Öğretim İlke ve Yöntemleri*, 2. Basım, Ankara: Pegem Yayıncılık.

DiSerio, Á., Ibáñez, M. B. and Kloos, C. D. (2013). "Impact of An Augmented Reality System on Students' Motivation for A Visual Art Course", *Computers & Education*, Vol. 68, p. 586-596.

Dunleavy, M., Dede, C., and Mitchell, R. (2009). "Affordances And Limitations of Immersive Participatory Augmented Reality Simulations for Teaching And Learning", *Journal of Science Education and Technology*, Vol. 18(1), p. 7-22, DOI: 10.1007/s10956-008-9119-1

Elmqaddem, N. (2019). "Augmented Reality and Virtual Reality in Education. Myth or Reality?", *International Journal of Emerging Technologies in Learning*, Vol.14(03), p.234-242, DOI: 10.3991/ijet.v14i03.9289

Enhos, H. (2007). *Temel Tasarım I ve II Derslerinin Öğretme-Öğrenme Süreçlerine İlişkin Öğrenci Görüşleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim Anabilim Dalı.

Erbaş, Ç., V, Demirer. (2015). "Eğitimde Sanal ve Artırılmış Gerçeklik Uygulamaları", *Eğitim Teknolojileri Okumaları*, Ed. B. Akkoyunlu, A. İşman ve H. F. Odabaşı, Ankara: TOJET, s. 131- 148.

Erişti, S. D., Uluuysal, B. ve Dindar, M. (2013). "Görsel Algı Kuramlarına Dayalı Etkileşimli Bir Öğretim Ortamı Tasarımı ve Ortama İlişkin Öğrenci Görüşleri", *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, Sayı 3 (1), s. 47-66.

Ersoy, H., Duman, E. ve Öncü, S. (2016). "Artırılmış Gerçeklik ile Motivasyon ve Başarı: Deneysel Bir Çalışma", *Journal of Instructional Technologies and Teacher Education*, Sayı 5 (1) , s.39-44.

Erten P. (2019). "Z Kuşağının Dijital Teknolojiye Yönelik Tutumları", *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Elektronik Dergisi*, Sayı 10 (1), s.190- 202.

Ferrer-Torregrosa, J., Torralba, J., Jimenez, M. A., Garcí'a S., and Barcia, J. M. (2015). "ARBOOK: Development and Assessment of a Tool Based on Augmented Reality for Anatomy", *Journal of Science Education and Technology*, Vol. 24, p. 119–124. DOI: 10.1007/s10956-014-9526-4

Fleck, S., Simon, G., and Bastien, J. C. (2014). "AIBLE: An Inquiry-Based Augmented Reality Environment For Teaching Astronomical Phenomena [Poster]", *In 2014 IEEE International Symposium on Mixed and Augmented Reality-Media, Art, Social Science, Humanities and Design (ISMAR-MASH'D)*, p. 65-66, DOI: 10.1109/ISMAR- AMH.2014.6935440

Freitas, R. ve Campos, P. (2008). "SMART: A System of Augmented Reality for Teaching 2nd Grade Students", *Proceedings of the 22nd British HCI Group Annual Conference on People and Computers: Culture, Creativity, Interaction*, Liverpool John Moores University, UK., Vol. 2, p. 27-30.

Gecu-Parmaksız, Z. and Delialioğlu, Ö. (2018). "The Effect of Augmented Reality Activities on Improving Preschool Children's Spatial Skills", *Interactive Learning Environments*, Vol.28 (7), p. 876-889, DOI: 10.1080/10494820.2018.1546747

Gence Deliduman, C. ve Orhon İstifoğlu, B. (2006). *Temel Sanat Eğitimi*, 1. Basım, Ankara: Gerhun Yayınları.

Gençaydın, Z. (1989). "Temel Sanat Eğitiminin Düşünsel Temelleri", *G.S.F'de Temel Sanat Eğitimi Semineri*. Hacettepe Üniversitesi G.S.F, Ankara: G.S.F Yayını: 10.

Gökaydın, N. (2002). *Sanat Eğitimi Öğretim Sistemi ve Bilgi Kapsamı-Temel Sanat Eğitimi*, 1. Basım, Ankara: MEB Yayınları.

Gökaydın, N. (2010). *Temel Sanat Eğitimi Sanat Eğitimi Öğretim Sistemi ve Bilgi Kapsamı*, Ankara: MOSS Eğitim.

Gümüş, Ç. (2021). "Sanat Eğitimi ve Bilgisayar Destekli Öğretim", *Sanat Eğitimi: Çocuğun Sanatsal Gelişiminden Yüksek Öğretimdeki Sanal Sınıflara*, Ed. Tolga Akalın, Ankara: Pegem Yayıncılık, s. 213-226, DOI: 10.14527/9786257228879

Güzel, M. (2019). "Dijital Medyada Doğan Z Kuşağının Sosyal Medya ve Yüz Yüze İletişim Becerileri: İstanbul Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu Öğrencilerine Yönelik Bir Ön Çalışma", *Dijital Çağda Televizyon ve Medya*, Ed. Ceyhan Kandemir, İstanbul: Der Yayınları, s. 235-260.

Hannafin, M. J., and Hooper, S. R. (1993). "Learning Principles", *Instructional Message Design: Principles From The Behavioral and Cognitive Sciences*, 2nd ed, Ed. M. Fleming and W. H. Levie, New Jersey: Educational Technology Publications Englewood Cliffs, p. 191-227.

Hung, Y.-H., Chen, C.-H., and Huang, S. W. (2016). "Applying Augmented Reality to Enhance Learning: A Study of Different Teaching Materials", *J. Comput. Assist. Learn.* Vol. 33, p. 252–266.

Hurwitz, A. ve M. Day (2007). *Children And Their Art: Methods for The Elementary School*, California Belmont: Thomson Wadsworth.

Ibáñez, M. B., Di Serio, Á., Villarán, D., and Delgado Kloos, C. (2014). "Experimenting With Electromagnetism Using Augmented Reality: Impact on flow student experience and Educational Effectiveness", *Computers & Education*, Vol. 71, p. 1-13.

Indrastoeti, J. and Tribudiharto, T. (2018). "Analysis of Students' Need for Augmented Reality As An Art Learning Medium in Primary School Teacher Education at Universitas Sebelas Maret", *International Journal of Educational Research Review*, Vol. 3 (3), p. 86-92, DOI:10.24331/ijere.451428

Itten, J. (1967). *Design and Form: The Basic Course at The Bauhaus*, London: Hudson.

Karabay, Ö. (2020). "Güzel Sanatlar Öğrencilerinin Tasarım Gücünü Geliştirmede (Eleştirel Bakma-Merak Etme-Hayal Kurma-Yaratma Bağlamında) Temel Sanat/Tasarım Dersinin Gerekliliği", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 10 (22), s. 108-120.

Karakaş, M. ve Özerbaş, M. A. (2020). "Öğrencilerin Artırılmış Gerçeklik Uygulamaları Üzerine Görüşleri: Optik Ünitesi Örneği", *Kastamonu Eğitim Dergisi*, Sayı 28 (5), s. 2000-2008, DOI:10.24106/kefdergi.4180

Karakelle, Ş. (2020). "Yaratıcı Düşünme", *Dijital Teknoloji Aracılı Düşünme Öğretimi: Düşünme-Akıl Yürütme, Dijital Teknoloji, Eğitim Teknolojisi*, Ed. Mukaddes Erdem ve Fırat Sarsar, 1. Basım, Ankara: Pegem Yayıncılık.

Kaufmann, H., Schmalstieg, D., and Wagner, M. (2000). "Construct3D: A Virtual Reality Application for Mathematics and Geometry Education", *Education and Information Technologies*, Vol. 5 (4), p.263-276.

Kaur, D. P., Mantri, A., and Horan, B. (2019). "Design Implications for Adaptive Augmented Reality Based Interactive Learning Environment for Improved Concept Comprehension in



Engineering Paradigms”, *Interactive Learning Environments*, Vol. 30 (4), p. 589-607, DOI: 10.1080/10494820.2019.1674885

Kipper, G., and Rampolla, J. (2012). *Augmented Reality: An Emerging Technologies Guide To AR*, Oxford: Syngress.

Ko, C. H., Chang, T. C., Chen, Y. H., and Hua, L. H. (2011). “The Application of Augmented Reality to Design Education in Edutainment Technologies”, *Educational Games and Virtual Reality / Augmented Reality Applications: 6th International Conference on E-learning and Games, Edutainment 2011, September, Taipei, Taiwan, Proceedings 6*, p. 20-24.

Konca, F. (2020). *Eğitim 4.0: Eğitimin Geleceği Tartışmalarının Neresindeyiz?*, 2. Basım, Ankara: Pegem Yayıncılık.

Köse, U., Koç, D. ve Yücesoy, S. A. (2013). “An Augmented Reality Based Mobile Software To Support Learning Experiences in Computer Science Courses”, *Procedia Computer Science*, Vol. 25, p. 370-374.

Kurubacak, G. and Altinpulluk, H. (2017). *Mobile Technologies and Augmented Reality in Open Education*, Pensilvanya: IGI Global, DOI: 10.4018/978-1-5225-2110-5

Küçük, S., Yılmaz, R. ve Göktaş, Y. (2014). “İngilizce Öğreniminde Artırılmış Gerçeklik: Öğrencilerin Başarı, Tutum ve Bilişsel Yük Düzeyleri”, *Eğitim ve Bilim*, Sayı 39 (176), s. 393-40 .

Künüçen, H. H. Ve Demirci, A. (2021). “İletişim Eğitimi ve Artırılmış Gerçeklik Uygulaması: Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü Örneği”, *Yeni Medya*, Sayı 10, s.87-106.

Leslie, K. C., Low, R., Jin, P., and Sweller, J. (2012). “Redundancy and Expertise Reversal Effects When Using Educational Technology To Learn Primary School Science”, *Educational Technology Research and Development*, Vol. 60 (1), p. 1-13, DOI: 10.1007/s11423-011-9199-0.

Liu, X., Li, Y., Pan, P., and Li, W. (2011). “Research On Computer-Aided Creative Design Platform Based On Creativity Model”, *Expert Systems with Applications*, Vol. 38 (8), p. 9973–9990. DOI: 10.1016/j.eswa.2011.02.032.

Luckin, R. ve Fraser, D. S. (2011). “Limitless Or Pointless? An Evaluation of Augmented Reality Technology In The School And Home”, *International Journal of Technology Enhanced*, Vol. 3(5), p.510-524, DOI: 10.1504/IJTEL.2011.042102.

Majoros, A., and Neumann, U. (2001). *Support of Crew Problem-Solving and Performance with Augmented Reality*, In Bioastronautics Investigators' Workshop, Galveston, TX January, p. 17-19.

Mariano Alcañiz, Manuel Contero, David C. Pérez-López and Mario O. (2010). “Augmented Reality Technology for Education”, *New Achievements in Technology, Education and Development*, Ed. Safeullah Soomro, NY: InTech, p. 247-256.

Meredith, T. R. (2015). “Using Augmented Reality Tools To Enhance Children’s Library Services”, *Technology, Knowledge and Learning*, Vol.20 (1), p.71-77.

Molnár, G., Szűts, Z. and Biró, K. (2018). "Use of Augmented Reality in Learning", *Acta Polytechnica Hungarica*, Vol. 15 (5), p. 209-222.

Moore, M. G. (1989). "Three Types of Interaction", *The American Journal of Distance Education*, Vol. 3 (2), p. 1-6.

Naylor, S. and Keogh, B. (1999). "Constructivism in classroom: Theory into practice", *Journal of Science Teacher Education*, Vol. 10 (2), p. 93-106.

Neves, A. G., and Duarte, E. (2015). "Using Virtual Environments in Basic Design Education", *Senses & Sensibility*, Special Issue 15, February 2016 Edition, p. 273-280.

Neves, A. G., Duarte, E. and Dias, D. (2016). "Basic Design Meets Virtual Reality: A Tentative Methodology", *IADE Doctoral Conference*, 16-17.06, Portugal.

Neves, A. G., Duarte, E., Dias, D., Saraiva, M. (2017). "The Impact of A Virtual Reality-Based Tool On Teaching And Learning Basic Design: Early Perceptions", *Design Doctoral Conference'17: TRANScendency, Proceedings of the DDC 4th Conference*, Lisboa: IADE -Creative University / Edições IADE, p. 167-174.

Nurbekova, Z. and Baigusheva, B. (2020). "On The Issue of Compliance With Didactic Principles in Learning Using Augmented Reality", *International Journal Of Emerging Technologies In Learning (İjet)*, Vol. 15 (15), p. 121-132.

Obeid, S., and Demirkan, H. (2020). "The Influence of Virtual Reality on Design Process Creativity in Basic Design Studios", *Interactive Learning Environments*, Vol. 31, p. 1841-1859, DOI:10.1080/10494820.2020.1858116

Osuna, J. B., Gutiérrez-Castillo, J., Llorente-Cejudo, M. and Ortiz, R. V. (2019). "Difficulties in the Incorporation of Augmented Reality in University Education: Visions from the Experts", *Journal of New Approaches in Educational Research (NAER Journal)*, Vol. 8 (2), p. 126-141.

Özaltun, G. (2022). "Artırılmış Gerçekliği Görsel İletişim Tasarımı Bağlamında Düşünmek", *Görsel İletişimde Disiplinlerarası Yaklaşım*, Ed. Erdoğan Köse, İstanbul: Kriter Yayınevi, s. 21-47.

Özarıslan, Y. (2013). *Genişletilmiş Gerçeklik ile Zenginleştirilmiş Öğrenme Materyallerinin Öğrenen Başarısı ve Memnuniyeti Üzerindeki Etkisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uzaktan Eğitim Ana Bilim Dalı.

Özderin, S. (2019). "Bir Yöntem Önerisi Kapsamında: Grafik Sanatlarda Temel Sanat ve Tasarım Eğitiminde Analitik Düşünme Ve Sistematik Biçimlendirme", *Journal Of Social And Humanities Sciences Research*, Sayı 6 (42), s. 2823-2847.

Özgen, D. S. (2018). *Assessing Usability of Virtual Reality For Basic Design Education*, A Master's Thesis, Department of Interior, Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent University, Institute of Fine Arts, Architecture and Environmental Design.

Özgen, D.S., Afacan, Y. and Sürer, E. (2021). "Usability of Virtual Reality For Basic Design Education: A Comparative Study With Paper-Based Design", *International Journal of Technology and Design Education* Vol. 31, p. 357–377, DOI: 10.1007/s10798-019-09554-0

Özkan, Z. C. (2008). *Temel Tasarım Eğitimi ve Dijital Ortam*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı.

Özmen, N. V., Yörük, T., ve Tonguç, G. (2022). "Artırılmış Gerçeklik Teknolojisinin Eğitim Ortamlarında Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi", *5th International Open & Distance Learning Conference- IODL*, p. 1143-1154, Eskişehir, Türkiye.

Öztuna, H. Y. (2007). *Görsel İletişimde Temel Tasarım*, İstanbul: Yorum Sanat ve Yayıncılık.

Persefoni, K. and Tsinakos, A. (2016), "A Mobile Augmented Reality Application for Primary School's History", *IOSR Journal of Research & Method in Education*, Vol. 6 (6), p. 56-65.

Petrov, P., Atanasova, T., and Kostadinov, G. (2021). "Enhancing Art Education In School Through Augmented Reality", *7th SWS International Scientific Conferences on Social Sciences – ISCSS*, December, DOI: 10.5593/sws.iscss.v2020.7.2/s13.12

Prensky, M. (2001). "Digital Natives, Digital Immigrants", *On the Horizon*, MCB University Press, Vol. 9 (5), p. 1-6.

Quintero J., Baldiris S., Rubira R., Cerón J. and Velez G. (2019). "Augmented Reality in Educational Inclusion. A Systematic Review on the Last Decade", *Frontiers in Psychology*, Vol. 10, p. 18-35, DOI: 10.3389/fpsyg.2019.01835

Radu, I. (2012). "Why Should My Students Use AR? A Comparative Review of The Educational Impacts of Augmented-Reality," *2012 IEEE International Symposium on Mixed and Augmented Reality (ISMAR)*, Atlanta, USA, p. 313-314, DOI: 10.1109/ISMAR.2012.6402590.

Rand, P. (1993). *Design, Form and Chaos*, London: Yale University Press.

Rothman, D. (2014). "A Tsunami of Learners Called Generation Z", *Public Safety: A State of Mind*, Vol. 1 (1), p. 1-5, DOI: 10.1007/s13398-014-0173-7.2

San, İ. (2003). *Sanat Eğitimi Kuramları*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Sarı, İ. (2022). "Sosyal Bilimler Eğitiminde Teknoloji Kullanımı", *Sosyal Bilgiler Eğitiminde Dijital Öğretim Teknolojileri*, Ed. Hafize Er Türküresin, Ankara: Anı Yayıncılık, s. 1-27.

Seylan, A. (2004). *Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde Temel Tasarım (Basic Design) Dersinin Verimlilik Düzeyini Arttırıcı Uygulama Modellerinin Araştırılması ve Geliştirilmesi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Samsun: On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Sanat Dalı.

Seymen, A. F. (2017). "Y ve Z Kuşak İnsanı Özelliklerinin Millî Eğitim Bakanlığı 2014-2019 Stratejik Programı ve TÜBİTAK Vizyon 2023 Öngörülerini İlişkilendirilmesi", *Kent Akademisi*, Sayı 10(32), s. 467–489, <https://dergipark.org.tr/pub/kent/issue/34454/346427>.

Shelton, B. E. and Hedley, N. R. (2002). "Using Augmented Reality For Teaching Earth-Sun Relationships To Undergraduate Geography Students", *The First IEEE International Workshop Augmented Reality Toolkit*, Darmstadt, Germany, p.8, DOI: 10.1109/ART.2002.110694.

Solak, E., and Cakir, R. (2015). "Exploring The Effect of Materials Designed With Augmented Reality On Language Learners' Vocabulary Learning", *Journal of Educators Online*, Vol. 12 (2), p. 50-72.

Somyürek, S. (2014). "Öğretim Sürecinde Z Kuşağının Dikkatini Çekme: Artırılmış Gerçeklik", *Eğitim Teknolojisi Kuram ve Uygulama*, Sayı 4 (1), s. 63-80. DOI: 10.17943/etku.88319.

Şaşan, H. (2002). "Yapılandırmacı Öğrenme", *Yaşadıkça Eğitim*, Sayı 74-75, s. 49-52.

Tamim, R. M., Bernard, R. M., Borokhovski, E., Abrami, P. C. and Schmid, R. F. (2011). "What Forty Years of Research Says About the Impact of Technology on Learning: A Second-Order Meta-Analysis and Validation Study", *Review of Educational Research*, Vol. 81 (1), p. 4-28, DOI:10.3102/0034654310393361

Taş, H. Y. ve Kaçar, S. (2019). "X, Y ve Z Kuşağı Çalışanlarının Yönetim Tarzları ve Bir İşletme Örneği", *OPUS International Journal of Society Researches*, Sayı 11 (18), s. 643-675, DOI:10.26466/opus.554751

Taşkıran, A., Koral, E., ve Bozkurt, A. (2015). "Artırılmış Gerçeklik Uygulamasının Yabancı Dil Eğitiminde Kullanılması", *Akademik Bilişim 15, 4-6 Şubat*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Tekel, A. ve Görer Tamer, N. ve Memlük, N. O. ve Gürer, N. ve Ceylan Kızıldaş, A. (2016). "Görsel Sanatlara İlişkin Kişisel İlgisi ve Deneyimlerin Temel Tasarım Eğitimine Yansımaları", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 0 (17), s. 159-169.

Teklemariam, H. G., Kakati, V., and Das, A. K. (2014). "Application of VR Technology in Design Education", *In DS 78: Proceedings of the 16th International Conference on Engineering and Product Design Education (E&PDE14)*, Design Education and Human Technology Relations, 04-05.09, Enschede: University of Twente, The Netherlands.

Tepecik, A. (2002). *Grafik Sanatlar*, Ankara: Detay Sistem Ofset.

Tuncer, M., ve Taşpınar, M. (2008). "Sanal Ortamda Eğitim ve Öğretimin Geleceği ve Olası Sorunlar", *Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 10 (1), s. 125-144.

Uysal, E. (2015). "Temel Tasarım Dersine İlişkin Öğrenci Görüşleri", *Yedi*, Sayı (14), s. 51-65.

Wang, K., and Nickerson, J. V. (2017). "A Literature Review On Individual Creativity Support Systems", *Computers in Human Behavior*, Vol. 74, p. 139-151, DOI: 10.1016/j.chb.2017.04.035

Wei, X., Weng, D., Liu, Y., and Wang, Y. (2015). "Teaching Based on Augmented Reality For A Technical Creative Design Course", *Computers & Education*, Vol. 81, p. 221-234.

Wilks, J., Cutcher, A. and Wilks, S. (2012). "Digital Technology in the Visual Arts Classroom: An [Un] Easy Partnership", *Stud. Art Educ.*, Vol. 54, p. 54-65.

- Wong, W. (1972). *Principles of Two-Dimensional Design*, New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Wu, H. K., Lee, S. W. Y., Chang, H. Y., and Liang, J. C. (2013). "Current Status, Opportunities and Challenges of Augmented Reality in Education", *Computers & Education*, Vol. 62, p. 41-49.
- Yaşlıca, E. (2020). "Sanal Sınıf Ortamında Etkileşimli Öğretim Materyalinin Başarıya ve Tutuma Etkisi", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 20 (1), s. 39-56, DOI:10.18037/ausbd.700328
- Yıldırım İ. (2019). "Geçmişten Günümüze Temel Tasarım Eğitimi ve Bu Eğitimde Dijitalleşmeye Yönelik Görüş ve Beklentiler", *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*, Sayı (3), 18-34.
- Yıldırım, İ. (2022). *Temel Tasarım Eğitimi ve Güncel Öğrenme Ortamlarında Dijital Öyküleme Yöntemi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı.
- Yılmaz, R. M., and Göktaş, Y. (2018). "Using Augmented Reality Technology in Education", *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Vol. 47 (2), p. 510-537.
- Yoon, S., Anderson, E., Lin, J. and Elinich, K. (2017). "How Augmented Reality Enables Conceptual Understanding of Challenging Science Content", *Journal of Educational Technology & Society*, Vol. 20(1), p. 156-168.
- Zelanski, P. and Fisher, M. P. (1996). *Design Principles and Problems*, NY: Van Nostrand Reinhold.

## DENEYSEL KARTOGRAFİYİ SİVİL TAHAYYÜL KATILIMIYLA YENİDEN KURGULAMAK: BİR ATÖLYE ÇALIŞMASI

### RECONSTRUCTING EXPERIMENTAL CARTOGRAPHY WITH CIVIC IMAGINATION: A WORKSHOP STUDY

Gizem Hediye Eren\*, Merve Buldaç\*\*

#### Öz

Deneysel kartografi, mekân ve güç arasındaki ilişkiye alternatif bakış açılarını temsil etmek ve yerin yaşam içindeki önemini vurgulamak için kartografik tekniklerin kullanılması olarak tanımlanabilir. Kentsel mekân kullanıcılarının, farklı bir sivil failliği deneyimleyebilecekleri yarı-kurgusal bir alanda kendine ait bir alan yaratması ve kolektif bir manzaraya kişisel bir iz bırakması için spekülative bir durum tanıtmak, insanların yeni bir dünya tasavvur etmelerine fırsatlar sunmaktadır. Bu çalışmada, “deneysel kartografi”; farklı bir sivil failliğin deneyimleneceği yarı-kurgusal alan; ortak yaşam çerçevesinde İzmir Kültürpark civarında yürütülen “atölye çalışması” ise spekülative durum olarak kurgulanmıştır. Çalışma, bu eleştirel yapım atölyesinde tasarlanmış bir rehber-araç setini ve katılımcıların kente dair kişisel izlenimlerini yansıttığı üretimleri sunmaktadır. Katılımcılar, kentteki uyum ve gerilimlere dair izlenimlerini ve eleştirilerini deneysel kartografiyle yansıtmış, deneysel haritalar, manifestolar ve bunlara yönelik kent tabelası/afiş tasarlamışlardır. Yarı-kurgusal alanı algılama biçimlerine göre farklı fikirler ve teknikler üzerinden üretilen atölye çıktıları, sivil tahayyülü işe koşmada deneysel kartografinin güçlü bir ifade aracı olduğunu göstermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Deneysel Kartografi, Eleştirel Tasarım, Katılımcı Tasarım, Sivil Tahayyül.

#### Abstract

Experimental cartography uses cartographic techniques to represent alternative views on the correlation between space, power, and the significance of place. Introducing a speculative situation for urban space “users” to craft their space within a semi-fictional realm offers exercising a unique civic agency and leaving personal imprints on a shared landscape. In this study, “experimental cartography” was the semi-fictional space where a different civic agency is experienced; and the “workshop” conducted around İzmir Kültürpark was the speculative situation. The study showcases a guide-tool set and participants' creations, embodying their city impressions from the critical-making workshop. Participants reflected on their impressions and criticisms of harmony and tensions in the city through experimental cartography and designed experimental maps, manifestos and city signs/posters. Workshop outputs produced with different ideas and techniques, that are influenced by perceptions of the semi-fictional space, demonstrate experimental cartography as a potent tool for activating civic imagination.

**Keywords:** Experimental Cartography, Critical Design, Participatory Design, Civic Imagination.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.03.2023 - Kabul tarihi: 26.09.2023.*

\* Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, gheren@eskisehir.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-1560-3237>, Eskişehir/TÜRKİYE.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İçmimarlık Bölümü, merve.buldac@dpu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8390-0175>, Kütahya/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Deneysel haritacılığın temel hedeflerinden biri, sosyal ağlar, çevresel modeller ve kültürel dinamikler gibi karmaşık mekânsal ilişkileri ve olguları temsil etmenin yeni yollarını keşfetmektir. Dünya hakkında düşünme ve anlama biçimini değiştirme ve yaşamları şekillendiren karmaşık uzamsal ilişkilere yeni bakış açıları sağlama potansiyeline sahip bu araç, çalışma kapsamında kentlinin, bakış açısını iletmek için eleştirel üretimin odağına kenti alarak, kente ve mekâna ilişkin bir eleştiri yöneltmek için yeniden kurgulanmıştır. Bu yeniden üretimin amacı, kentlinin eleştirel söylemler ve eylemler üretmesi için deneysel kartografinin güçlü yönlerinden yararlanılmasıdır. Bu kapsamda İzmir'in Konak ilçesinde yer alan Kültürpark, çevresi ve Kordon boyu civarında katılımcılarla kişisel deneyimler ve mekânın algısı merkezinde bir atölye çalışması yapılmıştır. Bunun için de bir araç seti ve rehber geliştirilmiştir. Bu araç seti hazırlanırken Sanders ve Dandavate (1999) tarafından geliştirilen ve birlikte tasarım ve üretim aracı olarak herkesin yaratıcı üretimini teşvik eden ve destekleyen Maketools araçlarından esinlenilmiştir. MakeTools, kolektif yaratıcılığı geleceğe yönelik olumlu değişime yönlendirmek ve kullanmak için herkes tarafından kullanılabilen bir dildir. Bu araç setinin kullanım mantığının altında tüm insanların yaratıcı olduğu ve kullanımları için ilgili araçlar ve bağlamlar sağlanırsa ortak tasarım süreçlerine katılabilecekleri fikri yatmaktadır (<http4>).

Çalışma kapsamında insanları kentte halka açık yerlere yönelik deneysel bir harita tasarlamaya davet etmek, yarı-kurgusal ve sınırlı bir senaryoda sivil/yurttaş hayal gücünü geliştirmeye ve sivil/yurttaş gücünü uygulamaya yönelik bir egzersiz olarak düşünülmüştür. İnsanlar kente dair çeşitli unsurları kendi bakış açılarıyla geliştirdikleri kavramlar altında günlük yaşamlarıyla bağlantılı olarak deneyimlemiş ve bu süreçte üzerinde çalıştıkları coğrafyaya dönük çeşitli bağlamlar üzerine düşünmüşlerdir. Bu yönüyle çalışma kurgusunun önemli bir ayağı eleştirel düşünme ve eleştirel tasarımıdır.

Deneysel Kartografi Atölyesi kurgusunda önemli bir diğer unsur ise katılımcı tasarım yaklaşımı ve katılımcı tasarım araç ve tekniklerini organize etmek için Sander vd. (2010) tarafından önerilen çerçevedir. Katılımcı tasarım yaklaşımı, katılımcıların tasarım sürecinde söz sahibi olmalarına olanak tanırken, çerçeve ise tasarımcı olmayanları belirli katılımcı tasarım etkinliklerine dahil etmeyi amaçlamaktadır. Ayrıca katılımcı tasarım araçlarına ve tekniklerine

genel bir bakış sağlamakta ve hangi araç ve tekniklerin ne zaman ve hangi amaçla kullanılacağı hakkında öneriler sunmaktadır. Katılımcı odaklı bu atölye süreci, sivil tahayyülü harekete geçirerek, mevcut toplumsal, ekonomik vb. koşullarda şekillenen ilgili kente alternatifler üretebilmelerini ya da mevcut durumu kendi bakış açılarıyla/fikirleriyle ortaya koymalarını desteklemesi açısından önem taşımaktadır.

## 2. Katılımcı Tasarım Kavramı ve Katılımcı Tasarım Araç ve Teknikleri

Katılımcı tasarım, tüm tarafların gereksinimlerini karşılayan bir çözüm oluşturmak için kullanıcılar ve geliştiriciler gibi paydaşların aktif katılımını içeren bir tasarım yaklaşımı olarak tanımlanabilir. Katılımcı tasarım süreci, paydaşların tasarımın erken aşamalarında dahil edildiği bir süreci ifade etmektedir. Paydaşların ve son kullanıcıların bir araya gelmesi, tasarım sürecinin kullanıcı deneyimini dikkate almaya daha açık olmasını sağlamaktadır. Katılımcı tasarım, daha yaratıcı bir geliştirme atmosferini beslediği için kullanıcı merkezli tasarımın yenilenmesine katkıda bulunmakta (Rosenzweig, 2015), yaratıcı çözümler üretmek için farklı paydaşların fikirler üzerinde tartışması ve iş birliği yapması için bir alan sağlamaktadır. Olası sorunları ya da iyileştirme alanlarını iş birliği içinde belirlemeye ve nihai sonuç için her paydaşa ortak sorumluluk ve sahiplik duygusu oluşturmaya yardımcı olmaktadır. Bireysel bakış açılarının dikkate alındığı daha geniş, daha anlamlı sonuçlara varılmasını sağlamaktadır. Katılımcının eş tasarımcı ve eş üretici olarak sürece katıldığı yaklaşım, bu yönüyle kullanıcı odaklı tasarım yaklaşımından ayrılmaktadır (Kesdi ve Güneş, 2019).

Bu tasarım yaklaşımının araçlarını ve tekniklerini düzenlemeye yönelik bir çerçeve, katılımcı tasarım, araştırma ve uygulamalarını birbirine bağlamaya yardımcı olmaktadır. Sanders vd. (2010) tarafından önerilen “Katılımcı Tasarımın Araç ve Tekniklerini Düzenleme Çerçevesi” adlı çalışma, tasarımcı olmayanları belirli katılımcı tasarım faaliyetlerine dahil etmek için katılımcı tasarım araçlarına ve tekniklerine genel bir bakış sunmaktadır. Bu çerçevenin “biçim”, “amaç” ve “bağlam” olmak üzere üç boyutu vardır. İlk boyut olan *biçim*; bir etkinlikte katılımcılar arasında gerçekleşen yapma, anlatma ve/ya da canlandırma olan farklı eylem türlerini tanımlamakta; ikinci boyut olarak *amaç*; araçların ve tekniklerin neden kullanıldığını açıklayan dört boyutta tanımlanmaktadır. Bu boyutlar;



- Katılımcıları yoklamak (probing),
- Katılımcıları ilgi alanına çekmek için hazırlamak (priming),
- Onların mevcut deneyimlerini daha iyi anlamak (understand),
- Gelecek senaryoları yaratarak ve keşfederek fikirler ya da tasarım konseptleri üretmek (generate)

olarak sıralanabilir. Yapma, anlatma ve/ya da canlandırma biçimlerinden her birini herhangi bir amaç için kullanmak mümkündür. Son olarak *bağlam* ise; araçların ve tekniklerin nerede ve nasıl kullanıldığını açıklamaktadır. Bağlam, “grup büyüklüğü ve bileşimi”, “yüz yüze ve çevrimiçi olma durumu”, “mekân” ve “paydaş ilişkileri” olmak üzere dört boyutla tanımlanmaktadır.

Araçların ve tekniklerin amacını ve bağlamını anlamak ve bunları yapılan ortak tasarım etkinliğine göre özelleştirmek önem taşımaktadır. Kolaj araç setinin içeriği ve kullanım talimatları, uygulanacağı bağlamın yanı sıra amaca bağlı olarak da değişiklik göstermektedir. Örneğin, iki boyutlu kolajlar, mevcut deneyimi anlamak, katılımcıları yoklamak, onları konuya hazırlamak ya da gelecek hakkında fikir üretmelerini sağlamak için kullanılabilir (Sanders vd., 2010). Tablo 1’de de katılımcı tasarım etkinliklerinde kullanılan araç ve tekniklerin biçime göre organize edilmiş (yapma-anlatma-canlandırma) örnekleri listelenmektedir. İşaretli kutular bu araç ve tekniklerin hangi amaçlara göre (yoklama-hazırlama-anlama-üretme) uygulandığını göstermektedir.

**Tablo 1.** Biçim ve amacına göre katılımcı tasarımın araç ve teknikleri (Sanders vd., 2010).

Araçlar ve Teknikler	Yoklamak (probing)	Hazırlamak (priming)	Anlamak (understand)	Üretmek (generate)
Dokunsal (somut) nesnelere yapmak				
Zaman çizelgeleri, daireler vb. içeren arka planlar üzerinde görsel ve sözlü tetikleyiciler kullanan <b>2 boyutlu kolajlar</b>	x	x	x	x
Desenli arka planlar üzerinde görsel ve sözlü bileşenler kullanılarak <b>2 boyutlu haritalandırmalar</b>		x	x	x
Köpük, kil, lego ya da cırt cırt ile <b>3 boyutlu Modelleme</b>			x	x

Söylemek, anlatmak ve açıklamak				
Yazma, çizme, bloglar, fotoğraflar, video vb. aracılığıyla günlükler ve günlük <b>günlükler</b>	x	x	x	
Fikirleri organize etmek, kategorize etmek ve önceliklendirmek için <b>kartlar</b> <i>Kartlar video parçacıkları, olaylar, işaretler, izler, anlar, fotoğraflar, alanlar, teknolojiler, şablonlar veya provokasyonlar içerebilir.</i>			x	x
Sahnelemek, canlandırmak ve oynamak				
Oyun tahtaları, oyun taşları ve oynamak için kurallar		x	x	x
Sahne donanımları ve kara kutular			x	x
Kullanıcıları gelecekteki durumlarda ayarlayarak <b>katılımcı tasavvur ve canlandırma</b>				x
Doğaçlama				x
Canlandırma, skeçler ve oyunculuk			x	x

Katılımcı tasarımın hedefleri, temel olarak insan-bilgisayar etkileşimi geliştirme ile ilgili olmakla birlikte bugüne kadar gelişmiş, mekân tasarımı, ürün geliştirme, endüstriyel tasarım, mimari, hizmet ve dönüşüm tasarımı içeren çalışmalarda kullanılmıştır (Sanders vd., 2010).

Katılımcı tasarım, tasarımcıların kullanıcıları ve paydaşları tasarım sürecine dahil etmesine, çeşitli bakış açılarını ve deneyimleri dikkate almasına olanak tanıyarak, daha ilgili, etkili ve sosyal açıdan sorumlu çözümler geliştirebilmesine olanak tanımaktadır. Eleştirel tasarım için; (i) çeşitli katılımcı gruplarını dahil ederek, tasarımcıların kritik sorunları belirlemesine ve birden çok bakış açısını dikkate almasına yardımcı olan ortak tasarım atölyeleri (co-design workshops) (Sanders and Westerlund, 2011); (ii) kullanıcıların prototip oluşturma sürecine dahil edilmesini, geri bildirim ve önerilerde bulunmalarını sağlayan ortak üretim atölyeleri (Sanders ve Stappers, 2008); (iii) gereksinimleri ve davranışları hakkında fikir edinmek için kullanıcıları doğal ortamlarında gözlemlemeyi içeren “bağlamsal sorgulama” (contextual inquiry) yaklaşımı (Holtzblatt ve Jones, 1993); (iv) tasarımların olası etik, sosyal ve politik sonuçları belirlemek, kapsayıcı ve eşitlikçi olmasını sağlayabilmek için, tasarım süreci ve sonuçları üzerinde

derinlemesine düşünmeyi içeren eleştirel yansıtma (critical reflection) yaklaşımı (Frauenberger vd, 2015) olmak üzere katılımcı tasarım tekniklerinin ve araçlarının kullanılabilceği bir takım yollar mevcuttur. Dolayısıyla, katılımcı tasarım belirtilen bu farklı bağlamlarda eleştirel tasarım için güçlü bir yaklaşım olabilmektedir.

### 3. Eleştirel Tasarım ve Sivil Tahayyül

Tasarımın sosyolojik ve kültürel yönlerine artan ilgi, bu alanların tasarım pratiğiyle yakından ilişkili olduğu iki yaklaşım olan "spekülatif ve eleştirel tasarımın" gelişimine katkıda bulunmuştur (Auger, 2013). Eleştirel ve spekülatif tasarım, sanat, politika ve tasarım alanlarından gelen etkilerin bir kombinasyonundan ortaya çıkmıştır. "Eleştirel tasarım" terimi ilk olarak, Anthony Dunne tarafından yazılan "Hertzian Tales: Electronic Products, Aesthetic Experience and Critical Design (1999)" adlı kitabında ve daha sonra o ve Fiona Raby tarafından hazırlanan "Design Noir: The Secret Life of Electronic Objects (2001)" adlı kitaplarında yer almıştır. Yazarlar, eleştirel tasarımı, "hem tasarım sürecinin hem de üretilen nesnelerin sosyal, kültürel, çevresel ve politik yönlerine meydan okumak ve bunlar hakkında yorum yapmak için tasarımı kullanan bir uygulama" olarak tanımlamaktadırlar. Ayrıca eleştirel tasarımın "geleneksel tasarım yaklaşımlarına meydan okumak, yeni olasılıklar açmak ve yansıma/tartışma alanları yaratmak için estetiği ve şiiri kullandığını" belirtmektedirler (Raby, 1999; Dunne ve Raby, 2001).

Bu yaklaşım, ürünlere, hizmetlere ve sistemlere gömülü sosyal, politik ve kültürel değerler hakkında tartışmayı ve yansıtmayı kışkırtmak için tasarımı kullanmaktadır. Uygulanabilirlik ya da işlevsellikten daha çok, tasarımın çevreyi/dünyayı nasıl şekillendirdiği hakkında bir diyalog yaratmak amaçlanmaktadır. Eleştirel düşünme yoluyla mevcut norm ve değerlere meydan okumak ve onları sorgulamak için tasarım ortamı kullanılmaktadır. Bu yönüyle eleştirel tasarım, insanları toplumdaki rolleri hakkında eleştirel düşünmeye ve geleceği şekillendirmede aktif katılımcılar olmaya teşvik etmektedir. Eleştirel düşünme ise, ele alınması gereken temel sorunları belirlemeye yardımcı olmaktadır. Toplum, siyaset, kültür, medya ve teknoloji açısından daha adil deneyimler yaratmak amacıyla eleştirel düşünmeye ve statükoya meydan okumaya teşvik etmektedir ([http 1](http://1)).

Eleştirel tasarım ve tasarım kurgusu gibi ilgili uygulamalarla birlikte spekülâtif tasarımın önemi 2000'li yılların başından itibaren artış göstermiştir. Başlangıçta teknoloji kullanımının “yeni türlerini” hayal etmek için bir uygulama olarak geliştirilen spekülâtif tasarım, ticari uygulanabilirliğin acil pratik endişelerinden uzak, olası ve genellikle alternatif geleceklerin yapay temsili ya da tasvirini yaratan eleştirel yönelimli araştırma uygulamalarını tanımlamak için kullanılmıştır. Spekülâtif tasarım, tasarım yoluyla değerler ve politika hakkındaki konuları sorgulamanın bir aracı olarak dünyanın alternatif “sosyoteknik<sup>1</sup> konfigürasyonlarını” hayal etmek için, önerilerinden inşa edilmiş eserlere kadar çeşitli biçimler almaktadır (Wong ve Khovanskaya, 2018). Yalnızca gündelik sorunları çözmekle ilgilenmeyen, aynı zamanda tasarımın toplumdaki felsefi ve etik çıkarımları ile aktif olarak ilgilenen bir tasarım biçimini tanımlamaktadır. Eleştirel ve spekülâtif tasarım, alternatif gelecekler hayal etmeye ve mevcut teknolojilerin ve uygulamaların, mevcut güç yapılarının ve sistemlerinin sonuçlarını keşfetmeye odaklanmaktadır. Bu uygulama sayesinde, tasarımcılar mevcut ve potansiyel sorunlar hakkında farkındalık yaratabilir, mevcut sistem ve değerlere meydan okuyabilir ve alternatif yaşam biçimleri tasavvur edebilirler.

Sivil tahayyül, mevcut kültürel, sosyal, politik ya da ekonomik koşullara alternatifler hayal etme kapasite olarak tanımlanabilir. Bunun ötesinde, sivil tahayyül, kişinin kendisini, ortak çıkarları olan daha geniş bir kolektifin parçası olarak, demokratik bir kültür içinde eşit bir katılımcı ve başkalarının duruma empatiyle yaklaşan, değişiklik yapabilecek bir yurttaş temsilcisi olarak görme kapasitesini de gerektirmektedir (http 5).

Sivil tahayyül iki temel bileşene sahiptir. Birinci bileşen; spekülâtif alanda kalarak mevcut koşullara, geleceğe yaratıcı alternatifler geliştirme kapasitesidir. İkinci bileşen ise; kendisini aktif bir politik aktör olarak hayal edene kadar kimsenin dünyayı değiştiremeyeceği inancıyla, onları güçlendirmeye ve güçlü kılmaya odaklanmaktadır. Jenkins vd. (2016) de bu bileşeni, “daha iyi bir dünyanın nasıl görünebileceğini hayal etmediğimiz sürece kimse dünyayı değiştiremez ve çoğu zaman, güncel sorunlara odaklanmamız acil kısıtlamaların ötesini görmeyi imkânsız hale getirir.

---

<sup>1</sup> Örgütsel sistemler için geliştirilmiş olan sosyo-teknik yaklaşım, örgütün sosyal ve teknolojik alt sistemlerinin işleyişinin birbiriyle olan ilişkisini ve örgütün bir bütün olarak içinde faaliyet gösterdiği çevre ile ilişkisini vurgular (Griffith ve Dougherty, 2001). Bir sistemi etkileyen tasarım, yeniden tasarım ve müdahalelerde toplumun sosyal yönlerin önemini kabul etmeyi önerir (Bauer ve Herder, 2009).

Kişi kendini aktif bir politik aktör olarak tasavvur edinceye kadar da dünyayı değiştiremez” olarak ifade etmektedir.

D'Ignazio (2017), sivil tahayyülün etkinleştirilmesi, beslenmesi, eğitilmesi gerektiğini ve kolektif sivil hayal kurma kapasitesi eğitiminin, "sivil sanatın" devreye girdiği yer olarak tanımlamaktadır. Yurttaşlık faaliyetinin politik sorumluluğa açılan bir kapı olabileceğini gösteren uzun bir bilim tarihi vardır (Putnam, 2000; Bowyer ve Kahne, 2017). Sivil tahayyülü geliştirmek, insanlara yeni bir tür yazarlık denemeleri, yeni bir tür politik faillik gerçekleştirmeleri ve yeni bir dünya tasavvur etmeleri için düşük riskli bir fırsat sunmakla ilişkilidir. Bu hayal gücünü tetikleyecek yollardan biri de kentin "kullanıcıları" yerine, katılımcıların farklı türde bir sivil failliği deneyebilecekleri yarı-kurgusal bir alanda, kişinin kendine ait bir alan yaratma ve kolektif bir manzaraya kişisel bir iz bırakma için spekülasyon bir durum yaratmaktır (D'Ignazio, 2017). Bu yaklaşım, bireylerin toplumda daha etkin ve bilinçli bir şekilde yer almasını teşvik ederken, daha demokratik, katılımcı ve etkileşimli bir toplum oluşturma yolunda önemli bir adım olarak değerlendirilebilir.

#### **4. Sivil Tahayyül ve Eleştirel Tasarım Aracı olarak Deneysel Kartografi**

Deneysel kartografi terimi, Amerikalı coğrafyacı David Woodward tarafından ortaya atılmıştır. Sosyo-politik bölge, tarih ve kimlik üzerine alternatif bakış açılarını keşfetmek ve temsil etmek için haritaların ve kartografik tekniklerin kullanılması anlamına gelmektedir. Dünyayı anlamının alternatif yollarının olasılıklarını keşfetmek için kullanılan, güvenilir belgeler olarak haritaların geleneksel görüşüne meydan okuyan, eleştirel, yaratıcı ve eğlenceli bir haritacılık biçimidir (Woodward, 1987). Bu yaratıcı uygulama, karmaşık sosyal ve politik sorunları keşfetmek/iletme için haritaları ve diğer görselleri kullanmaktadır. Verileri temsil etmek, hikayeler anlatmak ve çevre/dünya hakkında diyaloglar başlatmak için kullanılacak haritalar; diyagramlar ve diğer görselleştirmeler için genellikle geleneksel kartografik teknikleri ve araçları yeni teknolojiler ve sanatsal yöntemlerle birleştirmektedir. Mekân-güç arasındaki ilişkiyi göstermek, alternatif bakış açılarını keşfetmek ve yerin yaşamdaki önemini vurgulamak için kullanılabilir. İnsanların merakını harekete geçirebilecek araçlar olarak deneysel kartografinin gücünden yararlanılması, eleştirel tasarımın sanatla olan sinerjisiyle mekânın sivil tahayyülünü ortaya çıkarabilecek yaklaşımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

Deneysel kartografi yaklaşımı, harita yapmak, kullanmak için gerekli bilim, sanat ve teknik olarak tanımlanan ve haritadaki coğrafi gerçekliğin temsili hali (International Cartography Association, t.y.) olarak tanımlanan geleneksel kartografi yaklaşımının mevcut sınırlarından sıyrılmakta ve farklılık göstermektedir. Geleneksel kartografi, nesnel ve normatif bir anlatım ile coğrafi gerçeklik harita yapımcısı tarafından seçilmiş objelerle temsil edilmekte ve mekânsal ilişkileri göstermekte iken; deneysel kartografi, haritayı özgün kavramsal bir araç olarak kullanmaktadır. Harmon (<http2>), “Experimental Cartography: The Map as Art” isimli çalışmasında 1960’lardan bu yana yoğun bir biçimde sanatçılar, sosyal, ekonomik ve kültürel dönüşümlere dikkat çekmek için haritalardan deneysel olarak faydalandıklarını ve özgün eserler ortaya koyduklarını ifade etmektedir.

“Postmodern zamanlarda, tüm gerçeklerden şüphe duyulduğunda, sanatçılar haritacılıkta zengin bir kavram ve imge damarı bulmuşlardır. Kartografik kurallar, sanatçılara kullanmaları ve alt üst etmeleri için tüm varsayım ağlarını sunmaktadır. Son elli yılda sanatçılar, sanatın haritalar hakkında topluma neler söyleyebileceğini ve haritaların sanatı nasıl geliştirdiğini takdir edenler için çok ilham verici materyaller üretmiştir” (Harmon, 2009).

Deneysel kartografi, birey ile kent arasında bir ifade aracı olarak kullanılabilir (Canoğlu vd., 2018). İnsanların çevresi, kendisi ve başkasının davranışları arasındaki karmaşık ilişkileri daha iyi anlamasına yardımcı olmak için eleştirel tasarımın bir aracı olabilir. Harita ve diyagramların kullanımıyla, yaşamlarını şekillendiren fiziksel, sosyal ve kültürel manzaraları daha iyi anlayabilir; bu manzaraları görsel olarak keşfederek kalıpları daha kolay tanımlayabilir, hipotezler oluşturabilir ve yeni söylemler ortaya koyabilir. Deneysel kartografi kullanılarak, potansiyel çatışma ya da gerilim alanları belirlenebilir ve bu sorunları ele alan çözümler oluşturulabilir. Deneysel kartografi gücünü deneyselliğinden ve haritalardan almaktadır. Deneysel kartografi, haritalar oluşturmak için deneyselliğe dayanan yaratıcı üretim biçimidir. Mekânsal kalıpları, insanlar ve yerler arasındaki ilişkileri keşfederek ve inceleyerek, benzersiz görsel temsillerini oluşturmak için verileri, görsel tasarımı ve diğer yaratıcı ifade biçimlerini birleştirmektedir.

## **5. Araştırma Yöntemi**

Bu çalışmada, deneysel kartografi aracılığıyla sivil tahayyülü işe koşmak için bir rehber ve araç seti geliştirilmiş, katılımcıların kente dair izlenimlerini iki ya da üç boyutlu olarak ifade

etmelerine yardımcı bir aracı olarak kullanılmıştır. Bu özel durumda, ortak yaşamsal ilişkiler konunun odağında olmuştur. Ortak yaşam tanımı kentte bir arada var olan tüm canlı ve cansız varlıklara birlikte bakmayı, uyumlar ya da gerilimler üzerine düşünmeyi teşvik etmek üzere seçilmiştir. “Kentteki canlı-cansız birçok varlığın çeşitliliğine yönelik farkındalık oluşturmak, tasarımı yaşamsal kılmak için; ekolojik boyutta ekosistemdeki tüm canlıların ve sistemlerin ayrılmaz biçimde birbirine bağlı olduğunu bilerek, yeryüzünde yaşayan her türlü varlığa nezaketle ve şiddetsiz davranabilir miyiz?” (http3) sorusunun etrafından örgütlenmiş bir yaklaşım çerçevesinde ele almak atölyenin ana hedeflerindedir.

Üç içmimar, bir endüstriyel tasarımcı, bir restoratör, bir gayrimenkul danışmanı ve bir serbest meslekten oluşan toplam yedi katılımcı eşliğinde iki gün süren atölye çalışmasında, kentsel mekandaki mikro ölçekteki yaşamsal ilişkilerin sorgulanmasını ve yaşama dair unsurlar arasındaki uyum ya da gerilimleri keşfederek özgün kavramsal bir araç olarak kullanılan deneysel kartografi ile alternatif bir kent haritası olarak yeniden yapılandırmayı amaçlamaktadır. Katılımcılar atölye yürütücüleri ve etkinlik organizatörlerinin sosyal medya hesaplarından açık çağrı ile belirlenmiştir. Katılımcılar davet edilirken herhangi bir yaş ya da meslek grubu kısıtlaması aranmamış, atölye konusu ile ilgilenen herkesin katılımına açık bir davet yayımlanmıştır. Kente dair üretilmiş manifestolarla deneysel bir harita tasarlanarak, kent üzerinde varlığını sürdüren ve karşılıklı ilişkileri olan unsurların eleştirisi yapılmıştır. Keşfedilen bu ilişkiler, kritik bir bakış açısıyla, sırasıyla kolektif keşif ve bireysel ya da ekip olarak yüz yüze üretimi içeren bir çalışmayla ortaya koyulacak deneysel haritalar ile deneyimlenmiştir. Katılımcılar, mikro/makro ölçekteki simbiyotik ilişkileri yakalayıp atölye sürecini;

- Tanışma, konunun tanıtılması
- Daha derin kavramı amaçlayan bir öğrenme desteği (Scaffolding): gözlemlemek ve keşfetmek
- Yoklama-Soruşturma (Probing): Arşiv fotoları, Google geçmiş zaman görselleri
- Hazırlama (Priming): Görsel belgeleme, dışarıya çıkıp fotoğraf çekmek, eskizlerle kaydetmek
- Anlama (Understand): Mevcut deneyimler (manifestoların üretilmesi)

- Üretme (Generate): Kolajlar ve asamblajlar aracılığıyla haritalar üretmek olmak üzere yedi adımda tamamlamışlardır.

Atölyede kullanılan araç seti ve rehber, katılımcı tasarım çerçevesi ile eleştirel tasarım bakış açısından bir süreç deneyimlemek üzerine kurgulanmıştır. Rehber, atölye sürecinin yönetilmesinde faydalanılmış bir akış planını içermektedir. Öncelikle Deneysel Kartografi Atölyesi'nin amaçları tanıtılmış, bu tanıtımdan sonra tüm katılımcılarla, mikro ortam yaşam coğrafyasına/bölgesine dair gözlem ve belgeleme gezisi yapılmıştır. İlk deneysel harita, kavramlar ve ilişkiler üzerine bir beyin fırtınasıyla oluşturulmuştur. Belirlenen bu kavramlar, kolektif bir harita üzerine not edilmiş ve atölye süreci boyunca yaşayan bir harita olarak var olarak, kavramların bir yenisi gelmiş, eskileri çeşitlenmiş ya da geri dönüp bakılıp anımsanmıştır (Görse1).



**Görsel 1.** Atölye sürecinde oluşturulan kolektif harita.

Tüm katılımcılarla oluşturulan kolektif haritalama çalışmasının ardından iki aşamadan oluşan üretim aşamasına geçilmiştir. Atölyedeki üretimler;

- Seçilen ortak yaşam coğrafyasının unsurları nelerdir?
- Bu unsurların birbirleriyle olan ilişkileri nasıldır? (Uyum/Uyumsuzluk; Armoni/Gerilim; Tutarlılık/Çelişki)



- Bu ortak yaşam coğrafyası için geliştirdikleri deneysel haritalara katılımcılar gerekçeleriyle ilişkilendirerek ne ad vermişlerdir?

sorularına cevap vermektedir.

Atölyede; iki ve üç boyutlu (harita altlıkları, görsel arşivler, kolay ya da asamblaj üretimi için) malzemeler, iki boyutlu dijital üretim araçları (Photoshop, Illustrator), metinden imaj üreten yapay zekâ araçları (örn. Midjourney) ve metni görsel bir anlatıma dönüştüren araç setleri (örn. Word Cloud Generator) kullanılarak dokunsal (somut) nesnel aracılığıyla, üretimin ilk aşmasında deneysel haritalar ve manifestolar hazırlanmış, ikinci aşamasında ise kentin seçilen bölgesine yönelik oluşturulan eleştirel söylemin görselleştirildiği tabela ya da afiş tasarımları yapılarak katılımcı sunumları ve tartışmaları ardından süreç tamamlanmıştır.

Katılımcıların ortaya koydukları deneysel haritalarda (kent tabelası ve tanıtım afişi ile birlikte), kente dair kritik bakış açısının ne olduğu, manifestolarıyla örtüşen bir görsel anlatım biçiminde yer almaktadır. Buna ek olarak katılımcılar, ele aldıkları bölgeyi, kentsel unsurların onu oluşturduğu şekline öznel bir bakış açısıyla yeniden adlandırmışlardır.

## 6. Bulgular ve Sonuç

Atölye süreci boyunca katılımcılar, izlenimleri doğrultusunda kente dair farklı kavramlar ve temalar üzerinden (kentin sokak lezzetleri, müzeler, barınma sorunu -düzensiz yapılaşma, deniz ve kara arasındaki sınır, o an-orada bir gün) üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Yazdıkları manifestolar, ürettikleri deneysel haritalar, kent tabelaları ve afişler, katılımcı izlenim ve bakış açısının kente dair eleştirel bir düzlemde yansımalarını içermektedir.

*Katılımcı 1 ve Katılımcı 2'nin, deneysel haritalarını yaptıkları kentsel bölgeye oldukça aşina oldukları gözlemlenmiştir. Katılımcıların her ikisi de İzmirli olup, keşifsel gezilerinde İzmir'in en sevdikleri sokak lezzetlerinin olduğu mekanların arasında dolaşmak onlara deneysel haritalarının ve kent tabelalarının ilhamını vermiştir (Görsel 2).*

Katılımcı 1 ve 2, manifestolarını şu şekilde iletmişlerdir: "Sokak tatları denince akla gelen şehirlerden bir tanesi de İzmir'dir. Sokak lezzetleri İzmir'in olmazsa olmazıdır. Eğer İzmir'de geçirilecek kısa bir zamanda değişik lezzetler keşfedilmek istenirse bu rota sizi doğru yerlere götürecektir. Bir mikro ortak yaşam coğrafyası olarak Konak, ikame edenlere ve ziyaretçilere

farklı tatlar sunmakta ve doğru rotada bir gezintiye çıktığınızda bu tatların doyumunu yakalamaya fırsat vermektedir. Tatlı, tuzlu, ekşi, acı, baharatlı türlü zenginlikler barındıran bu mutfak, üretilen Konak Sokak Lezzetleri başlıklı deneysel harita da bir yönlendirme ve işaretleme yaklaşımıyla bir rota eşliğinde sunulmuştur”.



**Görsel 2.** Katılımcı 1 ve Katılımcı 2 tarafından üretilen “Konak Sokak Lezzetleri” deneysel haritası ve kent tabelası, 5mm’lik mukavva üzerinde kolaj (harita) ve dijital üretim (afiş), Harita: 70 cm x 50 cm, afiş: 60 cm x 40 cm.

*Katılımcı 3*, çalışmasında haritasını müzeleri mesleği restorasyon ile ilişkilendirerek deneyimlediği bölgede yer alan müzeler için bir harita uygulaması ve bu uygulamaya yönelik bir afiş hazırlamıştır (Görsel 3). Harita tasarımı bir uygulama olarak müzeleri bulunduğu enlem ve boylama göre bir "adres" oluşturan plus kodlar aracılığıyla tanıtmaya yarayacaktır. Katılımcının çalışmasının alt yapısını oluşturan manifestosu şu şekildedir:

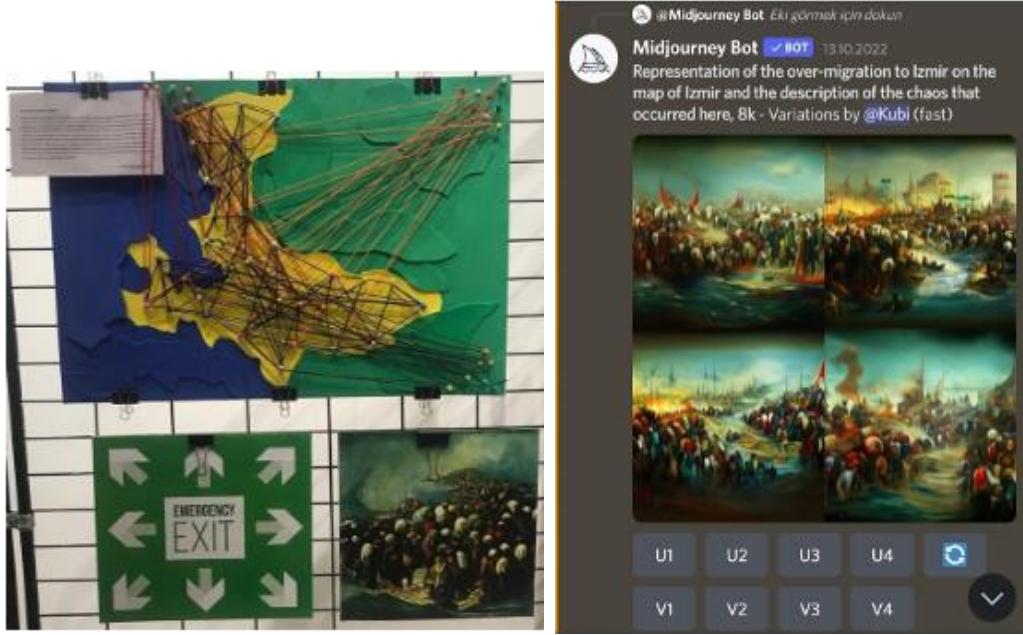
“İzmir’in güzel bir kadına benzetilmesinin kökeninin müzelerle uzanması belki de rastlantı değildir... Müzeler ilham perilerinden ismini almıştır. Konak bölgesinde sanatın ve kültürün bu denli canlı olması, hele ki müzelerin bu bölgede yoğunlaşması, deneysel harita fikrini doğmasına sebep oldu. Plus kodlar cebimizdeki mikro haritalarda ve bunu kullanmak ise bizlere sunulmuş güzel bir imkân. Dönemsel farklılıkların hepsi bir renk, çağdaşa ayak uydurmak ise rengarenk...”



**Görsel 3.** Katılımcı 3 tarafında üretilen "İlham Perileri Müzeler" deneysel haritası ve afiş tasarımı  
5 mm'lik mukavva üzerinde kolaj (harita) ve dijital üretim (afiş), Harita: 70 cm x 50 cm, afiş: 40 cm x 40 cm.

*Katılımcı 4*, çalışmasında İzmir'e yönelen insan hareketliliği ve amacı kentin fiziksel, sosyal ve ekonomik gelişmesini düzenli ve dengeli bir yapı içerisinde gerçekleştirebilme olan kentsel planlamanın içinde bulunduğu koşulların eleştirisini yapmıştır (Görsel 4). Katılımcı 4'ün manifestosu şöyledir: "Yıllar içerisinde İzmir'deki yaşam alanları, yoğun hareketliliği karşılayamayan yerleşim stoğu sebebiyle kaotik bir hal almıştır. Haritada yer alan kırmızı, turuncu ve kahverengi ipler hareketliliği, siyah ipler ise dengeli bir yapılaşmadan kopuşa atıfta bulunmaktadır. Haritada değinilen konunun sonuçlarına yönelik hazırlanan tabela da bizim için çalan alarmları ve çözüme yönelik her türlü acil çıkışların kullanılması gerektiğini anlatmaktadır".

Katılımcı 4 tarafından kullanılan teknik şöyledir: Katılımcı Midjourney isimli bir yapay zekâ uygulaması ile metinden imaja bir görselleştirme aracından yararlanmıştır. Kullandığı metin istemi (promptlar) Görsel 4'te gösterilmiştir. Deneysel haritasının yanında, bahsettiği kaosu bu uygulama aracılığıyla bir afiş olarak, bu kaosa yönelik çözüm önerisini de bir kent tabelası olarak görselleştirmiştir.



**Görsel 4.** Katılımcı 4 tarafında üretilen “Yavaş Yavaş Solan Güneş” deneysel haritası, yapay zekâ aracılığıyla görselleştirdiği afiş ve kent tabelası, 5 mm’lik mukavva üzerinde kolaj (harita) ve dijital üretim (afiş), Harita: 70cmx50cm, afişler: 40 cm x 40 cm.

*Katılımcı 5*, çalışmasında yüksek binalar ve dar sokaklardan sonra denize kavuşan kıyı şeridinin varlığını özgürlüğe uzanan çok değerli vazgeçilmez bir kırmızı çizgi olarak ele almıştır. Katılımcı 5 hazırladığı manifestosunda şunlardan bahsetmektedir:

“Kordon sahil şeridinde yer alan binalar doluluk kavramını temsil ederken; deniz ise boşluk kavramını temsil etmektedir. Sahil şeridi boyunca yer alan yapıların kişi üzerinde tinsel bir baskı oluşturduğu düşünülürken; şeridin diğer tarafında bulunan denizin ise rahatlık hissi oluşturduğu düşünülmektedir. Üretilen bu haritada kullanılan ipler binaları, ahşap çubuklar ise insanları temsil etmektedir. İki farklı konumda kurgulanan çalışma mevcut konumundayken - iplerin ahşap çubuklar üzerine düşmesi- binaların insanlar üzerinde yarattığı tinsel baskıyı; eksenin etrafında döndürüldüğünde ise -ahşap çubukların üzerinden geri çekilmesi- rahatlık kavramını temsil etmektedir. Böylece kişi üzerinde oluşan tinsel baskı durumu da azalmış olmaktadır.”



**Görsel 5.** Katılımcı 5 tarafında üretilen “Dolu-Boş Arasında Bir Sınır: Red Line”,deneysel haritası ve kent tabelası, 5 mm’lik mukavva üzerinde kolaj (harita) ve dijital üretim (afiş), Harita: 70 cm x 50 cm, afiş: 60 cm x 40 cm.

*Katılımcı 6 ve Katılımcı 7, İzmir’i turistik bir bakış açısıyla değerlendirmiş, o an orada olma halinin kendilerinde bıraktığı izlenimler üzerinden deneysel harita ve afiş hazırlamışlardır. Katılımcı 6 ve 7’nin ortaya koyduğu manifestosu ise şöyledir: “Hem fiziksel hem de insan ilişkileri için kentsel mekanlar toplumsal yaşantının odağında olmuştur. Eylemler/gündelik pratikler kentsel mekânda kullanıcıların kendi yaşayan/yaşanan mekanların oluşmasına neden olmaktadır. “Kordon OnAir” deneysel kartografi çalışmasında Konak bölgesi sahil şeridi üzerinden kurgulanmıştır. 7/24 canlı/yaşayan bir bölge olması, tüm canlı-cansız varlıkların ortak bir alanda ortak bir yaşama dolaylı/dolaysız dahil olması ortak yaşam ifadesini desteklemektedir”.*

Katılımcı 6 ve 7 tarafından kullanılan teknik ise şu şekildedir: Çalışmada deneysel harita kolaj/asamblaj tekniğiyle; afiş üretimi ise, çevrimiçi bir kelime bulutu oluşturma programı aracılığıyla üretilmiştir.





**Görsel 6.** Katılımcı 6 ve 7 tarafından üretilen "Kordon OnAir" deneysel haritası ve kent tabelası  
5 mm'lik mukavva üzerinde kolaj (harita) ve dijital üretim (afiş), Harita: 70 cm x 50 cm, afiş: 60 cm x 40 cm.

Atölye çıktıları neticesinde; üretilen beş sonuç üründen üçünün olumlu, ikisinin ise olumsuz/riskli durumlar üzerinden tartışıldığı gözlemlenmiştir. Kentin sınırları içinde birbirine yakın birçok müze olması, farklı sokak lezzetlerinin erişilebilirliği, gece ve gündüz hareketli bir yaşam tarzına sahip olması katılımcılar açısından kentteki uyumlu ve olumlu unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Kıyı şeridinde yükselen binaların ve bunların arasında kalan dar sokakların ve kente son zamanlarda olan insan hareketliliği ve düzenli kentsel gelişimin sağlanamamasının eleştirisini yapan iki katılımcı ise bunları, kent ve kentli açısından riskli/olumsuz unsurlar olarak görmüşlerdir.

Eleştirel söylemi her zaman olumsuz algılamak gerekmektedir. Eleştirel düşünme, bir yargıya ya da sonuca varmak için bilgiyi aktif ve nesnel olarak analiz etme süreci olarak ifade edilebilir. Bu süreç, kanıtların değerlendirilmesini, önyargıların/varsayımların belirlenmesini ve alternatif bakış açılarının dikkate alınmasını içermektedir. Eleştirel düşünme genellikle tartışma ya da fikirlerdeki sorunları ve zayıflıkları tanımlamayı içerse de güçlü yanları ve olumlu yönleri tanımayı da içermektedir. Bir olgunun olumlu ve olumsuz tüm yanlarını sorgulamayı gerektirmektedir.

Haritalar, belirli bir düzen içinde yer bulmayı ya da yer değiştirmeyi deneyimletmekte, ölçek oranlarını keşfetmeye hizmet etmektedir. Mevcut sınırları, bölgeleri belirleyen güç

izdüşümlerini temsil eden bir zemin görevi görmektedirler (Harmon, 2009). Çalışmada, burada belirtilen çerçeveden farklı olarak deneyselliğin içine girdiği bir harita üretimi, metaforlar için kestirme bir yol sunarak tasarımın eleştirel düşünme aracı haline gelmişlerdir.

Çalışmada, deneysel kartografinin eleştirel bir tasarım atölyesi bağlamında kullanımına yönelik gereksinim duyulabilecek bir rehber ve araç seti sunulmuştur. Atölye kapsamında katılımcı tasarım araç ve tekniklerinden, katılımcıları eleştirel bir söylem üretmeye teşvik etmede faydalanılmıştır. Sivil tahayyülün iki kritik bileşeninden spekülasyon alanında kalma ve mevcut koşullara gelecek için alternatifler geliştirme kapasitesi ve kendini aktif bir politik aktör olarak hayal edebilmede katılımcı tasarım yaklaşımının, yöntem, teknik ve araç setleri, hem amatör, tasarımcı-olmayan kişilerin fikirlerinin vücut bulmasına, hem de hızlı bir şekilde üretilen fikirleri ortaya koymada güçlü potansiyeller içermektedir. Kentlinin kent için bir şeyler söylemek ve kendi hayal güçleri ile geçmişe ve bugüne alternatif senaryolar üretmek için onlara katılımcı tasarım araç setleri sunulmuştur. Üretim için iki boyutlu araç setlerinden faydalanılmıştır. "Ortak yaşam" anahtar kavramı çerçevesinde katılımcılar kente dair uyum ve gerilimleri kendi öznel bakış açıları üzerinden sanatsal bir üretim aracı olan deneysel kartografi ile üreterek eleştirilerini, gözlemlerini, deneyimlerini ve izlenimlerini ifade etmişlerdir. Sonuç olarak, sivil tahayyül, eleştiri, kente bakma, bir söylem üretme için kentte yaşayanları paydaş olarak işe koşma açısından deneysel kartografi güçlü bir araç olarak kendini göstermiştir.

### Kaynakça

Auger, J., (2013). "Speculative Design: Crafting the Speculation", *Digital Creativity*, Sayı 24, Cilt 1, s. 11-35.

Bauer, J. M. ve Herder, P. M. (2009). "Designing Socio-Technical Systems", *Handbook of the Philosophy of Science: Philosophy of Technology and Engineering Sciences*, Ed. Anthonie Meijers, North-Holland, s. 601-630.

Canoğlu, S., Geçimli M., Eren G. H., Buldaç M. ve Alhan F. M. (2018). "Kentın Değişim ve Dönüşümün Deneysel Kartografi ile Yorumlanması: Eskişehir Örneği Çalıştayı", ISUEP: International Symposium on Urbanization and Environmental Problems: Transition/Transformation/Authenticity, 28-30 Haziran, Balıkesir: Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği Yayınları, s. 379-384.

D'Ignazio, C. (2017). "Civic Imagination and a Useless Map", *DIY Utopia: Cultural Imagination and the Remaking of the Possible*, Ed. Amber Day, Maryland: Rowan and Littlefield, s. 21-46.

Dunne, A. (1999). *Hertzian Tales: Electronic Products, Aesthetic Experience and Critical Design*, Portland: Book Happy Booksellers.

Dunne, A. ve Raby, F. (2001). *Design Noir: The Secret Life of Electronic Objects, 1. Baskı*, New York: Springer Science & Business Media.

Frauenberger C., Good J., Fitzpatrick G., Iversen O. S. (2015). "In Pursuit of Rigour and Accountability in Participatory Design", *International Journal of Human-Computer Studies*, Sayı 74, s. 93-106.

Griffith, T. L. ve Dougherty, D. J. (2001). "Beyond Socio-technical Systems: Introduction to the Special Issue", *Journal of Engineering and Technology Management*, Cilt 18, Sayı 3-4, s. 207-218.

Harmon, K. (2009). *The Map As Art: Contemporary Artists Explore Cartography, 26. Basım*, New York: Princeton Architectural Press.

Holtzblatt, K., ve Jones, S. (1993). "Contextual Inquiry: A Participatory Technique for System Design", *Participatory Design: Principles and Practices (1. Basım)*, Ed. Douglas Schuler ve Aki Namioka, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, s. 177-210.

Jenkins, H., Shresthova, S., Gamber-Thompson, L., ve Kligler-Vilenchik, N. (2016). "17 Superpowers to the People!: How Young Activists are Tapping The Civic Imagination", *Civic media: Technology, Design, Practice*, Ed. Eric Gordon ve Paul Mihailidis, Massachusetts: MIT Press, s. 295-320.

Kahne, J. ve Bowyer, B. (2017). *Educating for Democracy in a Partisan Age: Confronting the Challenges of Motivated Reasoning and Misinformation*. American Educational Research Journal, Sayı 54, Cilt 1, s. 3-34.

Kesdi, H., ve Güneş, S. (2019). "Tasarım Araştırmalarındaki Katılımcı Uygulamalara Dair Bir Değerlendirme: Bağlam ve Pratik Farklılıkları", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 9, Sayı 2, s. 286-313.

Putnam, R. D. (2000). *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*, New York: Simon and Schuster.

Rosenzweig E. (2015). "UX Thinking", *Successful User Experience: Strategies and Roadmaps*, Ed. Elizabeth Rosenzweig, Massachusetts: Morgan Kaufmann, s. 41-66.

Sanders, E. B. N., Brandt, E., ve Binder, T. (2010). "A Framework for Organizing the Tools and Techniques of Participatory Design", *11th Biennial Participatory Design Conference*, 29 Kasım-3 Aralık, New York: Association for Computing Machinery Yayınları, s. 195-198.



Sanders E. B. N. ve Dandavate, U. (1999). "Design for Experiencing: New Tools", *The First International Conference on Design and Emotion*, 3-5 Kasım, Delft: Delft University of Technology Yayınları, s. 87-92.

Sanders, E. B. N., ve Stappers, P. J. (2008). "Co-creation and the New Landscapes of Design", *International Journal of CoCreation in Design and the Arts*, Sayı 4, Cilt 1, s. 5-18.

Sanders, E. B. N. ve Westerlund, B.(2011) "Experiencing, Exploring and Experimenting in and with Co-Design Spaces", *Nordes 2011 - Making Design Matter*, 29 - 31 Mayıs, School of Art & Design, Aalto University, Helsinki, Finland.

Wong R. Y. ve Khovanskaya V. (2018) "Speculative Design in HCI: From Corporate Imaginations to Critical Orientations", *New Directions in Third Wave Human-Computer Interaction: Volume 2 – Methodologies*, Ed. Michael Filimowicz, Veronika Tzankova, Human-Computer Interaction Series. New York: Springer, Cham.

Woodward, D. (1987). *Art and Cartography: Six Historical Essays*, University of Chicago Press.

### **İnternet Kaynakları**

http1. Dunne, A. ve Raby, F., (t.y.). "Critical Design FAQ", Dunne & Raby, <http://dunneandraby.co.uk/content/bydandr/13/0>, Erişim tarihi: 02.04.2022.

http2. Harmon, K. (2009). "The Map of the Art", tmn Newsletter, <https://themorningnews.org/gallery/the-map-of-the-art>, Erişim tarihi: 12.09.2022.

http3. Kipöz Ş. ve Irkdaş Doğu D. (2022). "Yaşamsal (Vital)", İyi Tasarım İzmir 7, <https://www.iyitasarimizmir.org/tr/2022/Tema/58>, Erişim tarihi: 07.05.2022.

http4. Sanders (t.y.). "Maketools: Generative Research for the Front End of Design", <https://maketools.com/>, Erişim tarihi: 17.02.2020.

http5. The Civi Imagination Project (2017). "Theory", <https://www.civicimaginationproject.org/theory>, Erişim tarihi: 14.04.2022.

### **Görsel Kaynaklar**

**Görsel 1, 2, 3, 4, 5 ve 6.** Yazarların kişisel arşivi (2022).

### **Teşekkür**

İyi Tasarım İzmir\_7 etkinliği organizatörlerine, etkinliğin atölyelerinin küratörlerine ve Deneysel Kartografi Atölyesi katılımcılarına teşekkürlerimizi sunarız.

## KİTAP MÜLKİYETİ ÜZERİNDEN OSMANLI MÜHÜRLERİ VE EXLIBRİS İLİŞKİSİ\*

### THE RELATIONSHIP BETWEEN OTTOMAN SEALS AND EX-LIBRIS THROUGH BOOK OWNERSHIP

**Melike Kösele Kan \*\* , Aydın Zor \*\*\***

#### Öz

Mülkiyet işareti olarak kullanılan iki yakın kavram olan mühürler ve exlibrislerin ayrıntılı irdelemesini içeren bu çalışmada farklı çağlarda çeşitli kültürlerdeki mülkiyet kavramından söz edilerek giriş yapılmıştır. Mühürler, tarihi belge niteliklerinin yanı sıra bize ait oldukları kültürler hakkında da bilgi verirler. Yazı ve resim ile desteklenmiş görsel kompozisyonlarının beraberinde getirdiği sunum zenginliğiyle de sanat-tasarım kapsamında büyük önem arz ederler. Exlibrisler ise; belirli bir kişiye veya kütüphaneye ait olan kitabın ön kapağının içine yerleştirilen, sahibini imgesel nitelikte temsil eden gerek aidiyeti ve gerekse kimlik niteliğini taşıyan görsel iletişim aracıdır ve tasarımlarıyla sanatsal bir özelliğe sahiptirler. Bu araştırmanın amacı; Exlibris ve Osmanlı mühürlerinin II. Meşrutiyet dönemi içerisindeki örneklerini incelemek ve ortak yönlerini ortaya koymaktır. Aynı zamanda benzer bu iki sanatın önemini vurgulayarak yaygınlaştırılmasına yönelik çabaları değerlendirmek ve bu sanat dalları ile ilgilenen bireylere teknik ve kuramsal anlamda bir kaynakça oluşturmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Mülkiyet, Mülkiyet Araçları, Mühür, Osmanlı Mühürleri, Exlibris.

#### Abstract

In this study, which includes a detailed analysis of seals and ex-libris, two similar concepts used as signs of ownership, the concept of ownership in various cultures in different ages is mentioned. In addition to being historical documents, seals also provide information about our cultures. They are of great artistic importance with the richness of presentation presented with the combination of supporting visuals created with text and pictures. Ex-libris are; They are visual communication tools placed inside the front cover of a book belonging to a particular person or library, representing the owner in an imaginary manner, conveying both belonging and identity, and they have an artistic feature with their designs. The main aim of this study is to examine and find the common points of Ottoman Stamps and Exlibris, in a Second Constitutional Era. But also, it aims to emphasize the importance of these arts, evaluate the efforts to support artists on these and provide a technical and conceptual bibliography for the individuals willing to work on these specific branches of arts.

**Keywords:** Property, Property Tools, Stamps, Ottoman Stamps, Ex-libris.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.10.2023 – Kabul tarihi: 28.10.2023*

\* Mülkiyet İşareti Olarak Osmanlı Mühürleri ve Exlibris İlişkisi isimli Yüksek Lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

\*\*Öğr. Gör., Akdeniz Üniversitesi, Serik Gülsün-Süleyman Süral Meslek Yüksekokulu, Grafik Tasarım Programı, melikekoseler@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0009-0004-7264-3491>, Antalya/TÜRKİYE.

\*\*\*Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, aydinzor@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-1338-3445>, Antalya/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Bu makalenin amacı; Osmanlı mühürleri ve okuma alışkanlıkları ile exlibris geleneği arasındaki ilişkiyi II. Meşrutiyet dönemi sınırlarında incelemektir. Bu iki yaratıcı grafik ürün arasındaki ilk göze çarpan ilişki, doğal olarak, aidiyet kavramıyla olan bağlantıları, yani mülkiyeti sembolize etmeleridir. Buradan hareketle, ilerleyen bölümlerde mülkiyet kavramı, yaratıcı ürünlerin sahiplik ilişkisi üzerinden ele alınmış, mühürler ve exlibrisler arasındaki ilişki işlevsel açıdan mülkiyet sembolü bağlamında değerlendirilmiştir. Kuşoğlu (1994:23)'na göre "Mühür, üzerinde isim, işaret, motif, ayet-i kerime, güzel sözlerden biri veya birkaçı ile madenler (altın, gümüş, pirinç vs.) ve kıymetli taşlar (zümrüt, ametist, akik, nefes vs.) üzerine; senet, mektup ve benzeri kâğıtlara basılmak için zemin üzerine ters olarak oyulmuş, kişinin simgesi olarak kullanılan yüzük, kolye veya kösteğine asılı bulunan, her zaman yanında taşıdığı küçük nesnenin adıdır". Mühürler, uygarlıklar boyunca içinde bulunduğu ve sahip olduğu değerlerin, koşulların birer kanıtı olarak günümüze dek ulaşmışlardır. Kitaplarda kullanılan mühürler, yıllarca kitap sahiplerini betimlemede, mülkiyeti göstermede ve özellikle yazma kitaplarda güvenlik önlemi olarak kullanılmıştır. Exlibrisler ise kitapların ilk sayfasına yapıştırılan ve kitabın kime ait olduğuna dair bilgi veren, görsel ve tipografik unsurlardan oluşan etiketlerdir. İlk exlibrisleri kitap içinde işlevini yerine getirmiş iletişim araçları olarak nitelendirebiliriz. Kitabın kişiye olan aidiyeti exlibrisin varoluş sebebidir.

1450'lerde Orta Avrupa'da bir ihtiyaç grafiği olarak doğan bu gelenek, zamanın devlet ve din adamlarına sunulan el yazması kitapların iç kapaklarına konulan bir aidiyet belgesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yine de bütün bu aidiyet ve mülkiyet ilişkilerini doğru bir bağlamda değerlendirebilmek için mülkiyet kavramının evrimi ve niteliklerini ortaya koymak gerekmektedir.

## 2. Mülkiyet Kavramı

Güncel ve gündelik yaşamda bir şeyin mülkiyetine sahip olunduğunu iddia edebilmek için çeşitli yol ve yöntemler kullanılır. Satın alma, miras, hediye-hibe vb. bu yol ve yöntemler arasındadır. Fakat dikkat edilmesi gereken husus, tüm bu mülkiyet araçlarının belli bir otorite veya odağa dayanma zorunluluğudur. Yasaları belirlenmiş hukuki bir düzen, geleneksel kültürel

unsurlar vb. gibi... Eğer söz konusu mülkiyet araçlarının dayanacağı, güç, daha doğrusu yetki alacağı bu gibi otorite kaynaklarının bulunmadığı bir zaman veya ortam düşünülürse, bütün bu araçların anlamsızlaştığı görülür. Her ne kadar günümüzde bunlardan yoksun bir insan topluluğu bulmak, hatta pek çok kişi için böyle bir toplumu tahayyül etmek dahi çok mümkün olmasa da insanoğlunun dünya sahnesine henüz çıktığı erken dönemlerde bir nesnenin mülkiyetinin nasıl kazanılacağına dair kuralların henüz oluşturulmamış olduğu düşünülebilir.

Yukarıda bahsi geçen erken dönemlere bir bakış atıldığında, aslen sahihsiz bir dünya ve onun sahihsiz içeriği ile karşılaşmakta; bu dünya üzerinde de mülkiyetten habersiz, henüz mülkiyet araçları üzerine bir tasarımı bulunmayan insanoğlu yaşamaktadır (Kaya, 2015:7-8). O zamandan günümüze geçen milyon yılı aşkın zaman içerisinde ise, tüm yeryüzünün parsellendiği, doğal veya insan eliyle üretilmiş bütün nesnelere sahiplenildiği bir noktaya gelinmiştir.

İlk insanın mülkiyetten habersizliği, ilk akla geleceği gibi mülkiyetsiz bir dünya değil, “ortak mülkiyet” olarak tanımlanabilecek bir ortam yaratmıştır. Bugünün dünyasında ise mülkiyetten kasıt, çoğu zaman, “özel mülkiyet”tir.

Dünyanın farklı noktalarında, çok farklı tarihlerde ve farklı şartların tetiklemesiyle, insanoğlu avcı-toplayıcı göçebe yaşam tarzını terk ederek yerleşik hayata geçmiş ve tüketim maddelerini üretmeye, köyler kurmaya, konutlar ve tapınaklar inşa etmeye başlamıştır. Bu köklü değişikliğe Tarım Devrimi veya başlattığı dönemin adıyla Neolitik Devrim adı verilir (Childe, 1946:1-16; Frangipane, 2002:41-42; Melaart, 2001:3-5). Uzak Asya'nın güney ve kuzeyinde (günümüz Sibiryası ve Çin coğrafyalarında), yani eski dünyanın doğusunda, yaklaşık M.Ö. 20-18 bin (Boaretto vd., 2009:9595-9600), Anadolu merkez olarak Akdeniz dünyası ve Avrupa'da, yani eski dünyanın batısında ise son Göbeklitepe buluntularına göre M.Ö. 13-12 bin (Schmidt, 2007) dolaylarına denk gelen bu atılım insanın milyon yıllık serüvenini bambaşka bir noktaya taşımıştır. Arpa ve buğdaygillerden başlayarak bitkileri, köpek ve attan başlayarak da hayvanları ehlileştiren insanoğlu, mağaralardan çıkarak tarıma elverişli alanlara yerleşimler kurmaya başlamıştır (Melaart, 2001:4). Artık tek bir büyük aile/kabile olarak varlığını sürdüren değil, çekirdek ailelerin birleşmesinden oluşan bir toplum söz konusudur. Dolayısıyla bu noktadan itibaren, konutların, bunların içindeki kullanım gereçleri ve tefrişatın ve hatta insanların, belirli insanlar tarafından sahiplenilmesi söz konusudur. Özel mülkiyet, henüz çok keskin kurallar ve mülkiyet araçlarıyla

belirlenmekten uzak olsa da kendini göstermeye başlamıştır. Örneğin elma bahçelerinden elma toplayan bir çiftçi nasıl çanak-çömlek fırını inşa edileceğini, fırını inşa eden usta, bu fırında pişirilecek çanak-çömleği nasıl kilden şekillendireceğini, çömlek ustası ise elmanın nasıl ehlileştirilip ağaçların bakımının nasıl yapılacağını bilmediğinden, uzak oldukları bu üretim ayakları üzerinde çok fazla hak ve dolayısıyla da sahiplik iddiasında bulunamıyor olmalıydı. Başlangıçta nesnelere kendileri üzerinde olmasa da iş ve üretim üzerinde uzmanlık ve tecrübe farklılıklarından kaynaklanan bir sorumluluk hakkı, bir nevi “işin özel mülkiyeti” ortaya çıkmış olmalıdır.

Yine yerleşik düzen öncesi toplumlardan farklı olarak, sorumluluk artık imtiyaz da getirmiş olabilir. Tüketim maddelerini üretenler, en iyi ürünleri kendileri için ayırdıkları, en sağlıklı ve lezzetli elmaların elma bahçesine bakan çiftçinin evine girdiği, en düzgün çanak-çömleklerin çömlekçi ustasının raflarını süslediği düşünülebilir. Bu kaçınılmaz sonucu, “işin özel mülkiyeti”nin “nesnenin özel mülkiyeti”ne dönüşmesindeki ilk adım olarak görmek mümkündür.

Ticaretin ortaya çıkışı, özel mülkiyet adına bir devrim niteliği taşımaktadır. Çünkü ticaret, başlı başına “mülkiyet devri” olarak da tanımlanabilir. Bunun hayata geçirilebilmesi için de mülkiyet aracı olarak emek gibi soyut dayanaklardan daha fazlasına ihtiyaç vardır. Önce üretim ve tüketim faaliyetlerinin, sonrasında ise ticaretin kontrol altına alınması ve organize edilmesi ihtiyacı, üretim dışı sorumluluk alanlarını da doğurmuştur. Bunlardan biri, söz konusu organizasyonu tasarlayan “yöneticiler”, diğeri ise hayata geçiren “tüccarlar”dır. Özellikle ilki, mülkiyet araçlarının güç alacağı bir otorite kaynağı, mülkiyetin kurallarını belirleyecek bir üst mevki olması açısından önemlidir.

İlk yerleşik toplumlar ve Neolitik dönem düşünüldüğünde ortaya çıkan resim, ilk bakışta “devlet”i hatırlatsa da henüz ilk devletlerin ortaya çıkmasını sağlayacak şartların tamamı oluşmamış, toplumsal sınıfların hepsi kendini göstermemiştir (Frangipane, 2002; Childe, 1946). İlk kabilelerden itibaren var olan din adamları ve yöneticilerin (neolitik dönemde yetki ve sorumluluk anlamında ciddi değişiklikler yaşamış olsalar da) yanına, artık üreticiler ve tüccarlar da eklenmiştir. Fakat devlet organizasyonunun kendini göstermesi, özel ve ortak mülkiyet kavramlarının mülkiyet araçlarıyla birlikte tam olarak tasarlanıp tanımlanabilmesi için, Neolitik dönemin sona ermesi gerekecektir (Çiğ, 2007).

Metal çağlarına geçişin, Akdeniz havzasındaki ilk kent devletlerinin de kuruluşuna isabet etmesi tesadüf değildir. Devletleşme için gereken şartlar arasında oldukça belirleyici olan “yazı”, Sümerler’in uzak Asya’dan getirmesiyle Mezopotamya’ya ulaşmış, metal işleme yöntemlerinin keşfiyle toplumların ihtiyaç duydukları kaynaklar daha da çeşitlenmiş, yazı ile değişmez kanunların “yasalaşması” sağlanmıştır (Çığ, 2007.). Metal çağlarının başlamasıyla birlikte, metal kaynaklarının oldukça sınırlı olması ve bunlar üzerindeki hakimiyet mücadelesi, son derece organize olmuş devletlerin de varlığıyla birleşince, savaşlar ve dolayısıyla da son toplumsal sınıf olan askerler kaçınılmaz bir şekilde insanlık tarihindeki yerlerini almıştır (Frangipane, 2002:174-178).

İlk devletler çok büyük oranda monarşi ile yönetilen krallıklar olduğundan, daha önceleri toplumun ortak mülkiyeti olarak kabul gören pek çok nesne ve kavram da toplumun kendisi gibi kralın özel mülkü haline gelmiştir. İlk mühürler de tam olarak bu dönemde ortaya çıkmışlardır (Çığ, 2002: 48). Kralların mutlak hükmünü ve yönetimleri altındaki her türlü nesne, canlı ve hatta fikir-kavram üzerindeki mülkiyetlerini simgeleyen kralî mühürlerin haricinde, özellikle nesnelere mülkiyet aktarımından sorumlu olan ve kralın izni ile bu aktarımı, yani ticareti düzenleyen tüccarlara ait mühürlerin de varlığına eş zamanlı olarak rastlanmaya başlamıştır (Çığ, 2003:173-174).

Bakır ve bronz çağları boyunca, takip eden bölgesel istila hareketine ve sonrasında gelen çöküş dönemine kadar (Kinal, 1998:232-237), önce Sümer kent devletleri, sonrasında ise başta Asur İmparatorluğu olmak üzere, monarşik merkezi devletler tarafından kurulmuş olan düzen, sorunsuz ve müthiş organize şekilde işleyebilmişti (Çığ, 2003:170-175).

Her ne kadar, devletlerin kurulmasıyla birlikte, savaşlar gibi, geniş ağlar üzerinden yürütülen ticaret de bütün gücüyle ortaya çıkmış olsa dahi, ilerleyen süreçte İskender sonrası Helenistik Dönem Akdeniz havzasına yayılan zengin ve güçlü krallıkların ortaya koyduğu gibi bir ticaret anlayışı, daha erken dönemleri tamamen gölgede bırakarak günümüz vizyonuna ulaşan yolu açmıştır. Hatta, birbirleriyle mütemadiyen savaş halinde olan bu krallıkların neredeyse hiçbir zaman ticari ambargo yoluna gitmeyip, tüccarlar ve ticareti, kanlı savaşların dışında bırakmış olmaları (Magie, 2007:1-43), günümüz savaş-ticaret anlayışı ve hukuku için dahi uzak bir uygulamadır.

Yönetici sınıfa ait, devlet otoritesini ve bunun bazı kültürlerde sınırsız yakın olan yetkilerini temsil eden, devletin bütün tebaa ve onun ürettikleri üzerindeki mülkiyetini simgeleyen mühürler, bakır çağının ilk kent devletlerinden itibaren tanınıyor olsa ve bronz çağının devleri Mısır ve Asur krallıkları başta olmak üzere, ticaret kolonilerinde yetki ve hüküm sahibi olan tüccarlara ait mühürlerin varlığı bu dönemlerden itibaren biliniyorsa da, antik dönem içerisinde başka bir sınıfın da mülkiyet aracı olarak mühür kullandığı görülür: Üreticiler, hem tüketim maddelerini (zeytinyağı, şarap vb.) hem de bunları taşıyan amphora vb. kapları üreten çiftçiler ve atölyelerin kendi markalaşma süreçlerini başlattıkları (Alkaç ve Şenol, 2016:191-216) ve bu üretim maddelerinin mülkiyeti ticaret yoluyla el değiştirirse de üreticinin prestijinin bu şekilde markalaşarak bir diğer soyut mülkiyet olarak kendini ortaya koyduğu gözlenmektedir.

Bilinen ilk müze, M.Ö. 3. yy.'da İskenderiye'de kurulmuş olsa da (El-Abadi, 1990), Roma devlet ve sosyal anlayışının bir diğer yeniliği ise müzecilik ve koleksiyonculuğun başlamasıyla birlikte, bu çalışmanın asıl konusu olan exlibris ve kitap mühürleri benzeri mülkiyet araçlarının da sonunda kendisini göstermiş olması gerekliliğidir. Henüz yazmalar, kitap biçiminde ciltlenmiyor, fakat İskenderiye Kütüphanesi ve benzeri özel mekanlarda, rulolar halinde saklanıyorlardı (Phillips, 2010:4). Bu ve benzeri kütüphanelerin aristokrasi içerisindeki zengin ve ilgili kişiler tarafından, kendi özel mülkiyetleri dahilinde de oluşturulmuş olduğunu düşünmek mantıklı olacaktır. Oldukça yüksek bir eğitim seviyesine ve entelektüel düzeye sahip olan Roma soyluları, bu eserlere sahip olmak için bir yarışa girişince Romalı sanat ve zanaat erbapları bu yeni koleksiyonculuk akımından en yüksek kazancı elde eden taraf oldular (Bieber, 1977; Settis, 1989; Gazda, 1995; Gazda, 2002). Kopyacılık, belki de insanlık tarihinin hiçbir döneminde Roma'da olduğu kadar popüler olmamıştır. Eserlerin kendileri nadiren bu uygulamaya tabi tutulsalar da koleksiyonların bir şekilde sahiplerinin armaları, aile sembolleri gibi mülkiyet araçları ile etiketlendikleri ve hem olası hırsızlıklardan korunma hem de yüksek prestij sağlama yoluna gidildiği bilinmektedir (Ridgway, 1984; Hemingway, 2002).

Yukarıda sözü edilen durumlar, o güne kadarki üretim-mülkiyet zincirinde yeni bir halka yaratmaktadır. Roma Dönemi sonrasında mülkiyet araçları, ekonomik yaklaşımlar gibi alanlarda çok büyük değişiklikler olmadığı görülmektedir. Dolayısıyla, teknoloji ve sunduğu imkanlar değişmiş ve gelişmiş, pek çok yeni akım, ideoloji, fikir ortaya çıkmış ve bunlar sanki hayatın her

alanında etkilerini göstermiş olsalar dahi hâlâ insan topluluklarını yönetme ve mülkiyet transferini kontrol altında tutma gibi temel noktalarda aynı yöntemler ve anlayış devam etmektedir. İnsanoğlunun, bunun bir getirisi olarak, son iki bin yıldır sürekli üretimi ucuzlatarak arttırmanın, yani seri üretimin peşinde olduğu görülmektedir.

Her ne kadar bugün bildiğimiz anlamda seri üretim endüstri devrimiyle başlamış olsa bile, dünyayı o noktaya getiren süreç orta çağda da kendini göstermekteydi (Bloch, 2014). Roma döneminde baskın bir üretim yöntemi olarak kendini gösteren kopyacılık (Hemingway, 2002:26-33), aslında seri üretimin de temelini oluşturmaktadır. Tasarımcı-üretici-satıcı zincirinin halkaları, bazen bir veya birkaçı, bazen de tamamı olmak üzere, ürünün üzerinde prestije dayalı bir markalaşmaya giderek kendi mülkiyetlerini ortaya koyarken, ürünün son sahibi de hem prestij hem de direkt olarak ürünün sahibi olarak kendi mülkiyetini kimliklendirmektedir.

Yukarıdakilerden hareketle, orta çağ ve sonrasında mülkiyet araçlarının niteliğinin çeşitlendiği, farklı mülkiyet anlayışlarına ve mülkiyet sahiplerinin farklı amaçlarına hizmet etmeye başladıkları gözlenmektedir. Bu çeşitlilik içerisinde, söz konusu dönemde ortaya çıkmış olan exlibrisler ve mühürler oldukça spesifik kullanım alanları dolayısıyla özel bir yere sahiptirler.

### **3. Osmanlıda Özel Mülkiyet ve Mühürler**

Mülkiyet ya da yetki işareti olarak insan yaşamında yerini alan mührün 7000 yıllık bir geçmişi olduğu, bazen otoriteyi, resmîyeti, kişi ya da kurumu tanımladığı, bazen de tılsım içerip koruma anlamı taşıdığı aktarılmaktadır (von Hammer, 1999:81-82). Farsça bir kelime olan “mühür”, Aramice kökenli olup Arapçadan Türkçe'ye geçen aynı anlamlı “hatem” kelimesinden daha yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. En eski mühürler Neolitik (Yeni Taş) Çağa tarihlenmektedir. Özel mülkiyet kavramının ortaya çıkışının da aynı tarihlere rastlaması, tesadüf olmamalıdır. Özel mülkiyetle birlikte, belirteci olan mühürler de kendilerini göstermişlerdir (Kut ve Bayraktar, 1984:11).

Mühür, Yakınoğlu'da Neolitik Çağın ilk tarımcı topluluklarından beri kullanılmaktadır. En erken M.Ö. 8. bin yıla tarihlenen taşların üzerine bilinçli bir şekilde kazınmış veya oyularak betimlenmiş şekiller vardır ve b. Bu taşlar ekonomik, sosyal ve ruhsal birçok işlevi olan güçlü objelerdir (Yakar, 2005:116-117). Ekonomik işlevi olan baskı mühürler bir topluluk içinde veya



dışında paylaşılan malların denetiminde korunmasında ve tanımlanmasında kullanılmış olmalıdırlar. Eski Türkler de yoğun olarak damga-mühür kullanımına gitmişlerdir. Söz konusu damgalar boyları simgelerken, boylara ait olan şeyleri göstermek amacıyla da yapılırdı. Eski Türklerin yaşadıkları birçok yerde, antik çağ kaya resimlerinde olduğu gibi yaşayışlarını anlatan resimlerin yanı sıra boylarına ait damgaların da kazındığı görülmektedir (Derin Sel, 2012:8).

Türk kültüründe “möhür” adı verilen mühür, damga veya tuğra karşılığı olarak tarih boyunca kullanılmıştır. Büyük Selçuklu ve onun devamında Anadolu Selçuklu Döneminde özellikle maden üzerindeki kalem işçilikleri ile Osmanlı Döneminde kalem ve hat ustaları özgün sanat eserleri vermişken, Osmanlı mühürcülüğü ve mühürcüler hakkında ilk bilgiler de Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nden öğrenilmektedir (Rado, 1986:1-4; Ölçer, 1997:1317-1317; Kahraman ve Dağlı, 2003:580).

Osmanlı mühürleri genel olarak üç gruba ayrılmıştır, bunlar resmî mühürler, şahıs mühürleri ve makam mühürleridir ve bu gruplar kendi içerisinde de alt tiplere ayrılmaktadır (Uzunçarşılı, 1959:1). Diğer bir grup olarak ise tılsımlar, sanatta ve bilimde ayrı bir yer tutmaktadır. Mühürler kullanım amacına ve kullanan şahıslara göre tasnif edilmektedir. Osmanlı'da mühürcülük sanatı XVI. yy.'dan itibaren diğer sanat dalları gibi giderek gelişme göstermiş, XVII. yy.'ın sonlarında en ileri düzeye ulaşmıştır. Sonraki yüzyıllarda mühürcülükte bazı gerilemeler olmuşsa da XIX. yy.'ın ortalarına doğru bu sanat yeniden canlanmış ve önemini korumuştur (Acar, 1996:96).

Mühürler kullanım alanlarına göre yedi sınıfa ayrılabilir:

1. Hükümdar mühürleri,
2. Sadrazam mühürleri,
3. Paşa ve vali mühürleri,
4. General ve ordu komutanlarının makam mühürleri. Bu dört resmi mühür sınıfını üç özel mühür sınıfı izler,
5. Şahıslara ait mühürler,
6. Sahibinin ismi bulunmayan mühürler, yazılı mühürler,

7. Avrupalıların doğuluları taklit ederek kullandıkları mühürler (von Hammer, 1999:23).

II. Meşrutiyet'e (1908) kadar başta devlet memurları olmak üzere hemen herkes mühür kullanırdı (Kahya, 1997:1317). Özellikle de resmi yazışmalarda belgenin arkasına ya da ismin yanına mühür basmak belgenin onaylandığının ispatı bakımından önem taşırdı. Kişisel mühürler, resmi mühürlere göre boyut olarak daha küçük olmakla birlikte, yuvarlak, oval, kare, sekizgen biçimleri koruyor; bunlara ek olarak tırtıklı kenara ya da etrafı düz ay seklene sahip olabiliyorlardı (Kütükoğlu, 1998:93). Kimi şahıs mührü, sadece sahibinin isminden, kimisi de tanınmalarını kolaylaştıracak bazı sözcüklerden, bir mısra veya beyitten oluşuyordu.

Mühür sapları da sahibini nitelemesi bakımından önemlidir. Örneğin kadın mühürlerinin saplarında çoğunlukla çiçek kompozisyonları, erkeklerin mühürlerinin saplarında ise askerse veya mensup olduğu bir tarikat varsa bunlara ilişkin simgeler yer alırdı (Anadol, 1994:17).

Mühürlerde kullanılan yazı çeşitleri arasında rık'a, sülüs, talik, yazılarının görüldüğü çeşitli kaynaklarda aktarılmaktadır (Kahya, 1997:1317; Anadolu, 1994:17). Bazı mühürlerde ise, mühür sahibinin ismi yanında dini ifadeler de bulunabiliyordu. Osmanlı'da mühür, işlev bakımından önceki dönemler ile aynılığını korumuş, form ve düzenlenmesindeki elemanlar bakımından kendine göre bir üslup geliştirmiştir. Von Hammer (1999:10)'in belirttiğine göre: "Lüksün ve zenginliğin artmasıyla, mühürler de gelişip değişir ve artık parmağa takılamayacak büyüklüğe ulaştığında kola bağlanır veya boyna bağlanan bir ipe takılarak göğüste taşınır".

II. Meşrutiyet sonrasında, sadece yasalar ve devlet işleyişinde değil, sosyal ve kültürel alanda da kişisel, özel mülkiyet, bireycilik gibi batı kökenli kavramlar öne çıkmaya başladığından, mühürcülük ve alt dalları içerisinde de çeşitlenmeler görülmeye başlar. Kitap mühürleri de diğer obje ve metalar gibi, özel mülkiyetin çeşitlenip ayrıştığı bu dönemde, yani İmparatorluğun son yıllarında gerek form gerekse anlam bakımından çeşitlenmeye başlamışlardır. Bunun örneklerini aşağıdaki resimlerde izlemek mümkündür.



Görsel 1. Kütüphane mührü

Görsel 1’de yer alan mühür, oval forma sahip erken Osmanlı mühürlerini çağrıştırmaktadır ve içeriği bilinmeyen bir kitap kapağında yer alan bir kütüphane mührüdür.



Görsel 2. (Kitap: *Menakıb-ı İslam kısmı Evvel, Ahmed Rasim [İkrar Gazetesi muharrirlerinden], 1909.*) (Mühür: Kanaat Kütüphanesi, Bab-ı Âli caddesi Numara 28)

Görsel 2’de Ahmet Rasim’in *Menakıb-ı İslam kısmı Evvel* isimli eserinin iç kapağındaki mühür özellikle önemlidir. Çerçevesi itibari ile kalkan formu batılı armalarla benzerlik gösteren exlibrisleri andırmaktadır. Bu batılı form, içerisindeki Fransızca “Kanaat Kütüphanesi” tabiriyle de örtüşmektedir. Diğer yandan, mühür sahibi kendi kökenlerine de tamamıyla sırtını dönmemiş, Osmanlıca bir hat ile de mührünü süslemeyi ihmal etmemiştir.



**Görsel 3.** (Kitap: *Asr-ı Hazır Tarihi*, Ali Reşad [Sabık Maarif müsteşarı ve darülfünun müderrislerinden]) (Mühür: Mehmet Ali, 1914-15)

Görsel 3’de Ali Reşad’ın *Asr-ı Hazır Tarihi* adlı eserinin iç kapağında görülen yuvarlak forma sahip ve yine erken dönem Osmanlı mühürlerini çağrıştıran 1915 yılına ait bir mühürdür. Sülüs ve rık’a yazı tipi kullanılmıştır.



**Görsel 4.** (Kitap: *Kavgalarım*, Hüseyin Cahit, 1910-11) (Mühür: Muhtar Halid Kütüphanesi, İstanbul Bab-ı Âli karşısında Servet-i Fünun gazetesi ittisalinde)

Görsel 4’de Hüseyin Cahit’in *Kavgalarım* adlı eserinde bulunan 1910 yılına ait mühür kitabın iç kapağında yer almaktadır. Mühür, çerçevesiz dikdörtgen şekle sınırlandırılmış arapça, sülüs ve rık’a yazı tipleri ve latin alfabesiyle Fransızca “Librairie Mouhtar Halid” ifadesi bulunmaktadır. Kitapta “Kitapçı Muhtar Halit” ifadesinin kullanılması aidiyet sembolü olarak batılı exlibris anlayışıyla örtüşmektedir.

#### 4. Exlibris

Amerikalı exlibris koleksiyoncusu James Keenan, *The Art of Bookplate* isimli kitabında exlibrisi şöyle tanımlamıştır: “Exlibris kelimesi, Latince kökenli olup, sözcük olarak ...’nın kitabı,

...’nın kitaplığına ait veya ...’nın kütüphanesinden anlamına gelir. Latince olan “exlibris” diye yazılan kelimenin İngilizce karşılığı “bookplate” (kitap etiketi), Almanca “Bucheignerzeichen” (kitap sahibinin işareti) olarak da bilinen Exlibris, kitabın ilk sayfasına koyulmak üzere tasarlanan boyutu küçük grafiklerdir ve kitap sahibinin kişisel ifadesi, ilgi ve zevk alanlarını yansıtır. Kitaba sahip kişinin gururunu sembolize eder. Kitabı ödünç alan kişiyi onu koruması ve sahibine geri getirmesi konusunda uyarır” (Keenan, 2003:8).

Üzerinde exlibrisi olan kitap sahiplidir ve korunuyordur. 20. yy. Belçikalı exlibris sanatçısı Mark Severin bu konuda “exlibrisi olmayan kitap, evlat edinilmeyi bekleyen yetime benzer” diyerek güzel bir benzetme yapmıştır (Tekcan, 2011:2). Exlibrislerin çoğaltılmasında günümüzde artık dijital baskı teknikleri de kullanılmaktadır. Orijinal boyutunun kitaba basılacağı varsayılarak tasarlanan exlibrislerin uzun kenarının en fazla 13 cm olması gerekliliği evrensel geçerlilik taşıyan bir kuraldır (Erdem, 2010:10).

Exlibrislerin genel işlevleri, kitap sahibini tanıtmaları, onu yüceltmesi ve kitabı ödünç alan kişiyi geri getirmesi konusunda uyarılmasıdır. Bu anlamda exlibris, doğal olarak, bir mülkiyet işaretidir.

Exlibrisler, geleneğe saygının, yazılı metinlere ilgi ve sevginin sembolüdürler. Farklı ülkelerden farklı kültürlere ait exlibrisler yan yana getirildiğinde tasarımlarda saptanan geleneksel yapı farklılıkları, dünyadaki çok sesliliği ve kültürel zenginliği açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Aynı zamanda koleksiyonculuğu da yapılan bu sanat dalının, asıl işlevinin yanı sıra kültürlerarası diyalog açısından önem arz ettiğini vurgulamak gerekir. Exlibris, önemli bir iletişim aracıdır. Sanatı, insanın elleri arasına; kitapların içine kadar getirmekte, dokunabilecek kadar yakınlaştırmaktadır. Bu bağlamda exlibris, sadece kitaplar için uygulanmamakta, başlı başına özgün grafik eserler olarak değerlendirilmektedir. Kitabın sahibini tanımlayan ve üzerinde estetik değerler taşıyan exlibrisler ile özel koleksiyonlar oluşturulmakta, bu eserler için uluslararası yarışmalar düzenlenmektedir (Erdem, 2010:12).

Çağdaş anlamda olmasa da ilk ve en eski örnek olan exlibris, M.Ö.1400 yıllarında açık mavi renk bir fayans üzerine, 62x38x4,5 mm boyutlarında işlenmiştir (Görsel 5.); ve Mısır Kralı III. Amenhotep’in kitaplığına ait olduğu sanılmaktadır. Bu tür levhaların papirüs rulolarını korumak

için kullanılan ağaç sandıklara takıldığı tahmin edilmektedir (Pektaş, 2003:15). Bazı araştırmacılar da exlibrisin, M.Ö. 600 yıllarında yaşamış, kültür ve sanata büyük önem veren Asur Kralı Asurbanipal zamanından kaldığını öne sürmektedir (Rona, 2003:92).



**Görsel 5.** III. Amenofis'e Ait M.Ö.1400 Mısır'da Bulunan Levha

Çağdaş anlamda ilk exlibrisin 15. yy.'ın üçüncü çeyreğinde Güney Almanya'da kullanıldığı tahmin edilmektedir. Bunlardan ikisi, Hildebrand Brandenburg ve Wilhelm Von Zell isimli kitap sahiplerinin adına yapılmıştır. Bu exlibrisler ağaç üzerine elle boyanmış basit bir arma ve sahibinin eliyle yazılmış bir sözden oluşmaktadır. Yazıda; Almanya'da Buxheim Manastır'na armağan edilmiş olan bu kitapların sahiplerinin ruhu için dua edilmesi yalvarılmaktadır (Görsel 5.). Üzerinde Brandenburg ailesi arması olarak da bilinen, burnu halkalı bir öküzün yer aldığı kalkanı tutmakta olan meleğin resmedildiği exlibrisin boyutu; 6,35 x 6,35 cm'dir. 1470-1480 yılları arasında yapılmış olan bu yazısız exlibris artık kâğıtlara basılmış ve elle renklendirilmiştir (Pektaş, 2003:15).



Görsel 6. 1470-1480 yıllarında Brandenburg ailesi için yapılmış olan exlibris

Genellikle özgün baskı tekniklerinde uygun kalınlık ve boyutlarda kâğıtlara kopyalar alınıp çoğaltılan exlibrislerin kitap ciltlerinin üzerine soğuk damga presle yapılan kabartmalara rastlanmaktadır. “Supra libros” denilen bu soğuk damgaların işlev ya da kompozisyon yapılarında farklılıklar bulunmaz, yalnızca teknik uygulama farklıdır. “XVII. yy.’da çokça ilgi gören exlibris XIX.yy.’da ciltçilik sanatının yeniden ortaya çıkmasıyla gündeme gelmiştir (Pektaş, 2003:16).

Exlibrisler, ortaya çıkışından XVII. yy.’ın ilk yarısına kadar daha çok arma teması içermekteydi. Orta Çağ’dan itibaren silah, zırh ve kalkanlarda, içinde gizlendiği süvarinin uzaktan bile tanınmasına izin verecek şekilde ayırt edici işaretler bulunurdu (Görsel 6). Bu silah ve malzemeler, kitaplık sahibi kültürlü insanlar arasında bir sahiplik işareti ya da kitap sahibini daha çabuk tanıtan bir flama olarak kabul görmüştür. Kişinin ismini belirtecek bir yazıya da ihtiyaç duyulmamıştır. O dönemde arma temalı exlibrislere yönelmesinin nedeni buna bağlanmaktadır. XVII. yy.’ın ortalarına kadar Fransa’da fazla rağbet görmeyen exlibris, XVIII.yy.’da ciltçilik sanatının gelişmesiyle tekrar ortaya çıkmıştır. Bu arada birçok ünlü kişi de bu sanata ilgi duymuştur. XV. Luis ve gözdesi Pompadour Markizi, Başkan Henault gibi zamanın önemli kişileri exlibris yaptırmışlardır (Pektaş, 2003:18).



Görsel 7. A. Dürer'in Willibald Pirckheimer'e yaptığı exlibris

19. yüzyılla birlikte, bütün gelişmiş Avrupa ülkelerinde, ekonomik gücün değişmesi ve beraberinde getirdiği yaşam düzeninin modernleşmesi ile kitap yayıncılığında da büyük bir gelişim yaşanmıştır. Gelişen ekonomi toplum yapısını değiştirmekte, değişen toplum yapısına paralel kitap da gelişmektedir. Teknolojik ilerlemeler, 1875 yılında kâğıt üretimini tamamen ağaç hamurundan yapılmasına olanak vermiş, kâğıt maliyetleri düşmüş ve yayıncılık hızlanmıştır. Kâğıt, kesik kâğıtlar şeklinde değil, tomarlar biçiminde üretildiğinden dergi, gazete ve sıradan incelenmiştir. Kitaplar için kullanımı çok uygun hâle gelmiştir, bu durum bilginin hızlı yayılmasında ve daha yoğun bir şekilde halka ulaşmasında etkili olmuştur (Doğan, 2009).

20. yy.'da exlibris sanatçıları, tarihsel eğilimleri bırakarak yeni ifade formları aramaya başlamışlardır. 1900'lerin devrimci sanat akımlarından kübizm, ekspresyonizm, soyut dönem ve sürrealizm exlibris sanatında da belirgin izler bırakmışlardır. Resim sanatının önemli isimlerinin aynı zamanda exlibris çalışmalarını da bulunmaktadır. Edvard Munch, Emil Nolde, Paul Klee, Pablo Picasso gibi ünlü sanatçılar, zamanın önemli devlet ve bilim adamlarıyla yakınlarına exlibris yapmışlardır (Erdem, 2010:22-56).

21. yy.'da ise exlibris tasarımlarında bilgisayar teknolojisi ve hazır fontların kullanılmaya başladığı görülür; ki bu durum pek çok araştırmacı tarafından kaliteye dair bir sorun olarak görülmektedir (Keş, 2016:117).



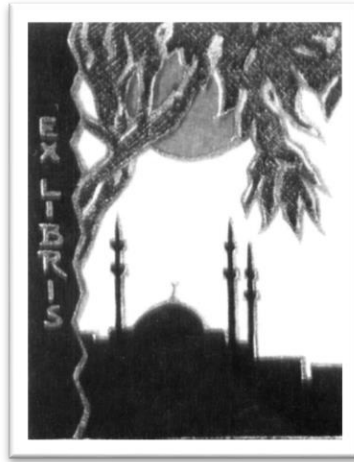
Osmanlı döneminden kalma el yazması mühürler, birer sahiplenme göstergesi olarak kabul edilmektedir. Mühürler, her ne kadar exlibris türüne girmese de kendilerine özgü dinamik yapılarıyla ait oldukları kişilerin sembolü veya logotayp'ı olma işlevini üstlenmişlerdir (Pektaş, 2003:21).



Görsel 8. Deniz mühendisliği öğrencisi Osman Nuri'ye ait bir mühür

Batıda yapılan müzayedelerden alınan Türkiye ile ilgili bazı kitaplarda exlibrislere rastlanmaktadır. Kültür Bakanlığı'nca 1989 yılında Londra'daki Sotheby's müzayedesinden alınmış Henry M. Blackmer'in kütüphanesine ait Osmanlılar ile ilgili bazı kitaplarda exlibris bulunmaktadır.

Türkiye'de adına gerçek anlamda ilk exlibris yaptıranların, o dönemin yabancı uyruklu kitapseverleri olduğu söylenebilir. Üsküdar Amerikan Koleji, Robert Kolej gibi okullarda görev yapan yabancı öğretmenlerin kitaplarına exlibris yaptırdıkları, bu okulların kütüphanelerine bağışlanan kitapların iç kapaklarına bakıldığında görülebilir. Şimdi Boğaziçi Üniversitesi'ne ait olan Robert Kolej kütüphanesi kitaplarının çoğunda standart bir exlibrise rastlanmaktadır. 1920'li yıllardan itibaren Robert Koleji öğrenci yıllıklarına, yıllık sahibinin kendi ismini yazabileceği boşlukların da bırakıldığı exlibrisler yapılmıştır. Yıllığın sanat sorumluları tarafından tasarlanan ve uygulanan bu geleneğe 1950'li yıllara gelindiğinde malesef ara verilmiştir (Pektaş, 2014:1).



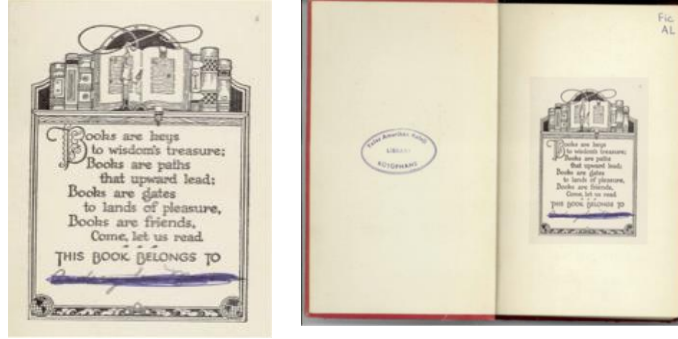
**Görsel 9.** Robert Kolej yıllığından bir Exlibris – 1932

Bu exlibrislerden bazıları burada yaşamış ve görev almış yabancıların isimlerine yaptırtıkları exlibrisler, bazıları ise yurt dışından gelen, okul kütüphanelerine bağışlanmış yabancı kitapların içinde bulunan exlibrislerdir.

Üsküdar Amerikan Lisesi kütüphanesinde bulunan iki örnekten biri çok temiz bir şekilde günümüze kadar kitabın içinde ulaşmıştır (Tekcan, 2011:151).



**Görsel 10.** Exlibris Helen Elgie Scott, 1910 (Üsküdar Amerikan Lisesi Kütüphanesi)



**Görsel 11.** Exlibrisin kime ait olduğu bilinmemektedir, 1950'ler (Üsküdar Amerikan Lisesi Kütüphanesi)

Avrupada doğan exlibrisin kitaplarda aidiyet belgesi olarak kullanılması daha özel bir işleve sahiptir. Şahıs mühürlerinin, kitaplarda yer alması exlibrislere göre okuma kültürü açısından biraz daha ayrılmaktadır. Şöyle ki; Osmanlılar ellerindeki bir kitabı çoğu zaman tek başlarına okumuyorlardı. Osmanlı döneminde genellikle okuma anlayışı bireysel olmamıştır, toplulukta okunur ve kişiye ait olmadan birçok farklı insanların da eline geçip faydalanılmasına fırsat tanınmıştır. Öyle ki bir okuyucudan diğerine kim olduğunu bile bilmeden bırakılan notlar vardır (İpek, 2022). Mühürler, yıllarca kitap sahibini betimlemede, mülkiyeti göstermede ve özellikle yazma kitaplarda tıpkı exlibrisler gibi hırsızlığa karşı bir önlem olarak kullanılmıştır (Pektaş, 2010:1). Osmanlı döneminde kitap herkes tarafından paylaşılabilen hatta içerisine diğer okuyucular için notlar bırakılıp kişisel mühürlerinin de basıldığı bir kaynaktır. Exlibrisler ise bireyin aidiyet sembolü olarak kullanılması bakımından, kitabı bireysel özel mülkiyetin bir parçası olarak tanımlama amacına yöneliktirler.



**Görsel 12.** Çoklu okuma notları ve mühürlere örnek

Exlibris ise daha çok estetik kaygılarla yapılır. Yapılırken baskı resim ve grafik tasarımın olanaklarından yararlanır. Geleneksel baskı teknikleri olan gravür, ağaç baskı, serigrafıyla çoğaltılabildiği gibi, günümüzün modern teknolojilerinden yararlanılarak bilgisayarla fotoğraf veya ofset baskıyla çoğaltılabilir. 1450'lerde Orta Avrupa'da ihtiyaç grafiği olarak doğan bu gelenek, zamanın devlet ve din adamlarına sunulan el yazması kitapların iç kapağına konulan bir aidiyet belgesi olarak kullanılmıştır (Pektaş, 2010:2).

## 5. Sonuç

Mühür ile Exlibris, kitap mülkiyeti üzerinden karşılaştırıldığında ortaya çıkan sonuç anlamlıdır. Bireyi yaşadığı toplumda diğer insanlardan ayıran değerler hem Osmanlı mühürlerinde hem de batılı exlibrislerde mülkiyet işareti olarak görsel bir dille aktarılmıştır. Coğrafya ve özellikle kültürel olarak farklı yerlerde ortaya çıkmaları bu iki tasarım ürünüde işlevsellik ve tasarım olarak bazı farklılıklar gösterse de özünde aynı amaca hizmet etmektedir.

Mühürlere kazınan tasarımlar, bireyin tanımlayıcısı olması, mühür sahibiyle ilgili özel detayları vermesi bakımından temsili bir görev yüklenmişlerdir. Herhangi bir anlatım değeri olmayan, geometrik üsluba sahip bir mühür bile bireyi betimleyici görevi karşılayabilirdi. Bu haliyle de bir mühür, bir anlamda sahip oldukları mülkü kendilerine bağlayacak simgeyi barındıran önemli bir işaretti. Bugün günümüz insanının da anlayabildiği, kişileri tanımlayıcı bu simgelerin, aidiyeti desteklemek için kişilerle ne derece örtüştüğü oldukça önemlidir.

Exlibrisler, aidiyet göstergesi olarak, sahibinin özelliklerini taşıyan betimlemelerle ve adıyla beraber, şahsın kitabının iç kapağına konulan tasarımlardır. Kişiye özeldir aynı exlibristen başka birinde olamaz. Bu kitap benim kitaplığıma aittir ve her kim ödünç alırsa, kitabın kapağına bakarak asıl sahibini hatırlamalı ve ona geri götürmelidir düşüncesi vardır. Mühürlerde ise yine şahsa özel tasarımlar yapıldığını görmekteyiz. Şahıs mühürlerinde mühür sahibinin ismiyle beraber birkaç dini ifade süslü ya da sade kaligrafiyle tasarlanırdı. Exlibriste çoğunlukla resimsel anlatım yer almaktadır. Mühürlerde nakşedilen alan exlibrislere kıyasla çok daha küçüktür, sahipleri tarafından kolayca yanlarında taşınabilir ve bu sebepten yüzük şeklinde mühürler de yapılmaktaydı.

Her iki tasarımında aidiyet simgesi olarak yapılmış olması kesindir. Mühürlerin exlibrislerle ortak noktası olan kitaplara basılan mühürler “ketebe mühürleri” vakıflara ait kütüphanelerin kitaplarına hırsızlıktan koruma amaçlı basıldıkları gibi bazı anonim el yazması kitaplarında iç kapaklarında rastlamak mümkündür.

Osmanlı döneminden kalma el yazması ve basılmış kitaplarda görülen mühürler, birer mülkiyet işareti olarak kabul edilebilir. Mühürleri her ne kadar exlibris olarak nitelendirmesek de yerine getirdikleri işlev, exlibrisle aynıdır. Exlibrislerdeki tipografinin yerini alan Osmanlı kaligrafisi (hat sanatı) başlı başına bir sanat eseridir ve adeta kişiyi temsil eden logotayp işlevindedir. Exlibrisler gibi iletişim amacı ile kullanılan mühürler, kişilerin veya kurumların kitap aidiyeti bilgisini taşımışlardır. Bu karşılaştırmadan çıkarılan genel sonuç ise; biçim, şekil ve tasarım olarak birbirlerinden farklı olan mühür ve exlibrislerin yapım şekli olarak benzer baskı tekniğinin kullanılması sebebi ile paralellik göstermelerine karşın, kullanım alanı olarak, mühürlerin kitaplar haricinde daha farklı alanlarda da kullanılmalarına rağmen exlibrislerin sadece kitap iç kapağına basılmak üzere tasarlandıkları görülmektedir. Ayrıca, anlamsal olarak da yukarıda sözü edildiği üzere, ortak okuma kültürünün hâkim olduğu Osmanlı okuma alışkanlıklarının aksine, batı kültürünün bir ürünü olan exlibris, kitap üzerindeki bireysel mülkiyetin bir temsili olarak öne çıkmaktadır.

### **Kaynakça**

Acar, Ş. (1996). “Mühürçülük Sanatı ve Mühürçüler”, *Antik Dekor*, Sayı 37, s.94-100.

Alkaç, E. ve Cankardeş, Ş. G. (2016). “Amphora Mühürleri Işığında Miletos ve Alexandria Ticari İlişkileri”, *OLBA*, Sayı XXIV, s.191-216.

Anadol, Ç. (1994). *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 6, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.

Bieber, M. (1977) *Ancient Copies: Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York University Press.

Bloch, M. (2014). *Feodal Toplum*, çev. M. Fırat, İstanbul: Isık Yayınları,

Boaretto, E. vd. (2009). “Radiocarbon Dating of Charcoal and Bone Collagen Associated with Early Pottery at Yuchanyan Cave Hunan Province China”, *PNAS*, Sayı 24, Cilt 106, 9595-9600.

Childe, V. G. (1946). *Doğunun Prehistoryası*, 1. Baskı, çev. Ş. A. Kansu, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Çiğ, M. İ. (2002). *Ortadoğu Uygarlık Mirası*, 1. Baskı, İstanbul: Kaynak Yayınları.

Çiğ, M. İ. (2003). *Ortadoğu Uygarlık Mirası 2*, 1. Baskı, İstanbul: Kaynak Yayınları.

Çiğ, M. İ. (2007). *Uygarlığın Kökeni Sümerler 1*, 1. Baskı, İstanbul: Kaynak Yayınları.

Derin Sel, R. (2012). *Hakkaklık ve Mühür Kalıplarının Özgün Baskı Resim Sanatı Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Doğan, A. N. (2009). "Kitaptan Yayıncılığa -Yeniçağ'dan Milenyuma Kitap ve Yayıncılık", *Milliyet Blog*, <http://blog.milliyet.com.tr>, Erişim tarihi: 04.08.2018.

El-Abadi, M. (1990). *Life and Fate of the Ancient Library of Alexandria*, Paris.

Erdem, Ş. (2010). *Exlibris Sanatının Gelişim Süreci, Kültürlerarası Etkileşimdeki Önemi ve Bu Sanatın Türkiye'de Yaygınlaştırılmasına Yönelik Çabalar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.

Frangipane, M. (2002). *Yakındoğuda Devletin Doğuşu*, çev. Z.Z. İlkelen, İstanbul.

Gazda, E. K. (1995). "Roman Sculpture and the Ethos of Emulation: Reconsidering Repetition", *HSCPh*, 97, 21-156.

Gazda, E. K. (2002). *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, University of Michigan Press.

Hemingway, S. (2002). "Posthumous Copies of Ancient Greek Sculpture: Roman Taste and Techniques", *Sculpture Review*, 60, No 2, New York.

İpek, N. (2022). "Dönüşen Kimlikleri Belgelemek: Osmanlı Bireylerinin Yeniden Mühür Kazıtma Pratikleri Üzerine Gözlemler", *Mühür Veri Tabanı*, <https://muhur.yek.gov.tr/arastirmanotlari/3/donusen-kimlikleri-belgelemek-osmanli-bireylerinin-yeniden-muhur-kazitma-pratikleri-uzerine-gozlemler>, Erişim tarihi: 23.09.2023.

Kahraman, S. A. ve Dağlı, Y. (2003). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, Cilt 1, 2. Kitap, İstanbul.

Kahya, Y. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt I-II-III, İstanbul: Yem Yayınları.

Keenan, J. P. (2003). *The Art of Bookplate*, New York: Barnes&Noble.

- Keş, Y. (2016). "Ekslibrislerde Biçim, İçerik ve Estetik", *International Journal of Ex-libris*, Vol. 3, Part 5, p.112-121.
- Kınal, F. (1998). *Eski Anadolu Tarihi*, Ankara: TTK Yayınları.
- Kuşoğlu, M. Z. (1994). "Mühür", *Dünkü Sanatımız-Kültürümüz*, Ötüken Yayınları, s.23-27.
- Kut, G. ve Bayraktar, N. (1984). *Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kütükoğlu, M. S. (1998). *Osmanlı Belgelerinin Dili, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı*, 2. Basım, İstanbul.
- Magie, D. (2007). *Anadolu'da Romalılar: M.Ö. III. ve II. Yüzyıllarda Batı Anadolu 4*, çev. N. Başgelen - Ö. Çapar, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Melaart, J. (2001). *Çatalhöyük (Anadolu'da Bir Neolitik Kent)*, çev. G. B. Yazıcıoğlu, İstanbul.
- Ölçer, C. (1997). "Mühür-Osmanlı Mühürçülüğü", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 2, 1317-1318.
- Pektaş, H. (2003). *Exlibris (Genişletilmiş İkinci Baskı)*, Ankara: AED Yayınları.
- Pektaş, H. (2010). "Exlibrisler ve Mühürler", *FYZY Dergisi*, Sayı 17.
- Pektaş, H. (2014). "Türkiyede Exlibris", *International Journal of Ex-libris 1*.
- Phillips, H. (2010). "The Great Library of Alexandria?", *Library Philosophy and Practice*, 1-10.
- Rado, Ş. (1986). "Mühürler ve Kazıcılar", *Türkiyemiz*, 50, p.1-4.
- Ridgway, B. S. (1984). *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of Originals*, Michigan.
- Rona, Z. (2003). "Exlibris ve Özgün Baskıresim Sergisi", *Türkiye Sanat Yıllığı*, İstanbul.
- Schmidt K. (2007). *Taş Çağı Avcılarının Gizemli Kutsal Alanı Göbeklitepe (En Eski Tapınağı Yapanlar)*, çev. R. Aslan, İstanbul.
- Settis, S. (1989). "Unarteplurale. L'imperio romano, i Greci e i posterì", *Storia di Roma*, Vol. 4: Caratteri e morfologie, (Momigliano A., Schiavone A. Eds.), p.827-28.
- Tekcan, G. E. (2011). *Bir İletişim Aracı Olarak Exlibris ve İşlevi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Uzunçarşılı, İ. H. (1959). *Topkapı Sarayı Müzesinde Mühürler Seksiyonu Rehberi*, İstanbul: Şehir Matbaası.

von Hammer, J. V. (1999). *Osmanlı Mühürleri*, İstanbul: Pera Yayıncılık.

Yakar, J. (2005). "The Language of Symbols in Prehistoric Anatolia", *Documanta Prehistorica* XXXII, p.111-121.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. <http://eski.aed.org.tr/muhurlukitaplar/muhurlukitaplar.html>,  
Erişim tarihi: 25.04.2019.

Görsel 2. <http://eski.aed.org.tr/muhurlukitaplar/muhurlukitaplar.html>,  
Erişim tarihi: 25.04.2019.

Görsel 3. <http://eski.aed.org.tr/muhurlukitaplar/muhurlukitaplar.html>,  
Erişim tarihi: 25.04.2019.

Görsel 4. <http://eski.aed.org.tr/muhurlukitaplar/muhurlukitaplar.html>,  
Erişim tarihi: 25.04.2019.

Görsel 5. <http://www.bookplate.org/gallery/martin-baeyens>, Erişim tarihi: 20.01.2019.

Görsel 6. Erdem, Ş. (2010). "Exlibris Sanatının Gelişim Süreci, Kültürlerarası Etkileşimdeki Önemi Ve Bu Sanatın Türkiye'de Yaygınlaştırılmasına Yönelik Çabalar" (Yayımlanmamış Y.Lisans Tezi), Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.

Görsel 7. <http://www.hasippektas.com/BenoitHk.html>, Erişim tarihi: 19.04.2019.

Görsel 8. [http://www.hasippektas.com/Ekslibris\\_Konferans\\_2018.pdf](http://www.hasippektas.com/Ekslibris_Konferans_2018.pdf),  
Erişim tarihi: 22.01.2019.

Görsel 9. Pektaş, H. (2003), *Exlibris*, Ankara: AED Yayınları.

Görsel 10. <https://docplayer.biz.tr/62837762-Bildiri-kitabi-proceeding-book.html>,  
Erişim tarihi: 22.01.2019.

Görsel 11. <https://docplayer.biz.tr/62837762-Bildiri-kitabi-proceeding-book.html>,  
Erişim tarihi: 22.01.2019.

Görsel 12. <https://muhur.yek.gov.tr/arastirma-notlari/3/donusen-kimlikleri-belgelemek-osmanli-bireylerinin-yeniden-muhur-kazitma-pratikleri-uzerine-gozlemler>,  
Erişim tarihi: 23.09.2023.



## PARAMETRİK TASARIM YAKLAŞIMIIN SOFRA SERAMIĞI DEKOR VE FORM TASARIMLARINA YANSIMASININ İNCELENMESİ \*

### INVESTIGATION OF THE REFLECTION OF THE PARAMETRIC DESIGN APPROACH ON DINNERWARE DECOR AND FORM DESIGNS

Demet Parlak \*\*, Levent Mercin \*\*\*

#### Öz

Tasarım, insanların ihtiyaçlarını karşılamak üzere ortaya çıkan kullanışlı, estetik ve yenilik getirici ürün ortaya koyma sürecinin ilk adımıdır. Tasarım alanından biri olan endüstriyel tasarım ile ürünler ve kullanıcılar arasında fiziksel ve fonksiyonel ilişki kurulabilmektedir. Son dönemlerde popüler tasarım çeşidinden biri olan parametrik tasarım, birçok değişkenin tasarımı şekillendirilmesiyle oluşmaktadır. Bu değişkenler arasında matematiksel, kullanıcı ve çevresel gibi parametreler mevcuttur. Parametrik tasarım, yaygın olarak mimarlık alanında kullanılmakla birlikte birçok endüstriyel ürün tasarımında da yararlanılmaktadır. Bu tasarım yaklaşımının hem diğer alanlardaki hem de sofrta seramiği sektöründeki kullanım biçimlerinin incelenmesi ve elde edilen verilere göre özgün ürünler ortaya konulması bir ihtiyaç olarak kabul edilmiştir. Araştırmada literatür taraması, eser ve ürün analizi ile özgün tasarımların ortaya konulması yöntemlerinden yararlanılmıştır. Araştırmada genel olarak parametrik tasarım örnekleri incelenmiş, ancak sadece özgün sofrta seramiği tasarımları hazırlanması ile sınırlandırılmıştır. Özgün parametrik tasarım örnekleri, sofrta seramiği sektöründe yaşanan rekabet ortamında, ürün tasarımlarına yeni bir boyut kazandırdığı, özgün ürünlerin ortaya konulmasını sağladığı, tasarım kültürüne bir zenginlik kattığı sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Parametrik Tasarım, Sofra Seramiği, Endüstriyel Tasarım, Tasarım.

#### Abstract

Design is the first step in the process of creating useful, aesthetic and innovative products that meet people's needs. With industrial design, which is one of the design fields, physical and functional relationships can be established between products and users. Parametric design, which is one of the popular design types in recent times, is formed by shaping the design with many variables. Among these variables, there are parameters such as mathematical, user and environmental. Although parametric design is widely used in the field of architecture, it is also used in many industrial product designs. It has been accepted as a need to examine the usage patterns of this design approach both in other fields and in the table ceramics sector and to produce original products according to the data obtained. In the research, literature review, work and product analysis and original designs were used. In the research, parametric design examples were examined in general, but were limited to the preparation of original table ceramic designs. It has been concluded that original parametric design examples add a new dimension to product designs in the competitive environment in the table ceramics industry, enable the creation of original products, and add richness to the design culture.

**Keywords:** Parametric Design, Dinner Ware, Industrial Design, Design.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.09.2023 – Kabul tarihi: 28.10.2023*

\* Bu araştırma, "Parametrik Tasarım Kavramının Endüstri Ürünlerine Yansımalarının İncelenmesi, Sofra Seramiği Form ve Dekor Tasarımı Uygulama Örneği" adlı tezden üretilmiştir.

\*\* Keramika, dmtprlkk@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0572-4855>, Kütahya/TÜRKİYE.

\*\*\* Prof. Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, levent.mercin@dpu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5721-6054>, Kütahya/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Seramik, bulunduğu ilk zamandan bugüne insan ihtiyacını gideren ve hayatını kolaylaştıran bir malzeme olmuştur. Çünkü seramik malzemeler, sağlıktan mühendisliğe, sanat eserlerinden endüstriyel sofa eşyalarına kadar pek çok alanda kullanılmaktadır. Sanayileşme, seramik sektörünü etkileyen en önemli adımlardan biridir. Zira bu olgu sofa seramiği üreten firmalar arasında rekabet artışına yol açmıştır. Rekabet etme gücü, ülkeler için hayati öneme sahiptir. Rekabet, geçmişte sadece yerel sınırlar içerisinde firmalar arasında küçük ölçekte bir olgu olarak düşünülürken, günümüzde uluslararası bir boyuta taşınmıştır. Çünkü iletişim mecralarının çeşitlenmesi ile ulus ötesi ilişkilerin eskisine göre daha hızlı ve kolay olması, e-ticaret vb. uygulamalarının yaygınlaşması, sosyal medya reklamlarının hiç olmadığı kadar büyümesi, teknolojinin gelişimi ile üretimin artması vb. birçok unsur ulus ötesi rekabeti arttırmıştır. Dolayısı ile bu değişimler ulusların ve ülkelerin rekabete açık sektörlerini oldukça etkilemektedir. Rekabete açık sektörlerden biri de seramik sektörüdür (Çeştepe ve Ermiş, 2007:128). Bu gerekçeden hareket ile seramik sektörü, zaman içerisinde ürün çeşitliliğini ve ürün tasarımlarını hep artırmıştır.

Seramik sektöründe faaliyetlerine devam eden firmalar, bu rekabet ortamında varlıklarını sürdürebilmek ve bir adım öne çıkmak için, genel olarak müşterilerin ihtiyaçları ve taleplerine yönelik ürünler üretmektedirler. Ancak bazen de inovasyon içeren, müşterilerin ilk kez karşılaştığı ürünler de ortaya koyabilmektedirler. Bu ürünler üretilirken, ürünlerin sıradan olmaması ve fonksiyonel olması önem arz etmektedir. Bu noktada tasarım, ürünler arasındaki farkı ortaya koyan en etkili unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Tasarım, bir fikri bir ürüne ya da iletişim diline dönüştürme, tercih edilebilir kılma ve insanlar tarafından görünür olmasını sağlama veya görüntüleri hareketli hale getirme süreci olarak ifade edilebilir” (Mercin, 2021:331). Tasarım, bir ihtiyaca yönelik, estetik, yenilikçi ürünler üretilmesini sağlayan bir disiplindir. Tasarım genel olarak mimari ve çevre, endüstriyel ürün ve grafik tasarım olarak üç türe ayrılmaktadır. Üç genel tasarım türünden biri olan endüstriyel tasarım, endüstri ürünlerine yönelik yapılan tasarımları kapsamaktadır. Endüstriyel tasarımda ürünler ve kullanıcılar arasında hem fiziksel hem de algısal iletişim kurulmaya çalışılmaktadır. Bunun için tasarlanan tüm ürünlerde yaratıcılık, dikkat çekicilik, yenilik ve estetik kavramları göz

önünde bulundurulmaktadır. Endüstriyel ürün tasarımlarından biri olan sofraya seramiği tasarımlarında ise form, dekor ve sır çalışmaları tasarımı yansıtan önemli bir özelliktir. Ancak form, dekor ve sır çalışmalarının her birinde yapılacak farklılık, rekabetçi olan sofraya seramiği sektöründe önemli bir fark yaratmaktadır. Ancak günümüzde o kadar benzer ürünler ortaya çıkmaktadır ki bu durum bazen firmalar arasında hukuki davalara da konu olmaktadır. Bu yüzden tasarımlarda özgünlük çok önemli bir konuma gelmiştir.

Tasarımlarda fark oluşturmak için yerel kültürel değerlerden esinlenme, biyomimikri veya özellikle biyomorfizm'den yararlanmak (Erzincan, Yıldız, Erken, Parlak, Akbak, Evren, Ebeoğlu, Arslan ve Mercin, 2021), trendleri takip etmek, önemli gün ve kutlamaları takip etmek (anneler günü vb.) gibi çok farklı yöntem ile tekniklerden yararlanılmaktadır. Her ne olursa olsun tüm bu çabaların temelinde tasarım bir adım öne çıkmaktadır.

Tasarımda yenilik, özgün ürünler ortaya koyabilmede önemli bir olgudur. Tasarım anlamında yenilikçi sayılabilecek konseptlerden birinin parametrik tasarımlar olduğu söylenebilir. Parametrik tasarım günümüzde oldukça popüler bir kavramdır. Sofraya seramiği alanında yeni bir tasarım olgusu olduğu düşünülen parametrik tasarım, değişken bir yapıya sahiptir. Parametrik tasarım, teknoloji ve özellikle gelişmiş dijital tasarım teknikleri sayesinde tasarımı anlamının farklı bir yoludur. Parametrik tasarım, özel yazılımların uygulanması yoluyla çok yönlü nesnelere yaratmak için bir parametreler, değişkenler ve kısıtlamalar sistemi kurar. Örneğin, bir kübe bakarsak, tanımlayabileceğimiz değişkenler, kübenin boyutunu kontrol ettiğimiz kenarlar, uzunluk, genişlik ve yüksekliktir. Parametrik tasarım, tamamen farklı bir nesne elde etmek için bu değişkenleri algoritmalar aracılığıyla değiştirmekten oluşur. Bu yönüyle parametrik tasarımın özelliklerinden biri de esnekliktir: Bir kübenin, tasarımcı veya mimarın yaratmak istediği kadar çok versiyonu vardır. Parametrik tasarımın sınırı yoktur, cesur ve dinamiktir. Organik, sürekli, akışkan ve harmonik konfigürasyonlara odaklanmak için geometrik şekiller bırakır. Mimariye ve endüstriyel tasarıma uygulanması, fütüristik ve benzersiz mekânlar yaratılmasını sağlar. Parametrik tasarım, yapay zekanın bir sonucudur. Bu yöntem ile tasarımcı, zihnindeki tasarıma daha hızlı ve kaliteli bir şekilde ulaşmaktadır. Parametrik tasarım, yapılan çizimler üzerinde hata görülmesi durumunda çizim üzerinden başa dönmeden tasarımcıya hızlı bir şekilde düzeltme imkânı sunmaktadır. Parametrik tasarımı etkileyen birçok parametre çeşidi bulunmaktadır.

Bunlar; çevresel, matematiksel, temsili ve malzeme gibi parametrelerdir. Bu parametreler tasarımın şekillendirilmesinde oldukça etkilidir. Tasarım yapılırken bu parametrelerin biri, ikisi veya hepsi aynı anda kullanılabilir.

Sanayileşmenin artmasıyla birlikte sofraya seramiği üreten firmalar arasındaki rekabet de artmıştır. Sanayileşmenin diğer bir sonucu ise tek düze ürünlerin varlığının çoğalmış olmasıdır. Bu nedenle farklı ürünler tasarlanmasının ve üretiminin, firmalara artı değer kazandıracakı düşünülmektedir. Seri üretime uygun, kullanışlı ve estetik olan tasarımların her zaman üretici tarafından tercih edildiği söylenebilir. Sofra seramiğinde tasarımın öneminin fark edilmesi, firmaların form ve dekor tasarımlarına ağırlık vermesine yol açmıştır. Ancak bu araştırmanın konusu olan parametrik tasarım, birçok alanda kullanıldığı görülmekle birlikte, sofraya seramiği tasarımlarında çok fazla rastlanılmadığı söylenebilir. Bu noktadan hareket ile bu çalışmada, parametrik tasarımın kullanım alanları ve özellikleri incelenerek, elde edilen verilere göre sofraya seramiği tasarımları yapmak ve bunların üretimini gerçekleştirmek bir ihtiyaç olarak kabul edilmiştir. Bu kapsamda parametrik tasarımın uygulandığı alanlar ile örnekleri incelenmiş, analiz edilmiş ve parametrik tasarım yöntemleri kullanılarak sofraya seramiği ürün tasarımlarını yansıtan yeni, özgün ve farklı form ile dekor tasarımları oluşturulmuş ve analizi yapılmıştır.

### **1.1. Araştırmanın Yöntemi**

Bu çalışmada hem genel tarama modellerinden ilgili literatürün incelenmesi hem de nitel yöntemlerden doküman incelemesi ve gözlem tekniğinden yararlanılmıştır. Çalışmada konu ile ilgili araştırma sonucunda sofraya seramiği ürün gruplarına parametrik tasarım yönteminin kullanıldığı hem dekor hem de form uygulama örnekleri hazırlanmış ve analiz yapılmıştır.

### **1.2. Araştırmanın Önemi**

Bu araştırma, çoğu yerde karşımıza çıkan parametrik tasarım kavramının ne olduğu ve günlük hayatımızdaki yerini ortaya koyması; sofraya seramiği olarak hem form hem de dekor tasarımlarının oluşturulmasını sağlaması; ürünlerin oluşturulma süreci gözlemlenerek gözlem verilerinin kayıt altına alınmasını sağlaması bu araştırmanın önemini ortaya koyması bakımından önemlidir. Bunun yanı sıra bu araştırma, parametrik tasarım kavramı ile uygulandıkları alanlardaki örneklerini sunması, sofraya seramiği form ve dekor uygulama örneklerini alanda

araştırma yapan bireylere, sektör uygulayıcılarına ve tasarım merkezlerine sunması hem de bilimsel anlamda elde edilen sonuçları aktarması açısından da önemli olduğu düşünülmektedir.

## 2. Bulgular ve Yorum

### 2.1. Tasarım Kavramı

"Design" kavramının kökeni Latince "Disignare" kelimesine dayanmaktadır. Rönesans döneminden itibaren tasarım kelimesi İtalyanca disegno ve Fransızca dessiner'den İngilizce'ye girmiştir. Kelimenin anlamı günümüzde; çizim, eskiz, plan yapma ve tasarlama anlamlarına gelmektedir. Düşünce ve fikir ise onu ortaya çıkarmak için kullanılan araçlardır. Tasarım, insanların objelerle iletişim kurduğu bir kavramdır. Tasarlama, çevremizde bulunan nesnelere sadece görünüşlerini değiştirmek ve biçimlendirmek değil, aynı zamanda yaşamımızı şekillendirmektir. Genel bir tanımlama yapılacak olursa tasarım, insan bilincinin bir sonucu olduğu ve bu sonucu yönlendiren dürtülerin maddi ve ruhsal dünya ihtiyaçları olduğu söylenebilir (Akdemir, 2017:86). Bir başka yaklaşım ile tasarım, insanların ihtiyaçlarını karşılamayı amaçlayan, kullanım ve görünüş yönünden yenilik getirici, yarı karmaşık ve yarı disiplinli bir kavramdır. Tasarım olgusu, güzel sanatlarda yaratıcı sürecin kendisidir. Bu sebeple insanların istek ve ihtiyaçlarını karşılayacak, eylemlerimizi gerçekleştirmemize yardımcı olacak her şey tasarlama süreci olarak ortaya çıkar (Sezgin ve Önlü, 1992:84). Bu anlamda tasarım olgusunun kapsadığı alanın ne kadar geniş olduğu söylenebilir. Çünkü yeniliği benimseyen, rekabete açık olan ve dünya genelinde ürün pazarlayabilen şirketler; özgün, farklı ve estetik kaygıları dikkate alarak eser veya ürün ortaya koymaya çabalayan her alanda tasarım kavramını görmekte ve izlemekteyiz. Örneğin son yıllarda Türkiye'de birçok firmanın bünyelerinde tasarım merkezi kurmalarından dolayı desteklendiği bilinmektedir.

### 2.2. Endüstriyel Tasarım Kavramı

Türkçe'de "Endüstriyel Tasarım", "Endüstri Tasarımı" veya "Endüstri Ürünleri Tasarımı" gibi kavramlar kullanılmaktadır. Mimarlık, mühendislik ve sanata dayanan endüstriyel tasarımın kökeni, bu alanlardan fazlasını içermektedir. Endüstriyel tasarım, ürünlerin işlevine uygun olacak formlara bürünmesi anlamına da gelmektedir. Endüstriyel tasarım sayesinde ürünler ve kullanıcılar arasında fiziksel, fonksiyonel ve algısal olarak ilişki kurulabilir. Bununla birlikte

tasarlanan tüm ürünlerde tüketicinin ilgisini ve beğenisini çekmek, ihtiyacını gidermek ve güvenli bir şekilde kullanmalarını sağlamak, endüstriyel tasarımın alanı içerisine girmektedir.

Amerika Endüstriyel Tasarımcılar Derneği (IDSA), endüstriyel tasarımı hem kullanıcı hem de üretici için karşılıklı yarar sağlayan ürün ve sistemlerin yaratılması ve geliştirilmesi konusunda profesyonel bir hizmet olarak tanımlamaktadır. Endüstriyel tasarımcılar tüm dikkatini ürünün formuna ve kullanıcı ile olan etkileşimine vermektedir. Tüm bunların yanında endüstriyel tasarımcıların yeni ürün geliştirirken başarılı olabilmesi için 5 kriter bulunmaktadır. Üründe bulunması gereken kriterler; fayda, görünüm, bakım kolaylığı, düşük maliyetli olması ve iletişimidir (Carter, 2021:7).

1900'lü yıllarda ortaya çıktığı varsayılan Endüstriyel tasarım kavramı, gündelik hayatımızda kullandığımız her üründe karşımıza çıkmaktadır. Ürünlerin ambalajlarında, aydınlatma elemanlarında, elektronik ürünlerde, ev ve ofis gereçleri ve aksesuarlarında, kamusal ve ticari ürünlerde, mobilya ve beyaz eşya sektöründe, medikal ve savunma sanayide, süs eşyalarında, cam ve seramik gibi birçok alanda hayatımızı kolaylaştıran endüstriyel tasarım ürünleri kullanılmaktadır.

Günümüzde şirketlerin içinde yer aldığı dış etmenler sürekli değişim içindedir. Teknolojik gelişmeler, pazar yapıları ve müşterilerin beklentileri de bu değişimlerden bazılarıdır. Bu değişimlerin içerisinde şirketler, varlıklarını sürdürmek için değişime ayak uydurmak zorundadır. Şirketler, pazarda tutunabilmek ve diğer firmalarla rekabet edebilmek için gelişmeleri yakından takip ederek müşterilerin beklentilerine uygun yeni ürünler piyasaya sunmalıdır. Yeni ürün üretmek ve geliştirmek rekabet piyasasında yer alan şirketlerin ana amacı haline gelmiştir. Bu manada endüstriyel tasarım olgusu ve endüstriyel tasarımcılar, sürece önemli katkı sağlamaktadırlar.

### **2.3. Parametrik Tasarım Kavramı**

Parametre kelimesi, Türkçe sözlükte değişken anlamına gelmektedir. Yapılan tasarımın belli değişkenliklere dayandırılarak oluşturulmasına ise parametrik tasarım denilmektedir. Parametrik tasarım sayesinde tasarım süreci sistemleşmiş ve tasarımcı tasarladığı ürün ile iletişim kurabilir hale gelmiştir (İnner, 2019:20).

Parametre kelimesi, bilgisayar teknolojilerinde farklı komutların sisteme girişleri üzerinden oluşturulan çeşitli verilerle işlem yapılmasıdır. Parametrik veya hesaplamalı tasarım, tasarımın amacı ve yanıtı arasındaki ilişkiyi tanımlayan ve kodlandıran parametrelerin ifadesine dayanan algoritmik düşünce temalı bir sistemdir. Algoritmayı, belli bir amaca ulaşmak için uygulanan kuralların ve sistemlerin adım adım işlenmesi olarak tanımlayabiliriz. Tüm programlama sistemlerinin temeli genellikle algoritmaya dayanmaktadır. Algoritmik tasarlama sürecinde önemli hususlardan biri de uygulanacak her bir adımın sırasına uygun bir şekilde uygulanmasıdır. Parametrik tasarım günümüzde mimarlar, endüstriyel tasarımcılar, heykeltıraşlar ve grafikerler gibi pek çok meslek gruplarında kullanılmaktadır. Parametrik tasarımın kullanıldığı programlar kullanıcının hayal ettiği formu yaratmasına ve bu formu istediği şekilde düzenlemesini sağlamaktadır. Bu programların çalışma mantığında hafıza unsuru olduğu için tasarımcı tasarım üzerinde başından sonuna kadar geçen süre boyunca her aşamada istediği müdahaleleri yapabilmektedir. Parametrik tabanlı bilgisayar destekli tasarım programları arasında en yaygın kullanıma sahip olanı Rhinoceros 3D ile birlikte çalışan Grasshopper uzantısı olduğu söylenebilir (Eryayar, 2017:16). Tasarımcı tasarım süresi boyunca birçok parametreyi takip etmek ve analiz yapmalıdır. Parametrik tasarım sürecini etkileyen parametreler; matematiksel parametreler, geometrik parametreler, topolojik parametreler, temsili parametreler, malzeme parametreleri, çevresel parametreler ve kullanıcı parametreleri olmak üzere alt başlıklara ayrılmaktadır.

*-Matematiksel Parametreler*, parametre türleri arasında en temel olanıdır. Matematiksel parametreler, sayısal verileri ve mantıksal değerleri içerir. Tüm parametrik tasarım sistemleri kaliteli bir ürün oluşturmak için bu parametre çeşidini kullanmaktadır.

*-Geometrik Parametreler*, matematiksel parametrelerin alt seviyelerini oluşturmaktadırlar. Çizgiler, noktalar, katı objeler ve düzlemler bu parametrede yer almaktadır.

*-Topolojik Parametreler*, kompozisyon, üretim ve form merkezli çözümlerin sunulmasına olanak sağlayarak parçaları birbirleriyle ve bütünlükle olan ilişkisini ortaya koyan bir parametre çeşididir. Bu parametre çeşidi kullanıcıya oldukça fazla analiz fırsatı sunmaktadır.

-*Temsili Parametreler*, hazırlanan tasarıma ait fiziksel özelliklerin sunulmasına yardımcı olan parametre çeşididir. Örneğin, duvar, pencere, kapı, kolon vs. gibi unsurlarla modelin verilerini açıklamaya yardımcı olmaktadır.

-*Malzeme Parametreleri*, temsili, topolojik, geometrik ve matematiksel parametrelere ilave olarak fiziksel özellikler eklenerek ve bu özelliklerin birbirleriyle bağlantı kurulması sonucu oluşan parametre türüdür. Bu parametre türünde ağırlık, sürtünme, yansıma ve kırılma gibi pek çok değer gösterilebilir.

-*Çevresel Parametreler*, çevremizde gerçekleşen akışkan kuvvetleri içerir. Rüzgâr, zaman, manzara, ışık, gölge, Wi-Fi ve GPS sinyalleri bu parametre çeşidine örnektir.

-*Kullanıcı Parametreleri*, kullanıcının amaçları ve isteklerinin modellenmesi için bu bilgilerin parametre olarak sistemde yer aldığı parametre çeşididir (Yüksekkaya, 2020:15-17). Bu parametre çeşitlerinin hepsinin aynı anda kullanılması her zaman olumlu olmayabilir. Tasarımcılar, yapılacak olan tasarıma göre kullanacağı parametrelere karar vermesi en önemli noktalardan biridir.

Parametrik tasarımda tasarımcı, hazırladığı tasarımın geometrisini sayısız varyasyona ve çözüme sahip olacak şekilde ayarlayabilir ve kontrol edebileceği parametreleri tasarıma tanımlar. Örneğin; Gaudi tasarımında mümkün olan en iyi sonuca ulaşmak için doğal deneylere başvurmuştur (Görsel 1). Asma zincir modellerini Kateneri tasarlamak ve uçları asılı kum torbalarını çeşitli hesaplamalar için kullanmıştır.



**Görsel 1.** Gaudi'nin doğal deneysel uygulama örneği



1960 ve 1970 yılları arasında mimarlar, bilgisayar bilimciler ve fizikçiler bilgisayar biliminin büyük sonucu olan veriler kaydetmiş ve parametrik tasarımın gelişimine imza atmışlardır. Autocad'in 1980 yıllarında sunulmasıyla hesaplamalı mimari tasarım dönemi başlamıştır. Böylece mimarların çalışmaları kolaylaşmıştır. Sanayi toplumlarından yükselen yenilik arayışı ve kapitalizmin kitlesel üretim ve tüketim talepleri tasarımcıları ve mimarları yeni bir stil yaratmaya yöneltmiştir. Bu bağlamda parametrik tasarım, tasarımcılara yenilik kapısını açmıştır. Parametrik tasarım ile birlikte CNC makinesi, üç boyutlu yazıcı ve lazer kesim gibi yöntemlerde programlanarak bilgisayar tarafından kontrol edilmeye başlanmıştır. Bilgisayar destekli tasarımın yarattığı yeni olanaklar sayesinde ürün tasarımlarının seyri de değişmiştir. Parametrik tasarım ile birlikte ürünlerin ticarileştirilmesinde evrensel seri üretimden kitlesel ve kişisel özelleştirilmeye de geçebildiği yeni bir çağ başlamıştır. Öte yandan, parametrik tasarım, insan verilerini doğrudan tasarıma, mühendislik sürecine ve üretime bağlayarak yeni bir ürün özelleştirme seviyesi yaratmaktadır (Christodoulou, 2020:670-671).

Parametrik tasarım yöntemleri ile farklı alanlarda hazırlanan tasarımların form özellikleri olumlu yönde etkilenmektedir. Aynı zamanda parametrik tasarım yöntemlerinin günümüzde değişen ve gelişen tasarım merkezli teknolojik gelişmelere de uyum sağlayabilme özelliği vardır. Böylelikle son zamanlarda parametrik tasarım tabanlı bilgisayar programları gelişme ve çoğalma göstermiştir. Örneğin bilgisayar destekli tasarım programlaması olarak CAD yazılımlarından ilki olan Sketchpad kullanılır. Yazılı algoritma içeren parametrik programlara Generative Components (Bentley), Rhinoscript (McNeel), ve Mayascript (Autodesk) örnek verilebilir. Görsel algoritma sistemiyle çalışan parametrik programlar ise Grasshopper (McNeel) ve Dynamo (Autodesk) programlarıdır. Dassault Systems, 1994 yılından Pro/Engineer'in parametrik özelliklerini CatiaV4 programına ekletmiştir. Çoğu mimar 2004'te Digital Project'in piyasaya çıkmasıyla çizim tahtalarından bilgisayara geçiş yapmıştır. Daha sonraki çalışmalar sonucunda 2007 yılında Explicit History diğer adıyla Grasshopper piyasaya sürülmüştür. Rhinoceros (Grasshopper), Solidworks, Mayascript, Bentley Microstation ve Revit (Dynamo) yazılımları önde gelen parametrik modelleme yazılımlarındandır. Aralarında en çok tercih edilen Grasshopper'dır. Sık kullanılan bir diğer parametrik tasarım aracı Solidworks programıdır. Solid, parametrik tasarım araçlarını kullanan, katı modelleme programlarından biri olan üç boyutlu bir programdır. Rhino

yaratıcılığı sınırlamadan çeşitli şekilleri ve amorf formları modelleme imkânı sunan bir programdır. NURBS eğrileri, yüzeyleri ve katıları oluşturur, düzenler, analiz eder ve belgeler. Rhino, sıklıkla endüstriyel tasarım alanında, deniz ve otomotiv tasarımında ve mücevher alanında kullanılmaktadır (http 1). Mimarlar, iç mimarlar ve mühendisler arasında yaygın olarak kullanılan parametrik tasarım araçlarından biri de Revit'tir. Dynamo, Revit programı ile entegre olmuş, görsel kodlama programıdır.

Parametrik tasarım, dijital tasarım ile birlikte parametrik geometrilerin ve algoritmaların tümünü kullanmaktadır. Tasarım üzerinde istenilen form ve teknik detaylar parametreler yardımıyla işlenir ve parametreler tasarım süresince hesaplamalarda kullanılır. Her bir seçenek bir parametreyle eşlenir. Bir kriter veya kavram sayısal olarak parametreyi, parametre de modelleme aracı olarak düğümleri ifade eder. Parametrelerin her biri tasarım üzerinde kısıtlama aracı olarak kullanılır. Parametrik tasarım anlayışı teknik detaylara paralel ilerler. Teknik kısıtlamaların parametrik tasarımda en yaygın kullanıldığı alan mimarlıktır. Mimari yapının konumu ve iklim özellikleri nicel kriterlerdir. Kullanıcı sayısı, ışık açıları ve ses yalıtımı teknik detaylara girmektedir. Bu kriter ve detayların belirleyeceği her konu parametreleri oluşturmaktadır. 2008 yılında Zaha Hadid tarafından tasarlanan kültür merkezi parametrik tasarım uygulamasının en güzel mimari örneklerinden biridir (Görsel 2). Tasarımda kentin geçmişinde yaşadığı acıyı ve yıkımı anlatabilmek için doğal ışık kullanımı olan yerlerde ışık birden kesilerek yerini karanlığa bırakmış böylece iç ve dış bölümler bulanıklaştırılmıştır. Yapının içerisinde parametrik tasarımı en iyi anlatan bölüm konser salonudur. Ses dalgalarının yayılımı parametrik hesaplara göre ayarlanarak geometrik biçimlere dönüştürülmüştür (Mendilcioğlu, 2017:99-100) (Görsel 3).



**Görsel 2.** Haydar Aliyev Kültür Merkezi

Azerbaycan'ın Bakü şehrinde inşa edilen bu yapı, farklı mimari ve mühendislik teknikleriyle bilinmektedir. Beton gibi sert bir malzemeyi, parametrik formda, kavisli ve akışkan bir yapıya dönüştürmeyi beceren yenilikçi bir vizyondur. Dış kabuktaki kıvrımlar ve dalgalanmalar yapının peyzajla kusursuz bir şekilde birleşimini göstermektedir. Bu serbest kıvrımlar, ziyaretçiler üzerinde güzel bir karşılamayı anımsatarak sıcak bir ortam yaratmaktadır. Yapı, aynı zamanda bölgenin sahip olduğu İslam tarihini ve mimari unsurlarını da barındırmaktadır. İslam mimarisinin tipik özellikleri olan ızgaralar ve sütunlar; ayrıca yapı içerisindeki tavanlarda ve duvarlarda kaligrafik süslemeler yer almaktadır. Böylece yapının içinde ve dışında kesintisiz bir tasarım dili oluşturulmuştur (http 2).



**Görsel 3.** Haydar Aliyev Kültür Merkezi Konser Salonu İç Mekân Görünümü

#### **2.4. Sofra Seramiği Parametrik Tasarım Uygulama Örnekleri ve Analizleri**

Araştırmanın bu boyutunda, araştırmacı tarafından hazırlanan uygulama örneklerine, analizine, uygulama sürecine ve görsellerine yer verilmiştir.

##### **Uygulama Örneği 1**

Bu uygulama örneğinde parametrik tasarım anlayışı ile hazırlanan özgün kahve (fincan) takımı tasarımı yer almaktadır. Bu uygulama örneğinde, bilgisayar destekli parametrik tasarım uygulamalarında kullanılan programlardan biri olan Rhinoceros 3D programı üzerinde modellenmiş ve render görselleri alınmıştır (Görsel 4). Kahve (fincan) takımı tasarımı hazırlanırken parametrik tasarımın çizgileri, rölyef olarak fincan ve tabak tasarımlarına yansıtılmış, seri üretim göz önüne alınmıştır. Genelde köşeli olarak karşımıza çıkan parametrik tasarım çizgileri, bu tasarımda özgün bir yaklaşım ile farklılaştırılmıştır. Kahve (fincan) takımı

tasarımında doğada birçok yerde görülen girdap oluşumundan esinlenilmiştir. Doğadaki bu oluşum ile yapay geometrik biçim birleştirilerek, bu tasarımın farklı bir form tasarımı olması sağlanmıştır. Bu farklılık, doğadaki hava ve suyun girdaba girdiğinde oluşturduğu görüntü ile geometrik çokgenlerin bu girdaba girmiş gibi kendi merkezi etrafında döndürülmesi ile elde edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca üründe sade renkler tercih edilerek, tüketicinin dikkati renklere değil, ürünün form ve dokusuna çekilmeye çalışılmıştır.



**Görsel 4.** Parametrik Tasarım, Kahve (Fincan) Takımı Uygulama Örneği

### Uygulama Örneği 2

Parametrik tasarım anlayışı ile hazırlanan bu yemek takımı örneği, bilgisayar destekli parametrik tasarım uygulamalarında biri olan Rhinoceros 3D programı üzerinde modellenmiştir. Tasarımda, asimetric üçgenlerin birbiriyle kesişerek keskin çizgiler oluşmasına ve kırılma efekti ile de estetik bir görünüm verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca yüzey üzerindeki kırılma efektleri lüster sır tekniği ile birleştirilmiş, ışık ve gölgenin yansımaları ön plana çıkartılmıştır. Ürün seti içerisindeki her ürün kendi içinde asimetric olmasının yanı sıra, ürünler kendi aralarında da farklılık göstermektedir. Parametrik tasarımın temelini oluşturan değişkenler, burada üçgen dilimlerinin farklı konumlandırılması ile oluşturulmuştur. Üçgen dilimlerinin farklı şekilde birden fazla yerleşim kombinasyonu farklı tasarımların oluşmasına zemin hazırlamıştır. Matematiksel parametre türünün ağırlıklı olarak kullanıldığı bu tasarım, genel olarak üçgen şeklinin farklı matematiksel değerlerde tekrarlanmasından oluşmaktadır. Bu tasarımda matematiksel parametre türünün yanında, geometrik ve malzeme parametre türlerinden de yararlanılmıştır. Ürünün üzerinde kullanılan Reaktif Kahve Shizen (Q33) sır, malzeme parametresi olarak yüzey

üzerinde parametrik rölyeflerin net algılanmasını sağlamak ve estetik bir görünüm oluşturmak için kullanılmıştır. Ürün seti içeriğinde 280 mm çapında ve 26 mm yüksekliğinde servis tabağı, 230 mm çapında ve 25 mm yüksekliğinde pasta tabağı, 220 mm çapında, 50 mm yüksekliğinde ve 690 cc ölçülerinde yemek tabağı, 170 mm çapında, 63 mm yüksekliğinde ve 540 cc ölçülerinde kase, 1 adet kahve takımı (kahve fincanı; çap 65 mm, yükseklik 69 mm ve 100 cc ölçülerinde; kahve tabağı; 120 mm çapında ve 20 mm yüksekliğinde), çapı 86 mm, yüksekliği 96 mm ve 290 cc ölçülerinde 1 adet kupa, 119 mm çapında, 50 mm yüksekliğinde ve 217 cc ölçülerinde 1 adet de çerezlik mevcuttur (Görsel 5).



**Görsel 5.** Asimetrik Kristal Seri, Parametrik Tasarım Seramik Örneği

### **Uygulama Örneği 3**

Bu uygulama örneğinde parametrik tasarım yöntemi kullanılarak tasarlanan seramik kahvaltılık takımı yer almaktadır. Bilgisayar destekli parametrik tasarım uygulama araçlarından biri olan Rhinoceros 3D programı üzerinde modellenen ve render görsellerine yer verilen bu ürün seti (Görsel 6), öncelikle seramik malzemenin seri üretim şartlarına uygun olacak şekilde üç boyutlu olarak çizilmiştir. Bu tasarımda farklı parametre türlerinden döndürme ve bükme kullanarak, üç boyutlu form üzerinde farklı etkiler yakalandı. Tasarımdaki formda girintiler ile kenar yüzeylerinde döndürme efektiyle birlikte yumuşak geçişler meydana getirilmiştir. Bu sayede ışık ve gölgelerin genel görünüme etkileri öne çıkartılmak istenmiştir. Bu tasarımda malzeme, geometrik ve matematiksel parametre türlerinden yararlanılmıştır. Bu kahvaltılık takımı tek kişilik bir ürün olarak hazırlanmıştır. Bu parametrik tasarımda tüketicinin dikkatini renklere

değil, forma çekmek amacıyla sade renkler tercih edilmiştir. Ürün seti içeriğinde 1 adet 220 mm x 220 mm kenar ölçülerinde ve 20 mm yüksekliğinde pasta tabağı, 1 adet 300 mm x 155 mm kenar ölçülerinde 22 mm yüksekliğinde kayık tabağı, 3 adet 125 mm x 125 mm kenar ölçülerinde 30 mm yüksekliğinde sosluk ve 1 adet çay takımı yer almaktadır. Çay fincanı 68 mm çapında, 76 mm yüksekliğinde ve 170 cc ölçülerindedir. Çay tabağı ise 130 mm x 130 mm kenar ölçülerinde ve 22 mm yüksekliğindedir.



**Görsel 6.** Parametrik Tasarım, Seramik Kahvaltı Takımı Uygulama Örneği

#### **Uygulama Örneği 4**

Uygulama örneği 4'te, parametrik tasarım yaklaşımına göre oluşturulan makarna tabağı örneği yer almaktadır. Bu tasarım hazırlanırken Meksiko City'de yer alan parametrik yapı örneği olan Soumaya Müzesi'nin dış formundan esinlenilmiştir (Görsel 7). Esinlenen bu yapının formu, tasarımcı tarafından işlevsel bir sofraya seramiğine dönüştürülebilmesi için farklılaştırılmış, sofraya seramiği ürünü seri üretime uygun hale getirilmiştir (Görsel 8). Genelde köşeli olarak karşımıza çıkan parametrik tasarım çizgileri bu tasarımda özgün bir yaklaşım ile seri üretime uygun olması için farklılaştırılmıştır. Tasarımda amorf yumuşak hatlı çizgiler ile birlikte bükme efekti kullanılmıştır. Tabağın üst görüntüsü eşkenar üçgenin farklılaştırılmış şeklinden oluşmaktadır. Yuvarlak şekilden meydana gelen tabağın zemini ise üstteki üçgen katmanla araya eğri bir köprü atılarak bilgisayar destekli parametrik uygulama araçlarından biri olan Rhinoceros 3D programı üzerinden üç boyutlu modelleme ile hazırlanmıştır. Render görselinde düz renk tercih edilmesinin sebebi, tüketicinin dikkatini renge değil forma çekmek içindir (Görsel 8). Bu uygulama örneğinde

malzeme, geometrik ve matematiksel parametre türlerinden yararlanılmıştır. Tasarımı yapılan sofraya seramiği ürünü olan makarna tabağı, 270 mm çapında 50 mm yüksekliğinde ve 485 cc ölçülerindedir.



**Görsel 7.** Soumaya Müzesi



**Görsel 8.** Parametrik Tasarım, Sofra Seramiği Makarna Tabağı Uygulama Örneği

### **Uygulama Örneği 5**

Uygulama örneği 5'te yer alan dekor tasarımında parametrik tasarım yaklaşımının kullanıldığı iki farklı katmana yer verilmiştir. Tasarımda yer alan yüzeyde açık toprak tonlarında üçgen şekiller kullanılmıştır. Bu üçgen şekiller tüm yüzeyi kaplamak yerine, tabağın bazı bölümlerinde belli belirsiz bir yaklaşımla silinmiştir. Böylece kalan üçgen dilimler oluşturulan parametrelerle bir araya gelerek oluşturduğu şekiller meydana getirilmiştir. İkinci katmanda yer yer kalınlaşan ve inceleşen çizgiler yer almaktadır. Bu çizgiler dik ve yatay konumlandırılarak birbirini kesecek şekilde hazırlanmıştır. Üçgen şekillerde uygulanan yaklaşım, çizgiler üzerinde de uygulanmıştır. Çizgilerin de yüzey üzerindeki bazı yerleri silinerek, tabak üzerinde oluşacak dekor

yoğunluğu sadeleştirilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda yüzey üzerinde derinlik hissi vermek için hacim ve dokulardan yararlanılmıştır. Kompozisyon genelinde toprak rengi tonlar kullanılmıştır. Tabağın kenarındaki file kısmında kullanılan koyu toprak tonu ile kompozisyonda bütünlük oluşturulmuştur (Görsel 9).

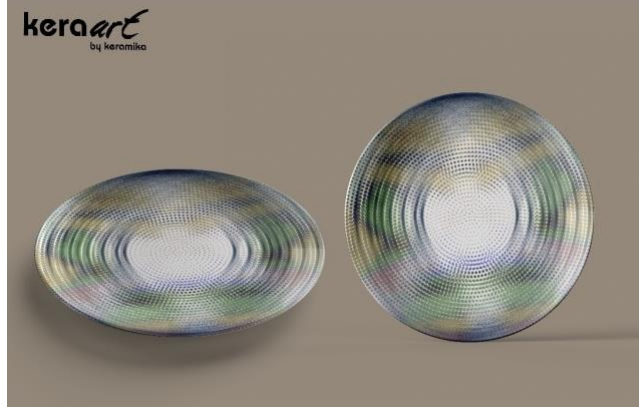


**Görsel 9.** Parametrik Tasarım, Seramik Dekor Tasarımı Uygulama Örneği

### Uygulama Örneği 6

Uygulama 6'daki dekor tasarımı örneği, tekrar eden şekiller sayesinde parametrik tasarıma uygun olacak şekilde tasarlanmıştır. Görsel 10 incelendiğinde tabağı kaplayan kobalt renginde oval spirallere yer verildiği görülmektedir. Bu spiraller tabağın sağ ve sol kenarlarında konumlandırılarak, üç boyutlu derinlik hissi verilmiştir. Tabağın yuvarlak olmasına rağmen bilinçli olarak oval kullanılan spiraller, göz yanılması oluşturarak, farklı ve özgün bir tasarım oluşturmak istenmiştir. Dekor tasarımının zemininde yer alan birbirini takip eden sarmal ve farklı boyutlardaki noktalar, tabağın tüm yüzeyini kaplayarak adeta puantilist bir üslup etkisi oluşturulmuştur. Tabağın merkezi daha sade, dışındaki alanlar ise degrade geçişlerin olduğu pastel renklerle düzensiz bir şekilde betimlenmiştir. Tabağın odak noktası olan merkezinde, özellikle sade ve beyaz bir renk tercih edilerek, tabağın yüzeyindeki diğer alanlarında yer alan renk yoğunluğu ve spiral noktaların oluşturduğu ritm dengelenmeye, dolayısı ile tasarımda bir rahatlama sağlanmaya çalışılmıştır. Tasarımın bütününde açık bir kompozisyon tercih edilmiştir (Görsel 10).





**Görsel 10.** Parametrik Tasarım, Seramik Dekor Tasarımı Uygulama Örneği

### 3. Sonuç ve Öneriler

Günümüzde iletişimin birçok mecradaki gelişimi ve hızı, her alanda bilgi paylaşımını hem teorik hem de görsel açıdan kolaylaştırmıştır. Bu olgu ve ticarete dijital teknolojilerin kullanımı, birçok sektörde rekabeti arttırmıştır. Rekabete maruz kalan sektörlerden biri de sofraya seramiği sektörüdür. Artan rekabet ile sektörler konumlarını koruyabilmek ve pazar payını arttırabilmek amacıyla birçok yöneme başvurmaktadırlar. Bu yöntemlerden birinin de faydalı, kullanılabilir, özgün, farklı ve estetik ürünler ortaya koyabilmek için form ve yüzey tasarımı geliştirmek olduğu anlaşılmaktadır.

Sektörler arasında farklılık yaratmak için kullandıkları en önemli unsurlardan biri tasarımdır. Tasarımın bu denli önemli olmasındaki sebeplerden biri ülke ekonomisinin gelişmesine katkı sağlaması olduğu söylenebilir. Aynı zamanda tasarım, ülkelerin uluslararası rekabet göstergelerinden bazıları olan teknoloji, araştırma ve geliştirme (Ar-Ge) ve ticaret dengelerinin yanı sıra ülkenin sosyal refahı ve dengesi üzerinde de etkisi bulunmaktadır. Dolayısıyla ekonomide yaşanan değişimler tasarım taleplerine yol açmaktadır. Günümüzde dünya çapında tasarım rekabeti yaşanmaktadır. Bu sebeple tasarımcıların küresel çapta düşünerek tasarım yapması zorunlu hale gelmiştir (Mozota, 2005:73).

Tasarım kavramının, insanların veya çevrenin faydasına olabilecek her tür yeniliği getirmek, geliştirilen ürünlerde kullanımı kolaylaştırmak, estetik beğenilere cevap verebilecek bir ürünün yapısal, yani mekanik aksamından, form ve yüzey tasarımına kadar gösterilen çabaya

karşılık geldiği belirtilebilir. Rekabetçi sektörlerden biri olan sofa seramiği sektöründe de tasarım kavramının önemli rol oynadığı anlaşılmaktadır.

Günümüzde firmalar arasında rekabetin yaşandığı alanlardan biri sofa seramiği sektörüdür. Sektörde faaliyet gösteren yaklaşık 15 adet küçük ve orta ölçekli firma yer almaktadır. Türkiye'de sofa ve süs eşyaları sektöründe yer alan firmaların üretim miktarları, Avrupa'da yer alan firmaların üretim miktarlarından daha fazla olduğu söylenebilir. Türkiye ağırlıklı olarak AB ülkelerine seramik sofa ve süs eşyasını ihraç etmektedir (Sanayi Genel Müdürlüğü, 2021:7). Bu bağlamda sofa seramiği üreten firmalar, varlıklarını korumak ve kendilerini bir adım öne çıkartmak için, ürün çeşitliliğini hem form hem de dekor tasarımı olarak arttırmakla birlikte Arge çalışmaları ve sürdürülebilir çevre odaklı çalışmalar ile rekabeti kendi lehlerine çevirmeye çalışmaktadırlar. Bu noktada yeni yaklaşım ve arayışlar öne çıkmıştır. Parametrik tasarımın, bu yeni yaklaşımlardan biri olduğu söylenebilir.

Parametrik tasarım kavramı teknolojinin gelişmesiyle hayatımıza girmiştir. Genel olarak mimarlık alanında kullanılan parametrik tasarım kavramı, günümüzde hemen hemen her alanda gerek form gerek yüzey tasarımı olarak karşımıza çıkmıştır. Çalışma kapsamında parametrik tasarımın kullanıldığı alanlardan bazılarına örnek verilmiştir. Araştırma çerçevesinde seramik malzemeye yapılan parametrik tasarım örneklerine çok fazla rastlanılmadığı görülmektedir.

Şimdilerde oldukça popüler olan parametrik tasarım kavramı, sofa seramiği sektöründe de farklılık oluşturmak için kullanılmaktadır. Parametrik tasarım, belli değişkenler aracılığıyla tasarımın şekillendirilmesidir. Bu sayede tasarım süreci sistemli hale gelmektedir. Parametrik tasarımda teknolojinin sonuçlarından biri olan yapay zekâ ön plandadır. Parametrik tasarım, parametrelerin kodlanarak birbiriyle ilişkilendirilmesiyle oluşturulan üç boyutlu bir tasarım sürecidir. Parametrik tasarım sayesinde farklı ölçeklerde çizimler yapılabilir, birden fazla tasarım seçenekleri denenebilir ve tasarlanan ürün görsel olarak üretilmeden önce algılanabilir. Son dönemlerde oldukça popüler olan bu tasarım yaklaşımından genellikle mimarlık alanında yararlanır. Ancak mimarlık alanının dışında otomobil de dâhil olmak üzere birçok ürünün tasarımında, hatta ambalaj tasarımlarında da karşımıza çıkmaktadır.

Araştırmada elde edilen verilere göre tasarlanan uygulama örnekleri, parametrik tasarım yaklaşımından yararlanılarak ve sofrta seramiği seri üretimine uyacak şekilde oluşturulmuştur. Tasarımlar parametrik tasarım araçları yardımıyla bilgisayar ortamında üç boyutlu çizimler şeklinde hazırlanmıştır. Tasarımların üç boyutlu çizimleri üzerinden üç boyutlu yazıcılar kullanılarak birebir prototipi oluşturulmuş, böylece tasarımlar kalıpla şekillenmeden önce varsa hataları görülmüş ve müşteri onayları alınabilmiştir. Örneğin; bazı modeller üzerindeki keskin görülen kenarlar yumuşatılmış, modelin et kalınlığı ölçülmüş, model çap ve yükseklik olarak ölçeklendirilmiştir ve modelin herhangi bir kenarında oluşan ters açılar düzeltilmiştir. Kullanılan Rhinoceros 3D programı sayesinde elle çizilmesi ve şekillendirilmesi zor olabilecek geometrik formlar modellenerek üç boyutlu yazıcıdan prototipleri alınmış ve kalıp aşamasında çekirdek olarak kullanılmıştır. Bu sayede tasarım süreci oldukça hızlandırılabilmiştir. Ayrıca araştırma kapsamında hazırlanan sofrta seramiği ürün tasarımları, ister form isterse yüzey tasarımı açısından sektörde rekabete olumlu katkı sağlayabilecek ürünlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Tasarımcıların sofrta seramiği ürünlerinde parametrik tasarım yaklaşımını farklılık yaratması, tasarım sürecini hızlandırması, farklı çözümler sunması ve estetik görüntü oluşturması açısından yaygın olarak kullanması gerektiği düşünülmektedir.

### Kaynakça

- Akdemir, N. (2017). "Tasarım Kavramının Geniş Çerçevesi: Tasarım Odaklı Yaklaşımlar Üzerine Bir İnceleme", *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7 (1), s. 85-92.
- Carter, J. (2021). *New Product Development Process [Definitive Guide]*, TCGEN, s. 7.
- Christodoulou, M. (2020). *The History Of Parametric Design and Its Applications in Footwear Design*, Conference: ICDHDS, At: Zagreb, Volume 12, s. 670-671.
- Çeştepe, H. ve Ermiş, A. (2007). "Türk Seramik Sektörünün Rekabet Gücü (1996- 2002)", *Süleyman Demirel Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi*, 12 (1), s. 127-143.
- Eryayar, E. (2017). "Endüstri Ürünleri Tasarımı Eğitiminde Hesaplamalı Tasarım Yaklaşımı", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 8, s. 15-19.
- Erzincan, A. Yıldız, N. Erken, E. Akbak, S. Evren, B. Ebeoğlu, S. Arslan, M. ve Mercin, L. (2021). "Anadolu Kilim Motiflerinin Sofra Seramiklerine Yansıması", *Medeniyet Sanat / İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt 7, Sayı 1, s. 127-162.
- İnner, S. (2019). "Biyomimikri ve Parametrik Tasarım İlişkisinin Mimari Alanında Kullanımı ve Gelişimi", *Tasarım Enformatiği Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, s. 15-29.

Mendilcioğlu, R. F. (2017). *Parametrik Tasarım Yönteminin Sürdürülebilir İç Mekânlarda Doğal Aydınlatmaya Etkisi*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimari ve Çevre Tasarımı Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi, s. 97-100.

Mercin, L. (2021). *Sanat Alanları ile A'dan Z'ye Sanat*, Sanat ve Grafik. Ed. Fahrettin Geçen ve Ahmet Aytaç, ISBN: 978-625-8002-59-1, Gece Kitaplığı, Bölüm Yazarı, s. 327-340.

Mozota, B.B. De. (2005). *Tasarım Yönetimi*, çev. Sibel Kaçamak. 2. Basım, İstanbul: MediaCat Yayınları, s. 73.

Sanayi Genel Müdürlüğü. (2021). *Seramik Sektörü Raporu*, T.C. Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı Sektörel Raporlar ve Analizler Serisi, s. 7.

Sezgin, Ş. ve Nesrin Ö. (1992). "Tekstilde Tasarım Olgusu", *Tekstil ve Mühendis Dergisi*, Cilt 6, Sayı 32, s. 84- 89.

Yüksekkaya, A. (2020). *Parametrik Tasarım Bağlamında Sergileme Mekânlarının Form-İşlev Analizi* (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı, s. 15-17.

### **İnternet Kaynakçası**

http 1: "Inspirationtuts", <https://inspirationtuts.com/>, Erişim tarihi: 15.05.2023.

http 2: "Parametric Design. The Curvilign Bench by Clément Loyer", Weandthecolor, <https://weandthecolor.com/parametric-design-the-curvilign-bench-by-clement-loyer/55003>, Erişim tarihi: 15.05.2023.

### **Görsel Kaynakça**

**Görsel 1.** [https://stringfixer.com/tr/Antonio\\_Gaudi#wiki-13](https://stringfixer.com/tr/Antonio_Gaudi#wiki-13), 2022, Erişim tarihi: 11.10.2022.

**Görsel 2 ve 3.** [https://www.archdaily.com/448774/heydar-aliyev-center-zaha-hadid-architects/52852180e8e44e222500014a-heydar-aliyev-center-zaha-hadid-architects-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/448774/heydar-aliyev-center-zaha-hadid-architects/52852180e8e44e222500014a-heydar-aliyev-center-zaha-hadid-architects-photo?next_project=no), Erişim tarihi: 15.05.2023.

**Görsel 4, 5, 6, 8, 9 ve 10.** Keramika Firması Arşivinden, 2022.

**Görsel 7.** <https://www.stirworld.com/see-features-private-museums-of-the-world-museo-soumaya#gallery-4>, Erişim tarihi: 15.05.2023.

## KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ ÖZELİNDE MÜZİKLERARASI YÖNTEMLER; ALINTI-ANIŞTIRMA

### INTERMUSICAL METHODS IN CLASSICAL TURKISH MUSIC; QUOTATION AND ALLUSION

Beste ESEN BİÇER\*

#### Öz

Avrupa da postmodernizm anlayış ile gelişen metinlerarasılık, metin ve dilbilim çalışmalarına farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu kuramın temelinde metinlerin iç içe, çok katmanlı bir şekilde kurgulandığı ve birbirinden izler taşıdığı savı yatmaktadır. Metinlerarasılık mimarlık, iletişim, sosyoloji, felsefe vd. gibi sanatta da gözlenmiş, müzik çalışmalarında “Müziklerarasılık” kavramı ile nitelendirilmiştir. Müziklerarası çalışmalar incelendiğinde Klâsik Batı Müziği Rock, Pop, Rap, vb. gibi müzik türlerinde söz konusu olurken Klâsik Türk müziği alanında henüz böyle bir çalışmaya rastlanmadığı gözlenmiştir. Bu farkındalıktan hareketle çalışmada Metinlerarası-Müziklerarası yöntemlerinden “Alıntı” ve “Anıştırma”nın neler olduğu Klâsik Türk müziğine nasıl etki edip yansıdığı, içerikleri ve kullanımına dair özellikler incelenmiştir. Sonuç olarak aynı Metinlerarasılık da olduğu gibi Türk müziğinde “Alıntı”, “Anıştırma” yöntemleri ile Müziklerarası ilişkilerin kurulduğu ve yeni icralar ile bestelerin oluşumuna kaynaklık ettiği tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Klâsik Türk Müziği, Metinlerarasılık, Müziklerarasılık, Alıntı, Anıştırma.

#### Abstract

Developed with the concept of postmodernism in Europe, intertextuality has introduced a new perspective to text and linguistics studies. The underlying premise of this theory is that texts are constructed in an intertwined, multi-layered manner and bear the traces of each other. Intertextuality has also been observed in the fields of arts including architecture, communication, sociology, philosophy, and so on, and has been characterized by the concept of "Intermusicality" in music studies. An analysis of intermusical studies shows that Classical Western Music has been mentioned in music genres such as Rock, Pop, Rap, etc., however, no such study has yet been encountered in the field of Classical Turkish music. Motivated by this realization, this study examines the characteristics of Quotation and Allusion, which are Intertextual-Intermusical methods, how they affect and reflect on Classical Turkish music, their content, and their usage. In conclusion, as in Intertextuality, it has been determined that intermusical relations are established in Turkish music with the methods of Quotation and Allusion and that they are the source of the formation of new performances and compositions.

**Keywords:** Classical Turkish Music, Intertextuality, Intermusicality, Quotation, Allusion.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.10.2023 – Kabul tarihi: 17.11.2023*

\* Doç., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, beste.esen@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3461-2705>, Ankara/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Metinlerarasılık, 20. yüzyılda iki yazın türü arasındaki ilişkiyi inceleyen bir edebiyat kuramı olarak karşımıza çıkmış, dönemin önemli kuramcıları olan Julia Kristeva, Roland Barthes, Laurent Jenny, Mihail Baktin, Roland Barthes, Jacques Derrida'nın düşünceleri ile olgunluk kazanmıştır. Bu kuramcılardan Julia Kristeva'ya göre: "Her metin bir alıntılar mozaïği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür" (akt. Aktulum, 2000:41). Metinlerarasılığın diğer temsilcilerinden; Gerard Genette, metinlerarasılığı, dönüşüm metinsellik olarak nitelerken; Michael Rifaterre için metinlerarasılık, metnin anlam ve yorumunun okur tarafından, metnin diğer metinlerle ilişkilendirilerek çıkarılmasıdır. Umberto Eco'ya göre ise; "Metinlerarasılık, önceki metinlerin yansımından ibarettir. Tüm bu düşünürlerin ortak noktası, 'metnin bir başka metinle kurduğu ilişki' çıkarımıdır" (Azap, 2014:29). Metinlerarası kullanımlar popülerliğinin artması ve 20. yüzyılda disiplinlerarasılık anlayışın ivme kazanması ile farklı alanları da etkilemiştir. Tek bir bakış açısı ile açıklanmaya çalışılan sanat ürünleri böylelikle başka alanlarla ilişkilendirilmiş, dolayısıyla metin-yazın paralelinde de çözümlenebilen bir hale gelmiştir. Bu sanat çalışmalarında müziği de görmek mümkündür.

Metinlerarasılık paralelinde, müzikal çalışmalar "Müziklerarasılık" kavramı ile nitelendirilmiştir. Konu hakkında Türkiye'deki ilk çalışmalara imza atmış Aktulum'a (2017:11) göre Müziklerarasılık "en az iki müziksel yapıt, iki şarkı sözü arasındaki alışverişi nitelemektedir". Müziklerarasılık ile bir müzik eseri ya da icrayı oluşturan tüm öğelerin (ezgi, güfte, ritim) bir diğeri ile ilişkisi sorgulanmaktadır.

Türk müziğinde Müziklerarası ilişkiler 19. yüzyıl öncesinde Nazire<sup>1</sup>, Teşbih, Sirkat, Restorasyon, Model Alma gibi kullanımlar ile belli ölçülerde benzerlikler göstererek karşımıza çıkmıştır. Müziklerarası ilişkilerin kullanımları 19. yüzyılda batılılaşma ve modernizm 20. yüzyılda ise postmodern anlayışlarla şekillenmiştir.

Bu çalışmada, Metinlerarası yöntemlerden alıntı ve anırtırma, metin ve müzik bağlamında incelenmiş, Klâsik Türk müziğinde karşılık bulan kullanımları değerlendirerek

---

<sup>1</sup> Daha ayrıntılı bilgi için bkz. ESEN BİÇER, B. (2022). Türk Müziği Üretim Süreçlerinde Metinlerarası-Müziklerarası ilişkiler, Akademik Sanat, 17:129-137.

açıklanması amaçlanmıştır. Çalışmada tarama modelleri kullanılmış, örnekler icra ve bestecilik alanları ile sınırlandırılmıştır.

## **2. Metinlerarası – Müziklerarası Yöntemlerde Alıntı**

Temelde iki ya da daha fazla metin, söylen yazın arasındaki ilişkiyi inceleyen Metinlerarasılık kuramında söz konusu ilişkiyi ortaya koyan kendine özel kullanımları bulunmaktadır. Bu kullanımları Aktulum (2000:27), “Metinlerarası yöntemler olan Ortak birliktelik ilişkileri, Türev ilişkileri başlıkları altında incelenmiştir. Bu bağlamda alıntı -gönderge, gizli alıntı (aşırma), anıştırma, yansılama, alaycı dönüştürüm, öykünme, palempsest, kolaj ve yeniden yazma yöntemleri karşımıza çıkmaktadır”. Bu metinlerarası yöntemleri incelediğimiz ve değerlendirdiğimizde ise alıntı ile anıştırmanın Klâsik Türk müziğindeki kullanımlar ile örtüşen bir içerik ve niteliğe sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Metinde Alıntı, edebi yapıtların temelini oluşturan bir kavramdır. Genel olarak bir düşünceyi, ortaya atılan görüşü desteklemek amaçlı otorite olmuş farklı kaynaklardan konuyu destekleyen bölümlerin alıntılanarak yazı içerisinde kullanılmasıdır. Metinlerarasılık içerisinde alıntıyı Aktulum (2000:94) şöyle açıklar; “Alıntı, metinlerarası ilişkinin en belirtgesel biçimidir...”.

Müzikte alıntı ise, müzik söylemi oluşturmak için kullanılan müziklerarası yöntemlerden biridir. Aynı metinlerarasılık da oluğu gibi bilinçli ya da planlanmamış bir şekilde müzik belleğinin hareketi sonucu ortaya çıkabilmektedir. Genel anlamda bir eserin ya da icranın güfte, ritmik yapı, ezgisel yürüyüşünden bir ya da birkaç bölüm aynen alıntılanarak veya ufak değişiklikler ile başka eser ya da icra içerisinde kullanılarak müzikal alıntı yapılmaktadır. Böylece, iki müzik eseri ya da icra arasında bir tür müziklerarası ilişki kurgulanmaktadır. Lissa (1996) alıntıyı, müzikte farklı değerlendirerek; alıntıyı bir bütün olarak ele alır (Chevassus, 2004:41). Aktulum (2017:119) müzikte alıntıyı “özgün bir yapıta ait bir ya da birden fazla unsura yer verilmesi biçiminde tanımlanır; yeni bir yapıta yeni bir amaçla sokulan alıntı unsurlar, farklı bir yapıtın ortaya çıkmasına katkıda bulunur; ancak yeni yapıt (ana metin) tümüyle eski yapıtın (alt metin) yerini almaz”. Çevik ise (2010:237) alıntının postmodern dönemdeki müziklerin amacını geçmişte olan ilişkinin anımsaması olarak tanımlamıştır.

### 3. Türk Müziğinde Alıntı

Klâsik Türk müziğinde alıntı yapmanın geçmişine değindiğimizde, 17.-18. yüzyıllarda nazire ve model alma biçimleri ile benzerlik gösterdiği dikkati çekmektedir. Bu dönemde bir besteci diğerine cevap niteliğinde ya da o ekolü benimsemenin göstergesi olarak benzer ezgiler yapılar oluşturmuş bu da dönemin edebi anlayışı ile örtüşen nazire kavramı içerisinde ele alınmıştır. 19. yüzyıl itibari Türk müziğinde alıntı batılı ilişkilerin etkileri ile çoğunlukla batı müziğinden alınan ezgi yapıları, teknik, üslup vb. gibi müzikal unsurlarla Türk müziği içerisine dâhil edilmiş, böylece aynı zamanda yeni bir Türk müziği ortamı ve dokusu da ortaya çıkmıştır (Esen Biçer, 2022:132).

Türk müziğinde alıntı yapmanın nedenlerine baktığımızda;

1. Alıntılanan eser ya da icranın ilham kaynağı olarak kullanılması,
2. Alıntı yaparak geleneğe ait unsurlar yeni üretilen eser ya da icra içerisine dâhil edilerek hatırlatılması ve belli müzikal özelliklerin devamlılığının sağlanması,
3. İcracı ya da bestecinin kendi anlatmak istediklerini otorite olmuş herhangi bir döneme ait eser ya da icralardan kesitler ile destekleyerek yeni bir müzik söyleminin oluşturması,
4. Farklı müzik dönemleri ve farklı müzik türleri ile ilişkilerin kurgulanması olduğu ilk akla gelen sebeplerdir.

Bu bakışlarla Klâsik Türk müziğinde alıntıya bestecilik ve icrada, ezgi oluşturma, güfte ve formların kullanımında rastlamaktayız. Söz konusu kullanımlardan bestecilikte alıntı, bir eserden alınan ezgi, motif, cümle, usul kullanımı, ritmik yapı gibi müzikal unsurların bir diğerinde yer alması şeklinde gözlenmektedir. Bu noktada, bestecilik alanında alıntıya örnek olarak Mevlevi Ayinleri'ni gösterebiliriz. Mevlevi Ayin'i besteciliği bir geleneğin temsili, devamlılığını nitelemesi bakımından ayrı özerk bir alanı oluşturmaktadır. Kullanılan usuller, selamlar arasındaki geçişler, kullanılan güfteler ayin geleneğini ve sema ritüeli'nin temsili olması bakımından önemlidir. Dolayısıyla birçok Mevlevi Ayini, farklı makamlarda olsa da yapı, içerik ve geçişlerdeki ezgisel yürüyüş, ritmik yapı bakımından birbirine benzer bir yapıya da sahip olmak durumundadır. Esen Biçer (2022:15) çalışmasında, vermiş olduğu örneklerde birbirini tekrar eden iki saz terennümden



bahsetmektedir. Bu örnekleri incelediğimizde Küçük Mustafa Dede'nin Bayati Ayini'nin saz terennümleri Abdülbaki Nasır Dede'nin Acembuselik Makamındaki Mevlevi Ayini şerifte alıntılanarak tekrar edildiği gözlenmiştir.

### Acembûselik Mevlevî Âyin'i Şerîfi

Abdülbâkî Nâsır Dede



Görsel 1. Nasır Dede'nin Mevlevi Ayini'nden Bir Bölüm

### Bayati Mevlevî Âyin'i

Serid Köçek Derviş Mustafa Dede



Görsel 2. Küçük Derviş Mustafa Dede'nin Mevlevi Ayini'nden Bir Bölüm

Klâsik Türk müziğinde bestecilik noktasında alıntı yapılmasında bir başka durumda hangi makamda eser verilecekse makamın özelliği olan belli perdelerin, belli ezgi kalıplarının kullanımınıdır. Bu kullanımlar sırasında, bir eser diğerinden aynı ezgiyi alıntı yaparak makamın kalışları desteklenmiştir. Beylik olarak adlandırılan makamı yansıtan bu ezgilerin kullanımına örnek olarak Tatyos Efendi Karcıgar Peşrevi ve Turan Yalçın Karcıgar Sirto'daki şu ezgileri verebiliriz.

## Karcıġar Peşrevi

Beste: Kemâni Tatyos Efendi



Görsel 1. Tatyos Efendi'nin Peşrev Mülâzime Bölümü

## Karcıġar Sirto

Beste: Turan Yalçın



Görsel 2. Turan Yalçın'a ait Mülâzime Bölümü

Klâsik Türk müziğinde bazı eserler makamın, formun temsili olması bakımından önemli örnekler olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla yeni bir eser ya da icra oluşturmada önemli kaynaklar olarak benimsenmiş, benzerini oluşturma, dolayısıyla alıntı yapma gerekliliğini de ortaya koymuştur. Bu noktada örnekleyeceğimiz alıntı usul kullanımı ve tartım oluşturma bakımından dikkat çekicidir. Kemani Sebuġ Efendi'nin Kürdilihicazkâr Longası ile besteci Aydın Oran'ın Karcıġar Longası farklı makamlarda, fakat aynı formda olan iki eserdir. Bu iki eserde, aynı ya da birbirine benzer tartımlar söz konusudur. Bu noktada, örnekler incelendiğinde Oran'ın eserinde tartım olarak Tatyos Efendi'den alıntılar yapıldığı gözlenmiştir.

## Kürdîlihicâzkar Longa

Beste:Kemâni Sebuḥ



Görsel 5. Kemani Sebuḥ'un Longası'ndan Bir Bölüm

## Karcıḡar Longa

Beste: Aydın Oran



Görsel.6. Aydın Oran'ın Karcıḡar Longası'ndan Bir Bölüm

Klâsik Türk müziğinde bir başka alıntı ise güfteler arasında söz konusudur. Bir güfte, farklı formlarda bestelenmiş eserlerde karşımıza çıkabilmektedir. Bilindiği üzere, 19. yüzyıla kadar Türk müziğinde divan edebiyatının etkisi oldukça fazladır. Dolayısıyla bestelerin güfteleri dönemin önemli şairleri olan Fuzuli (? – 1556), Baki (1526 – 1600), Nefi (? – 1635), Nabi (1642 – 1712), Nedim (? – 1730), Şeyh Galip (1759 – 1799)'in şiirlerinden alınmıştır. Birçok şiir farklı bestekârlar tarafından, farklı makam ve formlarda bestelenmiştir. Bu durum, musiki çevrelerinde yadsınmamıştır. Söz konusu örnekler incelendiğinde aynı şiiri alıntılıyıp kullanmanın, yukarıda da belirttiğimiz üzere müzikte alıntı yapma nedenleri ile örtüşen bir yapıya sahip olduğu gözlenmektedir. Bu tarz alıntılara 20. yüzyıl şarkı formundaki bestelerinden örnekler verdiğimizde, Cumhuriyet döneminin önemli şairlerinden biri olan Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirleri dikkati çekmektedir. Bu bağlamda Karabulut (2009:9) şu ifadelerle yer vermiştir.

Sen şarkıların durduğu bir lâhza kenarda” mısraı ile başlayan Şarkı, Akın Özkan tarafından Suzidil, Sadun Aksüt tarafından ise Karciğar makamında bestelenmiştir. “Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden” dizesiyle başlayan Şarkı, Şevk-Efza, Kürdilihicazkâr ve Nihavend makamlarında, Lem’i Atlı, Zeki Arif Ataergin, Hayri Yenigün, Muzaffer İlkar ve Turan Sümerkant tarafından bestelenmiştir. “Kalbim yine üzgün seni andım da derinden” dizesiyle başlayan Şarkı, Acemşiran, Kürdilihicazkâr, Sultaniyegâh, Bayati, Suzidil ve Uşşak makamlarında altı farklı bestesi vardır. Bu şarkı, Burhan Uysal, Fahri Kopuz, Mustafa Sunar, Salâhattin Pınar, Udî Ekrem Bey ve Şemseddin Ziya Bey tarafından bestelenmiştir.

Klâsik Türk Müziğinde icrada alıntı dediğimizde seslendirilen müzik türünün bir diğeri ile ilişkisi sorgulanır. Bu noktada, Taksim seslendirmeleri dikkat çekicidir. Bilindiği üzere, Taksim formu çalgı icracıları tarafından gerçekleşen, çoğunlukla bir müzik faslının giriş, geçiş ve sonlandırma görevleri üzerine temellenen bir seslendirme biçimidir. Dolayısıyla, kendisinden önce ya da sonrasında seslendirilen eserle de ilişkili olması beklenir. Bu bağlamda otorite olmuş bir besteci ya da icracıdan alıntılar yapılarak taksime eklenmektedir. Bu alıntılar, bazen aynı ezginin kullanımı, bazen de dönüştürülmüş biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu kullanımı kemençe icracılarından Derya Türkan’ın Tanbur icracısı Özer Özel ile yapmış Ferahfeza taksim üzerinden şöyle örnekleyebiliriz.

## Sultâniyegâh Taksim

Tanbûri Cemil Bey



**Görsel 7.** Tanbûrî Cemil Bey’in Sultâniyegâh Makamındaki Taksiminden Bir Bölüm (Esen Biçer, 2014:120).

Süre: 03:44

Kemençevî: Derya Türkan



**Görsel 8.** Derya Türkan’ın Ferahfeza Makamındaki Taksiminden Bir Bölüm (Esen Biçer, 2014:120).

Yukarıdaki bu örneklerde Tanburi Cemil Bey'in Sultâniyegâh makamındaki taksiminden bir bölüm kemençe sanatçısı Derya Türkan Ferahfeza makamındaki taksim icrasında başka ses üzerine transpoze edilerek alıntılındığı dikkati çekmektedir. Klâsik Türk Müziğinde anıştırma dediğimizde ise şu özellikler dikkati çekmektedir.

#### 4. Metinlerarası – Müziklerarası Yöntemler: Anıştırma

Metinlerarası yöntemlerden anıştırmada, doğrudan alıntılanan bölümler yerine daha çok bellekte bıraktığı izlerin önem kazandığı anlayış söz konusudur. Korkmaz'a (2017:82) göre, anıştırma; metinde dolaylı veya gizli yollarla yapılmalıdır ve anıştırma metinde başka metinlere çağrışım uyandıran bir tekniktir. Alpaslan'ın (2007:9) ifadelerinde;

Hemen hemen her metinde kendinden önce yazılmış veya söylenmiş olan metinlerden izler vardır. Bir metnin yalnız kendi içerisinde biricik varlığı olduğunu iddia etmek yetersizdir. Çünkü bir toplumda yaşayan kişinin kendini o toplumdaki tam anlamıyla soyutlaması mümkün olamaz. Her bir şair veya yazar kökleri itibariyle bulunduğu topluma sıkı sıkıya bağlıdır.

Chevasus'a (2004:44) göre ise, "Müzikte anıştırma salt postmodernliğe has bir şey değildir, çok önceden gelir, başlangıcı da belirsizdir. Bir saygı alıntısı ya da saygı göndermesidir".

Müzikte anıştırma ile gelenekselleşen müzikal unsurlar olduğu gibi alıntılanmaz, dönüştürülerek adeta yeniden üretilmektedir. Bu sebeple, müzikte anıştırma dediğimizde aynı metinde olduğu gibi daha önceki dönemler veya dönemdaş bir beste, icrayı bellekte anıştıracak müzikal öğelerin kullanımı (ezgisel ve ritimsel yürüyüş kalıpları, benzer seslendirme, benzer söz yapısı, süsleme, nüans, vurgu vb.) akla gelmektedir. Anıştırmanın alıntıdan farkı, bir eserin diğerinden direk doğrudan aynı parçaların alıntılanması değil de, gizli izler taşıyarak yansıtılmasıdır. Anıştırma, aynı metinde olduğu gibi müzik geleneğin aktarımında önemli bir yöntemdir. Muştan Dönmez anıştırmayı, Tasavvuf müziği özelinde incelerken bu kavramın kültüre gömülü olma durumu birbirine eşlik ettiğine vurgu yapar. Sönmez'e göre müziğin zaman ve mekân, tarih ve kültür içine gömülü olma durumu, anıştırma şartlarını oluşturmaktadır (Mustan Dönmez, 2009:108).

Klâsik Türk Müziğinde besteci ya da icracının eserlerinde, seslendirmelerinde kendi müzik kültürüne ait müzikal kullanımlara yer vermesi, anıştırması olağandır. Böylece, aynı bir müzik türünün ya da geleneğe var olan bir müzikal kullanımının devamlılığı da sağlanmaktadır. Bu

kullanıma örnek olarak, Hisar makamındaki Buhûrizâde Mustafa Efendi'ye ait beste formundaki "Câm lâ'indir Senin Âyine Rûy-İ Enverin" eserini verebilmekteyiz. Bu eserdeki belli ezgi kalıpları, benzer biçimde Refik Fersan'ın Hisar Peşrev'in ilk hanesinde içerisinde kullanılmıştır. Böylece, Itrî'nin bestesini anıştıran bir peşrev karşımıza çıkmıştır.

## Hisar Beste

Câm-ı Lâl'indir Senin Âyine Rûy-i Enverin

Beste: Itrî

Câ mı lâ lin dir  
se nin â yi  
yi ne rû yi e en ve  
rin â yi ne rû  
yi en ve rin vay

Görsel 9. Itrî'ye ait Hisar Beste'den Bir Bölüm

## Hisâr Peşrev

Refik Fersan (Tanburi)

**Birinci Hane**

**Mülâzime**

**Görsel 10.** Refik Fersan'a ait Hisar Peşrev

Klâsik Türk müziğinde aynı ekolün temsili olan bestecilerin eserlerinde de anıştırmalar görmek mümkündür. Bu durumu, Çolakoğulu Sarı (2018:5), Alaaddin Yavaşca örneği üzerinden şöyle aktarmıştır;

Özellikle şarkı formunda yazdığı, bazı eserlerindeki tavır benzerliği bakımından; hocalarından, bestekârlık tarzı hemen ayırt ediliveren Sadettin Kaynak ve Zeki Arif Ataerğın'in üslubu çok belirgindir. Ayrıca Münir Nurettin Selçuk, Nuri Halil Poyraz, Fehmi Tokay ve İsmail Hakkı

Nebioğlu gibi ustaların da etkisinde kaldığı eserleri vardır. Bu da bir geleneğin ve özel tavırların saklanıp korunması, geleceğe intikal ettirilmesi için elzemdir”

Yine bu duruma bir örnek de icracılık alanında da karşımıza çıkmaktadır. Besteci ve icracı Sadettin Kaynak'ın musiki anlayışı dini müzik ortamlarında şekillendiği için bu türün icra özellikleri ses icrasına da yansımıştır. Dolayısıyla, bir eseri seslendirme tarzında dini musiki icrasını anıştıran kullanımlar görmek mümkündür. Bu noktada, Özer (2011:17) çalışmasında şu ifadeler yer vermiştir;

Sâdettin Kaynak'ın, kendisinden bahsedildiğinde icracılığının temelinde Kur'ân kıraati vardır. Son derece parlak ve karakteristik sesiyle gerçekleştirdiği Kur'ân kıraatinde tecvid gibi teknik kaideler hususunda da son derece başarılı olduğu kaynaklarda yer almaktadır... Kur'ân kıraatinde ve camii musikisinde Sâdettin Kaynak'ın ilham aldığı en büyük isim Hâfız Sâmî'dir. Bunu icralarında görmekle birlikte Sâdettin Kaynak'ın kendi beyanlarından da bilmektedir.

Türk müziğinde anıştırmalar, bazen farklı iki alandan olabilmektedir. Bir çalgının sesi ve tavrını anıştıran ses icracılığı görmek mümkündür. Gündoğdu (2022:327) söz konusu durumu şu ifadelerle örneklemiştir;

Kadîm mûsikîşinâs hâfızların irticâlî okumalarındaki kayıtları dinlenildiğinde onların icrâlarında Klâsik kemençeyi andıran bir tavır görülmektedir. Onların nağmelerindeki kıvraklık ve hançere kullanımları tıpkı bir enstrüman gibidir. Örneğin, Hâfız Kemal'in rast makamında okuduğu bir velâdet bahrinde bunlar görülmektedir. "Keza, Hâfız Sadeddin Kaynak'ın rast makamında okuduğu bir ezân da böyledir. Dolayısıyla bir hâfızın mevlid veya ezân icrâsında bir sâzende'nin taksiminden/eserdeki tavrından etkilendiği söylenebilir. Aynı şekilde bir sâzende de bir ses icrâsından etkilenebilir. Örneğin, Niyazi Sâyin'in Tanbûrî Cemil Bey hakkında aktardığına göre, bir mecliste Hafız Sami Yasin sûresini okumuş, huzurunda olan Tanbûrî Cemil Bey de kemençesiyle onu taklit etmiştir.

Bir başka anıştırma örneğini 20. yüzyıl icracılığından vermek mümkündür. Erdoğan çalışmasında Kanuni Ahmet Yatman'ın taksimlerinde kullandığı teknikler ile müzikal özelliklerin 21. yüzyıl kanunileri Halil Karaduman ve Ahmet Meter tarafından örnek alındığı ve kullanıldığını belirtmiştir (Erdoğan, 2022:182). Dolayısıyla Karaduman ve Meter'in icralarında, Yatman'ın taksimlerini anıştıran seslendirmelerin olması da mümkündür.

Tüm bu örneklerden de anlaşıldığı üzere, anıştırma hem geleneğin devamı-aktarımı, hem de otorite olmuş bir sanatçıyı örnek alan tavırlar sebebi ile kullanılan müziklerarası bir yöntem olmuştur.



## 5. Sonuç

Klâsik Türk Müziği özelinde, Müziklerarası yöntemlerden alıntı ve anıştırmanın incelendiği bu çalışmada, her iki yöntemin bestecilik, icracılık alanında sıkça kullanıldığı gözlenmiştir. Klâsik Türk müziğinde alıntılar ile müzikal bir ifadeyi kuvvetlendirme, gelenekle iletişimde olma, bir ekolün takibi, diğer müzik türleri ile ilişkide bulunma söz konusudur. Bu bağlamda, çalışmada ezgi de alıntıya örnek iki Mevlevi Ayini verilmiştir. 18. yüzyılda yaşamış Abdülbaki Nasır Dede'ye ait olan Acembuselik Mevlevi Ayin'in saz terennümlerinin 17. yüzyıl bestekârlarından Derviş Köçek Mustafa Dede Efendi'nin Bayati Ayindeki saz terennümlerinden alıntılanarak oluşturulduğu gözlenmiştir. Müziklerarasılık bağlamında Klâsik Türk müziğinde usul kullanımı ve tartım oluşturma sırasında da alıntılar yapılmıştır. Bu durumu, örneklediğimizde Aydın Oran'ın eserinde tartım olarak Tatyos Efendi'den alıntılar yapıldığı tespit edilmiştir. Çalışmada, alıntıya diğer bir örnek makam kullanımı üzerinden örnekendirilmiştir. Klâsik Türk müziğinde aynı zamanda makamın özelliği olan bazı beylik müzikal cümleler farklı besteciler tarafından eserlerine eklenerek kullanılmıştır. Bu noktada, Tatyos Efendi'ye ait Karcıgar Saz Eseri ve Turan Yalçın'ın Sirtosu'nun Mülâzime kısımlarında Karcıgar makamına ait beylik ezgilerin kullanımı dikkat çekicidir. Güftelerarası alıntılara örnek ise Yahya Kemal Beyatlı'ya ait "Sen şarkıların durduğu bir lâhza kenarda" mısrası ile başlayan şiirdir. Şairin, bu şiiri farklı dönemdeki besteciler tarafından, farklı makamlarda bestelenerek çalışmaya örnek oluşturmuştur. Son olarak, icrada alıntıya Derya Türkan'ın kemençe ile yaptığı Ferahfeza makamındaki taksimi örnek olarak verilmiş, bu seslendirmede Tanburi Cemil Bey'in Sultaniyegâh makamındaki taksiminden alınan bir ezginin geliştirilerek kullanıldığı gözlenmiştir.

Klâsik Türk müziğinde anıştırmada, bu müzik kültürünün bellekte bıraktığı etkiler ile ortaya çıkan, farkında olmadan ya da bilinçli bir şekilde kullanılan bir yöntem olduğu belirlenmiştir. Dolayısıyla, çalışmada Klâsik Türk müziğinde bir ekolü yansıtan-anıştıran besteleme, seslendirme örnekleri tespit edilerek sunulmuştur. Bu bağlamda, Mustafa Efendi'ye ait beste formundaki "Câm lâ'indir senin âyine rûy-i enverin" eseri sonrasında yaşamış bir bestekâr olan Refik Fersan tarafından, bestelediği Hisar makamındaki Peşrevin ilk hanesi ve Mülâzime kısmında benzer ezgi kalıpları ile oluşturulduğu dolayısıyla anıştırdığı tespit edilmiştir. Klâsik Türk müziğinde, aynı üslubun devamlılığı alıntıda olduğu gibi anıştırmalar ile de

sağlanmıştır. Alaaddin Yavaşca'nın şarkı formundaki eserlerinde örnek aldığı bestecilerin üslubunu anıştıran bir anlayışın olması, söz konusu durumu nitelenmek bakımından önemlidir. Sadettin Kaynak, Tanburi Cemil Bey, Ahmet Yatman icraları anıştırma bağlamında değerlendirildiğinde ise; Klâsik Türk müziğinde model alma, ilham kaynağı oluşturma, belli bir ekolün ya da üslubun etkileriyle bu kullanımın gözlemlendiği saptanmıştır.

Yapılan bu çalışmada sonuç olarak metin ve edebi çözümlemelerde olduğu gibi Klâsik Türk müziği alanında geleneğin kaidelerinden uzaklaşmayan bir anlayış çerçevesinde Müziklerarası ilişkilerin kurgulandığı, bu sırada alıntı ve anıştırmalar yöntemleri ile bu müziğin yapısına ters düşmeyen müzikal söylemlerin oluştuğu tespit edilmiştir.

### Kaynakça

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*, İstanbul: Öteki Yayıncılık.

Aktulum, K. (2017). *Müzik ve Metinlerarasılık: Müziklerarası/Göstergelerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*, Konya: Çizgi Kitabevi.

Azap, S. (2014). "Metinlerarasılık: Roland Barthes Kuramının At Metaforu Etrafında Uygulanması", *III. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı*, Sakarya, ss.29-44.

Chevassus, B. R. (2004). *Müzikte Postmodernlik*, çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Çevik Kılıç, D. B. (2010). "Postmodern Düşünce Çerçevesinde Müzik Sanatı", *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 23, ss.267-291.

Esen Biçer, B. (2022). "Türk müziği üretim süreçlerinde Metinlerarası-Müziklerarası ilişkiler", *Akademik Sanat*, Sayı 17, ss.129-137.

Esen, B. (2014). *XX. Yüzyılın İkinci Yarısında Postmodern Yaklaşımlar Gösteren Kemençe Taksimlerinin İncelenmesi*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım ASD, Isparta.

Erdoğan, E. (2022). "Kanun Sazında Bir Okul: Ahmet Yatman; Hüseyini Taksim Örneği", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 8, ss.175-1.

Gündoğdu, M. (2022). "Enstrüman İcralarının Türk Din Mûsikisindeki İrticâf İcrâlara Katkısı Üzerine Bir Deneme", *BEÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 9/2, ss.321-337.

Gökalp, A. (2007). *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanının Çağdaş Yorumları*, İstanbul: Multilingual Yayınları.

Karabulut, M. (2009). "Nedim Ve Yahya Kemal'de Şarkı", *Adıyaman Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü I. Ulusal Eski Türk Edebiyatı Sempozyumu*, Adıyaman.

Korkmaz, F. (2017). "Metinlerarası İlişkilerin Klâsik Retorikteki Kökeni Üzerine bir Araştırma", *HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, Yıl 3, ss.71-88

Mustan Dönmez, B. (2009). "Anadolu Tasavvufunda Ritüel Müziğinin (Cem) Kültüre Gömülü Olma (Embeddedness) ve Anıştırılma (Adumbration) Durumları", *Folklor/Edebiyat Dergisi*, Sayı 58, ss.107–115.

Sarı Çolakoğlu, G. (2018). "Meşk Silsilesi 200 Yıla Dayanan Bir Besteci: Alâeddin Yavaşça", *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, Yıl 5, Sayı 25, ss.1-17.

Özer, M. (2011). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Müzik Adamı Hafız Sâdettin Kaynak*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü, İstanbul.

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Acembuselik Mevlevi Ayini, [https://neyzen.com/ney\\_mevlevi\\_Ayinleri.html](https://neyzen.com/ney_mevlevi_Ayinleri.html), Erişim tarihi: 30.09.2023.

Görsel 2. Bayati Mevlevi Ayini, [https://neyzen.com/ney\\_mevlevi\\_Ayinleri.html](https://neyzen.com/ney_mevlevi_Ayinleri.html), Erişim tarihi: 30.09.2023.

Görsel 3. Karcıgar Peşrev, <https://www.devletkorosu.com/index.php/nota-arsivi/nota-arsivi/karcigar>, Erişim tarihi: 30.09.2023.

Görsel 4. Karcıgar, [https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz\\_eseri\\_\\_1573.pdf](https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__1573.pdf), Erişim tarihi: 30.09.2023.

Görsel 5. Kemani Sebuğ Karcıgar Longa, <http://www.notaarsivleri.com/sizden-gelenler/821.htm> Erişim tarihi: 30.09.2023.

Görsel 6. Aydın Oran Karcıgar Longadan Bir Bölüm, <http://www.notaarsivleri.com/saz-eserleri/1690.html> Erişim tarihi: 30.09.2023.

Görsel 7. Tanbûrî Cemil Bey'in Sultâniyegâh Makamındaki Taksiminden Bir Bölüm, (Esen Biçer, 2014:120).

Görsel 8. Derya Türkan'ın Ferahfeza Makamındaki Taksiminden Bir Bölüm (Esen Biçer, 2014:120).

Görsel 9. Hisar Beste, [https://www.neyzen.com/nota\\_arsivi/02\\_Klâsik\\_eserler/040\\_hisar/hisar\\_p\\_refik\\_fersan.pdf](https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_Klâsik_eserler/040_hisar/hisar_p_refik_fersan.pdf), Erişim tarihi: 30.09.2023.

Görsel 10. Hisar, [http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz\\_eseri\\_\\_1573.pdf](http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__1573.pdf), Erişim tarihi: 30.09.2023.

## YENİ MATERİYALİZMİN ROMANTİZMLE İLİŞKİSELLİĞİ: WILLIAM TURNER VE EDWARD BURTYNSKY ÖRNEĞİ

### THE RELATIONSHIP OF NEW MATERIALISM WITH ROMANTICISM: THE EXAMPLE OF WILLIAM TURNER AND EDWARD BURTYNSKY

Uras Kızıl\*\*, Oğuz Haşlakoğlu\*\*\*

#### Öz

Yeni materyalizm felsefesi 1990'ların ikinci yarısı ve 2000'lerin başı itibariyle tartışılmaya başlanmıştır. Sanat ve mimari başta olmak üzere kuir teoriler, yeni feminizmler ve çeşitli sosyoloji kuramları yeni materyalizmden etkilenmiştir. Makalenin amacı yeni materyalizmin romantizmle (anti) ilişkiseliliği göz önüne alınarak William Turner'ın Köle Gemisi ve Edward Burtynsky'nin Gemi Sökümü yapıtlarının analizini yapmaktır. Bu doğrultuda, yeni materyalizm felsefesinin genel hatları üzerinde durulmuştur. İlk olarak yapıt analizleri yapılmıştır. Sonuç bölümünde ise her iki çalışmanın birbiriyle yakınlaşan ve uzaklaşan yönleri mercek altına alınmıştır. Doğa kavrayışındaki değişim, sanatta yeni imge arayışı, insan ve insan olmayanların duyumsanması, maddesellik, nesnelere araçsallıkları, yüce ve hipernesne kavramları söz konusu analizde ön plana çıkan unsur olmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Yeni Materyalizm, Romantizm, Nesne Yönelimli Ontoloji, Yüce, Hipernesne.

#### Abstract

The philosophy of new materialism began to be discussed in the late 1990s and early 2000s. It has influenced various fields such as art, architecture, queer theories, new feminisms, and sociological theories. The aim of this article is to analyze the works of William Turner's "Slave Ship" and Edward Burtynsky's "Shipbreaking" in the context of the (anti) relationship between new materialism and romanticism. In line with this, the general outlines of the philosophy of new materialism have been emphasized. Firstly, the analysis of the artworks has been conducted. In the conclusion section, the converging and diverging aspects between the two works have been examined. The analysis highlights the changing perception of nature, the search for new imagery in art, the sensibilities of humans and non-humans, materiality, the instrumentality of objects, and the concepts of the sublime and hyperobjects.

**Keywords:** New Materialism, Romanticism, Object-Oriented Ontology, Sublime, Hyperobject.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 25.09.2023 – Kabul tarihi: 31.10.2023*

\*\*Doktora adayı, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Tarihi, kiziluras@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5394-1934>, İstanbul/TÜRKİYE.

\*\*\*Doç. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, haslakoglu@itu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3952-6136>, İstanbul/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

İnsan ve insan olmayanların maruz kaldığı ekolojik kriz 21. yüzyılda derinden duyumsanabilir boyutlara ulaşmıştır. Ekolojik krizin insan ve insan olmayanlar ölçeğinde çeşitli veçhelerden duyumsanabilir olmasıyla birlikte, yeni bilgi teorilerine olan ihtiyaç da her zamankinden fazla hissedilmiştir. Söz konusu bilgi teorileri arasında gösterilebilecek yeni materyalizm, insan sonrası, spekülative realizm, yeni metafizik gibi felsefeler 1990'ların ikinci yarısı ve 2000'lerin başı itibarıyla tartışılmaya başlanmıştır. Çeşitli yönlerden birbirinden ayrılan bu teorilerin ortak noktası, insan ve insan olmayanları insan merkezci bilgi teorisinden ayırmadan düşünmektir. İnsanın ontolojik ayrıcalığının sorgulanmasıyla insan olmayan hayvanların, organizmaların, maddelerin, nesnelere eyleyici oluşları ve şeyler üzerindeki potansiyelleri; etkileme ve etkilenme kudretleri, ilişkilene biçimleri vurgulanmıştır.

İnsan ile insan olmayanların konumlarının yeniden belirlenmesinde varoluşu tözsel bir ayrıma indirgeyen Kartezyen düşüncenin reddi önemli bir rol oynamıştır. 1960'lar itibarıyla yapılmaya başlanan ve özellikle Deleuze'ün başını çektiği Spinoza okumaları, tözsel ayrımlara dayanan insan-odaklı düşüncüyü sarsmıştır. Spinoza'nın varoluşu tek bir tözle [monizm] açıklama yöntemi farkların tözsel değil, sıfatsal olduğunu göstermiştir (Spinoza, 2011:78). Böylelikle özellikle kökenleri Descartes'a uzanan ve insan olmayan hayvanları insanın altında kategorize eden düşünce biçimi de sorgulanmıştır. İnsan olmayan hayvanların birer otomattan ve/ya makineden ibaret olduğu argümanının sorunlu olduğu anlaşılmıştır (Descartes, 2020:60-70).

İnsanı ve hayvanları kategorileştiren tözsel ayrımın sorunlu yapısının yanı sıra, maddenin de klasik materyalizmden farklı oluşu ve günümüzde edindiği yeni anlamı üzerinde durulmuştur. Klasik materyalizmdeki durağan, pasif, atıl, cansız madde tanımlamalarının maddeye dair ötekileştirici unsurlar olduğu düşünülmeye başlanmıştır. Kökenleri Newton'ın "eylemsizlik yasası"na uzanan ve dengelenmemiş bir kuvvet uygulanmadığı sürece, bir cisimin durmaya, hareket halindeyse de hızı azalmadan bir doğru üzerinde hareket etmeye devam ettiği argümanı, yeni fizik yasalarıyla yerinden edilmiştir (Frank, 2017:152). Madde ve nesneye yüklenen ötekileştirici unsurların sorgulanmasında Albert Einstein'ın 1905'teki Özel Görelilik ve 1915'teki Genel Görelilik kuramları ve Niels Bohr, Karl Werner Heisenberg ve Paul Adrien Maurice Dirac'ın temellerini attıkları Kuantum mekaniği önemli rol oynamıştır (Kızıl, 2023). "Görelilik, Kopernik

Devrimi'ni sürdüren antroposentrizmi yerinden ederek, insan-olmayan nesnelere, insanlara olan özel bağlarından koparmıştır" (Morton, 2020:60).

Araştırma, yeni materyalizm ve romantizm (anti) ilişkisine odaklanır ve bu ilişkiyi Edward Burtynsky'nin Gemi Sökümü [Shipbreaking] ve William Turner'ın Köle Gemisi [Slave Ship] yapıtları çerçevesinden karşılaştırmalı olarak analiz eder.<sup>1</sup> Araştırmanın hareket noktası, her iki düşüncenin de kendi dönemi içerisinde "karşı-aydınlanma" [the counter enlightenment] oluşundan ileri gelmektedir. Yeni materyalizm kavramsal çerçevesini insan-merkezci düşüncenin eleştirisi etrafında kurmuştur. İnsanın ontolojik ayrıcalığını sorgulayan yeni materyalizm, insan-olmayanların etik, ontolojik ve epistemolojik olarak insandan ayrı düşünülmemeyeceğini iddia eder. Yeni materyalizm'e göre Aydınlanma'nın "bilen-özne"si [knowing subject] temelde problemlidir. Çünkü bu tip bir özne, kendini diğer insanlardan ve insan-olmayanlardan ayrıcalıklı ve üstün bir konuma yerleştirir. 19. yüzyılda etkili olan romantizm düşüncesi ise benzer bir yaklaşımla, Aydınlanma'nın insan aklına tanıdığı sonsuz inancı sorgular. Aydınlanma'nın insanlar arasında "aydınlanmışlar" ve "aydınlanmamışlar" olmak üzere ayrımcılık yarattığı iddiasında bulunur. Bilen-öznenin kendini her şeyin, doğanın dahi üzerinde görmesi, romantizm düşüncesinde işlenen bir konu olmuştur. Aklın yerini duygu, bilinç-dışı, irrasyonel olan almıştır. Özellikle resimde doğa görünümleri sıklıkla işlenen bir konu halini almıştır. Ancak söz konusu doğa görünümleri, romantizmde, klasik bir peyzaj olmanın ötesine geçmiştir. Manzara resimlerinin, göze hoş gelmesi için yapılmadığı anlaşılmıştır. Pitoresk olma neliğini içermeyen romantik manzara resimleri, toplumsal, politik olayları ifade etme potansiyeli göstermiştir. Romantizmin manzara resimleri, çoğunlukla "insansızlaştırılmış" doğa görünümlerinden oluşsa da, yer yer doğanın içerisinde insanlara yer verildiği görülmektedir. Fakat bu resimlerdeki insanlar, doğa unsurlarına nazaran, ölçek olarak son derece ufak tasvir edilmiştir. Söz konusu yaklaşım, romantizmin tipik Aydınlanma eleştirisi olarak okunabilir.

---

<sup>1</sup> Paranteze alınarak kullanılan (anti) ifadesi mevcut çağrışımının aksine negatif bir anlam taşımaz. (Anti), şeyler arasındaki ilişkiye hem yakınlık hem de uzaklık açısından yaklaşır. İlişkinin benzerlikle ilgili olabileceği gibi, benzememezliğin de ilişkiye içkin olduğu ifade edilir. Dolayısıyla (anti), farkla ilişkin bir kullanıma sahiptir.

Aydınlanma eleştirisi düşünüldüğünde, her iki düşünce formunda da doğa önemli bir fenomendir. Yeni materyalizmde doğadan ayrı bir kültürün [natureculture] düşünülmemeyeceğinin altı çizilmiştir. Doğa ve kültür arasındaki her türlü sınırın ortadan kaldırılması amaçlanmıştır. Romantizmde ise doğa, “aydınlanmış insan”a getirilen bir eleştiri nesnesi olarak sanata eklenmiştir. Araştırma, her iki düşünce formunda mevcut olan ilişkili kavramlara dikkati çeker. Yeni materyalizm ve romantizmin hareket noktalarının Aydınlanma eleştirisi olması, temel düzeyde bir ilişkinin/yakınlığın varlığını duyumsatmaktadır. Yeni materyalizm’de doğa, kültürden bağımsız münferit bir alan olmadığı gibi, ekolojik açıdan da önemli bir zemine oturmaktadır. Yeni materyalizmin sanat neliğinin, ekolojik farkındalık yaratmak arzusunda olduğu; politik, ekonomik ve toplumsal ilişkileri açık etme kudretine [power] sahip olduğu söylenebilir. Bu düşünceden hareketle makale şu soruyu sorar: Söz konusu yakınlıklar çerçevesinde romantik resmin doğa kavrayışı insan olmayanlara içkin midir? Yeni materyalizmde olduğu gibi insan olmayanları duyumsatan unsurları barındırır mı? Yoksa, romantizmin doğa kavrayışı her zaman olduğu gibi yine insan için midir? Bu soruların yanıtı seçilen iki örneğin analiziyle [Köle Gemisi – Gemi Sökümü] ve karşılıklı değerlendirilmesiyle verilmeye çalışılmıştır.

## 2. Yeni materyalizm felsefesi

1990’ların ikinci yarısı itibarıyla tartışılmaya başlanmış olan Yeni Materyalizm Felsefesi, maddenin ontolojik yapısının yeniden gözden geçirilmesi anlamına gelmektedir. Klasik materyalizmden farklı bir madde tanımı içeren Yeni materyalizm, maddeyi canlı, dinamik, eyleyici, üretken olarak kabul etmiştir. Edilgen madde tanımını reddeden Yeni materyalizm, maddenin potansiyeliğini açığa çıkarmanın çeşitli yollarını aramış; modernizmin zihin-beden, doğa-kültür, kadın-erkek, organik-inorganik, canlı-cansız, ruh-madde, özne-nesne ikilikleri yerine çokluklara odaklanmıştır. Söz konusu ikiliklerin sorunlu olduğu argümanından hareketle, problemin olasılıkların sayısını artırmakla çözülebileceği iddiasında bulunmuştur.

Yeni materyalizm literatürünün oluşumunda Manuel DeLanda ve Rosi Braidotti iki kritik düşünür olarak kabul edilmektedir. Manuel DeLanda’da ilk olarak, Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin Bin Yayla kitabını yorumlamak için yazdığı *The Geology of Morals - A Neomaterialist Interpretation* (1995) makalesinde kullandığı “neomaterializm” terimi, Yeni materyalizmin



literatürdeki en erken kullanımı olduğu söylenebilir (DeLanda, 1995). Aynı şekilde Rosi Braidotti, Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin felsefesini analiz etmek için yazdığı "Teratologies" (2000) başlıklı makalesinde, DeLanda'ya benzer şekilde "neo-materyalizm" terimini kullanmıştır. Braidotti'ye göre "Deleuze, teknolojik çağa uyumlu neo-materyalizm ve vitalizm karışımı bir form önermektedir. Söz konusu bu form, bedenden kaçınmak yerine beden aracılığıyla düşünmek, sınırlar ve sınırlamalarla yüzleşmek anlamına gelir" (Deleuze, 2000:160). Manuel DeLanda ve Rosi Braidotti'ye ek olarak, maddeyi edilgen bir yapının ötesinde düşünmeye açan ve "yeni" madde fikrini ileri süren yeni materyalist perspektifin izlerine Bruno Latour, Elizabeth Grosz, Graham Harman, Timothy Morton, Levi Byrant, Quentin Melliassoux, Karen Barad, Donna Haraway, Vicki Kirby, Elizabeth Grosz vb. yazarların metinlerinde rastlanılmaktadır. (Kızıl, 2023) Epistemolojik ve ontolojik açıdan maddeye -buna nesneyi de ekleyebiliriz- yüklenen her yeni ifade biçimi yazarlar nezdinde farklılıklar göstermiştir. Örneğin Rosi Braidotti ve Jane Bennett'in madde tanımı Spinoza etkili canlı, yaşayan bir madde tanımını içerirken; Karen Barad ve Donna Haraway nezdinde madde tanımı ilişkiselliği kurucu unsur olarak kabul etmiş; Graham Harman ve Timothy Morton'ın -özellikle Nesne Yönelimli Ontoloji temelli- nesne tanımı, "geri-çekilme"nin [withdrawal] nesnenin temel özelliği olduğunun altını çizmiştir. Böylelikle tek bir ve mutlak bir materyalizmden söz edilmeyeceği anlaşılmıştır. Doğabilecek sorunları önlemek amacıyla Diana Coole and Samantha Frost tarafından "Yeni materyalizmler" tabiri kullanılmıştır (Coole, Frost, 2010:2). Çok sayıda birbirinden ayrılan ve Yeni materyalizm çerçevesinde değerlendirilebilecek tanımlamalar olsa da, bu ayrımların belirlenmesi bu makalenin kapsamı dışında tutulmuştur.

Maddenin yeniden tanımlamasının altında yatan temel dinamik, insan olmayanları insan merkezci yapıdan kurtarmak olmuştur. İnsan sonrası bilgi teorisinde, insanın ve insan olmayanların konumları yeniden belirlenmiş; yeni materyalizmin bir kültür kuramı olmasıyla yeni feminizmler, kuir teoriler, mimari, sosyoloji ve sanat gibi alanlar üzerinde etkili olmuştur. Söz konusu alanlarla diyalog, işbirliği ve ortak-üretim [co-production] açık hale gelmiştir. Özellikle sanat ve mimari, yapının maddi ve düşünsel boyutunu bir araştırma nesnesi olarak görerek yeni materyalist teorilerden beslenmiştir. Maddenin ve/ya nesnelerin hafızası ve değer bağlamı vurgulanmıştır. Ancak buradaki temel belirleyen, yeni materyalizmin modernizm ve post-modernizmden ayrılan farkı olmuştur. Yeni materyalizm, yeni bilgi teorisinin oluşmasında,

geçmişin tasviyesini zorunlu kriter olarak öne sürmez. Böylelikle, geçmişle kurulabilecek tarihsel bağlar teorisinin gelişiminde önemli eşik olarak görülmüştür. Nesne Yönelimli Ontoloji'nin savunucularından Timothy Morton'ın madde/nesne düşüncesinde romantizmle kurduğu (anti) ilişkiler bu durumun bir göstergesidir. Yeni materyalizm ve romantizm arasında kurulabilecek (anti) ilişkilerin, sanat yapıtları çerçevesinde okunabileceği anlaşılmıştır. Aydınlanma eleştirisi, yeni imge arayışı, kapitalizm eleştirisi, doğa kavrayışında gerçekleşen değişimler; sanatın toplumsal ve politik olanı ifade etmeye başlaması gibi unsurlar romantizm düşüncesini yeni materyalizme bağlamaktadır.

### 3. William Turner: Köle Gemisi [Slave Ship]

Romantik ressam William Turner'ın Köle Gemisi adlı resmi 1840 yılına tarihlenir (Görsel 1). İlk kez 1840 tarihinde İngiltere'nin Kraliyet Akademisi'nde gösterilen resim, toplumsal ve politik olanın ifadesi ve köle ticaretinin kaldırılmasına yönelik bir manifesto niteliği taşır (Kızıl, 2023).



**Görsel 1.** William Turner, *Köle Gemisi [Slave Ship]*, 1840 Tuval üzerine yağlı boya, 91x1.23 m, Museum of Fine Arts Boston, Boston

Köle Gemisi resminin hikâyesi 1781 yılında gerçekleşen yaşanmış bir olaya dayanmaktadır. "Zong katliamı" olarak tarihe geçen bu olay, kaptan Luke Collingwood ve onun 14 kişilik mürettebatı ve 400 köleden oluşan bir grupla Afrika'dan Liverpool'a gitmekte olan bir köle gemisiyle ilgilidir. Geminin kaptanı Collingwood, Zong gemisinden önce kaptanlık tecrübesi olmayan ve esas mesleği cerrahlık olan bir kişidir (Burnard, 2019). Gemi, Afrika'dan Barbados'a

doğru ilerlediği esnada mürettebat arasında salgın baş göstermiştir. Salgına ek olarak, gemi Jamaika çevresinde ciddi bir fırtınayla karşı karşıya kalmıştır. Gemidekilerin su kaynakları ise tükenmek üzeredir (Patrick, 1994). Zong katliamının trajik boyutu, gemi kaptanının 122 hasta ve ölmekte olan köleyi denize atmasına dayanmaktadır. Collingwood, kaybolan köleler için sigorta şirketinden para alabilmek için, gemide bitmek üzere olan suyu da bahane ederek köleleri bir bir denize atmıştır.

Köle Gemisi'nde gerçekleşen bu trajik olay duyulmadan evvel, sigorta şirketlerinin öldürülen her bir köle için tazminat ödemesi zorunlu hale getirilmiştir (Walvin, 2011:104). Ancak sigorta şirketlerinin sigorta politikası, denizde gerçekleşen ve doğal sebeblere dayanan ölümleri karşılamamaktadır (McCoubrey, 2012:325). Dönemin sigorta şirketlerinin yolculuklar esnasında ölen insanlar için para ödemeyi reddetmesi ve yalnızca kaybolan insanlar için tazminat vermeyi kabul etmesi büyük bir trajediye yol açmıştır (Burnard, 2019). Üstelik de bu gibi durumları suistimale açık hale getirmiştir.

19. yüzyılın sanat eleştirmenlerinden ve dönemin doğrudan bir tanığı olan John Ruskin, Turner'ın Köle Gemisi resminin konusunun gerçek bir hikâyeye dayandığını doğrulamıştır. Ruskin, "Turner'ın ölümsüzlüğünü tek bir esere indirgeyecek olsaydım bu kesinlikle Köle Gemisi olurdu" demiş ve bunu, Turner'ın kuvvetli anlatım biçimi ve renk paletinin yanı sıra, konunun gerçek bir olayla ilgili olmasıyla açıklamıştır (Ruskin, 1903:572).

Köleliğin kaldırılması ve köle ticaretinin önüne geçme yönünde girişimlerde bulunan Thomas Clarkson'ın *Slave Ship Zong in The History and Abolition of the Slave Trade* (1808) kitabının Turner'ın Köle Gemisi çalışmasında etkili olduğu düşünülmektedir (McCoubrey, 2012:323). Clarkson'ın bu kitabı, kölelik karşıtı hareketin kendi dönemi içerisinde önemli kaynak metinlerinden biri olmakla beraber, görgü tanıklarına ve çağdaş olaylara başvurmasıyla tarih yazımında da belge niteliği taşımaktadır (Clarkson, 2010).

Turner, yaşanan bu olayın doğrudan bir tanığı değildir. 1781 yılında gerçekleşen Zong felaketinden Thomas Clarkson'un kitabı aracılığıyla haberdar olmuştur. Turner, okuduğu kitaptan hareketle, gerçek bir olayı kayıt altına almak istemiştir. Bu durum, sanatın toplumsal ve politik olayların sözcüsü olma neliğine işaret eder ve aynı zamanda sanatın arşivleme, belgeleme ve kayıt

altına alma potansiyeline sahip olduğunu da kanıtlar. Sanatın romantik dönemde edindiği yeni neliği onun toplumsal, politik ve ekonomik olayların eleştirisini yapabilme ve bu olayları görünür kılma potansiyelidir. Sanatın yalnızca estetiğin alanına içkin olmadığı, toplumsal ve politik hafızanın taşıyıcısı olabileceği de gösterilmek istenmiştir. Sosyolog Arnold Hauser de, sanatın toplumsal ile kurduğu ilişkiyi incelediği *Sanatın Toplumsal Tarihi* (1984) adlı kitabında bu durumun analizini yapmıştır. Hauser'e göre sanat, 18. yüzyıla doğru, saray ve soyluların hakimiyetinde olmaktan çıkmaya başlamış, ahlaki ve dini konuları işleyen sanat yapıtları giderek gündelik hayatın anlatıcısı hüvviyetine bürünmüştür (Hauser, 1984:51-52). Hauser'in sanatta sekülerleşme olarak ifade ettiği bu durumun altında yatan en önemli dinamik feodalizmin yıkılışı ve orta sınıfın sanat üzerinde oynadığı etkin rol olmuştur (Hauser, 1984:52). Hauser, romantizmin orta sınıfa ait bir duygulanım olduğunun altını çizmiştir. Hauser nazarında romantizm, evrensel gerçeklikleri açık etmiştir (Hauser, 1984:52). Hauser'in yaptığı tarzda sosyolojik bir okuma, romantizmle birlikte değişen sanatın yeni anlamına işaret etmektedir (Kızıl, 2023).

Yaşanan bir olayı arşivleme ve kayıt alma arzusunun, sanatçının kölelik ve köle ticaretine dair bir hakikâti göstermek istediğinin bir kanıtıdır. Kölelik ve köle ticareti üzerine yayınlar yapan James Walvin, Turner'ın *Köle Gemisi'nin elde ettiği başarının altını çizmiştir*. Walvin'e göre Turner'ın başarısı, insanların görmezden geldiği Atlantik köle gemilerine dair bir gerçekle onları yüzleştirmiş olmasıdır (Walvin, 2011:3). Kendisi de bir İngiliz olan Turner, İngiltere'nin başını çektiği köle ticaretini eleştirenlerin başında yer almıştır. Turner'ın *Köle Gemisi* resmine "Köleler Ölüleri Gemiden Denize Atıyor ve Ölüyor - Typhon Geliyor" adında alt bir başlık daha eklemesi, onun doğrudan politik sanat örneği verdiğinin bir kanıtıdır.

Turner'ın bağımsızlık ve özgürlük yanlısını olduğu bilinmektedir. John McCoubrey de Turner'ın liberalizm yanlısı bir tutumda olduğunu ifade etmiştir. Turner'ın liberal tavrı yalnızca *Köle Gemisi*'yle sınırlı değildir. 1840 öncesi yaptığı çalışmalarda da bu tavrın izlerine rastlanmıştır (McCoubrey, 2012:330-331). Bu çalışmalarda Turner'ın parlamenter reformu, ifade özgürlüğünü ve dini hoşgörüyü savunduğu anlaşılmıştır (Smiles, 2007:47). Dönemin seçimlerini konu alan ve köleliğin kaldırılmasıyla ilgili kararları destekleyen 1825 ve 1830 arasında yaptığı suluboya çalışmaları, Turner'ın liberalizm yanlısı olduğuna dair önemli örneklerdir (Kızıl, 2023). Turner'ın

İngiltere'deki seçimleri belgelediği The Northampton Election (1830) çalışması da bunlardan biridir.

Turner Köle Gemisi'nde, yaşanan felaketi anlatmanın yolunu olayın gerçekleştiği en dramatik anı seçerek yapmıştır. Turner'ın betimlendiği sahne, kölelerin denize atıldıkları ve yaşam mücadelesi verdikleri ana aittir. Boğulmakta olan kölelerin, el ve ayaklarına vurulmuş zincirler, zorlukla da olsa resim yüzeyinde seçilmektedir. Turner, deniz içerisinde bulunan ve kölelerin etrafında dolaşan yırtıcı balıkları ve kuşları da resme eklemiştir. Resme insan-olmayan bu canlıların eklenmesiyle yüce [sublime] deneyimin dozu arttırılmış ve kölelere kurtulma şansı tanınmamıştır. Doğa, resimde mücadelenin yansıması olarak kendini açmaktadır. Eko-sistemin içerisinde yer alan varlıkların birbiriyle olan mücadelesi Turner tarafından betimlenmiş; insan, bu eko-sistem içerisinde kırılğan bir pozisyonda konumlandırılmıştır. Bu çalışma, Kant'ın Yargı Gücünün Eleştirisi kitabında ifade ettiği doğanın sonsuzluğuyla insanın sonlu var oluşunu duyumsatan bir örnektir (Kant, 2007). Köle Gemisi'ni Kant'ın "dinamik yüce" olarak tanımladığı kategori dahilinde okumak mümkündür. Dalgalara maruz kalan gemi ve köleler şeylerin mutlak kudretinin dinamik yüce olarak görünümüdür. Dalgalarla gökyüzünün bir oluşu, belli belirsiz seçilen küçük insan formlarının yarattığı etki, sonsuz olanın sonlu olanla karşılaşmasını imler (Kızıl, 2023).

Kenneth Clark da "sonsuz olanın sonlu olanla karşılaşması"ni vurgulamıştır. Clark'a göre Turner, denizlerdeki yırtıcı fırtınalar, karadaki katastrofik çığlar gibi korkunç olana ilgi duymuştur (Clark, 1974). Clark'ın vurguladığı bu türden bir ilgi, insanoğlunun evrendeki içler acısı halini ve yetersizliğini göstermektedir (Kızıl, 2023). William S. Rodner de Clark'la yakın argümanlara sahiptir. Rodner'e göre "Turner tablolarında, Endüstri Devrimi'nin bir ressamı olarak, doğanın yıkıcı yanını insanoğlunu özellikle önemsiz hale getirmek için kullanmış; resimlerinde insanları ufak figürler şeklinde resmederek, onları vahşi doğada hayat mücadelesi içerisine sokmuştur" (Rodner, 1988:12-13).

Kleiner, resimdeki insan formlarının bulanıklıklığını ve kompozisyondaki belirsizliği Turner'ın tercih ettiği renk paletiyle ilişkilendirmiştir. Kleiner'a göre (2015), "Turner'ın Köle Gemisi gibi çalışmalarında karşılaşılan yenilik, hem doğanın güçlerini hem de ressamın bunlara karşı duygusal tepkisini ifade etmek için tanımlayıcı ana hatlardan [konturlardan] rengi serbest

bırakmasıdır” (Kleiner, 2015:812). Kleiner nazarında bu tür bir yaklaşım, rengin gerçekliğiyle duyu gerçekliğinin iç içe geçmesiyle açıklanmıştır (Kleiner, 2015:813). Sanat yapıtına yönelik bu türden bir yaklaşım, geleneksel akademik geleneğin görmeyi tercih ettiği formların dışındadır. Kontur çizgileri terk edilmiş ve düzenin dışına çıkmıştır. Turner’ın renkle kurduğu ilişki, Köle Gemisi’ni belirsiz ve çeşitli olasılıklara gebe bir yapıya sokmuştur (Kızıl, 2023). Şair ve sanat eleştirmeni Charles Baudelaire Modern Hayatın Ressamı kitabında rengin modern hayatta ve sanatta oynadığı rolün altını çizmiştir. Baudelaire’e göre irrasyonel olanı arayan romantik sanatçı akademikleşmiş desen ve/ya çizgi yerine rengi tercih etmiştir (Baudelaire, 2003:97,104). Baudelaire’nin bu tespitinden hareketle, Aydınlanma’nın her şeyin üzerinde gördüğü insan aklına karşı romantizmin akıl-dışı olana odaklandığı anlaşılmaktadır (Kızıl, 2023).

19. yüzyılda Johann Wolfgang von Goethe’nin geliştirdiği renk kuramı, Turner’ın renkle kurduğu ve yüce duyguyla ilişkilendirdiği doğa-insan tasvirleri çerçevesinde okunabilir. Goethe’nin 1810 yılında yayınladığı Renk Teorisi [Theory of Colours] romantik sanatçılar üzerinde etkili olduğu gibi Turner’ın sanatını da şekillendirmiştir. Renk Teorisi, Isaac Newton’ın 1704 yılında yayınlanan Optik [Optics] kitabının bir tür eleştirisi olmasının yanı sıra, renklerin belli başlı duyguları ifade etmenin bir aracı olmuştur. Goethe, renklerin göz için uyum olduğu kadar, uyumsuz olanı da üretmeye muhtedir olduğunu; ve bunu da yüzeyinde göründükleri nesnenin doğası veya formuyla hiçbir ilişki kurmaksızın yaptığını söylemiştir (Goethe, 2014:758). Renklerin belli duyguları ifade ettiği renk kuramında turuncu, sarı ve kırmızı renkler pozitif renklerle ilişkilendirilmiştir. Bu renkler daha ziyade canlı ve heyecan verici duyguları açığa çıkarırken; mavi, mor ve yeşil renkler Goethe nazarında negatif renkler olması nedeniyle korku, huzursuzluk gibi duyguları ifade etmiştir (Goethe, 2014:764-765).

Olivier Meslay, J. M. W. Turner: The Man Who Set Painting on Fire (2005) adlı kitabında Turner’ın ışık ve renkle yaratmak istediği atmosfere değinmiştir. Meslay, özellikle Turner’ın 1840’larda yaptığı yaklaşık 30 civarında çalışmasının soyut denebilecek tarzda yapılarak neredeyse tamamlanmamış izlenimi uyandırdığını söylemiştir (Meslay, 2005:124). 1840 tarihli Köle Gemisi’nin de içerisinde olduğu bu yaklaşım, resmin formlardan yalıtılarak ışıktaki ve atmosferdeki değişimlerin izinin sürülmesine, çeşitli renk devinimlerine dayanmaktadır (Kızıl, 2023). Meslay, Turner’ın çalışmalarında bir tür “çıkartım” yöntemi olduğunun altını çizmiştir.

Meslay'ın çıkartımdan kast ettiği şey ise hacimli öğelerden resmin yalıtılmasıdır (Meslay, 2005:125-126). Buradan hareketle, Köle Gemisi resminde yer alan gemi, insan, zincir ve hayvan formlarının ışık, renk, sis, yağmur ve buhar gibi öğelerin etkisiyle yalıtıldığı dikkati çekmektedir (Kızıl, 2023). Turner'ın resimde ele aldığı nesnelere bu şekilde sahip olduğu formlardan yalıtma işlemi, Edmund Burke'ün de vurguladığı üzere yüce deneyimin bir unsurudur. Burke, belirsizliği yücenin merkezine yerleştirmiştir. Renkle yapılan geçişlerin söz konusu belirsizliği arttırmanın bir yolu olduğunu ifade etmiştir (Burke, 2008: 62). Koyu ve kasvetli renkler, bulutlu, kapalı, ve karanlık bir gökyüzü yücenin özellikleri arasındadır (Brady, 2013:25). Köle Gemisi'nin renkleri birbirine karışarak spiral bir form almış ve böylece resimdeki formlar net olmanın dışına çıkarak tanımlanması zor, belirsiz imgeler meydana getirmiştir (Kızıl, 2023). Her şeyin anaforlar şeklini alarak birbirinin içerisine girdiği, belirsizleşerek tek bir parça halini aldığı bir sanat pratiği, Turner'ın üslubunu oluşturan unsurlardan biridir (Kızıl, 2023).

Turner, Köle Gemisi'inde durağan ve dingin bir atmosfer oluşturmak yerine, olayın izleyici nazarında etkileyiciliğini arttırmak adına resmi bir kıyamet senaryosuna çevirmiştir. Resmin kıyamet senaryosuna evrilmesinde, klasik üslubun kuralları önceden belirlenmiş resim yapma pratiğinin dışına çıkılmasıyla, serbest fırça darbeleriyle ve neredeyse soyuta varan renk kullanımıyla açıklanabilir. Fred S. Kleiner da, Turner'ın yüce kavramını resme yansıtmanın yolunu Edmund Burke tarzında yaptığını söylemiştir. Kleiner'a göre bu tür bir yüce "dehşetle karışık huşu" şeklinde cereyan etmektedir (Kleiner, 2015:812).

Köle Gemisi aynı zamanda, diğer romantik sanatçılar için de geçerli olan, Turner'ın doğa kavrayışına dair önemli bir örnektir. Doğa uyumun, düzenin, perspektifin geometrisine içkin değildir. Doğa, ontolojisi gereği her türlü asimetriyi, vahşeti, mücadeleyi, doğrusal olmayı içerisinde barındırır. Turner, Kar Fırtınası [Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth, 1842] adlı resmi için, açık denizde, dört saat boyunca fırtınanın ortasındaki bir geminin direğine kendini bağlaması bu açıdan önemli bir örnektir. Bu türden bir eylem, Turner nazarında, gerçek bir fırtınada, doğanın insan üzerindeki kuvvetini anlamanın bir yolu olmuştur. Turner, "ben bu resmi -Kar Fırtınası- anlaşılacak amacıyla gerçekleştirmedim, fakat böyle bir sahnenin neye benzeyeceğini göstermenin bir yolunu aradım" demiştir (Gowing, 1966:45-48).

Hem Köle Gemisi'nin konusu hem de Turner'ın konuyu ele alma biçimi dönemi için yeni bir yaklaşımdır. Romantizmle özdeşleşen temsil-dışı bir sanatın yansımasıdır. Köle gemisi insan gözünü merkeze alan akademikleşmiş bir üsluba dayanmaz. Resim, geleneksel güzellik anlayışının dışında konumlanmıştır. Güzellik tecrübesi, yerini yüce deneyime bırakmıştır. Aynı zamanda romantizm Wincelmann'ın sanatın amacı olarak gösterdiği, izleyiciye zevk vermesi gerekliliğini ve bilgilendirici olma zorunluluğunu taşımaz (Winckelmann, 2013:55). Hatta, Wincelmann'ın manzara resmini figürsüz bırakan bir sanatçı amacının ancak yarısına ulaşabileceği yönündeki argümanı Turner ve diğer romantik ressamlar tarafından ters yüz edilmiştir (Winckelmann, 2013:55). Tüm bunların askine romantizmle birlikte verili estetik sınırlar aşılmış, sanat toplumsal ve politik olanın anlatıcısı ve hafızasının taşıyıcısı, belgeleyicisi olma işlevini edinmiştir. Turner'ın Köle Gemisi örneğinde olduğu gibi romantik sanat yeni bir doğa imgesi sunmuştur.

#### 4. Edward Burynsky: Gemi Sökümü [Shipbreaking]

Fotoğraf sanatçısı Edward Burynsky çalışmalarında doğadaki insan müdahalesine odaklanmıştır. Fotoğraflarında ele aldığı manzaralar insanın doğa üzerinde bıraktığı izleri, petrolü, silikonu, gemi enkazlarını; organik ve inorganik süreçleri yansıtmaktadır. Burynsky insan yapımı alüminyum, metal ve plastik benzeri nesnelerin olduğu alanlar üzerinde çalışır. Çalışmalarında yapıntı doğa görünümüne yer verir (Kızıl, 2022). 1980'lerin başında yaptığı çekimlerde teknolojiyi sanatına eklemiştir. Sanatçı, değişen boyutlardaki tripodları, helikopter ve drone gibi araçları mesafayı arttırmak amacıyla kullanmıştır. Maden ve taş ocaklarına dair görünümleri geniş bir perspektifte yansıtmıştır (Macfarlane, 2018).

Edward Burynsky'nin Gemi Sökümü (2000) fotoğraf serisi, nesneyle kurduğu ilişkiellik bağlamında 3 farklı başlık altında incelenebilir: Nesnelerin araçsallaştırılması, metal (ortaklık) ve petrol. Edward Burynsky nesnelerin hayatlarımızda farklı yaşam öykülerine sahip olduğunu, ancak nesnelerle insan arasında kurulan ilişkinin bir ölçüde ötekileştirici bir ilişkiye dayandığını ifade etmiştir (HuffPost, 2023). İnsan, tıpkı Burynsky'nin vurguladığı üzere nesneden sıkıldığında onu bir kenara itmiş; nesne yalnızca sahiplik durumunda ilişkilenen bir şey olarak kalmıştır (Kızıl, 2022). İnsanın nesnelerle kurduğu bu türden mesafelenme durumu nesnelerin araçsallık konumlarını göstermektedir. Nesne, insanın yaşamına ereksel olarak girdiği gibi, ereksel vazifesini yitirene kadar varlığını sürdürmektedir.



Nesnenin araçsallık hali Graham Harman'ın Nesne Yönelimli Ontoloji felsefesinde işlenen bir meseledir. NYO'da nesnelere karşılıklı bir özerklik içerisindedirler. Söz konusu özerklik nesnelere kendi aralarında olduğu gibi, insan zihniyle de temasın dışında olduğunu gösterir (Harman, 2020:32). Harman'a göre bu durumun nedeni, nesnelere karşılıklı olarak birbirinden geri çekilmiş olmalarıyla ilgilidir. Nesnelere temasın gerçekleşmesi, ilişkiye üçüncü bir bileşenin dahil olmasına bağlıdır. Üçüncü bileşenin katılması/eklemlenmesi NYO'da ilişkiyi tesis eden şeydir (Harman, 2020:32).

NYO'da nesne kelimesi geçmişteki anlamından farklı bir anlama gelecek şekilde kullanılmıştır. Harman, nesnenin bileşenlerine veya başka şeyler üzerindeki etkilerine indirgenemez olduğunu altını çizmiştir (Harman, 2020, s. 54). Nesnelere -kendi- gerçeklikleri vardır ve söz konusu gerçeklik doğrudan erişilebilir değildir. NYO'da bir şeyin nesne olabilmesinin koşulu, onun herhangi bir şeye indirgenemez oluşudur. (Harman, 2020:62) Harman'a göre, "gerçek nesnelere, ne insanların teorileri, algıları veya eylemleri ne de doğrudan ilişkileri üzerinden kavranabildiğine göre, bir varlığın bir diğerini herhangi bir biçimde etkilemesi mümkün değildir" (2020: 134).

Nesnelere kavranılamazlığına dair benzer bir yaklaşıma Timothy Morton'ın *hipernesne* teorisinde rastlanılmaktadır. Morton'a göre hipernesnelere, "nesnelerearasılığı" ortaya çıkaran şeydir. Fakat, hipernesnelere nesnelerearasılığı hiçbir zaman doğrudan deneyimlenemez (Morton, 2020:115-121). Bu durum nesnelere kendinde duyumsamakla ilişkilidir. Örneğin rüzgar, fırtına, tsunami gibi doğa olayları doğrudan kavranılamaz. Rüzgar, ancak kapı, ağaç, çan, rüzgar gülü gibi başka bir aracı(n) vesilesiyle kavranılabilir.

Nesne ya da formun varlığın özdeşliğini belirlemede oynadığı rolün tartışılması Antik Yunan'a, Atina'nın kurucu Theseus'a uzanmaktadır. Literatüre "Theseus'un Gemisi" olarak geçen düşünce deneyi, tüm bileşenleri değiştirilen bir nesnenin aynı kalıp kalamayacağı sorusuna dayanmaktadır. Theseus'un, Atinalı gençleri Girit Kralı Minos'un elinden kurtarıp Delos'a götürdüğü gemi Atinalılar tarafından uzun yıllarca saklanmıştır. Geminin orijinal halinin korunması amacıyla zaman içerisinde çürüyen parçalar Atinalılar tarafından yenileriyle değiştirilmiştir. Atinalı düşünür Plutarkhos, Paralel Hayatlar kitabında Theseus'u anlattığı bölümde nesnelere yer değiştirme eylemine yer vermiştir: "Çürük parçalarını çıkarıp yenilerini

takarak onu o kadar iyi korudular ki gemi hep yeni görünüyordu. Hatta, filozofların “her şeyin değişime maruz kaldığına” dair tartışmalarına konu oldu. Bazıları geminin aynı gemi olduğunu, bazıları ise her seferinde yeni bir geminin gösterildiğini ileri sürdüler” (Plutarkhos, 2015:21). Paradoksal bu düşünce deneyi nesnelere doğası hakkında daha derin düşünmeyi olanaklı kılmıştır. Thomas Hobbes, Plutarkhos’un paradoksal yaklaşımını genişletmiştir. Plutarkhos’un aksine Hobbes, iki farklı/aynı gemi düşüncesi ortaya koymuştur. İlki, çürüyen parçaların yenileriyle değiştirilmesi sonucu ortaya çıkan gemi, ikincisi ise çürüyen parçalardan yapılan ikinci bir gemidir. Hobbes’un sorusu bu iki geminin görünürde aynı olmasına rağmen hangisinin orijinal olduğudur. Hobbes, meseleye özdeşlik [identity] ve fark [difference] kavramı çerçevesinde yaklaşmıştır. Hobbes’a göre bir varlığın özdeşliği, o şeyin formu veya maddesiyle belirlenebilir (Hobbes, 2023). “Maddeye atfedilemeyen özdeşlik, forma atfedilmelidir” (Hobbes, 2023). “Öyle ki, maddeyi ifade eden bir gemi, madde aynı kaldığı sürece aynı kalacaktır, ancak maddenin hiçbir kısmı aynı değilse, o zaman sayısal olarak başka bir gemidir; ve eğer maddenin bir kısmı kalır ve bir kısmı değişirse, o zaman gemi kısmen aynı olacak ve kısmen de aynı olmayacaktır” (Hobbes, 2023). Plutarkhos ve Hobbes’un düşünce deneyi, orijinallik tartışmasından öte insan ile insan olmayan nesnelere ilişkisini ve nesnelere araçsallık düzeyini sorgulatması; nesnelere değer kavramını düşündürmesi açısından önemli bir eşiktir.

Heidegger, Varlık ve Zaman (1927) kitabında nesnelere ilgilenme sırasında karşılaşılan gereçler olarak tanımlamıştır (Heidegger, 2008:70-71). “İşe yararlılık, yardımcı dokunurluk, kullanılabilirlik, elverişlilik” gereçleri meydana getiren özelliklerdir. Bu gereçler kendi gereçselliğine uygun olarak, mütemadiyen bir başka gerece özgü bir aidiyet barındırmıştır. Bunlara örnek olarak yazma gereci, divit, kağıt, altlık, masa, lamba, mobilya, pencere, kapı, oda Heidegger tarafından gösterilmiştir (Heidegger, 2008:71). Öte yandan, Heidegger gerçeklerin el-altında-olmalık durumundan söz etmiştir. El-altında-olmalık, ilgilenme ve karşılaşmayla ilgilidir ve dünyevi niteliği ortaya çıkarandır. Heidegger nezdinde gereci insana görünür kılan ve bir anlamda araçsal varoluşunun dışına çıkaran şey, o şeyin kullanılamaz oluşudur. Aynı zamanda bu Heidegger’in “el altında olanın noksanlığı” dediği şeydir. Gereçler, insanın kullanım amacına hizmet etmeyi bıraktığı, yani bozulduğu/kırıldığı anda insan için görünür olmaya başlamıştır. Heidegger’e göre, en yakın el-altında-olan varolanın, ilgilenme sırasında kullanışsız, belirli bir

kullanım için uygunsuz olduğunu anlayabilecek bir karşılaştırma yaşanabilir. Çalışma gerecinin bozuk olduğu veya kullanılan malzemenin uygun olmadığı ortaya çıkabilir. Kullanışsızlığın bu şekilde keşfedilmesi sırasında gereç göze çarpar. Göze çarpma el-altında-olan gereci, belirli bir el-altında-olmayış içinde takdim eder (Heidegger, 2008:75).

Edward Burtynsky'nin Gemi Sökümü'ndeki gemiler de bir bozulmanın, arızanın neticesinde görünür olmuştur. Bozulma sonucunda görünür olan gemi, petrolün taşıyıcısı olma özelliğini kaybettiği gibi, bir hipernesne olarak petrolü insana ve insan-olmayanlara bulaştırmıştır. Burada görünür olan yalnızca bozulma neticesinde gereç olma neliğini yitiren gemi değil, aynı zamanda da petrolün bizzat kendisidir.

Buharlı trenler, lokomotifler, gemiler, bacası tüten fabrikalar modernist dönemde "ilerleme"nin sembolü olarak kabul edilmiştir. Rosi Braidotti insan yapımı teknolojik makinenin hem cinsiyetlenmiş hem de erotikleştirilmiş teknoloji güdümlü bir geleceği tasvir ettiğini söylemiştir. Braidotti'ye göre, "Modernist çağ, teknolojinin gücünü yalıtılmış bir olay olarak değil, imal edilmiş nesnelere, para, iktidar, toplumsal ilerleme, tahayyül ve öznelliğin inşasını içeren endüstrileşme montajının mühim bir unsuru olarak vurgulamıştır" (Braidotti, 2008:131). Teknolojiyle gerçekleşen nesneleştirme neticesiyle insanlığın yitimi, Braidotti nazarında "insan-dışı" olarak ifade edilmiştir. Ancak sanat nesnesinin insan-dışı tabiatı, Braidotti nazarında, işlevsellikten uzaktır. Braidotti'ye göre, "sanat bizleri bağlı olduğumuz kimliklerin sınırlarının ötesine aktararak, etrafımızı saran hayvani, bitkisel, yeryüzüne ve gezegene mahsus kuvvetlere bağlandığından, insan-olmayan anlamında zorunlu olarak insan-dışıdır" (Braidotti, 2018:131-132).

Nesnelerin kendiliklerine; sessiz ve aracısız olduklarındaki durağan yapılarına dair yaklaşımlar Bruno Latour'un Aktör Ağ Teorisi kuramında (ANT) irdelenmiştir.

Latour'a göre, inşa edildikten sonra tuğla duvar, işçiler konuşmaya devam etse de, yüzeyinde duvar yazıları bitse bile tek kelime etmez. Doldurulduktan sonra basılı anketler, bir tarihçi tarafından diriltene kadar, insani gayelerden sonsuzsuz dek bağlantısız olarak arşivlerde kalır. Nesnelere, insanlarla bağlantılarının bizzat doğası gereği, içsel olarak ne kadar karmaşık olurlarsa olsunlar, çabucak arabulucu olmaktan aracı olmaya geçerler, bir sayılırken sıfır olurlar (Latour, 2021:114).

Nesnenin sessizliğini bozmanın, yani konuşurmanın, kendilerine dair betimlemeler üretmenin yolu Latour nazarında özel hileleri icat etmektir (Latour, 2021:114). Sanat, “nesnenin sessizliğini bozmak” adına devreye girmiştir (Kızıl, 2023).

Edward Burtynsky'nin 2000 tarihli Gemi Sökümü fotoğraf serisinin hikâyesi, 24 Mart 1989 tarihinde Alaska bölgesinde gerçekleşen Exxon Valdez gemi kazasına dayanmaktadır (Görsel 2). Yaşanan kazadan dolayı Exxon Valdez petrol tankerinden sızan 10,8 milyon galon petrol denize dökülmüştür. Denize karışan petrol, ekosistemde kalıcı hasarlara neden olmuştur. Kaza sonrası süreçte, gemileri sigortalayan sigorta şirketleri poliçelerinde değişikliğe gitmiştir. Sigorta şirketleri Exxon Valdez gemisindeki sızıntının, geminin tek cidarlı olmasıyla açıklamıştır ve tek cidarlı gemileri artık sigortalamayacağını bildirmiştir. Buradan hareketle, çift cidarlı olmayan gemiler, parçalara ayrılması için gelişmiş ülkelerin çöplerini dökmek için arka bahçeleri olarak kullandıkları Bangladeş ve Hindistan gibi ülkelere gönderilmiştir. Burtynsky'nin Gemi Sökümü çalışması, Bangladeş'te sökülme üzere kaderine terk edilmiş bu gemilere odaklanır. Burtynsky'nin çalışmasında konu ettiği gemiler, petrolün bir taşıyıcısı olarak nesnelere araçsallığına göndermede bulunmuştur. Gemi yalnızca, araçsal konumuyla, petrol taşımak için oradadır ve tek amacı budur.



**Görsel 2.** Edward Burtynsky, *Gemi Sökümü [Shipbreaking]*, 2000, fotoğraf, fujicolor crystal archive.

Nesnenin araçsallığı, petrol taşıma vazifesine son verilmesiyle bitmiş; araçsal değerini yitiren gemi(ler) iskartaya çıkartılmıştır. Ancak nesnenin gemi olarak işlevi son bulmasına rağmen, ontolojik varoluşu tükenmemiştir. Parçalar halinde yaşamayı sürdüren geminin bu ikinci yaşamı, materyal değerine içkindir. Geminin hurda olarak varlığı materyal değerini belirleyen şeydir. Jane

Bennett Canlı Madde kitabının 4. bölümünü “Metalin Yaşamı”na ayırmış; özünde katı ve hareketsiz olan inorganik bir metalin, canlı bir madde olabileceğini ileri sürmüştür (Bennett, 2010).

Metaller, hemen hemen tüm diğer inorganik maddeler gibi, doğaları gereği polikristaldir; yani, boşluğu doldurmak için bir araya getirilmiş çok küçük kristallerden oluşmuştur. Bu kristallerin şekli güzel bir mücevher taşının şekli değildir. Bennett, metalin canlılığına örnek olarak Prometheus’un zincirlerini göstermiştir. Zincirler tek tip ve homojen olmalarından ötürü güçlü maddelerdir (Bennet, 2010:58). Bennett’a göre, “metal daima metalurjiktir ve her zaman birçok beden in çabalarının bir karışımıdır. Jeolojik, biyolojik ve çoğu zaman insan faileri tarafından üzerinde çalışılan bir şeydir” (Bennett, 2010:60). Hiyerarşik olarak insan ve nesne ayrımının özünde yatan temel tutum ise, insanın yaşamak için dünyayı sabit nesnelere dizisine indirgemesi yoluyla yorumlama istencine dayanmaktadır (Bennet, 2010:58). Oysaki nesnenin durağan görünümü, nesnelere oluşları itibarıyla insan idrakinin altında bir hızda veya seviyede ilerlemesiyle ilgilidir. Nesnelere bu türden failik durumları, insan algısının dışında yaşamsal cihetine göndermede bulunmaktadır. Bennett’a göre, “daima hareket halindeki madde/nesne, canlılıkla dolup taşmaktadır” (Bennett, 2010:58).

Gemi sökümü işlemi genellikle gemilerin metal ömrünü tamamladıktan sonra parçalara ayrılma işlevidir. “Metal yorgunluğu” olan gemilerin onarımlarının hurdaya ayırmaktan daha maliyetli olması nedeniyle parçalanması uygun görülmüştür. Ancak Burtynsky’nin Gemi Sökümü serisindeki gemiler, metal yorgunluğundan öte, araçsal -petrol taşıma- işlevini yerine getir(e)mediği için ıskartaya ayrılmıştır. Burada söz konusu metal, tıpkı Jane Bennett’in “Metalin Yaşamı”nda vurguladığı gibi pasif, atıl, katı ve hareketsiz değildir. Daimi süreç içerisinde, insan ve insan olmayanların dolayımındadır.

Exxon Valdez’in Bangladeş’in Chittagong bölgesinde gerçekleşen parçalama işlevi esnasında hurdaya ayrılan metaller, geri dönüşüm için irili ufaklı parçalar halinde mekân içerisinde çeşitli yerlere dağılmıştır. Küçük metal hurda parçaların insanlar tarafından toplanma işlemi ise Burtynsky’nin merceğinden gösterilmiştir. Metal bir fail olarak insan ve insan olmayanlar üzerinde hem yararlı (bir diğer ifadeyle kârlı) hem de zararlı bir etkiye sahip olmuştur. Metal, çelik gibi geri dönüşüm için kullanım değerine sahip maddeler olmasına rağmen,

parçalanmış gemiden arda kalanlar arasında zararlı etkileri olduğu düşünülen maddeler de yer almıştır. Asbest, PCB ve benzeri kimyasalları içeren bu maddeler “gelişmiş ülkeler” tarafından kabul edilmemekte ve başka ülkelere gönderilmektedir. Gemilerin parçalanmak üzere başka ülkelere gönderilmesinin tek sebebi bu maddelerin çeşitli kimyasallar taşımasıyla da açıklanamaz. Buradaki bir diğer faktör, bu gemilerin söküm esnasında açığa çıkardığı yoğun ısının metalle birleşmesi sonucunda işçilerin üzerinde yarattığı sağlık sorunlarıdır. Ayrıca, ucuz işçi gücü de gemi sökümü için Bangladeş’in seçilmesinde önemli bir dinamik olmuştur.

Bangladeş’in Chittagong bölgesi gemi sökümünün bir sektör halini aldığı kritik bir merkezdir. Ancak burada çalışan gemi söküm işçileri, yaşanan kazalar ve mesleki sağlık sorunları nedeniyle en savunmasız toplulukların başını çekmektedir (Görsel 3). Yaşanan sağlık sorunları arasında solunum yolu hastalıkları, cilt ve kas rahatsızlıkları yer almaktadır. Geminin metal plakalarını kesmenin neticesinde yoğun ateşe maruz kalan işçilerde bulanık görmeyle başlayan çeşitli göz hastalıkları gözlemlenmiştir (Ahamad vd., 2021:14). Ayrıca metalin eritilmesiyle yoğun ısı ve dumana maruz kalan işçilerde 35.29% ve 31.17% oranında göğüs ağrısıyla birlikte astım görülmüştür (Ahamad vd., 2021:14). Aynı zamanda materyallerin söküm işlemi esnasında çarpma neticesiyle gerçekleşen yaralanmalar da kesiklere, kırıklara ve çeşitli fiziksel rahatsızlıklara yol açmıştır. 2005 yılına kadar gerçekleşen gemi sökümünde, patlamaların, kesiklerin ve düşmelerin neden olduğu yaklaşık 400 ölüm ve 6.000 yaralanma belgelenmiştir (Sujauddin vd., 2014:73). Yaşanan tüm sağlık sorunlarına rağmen gemi sökümü işçileri geçim giderlerini karşılamak amacıyla mevcut işlerine devam etmek zorunda kalmıştır. Tüm bunlar maddenin (metal ve çeliğin) bir eyleyen olarak etkileme ve etkilenme kapasitesiyle doğrudan ilişkilidir. Üstelik gemilerden sökülen çeliğin tekrardan yeni gemilerin yapımında kullanılmak üzere geri dönüştürülmesi de gemi sökümü işinin paradoksal cihetini yansıtmaktadır (Sujauddin vd., 2016:197). Böylelikle, insan ve insan olmayanlarda dolaşıma giren madde sonsuz bir döngü içerisinde yeniden üretilmektedir.



**Görsel 3.** Edward Burtynsky, *Gemi Sökümü [Shipbreaking]*, 2000, fotoğraf, fujicolor crystal archive.

Metalin hurda olarak çıkarılma işleminde çalışanların asbest gibi zehirli maddelerden ötürü zehirlenme riskleri vardır. Bunun yanı sıra gemi sökümü yapılan tersanelerin maddeleri ayrıştırması esnasında çevreye verdiği zarar, şeylerin canlılığı/failliği üzerinden okunabilmektedir. Görülmediği için varlığından şüphe duyulan ve yok sayılan asbestin varlığı Graham Harman'ın NYO felsefesinde vurguladığı üzere üçüncü bir aracının araya girmesiyle duyumsanabilmiştir. Asbest fiziksel olarak -en azından insan gözüyle- görülmesi de gerçekte vardır. Asbestin varlığını duyumsatan üçüncü aracı ise bizzat geminin varlığıdır. Gemi ancak bozulduğunda -Heidegger'in de söylediği üzere- insanlar için görünür olmuştur. Bu durum, geminin araçsal vazifesini yitirmesi sonucunda gerçekleşmiştir.

Edward Burtynsky'nin Gemi Sökümü serisi, 19. yüzyılın romantik resminde görülen gemi enkazları [shipwreck] temasını hatırlatmaktadır. Söz konusu resimlerde doğanın, insan ve insan-yapımı nesnelere üzerindeki yıkıcı etkisinin tezahürleri yüce bağlamda görülmektedir. Fakat Burtynsky'nin Gemi Sökümü fotoğrafları, romantik gemi kazaları temasından ve yüce deneyimden farklı bir içeriğe sahiptir. Yüce beğenin özelliğini taşıyan nesnelere boyutları, muğlaklık ve perspektif tercihleri Burtynsky'nin fotoğraflarında hissedilse de, Gemi Sökümü serisindeki fail görünmez bir güç olarak insan ve insan olmayanlardır (Kızıl, 2023).

Buradaki fail olarak insanın belirleyici rolü petrol üzerinden işlenmiştir. Nesnelere Morton'ın altını çizdiği üzere, insana ve insan olmayanlara ağıdalılık [viscosity] düzeyinde yapılmaktadır (Görsel 4.). Burada petrol bir hipernesne olarak ağıdalılık boyutuna sahiptir. Morton'a göre, "BP Deepwater Horizon felaketi (2010) de, -tıpkı Exxon Valdez kazasında olduğu

gibi- insan ve insan-olmayanların bedenlerinin hem içini hem de dışını petrol tabakasıyla kaplayan bir ağdalılık örneğidir” (Morton, 2020:54-55). Morton nezdinde petrol, dünya kavramına bir delik açmıştır.



**Görsel 4.** Anonim, *Exxon Valdez petrol sızıntısı sonrası görünüm*, fotoğraf.

Edward Burtynsky de petrolle olan deneyimini tıpkı Morton’ın ağdalılık kavramına benzer bir şekilde ifade etmiştir:

1996 yılı gibiydi ilk petrol aydınlanmamı yaşadığımda... Petrol yüzeyin altında, direksiyonumun, araba camımın, tekerleklerimin, asfaltın altında; sentetik kıyafetlerimdeydi. Adeta petrolle çevriliydim. ...Petrol tıpkı kanımızın yaptığı gibi enerji verir. Neredeyse kan gibidir, çünkü ona sahip olmadığımızda bir sorunumuz olduğunu anlarız (HuffPost, 2017).

Timothy Morton’ın *ağdalılık* kavramı kişinin kendini hipernesnelere tarafından ele geçirilmiş olarak bulma halidir (Morton, 2020:54). Bir hipernesne olan petrol de, ağdalılık kavramı üzerinden insan ve insan olmayan canlıların veya nesnelere bedenlerine bürünen bir şeydir. Petrolün yapışken bir madde olarak bedenlere yapışma hali, Morton nezdinde, Matrix filminde Neo’nun aynayla kurduğu ilişkiye benzetilmiştir. Neo’nun aynaya dokunmasıyla aynanın eriyerek elini kaplaması, tıpkı petrolde olduğu gibi bedenlere yapışmıştır (Morton, 2020:57). Exxon Valdez kazasında denize saçılan petrol de, tüm canlıları ve nesnelere bir yağ katmanı gibi sarmıştır.

Yazar John Keeble, Exxon Valdez kazasından tam 82 gün sonra 15 Haziran 1989’da petrol sızıntısından etkilenen Alaska’nın güneyindeki Prince William Sound kıyısına gitmiştir. Bölgedeki izlenimlerinden, görgü şahitlerinden ve kendi öznel tanıklığından yola çıkarak yazdığı *Out of the Channel, The Exxon Valdez Oil Spill In Prince William Sound (1999)* adlı kitabında ilk izlenimlerini belirtmiştir (Keeble, 1999:4). Keeble, gözlemlerinden yola çıkarak petrolün ekosistemde yer alan



canlıları öldürmesinin yanı sıra canlıların davranışlarına yansıyan kalıcı hasarlar yarattığını vurgulamıştır (Keeble, 1999:4). Petrolün insan ve insan olmayana *ağdalılık* düzeyinde bulaşmasının hayvanlar üzerindeki tahribatı Bambi etkisi olmuştur (Ebro, 2005). Bölgedeki hayvanlarda gözlemlenen bu Bambi etkisi, Exxon Valdez'in karaya oturmasının ardından su samurlarının toptan ölümünün uyandırdığı duygusal ve ideolojik türbülansın bir sonucudur (Keeble, 1999:4-5). Petrol sızıntısından sonra hayatta kalmayı başaran canlılar bu toplu ölümden sonra çevreye uyumlanmakta zorlanmışlardır. Petrol kazasından sonra bölgede gerçekleştirilen temizleme çalışmasında ilk etapta bulunan 866 ölü su samurunun etrafı, içi ve dışı petrole kaplanmıştı (Garshelis, L. D. ve Johnson B. C., 2013:353). Hayvanların ölümlerine neden olan bizzat bu petroldür (Görsel 5). Bölgedeki su samurları, Morton'ın hipernesne olarak gördüğü petrolün ağdalılık düzeyindeki bulaşıcılığının bir tezahürüdür.



**Görsel 5.** Anonim, *Exxon Valdez petrol sızıntısı sonrası görünüm*, fotoğraf.

Gemi Sökümü, -Burtynsky'nin diğer çalışmalarında da sıklıkla rastlanılan- manzaranın hipernesnelere dolu "yeni" görünümünü içeren bir manzara resmi. Manzaraya içkin bu yeni görünüm, insan ve insan olmayanları ağdalılık düzeyinde birbirine bağlayan imgelerle ve nesnelere doludur. Bu gibi manzaralardaki nesnelere görünümü Edward Burtynsky'nin merceğinde birbirinden farklı ölçeklendirilmiş perspektiflerle ve görme biçimleriyle tezahür etmiş, felaket görünümünü anımsatan Gemi Sökümü, korkutucu, beklenmedik, tekinsiz, estetik olmayan, muğlak, anlaşılmasız, kavranılması zor imgelere sahiptir. Bu yönüyle Gemi Sökümü, Timothy Morton'ın "tahmin edilemezlik" olarak yorumladığı günümüz sanatına içkin bir örnektir (Morton, 2012).

## 5. Sonuç

Romantizm ile yeni materyalizm felsefesinin doğa kavrayışı ve bunun sanata yansımaları belli açılardan farklılıklar gösterirken, belli açılardan ise müşterek kaygılar taşımaktadır. Romantizmin doğa fikri aşkın bir fenomendir ve yüce felsefenin etkisiyle şekillenmiştir. Korku, endişe, muğlaklık, tekinsizlik gibi duyguları açığa çıkarmanın bir yolunu arayan romantik sanatçı, yüce felsefeyle şekillenen yeni imgenin görünümünü post-apokaliptik bir dünya tasvirinde bulmuştur. Sanayi Devrimi'yle birlikte insanın doğa üzerindeki eyleyciliği ve Aydınlanma'nın insan aklına tanıdığı sonsuz güven romantizm düşüncesinde tartışılmıştır. Sanat da tüm bu eleştirilerin ışığında şekillenmiş ve verili imgeleri sorunlaştırıp, temsilin ötesine geçmenin yollarını aramıştır (Kızıl, 2023).

William Turner'ın Köle Gemisi ile Edward Burtynsky'nin Gemi Sökümü yapıtlarını karşılıklı okumaya açmak romantizm ve yeni materyalizm arasındaki (anti) ilişkileri de görünür kılmıştır. Her ikisi de yüce ve hipernesnel bağlamında birbirine yakınlaşmış ve uzaklaşmıştır (Kızıl, 2023). Ancak bu noktada sorulması gereken soru, yücenin veya yüce deneyimin temelde insan-olmayanları içerip içermediğidir. Yoksa yüce, yalnızca insanlara içkin -insan olmayanları dışarıda tutan- bir deneyim midir? Graham Harman Nesne Yönelimli Ontoloji'nin sanatla olan ilişkisini derinlemesine irdelediği Sanat ve Nesnelere (2020) adlı kitabında bu sorunun cevabını özellikle Kant üzerinden vermiştir.

İster sonsuzca büyük bir şeye (gece gökyüzü, denizin enginliği) dair matematiksel biçimde ister sonsuzca kudretli bir şeye (ezici bir tsunami, nükleer bir silahın infilakı) dair dinamik bir biçimde meydana gelsin. Kant burada bir kez daha, yücenin görünürdeki yüce varlıktan ziyade gerçekte bizim hakkımızda olduğunu kabul eder. Zira yücenin kritik özelliği, bizim sonlu kendiliklerimizi sonsuz bir büyüklüğün deneyimiyle ezmesidir (Harman, 2022: 26). "Onun için gerçekliğin iki temel unsuru bir yanda insan düşüncesi diğer yanda diğer her şeydir (yani dünya) ve birbirini kiletmekten korunması gerekenler bilhassa bu iki alandır" (Harman, 2022:27).

Kant her ne kadar güzel beğenin standartları herkes için evrensel olduğunu ifade etmiş olsa da, yüce beğeni için aynı şeyin geçerli olmadığını söylemiştir. Harman, Kant için yüce olanı herkesin anlamasının mümkün olmadığını; yücenin anlaşılması belli bir entelektüel birikimin gerektiğini vurgulamıştır (Harman, 2022:74). Bu anlayış, Kant'ın Aydınlanma düşüncesindeki gelişmiş(lik)-gelişmemiş(lik) üzerinden yorumladığı aydınlanmış insan dualitesinin de bir göstergesidir. İnsan burada -diğer şeylerin üstünde- ayrıcalıklı bir konuma yükseltilmiştir.

Böylece, aydınlanmış olanları daha da ayrıcalıklı kılan bir tanımlama Kant tarafından yapılmıştır (Kızıl, 2023).

Romantizm için var olan -verili- imgeler güzelin yansıması ve dış dünyanın birer temsili olması nedeniyle sorunludur. Temsil merkezli imgeler, güzele ve perspektife içkin olmasıyla bilen öznenin sanattaki yansıması olarak görülmüştür. Hümanizmin ve Aydınlanma'nın bir uzantısı olan her şeyi bilen aklın yapıtındaki karşılığıdır (Kızıl, 2023). Yeni materyalizm felsefesi de temsil meselesini belli açılardan, benzer bir yönden sorunlaştırmıştır. Ancak yeni materyalizm, romantizmin aksine -veya ötesinde- verili imgeleri yalnızca yapıbozumuna uğratmakla kalmamıştır. Aynı zamanda, insan-olmayanları da yeni imgelerin sahasına çekmiştir (Kızıl, 2023). Bu açıdan romantizmin güzeli yapıbozumuna uğratmak amacıyla tercih ettiği yüce kavrayış, yeni materyalizmin "yüce"siyle -Timothy Morton'ın hipernesnelerle kavramıyla- doğrudan örtüşmemektedir.

William Turner'ın Köle Gemisi ile Edward Burtynsky'nin Gemi Sökümü adlı yapıtları bu durumun sarıh bir örneğidir. Her iki yapıtın da ortak noktası gerçek bir hikâyeye dayanmaları ve sigorta şirketinin olaylar üzerinde oynadığı roldür. Öte yandan her iki çalışma da yüce ve hipernesneler bağlamında okunabilmektedir. Üstelik her iki olayda da bir tür atılmışlık durumu göze çarpmaktadır. Ancak buradaki temel fark, William Turner'ın Köle Gemisi'nde atılan insanlar iken; Edward Burtynsky'nin Gemi Sökümü'nde atılan nesne olarak geminin kendisidir. Köle Gemisi, yüce bağlamda insanın doğa karşısında kendi noksanlığının farkına varması, Kant'ın vurguladığı üzere insana içkin bir durumdur. İnsanın sonlu varlığının sonsuz bir büyüklükle -dinamik yüce olarak- ezilmesidir. Bu açıdan William Turner sanki doğadan yana tavır alır gibi gözükse de aslında söylemi yine insana aittir. Yüce nesnelere ya da insan olmayanları düşünmek değildir. Resimde kuş ve çeşitli yırtıcı deniz canlıları göze çarpmaktadır (Görsel 6). Fakat Turner'ın amacı bu canlıları duyumsatmak değil, bizzat kölelik meselesini gündeme taşımak; yaşanan trajediyi, toplumsal bir felaketi gözler önüne (Görsel 9) sermektir. Köle Gemisi, romantik düşünür Johann Georg Hamann'ın Aydınlanma karşıtı görüşlerinde ifade ettiği gibi, Aydınlanma'nın yarattığı "aydınlanmış ve aydınlanmamış" arasındaki ayrımın gerçek bir örneğidir (Hamann, 2022:41). Yaşanan olay, köle ve efendi arasındaki hiyerarşinin, sınıfsal yapılanmasını göstermiştir. Romantizmin toplumsalın göstergesi olma neliği Köle Gemisi'nde vurgulanmıştır.



**Görsel 6.** William Turner, *Köle Gemisi [Slave Ship]*, ayrıntı, 1840 Tuval üzerine yağlı boya, 91x1.23 m, Museum of Fine Arts Boston.

Ranciere'e, göre "romantik çağın dili, tarihsel ve toplumsal dünyanın kendini kendine görülür kılmasına -şeylerin dilsiz sözü ve görüntülerin şifreli dili biçiminde- aracı olan çizgilerin maddeselliği içine gömer. Bu manzarada göstergelerin dolaşımı, yeni kurgusallığı tanımlar (Ranciere, 2008:179).

Ancak Gemi Sökümü, Köle Gemisi'nin aksine, hem geminin araçsallık ve faillik düzeyini sorunlaştırmış, hem de bozulmanın neticesinde açığa çıkan petrolden ötürü etkilenen insan-olmayanları düşündürmüştür. NYO'nun ve hipernesnelerin kapsamı yüceyi aşmaktadır. Söylemi insan ve insan olmayanları içeren hipernesnelerin imge dağarcığı yalnızca gözle görülen gerçeklikleri içermez. Gözle görülmediği için yok sayılan asbest, fayhatları gibi şeyler de bizzat hipernesneler olarak kabul edilmiştir.

### **Kaynakça**

Adiwijaya, D. R., Rizky, Y. (2018). "Techne as Technology and Techne as Art: Heidegger's Phenomenological Perspective", *International Journal of Creative and Arts Studies*, Yogyakarta: Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Cilt 5, Sayı 1, s.13-24.

Ahamad A. F., Schneider P., Khanum R., Mozumder M. M. H., Mitu S. J., Shamsuzzaman M. M. (2021). "Livelihood Assessment and Occupational Health Hazard of the Ship-Breaking Industry Workers at Chattogram, Bangladesh", *Journal of Marine Science and Engineering*, Cilt 9, Sayı 7, s.718.

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, First Edition, North Carolina: Duke University Press.

Brady, E. (2013). *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics and Nature*, First Editin, Cambridge: Cambridge University Press.

Braidotti, R. (2000). "Teratalogies", *Deleuze and Feminist Theory*, ed. Ian Buchanan and Caire Colebrook, Edinburg: Edinburg University Press, s. 156-172.

Braidotti, R. (2018). *İnsan Sonrası*, çev. Öznur Karakaş, İstanbul: Kolektif Kitap.

Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktay, İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, çev. Barış Gümüşbaş, Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Cauqueulin, A. (2016). *Peyzajın İcadı*, çev. Muna Cedden, İstanbul Dost Kitapevi.

Clark, K. (1974). *The Romantic Rebellion: Romantic Versus Classic Art*, First Edition, New York: HarperCollins Publishers.

Clarkson, T. (2010). *The History of the Rise, Progress and Accomplishment of the Abolition of the African Slave-Trade by the British Parliament*, First Edition, Cabridge: Cabridge University Press.

Coole, D., Frost. S. (2020). *New Materialisms: Ontology Agency and Politics*, First Edition, North Carolina: Duke University.

Descartes, R. (2020). *Yöntem Üzerine Konuşma*, çev. Murat Erşen, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Frank, P. (2017). *Bilim Felsefesi Bilim ile Felsefe Arasındaki Bağ*, çev. Dilek Kadioğlu, İstanbul: Say Yayınları.

Garshelis, L. D. ve Johnson, B. C. (2003). "Sea Otters: Trying to See The Forest for The Trees Since the Exxon Valdez", *Oil in the Environment Legacies and Lessons of the Exxon Valdez Oil Spill*, ed. John A. Wiens, Cambridge: Cambridge University, s.348-382.

Goethe, J. W. V. (2014). *Goethe's Theory of Colours*, çev. Sir Charles Eastlake, Cambridge: Cambridge University Press.

Gowing, L. (1966). *Turner: Imagination and Reality*, First Edition, London: Museum of Modern Art.

Harman, G. (2020). *Nesne Yönelimli Ontoloji: Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*, çev. Oğuz Karayemiş, İstanbul: Tellekt Yayınları.

Harman, G. (2022). *Sanat ve Nesnelere*, çev. Oğuz Karayemiş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hamann, G. J. (2022). "Christian Jacob Kraus'a Mektup", *Aydınlanma Nedir?*, çev. Mehmet Barış Albayrak, İstanbul: Albaraka Yayınları.

Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan Harun Ökten, İstanbul: Agora.

Kant, I. (2007). *Critique of Judgement*, çev. James Creed Meredith. Oxford: Oxford University Press.

Keeble, J. (1999). *Out of the Channel, The Exxon Valdez Oil Spill In Prince William Sound*, First Edition, Washington: Washington University Press.

Kızıl, U. (2023). *Yeni Materyalizmin Madde Kavrayışının ve Romantizmle (Anti) İlişkiselliğinin Günümüz Sanatına Yansımaları*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Tarihi.

Kleiner, F. S. (2015). *Gardner's Art Through the Ages*, 15th Edition, Boston: Cengage Learning.

Latour, B. (2021). *Toplumsalı Yeniden Toplama: Aktör-Ağ Teorisine Bir Giriş*, çev. Nüvit Bingöl, İstanbul: Tellekt Yayınları.

McCoubrey (2012). "Turner's Slave Ship: Abolition, Ruskin and reception", *Word&Image*, Cilt 14, Sayı 4, s. 319-353.

Meslay, O. (2005). *The Man Who Set Painting on Fire*, First Edition, London: Thames & Hudson.

Morton, T. (2012). "Art in the Age of Asymmetry: Hegel, Objects, Aesthetics", *Aesthetics After Hegel*, *Evental Aesthetics*, Cilt 1, Sayı 1, s.121-142.

Morton, T. (2020). *Hipernesneler: Dünyanın Sonundan Sonra Felsefe ve Ekoloji*, çev. Bilge Demirtaş, İstanbul: Tellekt Yayınları.

Plutarkhos (2015). *Theseus-Romulus-Paralel Hayatlar*, çev. İo Çokona, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Versus Kitap.

Rodner, W. (1988). *J. M. W. Turner: Romantic Painter of the Industrial Revolution*, First Edition, London: University of California Press.

Ruskin, J. (1903). *Modern Painters Volume 1*, First Edition, London: George Allen.

Smiles, S (2007). "Turner and the Slave Trade: Speculation and Representation, 1805-40", *The British Art Journal*, Cilt 8, Sayı 3, s.47-54.

Spinoza, B. B. (2011). *Etika, Geometrik Düzene Göre Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Olan*, çev. Hilmi Ziya Ülken, Ankara: Dost Yayınevi.

Sujauddin, M., Koide, R., Komatsu, T., Hossain, M. M., Tokoro, C., & Murakami, S. (2015). "Characterization of ship breaking industry in Bangladesh", *Journal of Material Cycles and Waste Management*, Cilt 17, Sayı 1, s.72-83.

Sujauddin, M., Koide, R., Komatsu, T., Hossain, M. M., Tokoro, C., & Murakami, S. (2017). "Ship Breaking and the Steel Industry in Bangladesh: A Material Flow Perspective: Ship Breaking and Steel Industry in Bangladesh", *Journal of Industrial Ecology*, Cilt 21, Sayı 1, s.191-203.

Walvin, J. (2011). *The Zong, A Massacre, The Law and The End of Slavery*, First Edition, London: Yale University Press.

Winckelmann, J. J. (2013). *Johann Joachim Winckelmann on Art, Architecture, and Archaeology*, çev. David Carter, Cambridge: Cambridge University Press.

### İnternet Kaynakları

Burnard, T. (2019). *A New Look at the Zong Case of 1783*, Open Edition Journals, <https://journals.openedition.org/1718/1808>, Erişim tarihi: 17.06.2023.

Delanda, M. (1995). *The Geology of Morals-A Neomaterialist Interpretation*. Future Non-Stop, <http://future-nonstop.org/c/818d3d85eca43d66ff0ebd1dfedda6e3>, Erişim tarihi: 05.04.2023.

Ebro, J. J. (2005). *Anti-Hunting Sentiment on the Wane*, Time Community, [https://web.archive.org/web/20060423204000/http://www.zwire.com/site/tab2.cfm?newsid=14062217&BRD=2553&PAG=461&dept\\_id=506066&rfi=6](https://web.archive.org/web/20060423204000/http://www.zwire.com/site/tab2.cfm?newsid=14062217&BRD=2553&PAG=461&dept_id=506066&rfi=6), Erişim tarihi: 05.04.2023.

Hobbes, T. (2023). *Of Identity and Difference*, Early English Books, <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A43987.0001.001/1:7.5?rgn=div2;view=fulltext>, Erişim tarihi: 06.03.2023.

"Interview with Edward Burtynsky: Photographing a Planet on the Edge", [https://www.huffpost.com/entry/interview-with-edward-bur\\_b\\_747537](https://www.huffpost.com/entry/interview-with-edward-bur_b_747537), Erişim tarihi: 05.04.2023.

Kızıl, U. (2022). *Nesnelerin Görünümü*, Borusan Contemporary Blog, [https://www.borusancontemporary.com/tr/blog-nesnelerin-gorunumu\\_2050](https://www.borusancontemporary.com/tr/blog-nesnelerin-gorunumu_2050), Erişim tarihi: 05.04.2023.

Macfarlan, R. (2018). *Edward Burtynsky Finds New Perspectives on the Anthropocene*, Format, <https://www.format.com/magazine/features/photography/edward-burtynsky-photography-anthropocene-project>, Erişim tarihi: 04.3.2023.

Morton, T. (2015). *What is the Dark Ecology?*, Changing Weather, <https://www.changingweathers.net/en/episodes/48/what-is-dark-ecology/>, Erişim tarihi: 21.03.2023.

Patrick, W. B. (1994). *Turner's The Slave Ship*, Gale Literature Resource Centre, <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA15686742&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkacces=abs&issn=00384534&p=LitRC&sw=w&userGroupName=anon%7E4ddc79ec&aty=open-web-entry>, Erişim tarihi: 01.04.2023.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Turner, "Köle Gemisi", 1840, Tuval üzerine yağlı boya, Museum of Fine Arts Boston. Meslay, O., (2005). *The Man Who Set Painting on Fire*, Thames & Hudson, London, s. 100.

Görsel 2. Edward Burtynsky, "Gemi Sökümü", 2000, Fotoğraf. <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/shipbreaking>, Erişim tarihi: 05.05.2023.

Görsel 3. Edward Burtynsky, "Gemi Sökümü", 2000, Fotoğraf. <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/shipbreaking>, Erişim tarihi: 05.05.2023.

Görsel 4. Anonim, Exxon Valdez petrol sızıntısı sonrası görünüm, fotoğraf. <https://www.pennlive.com/life/2020/03/a-disaster-waiting-to-happen-the-exxon-valdez-oil-spill-in-1989-in-alaska.html>, 05.05.2023.

Görsel 5. Anonim, Exxon Valdez petrol sızıntısı sonrası görünüm, fotoğraf. <https://www.eco-business.com/opinion/exxon-valdez-25th-anniversary-lessons-learned-lessons-lost/>, Erişim tarihi: 03.03.2023.

Görsel 6. Turner, "Köle Gemisi", ayrıntı, 1840, Tuval üzerine yağlı boya, Museum of Fine Arts Boston. Meslay, O., (2005). *The Man Who Set Painting on Fire*, Thames & Hudson, London, s. 100.



## 17. İSTANBUL BİENALİ KAPSAMINDA SERGİ MEKÂNLARININ ENSTALASYON ARACILIĞI İLE BAŞKALAŞIMI

### THE TRANSFORMATION OF EXHIBITION VENUES THROUGH INSTALLATION WITHIN THE SCOPE OF THE 17TH ISTANBUL BIENNIAL

**Mustafa KIRCA\* , Aslıhan KAYA\*\* , Nilay ÖZSAVAŞ ULUÇAY\*\*\***

#### Öz

Çağdaş sanat ve özellikle enstalasyon aracılığı ile sanatçı ve izleyici için mekânın tanımı değişmiş, mekân yeni bir rol üstlenmiştir. Bu çalışmada enstalasyon aracılığıyla başkalaşan sergi mekânlarının araştırılması ve bienaller üzerinden değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamdan yola çıkılarak çalışma kapsamında 17. İstanbul Bienali sergi mekânları incelenmiş, sanat, tasarım ve mimarinin arasındaki ilişki ve sergi mekânlarının etkileşimi nitel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Enstalasyonun mekânın etkin kullanımında ve eser ile ilişkisinde yeni bir yaklaşım sergileyerek mekâna özgü yeni eğilimler gösterdiği çalışmalar örneklenmiştir. Sonuç olarak 17. İstanbul Bienali'nde farklı mekânlar izleyene sanat aracılığı ile sunulurken mekânların fiziksel özelliklerini ve niteliklerini ön plana çıkararak, mekânda yeni bir deneyime imkân tanıyan sanatçılara yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** 17. İstanbul Bienali, Sergi Mekânları, Enstalasyon.

#### Abstract

With contemporary art and especially installation, the definitions of space for the artist and the audience have changed, and space has assumed a new role. This study aims to investigate the exhibition venues transformed through the installation and evaluate them through biennials. Based on this context, the 17th Istanbul Biennial exhibition venues were examined within the scope of the study, and the relationship between art, design, and architecture and the interaction of exhibition venues were evaluated with the qualitative analysis method. The works in which the installation shows new trends specific to the place by displaying a new approach in the effective use of the space and its relationship with the artwork are exemplified. As a result, in the 17th Istanbul Biennial, different venues were presented to the audience through art and artists who highlighted the physical characteristics and qualities of the spaces and enabled a new experience.

**Keywords:** 17th Istanbul Biennial, Exhibition Venues, Installation.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.04.2023 – Kabul tarihi: 21.11.2023*

\*Öğretim Görevlisi, Amasya Üniversitesi, Tasarım Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, mustafa.kirca@amasya.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7221-3070>, Amasya/TÜRKİYE.

\*\*Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, aslikaya.ahd@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5758-4949>, Muğla/TÜRKİYE.

\*\*\*Doçent, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, nozsavas@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1994-6675>, Muğla/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

İnsanlar içinde buldukları kültürel ve sosyal yapıdan edindiklerini, sanat aracılığı ile bir ifadeye dönüştürmektedir. Tarihsel süreçte bu ifade için kullanılan ve yeni gelişen birçok anlayış ortaya çıkmış ve bazen sadece teknolojinin gelişimi ile yöntem ve uygulanış biçimlerinde farklılık görülmüştür. 19. yüzyılda Endüstri Devrimi ile birlikte yaşanan teknik gelişmeler ve tüm alanlarda etkisi hissedilen değişimler, sanat ve tasarım alanlarında da yeni anlayışlar oluşturmuş, sanayi toplumlarının gelişimi ile birlikte modernizm yayılmaya başlamıştır. Modern dönem “bireyselleşme, endüstrileşme, yabancılaşma, laikleşme ve metalaşma” (Görenek, 2020:11) gibi kavramları beraberinde getirmiştir. Berman, 20. yüzyılın dünya tarihinde en yaratıcı dönem olabileceğini; resim ve heykel, şiir ve roman, tiyatro ve dans, mimarlık ve tasarım, elektronik medya ve bir yüzyıl önce olmayan bilimsel disiplinlerin bile bu yüzyılda üretildiğini belirtmektedir (1988:23-24). Modern sanat sadece üslup olarak değil, malzeme ve yöntemlerle temelden değişim göstermiştir (Lynton, 2015:371). Böylece sanat alanında bu döneme kadar var olan klasik sanat anlayışının farklılaştığı görülmektedir. Modernizm etkisi hala devam ederken 1960’lı yıllarda modernizme karşıt görüşte postmodernizm yaygınlık kazanmış, sanata günlük yaşam içerisinde yer verilmesi ve günlük yaşamdan sanat nesnelere yaratılması fikri önem kazanmıştır (Akbulut, 2018:120). Endüstrileşme, teknolojik gelişmelere, makinaya dayalı yeni üretim yöntemleri ve tüketim biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sanat, sanayileşme ve toplumsal gelişmeler ışığında beslenmiş, gelişmiş veya yeni perspektifler kazanmıştır. Dolayısıyla “geleneksel yöntemlerle, çağın sorunsallarını irdelemek” mümkün olmaktan uzaklaşmıştır (Akbulut, 2018:120).

Teknolojide yaşanan tüm gelişmeler sonucunda değişen sanat anlayışının yaygınlaştığı bir süreç yaşanmaktadır. Teknolojinin kullanımı sanatçıları farklı arayışlar ve eğilimlere yönlendirirken eserin paylaşılması, çoğaltılması ve hızlı tüketim gibi konular gündeme gelerek sorgulanmaya başlanmıştır (Ertok Atmaca: 2011:295). 1970’lerde postmodern sanat, tek bir sanat dalının egemenliğine son vererek, disiplinlerarası ve çoğulcu bir anlayışı ortaya çıkarmış (Antmen, 2008:277), eklektik ve pastiş kimliği ile farklı alan ve malzemelerin yaratım sürecine dâhil edildiği anlayışa uygun sanatçı tipini yaratmıştır (Akbulut, 2018:121). Disiplinlerarası olarak gelişen ve devam eden bu süreç ile birlikte yeni olanaklar kadar yeni roller de yer almıştır. Birçok disiplinin

sınırları belirsizleşmiş ve özellikle de sanat, tasarım ve mimari ilişkisi güçlenerek sergileme alanı olan mekân yeni bir rol kazanmıştır. Beuys'un 7000 meşe projesi, Duchamp'ın labirenti, Spoerri'nin yan yatmış galerisi, Oldenburg'ün galeri içinde yer alan sokağı, esere özgü mekân oluşturma gereksinimi göstermiştir (Işıksal Mercan, 2015:301). Beyoğlu, 20. yüzyılla birlikte sanayi ve teknoloji alanındaki gelişmelerin sanatçılara yeni olanaklar sunduğunu, mekânın algılanma biçimlerini de değiştirdiğini belirtmektedir (2017:49). Yeni rolü ve algılanma biçimlerindeki farklılık ile birlikte hem sanatçı için hem izleyen için mekânın tanımları değişkenlik göstermiştir. Mekân sadece mimari bir tanımın çok ötesinde sanat için sınırsız bir algıya bürünmüştür. Bu bağlamdan yola çıkılarak çalışma kapsamında sanatta disiplinlerarasılık ve enstalasyon aracılığıyla başkalaşan sergi mekânları bienaller üzerinden değerlendirilmiş ve 17. İstanbul Bienali kapsamında sergi mekânlarının enstalasyon aracılığı ile yeni bir anlam kazanmasındaki rolü ve önemi incelenmiştir.

## **2. Yöntem**

Bu çalışmanın konusu olan sergi mekânları ve sanat eserinin anlam ve algı bakımından oluşturduğu bütünlük ile geçirdiği başkalaşım yapısal özellikleri ile dikkat çekmektedir. Postmodernizmin çoğulcu yaklaşımıyla ele alınan mekânlar tasarım ve sanat alanlarının ortak bir paydada bulunduğu enstalasyon aracılığı ile başkalaşım göstermektedir. Bu kapsamda öncelikle modern dönem ve postmodernizme geçiş süreci, sanat eserinin sergileme mekanı ile olan ilişkisi ve enstalasyon ile ilgili literatür araştırmaları yapılmış ve sanatın topluma arzı noktasında önemli bir yapı sunan bienallere değinilmiştir.

Bu çalışmada sanat, tasarım ve mimarinin bütünleştiği sanatsal yaklaşıma dair olabildiğince bir tanımlama yapabilmek amaçlanmıştır. Amacı araştırma konusu olguları ve bu olgular arasındaki ilişkileri saptamak (Yıldırım, 2000:56) olduğundan betimsel araştırma yöntem olarak kullanılmıştır. Sergi mekanları ile sanat ve tasarım alanlarının etkileşimi hakkında literatür taraması yapılarak, 17. İstanbul Bienali örnekleri üzerinden veriler nitel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Modern dönem ve postmodern dönem algısı üzerinden enstalasyon aracılığı ile sergi mekânlarına dair yaklaşımlar analiz edilmiş, deneyimlenmiş ve bienal mekân örnekleri üzerinden sanat, tasarım ve mimarinin bütünleşik yapısı değerlendirilmiştir.

### **3. Enstalasyon Aracılığı ile Sergi Mekânlarındaki Başkalaşım**

Birçok sanat ve tasarım disiplininin beslenen melez bir akım olarak nitelendirilen enstalasyon, sanatçının hayali mekânını oluşturarak sanat eseri yaratması (Oliveira vd., 1994:14), belirli bir mekân için yaratılan ve mekânın niteliklerini kullanarak izleyiciyi de içine katan bir sanat türü (Gombrich, 1995:125) ve “anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde buldukları mekânla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesi” (Özayten, 1997:1939) olarak tanımlanmaktadır. Enstalasyonun çıkışı, 20. yüzyıl kavramsal sanatına ve Marcel Duchamp’ın “hazır nesne (ready-made)” olgusuna dayanmaktadır. Antmen, Duchamp’ın bir nesne ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla yaratıcılık olgusunu ve bu konudaki geleneksel inanışları sarsarak, sanatsal beğeniye, kavramsallaştırma ve anlam olgularını sorgulayarak, düşünsel deneyimin önemini vurguladığını belirtmektedir (2008:194). 1960’larda ortaya çıkan ve 1980’lerde popülerlik kazanan enstalasyon bir mekân sanatı olarak dijital sanat unsurlarını kapsayan postmodernizmin felsefesine uygun önemli bir ifade aracına dönüşmüştür. Eserler sanatçılar tarafından yönetilen alternatif (farklı) mekânlarda enstalasyon aracılığı ile sergilenmiştir (Stallabrass, 2013:30-31). Enstalasyonun sanat dünyasına girmesiyle beraber sergi mekânlarında önemli değişimler olmuştur (Toluyağ, 2020:101). Yer aldığı yeni ifade biçimleri ile sınırlar belirsizleşmiş, sanat ve tasarımın birbiri içinde yer aldığı disiplinlerarası yaklaşımlar oluşmuş, bu yeni eğilimler ile birlikte mekânın yeni rolü de ortaya çıkmıştır (Özsavaş Uluçay, 2019:133).

Uluslararası sergilerin neredeyse tamamında yüzey resmi görmek olanaksız hale gelmiştir. Adından sıklıkla söz edilen galerilerin çoğunluğunda, etkinlik esnasında sergileme alanına müdahale edilmiş olduğu görülür. Hatta artık mekân düzenlemeleri, ses ve ışık gösterileri halini almıştır. Etkinlikler klasik mekânlar yerine, sokaklar, tiyatro veya sinema salonları, özel olarak tasarlanmış alanlar gibi alternatif mekânlarda ve sanal ortamlarda gerçekleştirilmektedir. (Başar, 2015:104)

Sanatta mekânın kullanımı açısından dünyadaki ünlü sanatçılardan biri Joseph Beuys’dur. Sanatçı kullandığı materyalleri oluşturduğu bir düzen içinde mekânlara uygulamış ve kurguları oluştururken hoşça giden ya da güzel görünen bir iş üretme kaygısıyla hareket etmemiştir. Günlük yaşamda kullanılan mekânları sanatsal bir iş olarak sunmaya çalışmıştır (Beyoğlu, 2019:36). Mekânın değişimi üzerine örnekler üretmiş olan yerli sanatçılardan biri de Ayşe Erkmen’dir. Erkmen, sanat nesnesi olarak mimari öğeleri kullanmakta ve bazen mekândaki yerleştirmelerle

bazen de mekânı yeniden biçimlendirerek mekânı sanat nesnesi haline getirmektedir (Coşkun Onan, 2017:44). Böylece mekânın, sanattaki yeri, yeni rolü ve izleyici ile deneyim anlamında iletişimde olan bir yapı haline dönüştüğü görülmektedir.

Süreç içerisinde yapıtın değişimi sergileme mekânını da değiştirmekte ve yapıt-mekân ilişkisi önem kazanmaktadır (Çolak, 2011:37). İnsan mekânla ilişki kurduğunda önce en somut ve yararlı olanı algılamakta, somut mekânla bir deneyim yaşadktan sonra mekân hakkında soyut bir tanıya ulaşmaktadır (Güler Akyüz ve Manav, 2020:19). Mekânın hem sanat eserine sağladığı yeni yüzeyler hem de eserin kendisine dönüşmesi ile birlikte sanattaki yeri ve algısı farklılaşmıştır. Mekân, herhangi bir iç-dış çevre ya da kapalı bir alan (Coates vd., 2017:166), insan eliyle sınırlanmış bir uzay parçası (Tanyeli, 1997:1193) olarak tanımlanmaktadır. Kavramsal sanat ile birlikte farklı anlamlara bürünen mekân tanımlarının aksine kavram olarak sınırsızlığı içinde barındırmaktadır. Böylece izleyen-yapıt ilişkisinin merkezinde yer alan mekânın tanımı da değişkenlik göstermektedir. Kavramsal işler üreten sanatçılar fikir anlamında mekân duvarlarının sınırlarını ortadan kaldırmış ve mekân dışında alanların kullanılması düşüncelerini gerçekleştirmeye çalışmıştır (Tilki, 2018:315). Mekân soyut bir boyuta sahip olurken, enstalasyon da izleyiciyi içine alarak dinamik bir etkileşim gerçekleşmesini sağlamıştır (Toluyağ, 2020:104). Böylece geleneksel sergileme alanlarına karşı kişisel sergileme anlayışları gelişmiş ve mekân sınırlı bir yapı yerine sınırsız bir anlama dönüşmüştür. Sanat için genel bir mekân tanımı yapmanın doğru olmadığı, sergileme için kullanıldığı gibi yapıtın kendisi haline geldiği de görülmektedir (Öztürk, 2011:5-6). Bu dönemde sanat yapıtının malzemesi değişmiş, mekânı içerisine alan düzenlemeler ya da müdahaleler gibi pek çok yenilik ortaya çıkmıştır (Okur ve Bozdoğan, 2017:3308). “Mekâna özgü/yer-odaklı nitelikte çalışmalar üreten bir sanatçının işinin malzemesi de mekân olduğu için kendi geçici çalışma alanını orada kurup mekânı dönüştürmektedir” (Şenel Özayten, 2017:3237). Reiss (1999:xiii) izleyici-eser, eser-mekân ve mekân-izleyici arasındaki karşılıklı ilişkiyi vurgulamakta ve enstalasyon oluştururken sanatçının, alanı ayrı işleri sergilemek yerine tek bir durum olarak ele aldığını belirtmektedir. Bu yaklaşım içinde sanat ve tasarım alanlarının bütünleştiği, mekânın sınırsızlaştığı bir algılama süreci etkindir. Böylece sanatçı yapıtı için esnek ve sonsuz bir ortam yaratabilirken, mekânı eserin kendisi haline de dönüştürebilmektedir. 21. yüzyılın sanatı mekânsal deneyimlerin yaşandığı sanat ortamını

yaratmış, izleyene deneyim olanağı sağlamıştır (Toluyağ, 2020:103). Bu bağlamda bienaller kent, mekân ve sanat etkileşiminde önemli noktalardan biri halindedir. Sanatın hem topluma arzının gerçekleştiği, hem sanatçının geçici olarak kurguladığı bir ortam ile yapıt artık sadece bir yerde izleyen ile buluşmamakta, mekânın dışında, ötesinde ve artık kapalı bir ortamın çok dışında konumlanmakta ve deneyimlenmektedir.

#### **4. Sanatın Topluma Arzı: Bienaller**

20. yüzyılın başlarında düzenlenmeye başlamış olan bienaller aracılığıyla güncel sanat örnekleri ve farklı uygulamaları görünürlük kazanmıştır. Bienaller başladıkları günden bu yana yenilikçi yapıtları bir araya getiren ve çeşitli deneyimleri ziyaretçilere sunan büyük organizasyonlar olmuştur. Sergiler, yarışmalar, bienaller ve festivaller sanatın canlanmasında, sorunların tartışılmasında kültürel paylaşım ortamı oluşmasında yardımcı olmaktadır (Tansuğ, 1988:12). Kente sağladığı uluslararası ölçekte sanata yer verme ve kültürel katkılarla birlikte ekonomik olarak da katkı sağlamaktadır (Yücel ve Ciritci, 2020:86). Günümüzde bienallerin mekân uygulamalarına katmış olduğu yenilikler son derece dikkat çekicidir. 20. yüzyılın en yaygın sergileme biçimi olan ve 1976 yılında Brian O'Doherty tarafından betimlenen "beyaz küp" hala yaygın olan bir sergileme mantığıdır (O'Doherty, 2010:31). Ancak postmodernizm ile bu sergileme mantığı yıkılmaya başlamıştır. Biçim ile ilgili arayışlar sonucu sınırları sınırsızlaştırmak isteyen sanatçılar mekânı sorgulamaya başlamıştır, sergi mekânları etken bir duruma geçmiştir (Tilki, 2018:314). Özellikle bienaller sergi mekânlarının çeşitliliğini öne çıkararak bu değişimin öncülerinden olmuştur. Kentin çeşitli noktalarına sergilerin taşınması, bir noktaya sıkışan diğer sergilerden ayrılan bir özelliktir (Oral, 2018:996). Azman (2012), bienalleri "kent kimliğini süreklilik ve değişim bağlamında yeniden üretme çabası olarak" betimlemektedir. Bienal sergileri eser ile bütünleşen mekân deneyimi sağlamakta ve sergi mekânlarının kent hafızasındaki yerini güçlendirmektedir (Yücel ve Ciritci, 2020:86). Mekânların seçimi ve düzenlenmesi kentin her seferinde farklı bir biçimde sunulmasını ve mekânın bienal tarafından kullanımı kentin ve bireyin yeniden kurgulanmasını sağlamaktadır (Özpinar, 2011:267). Kent ile sanatı bütünleştiren bienallerin izleyen ile eser ilişkisinde mekânın algısını değiştirdiği görülmektedir. Bu bağlamda çalışma kapsamında özellikle enstalasyon aracılığıyla dönüşen sergi mekânları 17 Eylül-20 Kasım 2022 tarihlerinde gerçekleşen 17. İstanbul Bienali üzerinden değerlendirilmiştir.

İlki 1987 yılında düzenlenen İstanbul Bienali, devam eden süreçte çağdaş sanatın İstanbul'daki yeri, farklı dönemlere ait yapıların kullanım biçimi ve özellikle enstalasyonlar ile yapıların algısındaki dönüşümü ile ön plana çıkmaya başlamıştır. 1987 yılında Michelangelo Pistoletto, 1989 yılında Sol Le Witt, Daniel Buren, Richard Long, Jannis Kounellis'in, 1992 yılında 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Jannis Kounellis'in yapıtları sergilenmiş ve bu bienalde Türk sanatçıların enstalasyonlarının bulunması yeni eğilimlerin etkisinin görülmeye başladığını göstermiştir (Kaya Okan, 2012:28). Okur ve Bozdoğan (2017:3318), bienallerin Türk sanat ortamına yeni bir anlayış kazandırdığını ve enstalasyon, kavramsal sanat, film, video art, performans gibi sanat alanlarını öne çıkardığını belirtmektedir. Ayrıca Türkiye'de bienallere paralel gelişim gösteren bir diğer konu ise mekâna özgü sanat yapıtları ve kamusal alana çıkma yönündeki girişimler olarak belirtilmektedir (Aksoy, 2019:191). Bu yaklaşımlarla birlikte sanat artık bilinen galeri mekânından dışarı çıkma eylemini gerçekleştirmeye, bienallerle aynı anda diğer tüm mekânlar gibi kent ile de bir etkileşim içinde bulunmaya başlamaktadır. İstanbul Bienali bilinen sergi mekânları dışında şehrin farklı bölgelerine, sokaklara, sergileme mekânı olarak kullanılmayan binalara yayılarak izleyiciye şehri keşfetme olanağı tanımaktadır (Kılıçarslan, 2016:148). İstanbul bienalleri ile geleneksel sergi anlayışı yıkılmış, sanat mekânla ve kentle birlikte sunulmuştur (Okur ve Bozdoğan, 2017:3318). İlk bienallerde Yerebatan Sarnıcı, Ayasofya Hamamı, Askeri Müze gibi Bizans ve Osmanlı dönemlerinden kalan tarihi yapıların kullanılması ile İstanbul Bienali için devam eden yıllarda gelenekselleşen tarihi yapıların çağdaş sanat sergilerine dönüştürülmesi başlamıştır (Azman, 2012:196). İlk yapılan İstanbul Bienali'nde mekânlar yalnızca bir sergileme alanı olarak kullanılırken zaman içinde sanatçı, eser ve mekân ilişkisi farklı bir bağlam kazanmıştır. Bu bağlamda sanatçılar mekânları da eserlerinin bir parçası haline getirerek yalnızca sergilendiği süre içinde görülebilecek ya da kentin yapısına kalıcı olarak katılan eserler de üretmişlerdir. Bu çalışmada 17. İstanbul Bienali kapsamında enstalasyon çalışmalarının farklı tekniklerin kullanılmasıyla oluşturulan uygulamalarının ele alınması ile sundukları deneyimler üzerine bir araştırma yapılmıştır.

##### **5. 17. İstanbul Bienali Sergi Mekânlarının Değerlendirilmesi**

1987 yılından bugüne bienal mekânlarına bakıldığında bunlar içerisinde Aya İrini Müzesi, Askeri Müze, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Antrepo, Yerebatan

Sarnıcı, Darphane-i Âmire, Kız Kulesi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Tütün Deposu, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, ARTER, Pera Müzesi, İstanbul Modern, Küçük Mustafa Paşa Hamamı, Mizzi Köşkü gibi mekânların birden fazla kez bienal mekânı olarak kullanıldığı görülmektedir. Küratörlüğünü Ute Meta Bauer, Amar Kanwar ve David Teh'in üstlendiği 17. İstanbul Bienali'nde sergi alanlarının "buldukları mahalleler ve o mahallelerle kurdukları ilişki üzerinden" öne çıkacağı belirtilmiştir (<http> 1).

Bienalin ekonomik, kültürel, sanatsal katkılarıyla birlikte, tema ile bütünleşik sergilerin bulunacağı mekânların özellikleri, ziyaretçi-sergi etkileşiminde önemli bir ara yüzdür. Bir açıdan sergilerin mekânlar yoluyla kente dağılımı da mekânların görünürlüğünü artırmaktadır. Daha önce farklı amaçla kullanılan bir yapı veya kentin geçmişinde önemli yer tutan ancak günümüzde kullanım dışı kalmış tarihi bir yapının sergi mekânı olarak kullanımı, kentsel hafızanın gelecek kuşaklara aktarımında da katkı sağlayabilir. (Yücel ve Ciritci, 2020:89)

Daha önceki bienallerde yer alan Pera Müzesi ve Küçük Mustafa Paşa Hamamı bienal mekânları arasında yer alırken, tüm bienallerden farklı olarak Performistanbul, Merkez Rum Kız Lisesi, SAHA Studio, Büyükdere35, Metro İstanbul Yaklaşım Tüneli, Barın Han, The Çinili Hamam, Müze Gazhane, arthereistanbul ve Zeytinburnu Tıbbi Bitkiler Bahçesi bienal mekânı olarak kullanılmıştır. Bu çalışmada bienalde kullanılan ve enstalasyon aracılığı ile değişen ve başkalaşan sergi mekânlarına ve aynı zamanda bienal kapsamında enstalasyonlara yer veren bazı tarihi yapılarıdaki düzenlemelere yer verilmiştir. Özellikle içerdiği mekânsal düzenlemeler ile dikkat çeken 17. İstanbul Bienali, farklı disiplinlerden ve mekânları farklı araçlarla dönüştüren sanatçılara ev sahipliği yapmıştır. Düzenlemeler ile mekânların bir ileti ve anlatı aracına dönüşmesi sağlanırken, biçimsel özellikleriyle duyuşsal algılama farklı bir yapıda gerçekleşmiştir. Mekânların fiziki ve tarihi özelliklerine göre enstalasyonlar hazırlayan Tarek Atoui, Cooking Sections, Disobedience Archive, Carlos Casas ve Açık Radyo yer aldıkları mekânları varlık düzeyinde farklı bir yapıya dönüştürmüşlerdir. Belirtilen mekânlar bir galeri, bir tarihi mekân, hatta kullanılmayan bir tünel yapısından esinlenilerek sanatı içinde barındıran hatta sanat eserinin kendisi olma yolunda bir dönüşüme uğramıştır.

Ses sanatçısı ve besteci Tarek Atoui farklı alanlarda müzisyenler, enstrüman yapımcıları ve araştırmacılarla işbirliği içinde çalışmakta ve enstalasyonları ile sesin kulak dışındaki duyu organları ile algılanma biçimini araştırmaktadır. Bienalde yer alan Whispering Playground



(Fısıldayan Oyun Alanı) isimli çalışması ile İstanbul limanından topladıkları sesler ile 15. Yüzyıldan kalma Küçük Mustafa Paşa Hamamı'nda ziyaretçilerin tüm duyularına hitap eden bir eser sunmuştur (Görsel 1). Çalışmada etnik, endüstriyel ve doğal alanlardaki ses kayıtları ile kendi ürettiği sesleri sentezlemiş, mekânın işlevi ve tarihi dokusuna uygun bir çalışma ortaya çıkarmıştır. Mekan içerisinde teknolojiden yararlanarak oluşturduğu "suyun boşluktaki yansıması" gibi sesler ile hamama özgü bir enstalasyon gerçekleştirmiştir. Tarek Atoui, oluşturduğu mekânsal yerleştirme ve ses kompozisyonu ile tarihi hamamı bir çağdaş sanat alanına dönüştürmüştür. Hem ses hem de görsel bir yapılanması olan çalışmada tarihi bir yapı içinde teknolojik bir yapılanmanın sağladığı kontrastlık, su ve hamam ilişkisinin ortak bir paydada buluşuyor olması yapının kendi fiziksel özellikleri ile mekân atmosferinde etkileşim yaratmaktadır. Mimari özelliklere vurgu yapılan bu çalışma, fiziksel özellikleri ve işlevi ile mekâna özgü bir yapıdır ve izleyiciye mekânın tarihi, işlevi ve tüm bölümlerinde enstalasyonun deneyimlenmesine olanak sağlamıştır.



**Görsel 1.** Tarek Atoui, *Whispering Playground*, 2022, 17. İstanbul Bienali, Küçük Mustafa Paşa Hamamı, İstanbul.

Sanatçı kolektifi Cooking Sections yiyecekler aracılığıyla sanat, mimari, ekoloji ve jeopolitik arasındaki sınırları araştırmaktadır (<http> 2). 17. İstanbul Bienali'nde Büyükdere35'de yer alan Çamuralem isimli enstalasyonları mekânın başkalaşımına bir örnek olarak verilebilir. İstanbul'un etrafında yok olma tehlikesi altında olan sulak alanların mandalara olan etkisini inceledikleri bu geniş kapsamlı proje kapsamında bienalin ilk gününde Manda Festivali düzenlenmiş, aynı zamanda bienal boyunca Büyükdere35 isimli galeride mekâna özgü bir enstalasyon gerçekleştirmiştir (Görsel 2). Bu proje kapsamında yapılan araştırmaların da

sunulduğu mekân bir muhallebiciye dönüştürülmüştür. Aslında sadece bir galeri mekânı olan Büyükdere35'de, gerçekleştirilen enstalasyon ile klasik muhallebici algısı yaratılmak için duvarda aynalara yer verilmiş, tezgah ve masalar yerleştirilip yeni bir mekân oluşturularak hem sergileme gerçekleştirilmiş hem de manda sütünden elde edilen yoğurt, muhallebi, kaymak gibi yerel ürünler sunularak, ürünlerin deneyimlenmesine olanak sağlanmıştır. Ayrıca mekân içinde canlıların beslenme ve büyüme biçimlerine dair araştırmalar, farklı malzemeler ve seslere yer verilmiştir. Hem ses, hem görsel hem de tadım yapılabilen bu çalışmada klasik galeri ve enstalasyon anlayışının dışında mekânın başkalaşımı söz konusu olmaktadır.



**Görsel 2.** Cooking Sections, *Çamuralem*, 2022, 17. İstanbul Bienali, Büyükdere35, İstanbul.

Film yapımcısı, sanatçı Carlos Casas, görsel deneyimin sınırları dışına çıkmayı amaçlayan işlerinde ölüm ve bellek temalarını incelemektedir ([http 3](http://3)). Bu yaklaşımı ile bir galeri mekânı olmayan hatta birçok insanın varlığından bile haberdar olmadığı Taksim Gezi Parkı'nın altında yer alan Yaklaşım Tüneli'nde kurguladığı enstalasyon ile ses, ışık, renk ve mekânın var olan fiziksel özelliklerini de kullanarak Kiklop isimli çalışması ile bienalde yer almıştır (Görsel 3). Çalışma ile mekânı etkileyici, korkutucu ve merak uyandırıcı olarak ifade edilebilecek duygulara yol açan bir yapıta dönüştürmüştür. İnsanların bu yapıyı fark etmeleri, keşfetmeleri ve aynı zamanda enstalasyonu mekân ile birlikte deneyimlemeleri sağlanmıştır. Mekânın fiziki özelliklerinin ön planda görüldüğü ve mekâna özgü bir çalışma olarak yer almaktadır.



**Görsel 3.** Carlos Casas, *Kiklop*, 2022, 17. İstanbul Bienali, Metro İstanbul Yaklaşım Tüneli, İstanbul.

Küratör, yazar ve sanat eleştirmeni Marco Scotini, farklı eleştiri biçimleri ile sanatsal üretimler yapmakta, sanatçı Can Altay da “gündelik hayat siyaseti, kamusal alan, kentsel ekolojiler, kullanım nesnelere ve sanatsal eylem üzerine” mekânsal araçları bir arada kullanmaktadır (http 4). Marco Santini'nin 2005 yıllarında gezici bir sergi olarak planladığı Disobedience Archive karışık bir video görüntüleri arşivi olarak planlanmıştır (http 5). 19. Yüzyılın sonlarında inşa edilen ve 1999 yılından beri kapalı olan Özel Merkez Rum Lisesi bienal kapsamında bu proje ile ziyarete açılmıştır. Tarihi mekânda sınıfların muhafaza edilmesi ile o dönemin yaşantısını aktarmış ve sanatçı kolektifi tarafından ekranların kullanıldığı bir düzenleme ile eski-yeni algısıyla görsel bir zıtlık yaratılmış, tarihi mekân bir çağdaş sanat alanına dönüştürülmüştür (Görsel 4). Böylece sadece mimari özelliklerin değil, donatı elemanlarının da korunduğu ziyarete kapalı olan okulda, hem yapısal özellikleri, tarihi dokusu ile hem de sanatçının eseriyle izleyiciye çok yönlü bir deneyim sunulmuştur.



**Görsel 4.** Marco Scotini & Can Altay, *Disobedience Archive*, 2022, 17. İstanbul Bienali, Merkez Rum Lisesi, İstanbul.

13 Kasım 1995'te kendini "popüler olmayan, sanat kaygısı taşıyan farklı bir platform" olarak tanımlayan Açık Radyo İstanbul ve çevresine yayın yapan bir radyo istasyonu olarak kurulmuştur (Birsen, 2011:25). 17. İstanbul Bienali kapsamında Barın Han'da hem açık bir stüdyoda radyo performansları, hem de radyonun işitsel görsel arşivinden oluşturulan enstalasyon ile izleyenle buluştuğu görülmektedir. Böylece kayıt arşivinin baştan sona taranmasıyla ortaya çıkan Açık Radyo Konuşuyor adlı kitap projesi ve geçmiş programlardan seçkileri ve podcast listelerini dinleme imkânı sağlamıştır (http 6). Böylece galeri mekânında küçük bir radyo mekân olarak kurgulanmış, ziyaretçiler için de podcast dinleme alanları ve arşiv enstalasyon çalışması olarak yerini almıştır (Görsel 6). Mekân artık bir galeriden ziyade, insanların sanatı deneyimleyebildikleri, radyo yayını canlı olarak görebildikleri, arşivleri dinleyebildikleri ve tüm bunları yaparken dinlenebildikleri ve yalnız kalabildikleri bir mekânsal dönüşüme uğramıştır. Böylece izleyen için sanat eserinin içinde olmak ve mekân ile birlikte deneyimlemek imkânı sunulmuştur.



**Görsel 5.** Açık Radyo, *Açık Radyo Konuşuyor*, 2022, 17. İstanbul Bienali, Barın Han, İstanbul.

Bu beş eser ışığında, çağdaş sanat yolculuğunda sanatçıların mekânlarda ortaya çıkardıkları "yeniden doğuş" olgusu, sanatın etkisini gösteren somut bir durum oluşturmuştur. Sanatta multidisipliner (melez) yeni yaklaşımların, teknoloji ile iç içe geçen yapılanmanın ve galeri mekânı dışında çeşitli mekânlara özgü gerçekleştirilen enstalasyonların bienalde dikkat çektikleri görülmektedir. Mekân dört duvardan ibaret bir yapı olmaktan çıkmış sanat eseri ile birlikte dönüşüme uğrayarak bambaşka bir mekâna bürünmüş bunu yaparken eserin kendisi de olabilmüş ve izleyiciye mekânın yeni rolü ve deneyimi sunulmuştur.

## 6. Sonuç

Yapılan literatür araştırmalarında enstalasyonun mekânın etkin kullanımında ve mekân-yapıtın ilişkisinin fiziksel olarak çözümlenmesinde önemli rol oynadığı görülmüştür. Teknolojik gelişmeler ve disiplinlerarası yaklaşımlarla değişen sanat anlayışı mekâna yeni rol belirleyerek enstalasyon aracılığıyla mekânı eserin sadece bulunduğu yer değil, eserin kendisi ile bütünlük bir hale getirmiştir. Eserler, içinde buldukları mekânın niteliklerini de kullanarak mekâna özgü yapısal özellikler kazanırken, sanat ve tasarımın bütünlük yapısının ortaya çıkarıldığı ve yeni eğilimler ile mekânın tanımlamasının değiştiği görülmektedir. Eser ve mekân ilişkisinin farklı bir boyuta taşındığı, aralarındaki etkileşimin eserin kendisi yerine geçtiği bu yapılanmanın enstalasyon aracılığı ile izleyene aktarıldığı anlaşılmaktadır. Mekâna özgü çalışmaların mekâna yerleştirilmesinden öte, buldukları/bulunacakları mekânların sanatçının atölyesine dönüşmesi, izleyici-eser, eser-mekân ve mekân-izleyici arasındaki etkileşimin farklı bir göstergesi olmuştur. Bu etkileşimin ve yeni “sergileme” biçiminin en görünür olduğu izleyen ile hatta kent ile buluştuğu noktada bienaller yer almaktadır. Bienaller gibi büyük sanat etkinlikleri aracılığıyla dünya çapında birçok sanatçı ve sanatçı kolektifi, mekânları yeniden yorumladıkları işlere imza atmaktadır. Bienaller sergileme ve sanatın halka arzı konusunda öncü, kentin hafızasını, hafızadaki yerini, yeni oluşan belleği ve kent kimliğini yansıtanın farklı bir ifadesi olmuştur.

Literatürde de belirtildiği gibi enstalasyon mekânın niteliklerini de içinde barındıran bir sanat haline gelmiştir (Gombrich, 1995; Antmen, 2008). Bu bağlamda klasik galeri mekânı algısından uzaklaşarak tüm kenti içine alan bienallerde mekânın sınırları belirsizleşmiş, tanımının aksine yeni bir role girmiştir. Sanatın topluma arzı olarak nitelendirilebilecek olan bienaller kent, mekân ve sanat bağlamında ayrıca kente sağladığı kültürel ve ekonomik katkıları ile dikkat çekici hale gelmiştir. 1987 yılından bu yana İstanbul'da yer alan çağdaş sanatın sadece İstanbul'daki değil, tüm ülkedeki yerini oluşturan İstanbul Bienali ve bienalde kullanılan mekânlar bu çalışma kapsamında incelenmiştir. Örneklem olarak seçilen 17. İstanbul Bienali diğer bienallerde kullanılanın yanı sıra, bilindik, alışılmadık, aykırı sayılabilecek farklı mekânları da izleyene sanat aracılığı ile sunmuştur. Bu çalışma kapsamında bienalde yer alan beş farklı çalışma deneyimlenmiştir. Farklı disiplinlerden sanatçıların galeri mekânı dışında mekânı kullanması ya da galeri mekânın farklı bir yapıya dönüşmesini örnekleyen çalışmalar incelenmiştir. Tarek Atoui,

Whispering Playground (Fısıldayan Oyun Alanı) isimli çalışması aslında su ve sesin kullanımı ile tarihi Küçük Mustafa Paşa Hamamı'nda hem mekânın niteliğini vurgulayan hem de mekânı farklı bir deneyime dönüştüren bir çalışma olmuştur. Sadece bienali izleyenler için değil her gün önünden defalarca geçen insanlar için farklı bir deneyim sunulmuştur. Tarihi mekânın içinde teknolojiden yararlanılarak yapılan düzenleme ile eski-yeni zıtlığında bir eser sunulması dikkat çekici özelliklerinden biridir. Ayrıca mekanın işlevini, dokusunu, ruhunu yansıtan ve her bölümünde ayrı bir deneyime yol açan bu çalışma mekanı eserin kendine dönüştürerek mekana özgü bir enstalasyon yapısı olmuştur. Beyoğlu'nun aktarmış olduğu teknoloji alanındaki gelişmelerin sanatçılara yeni olanaklar sunması ve mekânın farklı algılanması bu çalışmada net bir biçimde görülmektedir (2017:49). Atoui'nin ses kompozisyonları suyu ve boşluktaki yansımaları mekân atmosferini kullanarak mekan-eser arasında ayrılmaz bir etkileşim yaratmakta ve mekanın enstalasyon aracılığı ile kavramsal olarak dönüşümünü gözler önüne sermektedir. Cooking Sections, Çamuralem çalışmasında galeriden ve mekândan bağımsız bir konuya dikkat çekmek için yiyecekleri kullanmaları ve galeriyi bir yeme mekânına dönüştürmeleri ile bu açıdan mekânın yeni rolüne dikkat çekmektedir. Bu çalışmada boş bir galeri mekânından bir muhalebeciye; duvarları, masaları, satış alanı ve araştırmaya dair verilen bilgiler ile iç mekânın tamamen yapısal dönüşümü görülmektedir. Klasik galeri ve enstalasyon anlayışının yerine mekanın yeniden düzenlenmesi ve çalışmaya özgü mekana dönüştürülmesi ile izleyiciye farklı bir deneyim sunulmaktadır. Carlos Casas'ın çalışmasında galeri mekanı olmayan atıl bir tünelin, enstalasyon aracılığıyla ilginç bir deneyime dönüşmesi ele alınmıştır. İzleyicinin varlığını sorguladığı bu tünel teknoloji kaynakları ile ses ve ışık kullanılarak farklı renkler ile merak uyandırıcı bazen korkutucu olabilmekte ve duygular ile eserin etkileşimi mekân aracılığı ile sağlanmaktadır. Marco Scotini & Can Altay, Disobedience Archive isimli çalışmasında Özel Merkez Rum Lisesi sınıflarını olduğu gibi muhafaza ederek kullandığı düzenleme ile izleyene yeni bir deneyim alanı yaratmıştır. Tarihin yaşantısını olduğu gibi korurken izleyiciye tarihe tanıklık imkânı sağlamakta, teknoloji ile kullanılan düzenlemeler yer almaktadır. Bu çalışmada mekânın fiziki özellikleri ve sanatçının video sunumları farklı bir deneyim alanı yaratmaktadır. Açık Radyo, Açık Radyo Konuşuyor ile galeri mekânı bir radyo gibi düzenlenmiş arşivler ve podcast için dinleme ve izleme alanları oluşturulmuştur. Böylece yeni bir mekânın oluşturulduğu izleyiciye



sunulanların mekân ile sanatı deneyimleyebildikleri, dinlenebildikleri ve mekânın yapısal olarak iç mekânda fiziki değişimler ile birlikte dönüştürüldüğü bir örnek olmuştur.

Çalışmada yapılan incelemelerde sanatın, kentte, mimaride önemli bir dönüşüme yer açtığı ve sanat-mekân ilişkisini kuvvetlendirdiği bienallerde yer alan enstalasyonlarla yeni mekân rolü ve izleyici deneyimi aktarılmıştır. Bu sanatsal yaklaşımların mekân kültürü açısından yeni bir algı oluşturduğu sanatçının mekân aracılığıyla izleyici ile iletişime geçerek yaşatmayı hedeflediği yeni deneyimi gözler önüne serilmektedir. Örneklem olarak seçilen çalışmalarda postmodern anlayışın getirdiği yenilikçi yaklaşımlar ile enstalasyonun disiplinlerarası yapısı, teknolojiyi, bilimi, ses, ışık ve görüntüyü, hatta ürün üretimi ve deneyimini bir arada barındırdığı görülmektedir. Bienal kapsamındaki çalışmalarda mekânın esere özgü oluşu ve eserin mekâna özgü yaratılması süreci, mekânın dönüşümündeki yeni rolü ve izleyiciye sunulan farklı deneyimler ön plandadır. Bu çalışma aracılığıyla sanatın mekân ile ilişkisi ve sanatın “yaratıcılık”tan gelen gücü mekânsal düzenlemelerle ele alınarak değerlendirilmiştir.

### **Kaynakça**

- Akbulut, D. (2018). “Dijital Çağda Sanatın ve Sanatçının Konumu”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 8, Sayı 17, s.117-123. <https://doi.org/10.16950/iujad.449731>.
- Aksoy, H. (2019). “İstanbul’da Kamusal Sanat Çalışmaları”, *İdil Dergisi*, Cilt 8, Sayı 54, s.189-198. <https://doi.org/10.7816/idil-08-54-10>.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Azman, A. (2012). “Oryantalistlerin İstanbul’undan Bienalin İstanbul’una”, *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, Sayı 1, s.183 - 207.
- Başar, M. R. (2015). “Yeni Sanatçı, Yeni İzleyici, Yeni Sanat Teknolojileri ve Çağdaş Sanat Eğitimi”, *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, s.103-106. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aydinsanat/issue/31794/348608> .
- Berman, M. (1988). *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. ABD: Penguin Books.
- Beyoğlu, A. (2017). “Sanat Eğitiminde Mekân Kavramının Teknolojik Gelişmelerle Sanatçıların Yapıtlarındaki Başkalaşımı”, *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 41, s.47-59. <http://dx.doi.org/10.9779/PUJE780>.

Beyoğlu, A. (2019). "Sanatta Mekân Kurgusu Bağlamında Joseph Beuys Yapıtları", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 21, s. 33 - 41.

Birsen, Ö. (2011). "Türkiye Radyoculuğunda Alternatif Yayıncılık Arayışları: Açık Radyo Örneği", *Erciyes İletişim Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, s. 20 - 30.

Coates, M., Brooker, G. & Stone, S. (2017). *Görsel İç Mimarlık Sözlüğü*, çev. Neslihan Şık, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Coşkun Onan, B. (2017). "Postmodern Sanatta Nesne ve Mekân Bağlamı: İki Türk Kadın Sanatçı", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı 38, s. 37 - 50.

Çolak, B. (2011). "Tarihsel Süreç İçerisinde Müzelerle Birlikte Değişen Sergileme Mekanları; New York Modern Sanat Müzesi (Moma) ve Frankfurt Modern Sanat Müzesi (MMK) Örneği", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 1, Sayı 30, s. 37 - 45.

Ertok Atmaca, A. (2011). "Modern Sanat Ve Bilgisayar Destekli Sanat Çalışmaları (Dijital Art)", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 10, Sayı 37, s.293-302. <https://dergipark.org.tr/en/pub/esosder/issue/6151/82627>.

Gombrich, E. H. J. (1995). *Sanatın Öyküsü*, çev. Ömer Erduran, Erol Erduran, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Görenek, G. (2020). "Modern Sanat", *Journal of Modernism and Postmodernism Studies*, Cilt 1, Sayı 2, s.10-22. <https://doi.org/10.47333/modernizm.2020265881>.

Güler Akyüz, D., Manav, B. (2020). "Mekân Algısı ve İşitsel Konfor Üzerine Bir Araştırma", *IDA: International Design and Art Journal*, Cilt 2, Sayı 1, s. 17 - 30.

İşıksal Mercan, A. (2015). "Değişen Sergi Modellerinden Bir Kesit", *Sanat Yazıları*, Sayı 33, s.289-308.

Kaya Okan, B. (2012). "Türkiye'de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 1, Sayı 33, s. 23 - 36.

Kılıçarslan, R. Ö. (2016). "Ortak Eleştirel Düşünüm Alanı: 14. İstanbul Bienali", *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 15, s. 145 - 154.

Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Sadi Öziş, Cevat Çapan, İstanbul: Remzi Kitapevi. O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde "Galeri Mekânının İdeolojisi"*, çev. Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yayıncılık.



Okur, A., Bozdoğan, N. (2017). "Türk Sanat Ortamı ve İstanbul Bienalleri", *İdil Dergisi*, Cilt 6 Sayı 39, s.3305-3319. <https://doi.org/10.7816/idil-06-39-19> .

Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M., Archer, M. (1994). *Installation Art*. Washington: Smithsonian Institution Press.

Oral, B. (2018). "İstanbul'da Gerçekleştirilen Çağdaş Sergiler Üzerinden Sanatçı, Yapıt, Mekân ve İzleyici İlişisine Yönelik Değerlendirmeler", *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 11, Sayı 2, s.991-1018. <https://doi.org/10.17218/hititsosbil.460330>.

Özayten, N. (1997). "Yerleştirme", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 3. Cilt, s. 1939 - 1940.

Özpinar, C. (2011). "Birey, Kent ve Kamusal Mekân Bağlamında İstanbul Bienali", *Kült-Kültürel İncelemeler*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Sayı II-III, s. 263 - 283.

Özavaş Uluçay, N. (2019). "Mekânın Ögesi Olarak Çağdaş Sanat", *Sobider Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 6, Sayı 38, s. 132 - 138.

Öztürk, S. (2011). *Video ve Enstalasyon Sanatında Mekân Çözümlemeleri ve İzleyici İlişkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Reiss, J. H. (1999). *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. London: The MIT Press.  
Stallabrass, J. (2013). *Sanat A.Ş Çağdaş Sanat ve Bienaller*, çev. Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları.

Şenel Özayten, İ. (2017). Günümüz Mekânsal Algılar Bağlamında Sanatçı Atölyeleri ve Daniel Buren'in Sergileme Pratikleri, *İdil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 39, s.3235-3244 <https://doi.org/10.7816/idil-06-39-14>.

Tansuğ, S. (1988). *Sanatın Görsel Dili*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tanyeli, U. (1997). "Mekân", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 2. Cilt, s. 1193 - 1195.

Tilki, H. (2018). "Duvarın Yıkılışı ve Arazi Sanatı", *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 3, Sayı 5, s.308 - 324.

Toluyağ, D. (2020). "Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekan ve Nesne", *Akademik Sanat*, Cilt 5, Sayı 11, s. 101 - 114.

Yıldırım, C. (2000). *Bilim Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yücel, G., Ciritci, İ. (2020). "Uluslararası İstanbul Bienali (1987-2019) Sergi Mekânları", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 10, Sayı 21, s.86-100.  
<https://doi.org/10.16950/iujad.722296>

### **İnternet Kaynakları**

http 1: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV). (2022, 17 Eylül). "17. İstanbul Bienali başladı", İKSV Bienal. <https://bienal.iksv.org/tr/haberler/17-istanbul-bienali-bugun-kapilarini-aciyor>, Erişim tarihi: 17.09.2022.

http 2: Cooking Sections. (t.y.). "info", Cooking Sections. <http://www.cooking-sections.com/info>, Erişim tarihi: 20.11.2022.

http 3: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV). (t.y.). "Carlos Casas", İKSV Bienal. <https://bienal.iksv.org/tr/17b-sanatcilar/carlos-casas>, Erişim tarihi: 20.11.2022.

http 4: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV). (t.y.). "Disobedience Archive [Ders Bitti] – Marco Scotini & Can Altay", İKSV Bienal. <https://bienal.iksv.org/en/17b-artists/disobedience-archive-ders-bitti>, Erişim tarihi: 20.11.2022.

http 5: Disobedience Archive. (t.y.). "About", Disobedience Archive. <http://www.disobediencearchive.org/about.htm>, Erişim tarihi: 20.11.2022.

http 6: Açık Radyo. (2022, 18 Eylül). "Kâinatın Tüm Seslerine, Renklerine ve Titreşimlerine Açık Radyo Bienal'de!", Açık Radyo, <https://acikradyo.com.tr/editorden/kainatin-tum-seslerine-renklerine-ve-titresimlerine-acik-radyo-bienalde>, Erişim tarihi: 20.11.2022.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Tarek Atoui, "Whispering Playground", 2022, 17. İstanbul Bienali, Küçük Mustafa Paşa Hamamı, İstanbul. <https://bienal.iksv.org/tr/17b-sanatcilar/tarek-atoui>, Erişim tarihi: 20.11.2022.

Görsel 2. Cooking Sections, "Çamuralem", 2022, 17. İstanbul Bienali, Büyükdere35, İstanbul. <https://bienal.iksv.org/tr/17b-sanatcilar/cooking-sections>, Erişim tarihi: 20.11.2022.

Görsel 3. Carlos Casas, "Kiklop", 2022, 17. İstanbul Bienali, Metro İstanbul Yaklaşım Tüneli, İstanbul. <https://bienal.iksv.org/tr/17b-sanatcilar/carlos-casas>, Erişim tarihi: 20.11.2022.

Görsel 4. Marco Scotini & Can Altay, "Disobedience Archive", 2022, 17. İstanbul Bienali, Özel Merkez Rum Lisesi, İstanbul. <https://bienal.iksv.org/en/17b-artists/disobedience-archive-ders-bitti>, Erişim tarihi: 20.11.2022.

Görsel 5. Açık Radyo, "Açık Radyo Konuşuyor", 2022, 17. İstanbul Bienali, Barın Han, İstanbul.  
<https://bienal.iksv.org/tr/17-kamusal-program-ogrenme-programlari/acik-radyo-panelleri>, Erişim tarihi: 20.11.2022.

## GÖLGE SANATINDA ATIK NESNE KULLANIMI: SUE WEBSTER VE TIM NOBLE'İN SAKLI İMGELERİ

### USE OF WASTE OBJECTS IN SHADOW ART: HIDDEN IMAGES OF SUE WEBSTER AND TIM NOBLE

Mustafa Kocalan\*, Mustafa Tunç \*\*

#### Öz

Geçmişten günümüze artan *atık nesne* problemine bağlı olarak, geri dönüşüme yönelik farkındalık sağlamak ve atıkları çeşitli şekillerde değerlendirebilmek amacıyla birbirinden farklı faaliyet ve yöntemlere başvurulmuştur. Bilhassa sanat dinamiklerinde gerek bahsedilen amaçlara yönelik gerekse teknik ve kavramsal bağlamda alternatif ifade biçimleri ortaya koymak amacıyla, nesneye çeşitli anlam ve misyonlar yüklenerek yeni bir kimlik kazandırılmıştır. Bu çalışmada, atık nesnelere stratejik planlamalarla alışılmadık dışında kurgulayarak gölge imgeler oluşturan Tim Noble ve Sue Webster'in örnek eserleri üzerine incelemeler yapıp *gölge sanatı* ile *atık nesne* ilişkisi formalist ve fenomenolojik açıdan ele alınmıştır. Tarama modeliyle gerçekleştirilen araştırmada elde edilen veriler doğrultusunda, sanatçıların görsel algıya yönelik ilgi çekici çalışmalarlarıyla izleyicinin algısı ve beklentisini farklı yöne çekme stratejileri üzerinde durulmuştur. Sanatçılar tesadüfen oluşturulmuş gibi görünen bu tür kaotik nesne yığınlarına yansıtılan ışıkla ortaya çıkan şaşırtıcı gölge imgeler ve manipülasyonlarla, görüngülerin aldatıcı olma ihtimali mesajını vererek gerçekliği tekrar sorgulatmışlardır.

**Anahtar Kelimeler:** Atık Nesne, Gölge Sanatı, Geri Dönüşüm, Tim Noble, Sue Webster.

#### Abstract

Depending on the increasing problem of waste objects from past to present, different activities and methods have been used to raise awareness about recycling and to evaluate waste in various ways. Especially in the dynamics of art, a new identity has been given to the object by assigning various meanings and missions to the object in order to reveal alternative forms of expression both for the mentioned purposes and in technical and conceptual contexts. In this study, the sample works of Tim Noble and Sue Webster, who created shadow images by constructing waste objects in an unusual way with strategic planning, are examined and the relationship between shadow art and waste objects is discussed from a formalist and phenomenological perspective. In line with the data obtained in the research carried out with the scanning model, the strategies of attracting the perception and expectation of the audience in different directions with the interesting works of the artists on visual perception are emphasized. Artists have once again questioned reality by giving the message that the phenomena are deceptive, with surprising shadow images and manipulations that appear with the light reflected on such chaotic piles of objects that seem to have been created by chance.

**Keywords:** Waste Object, Shadow Art, Recycle, Tim Noble, Sue Webster.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 15.09.2023 – 18 Ekim 2023.*

\* Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, mustafakocalan@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3091-2751>, Safranbolu-Karabük/TÜRKİYE.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, mustafatunc@karabuk.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5983-6695>, Safranbolu-Karabük/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Tarihsel sürece bakıldığında duygu ve düşünceyi ifade etmek amacıyla kullanılan sanatın, sürekli bir devinim ve değişim içerisinde olduğu görülür. Bu dinamizme yön veren faktörlerin başında gelen yaşam koşulları, toplumsal gelişmeler ve teknoloji gibi çeşitli unsurlar sayesinde, her geçen gün sanatsal dilin yeni bir inşasını görmek mümkündür. Diğer bir ifadeyle, bu olanaklar sayesinde sanatta klasik anlayıştan ziyade alternatif yaklaşımlara sahip, yenilikçi bir anlatım dili oluşturulmuştur. Örneğin biçem konusunda önemli bir yere sahip olan *nesne*, çeşitli paradigmlar ve uygulanan stratejiler doğrultusunda sanatta temel bir unsur haline gelmiştir.

20. yüzyıl başlarından itibaren gündelik nesnelere, kimi zaman bir yapıtın parçası olmuş kimi zaman başlı başına bir yapıta dönüştürülmüştür. Örneğin, Pablo Picasso (1881-1973) ve Georges Braque'ın (1882-1963) kolaj niteliğinde ürettikleri eserleri bu yaklaşımla gerçekleştirilen ilk örnekler olarak kabul edilir. "Kolajın tam anlamıyla hikayesi 1912'de, Braque'ın "bir çizime taklit bir ahşap damarlı kâğıt parçası [yapıştırmasıyla]" başlasa da Greenberg, Braque'ın 1910 tarihli *Still Life with Violin and Palette* adlı eserinde gölgesi düşen bir çiviye resmetmesini, bu tekniğin ilk adımları olarak yorumlamıştır (Harman, 2022:156). Braque'ın kâğıt parçalarını kullanarak kendine has bir kolaj tekniği uygulamaya başladığı bu dönemlerde Picasso da atık malzemelerle yarattığı kolaj tekniğini üçüncü boyuta taşıyarak *asamblaj* tekniğinin ilk örneklerini üretmiştir. Böylece gündelik nesne kullanılarak uygulanan bu teknikler, sanatta büyük bir adım olarak nitelendirilmiştir (Antmen 2014: 48-49). Diğer taraftan Marcel Duchamp'ın (1887-1968) *hazır yapım* ile ilgili hareketi, kullanılmış önemsiz nesnelere kendi başına bir sanat eseri olabileceğini de göstermiştir. Dolayısıyla bu tarz sanatsal yaratımlarda kullanılan sıradan nesne, birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Atık nesne ve karışık teknik kullanarak ürettiği eserlerindeki birleşime *Merz* ismi veren Alman sanatçı Kurt Schwitters (1887-1948) ise *sınırsız malzeme* kavramını ve bu bağlamda çeşitli tekniklerin kullanılabilmesini ortaya koyan sanatçılar arasında yer alır. Ayrıca *kübizm*, *fütürizm*, *dadaizm* ve *sürrealizm* akımları tarafından kullanıldığında henüz tanımlaması olmayan (Keser, 2009:51) *asamblaj* ise, 1950 yılında ilk olarak Fransız sanatçı Jean Dubuffet (1901-1985) tarafından ortaya koyulmuş bir terim olmuştur (Hodge, 2022:205).

“Bazı sanatçılar farklı anlatım içeriği olan yeni ve yaratıcı tasarımlar için, bazı sanatçılar ise nesnenin kütlesi, yoğunluğu, ölçeği, rengi, dengesi gibi daha heykelsi konular üzerine çalışmalar yaparlar” (Toluyağ, 2021:187). Dolayısıyla atık nesnelere oluşturulan kolaj, asamblaj ve hazır nesne kullanımıyla başlayan serüven; heykel, enstalasyon ve akümülyasyon gibi sanatsal ifade yöntemleriyle çok daha ilgi çekici hale gelmiştir. Benzer şekilde “ilişkisiz parçaların, gerçek fonksiyonlarını yitirerek, birbirine monte edilmesiyle yeni bir gerçeklik olgusu yaratan montaj tekniği sayesinde, her tür sıradan nesne, heykelin malzemesine dönüşebilir” (Yılmaz, 2015:190). Dolayısıyla hangi açıdan bakılırsa bakılsın nesne her haliyle bu tür yöntemlerle uygulanan pratiklerin şekillenmesine yön veren temel bir unsur haline gelmiştir.

Diğer taraftan tüketim kültüründeki dinamikler, ekonomik büyüme ve kentleşme nedeniyle artan atık problemi, bazı sanatçıları bu konuya tepki göstermeye ve farkındalık yaratmaya yöneltmiştir. Örneğin, içlerinde Yong Ho Ji Ha Schult (1978-), Jason Mecier (1968-), Sayaka Kajita Ganz (1976-), Ptolemy Elrington (1965-), Charles Nassar (1965-), Pascale Marthine Tayou (1967-) ve Durul Bakan gibi isimlerin bulunduğu birçok sanatçı, popüler kültür, çevre kirliliği ve kontrol dışı tüketim tepki olarak çeşitli eserlere imza atmıştır. Ancak araştırmada her ne kadar teknik ve yöntem olarak bu tür çalışmalara kısaca yer verilmiş olsa da daha çok stratejik planlamalarla gerçekleştirilen *anamorfik*<sup>1</sup> düzenlemeler ve pratikler sayesinde oluşturulan gölge imgeler üzerinde durulmuştur.

Bu perspektiften bakıldığında, bahsi geçen teknik ve yöntemleri belirli bir sisteme ve hesaplamalara göre uygulayan Bernard Pras (1952-), Patrik Proško (1974-) ve Marcos Sachs gibi sanatçılarla birlikte ışık ve gölge kavramlarını da eserlerine dahil eden Shiego Fukuda (1932-2009) ve Diet Wiegman (1944) gibi isimlerin de anamorfik kurguya sahip çalışmalar ürettikleri görülür. Fakat çalışmanın sınırlarını belirleyen, benzer paradigmlar ve ideolojiye sahip olan Tim (Timothy) Noble (1966-) ve Sue (Susan) Webster'in (1967-) gölge sanatı kapsamında ürettikleri eserleri ve oluşan silüetlerdir. Bu bağlamda ilk etapta Noble ve Webster'in çalışmada sunulan örnekleri incelenerek uygulama sürecindeki (anamorfik yapı başta olmak üzere) stratejiler ve

---

<sup>1</sup> Anamorfoz (Anamorfik görüntü): Avrupa resim sanatında var olan bir resim-uygulama türüdür. Resmedilen figür, nesne vb. cisimleri, ancak belirli bir açıdan (özel bir bakış noktasından) ve/veya ayna gibi yansıtıcı özelliği olan yüzeylere yansıtılarak gerçek oran ve şekillerde görmek mümkündür. Bakış açısına dik konumda, yani, normal biçimde seyredilirse, deformasyona uğramış bir resim olarak görülür (Sözen ve Tanyeli, 2010:27).

kurallar formalist açıdan ele alınmıştır. Ardından sanatçıların çağdaş bir fenomen olarak yığılaşmış nesnelerin sanatsal yansımaları olan, aynı zamanda yanıltıcı ve manipülatif niteliğe sahip eserleri ile gölge imgeleri incelenip yorumlanmıştır.

## 2. Yöntem

Bu araştırma yazılı ve görsel kaynak tarama modeline sahiptir. *Atık nesne, geri dönüşüm, nesnenin sanattaki konumu ve gölge sanatı* gibi konular başta olmak üzere çalışmada eserleri yer alan sanatçıların yanı sıra Noble ve Webster ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda, *Bulgular* bölümünün ilk alt başlığında, nesnenin sanat unsuru olarak sunulmasının tarihsel süreci ele alınmış ve bu perspektife sahip sanat pratikleri üzerinde durulmuştur. Ardından *Gölge sanatı ve atık nesne ilişkisi* başlığı altında, gölgelerin oluşturulabilmesi adına kullanılan atık nesnelerin düzenlenmesindeki temel ilkeler ve yöntemler ele alınmıştır. Üçüncü alt başlıkta ise, atık nesnelerle oluşturdukları çalışmalarından seçilmiş örnekler sunulan Noble ve Webster'ın ideolojik yaklaşımları, stratejileri ve gölge imgeler ekseninde analizlerine yer verilmiştir. *Sonuç* başlığı altında ise, sanatçıların verilen örnekleri bazında yapılan incelemeler doğrultusunda *atık nesne ve gölge sanatı* diyalektiği bağlamında saptamalar ve yorumlar yapılmıştır.

## 3. Bulgular

### 3.1. Sanat Unsuru Olarak Atık Nesne

Tüketim kültürüne tepkide bulunan dinamiklerin de merkezinde yer alan *nesne*, 20. Yüzyılın bazı sanat eserlerinde temel unsur olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu tür sanat pratiklerde “sanatçının düşünsel sürecinin sonucunda ortaya çıkan sanat nesnesi farklı malzemeler aracılığıyla somut bir gerçekliğe ulaşmış olur” (Sağlam ve Enginoğlu, 2016:47). Örneğin, daha önce de bahsedildiği gibi, “kökleri kavramsal sanat ve Marcel Duchamp'ın hazır-nesneleri ve Kurt Schwitters'e kadar uzanan enstalasyon sanatı disiplinler arası bir sanat pratiği olarak ortaya çıkmıştır. Duchamp'ın Çeşme'si sanatta temsil edilme konusunda bir dönüm noktası olmuştur” (Toluyağ, 2020:104). Özellikle de “ellilerin sonlarında buluntu nesneler ve görüntüler çoğalan bir berraklık ve bağımsızlıkla kendilerini gösterdiler” (Fineberg, 2014:171). Bu bağlamda, Fineberg'in de bahsettiği gibi, örneğin Jasper Johns'un gerçek objeleri yapıtta

kullanım biçimi ellilerin asamblaj stillerine benzemektedir. Amerikalı multidisipliner sanatçı Robert Rauschenberg (1925-2008) ise, önceden belirlenmiş bir temaya bağlı kalmamak adına obje bulmaya çalışmaktan öte kendi aktiviteleri esnasında ortaya çıkan objeleri ve düşünceyi kullanmıştır. Bir bakıma “serbest çağrışımı, bilinç dışı zihne dair analizlerin anahtarı olarak özgür bırakmak için bu tür materyallerin rastlantısal bitiştirmesini (juxtaposition) kullanan sürrealistlerden farklı olarak, Rauschenberg-herhangi bir analiz yapmadan bir benzeşme deneyiminin peşine düştü” (Fineberg, 2014:171, 197) diye ifade edilebilir.

Fransız düşünür ve sosyolog Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu* isimli kitabında, *Nesnenin biçimsel litürjisi* başlıklı bölümünde, *atık nesne* konusuna şöyle değinmiştir: “Bugün tüm çevremizde nesnelerin, hizmetlerin, maddi malların çoğaltılmasıyla oluşturulmuş ve insan türünün ekolojisinde bir tür temel dönüşüm oluşturan akıl almaz bir tüketim ve bolluk gerçekliği var. Daha doğrusu, bolluk içindeki insanlar artık, tüm zamanlarda olduğu gibi başka insanlar tarafından değil, daha çok NESNELER tarafından kuşatılmış durumda” (Baudrillard, 2008:15). Çevremizi kuşatan bu nesnelere, gerekenden çok daha fazla varlık göstermesi ve buna bağlı olarak kendi misyonu dışında kalması durumunda atık grubuna dahil olurlar. Diğer bir ifadeyle nesne, kullanım açısından önemini yitirmesi veya işlevselliğinin sona ermesi sonucu *atık* olarak isimlendirilir.

Yüzyıllardır atıkların geri dönüştürülerek yeni bir yaşam formu haline getirilmesine yönelik çeşitli atılımlar ve bilimsel faaliyetler gerçekleştirilmiştir. Bir bakıma eski büyük toplumların kullandığı tarihsel yöntemlerin de olduğu söylenmektedir. Örneğin, Meksika’da Aztekler, ekinleri gübreleme amacıyla yemek artıkları ve tarımsal artıklar gibi her türlü organik atığı kullanarak geri dönüşümü en üst düzeye çıkardılar. Bazı malzemeleri yaktılar ve geri kalanını da tarım alanı yaratmak adına arazilerindeki bataklıkları saz ve topraklarla doldurarak oluşturdukları *çinampalara* attılar. Böylece Meksika’da en az 700 yıldır atıklar geri dönüştürülmektedir (Medina, 2014). Günümüzde ise daha çok gelişmiş ülkelerde, israfı önleme adına yeniden kullanım ve geri dönüşüme yönelik çalışmalarda artış gözlemlenmektedir.

Land art/Arazi sanatı, heykel, enstalasyon gibi sanat pratikleri ve onların oluşturan malzeme yelpazesinin geniş olduğu gösteren birçok örneğe rastlamak mümkündür. Örneğin çağdaş sanatçılar arasında yer alan Andy Goldsworthy’nin, taş, dal, yaprak gibi doğal



malzemeler kullanarak “dahice işlenmiş çalışmaları, izleyenler için çok çekicidir çünkü ortalıktaki malzemelerin beklenmedik dönüşümüyle çocuksu bir neşe yaratırlar. Bizlere insanların sanat için kullandıkları ilk malzemeleri doğadan elde ettiklerini hatırlatırlar” (Bourdon’dan akt. Barrett, 2015:218). Benzer ideolojiye sahip diğer bir çağdaş sanatçı Elrington ise, genellikle kullanılıp atılan nesnelere sanatsal bir unsur haline getirmesinin nedenleri başında, Batı kültürünün atık maddelere bakış açısı olduğunu dile getirir. Atık nesnelere yaratıcı bir şekilde kullanarak hayvan heykellerine dönüştüren sanatçı, bu yaratıcılığın temelini fakirliğe dayandırır. Sanatçı böylece heykellerini yaptığı hayvanları sembolik bağlamda, her geçen gün değişen ve bozulan doğanın bir parçası olarak göstererek bu realiteye karşı duyarlı olunması gerektiğini vurgular ve müsrif toplumlara yönelik tepkide bulunur. Yine benzer teknik ve yöntemlerle eserler üreten İtalyan sanatçı Dario Tironi de tüketim toplumuna yönelik bir tepki ve eleştiride bulunur. Diğer taraftan Lübnanlı sanatçı Charles Nassar da (1965), füze ve şarapnel parçaları gibi savaş kalıntılarından oluşturduğu sanat eserleriyle savaşın soğuk yüzünü vurgulamak ister. Türk sanatçılar arsında Durul Bakan ise, *Lodos odunları* olarak bilinen deniz dalgalarının sahile sürüklediği veya akarsu kenarlarında selin taşımış olduğu ağaç dallarıyla nesli tükenmekte olan hayvanların heykellerini yapar. Heykelleri yapım aşamasında sanatçı, doğa şartlarında yıpranarak amorf ve nihai biçimlerini almış olan odun parçalarını fiziki özelliklerine göre kullanır (İlbars ve Tosun, (TRT 2), 2020). Sanatçının ihtiyatlı bir şekilde kullandığı odun parçalarındaki delikler, kâh bir göz, kâh bir burun veya ağız olarak yorumlanır.

Atık nesnenin kullanılan ve örnekleri verilen sanatçıların ideolojilerine benzer, ancak biçim olarak biraz daha farklı bir yaklaşıma sahip sanat pratikleri de uygulanmaktadır. Bilhassa özel bir nokta ve objektiften bakıldığında anlam kazanan sanat eserleri, bir bakıma daha önce bahsedilen sanat dinamiklerinden farklıdır. Oldukça etkileyici olan bu eserlerde, kullanılan nesnenin gerek formu gerekse renk ve dokusu gibi özellikleri yerleşim planı açısından önemlidir. Eseri oluşturan bu elemanların birbirleriyle olan ilişkileri, bütünün anlamlı bir şekilde algılanabilmesine hizmet eder. Örneğin, Fransız sanatçı Bernard Pras, deneyimi sayesinde nesnelere karşı bir algısı olduğunu ve aklına gelen fikri kavramsallaştırmak adına çeşitli materyallerden faydalandığını dile getirir. Pras’ın bir bakıma farklı bir teknik ve alternatif yaklaşımlarıyla yeniden ürettiği eserlerinde “göstergelerarası alışverişler estetik tavrının

belirleyici unsurlarından birisidir. Ancak görünenin altında sanatçının eserlerinde yapı-sökümün izlerine rastlanmıştır” (Kodal ve Öztürk, 2022:1793).

Pras, nesneleri yerleştirme esnasında her bir hamlesinin ardından konum, renk, biçim, doku vb. özellikleri açısından uygunluğunu kontrol etmek ve süreci kayda almak adına çalışmanın fotoğraflarını çeker. Bir nevi objektifin bulunduğu nokta izleyicinin görme açısı ve mesafesiyle doğrudan ilişkilidir. Sanatçı, tıpkı *'Tom Murphy'* isimli eserinde de (Görsel 1) görüldüğü gibi birçok çalışmada anlamsız biçimde duran nesneleri düzenleyerek onlara anlam yükleme arzusundadır. İfade ve anlamı güçlü kılan ise sembolik ve eklektik nesnelere oluşturulan kompozisyonun bütünsel kimliğidir (İlbars ve Tosun, (TRT 2), 2020). Böylece Pras, konuya göre seçtiği her bir nesneye misyon yükler; kimi nesnelere bıyığa, göze, burna ve ağza dönüşerek figürün bir parçası haline gelirken kimileri zemin veya mekânı oluştururlar.



Görsel 1. Bernard Pras, *Tom Murphy*, 2003, İspanyol Kemerli, Galway/ İrlanda.

Benzer paradigmalara sahip çalışmalar, genellikle özel bir noktadan bakılması veya aydınlatılması gerektiği gibi belirli kurallar dahilinde planlanır. Bu tavrı sergileyen sanatçıların, niteliksel özelliklerinin birbirinden farklı olduğu nesnelere oluşturdukları eserleri, alternatif bir ifade biçimine sahip olmalarının yanı sıra, anamorfoz ilkesiyle tasarlanmışlardır. Dolayısıyla kullanılan her bir nesnenin konumunun doğru belirlenmesi ve yerleştirilmesi oldukça önemlidir.

Bu tür ilginç uygulamalardan biri de 3B (üç boyutlu) heykellerle oluşturulan 2B (iki boyutlu) gölgeler ve sanatsal efektler yaratılan benzersiz bir heykel sanatı biçimi olan *Shadow Art* yani *Gölge Sanatı*'dır (Sadakar, Tiwari ve Raman, 2021:1). Gölge sanatı sadece bu tür

sanatsal teknik ve yöntemlerle sınırlı değildir ancak bu kapsamdaki sanat pratiklerinde sanatçılar, izleyicinin algısını heykeller ve ona yansıtılan ışık sayesinde ortaya çıkan gölge imgelere yönlendirirler. Manipülasyonun sanatsal strateji olarak karşımıza çıktığı bu tür eserlerde, bilinçli olarak kaotik bir yapı oluşturulur ve izleyicinin algısıyla oynanır. Diğer bir ifadeyle aldatma, şaşırtma ve bilhassa ikircikli anlam çalışmalarının temel sorunsalı olarak gösterilir.

### 3.2. Gölge Sanatı ve Atık Nesne İlişkisi

Niloy J. Mitra ve Mark Pauly (2009), *Shadow Art* isimli makalelerinde, *Gölge Sanatı'nı*; üç boyutlu heykeller tarafından oluşturulan iki boyutlu gölgelerin sanatsal etki için gerekli olduğu benzersiz bir heykel sanatı biçimidir, olarak tanımlar. “Hem bir hacimlendirme aracı olarak hem de sembolik anlamları ile resmin öğelerinden biri olan ışık-gölgenin çağdaş sanatta nesneye dönüşmesi ile üretilen enstalasyonlarda sanatçılar, ışık ve gölgeyi aynı zamanda birer kavram olarak ele almışlardır” (Demir ve Anbarpınar, 2020:220).

Işığı bloke eden unsurlar ve bunların bileşik gölgesi arasındaki ilişki, yansıtma ve kapatmanın karmaşık uzamsal ilişkileri nedeniyle genellikle mantık dışıdır ve hatta bazen bir tür yanılsama olarak kabul edilir (Park ve Lien, 2016). Ancak tekrar ifade etmek gerekirse, bu yanılsamanın gerçekleşmesi ve gölgelerin biçimsel kaygılarla oluşturulması için, anamorfoz tekniğinin prensipleri gibi uyulması ve dikkat edilmesi gereken çeşitli kurallar vardır. Bu paradigmlar aynı zamanda ortaya çıkan silüetlerin biçimsel ve kavramsal özelliklerine de yön veren unsurlardır.

Çöplerle oluşturulan heykellerin formunu anlamsız kılmak, ışıkla ortaya çıkan silüetin manipülatif yapısı ve şaşırtıcılığını güçlendirir. Diğer bir ifadeyle, ilk bakışta biçimsel olarak heykeller anlamsızlığa veya tam tersine çok anlamlılığa sahiptir. Bu sayede izleyicinin manipülasyona uğratarak gizli imgeden bağımsız heykel ve enstalasyonlara, farklı anlamlar yüklemeleri sağlanır. Ancak çıkarımda bulunma açısından değerlendirildiğinde, eserin sunuluş şekli ve mekânın özellikleriyle birlikte, izleyicinin hangi psikolojiyle ve nasıl baktığı da çok önemlidir. Örneğin, Amerikalı sanatçı Jasper Johns (1930-) 1959 yılında “*Time* dergisine insanların bir resme, herhangi bir sıradan nesneye baktıkları gibi, aynı tarafsızlıkla bakabilmeleri

gerektiğini söyler “aynı bir radyatöre baktığınız gibi” (Johns, 1959:58, akt: Fineberg, 2014:197). “Johns’un çalışmalarında görülmeyen şey -sanatçının altta yatan duyguları- sistematik yokluklarıyla daha kuvvetli hale getirilmiştir” (Fineberg, 2014:197). Tıpkı atık nesnelere oluşturulan heykellerde olduğu gibi, gizli olan, formalist yaklaşımından ziyade kavramsal yaklaşımdır. Diğer bir ifadeyle, ışık kaynağı olmadığında gizli kalan ve ışıkla ortaya çıkan gölge imajlarda saklı olan şey, verilmek istenen mesaj ve yüklenen anlamdır. Bu perspektiften bakıldığında ve tekrar ifade etmek gerektiğinde, çalışmanın kapsamında veya özü odağında, görsel kültür ve sosyal gerçeklere odaklanarak akümüasyonu, enstalasyonu ve heykeli gölge sanatıyla birleştiren sanatçıların başında Fukuda, Kumi Yamashita, Wiegman, Noble ve Webster gibi isimlerin yer aldığı söylenebilir.

Örneğin, Çağdaş sanatçı Yamashita’nın, basitmiş gibi algılanan nesne kurulumları aslında belirli bir düzende oluşturulmuştur. Aynı zamanda şaşırtıcı ve anlamlı silüetin ortaya çıkması ise doğru yönden aydınlatılması kuralına bağlıdır. Diğer taraftan Hollandalı multidisipliner sanatçı Wiegman da tıpkı *Metaphora (Metafor)* isimli çalışmasında (Görsel 2) görüldüğü üzere, benzer konsept ve paradigmlar doğrultusunda, atık yığınlarını aydınlatarak duvarda çeşitli silüetler oluşturur.



Görsel 2. Diet Wiegman, *Metaphora (Metafor)*, detay (sağda), 1988.

Kırık cam ve ayna yansımalarını bütünleştirdiği heykellere de imza atan Wiegman, yaklaşık yarım asırdır ışık ve gölge konseptiyle birlikte gündelik nesnelere dönüşen çöp ve çeşitli malzemeleri geliştirerek *tüketim* kavramı hakkında mesajlar içeren sanat eserleri üretir. Birçok konuyu tasvir eden sanatçının, çalışmalarında sosyal meselelere meydan okuduğunu ve gözü kandırdığını ifade eden Swartz'a (2013) göre, bu heykellere nasıl bakarsanız bakın, net olan bir şey var ki o da Wiegman'ın çöpleri güzelleştirdiğidir.

İlk bakışta rastgele konumlandırılmış, tuhaf ve kaotik görünen nesne yığınlarından gözümüzü ayırıp duvara yönelttiğimizde, inanılmaz derecede ayrıntılı gölgeler belirir. Kâh bu manipülatif yapıya sahip olan ve atık nesne ile oluşturulan gölge sanatının yaratım sürecindeki formalist ve stratejik yaklaşımlar kâh birbirini destekleyen veya güçlendiren zıt kavramların fenomenolojik bağlamda ele alınış biçimleri merak edilen konulardır. Bu bağlamda da bir sonraki başlık altında, çalışmanın temel konusunu oluşturan atık nesne ve gölgeyi sanatsal ifade aracı olarak kullanan Noble ve Webster'in bu idealizme sahip eserleri arasından seçilen örnekleri incelenmiş ve yorumlamaya çalışılmıştır.

### 3.3 Tim Noble ve Sue Webster'in saklı imgeleri

İngiliz sanatçılar Tim Noble ve Sue Webster, ışık ve gölge heykelleri başta olmak üzere, ilgi çekici, sınır tanımayan teknik ve yöntemlere sahip eserleriyle tanınırlar. Sanatçılar, çöp, kâğıt para, ahşap, metal, tahnit işlemi yapılan hayvan bedenleri ve iskeletlerin yanı sıra birçok nesneyi kullanarak oluşturdukları asambalaj ve heykelleri, ışık ve gölgeyle ilişkilendirirler. Bu bağlamda da gerek temsili ve soyutlama gerekse varlık ve yokluk gibi zıt kavramları vurgulayarak algı psikolojisiyle ilgili sosyolojik mesajlar verirler.

Noble ve Webster, kendileri genellikle sanatlarının ana odak noktası olarak görünürler. Bu sadece sanatçıların egosunun çılgına döndüğü bir durum değil, tamamen yeni bir otoportre biçimi yaratmak için kendi hayatlarının temasını aldıkları kişisel bir keşif yolculuğudur (Sanders, 2007:406-407). Bu nedenle de sanatçıların gölge otoportrelerinde daha çok kendilerini model olarak kullandıkları görülür.

Noble ve Webster, eklektik ama aynı zamanda tesadüfen biriktirilen atık nesnelere, ilk bakışta sıradan ve karmaşık gibi görünen ancak dikkat çekici yerleştirmelere ve heykellere

dönüştürürler. Böylece eserlerini üretim sürecinde, tüm olasılıkları denemenin; heyecan verici ve nefesleri kesen bir şeyler aramanın peşindedirler. Sanatçıların çöplerle oluşturduğu bu çalışmaları, daha çok tüketim kültürünün zararlı etkileriyle ilişkilendirdikleri çağdaş teknik ve yansıtma biçimlerine sahiptirler. Alaycı bir yaklaşımla aşırı tüketime karşı bir haykırış sergileyen sanatçılar, daha çok izleyicinin soyut görüntüleri nasıl algıladıkları ve anlamlandırdıkları konusuna odaklanırlar. Fenomenolojik bağlamda izleyicilerin beklentilerinin aksine nesnelere yeni misyonlar ve anlamlar yükleme eğilimindedirler (<http> 1).

Sanatçıların nesne yığınlarıyla oluşturduğu gölgelerin çıkış noktası tamamen rastlantısalıdır. Noble, tesadüfen gerçekleşen bu olayı şu şekilde açıklar: “Bir gün eski stüdyomuzda spot ışıkları kurmuştuk. Sanırım Sue ışığın önüne geçti ve uzak duvara inanılmaz bir gölge düştü. Kalktım ve etrafını çizmeye başladım. Başta ne olduğunu anlamadık. Bunu ilişkilendirebileceğimiz hiçbir şey yoktu ama çok geçmeden dairenin etrafında uzanıp kendi dublajımızı yapabileceğimizi görmek için bulabildiğimiz her şeyi toplamaya başladık ve böylece ilk gölge çalışması doğdu” (Sanders, 2007:406). Böylece sanatçılar, gölge konseptiyle her geçen gün farklı malzeme ve tasarıma sahip çalışmalar üretmeye başladılar.

Sanatçıların, Platon’un fenomenolojik mağara alegorisine öykünme olarak da yorumlanabilen çalışmalarını oluşturmak adına kullandıkları malzemeler arasında, tahnit işlemi görmüş hayvanlar, metaller, ahşaplar ve büyük bir kısmını oluşturan evsel atıklar yer alır. Gölgenin anlamlı bir form oluşturabilmesi için, bu nesnelere büyüklüğü, formu, transparanlığı, açısı ve konumu gibi dikkat edilmesi gereken önemli hususlar vardır. Daha sonrasında ise rengi, dokusu, diğer nesnelere ile olan ilişkileri ve bağlayıcı özellikleri gibi birçok noktaya da dikkat edilmesi gerekir. Örneğin, sanatçıların ilk çalışmalarından biri olan *Miss Understood & Mr Meanor* (1997) (Görsel 3), gözlükler, ilaç kutuları, ambalajlar, kibrit kutuları ve çeşitli plastik eşyalar olmak üzere günlük kullanılan birçok kişisel ve evsel atık bir araya getirilerek yapılmıştır. Çalışmanın üzerine yansıtılan ışıkla birlikte duvarda sanatçıların kaziğe saplanmış kesik kafa silüetleri belirir. Kesik kafalardan damlayan kanın vermiş olduğu ürkütücü etkiye rağmen oyunun içindeymiş gibi algılanmaya meyilli, alaycı bir tavır ve ironik yaklaşım da sergilenmiştir. Aynı zamanda *duyarsızlaşma* kavramını da akıllara getiren çalışmada, her bir nesnenin metafor olarak kullanılmasından ziyade biçimsel özelliklerinden faydalanarak oluşturulan ve bütüne

bakıldığında anlamlandırılabilen gizli imgeler, kâh zıt bir kavramı kâh ikinci bir anlamı barındırırlar.



**Görsel 3.** Tim Noble, Sue Webster. *Miss Understood & Mr Meanor*, (1997), Çöp ve Kişisel Eşyalar, Ahşap, Işık Projektörü, Işık Sensörü, 60 x 70 x 140 cm.

Şaşırtıcı ve ilgi çekici, aynı zamanda hem itici hem de baştan çıkarıcı olan bu çalışma, sanatçıların soyut formların figüratif eserlere dönüşme yeteneğini nasıl yeniden tanımladıklarını gözler önüne seren bir örnektir (<http> 2). Heykel, iki dikey ahşap direğe tünemiş yaban arısı yuvalarına benzeyen iki ayrı birikmiş çöp topluluğundan oluşur. Çeşitli dokular yığınının ustalıkla manipüle edilmesi, sanatçıların kafası kesilmiş ve şişlere saplanmış kusursuz profillerinin duvara yansımalarıyla sonuçlanır. Gölgelemlerin gerçekliğin küçültülmüş bir yansıması olduğu fikri (...) Noble ve Webster'in çalışmalarına sosyo-eleştirel bir bakış açısı kazandırır. Bu da sanatçıların araç seçimiyle ilgili soruları gündeme getiriyor: Noble ve Webster'in dünyasında çöp, enkaz ve hayvan kadvraları, gerçek bilgi ve saf formdur (<http> 2).

Amerikalı küratör Jeffrey Deitch'in (2009) de ifade ettiği gibi, Noble ve Webster, gölge heykelleriyle soyut ve temsili olanı birleştirmeyi başardılar. Bu başarının en iyi örneklerinden biri olan *Dirty White Trash (With Gulls) / Kirli Beyaz Çöp (Martılar ile)* (1998), (Görsel 4), güzellik ve pisliğin, biçim ve anti-formun bir birleşimidir. Biçimci mantığın somutlaşmış hali olan ve kendi yaratım sürecine sahip bir sanat eseridir. Aynı zamanda, formalizmin temsil ettiği her şeyin inkarıdır (<http> 3).



**Görsel 4.** Tim Noble, Sue Webster, *Dirty White Trash (With Gulls) / Kirli Beyaz Çöp (Martılar ile)*, 1998, 6 aylık çöp, 2 tahnit işlemi yapılmış martı, ışık projektörü.

*Dirty White Trash*, sanatçıların altı ay boyunca evlerindeki günlük biriktirdikleri evsel atıklarıyla oluşturdukları sofistike bir çöp yığını gibi görünür. Ancak bu çöp yığını ışık kaynağı tarafından aydınlatıldığında ortaya çıkan mükemmel bir gölge silüetinde görüldüğü üzere sanatçılar, ellerindeki kadeh ve sigarayla anın tadını çıkarır gibidirler (<http> 1). Günlük yaşama ayak uyduran silüetlere bakıldığında, gerçek ile gizli olanın kesiştiği veya karşı karşıya geldiği noktada, kaygılara, korkulara ve yaşanmış zorluklara karşı kazanılan bir zaferin ya da hak edilen bir ödülün kutlandığı an görülür. Bu çöp yığını ve oluşan gölge, ironik bir yaklaşım sergilendiği ve aynı zamanda sebep-sonuç ilişkisinin de sorgulanabileceği bir eserdir.

Daha sonraki yıllarda sanatçılar, *The Undesirables / İstenmeyenler* (Görsel 5) ve yine benzer şekilde ürettikleri *Wasted Youth / Harcanmış Gençlik* (Görsel 6), gibi eserlerini de yakın çevreden topladıkları gündelik nesnelere oluşturmuşlardır. Geniş alanı kaplayan çalışmalar, dağınıklık hissiyatını ve müsriflik kavramını çok daha etkin kılar.





**Görsel 5.** Tim Noble, Sue Webster, *The Undesirables /İstenmeyenler*, 2000, Çöp kutusu, elektrikli vantilatör, 3 ışık projektörü ve renkli jeller, duman makinesi, Boyut değişkeni.

Bu eserlerdeki çöp ve döküntü gerçek ve anlaktır; atık yönetimine yönelik her zamanki *gözden irak, akıldan irak* yaklaşımının bir reddidir. Sanatçılar, bu *anti-anıtlara* ışık tutarak, bu karmaşanın arkasında olan insanları tam anlamıyla ifşa ederler. Gördüğümüz silüetler, ustaca yapılmış otoportreler, sanatçıların çöp devrimindeki kendi rollerinin bir itirafı olarak kabul edilir (http 4).



**Görsel 6.** Tim Noble, Sue Webster, *Wasted Youth /Harcanmış Gençlik*, 2000. Çöp, gıda kopyası, McDonalds ambalajı, ahşap, ışık projektörü 210 x 134 x 66 cm.

Başta ahşap parçalar olmak üzere çeşitli atıklardan oluşan '*Real Life is Rubbish / Gerçek Hayat Çöptür*', isimli çalışmalarına (Görsel 7), ise ışık yansıtıldığında, duvarda sırtlarını birbirine dönmüş şekilde oturan silüetler belirir. Anamorfik ve dolayısıyla karmaşıkmiş gibi görünen çöp topluluğu ile duvardaki sessiz gölgeler arasındaki karşıtlık, aynı zamanda fiziksel bir dönüşümü de içerir. Nesne yığınının sahip olduğu kaotik yapı, gölgeyle birlikte yerini sadeliğe ve sessizliğe bırakır. Yine diğer örneklerde olduğu gibi bu çalışma, *gerçeklik* kavramı ekseninde zıt kavramları

sorgulatarak, izleyicilerin kafasında; Asıl gerçeklik hangisidir? gibi fenomenolojik bağlamda soru işaretleri bırakır.



**Görsel 7.** Tim Noble, Sue Webster. *Real Life is Rubbish /Gerçek Hayat Çöptür*, 2002, Karışık teknik, ışık projektörü.

Işık ve gölge, kilit oyuncular ve aynı zamanda düşmanlar olarak, Noble ve Webster'ın sanatında her yerde mevcuttur. Bileşenler arasında ortaya çıkan çekim hayrete düşürür, eğlendirir, uyarır ve tahrik eder (Hürlimann, 2020). Örneğin sanatçılar, nesneyi atık olarak kabul etmeyi reddettikleri bir diğer eserleri *Sunset Over Manhattan/ Manhattan'da Günbatımı* (Görsel 8), ile izleyiciye direkt olarak 'şehriniz çöpten ibarettir' veya 'şehriniz çöp dolu' mesajını iletmektedirler. Çöpe daha yakından bakıldığında, izleyici atış uygulamalarının izlerini görebilir. Bu izler ölümü çağrıştırırken, gölgeleri şehrin ışıklarına dönüşür (Dede, 2020:24).



**Görsel 8.** Tim Noble, Sue Webster, *Sunset Over Manhattan / Manhattan'da Günbatımı*, 2003, Sigara paketleri, hava tabancası saçmalarıyla delinen teneke kutular, ahşap tezgâh, ışık projektörü, 110 x 31 x 75 cm.

Sanatçılar, aynı zamanda eserleriyle sanatın metalaşmasına, yani ticarileştirilmesine karşı bir tavır sergilerken bu konu ve kullandıkları atık nesnelere ilgili şöyle bir açıklamada bulunurlar: Shoreditch'te yaşarken etrafımız çöplerle çevriliydi ve bu da bizi çöplere karşı bir hayranlık duymaya yöneltti; çöp kültürü, çöp imgesi, çöp estetiği yaratma vb. Sanat dünyası, zenginlik ve gücün sembolleri haline gelen arzu edilen metalar yapmakla çok ilgilidir. Bir zamanlar ölü olan bir şeye yeniden hayat vererek sanat yapmaya yönelik tüm bu yaklaşımı tersine çevirmek istedik (Sanders, 2007:406-407). 2001 yılında Londra'nın Doğu Yakasında harap bir mobilya fabrikasını satın alarak stüdyoya dönüştüren Webster ve Noble, atık nesnelere yanı sıra metaller, ahşaplar, *tahnit* işlemi yapılmış tilki, balık, kuğu, karga, kuş ve fare gibi evcil hayvanların iskelet yığınlarıyla da oluşturdukları çeşitli gölge imgeleriyle, bu amaç ve ideolojilerini destekleyici birçok somut örnekler sunmuşlardır.

#### 4. SONUÇ

Temel dayanağı resmin dokusunu zenginleştirmek olan ve 20. Yüzyılın başlarında uygulanan kolaj tekniğiyle birlikte nesne, sanatın temel bir unsuru haline gelmiştir. Daha sonraki yıllarda nesne, gerek kendi başına bir sanat eseri gerekse performans, enstalasyon, heykel gibi sanat pratiklerinin vazgeçilmesi zor ve önemli bir öğesi olmuştur. Böylece "sanat eseri ile sıradan nesne, sanatçı, izleyici ve sanat dalları arasındaki sınırların kalkması; entelektüel düşüncenin, sanat yapma sürecinin sanat eseri olması..." (Huntürk, 2016:249) gibi Postmodern olgu ve düşünceler, bu tür sanat dinamiklerinin metalaşmadan uzak olduğunu savunan göstergeleri haline gelmiştir.

Sanat dinamiklerindeki paradigmanın değişmesinde etken olan endüstrileşme ve modernleşme aynı zamanda izleyicinin de sanat eserine bakış açısını yönlendirme konusunda önemli bir role sahiptir. Tasarım ve uygulama bağlamında muazzam eserler üreten kimi sanatçılar, salt biçimsel kaygıların ötesinde, yaşadıkları dönemin toplumsal sorunlarının başında gelen israf; diğer bir ifadeyle aşırı tüketime dayalı atık probleminin çözümüne odaklanırlar. Dolayısıyla sanatta yeni yaklaşımlar ve teknik bağlamda radikal tavırların sergilenmesi bu etkenlerin en belirgin örnekleri olmuştur.

Anamorfik düzenlemelerde her bir nesne sıradan olmaktan çıkarak eklettik ve aynı zamanda misyonu olan bir sanat unsuru haline dönüşür. Montaj yönteminin gözlemlendiği yerleştirmelerde nesne herhangi bir değişime uğramadan gerek kendi başına gerekse diğer elemanlarla bütünlük oluşturacak şekilde tamamlayıcı bir unsur olarak kullanılır. Ancak gölge formu oluşturulan düzenlemelerde yer alan nesnelerin ana hatları, göz ardı edilmemesi gereken hususlardan birisidir. Bu noktada nesnenin rengi ve dokusu gibi özelliklerinin yanı sıra, transparanlığı ve formu, gölgenin şekli ile doğrudan ilişkilidir. Diğer taraftan nesnelere üzerine yansıtılan ışığın açısı, şiddeti ve uzaklığı da teknik hesaplamalarla yapılmalıdır. Aksi takdirde heykeller farklı yönlerden aydınlatıldığında gölgeler biçimsel bozukluklara uğrar ve anlamsız hale gelirler. Dolayısıyla yöntem ve teknik açıdan sanatçılara rehberlik edecek nesnelerin büyüklüğü, uzamı ve espası gibi ilkesel kaygıların güdülmesi gerekmektedir.

Kimi sanatçılara göre nesnelerin ilgi çekiciliğini ve estetiğini arttıran; solan renkleri, zaman aşımı ile biçimsel deformasyonlara uğramasıdır. İzleyici, gelişigüzel konumlandırılmış gibi görünen nesnelerin bütününe bakarak orada var olan şeyi gözlemlemeye ve anlamaya yönelir. Bu noktada temel olan, bir araya getirilen nesnelere bağımsızmış gibi görünen veya çok daha farklı bir anlama sahip olan gölgelerdir. Bu durumda da gerek formalist gerekse anlamsal bağlamda ikircikli bir durum söz konusudur. Diğer bir ifadeyle bakılanlar görünürde çöp yığınlarıdır ancak bunlar alışılmışın dışında, her biri izleyici tarafından farklı anlamlar çıkarılabilecek eklettik nesnelerin birlikteliğidir. Buna ilaveten izleyici, çöp yığınları olarak görülen çalışmaların temel unsurları olan nesnelere tek başına yorumlamak yerine bütün olarak algılayarak birbirleriyle ilişki kurmaya yönelir.

Noble ve Webster'ın sanatında genellikle varlık göstererek merkezi bir rol oynayan ışık ve gölge, muhteşem oluşumların ve tasarımların vaz geçilmez unsurları olmuştur. Hürlimann (2020)'in da bahsettiği gibi sanatçıların izleyiciyi uyaran, hayrete düşüren ve eğlendiren çalışmaları yanılsama ve gerçeklik, ışık ve gölge, biçim ve anti-biçim, yüzey ve kütle gibi zıt kavramların ekseninde tasarlanmışlardır. Noble ve Webster'ın dünyasında çöp, moloz ve hayvan kadvraları, gerçek bilgi ve saf biçimdir. Sanatçıların duygularını, düşüncelerini, ideolojilerini yansıtan ve izleyiciyi manipüle etme özelliğine sahip olan eserlerinde, yeni bir mekân, yeni bir anlam, yeni bir kimlik ve hayatın temsili söz konusudur. Bu sayede sanatçılar,

görünenin ötesine geçen sanatsal etkilerin yaratabileceğini gösterdikleri çalışmalarıyla, izleyicinin algısını, asıl gerçeklikten öte algılanmak istenen ve hayal edilen gerçekliğe yönlendirirler.

### Kaynakça

- Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açılımlarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 6. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Barrett, T., (2015). "Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri", çev. Esra Ermert, (1. Baskı), İstanbul: Hayalperest.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu, Söylenceleri/Yapıları*, çev. Ferda Keskin, Hazal Deliceçaylı, 3.Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dede, E. (2020), "Facing Trash in The Shadow of The Society as a Sign of Contemporary Art", *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 5 (11), s. 15-28.
- Demir, R. & Anbarpınar, E. (2020). "Mağara Alegorisi ve Gölge Arketipi Bağlamında Çağdaş Sanat Nesnesi Olarak Işık-Gölge Enstalasyonu", *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 5 (11), s. 219-231, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijia/issue/62975/954871>.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*, 3.Baskı, çev. S. Atay Eskier, İzmir: Karakalem.
- Harman, G. (2022) *Sanat ve Nesnelere*, çev. Oğuz Karayemiş, 1. Baskı, İstanbul: Ayrıntı.
- Hodge, S. (2022). *Modern Sanatın Kısa Öyküsü*, çev. Deniz Öztok, İstanbul: Hepkitap.
- Huntürk, Ö. (2016), *Heykel ve Sanat Kuramları*, 1. Baskı, İstanbul: Hayalperest.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kodal, T. & Öztürk, Ö. (2022). "Bernard Pras'ın Eserlerinin Anamorfoz, Göstergelerarasılık ve Yapısöküm Bağlamında İrdelenmesi", *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 9(87), 1792-1805, <http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.3205>.
- Mitra, N. J., Pauly, M. (2009). "Shadow Art" *ACM Transactions on Graphics*, 28 (5), Article 156, DOI = 10.1145/1618452.1618502 <http://doi.acm.org/>.
- Sadekar, K., Tiwari, A., Raman, S. (2021). "Shadow Art Revisited: A Differentiable Rendering Based Approach", arXiv:2107.14539v1 [cs.CV] 30 Jul 2021, <https://arxiv.org/pdf/2107.14539.pdf>, Erişim tarihi:20.05.2023.

Sağlam, F. & Enginoğlu, T. (2016). "Atık Nesnelerin Sanat Eğitiminde Kullanılması", *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi*, 7 (14), 45-58, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/baebd/issue/31810/349059>.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2010). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Toluyağ, D. (2020). "Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekân, Nesne ve Sanatçı Örnekleri", *Akademik Sanat*, 5 (11), s. 101-114.

Toluyağ, D. (2021). "Sanatta Akümülyasyon Yöntemiyle Nesnelerin Sanat Yapıtına Dönüştürülmesi", *İdil*, 78, s. 185–196, doi: 10.7816/idil-10-78-02.

Yılmaz, B. (2015). "Atık Nesneden Sanat Yapıtına Malzemenin Dönüşümü", *Art-e Sanat Dergisi*, 8 (15), s. 185-197, <https://dergipark.org.tr/en/pub/sduarte/issue/20736/221625>.

### İnternet Kaynakları

Hürlimann, M. J., (2020), "Tim Noble & Sue Webster The Magic of A Currency", [https://www.nicolaernicollecollection.ch/fileadmin/Files/Documents/Noble\\_Webster\\_Maude\\_Gang-H%C3%BCrlimann\\_2020.pdf](https://www.nicolaernicollecollection.ch/fileadmin/Files/Documents/Noble_Webster_Maude_Gang-H%C3%BCrlimann_2020.pdf), Erişim tarihi: 22.03.2023.

İlbars, T., Tosun, E.D., (2020). "Geri Dönüşen Sanat", TRT 2, <https://www.trt2.com.tr/sanat/geri-donusen-sanat>, Erişim tarihi: 10.06.2023.

Medina, M., (2014) "The Aztecs of Mexico: A Zero Waste Society" *Development & Society: Traditional Knowledge, Waste, Sustainability, Pollution, Land Management*, <https://ourworld.unu.edu/en/the-aztecs-of-mexico-a-zero-waste-society>, Erişim tarihi: 25.02.2023.

Park, Y., Lien, J. M. (2016). *Fabricate 2.5D Shadow Art Sculpture*, <http://igs2016.mi.fu-berlin.de/proceedings/fase2016/papers/2.pdf>, Erişim tarihi: 20.02.2023.

Sanders, M. (2007) "Scarlett" *Another Magazine London (Spring/Summer 2007)*: 400–11, [http://www.timnobleandsuewebster.com/another\\_magazine\\_2007.html](http://www.timnobleandsuewebster.com/another_magazine_2007.html), Erişim tarihi: 14.04.2023.

Swartz, J. (2013), "Artist Turns Trash Into Michelangelo, Abc News, " <https://abcnews.go.com/blogs/headlines/2013/03/sculpting-shadows-diet-wiegman/>, Erişim tarihi: 20.02.2023.

http 1. Works from the Dakis Joannou Collection, (2000), Press Release Tim Noble & Sue Webster Masters of The Universe, Athens, [https://deste.gr/wp-content/uploads/2013/07/2000\\_NW-DG\\_Press-Rel-EN.pdf](https://deste.gr/wp-content/uploads/2013/07/2000_NW-DG_Press-Rel-EN.pdf), Erişim tarihi: 21.02.2023.

http 2. Seditonart, (2011) "Tim Noble ve Sue Webster, Miss Understood and Mr Meanor" [https://www.seditonart.com/tim\\_noble\\_and\\_sue\\_webster](https://www.seditonart.com/tim_noble_and_sue_webster), Erişim tarihi: 23.02.2023.

http 3. Deitch, J. (2009) "Black Magic" in "Wasted Youth" New York: Rizzoli International Publications, US.,/https://en.wikipedia.org/wiki/Tim\_Noble\_and\_Sue\_Webster#cite\_note-Deitch-20, Erişim tarihi: 12.04. 2023.

http 4. Art Works for Change,(t.y). https://www.artworksforchange.org/portfolio/tim-noble-and-sue-webster/, Erişim tarihi: 14.04.2023.

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Bernard Pras, *Tom Murphy*, 2003, İspanyol Kemer, Galway/İrlanda  
https://bernardpras.fr/voyage/tom-murphy/ Erişim tarihi: 10.10.2022.  
https://streetartutopia.com/2021/09/02/tom-murphy/, Erişim tarihi: 10.10.2022.

Görsel 2. Diet Wiegman, *Metaphora*, 1988 https://dietwiegman.tumblr.com/light%20sculptures/, Erişim tarihi: 02.11.2022.

Görsel 3. Tim Noble, Sue Webster. *Miss Understood & Mr Meanor*, (1997), Çöp ve Kişisel Eşyalar, Ahşap, Işık Projektörü, Işık Sensörü, 60 x 70 x 140 cm.  
http://www.timnobleandsuewebster.com/miss\_understood\_1997.html, Erişim tarihi: 03.03.2023.

Görsel 4. Tim Noble, Sue Webster, *Dirty White Trash (With Gulls)* 1998, 6 aylık çöp, 2 tahnit işlemi yapılmış martılar, ışık projektörü, http://www.timnobleandsuewebster.com/dirty\_white\_trash\_1998.html, Erişim tarihi: 02.12.2022.

Görsel 5. Tim Noble, Sue Webster, *The Undesirables* (2000), Çöp kutusu, elektrikli vantilatör, 3 ışık projektörü ve renkli jeller, duman makinesi, http://www.timnobleandsuewebster.com/the\_undesirables\_2000.html, Erişim tarihi: 02.02.2023.

Görsel 6. Tim Noble, Sue Webster, *Wasted Youth*, (2000). Çöp, gıda kopyası, McDonalds ambalajı, ahşap, ışık projektörü 210 x 134 x 66 cm.  
http://www.timnobleandsuewebster.com/wasted\_youth\_2000.html, Erişim tarihi: 03.02.2023.

Görsel 7. Tim Noble, Sue Webster, *Real Life is Rubbish*, 2002, Karışık teknik, ışık projektörü.  
http://www.timnobleandsuewebster.com/real\_life\_is\_rubbish\_2002.html, Erişim tarihi: 28.01.2023.

Görsel 8. Tim Noble, Sue Webster, *Sunset Over Manhattan*, 2003, Sigara paketleri, hava tabancası saçmalarıyla delinen teneke kutular, ahşap tezgâh, ışık projektörü, 110 x 31 x 75 cm.  
http://www.timnobleandsuewebster.com/sunset\_manhattan\_2003.html, Erişim tarihi: 30.03.2023.

## MODERNİZMDEN BİR KOPUŞ: PICTURES\*

### A BREAK WITH MODERNISM: PICTURES

Hakan Şarkdemir\*\*

#### Öz

Modernist eleştirmenlere göre her bir sanatın kendi özerkliğini kendine en uygun ortamın sınırları çerçevesinde tanımlamak zorunda olması, modern sanatların tarihsel bir özelliğidir. Bu bakış açısı, resim sanatının iki boyutluluğunu heykelin üç boyutluluğundan kesin bir çizgiyle ayırır. Buna göre farklı mecraları bir araya getirdiği için teatralleşen bir sanat, modernist paradigmayla çelişir. Özellikle Minimalizm, Kavramsal Sanat, Somut Şiir gibi anlayışlar böylesi bir diyalektikle bağdaşmaz. Yetmişli yıllarda "Pictures" sergisiyle öne çıkan Temellük Sanatı da bu anlamda modernist ütopyanın dışında kalır. Geleneksel medyumların yanı sıra, fotoğraf, film, performans gibi farklı ortamları sanatsal üretime dâhil eden Temellük sanatçıları, sıklıkla kültürel alandan ödünç aldıkları kavramları, imgeleri ve görüntüleri kullanırlar. Post-medium çağına özgü öncü bir eğilim olarak, özerklik ve orijinallik gibi paradigmaları sorgularlar. Bu çalışma, kökenini tragedya bulan çağdaş sanatın önemli bu uğrağını ele alarak geleceğin ileri sanatına katkı sunmayı hedefler.

**Anahtar Kelimeler:** Temellük Sanatı, Douglas Crimp, Post-medium, Postmodernizm, Küratöryel Sergi.

#### Abstract

For modernist critics, "it is a historical characteristic of the modern arts that each art has had to define itself in terms of the limitations of it is proper medium". That perspective clearly divides the two-dimensionality of painting from the three-dimensionality of sculpture. Accordingly, an art that becomes theatrical as it brings different media together contradicts the modernist utopia. For example, Minimalism, Conceptual Art, Concrete Poetry are not particularly compatible with such a dialectic. Appropriation Art, which came to the scene with "Pictures" exhibition in the seventies, was in that sense a complete break with modernism as a whole. Incorporating different mediums such as photography, film, performance, as well as traditional mediums, into artistic production, Appropriation artists often used concepts, images and pictures which they borrowed from the cultural field. They questioned modernist conventions (e.g., autonomy, originality), as an avant-garde shift peculiar to the post-medium age. This article aims to contribute to a progressive art of the future by addressing an important moment of contemporary art that finds its origin in tragedy.

**Keywords:** Appropriation Art, Douglas Crimp, Post-medium, Postmodernism, Curatorial Exhibition.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru Tarihi: 06.09. 2023- Kabul Tarihi: 02.11.2023.*

\*Makale, "Dil Temelli Sanat: Dilin ve Yazının Görsel Boyutları" başlıklı sanatta yeterlik tez çalışması kapsamında üretilmiştir.

\*\*Sanatta Yeterlik Öğr., Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana-Sanat Dalı, hakansarkdemir@hacettepe.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-4113-2822>, Ankara/TÜRKİYE.



## 1. Giriş

Douglas Crimp'in küratörlüğünü yaptığı "Pictures / Resimler" sergisi<sup>1</sup>, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Troy Brauntuch, Robert Longo ile Philip Smith'in işlerini bir araya getirir. Kitle kültürüne ve iletişim araçlarına bakışları itibarıyla ortak bir paydada buluşan söz konusu sanatçılar, Kavramsal Sanatın ardından farklı mecralarda ortaya koydukları işlerle mevcut sanat anlayışına aykırı resimler ve durumlar üretirler<sup>2</sup>. Sergi, Jack Goldstein'in renkli kısa filmlerini ve fotoğraflarını, Sherrie Levine'in grafik kâğıdı üzerine floresan boyayla seri olarak ürettiği profilleri, Troy Brauntuch'ın baskılarını, Philip Smith'in büyük ölçekli pastel resimlerini ve Robert Longo'nun parlak emaye ile boyanmış dökme alüminyum rölyeflerini içerir.

Crimp, sergi kataloğu (1977) için yazdığı metnin<sup>3</sup> yanı sıra, *October* dergisinde yayımlanan makalesinde (1979) sergide yer alan sanatçıların çalışmalarını teorik bir çerçevede içinde sunar. Söz konusu makalede Crimp, sergi başlığı olarak "pictures" (resimler) sözcüğünü tercih edişini, işlerin yalnızca en belirgin görünümünü değil, aynı zamanda taşıdıkları belirsizlikleri de aktarma beklentisiyle açıklar. İlk bakışta resim sözcüğü, bir çizime, tabloya, baskıya ya da fotoğrafa karşılık olarak kullanılır. Eylem olarak düşünüldüğündeyse bu sözcük, zihinsel bir sürece ait olduğu kadar estetik bir nesnenin üretimine de karşılık gelir. Bu bağlamda belli bir ortamla sınırlı kalmayan yeni sanat, fotoğraf, film, performans ve geleneksel resim, çizim ve heykel yöntemlerini kullanarak resimler üretir (Crimp, 1979:75).

Temellük sanatçıların eserlerini gerçeklik ve temsil kavramları etrafında tartışan Crimp, gerçeklik ve resimler arasındaki ilişkiyi Goldstein'in düşüncesinden yola çıkarak okur. Goldstein'e göre dünyayı ancak onunla aramıza bir mesafe koyarak anlayabiliriz. Bize görünen dünyayı yaptığımız resimler aracılığıyla deneyimleriz. Gazetelerin ve dergilerin sayfalarında, reklam panolarında ya da ekranlarda beliren resimler, nesnelere dair deneyimlerimize eşlik

---

<sup>1</sup> Sergi, 1977 yılının sonbaharında New York'taki Artists Space'de düzenlenmiştir.

<sup>2</sup> Serginin basın bülteninde bu sanatçılar, Kavramsal Sanatın ve yetmişlerin yaygın medya müdahalelerinin ardından çağdaş sanatta ortaya çıkan ilk önemli değişimin temsilcileri olarak sunulur. Artists Space. (1977). "Press Release". <https://texts.artistspace.org/sjexku00>, Erişim tarihi: 25.07.2023.

<sup>3</sup> Crimp, katalog metninde yalnızca "Pictures"ta sergilenen işleri ele almaz; söz konusu sanatçıları farklı işleriyle birlikte daha geniş bir perspektifte değerlendirir.

eder. Bize doğrudan nesnelerin kendisinden çok daha fazlasını söyler. Resimler bizi kendileri aracılığıyla deneyimlediğimiz gerçeğin ötesine davet eder. Ne var ki gerçeklik denen şey çağımızda resimler tarafından istila edilmiş gibidir. Öyleyse, kayıp bir gerçekliği ortaya çıkarmaktan ziyade, gösterge taarruzu altında gerçekliği ele geçiren bu resimlerin nasıl kendi kendine anlam üreten bir yapıya dönüştüğünü belirlemek, resimlerin nasıl üretildiğini ve sanatçıyı buna iten nedeni anlamak zorunlu hâle gelir (Crimp, 1977:3).

## 2. Sanatın Teatralleşmesi ve Temellük Sanatı

Temellük Sanatı kapsamında değerlendirilebilecek “Pictures”, güncel sanattaki belirgin bir paradigma değişimini yansıtır. Temellük Sanatı, tıpkı Fried’in teatrallikle yaftaladığı Minimalizm gibi, modernist gelenekten radikal kopuşun yeni bir aşaması olarak okunabilir. Zaten Crimp de, bu anlayışı Fried’in “Sanat ve Nesnelik” adlı makalesinde ileri sürülen modernist diyalektin dışında konumlandırır (Crimp, 1979:76).

“Pictures” sergisi, Minimalizme yönelik bir tepki olmanın ötesinde, Hal Foster’ın deyişiyle, “geç modern sanat içinde bastırılan teatral varoluş” a geri döner (1996:58). Tıpkı şiirin romanslaşması gibi, sanatın teatralleşmesi olgusu da, modernist eleştirmenlerce sanatın sonunu getiren bir yozlaşma olarak değerlendirilmiştir. Bir sanatın diğerinin kılığına bürünmesi, mecralar arasındaki göreneksel sınırların yıkılışı, modernist projeye yönelik bir tehdit olarak algılanmıştır.

Bu yeni sanat, ne modernist heykelin ve resmin yerleşik biçimlerinin karşısına bizzat bir uzam olarak “üç boyutlu sanat”ı koyan Donald Judd’ı, ne de onun izinde heykelin insanbiçimciliğine karşı “bütünlük”, “simetri”, “soyutluk”, “hierarchy olmayan dizilim” gibi kavramları öneren Richard Morris’in Minimalizmini takip eder (Judd, 2007; Morris, 2007). Buna karşın yine de durumlar sahnelemeye dair avangart stratejiye sahip çıkarken onlara benzer. En azından Temellük Sanatının, sanatı hayattan koparan ihlalcı avangardı takip eden Minimalizmi “literalist sanat” diyerek eleştiren Fried’in modernist yaklaşımını aştığı söylenebilir. Kaldı ki *post-medium* çağının yeni bir aşaması olarak yetmişli yıllarda sanat, resim ve heykel gibi tekil alanlara hapsolmaksızın, çeşitli mecraların birlikteliği içinde gelişebilmiştir. Bu çerçevede, yeni

sanatçılar için heykelden filme, resimden fotoğrafa dek uzanan yeni karar alanları ve seçenekler belirlemiştir.

Greenberg ya da Fried gibi modernist eleştirmenleri rahatsız eden olgu, farklı mecralar arasındaki ikircikli tutumdur. Modernist ütopyanın karşısında gelişen bu ayrıkçı anlayışın, Minimalizm ile Kavramsal Sanatın ardından Temellük sanatçıları tarafından sahiplenildiği ve yetmişli yıllar boyunca devam ettiği söylenebilir. Bir anlamda, Fried'in sanattan beklediği o "hâlihazırdalık", yani eserin her an için kendini ilan ettiği "aşkın konum", yerini minimalist tehlikeye, modernist soyutlamanın karşısında bir tehdit olarak beliren "zamansallık" denen olguya bırakır (2007:844-845). Böylece stratejilerini tiyatrunun mevcudiyetinden ödünç alan bir sanat, yetmişlerde New York'ta sahneye çıkan bir grup sanatçı için, öncü sanatın soy kütüğüne dâhil olan çok önemli bir deneyime dönüşür.

### 3. Resimlerin İçindeki Resimler

Crimp'in "Pictures" sergisiyle ilan ettiği sanat, anlam arayışına dair beklentilerimizle örtüşmeyen, göstergelerin maddi koşullarının ötesinde aşkın bir konumu sahiplenmeyen verimleri kuşatır. "Pictures"taki her resmin altında her zaman başka bir resim vardır. İlksel bağlamlarından koparılan bu resimler şüphesiz, kaynakların ya da kökenlerin değil, "anlamlandırma yapıları"nın peşindedir. Sherrie Levine'in işlerinde karşı karşıya kaldığımız gibi resmettikleri şeyi dahi ifade etmeyen "bu resimlerin özerk bir anlamlandırma gücü yoktur; sunulma biçimleriyle (madeni paraların ön yüzlerinde, moda dergilerinin sayfalarında) anlam kazanırlar" (1979:85-87).

Levine'in özerklik, sahicilik, yazarlık gibi paradigmatları tartışmaya açan işlerinde farklı mecralar ayrıkçı unsurlarla yan yana getirilir. Kültürel alandan temellük ettiği mitsel imgeleri üst üste bindiren sanatçı, devlet başkanlarının ambleme dönüşmüş profillerinin içine moda dergilerinden aldığı sıradan görüntüleri yerleştirerek bir seri iş üretir<sup>4</sup>. Levine, Kennedy silüetini slayt projektörü (Görsel 1), Lincoln'ı kartpostal ilanı, Washington'ı poster olarak tasarlayarak,

---

<sup>4</sup> Levine'in bu resimleri, "Pictures" sergisindeki *Sons and Lovers / Oğullar ve Aşıklar* adlı seri işlerinin devamıdır. Sanatçı, söz konusu seride devlet başkanları ile sıradan figürlerin silüetlerine floresan tempera ile üretilmiş desenler yerleştirmiştir. bkz. Wright. (2023). "Appropriation in Art". <https://www.wright20.com/auctions/2016/02/art-design/149>, Erişim tarihi: 25.07.2023.

“ortama özgüllük” (medium-specificity) denen modernist şemayı sorgular. Söz gelimi Kennedy silüetindeki mecra, odağın yitirildiği resimli bir bilmeceye dönüşür. Burada söz konusu olan ışık mı, 35 mm’lik slayt mı, yoksa dergiden kesip alınmış bir resim midir? Levine’in işlerinin asıl mecrasının ne olduğunu soran Crimp’e göre eğer mecrayı tayin edemiyorsak, modern sanatın alanı dışındayız demektir (1979:85-87).



**Görsel 1.** Sherrie Levine, *Presidential Profile*, 1978, cam slayt ve projektör, 365,8 x 213,4 cm, Paula Cooper Gallery, New York.

“Pictures” çok sayıda kısa filmle katılan Jack Goldstein’in sergide yer almayan *The Jump / Atlama* adlı videosu (Görsel 2) da diğer işleri gibi temellük ediminin özgün bir örneği ya da başka bir deyişle montaj estetiğinin deneysel bir uygulamasıdır. Animasyonun kökeninde yer alan rotoskop tekniğini kullanan Goldstein, özel efekt lensleriyle sanki elmastan yontulmuş gibi görünen hareketli görüntüler üretmiştir. Bu hareketli görüntüler, sıçrayıp salto atarak suya

atlayan üç farklı figüre aittir. Bu ışıltılı figürler, art arda atılan fişekler gibi siyah boşlukta patlayıp ansızın kaybolurlar. Bir sporcunun silüetini yansıtan bu figürler atlayışın sonunda belirgin bir şekilden yoksun hâle gelirler. Figürlerin izdüşümleri, grafiksel planda takip edilemez.



**Görsel 2.** Jack Goldstein, *The Jump*, 1978, video ve rotoskop, Times Square, New York.

*The Jump*, psikolojik açıdan izleyicide bitmemişlik duygusu uyandıran 26 saniyelik bir filmidir. Bir döngü olarak sahnelenen film, Crimp'in deyişiyle "yinelemenin sonsuz yinelenişi"dir. Öyle ki filmin zamansallığı, filmin oynatma süresiyle sınırlı değildir (Crimp, 1979:79-80). Artists Space'de gerçekleşen sergi kataloğu için yazdığı metinde Crimp, gerçek bir olayın kaydı ile izleyici arasında mesafe oluşturmak için Goldstein'in söz konusu kaydı bir dizi işlemden geçirdiğini belirtir. Karşımızda ne trampelen ne kule ne de su vardır. Zira Goldstein'e göre mevcut dünyayı anlamının yolu onunla aramıza mesafe koymaktan geçer. Gerçeklik, dış dünyadan kopup gelen imgeler veya resimler yoluyla anlaşılabilir: "Bu nedenle, üstü örtülü gerçekliği açığa çıkarmak için değil de bir resmin nasıl kendiliğinden bir anlamlandırma yapısına dönüştüğünü saptamak için bizzat resmi anlamak gerekir" (Crimp, 1977:3). Mevcut gerçekliğin içini boşaltıp onu dış dünyadan koparan Goldstein, bir bakıma içi boş bir kabuk gibi sahnelediği göstereni yeni bir anlamla buluşturmak üzere izleyicinin önüne bırakır. İzleyici bu kabuğu yepyeni anlamlarla doldurmakta özgürdür.

Nasıl *The Jump* bir tamamlanmamışlık duygusunu tetikliyorsa, Robert Longo'nun *Sound Distance of a Good Man / İyi Bir Adamın Ses Mesafesi* adlı filmi (Görsel 3) de bizde bir tür eylemsizlik duygusu uyandırır. Filmin oynatılma süresi içinde gördüğümüz yegâne görüntü, bir aslan heykelinin önünde gökyüzüne bakan şapkalı bir adamın yay gibi gerilmiş yarı bedenidir. Bu eylemsizlik duygusunun kaynağı, imgesel bir palimpsesttir. Belli belirsiz bir titreme dışında karşımızda duran görüntü sanki bir filme değil de hareketsiz bir resme (fotoğrafa) aittir. Longo'nun içinde görsel içeriğin kopyaları aynı kaynak çerçevenin içine üst üste kaydedilmiştir. "Donmuş kare" (freeze frame) tekniğiyle üretilmiş olan filmin taşıdığı "psikolojik şok duygusu", Crimp'e göre normal film zamanına hapsedilmiş olan donmuş karenin "dizimsel ayrışma"sı (syntagmatic disjunction) olarak görüldüğünde anlaşılabilir: "Anlatısal zamanın bu beklenmedik terk edilişi, resmin içinde kalması gereken, ama onun bir parçası olduğu zamansal kipten kaçamayan bir okuma talep eder" (Crimp, 1979:83). Longo, anlatısal akışı iptal eden bir eylemsizlik tiyatrosuna yoğunlaşmış gibidir. Anlatı, askıya alınmış ve *diegetic* süreçten kesip alınan tek bir imge parçasına hapsedilmiştir. Bu filmin izleyicisinin bahtına düşen, hareketsiz bir fotoğraftan (still photograph) başka bir şey değildir. İzleyici, bu resimde tam olarak ne olduğunu kestiremese de kurgusallıktan kopup gelen bir şeyin varlığını fark edebilir. Burada açığa çıkan etkinin, sıradan fotoğraflardan çok Cindy Sherman'ın fotoğraflarının (Görsel 4) uyandırdığı etkiye benzediğini söylemek gerekir:

Hareketsiz fotoğrafın genellikle, tam da uzam-zamansal bir fragman olması nedeniyle, kendini gerçeğin dolaysız bir kaydı olarak sunduğu düşünülür ya da aksine hareketsiz fotoğraf, bu çok parçalı nitelikte çatışarak uzayı ve zamanı aşmaya kalkışabilir. Sherman'ın fotoğrafları ise bunların hiçbirini yapmaz. Sıradan şipşak fotoğraflar gibi, fragmanlar gibi görünürler; fakat bu şipşak fotoğrafların aksine, onların parçalanışı doğal sürekliliğe değil, dizimsel bir dizilişe, yani uzlaşımsal, parçalı bir zamansallığa aittir. Filmin anlatısal akışını oluşturan kareler dizisinden alıntılar gibidirler. Taşıdıkları anlatı duygusu, \*söz konusu akışın+ eşzamanlı varlığı ve yokluğudur, ortaya konmuş ama gerçekleşmemiş anlatıya özgü bir ambiyanstir. Kısacası bu fotoğraflar, hareketsiz film hâlinde, "varlığı hiçbir şekilde fragman olmanın ötesine taşmayan" o fragmanlardır (Crimp, 1979:80).

Longo, *İyi Bir Adamın Ses Mesafesi*'ndeki figürün bir benzerini alüminyum rölyef (Görsel 5) olarak da üretmiştir. Figür, Rainer Werner Fassbinder'in *Der Amerikanische Soldat/Amerikan Askeri* adlı filminden alınmış bir karenin gazete reproduksiyonundan alıntılanmıştır (Crimp, 1979:83).



**Görsel 3.** Robert Longo, *The Sound Distance of a Good Man*, 1978, video, Franklin Furnace, New York.



**Görsel 4.** Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21*, 1978, jelatin gümüş baskı, 19,1 x 24.1 cm, Metro Pictures, New York.



**Görsel 5.** Robert Longo, *Seven Seals for Missouri Breaks ve The American Soldier and the Quiet Schoolboy*, 1977, alüminyum üzerine emaye, Artists Space, New York.

Crimp'e göre, varlığı fragman olmanın ötesine taşmayan bir resim, arzu nesnesidir. Burada söz konusu olan arzu, izleyicinin yoksun kaldığı anlamlandırmaya dair bir arzudur (Crimp, 1979:83). Resim, anlamlandırmaya ne kadar kapalıysa, arzunun şiddeti o ölçüde artar. Bir başka deyişle resim opaklaştıkça arzuyu kamçılar. Anlamın olmadığı yerde hayal kırıklığı vardır. Hayal kırıklığı ise resmin konusundan bağımsızdır (Crimp, 1977:14). Anlam yokluğuyla ilişkilendirilebilecek böylesi bir hayal kırıklığı, yani belirli bir anlatının yokluğundan türeyen anlatsallık, Levine'in *Oğullar ve Aşıklar'*ında da görülür (Crimp, 1977:16).



**Görsel 6.** Troy Brauntuch, *Untitled (Mercedes)*, 1979, detay, The Kitchen, New York.



Crimp, Troy Brauntuch'ın, resimlerle kurduğumuz ilişkinin doğasında var olan bu anlamlandırmaya yönelik arzuyu ele aldığını söyler. Albert Speer'in anılarından temellük edilen "Hitler Mercedes'inde uyuyor, 1934" adlı resim (Görsel 6), Brauntuch'ın tiyatrodaki sahne düzenini çağrıştıran yerleştirmesinin (Görsel 7) merkezi imgesi hâline gelmiştir. Söz konusu resim, üç parçadan oluşan isimsiz yerleştirmenin, yani sahne düzeninin ortasındaki kan kırmızısı tablonun sol tarafına büyütülerek konduğundan *halftone* efekti daha da belirginleşmiştir. Bu dikey tablonun yakalarını kuşatan iki dikey panel ise sahne ışıklarını andırmaktadır: "Aslına bakılırsa bunlar, uçsuz bucaksız karanlığın üzerinde paralel çizgiler hâlinde parıldaayan Nürnberg ralli ışıklarını resmeden bir fotoğraf parçasının reproduksiyonlarıdır". Ne var ki bu görüntüler, ilişkili oldukları tarihsel gerçeklerden kopukturlar. Öylesine anlamlandırmaya kapalı ve bölük pörçük dururlar ki, kendi meseleleriyle ilgili olarak yalnızca susarlar (Crimp, 1979:84-85). Bu resimlerin izleyiciye vaat ettiği yegâne anlam, mesafedir. Ralli ışıklarının gücü ise elbette, bu tarihi tiyatrodaki sahnelenen sözde gerçeği aydınlatmaya yetmez.



**Görsel 7.** Troy Brauntuch, *Untitled (Mercedes)*, 1979, yerleştirme görüntüsü, The Kitchen, New York.

Philip Smith'in büyük ölçekli pastel çizimleri (Görsel 8-9), imgelerin sinemaya özgü akışına benzer bir ilişkiyi takip eder. Bu resimler, görsel bir senaryo taslağı (storyboard), bir resimli bilmece (rébus) ya da piktografik bir metin nasıl okunursa öyle okunmayı talep eder. Ne var ki bu resimli bir kitaptan ya da çizgi romandan çıkmış gibi görünen resimler, bütünlüklü

anlatı beklentimizi sürekli boşa çıkarırlar: “o kadar ayırık imge kombinasyonlarıyla karşılaşırız ki, onları anlamlandırmaktan ümidimizi keseriz.” Crimp’e göre burada söz konusu olan asıl mesele, bu figürlerin hayalleri, rüyaları veya anıları temsil ediyor oluşundan ziyade, imgelemin temsil tarzını temellük ediyor oluşudur. Crimp, bu aşamada Freud’a başvurur. Zira “temsil”, rüya yorumlarında piktogram (resimyazı), hiyeroglif ve *rébus* metaforlarını kullanan Freud’un anahtar kavramları arasında yer alır:

Rüyaya özgü temsil araçlarının, sözcükler değil de, görsel imgeler olduğunu kabul edecek olursak, rüyaları bir dilden ziyade bir yazı sistemiyle kıyaslamak daha uygun düşer. Aslında rüya yorumu, bütünüyle Mısır hiyeroglifleri gibi eski bir piktografik yazı sisteminin deşifre edilmesine benzer. Her iki koşulda da, yorumlanması (veya yerine göre okunması) amaçlanmayan, yalnızca ‘belirleyici’ olarak hizmet etmek üzere tasarlanan belirli unsurlar vardır (Crimp, 1977:20).

İzleyicinin imgelemine hitap eden Smith’in resimleri, bizden ayrıca bir yorum beklemez. Bunlar, kaynakları belirsiz resimler değil; herkesin ulaşabileceği bir imgeler evreninden kopup gelen resimlerdir. Gerçeklik bize resimler/temsiller yoluyla görünür<sup>5</sup>. Nesnelere resimleri, nesnelere değil, o nesnelere temsil ettiği kavramı/düşünceyi işaret eder. Bu resimleri ideogramlar gibi okumak gerekir: “bu resimler nesnelere özgü değil, temsile özgü bir mantık tarafından belirlenen ilişkilere göre bir araya getirilmiştir” (Crimp, 1977:24). Öyleyse Smith’in resimlerindeki figürleri sözcükler gibi ele alabiliriz. Sanatçının, kendi bağlamlarından sökerek yan yana getirdiği bu ayırık görüntüler aracılığıyla düşüncenin plastikleştiği bir sahne, resimlerin düzyazılaştığı bir anıt ya da bir başka deyişle ideogramatik bir atlas inşa ettiğini söyleyebiliriz.

Buna karşın, izleri ve sınırları temsil ve anlatı açısından takip edilebilir olmadığından “Pictures”ı dolduran tüm bu hareketsiz ya da hareketli resimlerin, parçalanmış bir belleği çağrıştırdığı düşünülebilir. Psikolojik etkileri bakımından, izleyicinin zaman ve mekân algısını hedefleyen “bu resimlerin geçiciliği, kendi içinde geçici olan ortamın doğasından kaynaklanan bir işlev olmaktan çok, resmin sunulma tarzına dayanır,” (Crimp, 1979:79-80). Öyleyse bu

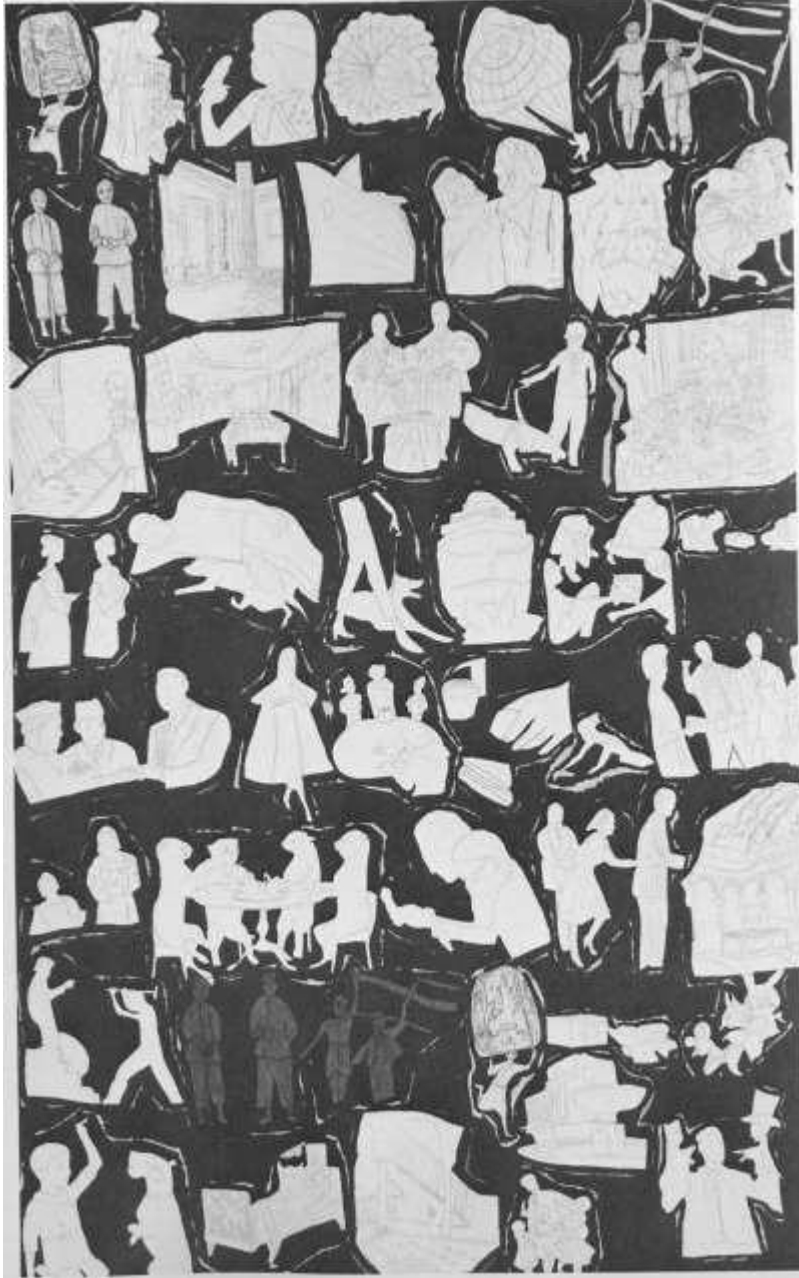
---

<sup>5</sup> “Pictures” sergisindeki işlerde temsil, önceki bir varoluşa benzemeye çalışan bildik gerçekçilik kılığında değil, “kendi başına temsil” olarak geri döner. Burada söz konusu olan temsil, temsil edilenin pençelerinden kurtulmuş temsildir (Crimp, 1977:5).

resimleri sanat yapan ilke ne heykelin ne resim sanatının ne de fotoğrafın geleneksel çerçevesidir.



**Görsel 8.** Philip Smith, *Spins*, 1977, kâğıt üzerine yağlı pastel, yağlıboya ve karakalem, 255 x 157,5 cm, Artists Space, New York.



**Görsel 9.** Philip Smith, *Bring*, 1977, kâğıt üzerine yağlı pastel, yağlıboya ve karakalem, 255 x 157,5 cm, Artists Space, New York.

#### 4. Sonuç

Crimp'in savunduğu yeni sanat, modern/postmodern ayrımının ötesinde, temsil katmanlarını ortaya çıkaracak şekilde “alıntılama, çerçeveleme ve sahneleme süreçleri” üzerinden okunabilir. Ama yine de böylesi bir çabanın, modernist ütopya karşı tasarlanmış bir *başka* modernizmle, dolayısıyla da postmodernizmle ilgili olduğu söylenebilir. Crimp, postmodernizmi sanat tarihi içinde bir durak olarak düşünmek yerine modernizmden (radikal) bir kopuş olarak anlamayı önerir. Bu düşünme biçimine göre postmodernizm kavramı ancak kronolojik bir terime dönüşmediği takdirde teorik bir değer kazanır. Onu modernizmi ihlal etme dürtüsünü açığa çıkaran şey olarak anlamamız gerekir (Crimp, 1979:87).

Çağdaş sanat, bir yandan kökenini tragedya bulan çok katmanlı bir sanatın simgeselliğini, diğer yandan sanatın sanat olmayana dönüştüğü bir yıkım estetiğini yansıtır. Bu bağlamda postmodern düşünce, “ihlal”, “parçalılık”, “konu dışılık”, “geçicilik”, ve “çok katmanlılık” gibi stratejilere dayanır. Craig Owens da postmodernleri modernist atalarından ayırırken benzer bir kavram setine (temellük, yığılma, ortam odaklılık, melezleştirme, söylemsellik) başvurur (1980:75). Postmodern dürtüler, “kültür endüstrisinin en ciddiyetsiz ve hesapçı ürünleri”nden “çağdaş sanatın en ateşli eleştirel verimleri”ne dek yayılır. Gelenek denen fermuarın bir yakasında muhafazakâr/gerici görünen yapıtlar diğer yakasında devrimci/ilerici görünen uygulamalar yer alır: “Temellük, taklit, alıntı, tüm bu yöntemler, (...) en bariz retro tarzı çalışmalardan (Michael Graves binaları, Hans Jürgen Syberberg filmleri, Robert Mapplethorpe fotoğrafları, David Salle resimleri gibi) görünüşte en ilerici uygulamalara kadar (Frank Gehry mimarisi, Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet sineması, Sherrie Levine fotoğrafları, Roland Barthes metinleri gibi) kültürümüzün neredeyse her yönüne uzanır (Crimp, 2009:189).

O hâlde modernist sanata özgü *idiolect*'leri (bireysel dil), üslupları ve gelenekleri aşmaya yönelik postmodern sanatı, gelip geçici, parçalı, ayrık ve katmanlı olana vurgu yapan alegorik düşünme biçiminin ürünü olarak ele alabiliriz. Zira kendine mal etmek ve ayrık unsurları bir araya getirmek, alegorik zihnin temel düşünme biçimidir. Mekâna ve zamana ait bir “yansıtma düşüncesi”ne dayanan alegori, “durağanlık ve tekrar ilkeleri”nden beslenen bir sahneleme anlayışını doğurur (Owens, 1980, s. 72). Çağdaş sanatta paradigma değişimine işaret

eden bu anlayışı, yalnızca bir mecradan diğerine geçiş sorunu olarak almak yerine, yeni sunum biçimlerine yönelik arayış olarak anlayabiliriz. Bu radikal kopuş<sup>6</sup>, günümüzde mecralar, eserler, linkler arasında gezinen çağdaş sanatçıyı yerleşik sanatçı şablonunun (ressam, fotoğrafçı, heykeltıraş vb.) ötesinde bir küratör, bir editör ya da bir yönetmen gibi davranmaya da itmiştir.

Ne var ki modernist gelenekten kopuşun belirgin bir aşaması olarak çağdaş sanat içinde temel paradigma değişiminin tekil ve kurucu bir örneği olsa da Crimp'in küratörlüğünü üstlendiği sergi, geleneksel sergi mantığını dönüştürebilmiş değildir. "Pictures", sunum tarzının sınırlarını zorlasa da mekânının tarafsızlığını bozmayı başaramaz. Boris Groys'un deyişiyle mekânı "anonim ve nötr bir unsur" olarak ele almaktan bütünüyle kurtulamaz (2017;19). Öyleyse, kendinden önceki sergi biçimlerini tekrar etmiş sayılmasa da "Pictures", mekânın koşullarını bütünüyle dönüştüremediğinden, sahnenin ya da beyaz küpün dışına çıkamadığı söylenebilir. Bunun için belki de "küratöryel yöneliş"in öncüsü Harald Szeemann'ı beklemek gerekecektir.

Groys'un öne sürdüğü anlamda "küratöryel proje", bir *gesamtkunstwerk* olarak, "sergilenen bütün sanat eserlerini araçsallaştırır, onların küratör tarafından formüle edilen ortak bir amaca hizmet etmesini sağlar" (2017:19). O hâlde genel geçer anlayışın karşısında konuşlanmış ve ayrık medyumlarda üretilmiş olan işleri "Pictures" başlığı altında bir araya getiren Crimp'in, en azından "küratöryel sergi" mantığını öngören bir isim olduğu söylenebilir. Sunum tarzlarına yönelik böylesi bir müdahale, belki de küratöryel projelerin gelişimi açısından bir ilk örnek sayılabilir.

### **Kaynakça**

Crimp, D. (1977). *Pictures*, New York, NY: Committee for the Visual Arts, Inc.

Crimp, D. (1979). "Pictures", *October*, Vol: 8 (Spring), pp. 75-88.

Crimp, D. (2009). "Appropriating Appropriation // 1982", *Appropriation*, David Evans (Ed.), London - Cambridge, MA: Whitechapel Gallery - The MIT Press, pp. 189-193.

Foster, H. (1996). *The Return of the Real*, Cambridge, MA - London: The MIT Press.

---

<sup>6</sup> Tekil sanatlara özgü medyumların terk edilişi, modernizmin, en azından Fried'in savunduğu anlamda fanatik bir modernizmin terk edilişi anlamına gelir. Yeni karar alanları, elbette yeni anlamlandırma biçimlerini ve yeni sergileme modellerini de beraberinde getirir.

Fried, M. (2007). "Art and Objecthood", *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison & Paul Wood (Ed.), Oxford: Blackwell Publishing, pp. 835-846.

Groys, B. (2017). *Akışta: İnternet Çağında Sanat*, çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Judd, D. (2007). "Specific Objects", *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison & Paul Wood (Ed.), Oxford: Blackwell Publishing, pp. 824-828.

Morris, R. (2007). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison & Paul Wood (Ed.), Oxford: Blackwell Publishing, "Notes on Sculpture 1-3", pp. 828-835.

Owens, C. (1980). "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (Part I)", *October*, Vol: 12 (Spring), pp. 67-86.

### İnternet Kaynakları

Artists Space. (1977). "Press Release". <https://texts.artistsspace.org/sjexku00>, Erişim tarihi: 25.07.2023.

Wright. (2023). "Appropriation in Art". <https://www.wright20.com/auctions/2016/02/art-design/149>, Erişim tarihi: 25.07.2023.

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Sherrie Levine, "Presidential Profile", 1978, Cam Slayt ve Projektör. <https://hammer.ucla.edu/take-it-or-leave-it/art/presidential-profile>, Erişim tarihi: 26.07.2023.

Görsel 2. Jack Goldstein, The Jump, 1978, Video ve Rotoskop. <https://artsandculture.google.com/asset/the-jump-jack-goldstein/mAFFLS9fy1cJDw>, Erişim tarihi: 26.07.2023.

Görsel 3. Robert Longo, The Sound Distance of a Good Man, 1978, Video. <https://www.robertlongo.com/performances/sounddistance.html#&gid=null&pid=2>, Erişim tarihi: 26.07.2023.

Görsel 4. Cindy Sherman, Untitled Film Still #21, 1978, Jelatin Gümüş Baskı. <https://www.moma.org/collection/works/56618>, Erişim tarihi: 26.07.2023.

Görsel 5. Robert Longo, Seven Seals for Missouri Breaks ve The American Soldier and the Quiet Schoolboy, 1977, Alüminyum Üzerine Emaye. Artists Space, New York. <https://artistsspace.org/exhibitions/pictures-at-an-exhibition>, Erişim tarihi: 29.05.2021.

Görsel 6. Troy Brauntuch, Untitled (Mercedes), 1979, Detay. The Kitchen, New York. <https://minusplato.com/2017/08/white-statue-asleep-in-his-mercedes-corporate-fascist-classicism-in-troy-brauntuchs-1979-exhibition.html>, Erişim tarihi: 31.05.2021.

Görsel 7. Troy Brauntuch, Untitled (Mercedes), 1979, Yerleştirme. The Kitchen, New York. <https://minusplato.com/2017/08/white-statue-asleep-in-his-mercedes-corporate-fascist-classicism-in-troy-brauntuchs-1979-exhibition.html>, Erişim tarihi: 31.05.2021.

Görsel 8. Philip Smith, Spins, 1977, Kâğıt Üzerine Yağlı Pastel, Yağlıboya ve Karakalem. Artists Space, New York. <https://artistsspace.org/exhibitions/pictures-at-an-exhibition>, Erişim tarihi: 29.05.2021.

Görsel 9. Philip Smith, Bring, 1977, Kâğıt Üzerine Yağlı Pastel, Yağlıboya ve Karakalem. Artists Space, New York. <https://artistsspace.org/exhibitions/pictures-at-an-exhibition>, Erişim tarihi: 29.05.2021.



**THE COMPLETE MARBLES: MARC QUINN'İN İDEAL BEDEN VE ÖTEKİ KAVRAMLARINA KATKISI****THE COMPLETE MARBLES: MARC QUINN'S CONTRIBUTION TO THE CONCEPTS OF THE IDEAL BODY AND THE OTHER****Yeliz Cantekin\*****Öz**

Bu çalışmada İngiliz çağdaş sanatçı Marc Quinn'in 'The Complete Marbles' adlı heykel serisi üzerinden, ideal beden algısının dışında kalan beden normları incelenmiştir. Klasik sanat biçimleri incelendiğinde beden kusursuz olarak temsil edilme amacı olduğu görülür. Klasik geleneğe bağlı olan Neoklasik sanat örneklerinde de sonsuz güzellik ve kültürel idealizm ehil bedenler aracılığıyla betimlenmiş, ahlaki erdem ve kahramanlık hikayeleri görselleştirilmiştir. Çağdaş sanat ile klasik ideal beden anlayışı kırılmış, ötekileşmiş-dışlanmış olan görünür kılınmaya başlanmıştır. Ampute bedenlerin betimlendiği serideki mermer figürler Neoklasizmin idealize edici tavrına eleştirel bir söylem geliştirmiştir. The Complete Marbles serisi engellilik kavramı üzerinden izleyiciyi sanatsal ve sosyal idealleri sorgulamaya iter. 'İdeal' çerçevenin dışında kalanları görünür kılma arzusu, eril dilin yüceleştirdiği estetik ölçütün ve kahramanlık normlarının karşısında alegorik, yeni bir söylem yaratır. Çalışmada The Complete Marbles serisinde yer alan eserleri aracılığıyla ideal beden kavramının ele alış biçimi incelenmiş, engelli beden sanatsal, kamusal alanlardaki görünüş ve algılanış biçimleri ile farklılıkları sorgulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Beden, İdeal Beden, Öteki, Marc Quinn, The Complete Marbles.

**Abstract**

In this study, through the sculpture series titled 'The Complete Marbles' by British contemporary artist Marc Quinn, the body norms that are outside the ideal body perception are analyzed. When classical art forms are analyzed, it is seen that the body is intended to be represented as perfect. In Neoclassical art examples, which are connected to the classical tradition, infinite beauty and cultural idealism are depicted through competent bodies, and stories of moral virtue and heroism are visualized. With contemporary art, the classical understanding of the ideal body has been broken. The marginalized-excluded began to be made visible. The marble figures in the series depicting amputee bodies criticize the idealizing attitude of Neoclassicism. The Complete Marbles series pushes the viewer to question artistic and social ideals through the concept of disability. The desire to make visible those who are outside the 'ideal' framework creates a new, allegorical discourse. In this study, the works in The Complete Marbles exhibition and the way they address the concept of the ideal body are analyzed. The appearance and perception of the disabled body in artistic and public spaces and their differences are questioned.

**Keywords:** Body, Ideal Body, The Other, Marc Quinn, The Complete Marbles.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 27.09.2023 - Kabul tarihi: 09.11.2023.*

\* Arş. Gör. Dr., Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Heykel Bölümü, yelizcantekin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2132-1001>, Düzce/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde beden, vücut ile anlamdaş olup; canlı varlıkların maddi bölümü olarak tanımlanmaktadır (<http> 1). Bu maddesel bölüm, tarih boyunca içinde bulunulan dönemin değer yargıları ve bileşenleri dahilinde şekillenmiş ve algılanmıştır. İnsan bedeni ilkel çağlardan günümüze sanatın temel konularından biri olmuştur. Sanat tarihindeki yerine bakıldığında mekân, malzeme, kompozisyon, figürün cinsiyeti, çıplaklığı ya da kıyafeti gibi pek çok bileşeniyle izleyicisine ideolojik bir anlatı sunmaktadır. Bu bileşenler her çağın kendine has politik, bilimsel, felsefi, dinî, moral ve estetik düşünceler bütünü ile şekillenir. Yüzyıllardır güzellik ve beden üzerinden her dönemin kendine has değişen düşünüş ve kültür dinamikleri çerçevesinde estetik idealin izi sürülmüştür.

Klasik sanat biçimleri incelendiğinde bedenin kusursuz olarak temsil edilme amacı olduğu görülür. Klasik Yunan, Rönesans gibi klasik dönemlerde beden; kutsallık, güzellik, saflık, güç ve kahramanlık gibi ideolojiler ile şekillenmiştir. Klasik geleneğe bağlı olan Neoklasik sanat örneklerinde de sonsuz güzellik ve kültürel idealizm ehil bedenler aracılığıyla betimlenmiştir. Çağdaş sanat ile klasik ideal beden anlayışı kırılmış, ötekileşmiş-dışlanmış olan görünür kılınmaya başlamıştır. Değişen bakış açısıyla bu kavramlar başkalaşıma uğramış, ötekileştirilmiş her türlü unsurun sanatta yeniden inşası söz konusu olmuştur.

'Öteki' kavramı, sosyal bilimlerde ve sanat alanında irdelenen çeşitli boyutlarıyla tanımlamalara sahip bir kavram olarak karşımıza çıkar. Dilimizdeki kullanımına bakıldığında türediği 'öte' kelimesinin; "konuşanın temel olarak aldığı bir şeyden daha uzak olan yer veya şey", "bulunulan yere göre karşı yanda olan", "dış" tanımlamalarıyla mesafeyi anlatmaktadır (<http> 2). 'Öteki'; bir toplum veya kültüre dahil bireyler tarafından farklı, yabancı ve dışarıda bırakılan grup, birey, sınıf, halk vb olarak tanımlanabilir. "Ötekinin/Ötekilerin belirlenmesindeki esas unsur, durumun eylemsel yani toplumsal boyutundadır; bu da ötekileştirilmedir" (Nahya, 2011:29,30). Dolayısıyla 'ben-biz' ve 'o-onlar' ikiciliğini oluşturmaktadır. Bu durum kendilerinden dışarıda tuttukları birey ya da topluluklar hakkında çeşitli yargılar barındırır. "Bu yargıların üretiminde 'Ben' (ya da 'Biz') ögesinin içeriği önemli yer tutar. Çünkü 'Öteki' olana yaklaşım ve bunun biçimi 'Ben' ögesinin kendisinden kaynaklanır. Yani ötekileştirme, 'Ben'in düşündüğü biçimde gerçekleşir ve 'Ben', kendi imgeler dünyasıyla karşısındakini ötekileştirir" (Nahya, 2011:29,30).

Sanat, toplumsal veya politik olarak dışarıda kalan, ötekileştirilen grupları görünür kılma aracı olarak güçlü bir etkiye sahiptir. İzleyicinin düşünme ve hissetme biçimlerinin irdelenmesine dolayısıyla ben ve öteki arasındaki mesafenin yargılardan arınmış bir bakış açısına dönüştürülmesini sağlayabilir. Bu bağlamda çalışmada çağdaş sanatçı Marc Quinn'in ampute bedenleri betimlediği The Complete Marbles adlı serisi ile klasik sanat biçimlerinin sunduğu mükemmellik görüntüsüne karşıt, çoğunluğun dışında kalan bir grup üzerinden ideal beden ve öteki tanımlarının sorgulanması hedeflenmiştir. Çalışmada, Quinn'in seride yer alan heykellerin gerçek hayattaki özneleri ile kurduğu anlamsal bağ irdelenmiştir. Heykeller aracılığıyla uzun eksikliğine sahip bireylere ve görüntülerine izleyicinin biçtiği tanımlar sanat tarihi ve öteki kavramları üzerinden ele alınarak irdelenmiştir.

## 2. Sanatta İdeal Beden ve Öteki

Tarihi süreç içerisinde değerlendirildiğinde çeşitli yönleriyle beden varlığı ve değişimi gözlemlenebilmektedir. Bu süreçte sanatın nesnesi olan bedenin tanımı da çeşitlilik göstermiştir. Ory; "İnsan bedeninin sıradan hali tanım itibarıyla -daha doğrusu getirilen sınırlar itibarıyla- toplumların genel hareketlerine bağlıdır" (Ory, 2021:165) ifadesiyle; toplumun 'normal' olarak algıladığı, alışılmış ve göze çarpan farklılıkların olmaması durumundan bahseder. Algılanabilir ve görünen özellikleri, toplumun genel normlarının dışında kalmayan bireyler 'normal' olarak nitelendirilir. 'Normal' bir beden; eksiklik ya da fazlalık barındırmayan, çoğunluğun sahip olduğu olarak algılanır. 'Normalin' tanımı kusursuz, tam olma ile eş değer kılındığında farklılıklara sahip beden 'anormal'; 'eksik' olarak benimsenir. Bu iki zıt tanımın varlığı öteki kavramını doğurmaktadır. Sanatta öteki beden kavramı, toplumun ölçütleri dışında kalan bedenleri tanımlar. Bu kavram; beden özellikleri, cinsiyet kimliği, etnik köken, engellilik gibi farklılıkları barındıran ve ayrımcılığa maruz kalan bedenleri ifade etmek için kullanılır. Normal olanın ideal olduğu düşünülebilir ancak normallik toplumsal iktidarın belirlediği kalıplara uygun olarak şekillenmektedir. "Gözlemde biçimi bozuk ya da sonradan 'kusurlu' hale gelmiş bedenler bulunsa da bu bedenler aynı zamanda, imgelemde ya da akılda, dönemlere göre farklı farklı şekillerde değerlendirilmiştir" (Stiker, 2021:359). Sanatta ideal beden, belirli bir zaman ve kültürde belirlenen ölçütlere sahip olan ve dolayısıyla zaman içinde tanımı değişebilen bir kavramdır.

Fiziksel mükemmellik imgesi yaratma ihtiyacı ilk olarak MÖ 5. yy' da Yunanistan'da ortaya çıkmıştır. Sanatçılar insan bedeninin güzellik anlayışını şekillendiren cinsel ve toplumsal şartlara uygun olarak idealize edilmiş formlar yaratmayı amaçlamışlardır. Vücudun tüm unsurlarının birbiri ile arasındaki orantılı ölçümünü tanımlayan kanonik ölçütlerin ilişkilerini sergilemek amacıyla dönemin heykel örneklerinin çıplak ve erkek figürlerden oluştuğu bilinmektedir. Yunan yontularını kopyalayan Roma sanatı ile devam eden ideal beden betimlemelerinin 15. yy. İtalya'sında yeniden ele alındığı görülmektedir (Honour ve Fleming, 2020:139). Genellikle önemli ve güçlü insanların çoğunlukla da erkeklerin betimlendiği Neoklasik üsluptaki sanat eserleriyle, ahlaki erdem ve kahramanlık hikayeleri görselleştirilmiştir. Neoklasizmin dayandığı klasik gelenekte 'bütün' bir vücut ideali oluşturmak için figürlerde pastoral özellikler ve matematiksel olarak belirlenmiş oranlar kullanılmıştır. Neoklasik sanatçılar, betimledikleri klasik figürlerle sonsuz güzelliği ve kültürel idealizmi; denge, simetri ve ehil bedenler aracılığıyla tasvir etmeye çalışmışlardır. Böylelikle Neoklasizm ve onun klasik mirası, felsefi ve politik ideallerle vücut estetiğini inşa etmiştir.

"Klasikçilik düşüncesi yalnız görsel sanatlara girmekle kalmaz, aynı zamanda, arkeoloji aracılığıyla, Antik dünyayı ve onun düşüncelerini yeniden keşfeden bir çağın kültür ideali de olur... 'Güzellik' kavramı, aynı zamanda 'doğruluk' ve 'iyilik' kavramlarını da içermeli, 'estetik' adı altında abartılan kavram 'ahlaksal' koşullara da bağımlı olmalıdır" (Pischel, 1981:574, 576). Bu Neoklasik biçim Rönesans'tan günümüze dini ve politik kahramanların kamusal statüleri için kullanılmaktadır. 15. ve 16. yüzyılda Klasik Yunan ve Roma Dönemleri'ne ait heykellerin yeryüzüne çıkarıldığı bilinmektedir. 1490 yıllarında Apollo Belvedere, 1506 yılında Laocoon heykeli günışığıyla tekrar buluşmuştur. Her ne kadar Apollo Belvedere ve Laocoon heykellerinde tahribat gerçekleşmemiş olsa da bulunan heykellerin çoğu hasar görmüş, bütünlüğü bozulmuştur. Michelangelo ve Raphael gibi pek çok Rönesans, Maniyerist ve Barok Dönemi sanatçısını etkilemiş, klasik tavrı yeniden canlandırmaya teşvik eden Torso Belvedere eksik uzuvlarıyla mükemmelliği yakalamıştır (Görsel 1) (Siebers, 2008:330). Michelangelo'nun torsoya hayranlığı bilinmektedir. Papa Julius II, Michelangelo'dan heykelin eksik parçalarını tamamlamasını istediği fakat kendisinin heykelin çok güzel olduğunu ve değiştirilmesi gerekmediğini ifade ederek kabul etmediği söylenir (http 3). Leonard Barkan Unearthing the Past adlı kitabında Michelangelo'nun

heykellerini bitirmeme hatta sakat bırakma alışkanlığının Torso Belvedere gibi eserlerden etkilendiği için olduğunu savunmuştur (Barkan, 1999'dan akt. Siebers, 2008:330,331). Michelangelo'nun torsodan aldığı ilhamı Zafer Heykeli ve Sistine Şapeli tavanındaki figürlerde görmek mümkündür. Bu örneklerde uzuv eksikliği görülmez. Siebers, o dönem için böyle bir imaj oluşturmanın oldukça radikal bir hareket olacağını dolayısıyla L'Homme Qui Marche'de (Yürüyen Adam, 1900-1907) olduğu gibi başı ve kolları olmayan radikal bir şekilde parçalı bir erkek bedeninin tasviri için Auguste Rodin'e kadar beklenmesi gerektiğini ifade etmiştir (Siebers, 2008:331) (Görsel 2).



**Görsel 1.** *Belvedere Torso*, M.Ö. 1. yy., Mermer, 1,59 m, Vatikan Müzesleri Pio Clementino Müzesi, Vatikan.

**Görsel 2.** Auguste Rodin, *Yürüyen Adam*, 1907, Bronz, 213,5x71,1x156,5 cm, Rodin Müzesi, Paris.

Antik Yunan'dan başlayarak sürecin tümüne bakıldığında sanatta bedenin tasviri üzerine tanımlamaların ve yaklaşımların değişiklik gösterdiği görülmektedir. Modern sanat ile ideal ve güzel ölçütlerinin farklı versiyonlarının varlığı görünür kılınmış, farklı perspektiflerin ve çoklu gerçekliklerin kabul edildiği postmodern sanat ile öteki kavramı toplumsal farklılıkları ele alan eserlerde sıkça kullanılmıştır.

### 3. Kahramanlar: The Complete Marbles

Quinn'in birçok yapıtına bakıldığında sanat tarihine yapılan atıflar ve farklı bakış açıları barındıran yeni yorumlamaların varlığı gözlemlenebilir. Sanatçı British Museum'da sergilenen uzuvları kopuk Klasik ve Neoklasik heykellerin izleyenlerde büyük hayranlık uyandırdığını gözlemler ve kendisine bir soru yöneltir: Peki ya gerçek hayatta benzer bedenlere sahip bireyler için izleyicilerin tepkileri ne yönde olur? Tamamen tersi bir tepki oluşacağını ve kaçınmanın estetik incelemenin önüne geçeceğini düşünen Quinn için bu nokta, kavramsal olarak serinin başlangıcını oluşturur. Quinn, *The Complete Marbles* adlı sergisinde (Görsel 3, 4, 5) geleneksel bir malzeme olan mermer ile birebir ölçülerde, uzuv farklılıklarına sahip olan bireyleri tasvir etmiştir. Seri; 18. - 19. yy. Neoklasisizm'inin konu ve yaklaşımlarına göndermelerde bulunur. İzleyiciyi 'ideal' ve 'anti-ideal'in karmaşasını sorgulamaya itmektedir.

Quinn seride bire bir boyutlara sahip ve Roma dönemi portre özelliklerini barındıran mermer heykelleriyle Neoklasik yaklaşımın bileşenlerini sağlarken, diğer taraftan görselleştirdiği ampüte bedenler ile Neoklasik formun ideal 'bütün' ve erk anlamlarını altüst eder (Millett, 2008: 13, 14). Böylece izleyiciyi Neoklasisizmin merkezinde yer alan mükemmellik fikrini sorgulamaya iter. Sanatçı, mükemmel bir şekilde oyulmuş bu beyaz mermer figürlerin, Canova'nın Neoklasik mükemmelliğiyle doğrudan fiziksel bir bağlantıya sahip olduğunu ifade eder. Bu mermer heykeller tarih boyunca var olagelmiş ve yerleşmiş olan sanatın neye benzemesi gerektiği koşullandırmasına yeni bir anlam boyutu kazandıran, uzuvlarını doğuştan ya da sonradan kaybetmiş insanların betimlemeleridir.



Görsel 3. Marc Quinn, *The Complete Marbles* Sergisi, 2004, Mermer, Mary Boone Galerisi, New York.



**Görsel 4.** Marc Quinn, *The Complete Marbles Sergisi*, 2004, Mermer, Mary Boone Galerisi, New York.



**Görsel 5.** Marc Quinn, *The Complete Marbles Sergisi*, 2004, Mermer, Mary Boone Galerisi, New York.

Seri dört kadın ve erkek figürlerinin yanı sıra, ikili figür olarak Kiss heykeli ile Alison Lapper'ın tek figürlü ve ayrıca bebeği ile birlikte betimlenen bir heykel grubundan oluşmaktadır (http 4). Heykellerin kusursuz, beyaz mermere, Antik Yunandan erken Rönesans'a dek süren oyma geleneğine bağlı kalınarak üretilmiş olduğu görülmektedir. Quinn eserlerinde batının klasik mirasının en mükemmel ifadesini kullanmıştır. Seride yer alan eserlerin çoğu modellerin kendi isimlerini taşımaktadır. Sanatçı Alison Lapper, Paralimpik Oyunları altın madalya sahibi sporcu Peter Hull, asker Jamie Gillespie ve müzisyen, aktör Matt Fraser seride yer alan heykellerin modellerindendir (Görsel 6, 7, 8, 9). Kişilerin isimleriyle adlandırılan bu eserlerle sanatçı, izleyicinin gündelik hayatta karşılaştığı beden gerçeklerinin sanatta nasıl algılandığının düşünülmesini hedeflemektedir. Bir sanat nesnesi olarak izleyiciye sahip olmanın yanı sıra seride

yer alan kişilerin beden farklılıklarından dolayı sosyal yaşantılarında da bakılan-izlenen oldukları söylenebilir. Modellerin kişisel hikayelerine bakıldığında yaşantılarında bu farklılıklarıyla kendilerini görünür kıldıkları ve engellerle kahramanca baş ettikleri vurgulanmak istenmektedir. Quinn seride yer alan heykeller için; parçalar halinde gibi göründüklerini ama aslında eksiksiz insanların portrelerinden oluştuğunu belirtir. Serginin ismi bu noktadan çıkışla şekillenmiştir; 'tam-eksiksiz' mermerler; The Complete Marbles. Quinn, bu çalışmaları bütünlüğün kutlaması olarak ifade eder. Quinn'in pek çok eseri, biyolojinin kader olduğu şeklindeki Freudcu hükmü sorgular. 'The Complete Marbles' ile aslında biyolojinin kader olmadığı anlatılmak istenir (<http> 5). Quinn; "Bütün bu insanlar hayatlarındaki biyolojik engellerin üstesinden geldiler. Mermer, eski zamanların kahramanları için klasik bir malzemedir ve bu insanlar, bedenleriyle ve iç dünyalarıyla uğraştıkları için günümüzün kahramanlarıdır. Özgür iradeleri biyolojik kaderi fethetti ve böylece kutlama haline geldiler" (<http> 6).

Quinn'in görünür kılmak istediği modern kahramanlık betimlemelerini anlamlandırmak adına modellerin kişisel hikayeleri önemli bir yere sahiptir. Örneğin seride yer alan Peter Hull dirseklerinden sonrası ve bacakları olmayan, 3 dünya rekoru ile 3 altın madalya sahibi bir sporcudur (Görsel 6). İsteddiği her şeyi yapabileceği yetiye sahip olduğuna inanan Hull, sınırlılıklara içinde yaşadığı ortamın sahip olduğunu ifade eder ve bir sığınak olarak tanımladığı yüzmeyi insanların beklentilerini aştığı bir eylem olarak tarif eder (<http> 7).

'Kiss' adlı eserde Matt Fraser ve sanat terapisti Catherine Long ikilisi yer alır (Görsel 7). Mat Fraser müzisyen, aktör, yazar ve performans sanatçısıdır. Bir röportajında Fraser "Engelli bir oyuncu olarak iş bulmanın ne kadar zor olduğunu tartışabiliriz ama oyunculuk, iş ve sanat hakkında konuşalım, gençken zorbalığa uğrayıp uğramadığımdan değil" ifadeleriyle toplumun görüntünün ötesini değerlendirmeye ve anlamaya ne kadar uzak olduğuna değinmek ister (<http> 8).





**Görsel 6.** Marc Quinn, *Peter Hull*, 1999, Mermer, 84 x 66 x 38 cm, Mary Boone Galerisi, New York.

**Görsel 7.** Marc Quinn, *Kiss*, 2001, Mermer, 184 x 64 x 60 cm, Mary Boone Galerisi, New York.

Seride 2 ayrı heykelin modeli olan Alison Lapper, fokomeli hastalığından dolayı kolsuz ve kısa bacaklara sahiptir. Kendisi de bir sanatçı olan Lapper 8 aylık hamilelik sürecinde ve sonrasında çocuğunun da yer aldığı kompozisyon ile anneliğinin 2 farklı döneminde Quinn'e modellik yapmıştır (Görsel 8, 9). Lapper, bedenini Antik Yunan heykellerinin en ünlü eserlerinden birisi olan Milo Venüsü ile özdeşleştirerek eserler üretir. Milo Venüsü (MÖ. 150-125), sanatsal ve kadınsı güzelliğin kültürel simgelerinden biri olarak kabul edilir (Görsel 10). Antik Yunan kültürüne baktığımızda insan bedeni, tanrıların ve tanrıçaların vücut bulduğu önemli bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. Paleolitik dönemde bereket tanrıçası olarak betimlenen Venüs, Yunan Mitolojisi'nde güzellik tanrıçası olarak yer alır. Kadın çıplaklığını sanat tarihinde görünür kılan ve öncülük eden mitolojik bir karakter olarak, tarihi süreç içerisinde toplumsal ve kültürel değişimlere uyum sağlayarak varlığını günümüze dek sürdürmüştür (Kranz, 1984'den akt. Arı, 2019:322). Ek olarak sanat tarihine bakıldığında kırık heykellerin engelli bedenlerin temsili olarak kullanıldığı ve bu süreçte Milo Venüsü'nün de önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Bu kolları olmayan 'ideal' güzel, Quinn'in 'The Complete Marbles' serisinin de esin kaynaklarından birisidir. Quinn'in Lapper'i modellerinden biri olarak seçmesinin nedenlerinden birinin sanatçının açık ve korkusuz üretim şekli ve yolu olduğu söylenebilir. Lapper'ın seride yer alan bir diğer heykeli 8 aylık hamile olarak betimlendiği tekli figürdür. Eserin 3,55 m. yüksekliğinde 13 tonluk mermerden

bir başka versiyonu 2005-2007 yılları arasında '4'üncü Kaide Programı' kapsamında seçilerek Londra'nın Trafalgar Meydanı'nda 2 yıl süreyle yer almıştır (Görsel 11). Lapper'in seride ve Trafalgar Meydanı'nda sergilenen heykelleri Quinn'in 'kahramanlar' konseptinin en dikkat çekici ve eleştiri alan eserleridir.



**Görsel 8.** Marc Quinn, *Alison Lapper and Parys*, 2000, Mermer, 83,5 x 43,2 x 62 cm, Mary Boone Galerisi, New York.

**Görsel 9.** Marc Quinn, *Alison Lapper (8 aylık)*, 2000, Mermer, 83,5 x 40,5 x 65 cm, Mary Boone Galerisi, New York.



**Görsel 10.** Alexandros of Antioch, *Milo Venüsü*, MÖ. 150-125, Mermer, 204 cm, Louvre Müzesi, Paris.

**Görsel 11.** Marc Quinn, *Alison Lapper Pregnant*, 2005, Mermer, 355 x 180,5 x 260 cm, Trafalgar Meydanı, Londra.

Alison Lapper'ın heykelleri engelli kadın bedeninin hem çıplaklığı hem de anneliği betimlemesi dolayısıyla popüler temsillere karşı marjinal bir tavır oluşturur. Bu bağlamda 4. Kaide Programı'ndaki hamile Alison Lapper heykelinin de temas ettiği noktalar Quinn'in söylemini anlamlandırmak için fayda sağlayacaktır. Meydan, İngiltere'nin bir sömürge imparatorluğu olarak kazandığı en önemli deniz zaferi ile adlandırılmıştır. Bu sebeple meydana yer alan heykeller savaşlarda başarılar kazanmış askerlerin temsilleridir. Meydandaki kalıcı heykeller Amiral Horatio Nelson, Kral 4. George ve iki generale aittir. Politik, toplumsal ve sembolik anlamlara sahip mekânda 'Alison Lapper Pregnant' heykeli, tarihin büyük anlatılarındaki kahramanlık hikayelerine yeni bir temsil sunmakta. "Kaidenin üzerinde hiç yer alamamış olan bir anıtın boşluğunu, mekân olarak kullanmak, kaidenin yer aldığı bağlamı irdelemeyi, ona cevap vermeyi, ona değmeyi, kıpırdatmayı gerektirir" (Kavcar, 2015:759). Quinn eser ile mekân arasında kurduğu bağı şu şekilde ifade eder: 'Özellikle Trafalgar Meydanı ve Whitehall bölgelerindeki çoğu halka açık heykel, muzaffer erkek heykelidir. Parlamento Evleri yakınında Boudicca<sup>2</sup> ile bağlantı kurarak meydana biraz dışılık katılabileceğini düşündüm. Alison'ın heykeli, kadın kahramanlığının yeni bir modelini temsil edebilir' (http 9).

Alison Lapper kendi heykeli için: "Bunu kadınlığa, engelliliğe ve anneliğe modern bir övgü olarak görüyorum. Bırakın çıplak, hamile ve gururlu olmak şöyle dursun, günlük yaşamda sakatlık görmek çok nadirdir" ifadelerini kullanmıştır (http 9). İzleyicilerin esere karşı tepkileri rahatsız edici ya da ilham verici olarak kutuplaşmış fikirleri barındırır. İngiliz Sanat Günlüğü Dergisi'nin editörü Robert Simon heykeli 'korkunç' bulduğunu belirtmiştir: "Sakın modeli yüzünden böyle düşündüğümü sanmayın" diyen Simon, "Alison Lapper'a büyük saygı duyuyorum. Cesur ve harika bir insan ama heykel de çok nahoş bir obje. Çok parlak, kaygan bir yüzey, makine yapımı, fazlasıyla büyük" (http 10). Simon'un da söylemlerinden anlaşılacağı gibi, Quinn'in hedefine ulaşmış olduğu söylenebilir. Sanatçı, Antik Yunan ve Neoklasisizmin betimleme ve anıt geleneğine bağlı hamile Alison Lapper heykeli ile izleyicinin zihninde henüz dünyaya gelmemiş bir çocuğun geleceğiyle ilgili soru işaretleri yaratarak geleceğin muğlaklığı ve umuduna göz kırpmaktadır. Eserlerin spesifik insanların portrelerinden ötesini barındırdığını düşünen Quinn bu çalışmalar ile dış

---

<sup>2</sup> MS 61 yılında Romalıların Büyük Britanya'daki işgalci güçlerine karşı bir isyan başlatan, Kuzey Britanya'nın Norfolk bölgesinde yaşayan Iceni kabilesinin kraliçesidir, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Boudica>, Erişim tarihi: 22.09.2023.

görünüş ile iç varlığımız arasındaki farklılıkları görünür kılıyor. Kusurluluğu ve farklı vücut türlerinin güzelliğini, ayrıca insan ruhunun gücünü ve canlılığını övüyor (http 11).

Quinn, Neoklasik tarzın ana fikri olan mükemmellik kavramını, betimlediği 'kusurlu' bedenler ile ideal olan görüntünün dışında kalan "öteki"yi izleyiciye sunmuştur. Eserlerin modellerine bakıldığında bedenlerinin sınırlarını aşan, beklenilenin aksine büyük başarılarla imza atmış ve görüntüleri ile barışık karakterler oldukları görülür. Quinn'in altını çizdiği; sosyal çevrenin dayattığı sınırlılıklarla iç dünyalarında baş etmeyi başarmış ve bu başarıyı görünür kılabilen insanların, insanlık tarihinin en yaratıcı uygulamalarında da görünür olabilmeleri. Modern sanatın kalıpların, uyumun ve mükemmelliğin dışında kalana yüzünü çevirmesiyle kapılarını açtığı güzelliğin farklı versiyonları sayesinde daha gerçekçi ve çok sesli bir dile sahip olduğu söylenebilir.

#### **4. Sonuç**

Quinn'in çalışmalarının çoğu, eğitimini aldığı sanat tarihine atıflarda bulunmaktadır. The Complete Marbles serisi ile müzelerde hayranlıkla izlenen uzuvları kırılmış klasik eserlerin rahatsız etmeyen 'eksiklikleri' ile ampüte bedenlerin mermerde vücut bulmaları arasındaki fark görünür kılınmıştır. Özellikle Carrara mermerinin tercih edilmesi ve figürlerin mükemmel işçilikleriyle Rönesans ve Neoklasik tarzın unsurlarına gönderme yapılarak fiziksel bir bağ kurulmuştur. Quinn, heykelde mermer kullanımının çok eski tarihlere dayanmasından dolayı mermeri tercih etmiş, tenin kusursuzluğunu sanat tarihinde referans aldığı dönemlerde olduğu gibi beyaz mermer ile aksettirmiştir. Mermeri önemli kılan bir diğer ayrıntı ise dayanıklılığından dolayı varlığını uzun yıllar koruyabilmesidir. İzleyicinin 'ideal' algısını sorgulamaya iten eserler, kalıplaşmış normları değiştirebilmesi adına uzun yıllar kalıcılıklarını koruyor olması bir avantaj olarak görünmektedir.

İzleyiciyi sarsan; beyaz mermere aksettirilmiş tenin kusursuz saflığının hayranlık uyandırıcılığının yanında el, ayak, kol veya bacakları olmayan bu denli mükemmel bedenlerle karşılaşıldığında yaşanan kaçınılmaz korku hissidir. Quinn sanatta kabul edilebilir ve estetik olanın, gerçek hayatta şok edici ve farklı olduğunu belirtir. Seride yer alan eserlerin ilk bakıldığında tamamlanmamış modern heykeller gibi göründüklerini fakat yakından bakıldığında

aslında bir 'bütün' olan, gerçek insanların bire bir ölçüdeki heykelleri olduğunun fark edildiğini ifade eder. Tarihte başarı gösteren ve anıtı dikilerek onurlandırılanlar dış dünyayı fetheden kahramanlar iken, Quinn kendi iç dünyalarını fetheden ve tatmin edici bir hayat kuran kahramanları anıtlattırıştır.

Günümüzde şekil bozukluğu bir tür hastalık olarak nitelendirilmemekle birlikte bireylerin birbirleri ile olan iletişimlerini etkileyen bir durum halini almıştır. Bu durum sonucunda: ötekinin reddedilmesi, karşılaşılma durumunda oluşan rahatsızlık dolayısıyla sosyal hayattaki etkileşimlerin bozulması ve sonucunda toplumdaki soyutlama ve/veya soyutlanma gerçekleşebilmektedir. Seride yer alan, sol kolu olmadan dünyaya gelen Catherine Long'un "benim gibi engelli bireyler, insanların kırık bir heykel ile kurdukları ilişki şeklinin engelli bir kişiyle olduğundan farklı olduğunu hissetmişlerdir" (Siebers, 2008:335) ifadesinin bahsedilen öteki olma halinin bir göstergesi olduğu söylenebilir. Kusursuz bedenler aracılığıyla betimlenen kompozisyon ve anlatımların yerini engelli bedenlerle değiştirdiğimizde izleyicinin kafasında oluşan soruların farklılaşabildiği görülebilmektedir. Alison Lapper'in bebeği ile birlikte betimlendiği eserle izleyen; kadınlığı, anneliği ve sakatlığı somutlaştırılarak, ideal kadınlık ve annelik ölçütleri üzerine düşünmeye itilir. Kiss adlı eser ile izleyiciye iki farklı bedenle romantik bir sahnenin figürleri olabileceği ve en az aşkın sembolü haline gelen Rodin'in aynı adlı eseri kadar duygusal bir bağ kurulabileceği düşündürülmek istenir. Böylece Quinn'in 'öpücüğü' sanat tarihine sosyal idealler üzerinden çağdaş bir bakış sunmaktadır.

Quinn, kayıp uzuvların trajik konusunu fetişleştirdiği, eserlerin cinsel içerik barındırdığı ve engelli olma halinin bu denli açıkça betimlenmesinin sömürü olduğu şeklinde eleştirilmiştir. Sergide betimlenen kişiler ve daha niceleri yaşadığımız dünyayı paylaştığımız gerçek insanlar. Aynı zamanda tüm dışlayıcı engellemelere ve yargılayıcı bakışlara rağmen kendi bedenleriyle barışık olan ve görünür kılmaktan çekinmeyen bireyler. Bedenlerindeki 'eksiklikler-kusurlar' günün birinde şu an için 'eksiksiz-kusursuz' her insanın maruz kalabileceği bir ihtimali barındırmaktadır. O halde yeterli bir anne, ilah bir sporcu, duayen bir oyuncu, yetenekli bir sanatçı ya da bir sanat eserinin göz alıcı modeli olabilmeleri kimin onayına sunulmalı? Sergilenen eserlerin sosyal ve sanatsal olarak neyin temsili olduğu ve kimlerin görünür kılınabileceği sınırlandırmalarına karşı cesur ve yapıcı bir eleştiri kapısı açmış olduğu kaçınılmaz bir gerçektir.

**Kaynakça**

Arı, B. B. Ü. (2019). "Geçmişten Güncele Venüs". *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Ankara: Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü, Sayı 55, s.321-330.

Honour, H. ve Fleming J. (2020). *Dünya Sanat Tarihi*, 2.Basım, İstanbul: Alfa.

Kavcar, E. (2015). "Dördüncü Kaide Programı Boş Kaidenin Güncel Anıtları", *Route Educational and Social Science Journal*, Sayı 2, s.755-771.

Millett, A. (2008). "Performing Amputation: The Photographs of Joel-Peter Witkin", *Text and Performance Quarterly*, Sayı1-2, s. 8-42.

Nahya, Z, N. (2011). "İmgeler ve Ötekileştirme: Cadılar Yerliler Avrupalılar", *Atılım Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Ankara: Atılım Üniversitesi Yayınları, Sayı 1, s. 27-38.

Ory, P. (2021). "Sıradan Beden", *Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl*, Hazırlayanlar A. Corbin, J. J. Courtine, G. Vigarello, çev. Saadet Özen, 1. Basım, İstanbul: Alfa.

Pischel, G. (1981). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi 3*, İstanbul: Görsel Yayınlar.

Siebers, T. (2008). "Disability Aesthetics and the Body Beautiful: Signposts in the History of Art", *Alter, European Journal of Disability Research*, Fransa, Sayı 4, s. 329-336.

Stiker, H. J. (2021). "Yeni Özürlü Beden Algısı", *Bedenin Tarihi 2 Fransız Devriminden Büyük Savaşa*, Hazırlayanlar A. Corbin, J. J. Courtine, G. Vigarello, çev. Orçun Türkay, 1. Basım, İstanbul: Alfa.

**İnternet Kaynakları**

http 1: Beden, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 19.08.2023.

http 2: Öteki, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 19.08.2023.

http 3: Belvedere Torso, [https://en.wikipedia.org/wiki/Belvedere\\_Torso#cite\\_ref-11](https://en.wikipedia.org/wiki/Belvedere_Torso#cite_ref-11), Erişim tarihi: 13.05.2023.

http 4: Goddard, D. (2004). "Marc Quinn: The Complete Marbles", <https://www.newyorkartworld.com/reviews/quinn.html>, Erişim tarihi: 05.09.2023.

http 5: "Marc Quinn The Complete Marbles", <http://marcquinn.com/exhibitions/solo-exhibitions/the-complete-marbles>, Erişim tarihi: 20.05.2023.

http 6: Kramer, H. (2004). "Marc Quinn Sculpture Meets Shock Standard For Limbless Nudes", <https://observer.com/2004/01/marc-quinn-sculpture-meets-shock-standard-for-limbless-nudes/>, Erişim tarihi: 22.09.2023.

http 7: "Peter Hull Kişisel İnternet Sayfası", <https://peterhullmbe.com/about-peter/>, Erişim tarihi: 05.09.2023.

http 8: Oswell, P. (2014), "Mat Fraser: Someone Had The Balls To Make A Drama Starring Freaks", <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/dec/26/mat-fraser-american-horror-story>, Erişim tarihi: 05.09.2023.

http 9: "Marc Quinn 4. Kaide Trafalgar Meydanı", <http://marcquinn.com/exhibitions/solo-exhibitions/marc-quinn-fourth-plinth-traffic-square>, Erişim tarihi: 20.05.2023.

http 10: "Trafalgar'a Özürlü Çıplak Kadın Heykeli", [http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2005/09/050915\\_traffic.shtml](http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2005/09/050915_traffic.shtml), Erişim tarihi: 25.05.2023.

http 11: "Marc Quinn The Complete Marbles", <http://marcquinn.com/artworks/the-complete-marbles>, Erişim tarihi: 20.05.2023.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. "Belvedere Torso", M.Ö. 1. yy, Mermer, Vatikan Müzeleri Pio Clementino Müzesi. [https://en.wikipedia.org/wiki/Belvedere\\_Torso#/media/File:0\\_Torse\\_du\\_Belv%C3%A9d%C3%A8re\\_-\\_Museo\\_Pio\\_Clementino.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Belvedere_Torso#/media/File:0_Torse_du_Belv%C3%A9d%C3%A8re_-_Museo_Pio_Clementino.JPG), Erişim tarihi: 17.05.2023.

Görsel 2. Auguste Rodin, "Yürüyen Adam", 1907, Bronz, Rodin Müzesi. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/Auguste\\_Rodin%2C\\_The\\_Walking\\_Man\\_%28L%27Homme\\_qui\\_marche%29%2C\\_model\\_1878-1900%2C\\_cast\\_probably\\_1903%2C\\_NGA\\_1004.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/Auguste_Rodin%2C_The_Walking_Man_%28L%27Homme_qui_marche%29%2C_model_1878-1900%2C_cast_probably_1903%2C_NGA_1004.jpg), Erişim tarihi: 17.05.2023.

Görsel 3. Marc Quinn, "The Complete Marbles Sergisi", 2004, Mermer, Mary Boone Galerisi. <https://www.artnews.com/wp-content/uploads/2019/03/mq-installation-january-2004-50-e1552930782301.jpg>, Erişim tarihi: 12.09.2023.

Görsel 4. Marc Quinn, "The Complete Marbles Sergisi", 2004, Mermer, Mary Boone Galerisi. <http://marcquinn.com/exhibitions/solo-exhibitions/the-complete-marbles>, Erişim tarihi: 27.05.2021.

Görsel 5. Marc Quinn, "The Complete Marbles Sergisi", 2004, Mermer, Mary Boone Galerisi. <http://marcquinn.com/exhibitions/solo-exhibitions/the-complete-marbles>, Erişim tarihi: 27.05.2021.

Görsel 6. Marc Quinn, "Peter Hull", 1999, Mermer, Mary Boone Galerisi.  
<http://marcquinn.com/assets/artworks/medium/5557.jpg>, Erişim tarihi: 12.09.2023.

Görsel 7. Marc Quinn, "Kiss", 2001, Mermer, Mary Boone Galerisi.  
<http://marcquinn.com/assets/artworks/medium/6462.jpg>, Erişim tarihi: 12.09.2023.

Görsel 8. Marc Quinn, "Alison Lapper and Parys", 2000, Mermer, Mary Boone Galerisi.  
<http://marcquinn.com/assets/artworks/medium/5459.jpg>, Erişim tarihi: 12.09.2023.

Görsel 9. Marc Quinn, "Alison Lapper (8 months)", 2000, Mermer, Mary Boone Galerisi.  
<http://marcquinn.com/assets/artworks/medium/5457.jpg>, Erişim tarihi: 14.09.2023.

Görsel 10. Alexandros of Antioch, "Milo Venüsü", MÖ. 150-125, Mermer, Louvre Müzesi.  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/MG-Paris-Aphrodite\\_of\\_Milos.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/MG-Paris-Aphrodite_of_Milos.jpg),  
Erişim tarihi: 12.09.2023.

Görsel 11. Marc Quinn, "Alison Lapper Pregnant", 2005, Mermer, 4. Kaide Trafalgar Meydanı.  
<http://marcquinn.com/artworks/single/alison-lapper-pregnant>, Erişim tarihi: 17.09.2023.



## GRAFİK TASARIMDA YIPRANMA

### ABRASION IN GRAPHIC DESIGN

**Mustafa Akman<sup>1</sup>, Melike Taşcıoğlu Vaughan<sup>2</sup>**

#### **Öz**

Günlük hayatta olduğu gibi grafik tasarım alanında da eskime, aşınma ve değer yitimi meydana gelir. Yıpranma ve aşınmalar nedeniyle grafik tasarım ürünleri işlevini özüne uygun bir şekilde gerçekleştiremeyebilir; görsel mesaj iletimi sekteye uğrayarak veya kusurlu işleyebilir. Hem fiziksel hem de kavramsal olarak mesaj aslından zamanla uzaklaşabilir.

Grafik tasarım ürünleri hedef kitle ile görsel iletişim kurması beklenirken yıpranmalardan dolayı iletişim kuramamakta dahası bu grafik tasarım ürünlerinin kendisi bir probleme dönüşmektedir. Bu araştırma ile grafik tasarım alanında yıpranmaların üzerine gidilerek ne oldukları konusunda fikirler geliştirilmiş ve öneri sınıflandırmalar yapılmıştır. Bu sınıflandırmalar farklı görsel örneklerle açıklanarak, sorunların kaynağına inilmeye çalışılmıştır. Yıpranmaya sebep olan sorun veya problemlerin belirlenip tanımlaması yapılarak bunların bir geliştirici unsurlara dönüştürülmesi, dolayısı ile tasarımcının bilinçli bir antagonisti haline getirilmeye çalışılmıştır. Bu çalışma temelde grafik tasarım ve görsel kültürün yukarılara taşınmasını temenni ederek, var olan yıpranma problemlerini tanımlamaya çalışmakta ve yapıcı bir perspektiften yaklaşarak çözüm önerileri sunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Grafik Tasarım, Görsel Kültür, Görsel İletişim, Yıpranma, Tasarım Farkındalığı.

#### **Abstract**

Aging, wear and loss of value occurs in the area of graphic design, just like it does in everyday life. With abrasion and wear, graphic design products cannot perform their functions by their essence as well as before; the visual message transmission is usually interrupted or malfunctioning. The message moves away from the original form in time, both physically and conceptually.

While graphic design products are expected to communicate visually with the target audience, they cannot communicate due to wear, and these graphic design products themselves turn into a problem. With this research, ideas were developed, and classification proposals were made by examining the wear in the field of graphic design. To be able to go deeper to the source of the problems, these classifications are explained with different visual examples. It has been tried to identify and define the problem or problems that cause wear and turn them into an element of development, thus turning them into a conscious antagonist for the designer. This study basically tries to define the existing problems of abrasion. It offers solutions by approaching a constructive perspective, with a hope that graphic design and visual culture will be carried to the future with better success.

**Keywords:** Graphic Design, Visual Culture, Visual Communication, Abrasion, Design Awareness.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 27.09.2023 - Kabul tarihi: 19.11.2023.*

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi, Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tasarım Bölümü, Grafik Tasarımı Programı, makman@bandirma.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1163-7651>, Bandırma-Balıkesir/TÜRKİYE.

<sup>2</sup> Profesör, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, meliketascioglu@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7136-0703>, Eskişehir/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Doğada var olan her madde zaman içinde deforme olma, eskime ve yıpranma eğilimindedir. Yıpranma, yok olmanın bir başka ifade ile dönüşümün veya evrilmenin bir parçası durumudur. Doğaya bakılacak olunursa maddelerin, oluşumların, canlıların belirli bir zaman aralığında eskime ve yıpranma süreci içerisinde kendinden sonra daha uyumlu ve karmaşık şeylere dönüştüğü süreci gözlemlenir ta ki insanoğlunun çıkışı ve doğaya karşı tahakkümü ile bu süreç sekteye uğramaktadır. Örneğin insan popülasyonunun geniş ve baskıcı şekilde yayılımına kadar doğa neredeyse sorunsuz bir şekilde yıpranma süreçlerinden yararlanarak evrimleşen canlılar kendinden önceki canlılardan daha uyumlu ve zengin bir şekilde var olmaktadır. Kısaca yıpranma ve değişime maruz kalan maddeler yeterli zaman aralığında belli bir formda yenilenebilmektedir. Fakat özellikle son yüzyılda bu döngü bozulmuş ve sürdürülebilir olmayan bir büyüme sürecine gidilmiştir (Özuyar ve Gürsoy, 2021:317).

İnsanoğlunun başrolde olma çabası ile doğadaki yıpranma süreci ne yazık ki giderek kendisini tamir edemeyecek ve uyumsuz bir konuma gelerek felaket sonucuna yaklaşmaktadır. İnsan merkezci bir bakış açısı ile bakıldığında bu çok çarpıcı bir şekilde göz önüne çıkmasa da veya abartıldığı düşünülse de hayvan ve bitki türlerindeki popülasyonun azalması, dünya üzerinde yaşanabilir alanların yok olması veya azalması, insanların çevre ile sürekli yıkıcı bir savaş içerisinde olması, doğayı tahakküm altına alarak doğa sömürüsü yapması gibi etkiler yıpranmaların kalıcı zararlara dönüşmekte olduğunu göstermektedir (Gül, 2013:19). İnsanoğlunun yaratımları yıpranmalardan etkilenmiş ve sürekli yeni çözüm arayışlarına iterek insanlığın günümüz noktasına gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. İnsanoğlu bilim sayesinde maddeye hükmetmeye başlamış ve elindeki imkanlar ile en iyi sonuca ulaşmak istemiştir. Bu istek en başta kaliteli, sağlam ve düşük maliyetli gibi bazı özellikler barındırmaktadır. Zamanla sürdürülebilir, ekolojik, internet ortamına taşınabilen gibi yeni özellikler eklenmiş ve güncel gelişmelere bağlı olarak bu özelliklerde değişimler, gelişmeler yaşanmaktadır. Bugün kullandığımız ve "iyi" diye ifade ettiğimiz birçok tasarım geçmiş tasarımların kusurlarının kapatılmaya çalışılması dolayısı ile geçmiş yıpranmalarından ders çıkartılarak daha iyi bir sürümü veya versiyonu yapılmaya çalışılarak ortaya çıkmıştır. Grafik tasarım ürünleri de bu

yıpranmadan etkilenecek değişime uğramakta ve çoğu zaman deforme olmaktadır. Bu deforme olma süreci fiziksel olduğu kadar kavramsalda olabilmektedir.

Grafik ürünler modern ve dijital dünyanın ayrılmaz bir parçasıdır. Bu tasarımlar sayesinde insanlar günlük hayatta fark etmeksizin yaptığı birçok işi sorunsuzca sürdürebilmektedirler. Grafik tasarımcılar bu mesaj, kavram ve düşünceleri grafik dile dönüştüren ve görsel kodlar oluşturan görülmez görsel çevirmendirler (Turgut, 2013:9). Grafik tasarım ile verilmek istenen mesaj düşün, plan, yapım aşamalarını içererek özgün bir grafik ürüne dönüşmekte ve geniş halk kitlelerine etkili bir şekilde ulaştırılmasını sağlamaktadır (Ülger, 2020:571). Bu bakımdan en önemli iletişim araçlarının başında gelmektedir ve başarısı izleyicisine mesajı iletebilmesiyle doğru orantılıdır (Çaydere, 2015:346). Grafik ürünler çevremizde neredeyse gördüğümüz her yerdedir. Mağaza tabelalarından afiş tasarımlarına, kurum logolarından yönlendirme işaretlerine, web arayüzlerinden uygulama ikonlarına, ambalaj tasarımlarından kitap kapaklarına, yazıyüzü tasarımlarından sosyal medya postlarına kadar daha birçok alanda karşımıza çıkmaktadır. Her grafik tasarım ürünü ne yazık ki doğru ve etkili bir şekilde mesajı hedef kitesine ulaştıramamaktadır. Bu yüzden doğru iletişim stratejilerinin geliştirilmesi çok önemlidir. Aksi takdirde hatalı bir iletişim sürecine gidilecektir. Örneğin günümüzde bazı grafik ürünler veri bombardımanı içerisinde yolumuzu bulmamızı sağlayan en önemli göstergelerdendir. Bu göstergelerin, hızlı, sürekli gelişim adı altında rekabetçi ve tahrip edici, veri yığınlarıyla boğulan ve kalabalıklaşan dünyamızda sıralanan nedenlerden ötürü hatalı bir sürece girerek tasarım ürününün kendisi önemli bir problem haline gelebilmektedir. Yıpranmaya bağlı olarak bu sorunlu grafik ürünler işlevini yerine getiremeyerek yanlış veya eksik yönlendirmeler yapmaktadır. Ayrıca bazı grafik ürünlerde konumlandırılmaya ve kullanılan materyale bağlı olarak yıpranmakta ve yine temel işlevini hatalı bir şekilde gerçekleştirmekte veya hiç gerçekleştirememektedir.

## **1.2. Yöntem**

Bu çalışmada elde edilen veriler nitel araştırma yöntemi altında yer alan dokümantasyon inceleme ve gözlem tekniklerinden yararlanılarak sağlanmıştır. Hem birincil hem de ikincil kaynaklardan elde edilen örnekler ışığında görsel ve yazınsal verilerin analizi yapılarak tematik gruplandırmalara gidilmiştir. Tematik şekilde sınıflandırılan veriler ana tema

çerçevesinde yeniden sentezlenip-yorumlanarak bulgular ortaya koyulmuş ve öneri olarak durum tanımlayıcı başlıklar öne sürülmüştür. Tasarım kültürünün yukarı taşınması adına problemleri tanımlayarak özgün ve yapıcı bir şekilde yaklaşarak alan farkındalığa katkı sağlanması öngörülmüştür.

## 2. Yıpranma

“Yıpranma” sözcüğüne dikkatli bakıldığında daha çok insan yapımı şeylerin fiziksel ya da soyut oluşumların, kavramların veya atfedilen anlamların zaman sürecinde çeşitli nedenlerle işlevini gerçekleştirememesi, bozulması veya aksaklıklara yol açması olarak tanımlanmaktadır. “Yıpranmak” kelimesine Türk Dil Kurumu Sözlüğünden bakılırsa: “Saygınlığı azalmak, değer yitimi” gibi anlamlara gelmektedir. Ayrıca “Yıpranmak” kelimesi şöyle ifade edilmiştir: “Zamanla ya da çok kullanılma, kötü kullanılma nedeniyle aşınmak, eskimek, saygınlığı azalmak, çeşitli etkenlerle eski gücü kalmamak” (TDK, 2022). Buradan da anlaşılıyor ki yıpranma kelimesi sadece fiziksel olarak değil aynı zamanda soyut değer birimindeki değişikliği de barındırmaktadır. İnsanoğlunun yıpranmayı azaltmaya çalışması kimi zaman eskimeyi geciktirme kimi zamanda itibarını korumaya çalışmasıyla ilişkilendirilebilir. İtibar bir kimsenin veya bir milletin olabileceği gibi şirketlerin, firmaların ve markaların da olabilir. Günümüz dünyasında itibar o kadar önemli bir hal almıştır ki aynı mesleği yapmak isteyen bir kimse itibarlı olan bir şirkette çalışmaktan zevk ve gurur duyarken itibar konusunda zayıf olan yerde çalışmaktan çekinmektedir. Ayrıca bu sadece çalışma anlamında değil bir ürünün kullanımı ve tüketimi içinde geçerlidir. Günümüzde satın alınmak istenen şeylerin markalarına dikkatli bakılırsa verilmek istenen mesaj daha rahat algılanacaktır. İtibarın yıpranması, kişilerin, milletlerin ve şirketlerin üzerine durup düşündükleri ve bu hasarı gidermek için çok çalıştıkları bir alandır.

Kurumsal itibar ve marka imajı kavramları tüketicide güven duygusu yaratan en önemli unsurlardır. Marka ne söylediğimizi, nasıl göründüğümüzü ve ne yaptığımızı ifade eder ve bu yüzden kurumsal itibarı etkilemektedir. Güçlü imaja sahip markalar 3 üreticilerinin itibarına olumlu katkı yapmaktadır. Güçlü imaja sahip markaların yarattığı itibar tüketicide güven sağlamaktadır. Tüketici de o ürünle ilgili herhangi bir deneyim yaşamasa bile güven duyduğu işletmenin markalarını tercih etmektedir (Dilsiz, 2008:3).

Grafik tasarım şirketlerin, markaların itibarının görünen yüzüdür ve birçoğu bu bilinçle hareket etmektedir. Grafik ürünler markaların sessiz birer marka elçileridir ve özellikle kurumsal kimlik çalışmalarının başı olan logo, logotype ve amblemler bunların en başında yer almaktadır (Ülger, 2021:454).

Yıpranma, eskime sürecine daha geniş bir zaman diliminde ve yaratıcı bir şekilde ele alınabilirse yeni oluşumları barındırabilecek potansiyel güç ve fırsat olarak görülebilir. Problemin ana kaynağına odaklanarak bu sorunlar birer geliştirici basamak olarak algılanabilir. Fakat burada çözüm bazen tasarım sınırlarının dışında olabilir ve sonuçları doğrudan tasarımları etkileyebilir. Örnek vermek gerekirse bilinçli, eğitim-öğretim seviyesi yüksek ve iyi göz terbiyesi olan ülkelerde talep edilen ve uygulanan çalışmalar ile bu özelliklerden yoksun olan ülkelerdeki tasarım arz-talep ilişkisi doğrudan tasarımları etkilemektedir. Tasarımın ana işlevi hedef kitle ile görsel iletişim kurarak istenilen amaç doğrultusunda hareket edilmesini sağlamaktır. Bu kişiye veya hedef kitleye kalıcı bir bilgi kazandırmaktan yönlendirme yapmaya ikna etmekten satış yapmaya kadar farklılık gösterebilir. Tasarımcı, bu doğrultuda gereken yaratıcı süreci tamamlayarak tasarımı istenilen doğrultuda kullanıma sunar. Örnek olarak akıllı telefonlar için bir ara yüz tasarımı veya sokakta uyulması gereken kuralları gösteren bilgilendirici-yönlendirici tasarım ürünleri olabilir. Becer'in de ifade ettiği gibi, iletişim tasarımın en önemli unsurudur ve bir bilgiyi çağdaş bir beğeni anlayışı içerisinde yine çağdaş araç ve malzemelerle sunmaktır. Bu yüzden çağın eğilimleri, teknolojik buluşları, dönem içerisinde tartışılan politik, sosyolojik, felsefi, sanatsal vb. kavramlar yakından izlenmelidir (Becer, 2006:34). Buradan da anlaşılacağı gibi tasarım iletişime bağlı olarak daha çok popüler olan toplumsal olaylar, trendler, teknolojik gelişmeler veya dönemin o zaman ki anlayışı ile hareket etmektedir. Bu sebeple tasarımda oluşan yıpranmalar tasarımın içerisinde olabileceği gibi tasarım dışı etkilerden de meydana gelebilmektedir. Yıpranmanın ne şekilde olduğu ne yazık ki sonuçları değiştirmemekte ve olumsuz etkileriyle tasarımcıları doğrudan içine almaktadır. Fakat yıpranmanın ne şekilde olduğunu anlamak çözüm sürecinde problemi doğru bir şekilde anlayıp tanımlayarak daha öncede ifade edildiği gibi yıpranma sürecinin bir geliştirici fırsat olarak görülmesini sağlayabilir. Grafik tasarım ya da görsel iletişim tasarımda ki yıpranmalara örnekler üzerinden detaylıca bakılacak olunursa şu şekilde ayrımlar önerilebilir:

- Kültürel yıpranma,
- Dolaylı yıpranma,
- Teknik yıpranma,
- Grafik bozulma,
- Konumsal yıpranma.

### **2.1. Kültürel Yıpranma**

Kültür, kısaca bir toplumu oluşturan hareket, düşünüş, algılama biçimi gibi özelliklerin süreç içerisinde toplamını ifade ederek, devinim içerisindeki durumdur. “Kültür” kelimesi sıklıkla irdelenen bir kavramdır. Farklı tanımlar yapıldığı görülse de bir grup insanın düşünüş ve hareket sistemini ifade etmektedir. Din, bilgi, sanat, ideoloji, gelenek-görenek, ahlak vb. kavramların bütünü ifade etmektedir. Karslı (2016:57)'ya göre kültür maddi manevi üretimlerinin tümünü kapsayan geniş bir kavramdır. Kültür, insana diğer insanlarla nasıl iletişime girmemiz gerektiğini gösteren bir yoldur. Bir insan toplumda yere, zamana, mekâna göre nasıl iletişim kuracağını kültür sayesinde edinir. Kültür ile toplumun değer yargı sistemini oluşturan dolayısıyla grup üyeleri için nelerin doğru nelerin yanlış, kötü ve iyi olduğunu belirleyen düşünüş sistemidir (Eğimli ve Çakır, 2011:39). Kültür ilerlemeci yapısı nedeniyle bazen bir sonuç, bazen de bir sebep olabilmektedir.

Grafik tasarım kültür ile birlikte şekillenen ve görüntünün anlamının kültür ile form oluşturmasıdır. Örneğin bazı batı kültüründe beyaz renk saflık, temizlik, duruluğu simgelerken bazı uzak doğu kültürlerinde keder, yakarış, mabet gibi kelimeleri çağrıştırmaktadır (Uçar, 2004:48). Tasarımların kültüre göre farklı anlamlara gelebileceği akıldan çıkartılmamalıdır. Bir başka tasarım-kültür ilişkisi ise tasarlanan mesajların algılanabilmesi ve uygulanabilmesidir. Burada tasarlanan göstergenin anlam kazanabilmesi veya uygulanabilmesi doğrudan kültürle ilişkilidir. Kültürel birikimlerin bilinçli bir şekilde görsel kodlara dönüşerek hedef kitlesi ile iletişim kurabilir (Deveci ve Bulut, 2015:187).

Grafik tasarım ürünlerinde yer alan anlamları çözümlenmek ve yeniden anlamlandırabilmek açısından bir yöntem olarak gösterge bilimsel yaklaşımlara ihtiyaç duyulmaktadır. Grafik

tasarımcılar hedef kitle ile iletişim kurmak için görsel imgeler kullanır. Bu görseller semantik (anlambilim) açıdan analiz edildiğinde görünenden fazlası ortaya çıkmaktadır. Tasarım prensipleri doğrultusunda iletinin kurgulanışı, sunumu ve üretimi tasarıma farklı boyutlar, katmanlar ekleyerek yeni anlamlar kazandırabilir (Kaptan ve Sayın, 2020:807).

Normal şartlarda mesaj alıcısı veya izleyen tasarımlara yani imgelere bakarak kendisinden ve başkalarından beklenen hal ve durumlara uymaya çalışır. Çünkü bir konu hakkında belirlenen kural ve sözleşmeler toplumun sorunsuz bir şekilde işlevine devam etmesini saylayan en önemli özelliklerdendir. Aksi düşünüldüğünde sürekli kaosa doğru sürüklenen bir yapıya şahit oluruz. Bu nokta da tasarlanan göstergeler, bir arada sorunsuz veya daha az sorunla yaşamayı sağlayan önemli işaretlerdir. Tasarımlarda mesaj net algılanıyor olmasına rağmen bazen kişinin veya toplumun çeşitli sebeplerle mesajı algılamaması veya algılayamaması tasarlanan görüntünün anlamını ve dolayısıyla etkisini yitirmesine sebep olmaktadır. Bir başka ifade ile ana amaç mesaj paylaşımı olmasına rağmen tasarım dışı problemlerle tasarlanan görüntünün istenilen doğrultuda çalışmaması imgenin etkisini yitirmesine dolayısıyla yıpranmasına neden olmaktadır. Örneğin sigara içilmez simgesi olmasına rağmen zamanla sigara içiliyorsa tasarım dışı sebeplerle tasarlanan simge ana işlevini karşılayamaz olmaktadır. Burada olumsuz gelişen bir kültürün yansıması olarak grafik imgeler yıpranmalara maruz kalmakta ve anlamlarını karşılayamaz kılmaktadır (Görsel 1). Bu sorun doğrudan tasarımcıyı bağlamıyor gibi görünse de tasarımcının ürettiği çalışmalar ile hedef kitle iletişime geçememektedir. Sonuç itibari ile tasarımcı bu sorunlu sürecin içine dahil edilmektedir.

Kültürel yıpranmalara maruz kalınan ortamlar için üretilen tasarımlarda bu durum öncelikle fark edilerek yeni üretilecek grafik ürünün bu sorunu da içine alarak yeni bir çözüm önerisi sunması beklenmelidir. Örnek olarak yine sigara içilmez işaretlerinin uygulandığı ortamlarda temiz havanın herkes için bir hak olduğunu içeren bilgilendirici kısa grafikler eklenebilir, tütün kullanımı ve buna bağlı zararlı sonuçlar kısa infografikler ile paylaşılabilir, uygun davranışların sergilenmemesi halinde teknolojinin iyiye kullanımı ile yasak bölgede kurallara uyulmaması halinde yasal sorumlulukları ve idari süreçleri kabul edildiğini bildiren görsel tasarımlar eklenebilir, en yakın sigara içme sahasının konumu paylaşılabilir gibi

yönlendirici, bilgilendirici ve denetim mekanizmasıyla güçlendirilmiş grafik ürünler tasarlanabilir. Orta ve uzun vadede eğitim seviyesinin artırılması ve buna bağlı olarak kültür seviyesinin yukarıya taşınması bu tür kültürel yıpranmaların önüne geçecektir.



Görsel 1. Kültürel yıpranmaya verilebilecek çeşitli örnekler, Eskişehir.

## 2.2. Dolaylı Yıpranma

Dolaylı yıpranma kültür ile doğrudan ilişkili bir durumdur. Tasarım ürünlerinin yanlış olması, bir bölümünün hatalı, eksik gibi olumsuz durumlar barındırması ve tasarımların zamanla toplumun her köşesinde boy göstermesidir. Bu çalışmaların toplumda ve tasarım ile ilgili uğraşan kişilerin aklında bilinçli veya bilinçsizce olumlu zannedilen fakat olumsuz referanslar olarak akılda kalmasına yol açmaktadır. Artan bu kötü tasarım anlayışının normalleşmesi ile kötü tasarımlar daha hızlı bir şekilde çevremizde boy göstermektedir. Bu sebeple zamanla artan kötü tasarımlara insanların alışması ve benzer kötü-hatalı tasarımları normalmiş gibi algılanmasına sebep olmaktadır. Kısaca kötü tasarımların kanıksanması ve normalmiş gibi talep



edilmesi durumu denilebilir. Bu şekilde ilerleyen süreçte talep edilen tasarım kalitesi de ne yazık ki aşağılara doğru inmektedir. Çevremizde sıkça karşılaştığımız Üniversite ve Belediye logoları buna örnek gösterilebilir (Görsel 2). Ayrıca üretilen bazı grafik imgelerin (logo ve amblemler) kimler tarafından ortaya konduğu da ayrı bir tartışma konusudur. Profesyonellikten uzak yürütülen ve sonuçlandırılan tasarım ürünleri de ne yazık ki içerik ve görsel bakımdan kalitesi düşük olmaktadır.



Görsel 2. Bazı üniversite, belediye ve kurum logoları, 2023, Türkiye.

Toplumların gelişmesini sağlayan üniversiteler yeni bilgi üretme, var olanları geliştirme, ortaya çıkartılan ve geliştirilen bilgilerin öğrenci ve halkla paylaşması gibi çok önemli görevleri vardır. İtibarları yaptıkları üretimlere bağlı olarak konum bulmaktadır fakat özensiz hazırlanan kurumsal kimlik çalışmaları kurumun saygınlığını olumsuz etkileyebilmektedir. Kurumsal kimlik oluşturma, itibarın resmedilmesinin ve yansıtılmasının en önemli yollarından biridir. Böyle bakıldığında ülkemizdeki birçok logo tasarımı kötü bir izlenim bırakarak markaların ve kurumların itibarını zedelemektedir. Dolaylı yıpranmalar ile talep edilen ve tasarlanan çalışmalar kurum kimlikliklerini ve itibarlarını doğrudan etkilemektedir. Hatta bu kötü referanslar o kadar içimize yerleşir ki zamanla iyi dediğimiz tasarımları bile alıp götürmeye başlayabilir. Örneğin Timuçin Tan'ın şu sözleri konuyu daha açıklayıcı kılacaktır:

Devlet kurumlarının büyük bir kısmı, doğru tasarımlar kullanmasalar da (özellikle belediyelerden) çok az sayıda bazı kamu kurumunun, dinamik çağdaş ve rekabetçi görsel kimlikler oluşturduğu da görülebilmektedir. Buna karşı, Ankara Büyükşehir Belediyesi örneğinde olduğu gibi, bazı kamu kurumlarının siyasi popülist eğilim ve dirençleri nedeniyle, kurumsal kimliği doğru taşıyan değerli logolarını, nitelsiz ve sığ olanlarla değiştirebilmektedir (Görsel 3) (Timuçin Tan, 2016:39).



Görsel 3. Ankara Büyükşehir Belediye logosu değişimleri, üçüncü logo güncel kullanımdır.

Kültürel yıpranma ile ortaya çıkan ve zamanla kötüleşen olumsuz grafik tasarım referanslarına bağlı olarak günümüzde olduğu gibi birçok kurumun kurumsal kimliği, kimliksizliğini yansıtmaktadır. Kötü göz terbiyesiyle şekillenen algılarımız ne yazık ki günümüzde ve gelecekte talep edilen grafik tasarımın kalitesini etkilemekte ve giderek düşmesine sebep olmaktadır. Dolayısıyla talep edilen tasarımlar kötüleşmektedir. Ayrıca bu gidiş tasarımcıların fikirlerinin ne yazık ki dinlen(e)memesine uzanmaktadır.

Görsel referansların kalitesinin giderek düşmesiyle sokakta karşılaşılan en küçük görüntü düzenleme işi kimi tasarımcıların değişiyile "görsel şiddete" dönüşmektedir. Bu duruma "grafik kirlilik" demek daha doğru olacaktır. Daha dikkatli bakılacak olunursa grafik kirliliğin fazla olduğu yerler aynı zamanda kültür seviyesinin daha düşük olduğu yerlerdir demek yanlış olmaz. Grafik tasarım (tasarlanan ürünler) kitleyle etkileşimin en açık göstergelerinden birisidir ve bu yüzden tasarımlar toplumun genel profilinin kabaca belirlenmesinde veya ortaya koyulmasında göstergelerinden birisi olabilmektedir (Görsel 4). Bir metafor üzerinden gidilirse gelişmemiş veya gelişmekte olan bir ülke seçmeninin karşısına alanıyla ilgili en iyi uzmanlar getirilip, sorunlarla ilgili yapılması gerekenleri somut bir şekilde paylaşılsalar da günün sonunda seçmenin ortalaması kadar seçilen olduğu görülmektedir.

Kültürün daha iyi bir seviyeye ulaşması aşamasında eğitim çok önemli bir rol oynamaktadır. Böylece tasarlanan imgeler hedef kitesi ile iletişime geçebilir ve istenilen

doğrultuda yönlendirebilir. Bugün dünyanın en iyi yaşanabilir kentleri göz önüne alındığında bu kültürel yıpranmaların en aza indirildiği kolaylıkla anlaşılabilir. Bu problemlerin, grafik tasarım ayağı sadece tasarımcı ile çözülemeyeceği için bazen tasarımcının çözüm aşamasında yaptıkları çokta etkili olamamaktadır. Genel olarak bu problemleri en aza indirmek için genel eğitim-öğretim ve kültür seviyesinin yukarılara taşınmasına yönelik adımlar atılmalıdır. Bununla birlikte tasarım eğitiminin de kalitesi yukarıya taşınarak sektörde meslek içi eğitimler verilerek hatalı çalışmalar nedenleri ve zararları ile açık bir şekilde paylaşılmalıdır. Konu ile ilgili uzmanların görüşleri daha fazla dikkate alınmalı ve liyakate daha fazla dikkat edilmelidir.



Görsel 4. Günlük hayatta sık karşılaşılan ve grafik kirlilik derecesinde olan bazı tasarım ürünleri.

### 2.3. Teknik Yıpranma

Grafik tasarımcı, görsel tasarım sürecinin en önemli aktörüdür; tasarım süreci sonunda ortaya çıkan ürün bir ekip çalışmasının sonucu olabileceği gibi kendisinin tamamen başından sonuna hâkim olduğu bir tasarımcı ürünü de olabilir. Tasarlanan ürün her ne olursa olsun tasarımcı için sergilendiği mecraya kadar sorumluluk taşımaktadır. Kısaca tasarımcı yaratım sürecinden sorumlu olan en önemli kişidir. Oluşabilecek hataları da öngörmeye çalışarak tasarımlarını en fazla hedef kitleye istenilen doğrultuda iyi ve sorunsuz bir şekilde aktarmaya çalışır. Bazen tasarımcı ekonomik veya farklı sebeplerden dolayı tasarımın sergilendiği mecra – platform gibi alanlarda söz sahibi olamamaktadır. Burada yine bazen tasarımcının uyarıları olmasına rağmen ekonomik sebepler, zaman baskısı gibi bahaneler üretilerek kısa süreli çözümler getirilerek kaçamak geçici çözümlere gidilmektedir. Aslında bu başvurulan kısa süreli çözümler daha masraflıda olabilmektedir (Görsel 5). Örneğin teknik olarak kalitesiz baskı malzemeleri kullanmak tasarımın daha kısa bir sürede yıpranmasına neden olarak kısa sürede baskı işlemlerinin tekrarlanması gibi bir sürece geri döndürebilmektedir.

Doğabilecek teknik hatalardan tam olarak tasarımcının kendisini sorumlu tutmak az önce bahsedildiği gibi bazı parametreleri göz ardı etmek anlamına gelebilir. Bu tür yıpranmalardan belki iki şekilde söz edilebilir. İlki günü kurtarmak için tasarımcı kararlarının göz ardı edilerek sonuçların olumsuz olmasıdır. İkinci olarak tasarımcının bizzat bilmeden yapmış olduğu tercihler olabilmektedir. Burada da liyakat ve işe uygun malzeme kalitesinin tercih edilmesi bu tür problemlerin önüne geçilmesini sağlayacaktır.





Görsel 5. Teknik yıpranma ile ilgili sık karşılaşılan bazı örnekler, Eskişehir.

#### 2.4. Grafik Bozulma

Tasarlanan görüntülerin belli sebeplerle aslından farklı olarak; ana amacı dışında kullanılması bu durumu ifade etmektedir. Burada grafik yıpranma başlığından ziyade grafik bozulma başlığı daha uygun olacaktır. Çünkü “yıpranma” kelimesi genelde kullanıma bağlı veya farkında olmadan oluşan bir durum iken “bozulma” kelimesinde ise kullanıcı doğrudan temas edip tasarım üzerinde bozulmaya sebep olabilmektedir. Belki burada yıpranmanın yani bozulma işleminin bilinçli olarak yapılan bir tercih ve durum olduğu ifade edilebilir. Buna bağlı olarak orijinal tasarım bir şekilde aslından istemsizce farklılaştığı için bozulma daha uygun olacaktır. İstemsizden kastedilen ise sözde bilinçli olarak yapılan müdahaleler ile tasarımın orijinaline

doğrudan ya da dolaylı olarak zarar vermesidir. Burada bozulma ile iki şekilde karşılaşılabilmekteyiz: Kasti ve kasti olmadan oluşan grafik bozulma.

Kasti yani farkında olarak grafik bozulma, bir tasarımın çeşitli sebeplerle çok benzer taklitlerinin bilinçli olarak yapılması ve bunun üzerinden etik dışı bir şekilde fayda sağlanmasına denilebilir. Biraz daha açacak olursak bir markanın görsel tasarımlarının çeşitli sebeplerle aslının bilinçli bir şekilde farklı stratejiler için bozulmasına denebilir (Görsel 6).



Görsel 6. Grafik bozulmaya (kasti) örnek verilebilecek bazı tanınmış markalar I.

Örnek vermek gerekirse Adidas markası İran pazarında tam olarak yer alamaması kopya tasarımlarının ortaya çıkarak satış yapmasını mümkün kılmıştır. Burada Adidas markasının benzer isimlerde ve amblemlerle ucuz bir şekilde ortaya çıkması müşterilerin ilgisini çekerek bu kopya ürünleri almaya itmektedir. Ayrıca orijinal ve kopya tasarımlar arasındaki büyük ekonomik farklarda zamanla kopya tasarımları bazen pazarda daha güçlü kılmıştır (Görsel 7). İran örneği üzerinden gitmeye devam edersek insanlar bu kopya tasarımları çok daha fazla tercih etmektedirler (VOA, 2023). Sahte görsel kimlikler markanın orijinaline zarar vermektedir. Tersini düşünerek “kopyalar aslını yaşatır” mantığı da doğru bir strateji olamaz! Çünkü pazardan belli bir miktar orijinal marka adına haksız kazanç sağlanmaktadır.

Etik dışı bir şekilde hem pazarda yer alan hem de görsel olarak varlığını sürdürmeye çalışan tüm ürünler gerekli şekilde denetlenerek yaptırımlara maruz kalmalıdır, aynı şekilde tekrar eden ürünler ise daha ağır bir şekilde cezalandırılmalıdırlar. Bu yapılan davranışların hem topluma hem de görsel kültüre olan zararları tasarımcılarla paylaşılarak bu tür çalışmaların önüne geçilmesi sağlanmalıdır.



**Görsel 7.** Grafik bozulmaya (kasti) örnek verilebilecek bazı tanınmış markalar II.

Tasarım esnasında farkında olunmadan yani bile isteyerek yapılmadan ve mesajın algılanmasını güçleştiren hatalara kasti olmayan grafik bozulmalar denilebilir. Örnek vermek gerekirse tasarlanan yazıyüzünün bir şekilde olduğundan farklı olarak işlerde kullanılması bu yıpranmalar arasında gösterilebilir (Görsel 8). Yazıyüzü tasarımcıları belli kriterleri göz önünde bulundurarak harfleri, sembolleri tasarlar ve kullanıma sunarlar. Fakat bazı tasarımcılar sündürme gibi işlemlerle asıl tasarlanan formu bozarak okuma güçlüklerine sebebiyet verirler. Bu tür deformeler ile orijinal yazının yatay ve dikey olarak oransallığı bozulur ve orijinal halinin barındırdığı altın oransal kaybolmuş olur (Uçar, 2004:136). Bu tür yıpranmalara tasarımcılar sebep olabileceği gibi tasarımcılar dışında amatör olarak tasarımla uğraşan kişilerde sebep olmaktadır. Diğer bir örnek ise tasarım bölümü bulunmayan bir kurumun işlerinin tasarım programlarıyla ilgilenen bir çalışana verilmesi ortaya çıkacak tasarımların (!) bu tür bozulmalar barındırmasına sebep olabilecektir. Bu tür grafik bozulmalar tasarım uygulamalarının

demokratikleşmesinin bir dezavantajı olarak görülebilir. Ayrıca gelişen teknolojiye bağlı olarak çoğu kişinin yeni medya kanalları üzerinden üretimler yapıp paylaşabilmesi yine görsel içerikler üretme noktasında grafik bozulmalara sebebiyet verebilir. Bilinçli bir görsel içerik üreticisi olmak bu teknolojileri daha doğru bir şekilde kullanılmasını sağlayacaktır. Bu noktada erken yaştan itibaren temel tasarım eğitiminin kazandırılması ilerleyen süreçte görsel içeriklerin kalitesini yukarıya taşıyacaktır.



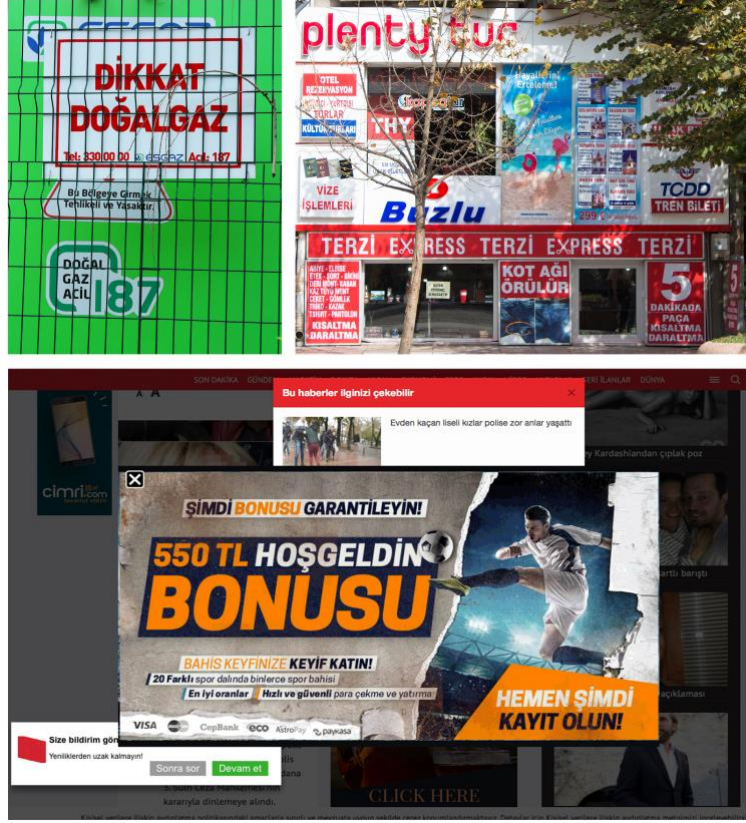
Görsel 8. Grafik bozulmaya (kasti olmayan) örnek verilebilecek birkaç çalışma, Eskişehir.

## 2.5. Konumsal Yıpranma

Tasarlanan görüntülerin konumlanmasına bağlı olarak mesajın yıpranması sık karşılanan problemlerden biridir. Tasarımcı istenilen yön bilgi doğrultusunda yaratım sürecini sonlandırabilir fakat tasarımın sergilendiği mecraya kadar tam olarak tasarım süreci bitmiş sayılmaz ve tasarımın sergilendiği mecra mesajın aktarımıyla doğrudan bağlantılıdır. Tasarımın doğru ve iyi bir şekilde çalışabilmesi konuşlanma ile doğrudan ilişkilidir. Bu şekilde sonradan ortaya çıkabilecek algılanma güçlüklerinin önüne geçilerek mesajın yıpranmasının önüne geçilebilir. Bu mesaj tek bir "dur" işaretinden daha karmaşık bilgileri barındıran bir tasarım çalışması da olabilir. Bir başka konumsal yıpranmaya örnekte internet sitelerinde yer alan düzenleme ve reklamlar verilebilir. Birçok site karmaşık reklam yerleştirmeleri barındırarak



rahatsız edici bir şekilde uyarılar göndermektedir (Görsel 9). Arka arkaya birbiri üzerine çıkan bildirimler ve reklamlar verilmek istenen mesajı keserek tasarımları etkisiz kılabilmektedir.



**Görsel 9.** Konumsal yıpranma ile ilgili çevremizden ve internet ortamından bazı örnekler.

Tasarımın sergilendiği konum dikkatli bir şekilde düşünülerek tasarlanan grafik ürünler bu konumlara uygun bir şekilde yeniden ele alınabilir. Örnek vermek gerekirse yanında ağaç bulunan bir otobüs durağında ormanların kesilmesine yönelik bir poster tasarımı paylaşarak diğer çalışmaların arasında kaybolma riskine karşın durağın yanındaki ağacı da grafik ürünün bir parçalı haline getirilen gerilla çalışması oluşturmak hem daha yaratıcı hem de daha fazla kişiye ulaşma potansiyeli barındıracaktır. Başka bir örnek ise internet sitelerinde daha minimal, kolay ulaşılabilir ve özellikle tasarım ilkelerinden boşluk veya negatif alan ilkesine daha fazla dikkat edilerek tasarlanan arayüzler veya grafik ürünler daha etkili olacaktır. Bu noktada öncelikle tasarımın sergileneceği konumun bilinmesi ve tasarım çözüm sürecinin buna yönelik düşünülmesi çok önemlidir.

### 3. Sonuç

Grafik ürünler veya tasarımlar, araştırmada belirtilen belli nedenlerle etkisini yitirmektedir: Kötü tasarımların üretilmesi, iyi tasarımların alıcısının olmaması, malzemeye bağlı problemler, dışarıdan tasarıma müdahaleler, tasarımcı olmayanların bilinçsizce işler üretmesi, politik ve ekonomik güç sahibi olan kişilerin tasarımlar üzerinde söz iddia etmesi gibi maddeler yıpranmalara örnek olarak paylaşılabilir. Problemlerin her birinin çözümü farklı olmakla birlikte eğitimin yukarılara taşınarak ve kültürün bir parçası haline getirilerek birçok alanda aynı anda iyileşmeler sağlanabilir. Bazen tek bir noktada yapılmaya çalışılan iyileştirmeler yetersiz kalabilmektedir. Daha öncede ifade edildiği gibi grafik tasarım birçok etmen ile birlikte hareket etmekte ve var olmaktadır. Bu yüzden sorunların giderilmesi için tasarım eğitiminin yanında, eğitim ve öğretime de bağlı olarak kültür seviyesinin yukarılara taşınması önemli bir rol oynamaktadır. Tasarım eğitimi verilen okullarda, bahsi geçen birçok problemin şu an ve gelecekte ne gibi etkilerinin olduğunun daha fazla görüşülüp, somut örneklerle paylaşılması gerekmektedir. Hataların farkında olunarak, görsel tüketimlerin kalitesi arttırılmaya çalışılmalıdır.

Hastalık üzerinden benzetme yapacak olursak belli aralıklarla hastaneye gidip takviye ilaçlar, destekleyici maddeler almak yerine yaşadığımız çevreyi ve yediklerimizi iyileştirerek uzun vade de daha sağlıklı şeyler tüketmiş olur ve sağlığımızı iyileştirebiliriz. Sağlıksız yiyecekler tüketerek sağlıklı olmak beklenmemelidir. Buradan hareketle tasarım kalitesini yukarıya taşıyabilmek ve yıpranmaları azaltmak için şunlar yapılabilir:

- Tasarımlar üzerindeki düşünme farkındalığı arttırmak adına etrafımızdaki tasarımlara “Bu tasarım neden iyi? Neden kötü? Problemi sürdürülebilirlik perspektifinden çözüyor mu? Hedef kitlesi ile doğru bir şekilde iletişim kuruyor mu? Örgüt ilkelerini gözetiyor mu? Topluma ve doğaya karşı sorumlu hareket ediyor mu” gibi sorular sorulabilir.

- Çevremiz (ev, oda, masaüstü, sosyal medya vb.) usta tasarımcıların iyi çalışmaları ile donatılarak göz terbiyesi ve kültürü yukarılara taşınabilir.

- Her gün belli bir süre iyi tasarım örneklerine vakit ayırarak izlenebilir.

• Edinilen tasarım eğitimi hayata daha fazla dahil edilerek sorgulamalar yapılabilir. Örneğin: Negatif alanın yüzey üzerinde ki önemi, çalışma masası veya odamız üzerine uyarlanarak düşünülebilir. Bir başka örnek şehirlerde kaldırım, park, piknik yerleri, plajlar gibi kamusal alanların oranları düşünülerek doluluk boşluk ilişkisine bakılabilir. Böylece eğitimde edinilen tasarım bilgileri hayatın farklı alanlarına uygulanarak problemler fark edilerek yeni çözüm yollarına sevk edebilir.

• Alan ile ilgili yurtiçinde ve yurtdışında çalıştaylarda ve etkinliklerde rol alınabilir.

• Düzenli olarak normal okumaların yanında alan ile ilgili hem güncel hem de tarihsel kaynaklar okunabilir.

• Farklı yerlere, gezilere (mümkünse ülke) gidilerek, yeni kültürler görerek görsel belleğimiz ve deneyimlerimiz zenginleştirilebilir.

• Online veya canlı etkinlikler aracılığı ile tasarım konuşmaları ve ses kayıtlarını izleyip, dinlenebilir. Meslektaşlar veya tasarım grupları ile fikir alışverişi yapılabilir.

• Olumlu yönde geliştirilen alışkanlıklar, çevreyle doğrudan veya sosyal medya aracılığı ile paylaşılabilir. Böylece sosyal medyada özellikle kötü örneklerin sayısının yanında iyi örneklerinde varlığının bilinmesi ve daha fazla yayılması adına destek sağlanmış olunabilir.

Ayrıca bu öneriler uygulanırken sorunların çok katmanlı olduğu unutulmamalı ve ani değişimler beklenmemelidir! Kültür seviyesinin artması her alanda olduğu gibi özellikle tasarım alanında kendisini orta vadeli bir sürede belirgin şekilde hissettirecektir. Bu çalışma ile küçükte olsa farkındalık yaratarak, tasarım kültürünün yukarılara taşınması temenni edilmiştir.

### **Kaynakça**

Becer, E. (2006). *İletişim ve Grafik Tasarım*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Çaydere, O. (2015). "Grafik Tasarım Programlarına İlişkin Öğretim Elemanları ve Öğrenci Görüşleri", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı 40, s.344-376.

Deveci M. ve Bulut E. (2015). "Öğrencilerin Grafik Tasarımda İmge ve Simgeleri Kullanma Becerilerinin Geliştirilmesine Yönelik Bir Eylem Araştırması", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 19 (3), s.185-216.

Dilsiz, D. (2008). *Marka İmajı ve İtibar Yönetimi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler Anabilim Dalı Halkla İlişkiler Bilim Dalı.

Eğimli A. T. ve Çakır S. Y. (2011). "Toplum Kültürünün Kurum Kültürüne Yansıması", *Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*, Cilt: 3 No 2, s.37-50.

Gül, F. (2013). "İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 14, s.17-21.

Kaptan S. ve Sayın Z. (2020). "Grafik Tasarım Bağlamında İletinin Görsel Tasarımlara Dönüştürülmesi Süreçleri", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 69, s.805-820.

Karslı, Ö. (2016). "Ernst Cassirer'de Kültürün Anlamı", *JOMELIPS (Yönetim Ekonomi Edebiyat İslami ve Politik Bilimler) Dergisi*, Cilt 01, Sayı 02, s.38-58.

Özuyar P. ve Gürsoy Ç. (2021). "Türkiye'deki Bilimsel Yayınlarda Döngüsel Ekonomi Teriminin Yeri", *İşletme Akademisi Dergisi*, 2 (4), s.315-331.

Tan, E. T. (2016). "Üniversitelerin Kurumsallaşmasında Görsel Kimlik Sorunu ve Görsel Kimliğin İmzası; Üniversite Logoları", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, Sayı 06, s.387-399.

Turgut, E. (2013). *Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri*, Ankara: Anı Yayıncılık.

Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, İstanbul: İnkılap Kitapevi.

Ülger, K. (2020). "Grafik Tasarım Öğretiminde Yeni Yöntem Arayışı", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), s.570-579.

Ülger, K. (2021). "Kurumsal Kimlik Oluşturmada Grafik Tasarımın Rolü ve Önemi", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sayı 27, s.449-471.

## İnternet Kaynakları

TDK, (2022). “Yıpranmak”, <http://www.tdk.gov.tr>, Erişim tarihi: 18.12.2022.

VOA, (2023). “Voice of America English News”, <https://www.voanews.com/a/fake-designer-brands-flood-iran-117201003/172768.html>, Erişim tarihi: 29.01.2023.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Kültürel yıpranmaya verilebilecek çeşitli örnekler, Eskişehir.

Yazarın kendi fotoğraf arşivinden, <https://bit.ly/2SIJljp> / <https://bit.ly/2BHnuno>, Erişim tarihi: 01.06.2023.

Görsel 2. Bazı üniversite, belediye ve kurum logoları, 2023, Türkiye. <https://bit.ly/2EhINi3> / <https://bit.ly/2SPU8gr> / <https://bit.ly/2SFAK6o> / <https://bit.ly/2V9uOzx>, Erişim tarihi: 10.08.2023.

Görsel 3. Ankara Büyükşehir Belediye logosu değişimleri, üçüncü logo güncel kullanımdır. <https://bit.ly/2SYSGZ8>, Erişim tarihi: 12.06.2023.

Görsel 4. Günlük hayatta sık karşılaşılan ve grafik kirlilik derecesinde olan bazı tasarım ürünleri. Yazarın kendi fotoğraf arşivinden <http://vektorelcizim.net/gozlerinizi-kanatacak-grafik-tasarim-ornekleri>, Erişim tarihi: 01.07.2023.

Görsel 5. Teknik yıpranma ile ilgili sık karşılaşılan bazı örnekler, Eskişehir. Yazarın kendi fotoğraf arşivinden.

Görsel 6. Grafik bozulmaya (kasti) örnek verilebilecek bazı tanınmış markalar I. <https://bit.ly/2GudRw7>, Erişim tarihi: 21.03.2023.

Görsel 7. Grafik bozulmaya (kasti) örnek verilebilecek bazı tanınmış markalar II. <https://bit.ly/2GudRw7> / <https://bit.ly/2SDSyPt>, Erişim tarihi: 21.03.2023.

Görsel 8. Grafik bozulmaya (kasti olmayan) örnek birkaç çalışma, Eskişehir. Yazarın kendi fotoğraf arşivinden.

Görsel 9. Konumsal yıpranma ile ilgili çevremizden ve internet ortamından bazı örnekler. Yazarın kendi fotoğraf arşivinden, <https://bit.ly/2RJZoBD>, Erişim tarihi: 16.12.2022.

## HİPER-ESTETİK: ÇOKLU DONANIMLARIN DÖNÜŞTÜRÜCÜ EKSENİNDE SANAT ALGISI

### HYPER-AESTHETICS: ART PERCEPTION ON THE TRANSFORMATIVE AXIS OF MULTIPLE COMPLEMENT

Ece Büşra Eryılmaz\*, Metin Eker\*\*

#### Öz

İyi (etik), doğru (lojik) ve faydalı(pragmatik) kapsama ilave olarak güzel kavramı, tarihsel süreçte estetiğin ilk kullanım aşamasını tarif eder. İkinci aşama ise, Estetiğin 18. Yüzyılda Baumgarten ile sanatsal bir kapsam niteliği taşımaya başlaması olarak ele alınmıştır. Günümüzde ise daha dinamik yapı, güncel tarif ve tasniflerle muhatap olan estetiğin üçüncü aşaması yani "çoklu" kullanımları dikkat çekmektedir. Bu makale, yukarıda dolaylı olarak vurgulanan "epistemolojik yeni estetik kapsam inşası" ile sanatın müşterek orantısallığının hangi olanaklarda ve ne kadar betimsel kılındığı problemini merkez almaktadır. Buradan hareketle yeni kültürel ekolojiler ve teknolojik adaptasyonların sanat ve estetik yeni tahayyüllere kaynaklık edecek bir epistemolojik dönüşümün görsel kültür çağı ile koşut gerekçeleri işleme durumları; çoğulcu ve kitlesel sanat eğilimleri ile çoklu estetik kullanımlarının tekno-kültür ile olan bağının vurgulanması; yeni sanat olgusuna ilişkin kuramsal ve pratik örneklemelerin estetik referanslardan beslenebilmesi; ve "yeni" estetiklerin yeni sanatlar ile ilişkisinin gelecek öngörülerine kaynaklık etme gücü, çalışmanın amaçları olarak değerlendirilebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Hiper-estetik, Kültür, Sanat, Teknoloji, Yeni Medya.

#### Abstract

In addition to good (ethical), right (logical) and useful (pragmatic) scope, beautiful describes the first phase of use of aesthetics in the historical process. The second stage is considered as the beginning of aesthetics as an artistic scope with Baumgarten in the 18th century. Nowadays, the third phase of aesthetics, which is dealing with a more dynamic structure and up-to-date descriptions and classifications, that is, its multiple uses, attracts attention. This article centers on the problem of "the construction of a new epistemological aesthetic scope" indirectly emphasized above and the possibilities and to what extent the common proportionality of art is made descriptive. From this point of view, new cultural ecologies and technological adaptations, an epistemological transformation that will be the source of new artistic and aesthetic imaginations, are parallel to the visual culture age; emphasizing the connection of pluralist and mass art tendencies and multiple aesthetic uses with techno-culture; Theoretical and practical examples of the new art phenomenon can be fed from aesthetic references; and the power of the relationship between "new" aesthetics and new arts to provide a source of future predictions can be considered as the aims of the study.

**Keywords:** Hyper-aesthetics, Culture, Art, Technology, New Media.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 05.09.2023 – Kabul tarihi: 30.11.2023*

\* Arş.Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat ve Tasarım ASD., ecebusra.eryilmaz@omu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8706-2420>, Samsun/TÜRKİYE.

\*\* Prof.Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, meker@omu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3054-9198>, Samsun/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Kültür ve teknolojinin ortak yönelimlerinde karşılık bulan bir motivasyon unsuru olarak estetik, üzerindeki epistemolojik dönüşümün içeriklerine de yansdığı söylenebilir.

Çoklu teknoloji, çoklu medya ve çoklu algı mekanizmalarının varmış olduğu güncel düzeyin dinamik kapsamları, estetik kapsamları da dinamik kılmaktadır. Kültür ve teknolojinin sanata temas noktası ya da noktaları açısından da “çoklu” bir motivasyon ihtiyacının betimlenmesi ön plana çıkmaktadır. Söz konusu temas, sanat ile kültürel içerikleri, kültür çerçevesinde daha fazla hâkim kılmaktadır.

Çağdaş sanatın örgütlenmesi ve bir sistem ile karakterize olmasına ait beklentinin gerçekleşmesine olanak tanıyan yeni estetik deneyimleme, farklı ve değişken yapılar gerçek zamanlı etkileşimleri de güçlü kılabilmektedir. Estetik yaratım ile estetik deneyim artık aynı temas olanaklarına sahip değildir görüşü hakimdir. Estetik yaratımlar heterojen nitelik sergilerken, estetik deneyimler homojendir.

“Yeni” diye tarif edilen ve önceki ile sonraki ayrımını mümkün kılmamanın güncel kavramı, sanat ve estetik bağlam için çağdaş motivasyonlar sağlamakla kalmayıp, gelecek için de önemli profil saptamalarına olanak tanıyabilmektedir. Artık sanatta çoklu bakış açısı ve üretim yönsemelerine ilişkin kontrol eden ve yönlendiren normallerin kabul edildiği görünmektedir. Kültür ve sanat ilişkisinde geleneksel ile fütüristik ayrımlarına temel oluşturan olgulardan biri yine ve daha önemli rolüyle estetik olmaktadır.

## 2. Sanat ve Estetik Bağlam İçin Yeni Motivasyonlar

Sanat tarihi bütüncül bir estetik tarih ile koşuttur. Sanat, insanın kendini gerçekleştirme olanağı olarak insanın varlığı ile de koşuttur. Dolayısıyla sanat ve estetik bağlama ilişkin bir tarihsel algı, etik (iyi), lojik (doğru) ve pragmatik (faydalı) bileşkeye katkı açısından estetiği (güzel) karakterizasyon ve nitelik olarak aynı zamanda betimsel kılmıştır. Bir başka ifadeyle “güzel” kavramı, sanat tarihsel ölçüt oluşturmayı da sosyaleştirmiştir.

Görsel kültür çağı olarak adlandırılan bir dönemi yaşıyoruz. İçinde bulunduğumuz dönem ile en az 50 ya da 100 yıllık bir geçmişin mukayese edilmesinde bile birçok değişim ve dönüşümü

açıklayabiliyoruz. Söz konusu açıklamayı sanat için de detaylandırmak olasıdır. Geçmişin görsel kültürü, büyük ölçüde sanat ve estetik tezahürlerin somut varlıklarıyla sosyal yansı bulabilme sınırlılığını sergilerken bugün, sanatı ve estetiği başka bağlamlar içinde ve çoklu perspektiflerde konumlandırma ihtiyaçlarına gerekçe olabilecek birçok başlığı da tartışabiliyoruz. Ancak en çok tercih edilen ve gerekçeleri de belli ölçüde bertaraf eden tek bir kavramsal motivasyonu da görüyoruz: “Yeni” kavramı.

Sanatsal ve estetiksel kapsamlar içinde “yeni”nin bir epistemolojik dönüşüm içermesinin yanında sosyal dönüşümlere de referans olması, sanatın kitlesel karşılıkları için bir “motivasyon” gerektirmesine olan acil ihtiyaca dikkat çekmektedir. Bu bakımdan sanat, kendi sınırlarını kendi belirler gibi bir beklentinin de yerini alan kitlesel-toplumsal bir çerçeve içerir. Bourriaud (2005: 49-50), bu çerçeveyi belirtirken sanatın içerik odağının kültürel koşullara bağlı olarak yeniden şekillendiğini savunur ve sanatın iç ilişkileri ve dirençlerinin altını çizer. “Yeni” ile organik bağlantısı göz önüne alındığında sanat ile estetiğin müşterekliğini iki ayrı tarihsel kategoride değerlendirmek olasıdır. Birincisi geleneksel estetik formasyonu yalnızca “güzel” ile ilişkilendiren bir geleneksel sanat anlayışları toplamı ve sanat odaklı ve sanatın yönlendirdiği bir görsel kültür; ikincisi ise, daha çok günümüze ait bir vargı ile izah edebileceğimiz ve çoklu olarak daha sonra açımlayacağımız “estetik anlayışlar toplamını yönlendiren kültürün karakterize ettiği “görsel kültür çağı”. Aralarındaki fark, geçmişte sanat egemen ve estetik için belirleyici iken bugün egemen ve estetik (ya da estetikler) için belirleyici olan kültürdür. Kültür ve çoklu estetik kabullerin pratikte hizmet ettiği formasyon, yine kültürün teknolojiyle ilintisine ve dolayısıyla kültür endüstrisine, oradan da ekonomisine adreslenebilmektedir. Wolf ‘un (2000: 50) ifadesiyle “Kültür üretiminin tüm aşamaları ekonomik belirlenim yasasına tabidir”. Kültürel üretim aynı zamanda estetik üretime de katkı sunduğundan, çağdaş sanat ve çağdaş kültür etkileşiminden bir ekonomik kapsam potansiyeli ortaya çıkabilmektedir.

Çağdaş sanat, çağdaş kültür ve çağdaş estetik gibi nitelemelerin konumlandırıldığı dönemselleştirmeden bahsetmek önemlidir. 20. Yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar daha çok “kültürel şemsiye” profili ile Postmodernizm, sanat ve estetik için önemli bir konumlandırma şansına ve olanağına ilişkin bir kapsamı sürekli güncelleyebilmektedir. Shusterman’a göre Postmodernizm,



sanatın, yaşamın ve kültürün diğer yönleriyle ayrılmaz bir şekilde karıştırıldığını vurgulayarak bu yönelimlere meydan okudu. Sosyal ve politik meseleler, popüler sanatlar ve gündelik estetik meselelerin (moda, çevre, yaşam tarzları) tümü estetik teori için önemli hale geldi. Kendine mal etme, eklektizm, farklılık, çoğulculuk, tesadüfilik, oyunbazlık ve hatta parçalanma, gelip geçicilik ve yüzeysellik de benzer şekilde estetik değerler olarak değerlendirilir oldu (Shusterman, 2003: 781)

Bu şekilde karmaşık ve değişken güncellemeler ile karakterize bir postmodern estetik motivasyonlar, doğal olarak kültürel tasnif ve tarif için doğrudan referans olmaya başladı. Demir (2009: 60) ise, sanatsal anlamda Postmodernizmin 'kitle kültürü'nü üstün kılarak, elitizmi tahtından indirdiğini, belli bir kültür birikimi gerektiren sanatsal alanlarda ise bu gerekliliği ortadan kaldırarak 'herkese' uzanan, 'herkesçe' anlaşılabilen, 'herkesin' zevk alabileceği yeni bir sanat dili oluşturduğunu dile getirerek kitle kültürü egemenliği ile popüler kültür homojenliğini genellemektedir. Bu bir tür özgürleşme olarak adlandırılabilir ama sanat ile temas olanaklarına bağlı olarak "özgürleşen sanatın, hayatın özgürleşmesine koşut bir umut dünyasından kopuk" (Artun, 2015: 182) olduğu kaygısı da dile getirilmektedir. 21. yüzyılın algı düzenine de bir gönderme görülmektedir burada.

21. yüzyıl bir teknoloji çağı olarak teknoloji kültürünü bize sunmaktadır. Günümüz insanlığı bu sunulanı biraz daha etkileşimsel kılarak "tekno-kültür" çağı olarak değerlendirmektedir. Tekno-kültür çağı sanatının olağan kimliğine doğrudan tesir ve içerik üreten teknoloji, kültürel üretimin en önemli pratiği olarak sanatı da "tekno-kültürel estetik bağlam" ile karakterize etme niyetindedir. Teknolojiye bağlı olarak gelişen bu etkileşim sonucu dolaylı olarak ekonomik dinamiklerin tahakkümü altına giren sanat, bugün bizi, özgünlük ve özgürlük gibi yaratıcı vasıflarını teknoloji ile paralel düşünmek zorunda bırakmıştır. Görsel teknolojik materyaller, tüketim motivasyonuna dayalı, çoğulcu, eklektik ve interaktif bir yapılanma sunarak kültürlerarası geçişkenliğe de ayrıca yol açmaktadır. Günümüzde bu ilişkiyi oluşturan teknolojik araçlardan birisi de bilgiye daha hızlı ve kolay erişim imkânı sunan ve bireyleri aktif kullanıcılara dönüştüren "yeni medya" teknolojileridir. İnternet ve bilgisayar gibi yeni medya araçları video, fotoğraf veya yazılı metin paylaşımlarını destekleyen ve bireyleri içerik üreticisi olarak tarif ve tasnif eden sistemleriyle geleneksel medyadan ayrılmaktadırlar. Zaman ve mekân sınırının ortadan kalktığı çok katmanlı yeni medya ortamında ağlar ve veriler arasında

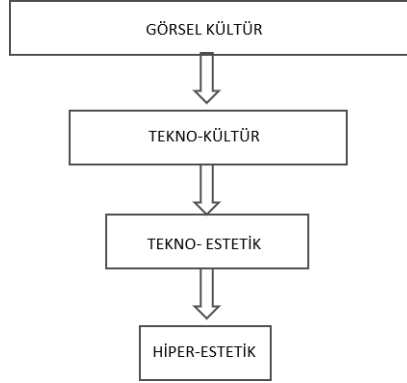
belirli bağlantıların kurulabilmesini sağlar. Kurulan bağlantılar ve bu bağlantılardan oluşan ağ sistemleri içerisinde veriler hızlı bir biçimde güncellenerek yayılmakta ve kullanım değeri ile orantılı olarak değerini yitirebilmektedir. Çakır (2014: 190)'a göre, "ağ sistemi içerisindeki görüntü/veri, kaydedilme, yeniden şekillendirilme ve yayılma sürecinin sonucunda kullanıcının denetiminden kurtularak özerk bir varlığa dönüşmektedir". Buna paralel olarak Şahiner (2013: 204) ise "istilacı imajlar" tabirini kullanarak denetlenemez, düzensiz bir imaj estetiğine dolaylı olarak temas etmektedir. Oluşturulan interaktif ortam, duyuşsal algımızı hedef alarak onu yeniden şekillendirmekte ve fiziksel dünyayı anlamlandırma şeklimizde çeşitli değişimlere yol açmaktadır. Özellikle bu sebepten dolayı bireylerin davranış kalıpları ve kimlikleri üzerinde manipülatif etkilerin yaratılabilmesi söz konusu olmaktadır. Dolayısıyla toplumsal estetik algı da teknolojiden ve onun sebep olduğu sonuçlardan etkilenerek kültürel üretim, tüketim ve yeniden üretim döngüsü bağlamında "dönüşmüştür/dönüştürülmüştür".

### **3. Sanatta Çoklu Perspektif ve Çoklu Estetik Yönelimler İlişkisi**

Estetiğin herhangi bir taksimata, kategorileşmeye veya çeşitlenmesine yol açan kültürel yeni ekolojiler, tabiri gereği "çoklu" bir estetik kabullenmeyi şart koşar diyebiliriz. Bu anlamda estetik çeşitlilik ile estetik kategoriler arasında da belli fark inşa etmek gerekmektedir. Özellikle "çoklu estetik" biçimli kategorizasyon değil, estetiğin kültür eksenli de olsa farklı bileşke karakterleri gereği daha heterojen kanallardan beslenmiş temellendirmeler ile ayırmaştırılmasıdır demek doğru olacaktır. Böylece teknoloji kültüründen tekno-kültüre geçişin dinamiği de estetik üzerinden tarif edilme şansına sahip olur.

Çoklu estetik yönelimlerin odağında yer alan yeni kültürel ekolojilerin belirgin profillerinden biri olarak tekno-kültür evreni, tek bir toplumsal yapı ile ilişkili olmayıp, toplumsallığı küresellik olarak ele alan kültürel homojenlik inşası ile kültürlerarasılık bağlantısında sanat ve estetiğe yeni perspektif de yaratmıştır. Temaslılık'tan iç içeliğe doğru bir kapsam meşguliyeti, kültürün olduğu kadar estetiğin de problem alanına işaret etmektedir. Dönüşme/dönüştürme esastır ve kültürel bir kapsamdan estetik bir kapsama ilişkin dönüşümün temel mantığı "görsel kültür'den hiper-estetik'e doğru bir grafik içermektedir (Tablo 1).

**Tablo 1.** Görsel kültür'den Hiper-estetik'e geçiş aşamaları



21. yüzyıl 20. yüzyıla oranla “görsel kültür çağı” genellemesine daha fazla muhataptır. Bu oranın artmasına vesile olan görsel kültür çağı aslında bir görsel çağ adlandırmasının nasıl kültürel ekolojinin odağında yer aldığı ile ilişkilidir. İnsanlık iletişim ve etkileşime dönük stratejilerinde büyük ölçüde görsel metinlerden yararlanmaktadır. Görsel metinlere ait stratejilerin genel amacı içinde yer alan ekonomik, ideolojik, politik, antropolojik ve dolayısıyla sosyolojik eksenlerin oluşturduğu yeni kültürel ekolojilerin tümü bir estetik kapsam/kapsamlar yaratımı için gerekli ve yeterli koşullara da vurgu yapmaktadır. Doğal olarak görsel kültür için her türlü operasyon, yönelim, yöneylem ve manipülasyonun teknoloji ile doğrudan ilintisi, içinde yaşadığımız yüzyılın şimdi ve gelecek profilleri için önemli yansı potansiyellerini haizdir. Klasik estetik (bir başka ifade ile Güzel’i açımlayan estetik kabul) teknik içerik ve süreçleri sanat ve tasarım için belirleyici ve yönlendirici kabul ederken, yeni estetik mevcudiyetlerin performans karşılıklarının sosyolojik profillerle olan bağıını tekno-kültür ile karakterize etmek gereğine olan inanç ile bizi buluşturmaktadır. Bir başka ifade ile tekno-estetik tekno-kültürden beslenmek zorundadır ve bu zaten küresel bir muhatap olarak önümüzdedir. Simondon’un altını çizdiği “estetik ve teknik arasındaki bağıın sadece sanatsal yaratımlara özgü olmadığı” (Dalmasso, 2019:78)<sup>1</sup> gerçeği ile önümüzdedir.

<sup>1</sup> Dalmasso, A., C. (2019). “Techno-Aesthetic Thinking. Technicity And Symbolism in The Body”, <https://doi.org/10.13128/Aisthesis-25623>, Erişim tarihi: 09.02.2022

Tekno-kültür, teknolojinin daha uzun zamanlar için bir kültürel kapsam olarak gelecekte de var olacaktır. Teknoloji kültüründen tekno-kültür nitelemesine geçişi önemsenmesinin nedeni de estetiğin hala kültürel bir karakterizasyon ve kapsam içinde gelişim göstereceğine olan inançtır. Özellikle teknoloji tek başına bir estetik niteleme için yeterli ölçütler, niyetler ve kabuller sunmaz. Kültür, sanatı da kapsadığından insan ile temas kurmanın yeni diline ait gramatiği de kendi içinde işlemektedir. Bunun anlamı, her kültürel kapsam için ayrı dil, üslup, beğeni ya da haz olgusunun epistemolojik dönüşümüne hizmet eden her içerik için gramatik oluşturma gücüdür denilebilir. Tekno-kültür doğal olarak tekno-estetik için bir altyapı sergiler.

Tekno-estetik, hem popüler hem de kitlesel kimliği bakımından insana en yakın duran bir estetik tür olarak akademik bakış ve çözümleme ile ele alınmalıdır. Çünkü hem kültürel ekonomi ile kültürel ekolojiler ilişkisi hem de sanat ile kültürün yeni sosyolojik kodları, bizi, kültürel deneyimler içinde dolaylı olarak estetik deneyimlere motive etmekte ve bundan ekonomik çıkar elde etmenin avantajlarına çok rahat erişebilmektedir. Bir bakıma estetik yönetim olarak estetiğin de yönetilebilirliği üzerine finansal sanatın yeni odağı belirginleşmektedir (Kuspit, 2000: 150-151). Üretim, tüketim ve yeniden-üretimin güncellenmiş yönlendiriciliği, kitleler için mümkün ihtiyaçlar kategorisinden bağımlılık kategorisine taşımaktadır. Bir tür mühendislik ile tüketim kültürü olarak karşımıza çıkan kapsam aslında estetik kapsamdır ve teknoloji desteği ile tekno-estetiğe bizi ulaştırmaktadır. Ancak burada tekno-estetiğin kültürel tarafından uzaklaşıp, tekno ya da teknoloji tarafına yönelirsek, ilginç bir şekilde bir alt kategori estetik kapsamın oluşmasına şahit olabilmekteyiz. Bu da hiper-estetik olarak ifade edilebilir.

Günümüzde sanatsal orijinallik ve yaratım süreçlerini yeniden biçimlendiren ve sanatın geleneksel formasyonlarına rakip bir deformasyonu ön plana çıkaran teknolojinin öncelikli olarak interneti bu rol için konumlandığını vurgulayan Stallabras (2016: 113), sanatın ve estetiğin bir kotada dijitalleşme doğrultularına motivasyon sağlayan bir ağı da işaret etmektedir. Burada yavaş yavaş çeşitlenen bir estetik olguyu da gözlemleyebiliyoruz. Hiper- estetik için medya estetiği, yeni medya estetiği, tüketim estetiği, enformasyon estetiği, data (veri) estetiği ve dijital estetik gibi türlerin ortaya çıkmasından kaynak alan ve bu temaslılığı daha üst bir kimlik profilinde düşünmenin estetiğidir demek mümkündür

Hiper-estetik doğası gereği görsel deneyimlerden ve teknolojik donanımlardan beslenmek durumundadır. Kültürlerin, kültürel sistem ve bağlamların ve sanatsal tüm üretim sistemlerinin küresel homojen trafiği ile kitlesel karşılık bulabilme potansiyeli, hiper-estetik için ekstra bir yönelim ve güncelleme ihtiyacı sergilemez. Bir başka ifadeyle teknolojik güç ve güç potansiyellerinin dünyayı yeniden estetikleştirme süreçlerini de biçimlendirmekte olduğu gözlemlenebilir. Örneğin Goatley (2019: 16)<sup>2</sup> 'in "veri estetikleştirmesinin insanlar, kültürler ve bağlamlar ile karakterize politikaları, anlatıları ve güç yapılarını ortaya çıkarır" tespiti, bu vargıyı doğrulamaktadır.

"Üretim, tüketim ve yeniden-üretim" üçlüsünün hem kültürel hem teknolojik hem de pedagojik bir bağlamda kesişirme gayretleri sergileyen yaklaşımlara oldukça aşinayız. Hiper-estetik için önereceğimiz doğrultu, "yeniden üretim" olgusunun hem üretim hem de tüketime dönük konsantrasyonundan hareketle "üretim estetiğinden ayrı olarak bir estetik üretim" kapsamını inşa etmesi olmaktadır. Bu durum aynı zamanda hem estetik türleri hem de estetik kategorileri güncellemek için görsel kültür ve teknoloji kültürü müşterekliğine ihtiyaç duymasındır. Detaylandırmak gerekirse, "dijital temsil, modülerlik, otomasyon, değişkenlik ve kod çevirimini içeren teknolojik süreç" (Cubitt, 2009: 6-7); "bilgi temelli kendini bilgisayar yazılımlarında ve ara yüzlerde gösteren yeni estetik kategorilerden olan info-estetik" (Quaranta, 2006: 298); "algoritmaların ve veri kümelerinin izleyici/kullanıcı deneyimlerinde karakterize data-estetik" (Paul, 2007: 96-97) olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda teknolojik süreçler dahilinde gelişen bu estetik türleri "tümelde tanımlayıcı ve genelleyici kültürlere ilişkin politikalarla ilgili olduğu güç yapılarını işaret eden "(Goatley, 2019: 16)<sup>3</sup> bir evrensel kavrayış ve deneyimden türeyen "hiper bağlantılar ve içeriklere ait donanım estetiği" olarak değerlendirmek gerekmektedir.

---

<sup>2</sup> Goatley, W. (2019). Critical Data Aesthetics: Towards A Critically Reflexive Practice Of Data Aestheticisation, <https://hdl.handle.net/10779/uos.23470133.v1>, Erişim tarihi: 12.04.2022.

<sup>3</sup> Goatley, W. (2019). Critical Data Aesthetics: Towards A Critically Reflexive Practice Of Data Aestheticisation, <https://hdl.handle.net/10779/uos.23470133.v1>, Erişim tarihi: 12.04.2022

#### 4. Hiper-Estetik ve Yeni Sanat Algısı

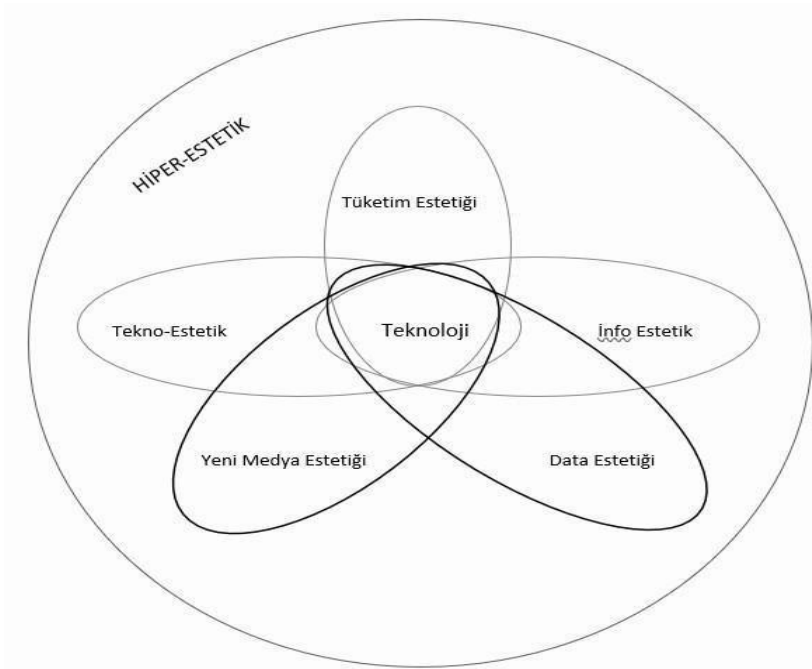
Sanat ile estetik arasındaki organik bağın kopması, insanın insan olma gayesi ile her zaman ters bir durumu ortaya koyar. Klasik, modern, post-modern ve hatta futura-modern sanat, estetik bağlam, kapsam ve yönelimler ile kimliklenmiştir, kimliklenmeye de devam edecektir. Sanatın bir kurumsallığı vardır. Üretim, tüketim ve yeniden-üretim bağlantılı kültürel, görsel, teknolojik ve post-hümanistik kapsamlar için sanat kurumsallığı gereklidir. Kroker ve Cook'a göre sanat kurumu, "meta biçimin yeniden üretiminde derin bir ideolojik suç ortaklığının ötesine geçerek, gelişmiş kapitalizm ile karakterize estetize edilmiş yeniden metalaştırma sürecinin en önde gelen alanı olarak gösterilir" (Kroker, A ve Cook, D. 2001: 17).

21. yüzyılda bir önceki yüzyıla ait "görme biçimleri" dönüşmüştür. Görmenin özne hakimiyeti, "göstermenin nesne (teknoloji) hakimiyeti"ne geçmiştir. Sanatın öznesi ya da özneleri tabiri, öznenen nesneye geçiş için gerekçeler oluşturmuştur. Modern ve postmodern sanatın belli sanatçılarındaki gözlemlendiğimiz "etkileşim ile uğraşan sanatçının tamamlanmış eserler yerine ilişkiler yaratması" (Burnet, 2018: 255) durumu, tekno-art gibi adlandırmalar ile muhatap bugüne ve geleceğe ait sanatçı profillerinin teknolojik özneler olarak nesnel bağıntılar ile güncellenmesi için önemlidir. Dijital teknolojiler ve sanatın yeni evreni Mitchell (1992: 51-52) 'in de altını çizdiği gibi bilgisayar dataları ile mutant versiyonların üretilmesi ve hızla çoğalması anlamına gelen bir yeni algı dünyası da ayrıca yaratılmaktadır. Sanatın örgütsel bir düzen oluşturması artık üretim ve tüketim bağlamlarıyla ilintili teknolojik talep, beğeni ve estetik kabullenmeyi gündeme getirmektedir.

Hiper-estetik kavramı "dinamik sanatlara uygulanan dinamik bir estetik" (Lunenfeld, 2000: 173). Teknoloji kültüründen tekno-kültüre geçiş sürecini de açığa çıkaran "dinamik unsurlar", aslında tekno-donanımlar hakimiyeti içinde gelişen sanatın yarattığı deneyimlere işaret etmektedir. Dinamik olan biçim değildir, dinamik olan tek başına yaratım da değildir. Dinamik olan deneyimin estetik tezahürü ve süreklilik arz etmesidir. Hiper-estetik bir deneyimin sürekliliği olgusuna da ilişkilendirilmelidir. Klasik sanatsal etkileşimi betimleyen "eser-müessir-tesir" şemasındaki dönüşüm, müessiri (sanatçı ve izleyici) yaratıcı performans ve odak olmaktan uzaklaştırıp, eser biçimselliğinde tesir'i keskinleştirmektedir. Bir başka ifade ile tesir artık, deneyime, estetik deneyime karşılık gelmektedir.

Aşağıdaki şema (Tablo 2), bir kapsam olarak hiper-estetikğin etkileşimsel ve dolayısıyla deneysel tesirler alanlarını bize sunmaktadır. Estetik deneyim ve bireysel kimlik, karakterize olduğu kültürel ekoloji içinde zaten konumlanmış durumdadır. Kerruish (2012: 2)<sup>4</sup> 'in vurguladığı "beden ve zihin, duyuları kapatarak ve duysal deneyim ile geçmiş anılar arasındaki bağlantıları bloke ederek benliği korur" düşüncesi, günümüz bireyi ve benliğinin hiper sınırlarına doğrudan temas etmeyebilir. Bir hiper-estetik deneyimi için bir temellendirmede bulunan Morss (1992: 22)<sup>5</sup>, "Bu simüle edilmiş duysal bilinç, tıpkı bir ilaç gibidir, ancak bunu kimyasal değişimden ziyade duysal dikkat dağıtma yoluyla yaparlar ve -en önemlisi- etkileri bireysel olarak değil toplu olarak deneyimlenir" diyerek Kerruish'ten ayrılır.

**Tablo 2.** Teknoloji ve tekno-kültür merkezli hiper-estetik türler



<sup>4</sup> Kerruish, E. (2012). "Benjamin's Shock And İmage: Critical Responses To Hyperaesthetic Culture", <http://www.transformationsjournal.org/issue-22/>, Erişim tarihi:28.11.2020

<sup>5</sup> Morss, S.B. (1992). "Aesthetics And Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", <https://doi.org/10.2307/778700>, Erişim tarihi: 19.01.2023

Hiper-estetik çerçeve içine yerleşebilen estetik türlerin birbirleriyle homojen niteliklerle bağ kurmasının temelinde bir donanım olarak teknoloji durmaktadır. Kültür olarak ise tekno-kültür bu vazifeyi üstlenmiştir. Sanat olarak ise deneyimin sürekliliğine gönderme yapan teknolojik adaptasyonlar, pratikler, imgelemler ve bu kapsamları mümkün kılan “yeni”nin performans karşılıkları gösterilebilir. Söz konusu estetik türleri karakterize eden teknoloji, bu türleri birden fazla ayırıştırarak estetik deneyimlerin içerik farklılıklarına da dikkati çekmektedir. Teknoloji ve tekno-kültür odaklı hiper-estetik türler şöyle sıralanabilir:

**Tekno-estetik:** Teknoloji kültüründen tekno-kültüre geçiş için çağdaş günceller ve aparatların hâkim olduğu bir estetik bağlam inşasıdır. Temel belirleyici unsur, teknolojinin kültürel bir kapsam olarak kitlesel kılınmasındaki başarı ile ilintili bir estetik temellendirme ve konumlandırmasıdır.

**İnfo-estetik:** Tekno-kültürel evren içinde bilgi toplumu genellemesine ilişkin kitlesel ve dolayısıyla küresel bilgi işleme ve bilgisayar ağlarının yeni etkileşim gramatiği üzerinde gelişen bir estetik adlandırmadır.

**Data-estetik:** Teknolojiye entegre sosyal, kültürel, ekonomik ve ekolojik yeni verilerin bilgisayar tarafından karakterize edilmesi, dijitalleşmesi ve tüketilmesi süreçlerinde aktif bir estetik olgudur.

**Yeni medya estetiği:** estetik deneyimlemeyi merkez alan bir estetik tür olarak çeşitlilik, yeni etkileşim olanakları, sanal dünya algısı ve gerçeklik analogileri ile ilgisinde medya teknolojilerini odak yapmaktadır.

**Tüketim estetiği:** Yukarıda sıraladığımız estetik ilgiler içinde doğrudan ekonomi ya da kültürel ekonomiler ile ilgili bir estetik temellendirme ve genellemedir. Teknolojik tüketim ile genel tüketim motivasyonları arasındaki ilgiyi hem inceler hem de betimler.

## **5. Sonuç ve Vargılar**

Çağdaş sanat için bir gelecek profiline öngörülebilir deneyim ve kanıtlarla desteklenen yeni bağlam ve yönelimleri için çok fazla cesaret göstermenin bir anlamı yoktur. Sanat bugünden



daha kaotik ve referanssız olmayacaktır, ancak, sanatın yeni maneviyatı da ayrıca sorgulanacaktır. Söz konusu sorgulama, bir bakıma estetik sorgulama anlamında da ele alınabilir.

Çağdaş sanatçılar ve sanatçının gelecekteki kimlik profilleri için geçerli bir şablon da öngörülemez. Teknolojik ve dolayısıyla yeni medyatik deneyimlerin nesnel ve nesnel olmayan ontolojik ve epistemolojik bakış muamelesi ile karşı karşıya kalan yeni sanatçı, fütürist yöneylemleri için gerekçeli bir estetik kapsam ilintisine muhtaç olacaktır.

“Post-”olarak adlandırılan bir ardıllık olgusu, eklektik estetik varyasyonlar ve süreklileşen bir kodlama akışkanlığı ile estetik genellemeyi de dönemselleştirme için bir içerik olarak kullanma gayretini sergileyecektir. Post-sanat, post-estetik veya post-sanatçı konumlandırması, post-human motivasyonları ile yeniden karakterize olmaktadır. “İnsan sonrası (post-human) dünyanın kalıplarını çözmek ve etkilemek, çağdaş sanatçıların karşılaştığı en büyük zorluklardan biridir. Artan ivmeyle türümüz, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin bizi genetik olarak damgalanmış biyolojik bedenlerimizden kurtaracağı bir yolculuğa doğru gidiyor gibi görünüyor” (Robertson ve McDaniel, 2010 : 101). Söz konusu yolculuğun bir felsefe eşliğinde mesafe alması beklenmelidir.

Bilim, sanat ve buradan kaynak alan bir kültürel arka plan için felsefenin performansı dikkat çekecektir. Yeni felsefenin ve devamında sanat felsefesinin argümantasyonları yine çeşitli paradigmlar ile tartışılabilirlik sağlayabilirse, sanat ontolojisi ve sanat epistemolojisinin estetik otoriteden destek görmesi kaçınılmaz olacaktır. Çoklu donanımların dönüştürücü eksenini de bize bunu emretmektedir denilebilir. “Çoklu” temellendirmeler ve konumlandırmalar aslında bir dönüşümün çeşitli motivasyonlarına dönüşmüştür. Bu bağlamda perspektif ve yönelime ilişkin bakış açılarının farklılıklarına rağmen sanatın bir genelleme ile tek türden estetikleştirilmeye muhatap kılınması da artık olanaksızlaşmıştır.

Çoklu temellendirme ve konumlandırmaları sanat için malzeme kılan “kültür-ler”dir. Kültür’ün sol tarafına yerleştirilen kavram ve içerikler, kültür kavramını da dönüştürmektedir. Hem kültürel hem sanatsal ve hem de estetik bağlamda “çoklu-kültürel motivasyonlar” ve “yeni kültürel ekolojiler”, ikinci bir görsel kültür çağını hazırlamaktadır. 20. yüzyıla ait görsel kültür çağı ile 21. yüzyıla ait görsel kültür çağını ayıran en belirgin özellikler, çoklu estetik kapsamların bileşke oluşturduğu ve tekno-kültürel yeni evren yasalarına ve paradigmlarına bağlı “hiper-estetik”

kapsam ile açıklanabilir duruma gelmiştir. Bu bağlamda Çoklu donanımların dönüştürücü ekseninde Hiper-estetik için bazı saptamalar ve vargıları şöyle sıralayabiliriz:

1. Geçmişin görsel kültürü, büyük ölçüde sanat ve estetik tezahürlerin somut varlıklarıyla sosyal yansı bulabilme sınırlılığını sergilerken bugün, sanatı ve estetiği başka bağlamlar içinde ve çoklu perspektiflerde konumlandırma ihtiyaçlarına gerekçe olabilecek birçok başlığı tartışma konusu yapmak gereğine olan inancımız keskinleşmiştir.
2. 20. Yüzyıla ait görsel kültür çağı ile 21. Yüzyıla ait görsel kültür çağını ayıran en belirgin özellikler, çoklu estetik kapsamların bileşke oluşturduğu tekno-kültürel yeni evren yasalarına ve paradigmalarına bağlı "hiper-estetik" kapsam ile açıklanabilir duruma gelmiştir.
3. Estetik yaratımlar heterojen nitelik sergilerken, estetik deneyimler homojendir. Çoklu estetik deneyimlerden tekli hedonizm vargılarına doğru bir kitlesel tarifname meşru kılınmıştır.
4. Geçmişte "sanat"ın egemenliği estetik içerik ve yönelim için belirleyici iken bugün egemen unsurlar ve estetik (ya da estetikler) kapsamlar için belirleyici olan ana eksen "kültür"dür.
5. Artık bir kültürel tarif ve tasnif için estetik/ler vazifeli kılınmıştır.
6. Teknoloji kültüründen tekno-kültür esareti ve işgali ile karakterize bir kültürel motivasyona karşı kitlesel onay ve takdir, teknolojik aparatlar ile insanlar arasında bir mukayese ve dolayısıyla özne-nesne ilişkisi açısından bir tahakküm kapsamı geliştirmiştir. Burada konum ve rol alan hiper-estetik, yeni kültürel ekolojileri de kapsamaktadır.
7. Hiper-estetik birbirleriyle organik bağı olan ve temaslılığını tekno-genetik altyapı ile potansiyel kılan türlü estetik olgulardan müteşekkil bir bileşke özelliği sergiler.
8. Hiper-estetik bir estetik yeni yönelim ve buna ait felsefeyi de yönlendirebilir kılabilir.
9. Sanat olarak ise deneyimin sürekliliğine gönderme yapan teknolojik adaptasyonlar, pratikler, imgelemler ve bu kapsamları mümkün kılan "yeni"nin performans karşılıkları, hiper-estetik ile sanatın müşterek üretimlerinde yansı bulmaktadır.

### **Kaynakça**

- Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Burnett, R. (2018). *İmgeler Nasıl Düşünür?*, çev. Güçsal Pular, İstanbul: Metis Yayınları.
- Cubitt, S. (2009). "Digital Aesthetics", *Digital Culture*, ed. S. Cubitt, G. Creeber, R. Martin Milton Keynes: Open University Press.
- Çakır, M. (2014). *Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Demir, F., G.,İ. (2009). *Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kroker, A., Cook, D. (2001). *The Postmodern Scene Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, Canada: Ctheory Books.
- Kuspit, D. (2000). *Redeeming Art: Critical Reveries*, New York: Allworth Press.
- Mitchell, W.J. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in The Post-Photographic Era*, Cambridge: The Mit Press.
- Paul, C. (2007). "The Database as System and Cultural Form: Anatomies of Cultural Narratives". *Database Aesthetics: Art in The Age Of Information Overflow*, ed. Victoria Vesna, Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Quaranta, D. (2006). "Game Aesthetics: How Videogames Are Transforming Contemporary Art", *Gamescenes: Art in The Age Of Videogames*, ed. M. Bittanti, D. Quaranta, Monza: Johan & Levi.
- Robertson, J. ve Mcdaniel, C. (2010). *Themes Of Contemporary Art Visual Art After 1980*, New York: Oxford University Press.
- Shusterman, Richard (2003). "Aesthetics And Postmodernism", *The Oxford Handbook Of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson, New York: Oxford University Press.
- Stallabrass, J. (2016). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, çev. Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Wolff, J. (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*, çev. Ayşegül Demir. İstanbul: Özne Yayınları.

**İnternet Kaynakları**

Dalmasso, A., C. (2019). "Techno-Aesthetic Thinking. Technicity And Symbolism İn The Body", *Aisthesis*, Firenze: Firenze University Press, <https://doi.org/10.13128/Aisthesis-25623>, Erişim tarihi: 09.02.2022.

Goatley, W. (2019). *Critical Data Aesthetics: Towards A Critically Reflexive Practice Of Data Aestheticisation*, Doctoral Thesis, London: University of Sussex, Creative and Critical Practice, <https://hdl.handle.net/10779/uos.23470133.v1>, Erişim tarihi: 12.04.2022.

Kerruish, E. (2012). "Benjamin's Shock And İmage: Critical Responses To Hyperaesthetic Culture", *Transformations Journal Of Media & Culture*, Southern Cross University, <http://www.transformationsjournal.org/issue-22/>, Erişim tarihi:28.11.2020.

Morss, S.B. (1992). "Aesthetics And Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", October, Cambridge: The Mit Press, <https://doi.org/10.2307/778700>, Erişim tarihi: 19.01.2023.

## SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK VE GRAFİK TASARIM: EKOLOJİK AMBALAJ TASARIMLARININ GÖRSEL ANALİZİ\*

### SUSTAINABILITY AND GRAPHIC DESIGN: VISUAL ANALYSIS OF ECOLOGICAL PACKAGING DESIGNS

Ayşe İRİ ÖZTÜRK\*\*

#### Öz

Küresel değişim altında bozulmaya meydan okuyan ekolojik adımlar, ekosistemin işlevini anlamak, biyolojik çeşitliliği korumak için etkili yönetim stratejileridir. Bu stratejilerden biri de sürdürülebilir üretim ve tüketim modellerinin endüstride yer almasıdır. Küreselleşmenin giderek yaygınlaştığı bir dünyada ambalaj endüstrisi, ürünlerin üreticiden tüketiciye küresel düzeyde taşınmasına ve ticarileştirilmesine olanak sağlamaktadır. Ambalaj tasarımı, ürünü korumak, taşımayı kolaylaştırmak, tüketiciye bilgi sağlamak ve ürünü rafta farklılaştırmaktadır. Ayrıca ambalaj tasarımı, görsel bir iletişim olarak markanın sürdürülebilirlik hedeflerini de yansıtmalıdır. Bu sebeple, ambalaj endüstrisinin, uluslararası kuruluşlar tarafından belirlenen sürdürülebilirlik hedefleri ile uyum sağlarken, her geçen gün büyüyen pazar taleplerine nasıl uyum sağladığını incelemek gerekmektedir. Çalışmanın amacı, ambalaj üreticilerinin eko-tasarım ve sürdürülebilirlik temasını görsel iletişim bağlamında nasıl ele aldıklarını incelemektir. Bu çalışmada sürdürülebilirlikle tasarım arasındaki ilişki açıklanmaya çalışılmaktadır. Aynı zamanda bu araştırmada eko-tasarımlı ürün ambalajlarının görsel olarak incelenmesi için nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Ambalaj Tasarımı, Grafik Tasarım, Sürdürülebilirlik, Ekoloji.

#### Abstract

Effective management strategies to protect biodiversity involve ecological measures that address degradation amidst global change. In today's world, characterised by globalisation, the packaging industry facilitates the transportation and worldwide commercialisation of goods from producers to consumers, amplifying the need for ecological steps that conserve the ecosystem and protect biodiversity. One such strategy is to incorporate sustainable production and consumption models within the industry. Packaging design serves several purposes: protecting the product, aiding transport, conveying information to the consumer and setting it apart on the shelf. Furthermore, it communicates a brand's sustainability goals. As such, it is crucial to assess how the packaging industry responds to market demands while upholding international organisations' sustainability targets. The study aims to investigate how packaging manufacturers approach the issues of eco-design and sustainability in the context of visual communication. It seeks to explain the relationship between sustainability and design, while employing the descriptive analysis method a form of qualitative research to visually scrutinize eco-designed packaging products.

**Keywords:** Packaging Design, Graphic Design, Sustainability, Ecology.

---

*Araştırma makalesi // Başvuru tarihi: 01.10.2023 – Kabul tarihi: 30.11.2023*

\*Bu çalışma 5. Uluslararası Sanat ve Tasarım Eğitimi sempozyumunda bildiri olarak sunulmuştur.

\*\*Öğr. Gör. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik, ayseiriozturk@gmail.com,  
<https://orcid.org/0000-0003-4621-3020>, Samsun/TÜRKİYE.

## **1. Giriş**

Ambalaj endüstrisi insan ihtiyacına göre şekillenmektedir. Ambalajın temeli, ürünleri uzun bir süre boyunca işlenebilmeleri, depolanabilmeleri ve taşınabilmeleri için dış etkilerden güvenilir bir şekilde koruyan malzemelerin geliştirilmesidir. Gıda ürünlerinin de korunmasında aktif rol oynayan ambalajın, ilaç ve kozmetik gibi diğer sektörlerde de etkin rol oynadığı belirtilebilir (Emblem, 2012:117). Dolayısıyla çağlar boyunca her türlü ürün için ambalaj kullanılmıştır. Günümüz ambalaj sektörünün insan ihtiyaçlarına cevap verebilecek düzeydedir. Bu durum, dünya çapındaki ambalaj üreticilerini, içinde buldukları ekosisteme zarar vermeden hammaddelerin sürdürülebilirliğini sağlamaya zorlamıştır. Bunu yaparken de tüketici ihtiyaçlarını karşılamak için talebe göre üretmeye devam etmektedirler. Bu sebeple modern toplumda her geçen gün artan ambalaj talebini karşılamak için çevresel etkileri göz önünde bulundurup, bu etkilerin en aza indirgenmesi, daha sürdürülebilir yaşam döngüsüne geçilmesi gerektiği ifade edilebilir. Ekolojik ambalaj tasarımları yeni bir yaklaşım olarak değerlendirilmekte ve bu tasarımlar çevresel etkilere vurgu yapmaktadır. Bu vurgunun temelinde daha az çevre kirliliği ile daha verimli üretimlerin, kullanımların meydana gelmesini sağlamak yer almaktadır.

Çevresel etkileri ambalaj tasarım sürecinde değerlendirerek hazırlanan stratejilerde, sürdürülebilirliğin odağı olan üretim ve tüketim modelleri yer almaktadır (Övüç, 2015:62). Sürdürülebilir olmayan üretim ve tüketim modelleri daha az yenilenebilir kaynakların kullanılmasına yol açmaktadır, böylelikle çevre dostu olmaktan uzaklaşılır. Sürdürülebilir üretimin temelinde; çevreyi kirletmeyen, enerji ve doğal kaynaklardan tasarruf sağlayan, ekonomik açıdan elverişli ürün ve hizmet üretimi bulunmaktadır. Bu araştırma kapsamında, ekolojik ambalaj tasarımı ve sürdürülebilirlik uygulamalarının grafik tasarım bağlamında değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Aynı zamanda araştırmadaki markaların tasarımları üzerindeki çevresel etkileri incelenmektedir.

## **2. Sürdürülebilirlik ve Grafik Tasarım**

İyi bir tasarım özellikleri gereği sürdürülebilir etki göstermelidir. Bir strateji geliştirirken, renk, şekil, tipografi ve form gibi grafik tasarımının temel unsurlarının yanı sıra tasarımın sürdürülebilir olması da göz önünde bulundurulmalıdır. Dahası tasarımın bir özelliği olarak

sürdürülebilir olmasını planlamak yerine, tasarım ve sürdürülebilirlik bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla bu fikirler göz önünde bulundurularak gerçekleştirilen tasarımlarda, sürdürülebilir dünyaya katkıda bulunan yenilikçi formların ortaya çıkacağı ifade edilebilir. Bu konu ile ilgili görüşlerden bir tanesi “günümüzdeki tasarımların pek çoğu sürdürülemezdir, bu tasarımlar sürdürülebilir hale dönüştürüldüğünde artık sürdürülebilir tasarım kavramını kullanmamıza gerek kalmayacaktır” şeklindedir (Chick ve Micklethwaite, 2011:38). Bu nedenle sürdürülebilir tasarım kavramı, tasarımın çevre üzerindeki olumsuz etkisini azaltma ve olumlu etkiyi daha verimli hale getirme süreci olarak tanımlanabilir.

Kağıda yazdırma ve kağıt atığı, grafik tasarımın çevresel etkisinin örnekleridir. Bu çevresel etkiye sürdürülebilir çözüm önerisi olarak geri dönüştürülmüş kağıt kullanımı ve bitki bazlı mürekkeplerin kullanımı verilebilir. Böylelikle çevresel etki göz önünde bulundurularak strateji geliştirilebilir. Bir tasarım sürdürülebilir olması için sadece çevresel etkilere odaklanılmamalıdır. Örneğin, bir grafik tasarımcı petrol bazlı plastik malzeme kullanımı yerine bambu malzeme kullanım kararı almış olabilir. Markanın ambalajında “yeşil imaj” yaratımına geçilebilir. Fakat bambu malzeme plastik malzemedenden daha ağır olması sebebiyle bu durum lojistik esnasında daha fazla sera gazı emisyonlarının meydana gelmesini sağlayacaktır (Selamet, 2012:126). Dolayısıyla bu noktada sosyal ve çevresel etkinin göz önünde tutularak tasarım stratejilerinin belirlenmesi gerektiği ifade edilebilir.

Grafik tasarımcılar, malzemenin çevresel etkilerine ve ambalajın tüm yaşam döngüsüne odaklanırlar. Kullanılacak olan malzemelerden üretim, dağıtım ve uzun ömürlülüğe kadar tüm aşamalarda tasarımcının kararları oldukça önemlidir. Tasarımcı aynı zamanda rakip markalar hakkında stratejik bilgiye sahiptir ve tüketici davranışını etkilemenin yollarını aramaktadır. Grafik tasarımcı markanın aktarmak istediği mesajları çeşitli yaratıcı fikirler kullanarak, iletişim araçlarıyla tüketiciye iletirler. Sürdürülebilir grafik tasarım elde etmek için tasarımcılar, sürdürülebilirlik ilkelerini tasarımlarına uygulamalıdır.

Sürdürülebilirlik ve grafik tasarım ilişkisi konusunda pek çok önde gelen grafik tasarım ve iletişim kuruluşu çeşitli kararlar almıştır. Sürdürülebilir tasarımın önemi üzerine rapor yayınlamışlardır. 2021 yılında Uluslararası Tasarım Konseyi (Icograda) grafik tasarım mesleğini “bir tasarımcının fikirlerinin etik, ekonomik, kültürel, sosyal ve çevresel sonuçları olduğu ve

nihayetinde insanlara karşı nihai sorumluluk üstlenir” şeklinde tanımlamıştır (The ico\_D, 2021). 2016 yılında Amerika Birleşik Devletleri’ndeki Amerikan Grafik Sanatlar Enstitüsü (AIGA), grafik tasarım endüstrisinin ekosisteme katkısı üzerine yaptığı bir çalışma sonucunda, geleceğin grafik tasarımcılarından beklenen becerileri ve daha fazlasını özetleyen bir makale yayınladı, daha sürdürülebilir tasarım uygulamalarına kendini adanmış tasarımcılara “kaynakların sorumlu kullanımı konusunda liderlik sağlamaları” için çağrıda bulunmuştur (Cadarso ve Silva, 2016:256). GMK’nın “Tasarım Ekolojisi” adlı metninde, çevre sorunları hakkında sahip olduğumuz bilgilerin yeterli olmadığını ve tasarımcıların çevre sorunlarının çözümünde öncü olabileceğini, ayrıca tasarımcıların bu konuda insanlara rehberlik edip farkındalık yaratabileceği yer almaktadır (Selamet, 2012:144). Kanada Grafik Tasarımcıları Topluluğu (GDC) 2019 yılında sürdürülebilirlik ile ilgili yayınlamış oldukları raporda tüm üyelerinin uymasını istediği sürdürülebilirlik değerleri ve ilkeleri raporu yayınlamıştır (Chiang, 2019:18). Bu sebeple, ülkelerin çevresel/ekolojik tahribat ve bu tahribata çözüm olarak sürdürülebilirlik kavramı üzerinde durdukları ifade edilebilir.

### **3. Ekolojik Ambalaj Tasarımı**

Ambalaj tasarımı pek çok çeşitli fonksiyona sahip olan ve tüketiciye fayda sağlayan günümüzün modern tüketim ürünüdür. Ambalajın en temel işlevi, ürünün kalitesinden ödün vermeden korumak, ürünün tanıtımını sağlamak, nakliyesini ve depolamasını kolaylaştırmaktır. Ambalaj içeriğindeki ürünü uzun süre koruyacak şekilde tasarlanmaktadır, kullanım sonrası genellikle atık haline dönüşmektedir. Her geçen gün raflarda yeni ürünlerin yer aldığı göz önünde tutulduğunda, atık haline dönüşen ambalajlar çevresel atık yüküne daha fazla katkıda bulunmaktadır bu da daha fazla küresel ısınmaya, daha fazla hammadde kullanımına ve enerji tüketimine sebep olmaktadır (Bovea vd., 2006: 88). Ambalajın, özellikle ambalaj malzemelerinin çevre üzerinde doğrudan bir etkisi (üretim ve enerji tüketimi gibi) olduğundan, sürdürülebilir ambalajın renkler, etiketler, yazı tipleri vb. grafik öğeler bağlamında çeşitli referansları bulunmaktadır. Sürdürülebilir ambalaj tasarımına dair referanslar, tüketicilere ambalajın yalnızca ürünü değil aynı zamanda çevreyi de dikkate aldığını göstermekte ve bu da ambalajın kendisinin daha sürdürülebilir olduğu sonucuna varmalarını sağlamaktadır.

Çevre bilincinin artması ile ekolojik ambalajlar yeni trendler arasındadır ve sürdürülebilirlik kavramı giderek daha da önemli hale gelmektedir. Ekolojik ambalaj için ilk önce



ürünün yer alacağı ambalaj malzemesinin yaşam döngüsü değerlendirmeleri (Life-cycle Assessment/LCA) yapılmalıdır. Bu değerlendirme kapsamında bir malzemenin çevreye olan etkileri analiz edilmekle birlikte meydana gelen atık oluşum miktarları da incelenmektedir. İkincisi, tüketicilerin sürdürülebilirlik ile bilgilendirilmesi gerekmektedir. Tüketicilerin bu konuda sınırlı bilgileri bulunabilir. Bu sebeple satın alma kararlarında kendi sıradan tercihlerini değerlendirebilir, sürdürülebilirliği satın alma kararlarına dahil etmeyebilirler. Üçüncü ise ekolojik ambalaj ürünün tercih edilmesini engelleyecek farklı açılardan (örneğin ürün kalitesi veya fiyatı) algıyı etkileyebilir. Bununla ilgili gerçekleştirilen araştırma bulgularına göre; ekolojik ambalaj tüketici ürün beklentilerini, değerlendirme ve deneyimlerini etkilemekte kalite açısından tüketici algısını etkilemektedir (Koenig-Lewis vd., 2014:102).

Ekolojik ambalaj tasarımı, ambalajın çevre dostu niteliğini ön plana çıkaran, doğrudan veya dolaylı yoldan sürdürülebilir etkilerini ifade eden tasarım öğelerinden meydana gelmektedir. Ambalaj tasarımı yapısal özellikleri ile (malzeme türü), grafiksel ve metinsel (mesaj bilgisi), unsurların kombinasyonundan meydana gelmektedir. Ambalaj malzeme türü çevre ile doğrudan etkiye sahip olan unsurlardandır ve sürdürülebilirlik mesajı iletmede sıklıkla kullanılmaktadır (Selamet, 2012:126). Ekolojik tasarımda yeşil renk doğa ile ilişkilendirildiğinden dolayı tercih edilir, grafik unsurlar ve renkler sürdürülebilirlik sinyalleri vermek için kullanılır (Magnier ve Schoormans, 2015:61). Dolayısıyla ekolojik ambalajda grafik unsurların yanı sıra metinlerle de sürdürülebilirlik aktarılmaktadır.

#### **4. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı**

Bu çalışmanın amacı, sürdürülebilirlik perspektifinden markaların ortak tasarım kalıplarını belirlemek ve sürdürülebilirlik bilgisinin grafiksel olarak nasıl aktarıldığını analiz etmektir. Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel modele dayalı bir çalışmadır. Kavramsal çerçeveyi oluşturmak için literatür taraması yapılmıştır. Bu kapsamda çeşitli markaların ekolojik ambalaj tasarımları incelenmiş ve görsel temsilleri ele alınmıştır.

Bu çalışma, sürdürülebilirlik ile ambalaj tasarımı arasındaki ilişkiyi analiz etmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Çevre dostu ambalaj tasarımlarının incelenmesi üzerine yoğunlaşan bu çalışmanın odağında beş farklı markanın ambalaj tasarımları betimsel analiz teknikleri

kullanılarak incelenmiştir. Bu markalar, sürdürülebilir ambalaj tasarımı söylemine sahip olan markalar arasından rastgele örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Bu markaların ekolojik ambalajlarının tasarım özellikleri, malzeme kullanımı, renk paletleri, grafik unsurları ve kullanıcı dostu özellikleri gibi unsurlar, betimsel analiz kullanılarak detaylı bir şekilde değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmenin amacı çevre dostu ambalaj tasarımının mevcut durumunu anlamak ve gelecekteki tasarım stratejilerine katkıda bulunmaktır.

### **5. Araştırmanın Önemi**

Bu çalışma, grafik tasarımın en önemli unsurlarından biri olan ambalaj tasarımının toplumdaki değişimlere uyum sağlayarak nasıl şekillendiğini incelemekte ve ekolojik ambalaj tasarımının görsel bir analizini sunmaktadır.

### **6. Bulgular**

Çevreye duyarlı ve sağlıklı beslenmeyi hedefleyen tüketicilerin artan sayısı, ürünlerin ambalaj tasarımında bir değişikliği zorunlu kılmıştır. Böylelikle yeni üretim ve tüketim modelleri gelişmiştir. Ekolojik, sürdürülebilir, organik, saf ve doğal gibi isimlendirmeler tasarımlarda kullanılmaya başlanmıştır. Ekolojik ürünlerin sürdürülebilir özelliğini ortaya çıkarabilmek ve diğer ürünlerden ayrışmasını sağlamak için ambalaj tasarımı oldukça önemlidir.

Ambalaj tasarımının ön yüzeyi tüketici ile karşılaşan, kurumsal kimliği yansıtan bölümdür. "Principal Display Panel (PCP)" olarak da isimlendirilen ön yüzey marka rekabeti adına oldukça önemlidir (Klimchuk ve Krasovec, 2012:16). Ambalajın ön yüzeyi verimli bir biçimde kullanılmalıdır. Ekolojik ambalaj tasarımlarında ise ön yüzey mümkün olduğunca sadeleştirilmelidir. Bu tür ambalaj tasarımında amaç malzemelerin minimum seviyede kullanımınıdır. Bu yaklaşım ile tasarımda minimal bir görünüm yakalanmaktadır.

Her geçen gün artan çevresel kaygılar markaları güncel trendlere uyum sağlamaya zorlamış ve markaların çevre konusu ile ilgili adım atmasını zorunlu kılmıştır. Sürdürülebilirlik bir markanın trende uyum sağlamasından çok daha fazlasıdır, markanın kimliği haline gelmelidir. Bu genellikle 3R (Reduce, Reuse, Recycle-azalt, yeniden kullan, geri dönüştür) stratejisini benimsemekle ilgilidir. Markanın ambalajı ile çevre üzerindeki etkisini azaltma gücü vardır (Veral, 2018:468). Bu konu ile ilgili kişisel bakım ürünleri markası olan Le Petit Marseillais, 2025 yılına ait

hedefi ambalajlarının % 100 geri dönüştürülebilir, yeniden kullanılabilir veya organik olarak ayrıştırılabilir hale getirmektir (Johnson, 2021).



Görsel 1. Le Petit Marseillais Sürdürülebilir Duş Jeli Ambalajı

Görsel 1’de Le Petit Marseillais markasına ait ekolojik tasarımı yer almaktadır. Tasarımın yan yüzeyinde ürünün nasıl kullanılacağına dair bilgiler betimleyici bir üslupla gösterilmiştir. Aynı zamanda plastik ambalajın çevresel etkilerini azaltmak için biyolojik olarak parçalanabilen karton ambalaj malzemesi tercih edilmiştir. Kutu içerisinde kullanılan sızdırmazlık filmi ve kapak plastikten yapılmıştır. Bu nedenle ambalajda iki farklı malzeme kullanarak ambalajın %100 geri dönüşümünü sağlamanın zor olduğu ifade edilebilir. Kişisel bakım ürünleri endüstrisinde yer alan Le Petit Marseillais markası %100 geri dönüştürülebilir eko-doldurulabilir ürünü piyasaya sürmüştür. Bu ambalaj süt kutusuna benzer bir formda tasarlanmıştır, tüketici açısından ele alındığında, bu ambalaj malzemesi süt ambalajına benzetilebilmesinden dolayı kafa karışıklığına sebep olabilir. Buna çözüm niteliğinde ambalajın ön yüzeyinde “içilemez” ifadesi yer almaktadır. Aynı zamanda bu paket, tüketicilerin 250ml’lik plastik duş jeli şişelerini 4 defa doldurmalarına olanak sağlamaktadır.

Le Petit Marseillais ekolojik ambalajının ön yüzeyinde tipografi kullanımı yoğundur. Sadece tipografi kullanılarak bir ambalaj tasarımı meydana getirilebilir (Klimchuk ve Krasovec, 2012:34). Yazı karakterlerine özgü kişilik algıları vardır, bu konu ile ilgili gerçekleştirilen bir araştırmanın bulgularına göre; serifli yazı tipleri erkeksi, sert ve katı olarak tanımlanırken, sans-

serif yazı tipleri kadınsı, aktif ve rahat olarak tanımlanmıştır (Shaikh ve Chaparro, 2016:234). Dolayısıyla duş jeli ambalajında kullanılan sans serif yazı karakteri tercihi ile doğallığı yansıttığı ifade edilebilir. Görsel öge açısından bakıldığında ambalajın ön yüzeyinde bir süt damlası kullanılmıştır. Doğallığa gönderme yapan yaprak stilizasyonları tasarımda doku olarak kullanılmıştır. Yapraklar doğaya gönderme yapmaktadır. Tasarımda renk kullanımı sınırlandırılmıştır, bu tercih ile mesajın güçlendirilmesi sağlanmış olup, sürdürülebilirliğe vurgu yapılmıştır. Sınırlı sayıda renk kullanımı daha fazla mürekkep kullanımının önüne geçmektedir. Böylece markanın yaratmak istediği “Eko-nomik ve eko-lojik” algısı pekiştirilmiştir. Bu tasarım ile markanın tüketicide yaratmak istediği “çevreye duyarlı” imajı güçlendirilmiştir. Bunun yanı sıra ambalaj tasarımında az sayıda renk kullanımı, yumuşak tonlar, tasarımdaki sadelik, basit grafik öğelerin kullanımı, doğal bir hissiyat yaratmaktadır. Dolayısıyla Le Petit Marseillais markasının ambalaj tasarımında doğallığı ve sadeliği ifade eden tasarım öğelerinin kullanıldığı söylenebilir.



Görsel 2. The Coffee Brewer Sürdürülebilir Filtre Kahve Ambalajı

Tüketicinin çevreye yönelik bilinci ve bu konudaki farkındalığı tüm dünyada yaygınlaştıkça tüketici alışkanlıklarında değişiklikler meydana gelmektedir, böylelikle sürdürülebilirlik kavramı giderek daha fazla ilgi görmektedir (İlisulu, 2019:21). Yaratıcı tasarımlar ile hem sürdürülebilirliğe katkı sağlanabilir hem de bugünün ihtiyaçları karşılanabilir. Çevresel

sorumluluk, gelecekte insan yaşamının sürdürülmesini sağlamak için çevreye özen göstermek anlamına da gelmektedir. Bu sorumluluğu üstlenen işletmeler, çevrenin korunmasına yardımcı olacak üretimler yapmanın yanı sıra hem insan hem de çevre için verimli ürünler üretmeye çalışırlar. Bu markalardan bir tanesi de The Coffee Brewer'dır. Görsel 2'de belirtildiği gibi, öğütülmüş filtre kahve ambalajı ödüllü ambalajdır ve yeniden kullanılabilme olanağı sunması ise sürdürülebilir ambalaj kategorisinde yer almaktadır. Polietilen kaplamalı kâğıttan yapılmıştır ve ambalaj içerisinde demleme poşeti bulunmaktadır. Ambalajın ön yüzeyinde çeşitli yazı karakterleri kullanılmıştır. İki fincan kahve demlenebildiğini belirtmek için illüstrasyondan faydalanılmıştır. Filtre kahvenin demlenmesi için ambalajın üst kısmında yer alan plastik fermuar açılıp içerisine sıcak su eklenmelidir, paketin dökülmeden ayakta kalmasını sağlamak için yeniden kullanılabilen bu tasarım körüklü yapılmıştır. Demleme işleminden sonra paketin yan kısmındaki aparatın kapağını açıp servis edilebilir. Paketin içinde kalan kahve tavelerinin atılıp kuruduktan sonra yeniden kahve eklenebilmesi ve demlenmesi özelliği ambalaja sürdürülebilir fonksiyon kazandırmıştır. Tasarımında kağıt kullanılan bu pakette kahverengi tonlar hakimdir, ambalaj ince ve az yer kaplamaktadır. Ön yüzeyinde kırmızı meyve şeklinde sunulan Guatemala kahvesi ve Guatemalalı kahve işçisi kadın figür ve çocuğu, iki fincan kahve demlemesini açıklayan illüstrasyon eklenmiştir. Bir kadın figürü ve çocuğu, kahve üretiminden geçim kaynakları bağlamında görselleştirilmiştir. Sepet ve geleneksel kıyafet ile doğallığa gönderme yapılmaktadır. Paketin arka yüzeyinde demleme talimatı bulunmaktadır. Aynı zamanda kahvenin yetiştirildiği bölge ve üretim sürecine kadar bilgi aktarılmaktadır.



Görsel 3. Nestlé Damak Sürdürülebilir Çikolata Ambalajı

Çevre bilincine sahip tüketiciler, tüketim tarzlarını yeniden gözden geçirmek ve çevre dostu ambalajlar kullanmak istemektedir (Ceylan, 2021:769). Bu sebeple markalar çevresel etkileri azaltmak için çeşitli sürdürülebilir stratejiler geliştirmektedirler. Görsel 3'te belirtildiği gibi, Nestlé Damak markasına ait "gece" isimli çikolatanın ambalajı %100 geri dönüştürülebilir kağıttan üretilmiştir. Sürdürülebilir tasarımı vurgulamak amacıyla logoda kullanılan damak kelimesinin "a" harfleri geri dönüşüm sembolü ile bütünleştirilmiştir. Ambalajın sol üst kısmında yer alan geri dönüşüm sembolü tasarımda ilk sırada okunmaktadır. Markanın sürdürülebilir doğası nedeniyle tasarım minimaldir. Tipografi açısından "gece" sözcüğü yazı karakteri itibariyle dişi ve zarif bir etki yaratmıştır. Marka adı, ürün adı, slogan ve sürdürülebilirlik söylemleri sans-serif yazı tipiyle ifade edilmiştir ve okunabilirlik bozulmadan tasarım öğeleri merkezde tutulmuştur. Görsel dil olarak illüstrasyonun aksine fotoğraf kullanılması tasarımın gerçekçi anlatım diline gönderme yapmaktadır. Ambalajın arka yüzeyinde sürdürülebilirlik söylemini güçlendirmek için sürdürülebilir manifestolarının anlatımı gerçekleştirilmiştir. "Kendimizi Antep fıstığına adadık" sloganı ile Antep fıstığının sürdürülebilirliğine sağladıkları katkıyı ifade etmişlerdir.



Görsel 4. Sleepy Sürdürülebilir Bebek Bezi Ambalajı

Çevrenin korunması konusu, son zamanlarda doğal kaynakların yok edilmesine ilişkin farkındalığın artmasıyla birlikte artan bir ilgi görmüştür. Tüketiciler artık sürdürülebilir kalkınmaya, özellikle de çevrenin korunmasına katkıda bulunma konusunda motive olmuşlardır. Artan aşırı tüketim daha fazla israfa yol açtığından, günlük tüketim kalıplarını yeşil tüketime çevirmek çok önemli bir adım olarak değerlendirilebilir. Çevre dostu veya "yeşil" satın alma kararları, çevre dostu ürünlerin kullanılması yoluyla olumsuz çevresel etkileri azaltma fırsatları sunmaktadır. Ambalaj malzemelerine dayalı olarak, çevresel etkilerini en aza indirmek için stratejiler geliştiren markalardan biri de Sleepy'dir. Görsel 4'te belirtildiği gibi, Sleepy ekolojik bebek bezi ve hijyen ürünlerinde kullandıkları tasarımda mesajlar açık bir biçimde ifade edilmiştir. Yeşil ve toprak renklerinin baskın olduğu tasarımda doğa dostu, organik, saflık ve doğallığa gönderme yapılmaktadır. Ekolojik ve doğal olması sebebiyle tasarımda kraft kağıda benzeyen doku kullanılmıştır. Tasarımda kullanılan kraft kağıt, organik doğayı göstermek için kullanılmıştır (Ceylan, 2021:768). Sleepy logosu altında "ecologic" sloganı el yazısı yazı karakteri biçiminde yer almaktadır. Yazı karakteri bir iletişim biçimidir, el yazısı biçimindeki yazı karakterleri doğallığa gönderme yapma amacıyla kullanılmaktadır (Garfield, 2021:64). Tasarımda el yazısı kullanılması ve ikonlarda sert köşelerin olmaması tüketiciye sakin, yumuşak ve doğal bir his vermek içindir. Bu markanın ürünleri çevre dostu ambalajlama açısından önemli özelliklere sahiptir. Doğayla

bütünleşebilen malzeme kullanılmıştır. Bebek bezindeki emici kısma tohum yerleştirilmiştir. Böylece atık hale geldiğinde doğada tohumlar toprakla bütünleşecek ve çimlenecektir. Dolayısıyla bu ürün kullanımı yüz binlerce tohumun bitkiye dönüşerek oksijen üretimine katkı sağlamaktadır. Ambalajın ön yüzeyinde çeşitli ikonlar kullanılmıştır. Bebek bezinin içeriğinde bulunan şeker kamışı, bambu, saf su, organik pamuk ve badem sütü ikon tasarımıyla ifade edilmiştir. Aynı zamanda ön yüzeyde anne ve bebek çizgisel üslupla ifade edilmiştir. Kucağında bebek olan annenin sevgi bağı hissettirilmektedir. Ambalaj tasarımındaki bu etkinin marka ve tüketici arasındaki ilişkiye uzun vadeli katkı sağlayacağı ifade edilebilir.



Görsel 5. Cif Ultra Serum Sürdürülebilir Konsantre Temizlik Ürün Ambalajı

Bilinçli tüketiciler, alternatif tüketim modellerinde ekolojik değer bağlamında marka stratejilerine odaklanmaktadır. Örneğin "tek kullanımlık" plastik poşetler yerine ekolojik olarak zararsız olduğu için "dayanıklı" olarak nitelendirebileceğimiz bez poşetleri tercih etmektedirler. Buna örnek olarak Görsel 5'te belirtildiği gibi, Cif markasına ait Ultra Serum ambalajıdır. Konsantre ambalaj %100 geri dönüştürülebilir. Sürdürülebilirlik katkıları açısından, konsantre ürünler daha az atık üretirler ve daha az raf alanı kaplamaktadırlar. Bitmiş büyük şişeyi suyla doldurup, konsantre sıvıyı ekleyerek, sürdürülebilirlik ilkeleri yerine getirilmiş olur aynı zamanda bu ürün ile tüketicileri yeni büyük şişeleri satın almaktan caydırmaktadır. Konsantre serumun ön yüzeyinde logo tasarımı ve minimal ince bir tipografi kullanılmıştır. Sürdürülebilir ambalaj tasarımı yapısı gereği sade olmalıdır. Cif konsantre serum ambalajı da bu özellikleri



yansıtmaktadır. Ürünün kullanımı ile ilgili ikonlar tasarlanmış, tipografiyle birlikte kullanılarak anlatım güçlendirilmiştir. Ambalajın arka yüzeyinde bu ürünün kullanım faydaları ve nasıl kullanılacağı ile ilgili bilgi aktarılmaktadır. Ambalajın yeniden kullanımı ile bu ürün ekolojik ambalaj kategorisinde değerlendirilebilir.

## 7. Tartışma, Sonuç ve Öneriler

İklim değişikliği ve enerji tüketiminin artması, markaların günceli yakalama hareketi nedeniyle çevre bilinci, farkındalık, sürdürülebilir ve ekolojik tasarım kavramları ön plana çıkmaktadır. Tüketicilerin giderek daha fazla çevreye duyarlı hale gelmesi, tasarımcıları çevre dostu tasarımlar yaratmaya yöneltmektedir. Tasarımcılar, tasarladıkları ürünün her aşamasında öngörülü ve hesaplı olmalıdır. Tasarımlarda sorun çözmenin yanı sıra sürdürülebilirlik, pratik değer, ekonomiklik, yaratıcılık ve özgünlük de dikkate alınmalıdır. Tasarım problem çözüme odaklıdır ve tasarımcıların yeni sürdürülebilir çözümler sunabilmeleri için şekil ve içerik konusunda daha öngörülü yaklaşım sergilemeleri gerekmektedir.

Ambalaj üzerindeki farklı grafik tarzlar, zamanın farklı estetik anlayışlarını ve farklı tüketim alışkanlıklarını göstermektedir. Birbirinden farklı ürünleri tanıtmak, taşınmasını kolaylaştırmak, kullanımı ile ilgili bilgi vermek ve tüketiciyi ikna etmek konusunda ambalaj tasarımı, tüketicileri ikna etmesi açısından grafik tasarım alanında önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmanın en temel amacı çevresel konuda farkındalık oluşturmaya çalışan ekolojik ambalaj tasarımlarının görsel bir analizini yapmaktır. Elde edilen bulgulara göre; sürdürülebilirlik kavramının doğrudan ve net bir şekilde ilişkilendirilmesini sağlayan simge ailesine yönelik açık bir ihtiyaç belirlenmiştir. Bu simge ailesiyle, markaya ait olan sürdürülebilir bilginin etkili ve verimli iletişimini kolaylaştıracağı düşünülmektedir. Aynı zamanda ambalaj tasarımının mesaj iletmeki gücü bir bütün olarak değerlendirilmiştir. Ambalaj tasarımındaki mesajdan yola çıkılarak imgelerin nasıl oluşturulduğu, tasarım öğelerinin ambalaj yüzeylerinde nasıl organize edildiği, tasarım ve sürdürülebilirlik mesajına yönelik hangi renklerin tercih edildiği ve tasarımı meydana getirmek için kullanılan tekniğin neler olduğu bu çalışma kapsamında açıklanmıştır.

Ambalaj endüstrisi, ambalajı daha sürdürülebilir hale getirmek için sürekli olarak yeni özellikler eklemelidir. Tüketicilerin çevre bilinci her zaman dikkate alınmalı ve hâlihazırda çevre

dostu olmayan tüketicilerin çevre dostu davranış düzeylerinin yükseltilmesi için çaba gösterilmelidir ve bu konuda bilinçlendirilmelidir. Ayrıca bu çalışmada markanın sadece ürünlerine değil, ekolojik ambalajlarına da odaklanılmaktadır. Bu nedenle, gelecekteki araştırmalar, tüketicilerin çevre dostu davranışlarını ve tüketici satın alma davranışı bağlamında ele alınabilir.

### Kaynakça

- Bovea, M. D., Serrano, J., Bruscas, G. M., ve Gallardo, A. (2006). "Application of Life Cycle Assessment to Improve the Environmental Performance and Science", *Packaging Technology and Science*, s. 83–95.
- Cadarso, M., ve Silva, F. M. (2016). "The Importance of Sustainability in the Communication Design", In D. B. Kaber ve G. Boy (Ed.), *Advances in Cognitive Ergonomics*, CRC Press, s. 250–259.
- Ceylan, H. B. (2021). "Etiket Tasarımı ile "Maske–Mesafe–Hijyen" Kurallarının Çocuk Tüketicilere Hatırlatılmasına Yönelik Bir Öneri", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Sayı 81, s.767–780. <https://doi.org/10.7816/idil-10-81-05>.
- Chiang, W. S. (2019). "Lecturers' understanding of integrating social responsibility dimensions into graphic design curriculum", *Journal of Arts and Social Sciences*, 2(2), s. 12–26.
- Chick, A. ve Micklethwaite, P. (2011). *Design for Sustainable Change: How Design and Designers Can Drive the Sustainability Agenda*, AVA Publishing.
- Emblem, A. (2012). *Packaging Technology: Fundamentals, Materials and Processes*, Woodhead Publishing.
- Garfield, S. ve S. G. (Ed.). (2021). *Tam Benim Tipim*, İstanbul: Domingo Yayınevi.
- İlisulu, T. İ. (2019). "Gıda Ambalajı Tasarımlarında Değişen Tüketici Beklentileri", *Sanat Tasarım Dergisi*, 10, <https://doi.org/10.35333/sanat.2019.84>, s. 16–23.
- Klimchuk, M. R., ve Krasovec, S. A. (2012). *Packaging Design: Successful Product Branding from Concept to Shelf*, Hoboken: John Wiley & Sons, Inc.
- Koenig-Lewis, N., Palmer, A., Dermody, J., ve Urbye, A. (2014). "Consumers' Evaluations of Ecological Packaging - Rational and Emotional Approaches", *Journal of Environmental Psychology*, 37, <https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2013.11.009>, s. 94–105.
- Magnier, L., ve Schoormans, J. (2015). "Consumer Reactions to Sustainable Packaging: The Interplay of Visual Appearance, Verbal Claim and Environmental Concern", *Journal of*

*Environmental Psychology*, Sayı 44, <https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2015.09.005>, s. 53–62.

Övüç, S. (2015). *Tüketicilerin Sürdürülebilir Ambalaja Sahip Ürün Satın Alma Niyeti*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Selamet, S. (2012). “Sürdürülebilirlik ve Grafik Tasarım”, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(15). s. 125-148.

Shaikh, D., ve Chaparro, B. (2016). “Perception of Fonts: Perceived Personality Traits and Appropriate Uses”, *Digital Fonts and Reading*, s.226–247.

Veral, E. S. (2018). “Döngüsel Ekonomiye Geçiş Doğrultusunda Yeni Tedbirler ve AB Üye Ülkelerinin Stratejileri”, *Ankara Avrupa Çalışmaları Dergisi*, 17(2), s. 463–488.

### **İnternet Kaynakları**

“The İco-D Sürdürülebilirlik Raporu”, (2021). Snapshot of Current Issues in Design for Sustainability, <https://www.theicod.org/resources/news-archive/snapshot-current-issues-design-sustainability>, Erişim tarihi: 12.03.2023.

Johnson, J. (2021). “Consumer Health Company”, <https://www.jnjconsumerhealth.com/our-brands/skin-health-beauty/le-petit-marseillais>, Erişim tarihi: 12.03.2023.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. “Le Petit Marseillais Sürdürülebilir Duş Jeli Ambalajı”, <https://www.migros.com.tr/le-petit-marseillais-dus-jeli-sut-refil-1lt-p-20c96c6>, Erişim tarihi: 14.03.2023.

Görsel 2. “The Coffee Brewer Sürdürülebilir Filtre Kahve Ambalajı”, <https://images.migrosone.com/macrocenter/product/3221433/03221433-ee7957-1650x1650.jpg>, Erişim tarihi: 12.03.2023.

Görsel 3. “Nestle Damak Sürdürülebilir Çikolata Ambalajı”, Ayşe İri Öztürk.

Görsel 4. “Sleepy Sürdürülebilir Bebek Bezi Ambalajı”, <https://olgahankimya.com.tr/urun/sleepy-ecologic-bebek-bezi-2-numara-mini-68li/>, Erişim tarihi: 12.03.2023.

Görsel 5. “Cif Ultra Serum Sürdürülebilir Konsantre Temizlik Ürün Ambalajı”, <https://cdn.akakce.com/z/cif/cif-power-shine-mutfak-750-ml-ultra-70-ml-mutfak-temizleyici-serum.jpg>, Erişim tarihi: 12.03.2023.

## **ANİMASYONUN 12 PRENSİBİ BAĞLAMINDA ÇİZGİ FİLM ÇÖZÜMLEMESİ: BOOK REVUE ÖRNEĞİ\***

### **CARTOON FILM ANALYSIS IN THE CONTEXT OF 12 PRINCIPLES OF ANIMATION: THE CASE OF BOOK REVUE**

**Mustafa Hikmet Aydingüler\***

#### **Öz**

Animasyon sanatçıları çizilmiş resimler üzerinde işlem yapabilmek ve görüntüleri manipüle edebilmek adına on yıllar içinde oldukça farklı teknikler denemiş ve geliştirmişlerdir. Disney'in "Dokuz Yaşlı Adam" ekibindeki tasarımcılardan Ollie Johnston ve Frank Thomas 1981 yılında "The Illusion of Life: Disney Animation" isimli bir kitap yayımladılar. Bu kitapta 1930'lu yıllardan beri deneyimlenerek ortaya çıkan animasyonun 12 prensibi de yer almaktaydı. Bu ilkeler animasyon sanatçıları tarafından üretilen çizgi karakterlerin nasıl daha ilgi çekici olarak tasarlanabileceği ile ilgiliydi. Söz konusu animasyon ilkeleri Fleischer Stüdyoları, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) ve Warner Bros. Cartoons gibi çeşitli şirketler tarafından da animasyon film üretiminde uygulanmıştır.

Bu makalede animasyonun 12 prensibi kapsamında Warner Bros. Cartoons tarafından üretilen ve Looney Tunes animasyon serisi içinde yer alan 1946 yapımı Book Revue isimli çizgi film sinematografik açıdan çözümlenecektir. Book Revue çizgi filminin söz konusu 12 prensip ile ne ölçüde uyumlu olduğunu incelemek bu makalenin içeriğini ve amacını özetler.

**Anahtar Kelimeler:** Canlandırma Sineması, Animasyon, Animasyonun 12 Prensibi, Book Revue.

#### **Abstract**

Animation artists have experimented and developed many different techniques over the decades to manipulate and manipulate drawn images. In 1981, Ollie Johnston and Frank Thomas, designers on "Disney's Nine Old Men" team, published a book called "The Illusion of Life: Disney Animation". This book included 12 principles of animation that had been experimented with since the 1930s. These principles were about how animators could design the animated characters produced by animators to be more engaging. These animation principles have been applied to the production of animated films by various companies such as Fleischer Studios, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) and Warner Bros. Cartoons.

In this article, within the scope of the 12 principles of animation, the 1946 cartoon Book Revue, produced by Warner Bros. Cartoons and included in the Looney Tunes animation series, will be analyzed cinematographically. Analyzing the extent to which the cartoon Book Revue is compatible with the 12 principles summarizes the content and purpose of this article.

**Keywords:** Animated Cinema, Animation, 12 Principles of Animation, Book Revue.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 26.09.2023 – Kabul tarihi: 05.12.2023*

\*Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Topkapı Üniversitesi, Plato Meslek Yüksekokulu, Bilgisayar Teknolojileri Bölümü, hikmetaydinguler@topkapi.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9625-1730>, İstanbul/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Animasyon sinemasının ilk ortaya çıktığı andan günümüze hareketli görüntüyü fizik kanunları ile uyumlu ve daha ilgi çekici biçimde üretebilmek adına animasyon sanatçıları tarafından çeşitli çizim teknikleri denenmiştir. Bu denemeler sebebiyle 1930 yılına kadar Walt Disney gibi önemli animasyon stüdyoları tarafından üretilen çizgi karakterlerde dahi çizgi ve biçim değişikliği gözlemlenir.

Hareketli görüntü üretme arayışının ise tarih öncesi çağlara uzanan bir geçmişi bulunmaktadır. Tarih öncesi çağlarda yaşamış olan insanlar deneyimlerini mağara duvarlarına resmederek çizmiş ve bu yöntemle öğrendiklerini sonraki nesillere aktarabilmek için duvar resimlerini kullanmışlardır. Günümüzden yaklaşık 30 bin yıl önce çizildiği tespit edilen Chavet ve Altamira mağara duvarlarına resmedilen hayvan figürleri devinim hissi uyandıracak biçimde resmedilmiştir (Solomon ve Stork, 1983:9-10). Görüntünün hareketliymiş gibi çizilmesi ilkel olarak da olsa animasyonun temelini oluşturması bakımından önemlidir.

19. yüzyılın başlarında ortaya çıkan optik oyuncaklar ve 1895 yılında sinemanın ortaya çıkması hareketli görüntü üretme yöntemlerinin de gelişmesine sebebiyet verir. 1906 yılında James Stuart Blackton tarafından üretilen ve 3000 kareden oluşan Komik Yüzlerin Güldürüsü (Humorous Phases of Funny Faces) filmi ile animasyon filmleri üretilmeye başlar. Bu filmi 1908 yılında Emile Cohl tarafından üretilen Fantasmagorie isimli bir başka animasyon film takip eder ve takip eden yıllar içinde animasyon filmlerin üretimi artmaya başlar (Williams, 2009:15-16). İlerleyen yıllarda Walt Disney, Fleischer Stüdyoları ve Warner Bros. Cartoons gibi Amerika Birleşik Devletleri'nde birbirleri ile rekabet halinde bulunan animasyon firmaları kurulur.

Devinimli olarak birbirleri ile bağlantılı görüntülerin bir bütünü oluşturacak şekilde gösterilmesi sürecine animasyon denilmektedir. Animasyon filmlerde yer alan karakterlerin ve olay akışlarının fizik kuralları çerçevesinde çizilmesi ve aktarılabilmesi filmin gerçekçi olmasını sağlar. Gerçek olmayan çizgi ve formların gerçekçi biçimde aktarılabilmesi için animasyon sanatçıları yıllar içinde çeşitli teknikler geliştirmişlerdir. Walt Disney stüdyolarında çalışan Ollie Johnston ve Frank Thomas isimli sanatçılar 1981 yılında "The Illusion of Life: Disney Animation" isimli bir kitap yayımlarlar. Farklı animasyon şirketleri tarafından on yıllar içinde deneyimlenerek

ortaya çıkan animasyonun 12 prensibi de bu kitapta yer alır. Söz konusu ilkeler fizik kuralları çerçevesinde animasyon tasarımının ilgi çekiciliği ve gerçekçiliği üzerinedir (Johnston ve Thomas, 1981).

Bu makalede Ollie Johnston ve Frank Thomas'ın 12 prensibi kapsamında çizgi film çözümlemesi yapılacaktır. Çözümünecek olan animasyon film, Looney Tunes animasyon serisi içindeki 1946 yapımı Book Revue isimli çizgi filmidir. Söz konusu animasyon film Walt Disney'e rakip bir şirket olan Warner Bros. Cartoons tarafından üretilmiştir. Book Revue çizgi filminin animasyonun 12 prensip ile ne ölçüde uyumlu olduğunu sinematografik açıdan analiz etmek makalenin amacını özetler. Animasyonun 12 ilkesi özelinde yapılan bu araştırma ile animasyon alanında Türkçe literatüre katkı sağlanması da bu araştırmanın amaçları arasında yer almaktadır.

## 2. Animasyon (Canlandırma) Kavramı

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre animasyon kelimesinin Türkçe karşılığı canlandırma olarak karşımıza çıkar. TDK'ya göre canlandırma kelimesinin ise altı ayrı anlamı bulunmakla beraber “tek tek resimleri veya hareketsiz cisimleri gösterim sırasında hareket duygusu verebilecek bir biçimde düzenleme ve filme aktarma işi; animasyon” tanımı bu araştırmanın konusu ile en yakın olan tanımdır ([http 1](http://1)). Nijat Özön ise animasyonu tek tek resimleri ya da devinimsiz nesnelere, gösterim sırasında devinim duygusu verecek şekilde düzenleme veya filme aktarma işi olarak tanımlar (Özön, 2000:133).

Animasyon kelimesinin etimolojik olarak kökeni ise Latince “hayat vermek” anlamına gelen animare sözcüğüne dayanmaktadır (Wells, 1998:10). Animate, animated, animation gibi yakın anlamlara gelen İngilizce kelimeler, Türkçe canlandırma sözcüğüne karşılık gelir ve hareketi bulunmayan görüntülerin hareket hissi verilerek arka arkaya getirilmesi anlamına gelmektedir.

Selçuk Hünerli'ye göre canlandırma, gerçekte devinimi bulunmayan çizimlerin devinimliymiş gibi gösterilmesi sürecidir. Canlandırma sineması ise mevcut devinimli görüntülerin belirli kurallar çerçevesinde sinematografi ile birleştirilmesine denilmektedir. Çizgi film, animasyon ve benzeri devinim hissi uyandıran görüntülerin tümü canlandırma kavramının içinde değerlendirilmelidir (Hünerli, 2000:16). Seçil Büker ise animasyonu; bir an için görmüş

olduğumuz görüntünün hemen ardından gelen bir diğer görüntü belleğimizde devinim hissi uyandıran bir his bırakır şeklinde açıklar (Büker ve Onaran, 1985:41).

Çeşitli kaynaklarda animasyon veya Türkçe karşılığı olan canlandırma yerine farklı terimlerin de kullanıldığı görülmektedir. Büyük Larousse Ansiklopedisi'nde canlandırma veya animasyon maddesi bulunmaz. Bunun yerine "çizgi film" maddesi yer almaktadır (Benk, 1993:474). Cumhuriyet Ansiklopedisi'nde ise "canlı resimler" maddesi karşımıza çıkar (Arkin, 1969:844). Özge Samancı ise çizgi film kavramını canlandırma sinemasının belirli bir bölümünden oluşan ve temel olarak çizgiler ile üretilen iki boyuta sahip canlandırma filmleri olarak tanımlar (Samancı, 2004:xii). Animasyon terimine karşılık kullanılan canlandırma, canlı resimler, canlı çizgiler ve çizgi film gibi sözcükler animasyon alanında kavram karmaşasına sebebiyet vermektedir. Bu çalışmada kavram karmaşası oluşturmaması adına sadece animasyon terimi kullanılacaktır.

Devinimli görüntü oluşturma ile ilgili bilinen ilk çizimler mağara duvarlarına hareketliymiş gibi çizilen dört ayaklı hayvan figürlerinden oluşmaktadır. Söz konusu çizimlere İspanya'daki Altamira mağarasında rastlanılmıştır. Yapılan ölçümler neticesinde çizimlerin 30 bin yıl önceye ait olduğu tespit edilmiştir (Solomon ve Stork, 1983:9-10). Adnan Tepecik'e göre bu çizimler insanoğlunun sanat olarak ürettiği ilk eserlerdir. Bu çizimlerden yola çıkarak çevre, insan ve hayvan ilişkilerine dair çıkarımlar yapılabilir. Her ne kadar arkeoloji bilimi mağara resimlerini birer sanat eseri olarak değil de ilk iletişim örnekleri olarak görse de Tepecik'e göre bu çalışmalar grafik tasarımın ilk eserleri olarak yorumlanmıştır (Tepecik, 2002:18).

Devinimli hareketin elde edilebilmesi için zaman içinde birçok optik cihaz üretilmiştir. Bu cihazların hemen hepsi görüntünün devinimli görünebilmesi için çizimleri hızlı biçimde döndüren mekanizmalardan oluşmaktadır. 1800'lü yıllarında başında üretilen Thaumatrope bu cihazların ilki olarak bilinir. Ortada dönen bir disk ve diskin her iki tarafında gerilmiş iplerden oluşan Thaumatrope sayesinde görüntü devinimli bir biçimde görülebilmekteydi (Parkinson, 1995:7-22). 1832 yılına gelindiğinde Joseph Plateau tarafından Phenakistoscope adı verilen bir başka optik cihaz üretilir. Üst üste duran ve birbirinden bağımsız biçimde hareket eden diskler yardımı ile hareketli görüntü elde edilebilmekteydi (Williams, 2009:13). 1867 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde, orijinal adıyla Zoetrope olarak da bilinen yeni bir oyuncak tasarlandı. Bu cihaz,

ardışık çizimlerin hızlı bir şekilde bir silindir içinde döndürülmesiyle çalışmaktaydı. İçinde yarıklar bulunan silindirin içine fotoğraflar veya çizimler yerleştirilir ve bu düzenek hızla döndürülerek hareketli görüntüler oluşturulurdu (Cavalier, 2011:401).

1877 yılında Charles Emile Reynaud, ortasında aynalar bulunan hareketli bir cihaz geliştirir. Bu cihazın adı Praxinoscope'dur. Praxinoscope, temel olarak Zoetrope'un geliştirilmiş bir versiyonuydu ve Zoetrope'un ortasına aynalar eklenerek tasarlanmıştı. Praxinoscope'un, Zoetrope'a göre önemli farkı ise görüntülerin boşluklar üzerinden değil cihazın ortasında bulunan aynalar aracılığıyla yansıtılarak gösterilmesi idi (Furniss, 2008:127). Reynaud takip eden yıllarda optik cihazlar üzerinde ışık ve mercek kullanarak yeni geliştirmeler yaptı ve 1892 yılında Işıklı Pantomimler adını verdiği eserini doğrudan şeffaf filmler üzerine çizerek ritmik bir biçimde beyaz perdeye yansıttı (Pikkov, 2010:16). Tarihçiler tarafından ilk animasyon film olarak kabul edilmese de Reynaud animasyon alanının gerçek öncülerinden biri sayılmaktadır.

### **2.1. Animasyonun 12 Prensibi**

Animasyon sanatçıları yıllar içinde çizimlerini fizik kurallarına uygun ve gerçeklikten kopuk olmadan ilgi çekici biçimde çizebilmek için çeşitli yöntemler geliştirmişlerdir. Birbirinden bağımsız animasyon şirketleri tarafından on yıllar içinde deneyimlenerek ortaya çıkan bu yöntemler Disney'in "Dokuz Yaşlı Adam" ekibi içinde bulunan Ollie Johnston ve Frank Thomas isimli iki animasyon sanatçısı tarafından 1981 yılında The Illusion of Life: Disney Animation isimli kitapta yayımlandı. "Dokuz Yaşlı Adam" ekibi, şirketin kurucusu olan Walter Elias Disney tarafından oluşturulmuş bir ekipti ve Walt Disney stüdyolarında çalışan en deneyimli dokuz tasarımcıdan oluşmaktaydı ([http 2](http://2)).

Animasyonun 12 prensibi sırası ile aşağıdaki gibidir (Thomas ve Johnston, 1981:47-71).

**Sıkıştırma ve Uzatma (Squash and Stretch):** Bu ilke, hareketi ve ağırlığı aktarmak için bir nesnenin veya karakterin şeklini değiştirme ile ilgilidir. Bir cisim hareket halindeyken veya baskı altındayken geçici olarak deforme olabilir veya esneyebilir. Bu durum animasyona gerçekçilik hissi ve görünümü katar.



**Hazırlanma (Anticipation):** Bir karakterin veya nesnenin önce ters yönde daha küçük bir eylem gerçekleştirmesini sağlayarak izleyiciyi büyük bir eyleme hazırlamak için kullanılan prensiptir. Hareketleri daha gerçekçi ve anlamlandırılabilir hale getirmeye yardımcı olur.

**Sahneleme (Staging):** Bir fikrin veya eylemin izleyiciye net bir şekilde sunulması anlamına gelir. Doğru sahneleme izleyicinin dikkatini bir sahnedeki en önemli unsurlara yönlendirir ve hikâyenin etkili bir şekilde aktarılmasını sağlar.

**Doğrudan İlerleyen Hareket ve Pozdan Poza (Straight Ahead and Pose to Pose):** Bu prensip animasyon için iki farklı yaklaşımı içerir. Düz ilerleyen animasyon, karelerin sürekli bir sırayla birbiri ardına oluşturulmasını içerir ve spontane, akıcı harekete izin verir. Pozdan poza animasyon, animasyonun belirli noktalarında ana kareler oluşturmayı ve ardından ara kareleri doldurmayı içermektedir.

**Takip Eden ve Binişik Eylem (Follow Through and Overlapping Action):** Ana eylem durduktan sonra bir karakterin veya nesnenin farklı bölümlerinin nasıl hareket etmeye devam edebileceğiyle ilgilidir. Var olan hareketin devamıdır ve örtüşen eylem aynı nesne veya karakterin farklı parçalarının sıralı hareketini içerir.

**Yavaşlama ve Hızlanma (Slow In & Slow Out):** Gerçek dünyadaki hareketler atalet denilen bir fizik kuralı çerçevesinde harekete veya hareketsizliğe mukavemet gösterirler. Hareketler aniden başlamaz veya durmaz. Bunun yerine kademeli olarak hızlanır ve yavaşlarlar. Bu ilke, hareketlerin daha doğal görünmesini sağlamak için animasyonun kademeli olarak hızlanması ve yavaşlaması gerektiğini öne sürer.

**Hareket Eksenleri (Arcs):** Bir nesne salınırken veya bir sarkaç gibi doğal hareketlerini devam ettirirken kavisli yolları takip eder. Bu yollar genellikle yay biçimindedir. Animasyon sanatçıları bu prensibi daha yumuşak ve daha gerçekçi hareketler elde edebilmek için kullanırlar.

**İkincil Hareket (Secondary Action):** İkincil eylemler, birincil eylemi tamamlayan ek hareketlerdir. Bu hareketler karakterin duygularını, düşüncelerini veya tepkilerini yansıtarak animasyona derinlik ve karmaşıklık katarlar.

Zamanlama (Timing): Bu ilke, hareket hızının hassas bir şekilde kontrol edilmesi ile ilgilidir. Bir sahnenin ağırlığını, gücünü ve ruh halini aktarmaya yardımcı olur. Yavaş veya hızlı zamanlama, izleyicinin bir eylemi algılamasını önemli ölçüde etkiler. Bir hareket hızlıysa az kare içermeli yavaş ise çok kare ile çizilmelidir.

Abartma (Exaggeration): Animasyon sanatçıları eylem ve ifadeleri daha net ve eğlenceli hale getirmek için gerçekliğin sınırlarını zorlarlar. Abartma ilkesi ile duygu ve fikirlerin daha etkili şekilde aktarılması amaçlanmıştır.

Katı Çizim (Solid Drawing): Bu ilke, animatörlerin çizim yetenekleri ile doğrudan ilgili olan bir ilkedir. İki boyutlu ortamda üç boyutlu forma sahip karakter ve nesnelere tasarlamak, çizimlere denge, ışık, ağırlık ve anatomi gibi detaylar eklemek bu ilke ile ilişkilidir.

Çekicilik (Appeal): Bu prensip, karakter ve nesnelere güzel görünmeleri ve sevimli durmaları ile ilgilidir. Çizilen formların izleyiciyi içine çekmesi ve hikâyeye duygusal anlamda bağlanmalarını sağlamak ile ilgili bir prensiptir.

Yukarıda detayları verilen söz konusu 12 prensip on yıllar içinde elde edilen deneyimler sonucu ortaya çıkmıştır (Thomas ve Johnston, 1981:47-71). Her ne kadar bu ilkeler geleneksel animasyon tasarımı için ortaya atılmış olsa da günümüz bilgisayar teknolojileri ile üretilen dijital animasyonlarda da aynı ilkeler geçerlidir ve kullanılması durumunda etkileyici animasyonlar üretilebilmektedir.

### 3. Book Revue Filmi

Book Revue renkli bir kısa filmidir.<sup>1</sup> 1946 yılında Warner Bros. Cartoons tarafından Looney Tunes animasyon serisi içinde yayınlanmıştır. Film 7 dakika uzunluğundadır ve ilk gösterimi Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılmıştır (http 3). Yönetmenliği Robert Clampett tarafından yapılan animasyon filmin senaryosu Warren Foster tarafından yazılmıştır. Müzikal içeriğe sahip bir animasyon film olan Book Revue'nun müzikleri Carl William Stalling tarafından bestelenmiştir.

---

<sup>1</sup> Kısa film: TDK, Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü kısa film terimini "sinema uzunluğu ülkeden ülkeye, genellikle 35 mm'lik filmlerde bir ile üç makara (300-1.000 m) arasında değişen, çok kısa film ile orta uzunlukta film arasında yer alan film" olarak tanımlamıştır (http 4).

Filmde diyalog sahnesi oldukça azdır ve var olan diyaloglar İngilizce'dir (Beck ve Friedwald, 1989: 164).

Looney Tunes karakterleri arasında yer alan Duffy Duck karakteri filmde ana karakter olarak izleyicinin karşısına çıkar. Müzikal bir animasyon film olan Book Revue genel olarak Duffy Duck isimli kahramanın kitap karakterleri ve sanat eserleri ile etkileşime geçmesini konu alır.

### **3.1. Amaç**

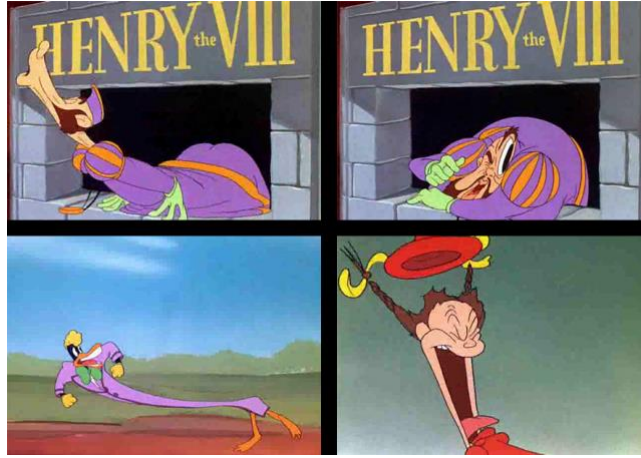
Warner Bros. Cartoons tarafından 1946 yılında üretilmiş olan Book Revue isimli eserin, animasyonun 12 prensibi kapsamında sinematografik açıdan çözümlenmesi çalışmanın içeriğini oluşturmaktadır. Animasyonun 12 ilkesi özelinde yapılan bu araştırma ile animasyon alanında Türkçe literatüre katkı sağlanması da çalışmanın amaçları arasında yer almaktadır.

### **3.2. Yöntem ve Sınırlılıklar**

Çalışmada analiz edilecek olan Book Revue isimli eser Ollie Johnston ve Frank Thomas tarafından ortaya konulan animasyonun 12 prensibi bağlamında sinematografik açıdan çözümlenecektir. Her bir prensip için ilgili filmde dört sahne seçilecek olup bu sahneler üzerinden çözümlenecektir. Animasyon filmin temin edilmesinde legal olarak filmin paylaşıldığı Big Cartoon Database isimli web sitesi kullanılacaktır (<http://www.bigcartoon.com>). Book Revue filmi sinematografik açıdan animasyonun 12 prensibi bağlamında incelenecek ve bu yöntemin dışına çıkmayacaktır. Kullanılan prensipler Türkçe olarak yazılacak olup orijinal isimleri de parantez içinde belirtilecektir.

### **3.3. Animasyon Filmin Çözümlenmesi**

Book Revue animasyon filmi, sahneleme (staging) prensibine uygun düşecek şekilde başlar. Filmin başlangıcında görülen genel sahne ve sonrasında gösterilen kütüphane sahnesiyle izleyiciye söz konusu animasyon filmin kitaplar ile ilgili bir film olacağı fikri verilir. Çizgi filmin hemen her sahnesinde animasyonun 12 ilkesi ile belirli oranlarda uyuşan çizimler görülür.



**Görsel 1.** Sıkıştırma ve uzatma (squash and stretch) prensibine uygun sahneler (kareler filminden alınmıştır).

Görsel 1'deki karelerde görüleceği üzere sıkıştırma ve uzatma prensibi (squash and stretch) film içinde oldukça sık kullanılan bir yöntemdir. Henry the VIII karakterinin önce uzatılarak gergin biçimde resmedilmiş olması ve ardından korkarak sıkıştırılmış olması söz konusu sıkıştırma ve uzatma prensibine örnek olarak verilebilir. Görsel 1'de alt satırda yer alan çizimlerde de hareketleri izleyiciye daha etkin bir biçimde gösterebilmek için gene aynı ilke kullanılmıştır. Korkma, kaçma ve şaşırma içerikli sahnelerde karakterlerin önce elastik biçimde uzadığı daha sonra ise sıkıştığı görülmüştür. Bu belirli duygu durumları izleyicilere daha net bir biçimde aktarılmaya çalışılmıştır.



**Görsel 2.** Hazırlanma (anticipation) prensibine uygun olarak üretilmiş sahneler (kareler filminden alınmıştır).

Hazırlanma (anticipation) prensibi, karakterlerin bir hareketi yapmadan önce aksiyona geçme süreçlerini gösteren bir ilkedir. Görsel 2'de sol üst köşedeki resimde de görüleceği üzere kurt karakterinin balta ile ağaca vurmadan önce kendi gövdesi etrafında 360 derece dönmesi söz konusu hazırlanma ilkesine örnek olarak verilebilir. Ayrıca sağ üst köşede bulunan Duffy Duck'ın koşmadan önce kollarını kaldırarak gövdesini harekete hazır hale getirmesi ve sol alt köşede görülen öğrenci yurdundan atlayan kızların havada belirli saniye asılı kalması da gene bu ilkenin kullanıldığını göstermektedir. Hazırlanma ilkesi, Henry the VIII karakterinde de görüleceği üzere bir hareketin gerçekleşmesinden önce karakterin ön aksiyon alması ve esas aksiyona süratle geçmesi ile ilgilidir. Görsel 2'de sağ alt köşedeki Henry karakterinin önce gerilmesi daha sonra hızlıca fırlaması bu ilkenin kullanımına örnektir. Hazırlanma ilkesi genellikle sıkıştırma ve uzatma (squash and stretch) ilkesiyle birlikte kullanılmaktadır. Dolayısı ile Görsel 2'de görülen kareler aynı zamanda sıkıştırma ve uzatma ilkesine de uyar.



**Görsel 3.** Sahneleme (staging) prensibine uygun olarak üretilmiş sahneler (kareler filminden alınmıştır).

Animasyon filmlerde belirli bir olayı odaklayarak izleyiciye sunabilmek için çeşitli kamera açıları kullanılır. Söz konusu kamera açıları ile aksiyonlar daha net biçimde gösterilmektedir. Kamera açıları kullanılarak aksiyonun odaklanması ile ilgili prensip, sahneleme (staging) prensibidir. Görsel 3'te ilgili sahneler ve odaklandıkları aksiyonlar görülmektedir. Sol üst köşede görülen üstten bakış sahnesinde, odak noktası aksiyona müdahale eden bir polis koludur. Polisin suçluyu yakalama durumu sahneleme ilkesiyle gösterilmiştir. Diğer sahnelerde de benzer durumlar görülmektedir. Kırmızı başlıklı kızın kitap üzerinde koştuğu sahne ile Duffy Duck

karakterinin dans ettiği sahnede de benzer bir durum vardır. Görsel 3'te sol alt köşedeki Duffy Duck karakterinin dansını izleyicilere detaylı biçimde gösterebilmek adına sahne arkasında bulunan renk kırmızıya dönüştürülerek sunulmuş ve bu şekilde sahneleme ilkesi kullanılmıştır.



**Görsel 4.** Doğrudan ilerleyen hareket (straight ahead) prensibine uygun olarak üretilmiş sahneler (kareler filminden alınmıştır).

Book Revue animasyon filminde en az kullanılan ilke, doğrudan ilerleyen hareket (straight ahead) ilkesidir. Söz konusu ilke genellikle düz yürüme veya zıplama gibi hareketlerde kullanılmaktadır. Bu ilke, kareleri tek tek çizerek üretmek yerine anahtar kareler çizip araları doldurma esasına dayanır. Görsel 4'te görüleceği üzere bu ilkeye en çok uyan sahneler sabit hareketlerin bulunduğu sahnelerdir. Tekerlekli sandalyede bulunan karakterin belirli bir hızda götürülmesi, Duffy Duck karakteri ile orman kurdunun zıplayarak birbirlerini kovaladıkları sahnelerin bu ilkeyle uyumlu olduğu düşünülmüştür. Söz konusu ilkenin doğrudan el çizimi ile ilgili bir ilke olması sebebi ve herhangi bir akademik kaynakta filmin yapım sürecine dair bilgiye rastlanılmaması sebebi ile bu ilkenin kullanımına dair kesin bir ifade kullanmak mümkün olamamıştır.



**Görsel 5.** Takip eden ve binişik eylem (follow through and overlapping action) prensibine uygun olarak üretilmiş sahneler (kareler filminden alınmıştır).

Filmde, takip eden ve binişik eylem (follow through and overlapping action) ilkesine uygun oldukça fazla sahne bulunmaktadır. Görsel 5'te bu ilkeyle uyumlu biçimde çizilmiş sahneler görülmektedir. Üst üste gelen hareket prensibi bir aksiyonun bitimini takip eden ikinci bir hareketin devamı ile ilgilidir. Görsel 5'teki üst karelerde görülen yargıcın el ve kol hareketlerinden sonra kıyafeti ile saçlarının harekete devam etmesi bu prensibin kullanıldığını gösterir. Ayrıca alt karelerde bulunan kadının arkaya düştükten sonra eteğinin hala havada kalması ve dalgalanarak yavaşça düşmesi de gene söz konusu ilke ile ilişkilidir. Takip eden ve binişik eylem prensibinin kullanıldığı sahnelerde sıkıştırma ve uzatma (squash and stretch) ilkesi ile hareket eksenleri (arcs) ilkelerinin de birlikte kullanılmış olduğu görülmektedir.



**Görsel 6.** Yavaşlama ve hızlanma (slow in & slow out) prensibine uygun sahneler (kareler filminden alınmıştır).



Yavaşlama ve hızlanma (slow in & slow out) prensibi fizikteki atalet ilkesi ile ilgilidir. Bir nesne duruyorsa durmaya, hareket ediyorsa da hareketine devam eder. Aksi durumlara mukavemet gösterilmesi, yavaşlama ve hızlanma prensibi ile ilgilidir. Bir arabanın frene basması ve kademeli biçimde yavaşlaması bu duruma fiziksel bir örnektir. Görsel 6'da görülen karelerde polis arabasının belirli bir sürat içinde hareket ederken frene basması, hemen yanındaki sahnede görülen kırmızı noktaların bir süre havada asılı kaldıktan sonra aşağıya düşmesi söz konusu ilke ile ilişkili sahneler olarak karşımıza çıkar. Görsel 6'da yer alan alttaki karelerde de benzer bir durum görülmektedir. Duffy Duck karakterinin hızlı biçimde hareket ettiği sahnede de kademeli yavaşlama görülmektedir. Aldrich Family yazan karede de oğluna dayak atan kadının kolunun yavaşlayarak durması gene bu prensibe uygun düşen bir örnektir.



**Görsel 7.** Hareket eksenleri (arcs) prensibine uygun olarak üretilmiş sahneler (kareler filminden alınmıştır).

Hareket eksenleri (arcs) ilkesi, hareketlerin belirli açılarda yol alması prensibine dayanır. Bu prensibe göre aksiyona geçen tüm hareketler belirli yay hareketleri veya doğrultuları takip etmelidir. Görsel 7'de görülen enstrümanların hareketleri ile sol üst köşede yer alan saatin alt sarkacı bu ilkeye uygun olarak üretilmiştir.





**Görsel 8.** İkincil hareket (secondary action) prensibine uygun olarak üretilmiş sahneler (kareler filminden alınmıştır).

İkincil hareket (secondary action) prensibine göre sahnenin temel hareketini vurgulayarak karakterlere ve nesnelere ek bir boyut eklenebilir. Örneğin bir kişinin sokakta yürürken kollarını sallaması gibi küçük detaylar animasyonlara canlılık katar ve daha gerçekçi bir görünüm sağlar. Ana hareketten sapmadan ve dikkati dağıtmadan ilk hareketin etkisini arttırabilmek için üretilen ikincil hareketler animasyonlarda daha güçlü bir anlatım etkisi sağlarlar. İkincil hareket prensibi sıklıkla takip eden ve binişik eylem (follow through and overlapping action) ilkesi ile karıştırılmaktadır. Ancak buradaki temel fark sadece fiziksel olarak bir hareketin devamlılığı değil hareket sonrası ilk hareketi destekleyen ikinci bir hareketin ortaya çıkmasıdır. Görsel 8'deki üst karelerde görüleceği üzere Duffy Duck, kurdun burnuna dokunur ve hemen ardından kurt aksiyona geçer. Bu sahneler söz konusu prensibe örnek olarak verilebilir. Alttaki karelere de bakılacak olursa beyaz ördeğin bayılması ve hemen ardından yumurtasından çıkan yavrunun da annesi gibi bayılarak yere düşmesi bu ilkenin ilgili sahnede kullanıldığını göstermektedir.



**Görsel 9.** Zamanlama (timing) prensibine uygun olarak üretilmiş sahneler (kareler filmde alınmıştır).

Fizik kurallarında olduğu gibi animasyon üretiminde de zamanlama oldukça kritik öneme sahiptir. Zamanlama (timing) prensibi düzgün bir biçimde uygulanırsa elde edilen görüntüler fizik kurallarına uygun bir biçimde görünür. Nesnelerin ağırlıkları ve boyutları, etraflarındaki diğer nesnelere oranlı olmalıdır. Hafif bir nesnenin hızlı hareket etmesi veya ağır olan bir karakterin fiziksel olarak yavaş tepki vermesi de bu ilke ile ilgilidir. Animasyonlarda zamanlama ilkesini doğru kullanabilmek için çizilen kare sayısının da doğru orantılı olması gerekir. Hareket ne kadar yavaşsa o kadar fazla kare çizilmesi gerekmektedir. Aksi durumda da az kare çizerek nesneye sürat hissi verilebilir. Görsel 9'da görüleceği üzere hızlı hareket eden tüm nesnelere az sayıda kare, aynı görselin sağ alt köşesinde yer alan düşme sahnesi gibi yavaşça süzülerek düşme sahnelerinde ise hareketin yavaşlığını gösterebilmek adına daha fazla kare kullanılmıştır.



**Görsel 10.** Abartma (exaggeration) prensibine uygun olarak üretilmiş sahneler (kareler filminden alınmıştır).

Abartma (exaggeration) ilkesi Disney sanatçıları tarafından sıklıkla kullanılan bir ilkedir. Animasyonun 12 prensibi içinde gerçekçiliği referans almayan tek ilke abartma ilkesidir. Disney sanatçıları, abartının da gerçeğe bir noktada bağlı kalması gerektiğine inanırlar. Abartma ilkesini kullanarak karakterlerin belirli özelliklerini vurgulama ve maceralarını da görsel olarak daha etkileyici kılmaya çalışırlar. Görsel 10'da abartma ilkesinin kullanıldığı çeşitli sahneler görülmektedir. Duffy Duck karakterinin kocaman bir göze dönüşerek şaşkınlığını ve korkusunu göstermesi bu duruma bir örnektir. Gene Görsel 10'da görülen büyük burna sahip adamın burnu ile karakteri düşürmesi de abartı ilkesinin kullanımına örnek olarak verilebilir.



**Görsel 11.** Katı çizim (solid drawing) prensibine uygun olarak üretilmiş sahnele (kareler filminden alınmıştır).

Animasyon çiziminde kullanılan hacmi doğru ve orantılı bir biçimde yakalamak özellikle geleneksel animasyonda uygulanması en zor olan ilkelerden biridir. İki boyutlu çizimlerde üç

boyut etkisi elde edebilmek için perspektiften yararlanmak gerekmektedir. Katı çizim (solid drawing) prensibi, animatörlerin doğrudan çizim yetenekleri ile ilgilidir. Söz konusu çizimlerin animatör tarafından ne denli sağlam ve düzgün çizildiği bu prensibin içeriğini özetler. Görsel 11'deki örneklerin bu ilke doğrultusunda çizilmiş sahneler olduğu söylenebilir. Karakterler her ne kadar iki boyutlu olsalar da ayrıtlarının bulunması veya perspektif kullanılarak derinlik hissi verilmesi sebebi ile çizimlerin detaylı ve gerçekçi çizildiği görülmektedir.



**Görsel 12.** Çekicilik (appeal) prensibine uygun olarak üretilmiş sahneler (kareler filminden alınmıştır).

Animasyonun 12 prensibi içinde sonuncu ilke olan çekicilik (appeal) ilkesi çizimlerin çekici görünmesi ile ilgilidir. Animasyon sanatçıları ürettikleri karakterlere çekici görünüm katacak şekilde çizerler. Bu yöntemle çizimlerin konuyu daha etkili anlatacağı düşünülmektedir. Karakter, şirin bir ördek yavrusu olabileceği gibi dehşet verici bir canavar da olabilir. Her iki durumda da çizime çekici bir görünüm katmak hikâyeyi etkin biçimde anlatma konusunda önemli bir adım olacaktır. Karakterin tatlı ve şirin bir görünüme sahip olması için oval yüz hatları seçilebilir. Kahraman karakterlerde ise genellikle güçlü bir görünüm vereceği için simetrik ve keskin yüz hatları tercih edilmektedir. Görsel 12'de görüleceği üzere karakter çizimlerinde gizemli ve şirin görünme gibi detaylar mevcuttur. Her karakteri kendi rolü özelinde çizme gerekliliği çekicilik ilkesi ile ilişkilidir ve Book Revue animasyon filminde de bu ilkenin uygulanmış olduğu görülmektedir.

#### 4. Sonuç

Gerçekte hareketi bulunmayan görüntülerin devinim hissi verecek şekilde üretilmesi sürecine animasyon denilmektedir. Animasyonun Türkçe karşılığı canlandırmadır. Canlandırma, çizgi film, canlı çizgiler, canlı resimler gibi farklı sözcüklerin tümü animasyon terimine karşılık olarak kullanılmaktadır. Bu araştırma ile ilgili terimler arasında kavram kargaşası olduğu görülmüştür.

Animasyon sinemasının ortaya çıktığı 1906 yılından günümüze animasyon sanatçıları hareketli görüntüyü etkili biçimde üretebilmek adına çeşitli yöntemler denemişlerdir. On yıllar içinde deneyimlenerek ortaya çıkan animasyon üretim yöntemleri 1981 yılında The Illusion of Life: Disney Animation isimli kitapta “animasyonun 12 prensibi” ismi ile yayımlanmıştır. Söz konusu kitabı yazan kişiler Disney’in “Dokuz Yaşlı Adam” ekibinde bulunan Ollie Johnston ve Frank Thomas isimli sanatçılardır.

Bu makalede animasyonun 12 ilkesi kapsamında Warner Bros. Cartoons tarafından 1946 yılında yayımlanan Book Revue isimli kısa çevrim animasyon filmi sinematografik açıdan çözümlenmiştir. Book Revue isimli animasyon filmde, doğrudan ilerleyen hareket (straight ahead) isimli prensibin Disney animasyonlarına oranla daha az kullanıldığı gözlemlenmiştir. Abartma (exaggeration) ilkesi ile sıkıştırma ve uzatma (squash and stretch) ilkelerinin bazı sahnelerde birbirleri yerine kullanıldığı da görülmüştür. Walt Disney animasyonlarında bu duruma az da olsa rastlanılmaktadır ancak Book Revue kısa animasyon filminde bu duruma sıklıkla rastlanmıştır. Disney animasyonlarında bulunan ancak Warner Bros. Cartoons tarafından aynı biçimde uygulanmayan bir diğer ilke de çekicilik (appeal) ilkesidir. Disney karakterleri daha bebeksi yüze sahipken Book Revue filminde yer alan karakterlerde söz konusu ilkenin aynı şekilde uygulanmadığı görülmüştür. Karakter çizimlerinde bulunan detaylar da gene aynı yıllarda üretilen Disney animasyon karakterlerine kıyasla daha fazladır.

Sonuç olarak Warner Bros. Cartoons tarafından 1946 yılında üretilmiş olan Book Revue isimli kısa film, animasyonun 12 prensibi açısından sinematografik olarak çözümlenmiş ve Türkçe akademik literatüre katkı sağlaması amaçlanmıştır. Animasyonun 12 ilkesi her ne kadar Walt Disney’de çalışan sanatçılar tarafından 1981 yılında yayımlanan “The Illusion of Life: Disney

Animation” isimli kitapta duyurulmuş olsa da ilgili prensiplerin birbirlerine rakip olan animasyon firmaları tarafından da kullanıldığı bilinmekteydi ve araştırma sürecinde de bu durumu destekler nitelikte sonuca ulaşılmıştır.

### Kaynakça

- Arkin, R. G. (1969). “Canlı Resimler”, *Cumhuriyet Ansiklopedisi*, İstanbul: Arkin Kitabevi, Cilt 3, s.844.
- Beck, J. ve Friedwald, W. (1989). *Looney Tunes and Merrie Melodies: A Complete Illustrated Guide to the Warner Bros. Cartoons*. New York: Henry Holt and Co.
- Benk, A. (1993). “Çizgi Film”, *Büyük Larousse: Sözlük ve Ansiklopedisi*, İstanbul: Milliyet Yayıncılık, Cilt 17, s.474.
- Büker, S. ve Onaran, O. (1985). *Sinema Kuramları*, Ankara: Dost Yayınevi.
- Cavalier, S. (2011). *The World History of Animation*, Los Angeles: University of California Press.
- Furniss, M. (2008). *The Animation Bible*, Londra: Laurence King Publishing.
- Hünerli, S. (2000). *Türk Canlandırma Sinemasında Türk Yazını Uyarlamaları: Gösterge Çözümlemesi Modeli*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.
- Özon, N. (2000). *Sinema Televizyon Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Parkinson, D. (1995). *History of Film*, New York: Thames&Hudson.
- Pikkov, Ü. (2010). *Animasophy Theoretical Writings on the Animated Film*. Tallin: Estonian Academy of Arts.
- Samancı, Ö. (2004). *Animasyonun Önlenez Yükselişi*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Shamus, C. (1988). *Animation from Script to Screen*, New York: St. Martin’s Press.
- Solomon, C. ve Stork, R. (1983). *The Complete Kodak Animation Book*, New York: Eastman Kodak Co.
- Tepecik, A. (2002). *Grafik Sanatlar Tarih – Tasarım – Teknoloji*, Ankara: Detay Yayınları.
- Thomas, F., ve Johnston O. (1981). *The Illusion of Life: Disney Animation*, New York: Abbeville Publishing.
- Wells, P. (1998). *Understanding Animation*, New York: Roulledge.
- Williams, R. (2009). *The Animator’s Survival Kit*, Londra: Faber&Faber

**İnternet Kaynakları**

http 1: "Canlandırma", TDK – Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi:01.09.2023.

http 2: "Animasyonun 12 İlkesini Anlama", <https://bit.ly/3Q3qxfW>, Erişim tarihi: 24.09.2023.

http 3: "Book Revue", <https://www.imdb.com/title/tt0038373/>, Erişim tarihi: 22.09.2023.

http 4: "Kısa Film", TDK - Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 13.11.2023.

http 5: "The Big Cartoon Database", <https://www.bcdb.com/cartoon-video/4273-Book-Review>, Erişim tarihi: 20.08.2023.

## A= 432 HZ VE 440 HZ AKORTLANMIŞ MAJÖR VE MİNÖR TONLARDAKİ MÜZİKLER SONRASI VERİLEN “DUYUŞSAL TEPKİ” YE YÖNELİK BİR İNCELEME

### A REVIEW OF “EMOTIONAL REACTION” AFTER MUSIC IN A=432 HZ AND 440 HZ TUNED MAJOR AND MINOR TONALITIES

Dilara Özmen\*, Rasim Erol Demirbatır\*\*

#### Öz

Bu çalışma, 432 Hz ve 440 Hz fenomeninin duyuşsal tepkiler üzerindeki etkisine odaklanılmıştır. Bu bağlamda “A” kılavuz sesin 432 Hz ve 440 Hz perdelere akortlanmış majör ve minör tonlarda dinlenen müzikler sonrasında verilen duyuşsal tepkilerin incelemesi amaçlanmıştır. Çalışmanın örneklemini amaçlı olarak seçilmiş farklı seviyelerde müzik eğitimi almış; genel, özengen, mesleki lisans, mesleki lisansüstü olmak üzere toplam 8 kişiden oluşmuştur. Veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmış ve görüşme sırasında farklı tonlar ve frekanslardaki birer dakikalık eserler dinletilerek katılımcıların hislerine yönelik görüşleri alınmıştır. Veriler nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi kullanılarak duyuş durumlarına uygun olan kod ve temalar oluşturulmuştur. Sonuç olarak her iki frekansta da majör tonlarda minör tonlara kıyasla olumlu duygular daha fazla hissedilmiştir. Bunun yanı sıra her iki frekansın minör tonlarında anlamlı bir fark gözlenmezken, majör tonlarda 440 Hz dinleyen ve olumlu duygular hisseden katılımcı sayısı, 432 Hz dinleyen katılımcılara oranla daha yüksek çıkmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** 432 Hz-440 Hz, Frekans, Duyuşsal Tepki, Müzik.

#### Abstract

This study focuses on the effect of 432 Hz and 440 Hz phenomena on emotional responses. In this context, it is aimed to examine the emotional reactions of the "A" guide voice after the music listened to the major and minor tones tuned to 432 Hz and 440 Hz. The sample of the study was chosen for the purpose of studying music at different levels; It consisted of a total of 8 people, including general, amateur, undergraduate, and graduate. A semi-structured interview form was used as a data collection tool, and during the interview, one-minute pieces in different tones and frequencies were listened to and the opinions of the participants about their feelings were taken. By using content analysis, one of the qualitative research methods, codes and themes suitable for emotional states were created. As a result, positive emotions were felt more in major tones compared to minor tones in both frequencies. In addition, while no significant difference was observed in the minor tones of both frequencies, the number of participants who listened to 440 Hz in major tones and felt positive emotions were higher than those who listened to 432 Hz.

**Keywords:** 432 Hz-440 Hz, Frequency, Emotional Response, Music.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 04.09.2023 – Kabul tarihi: 05.12.2023*

\* Doktora, Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Bölümü, dilaraozmen16@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3898-045X>, Bursa/TÜRKİYE.

\*\* Prof. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, GSE Bölümü Müzik Eğitimi ABD, redemir@uludag.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9472-3001>, Bursa/TÜRKİYE.



## 1. Giriş

1939'da İngiltere'de düzenlenen bir konferansla birlikte kılavuz "A" sesinin 440 Hz'e akortlanması resmi olarak norm haline gelmiştir (Gribenski, 2020a). Bu karar öncesinde farklı ülkeler hangi frekansları kullanmıştır ve bu frekans fikri nasıl ortaya atılmıştır? Dahası alınan kararlar ilgili itiraz edenlerin argümanları nelerdir? Bu çalışmada günümüzde bu durumun tekrar nasıl bir fenomen haline geldiği incelenmiş ve deney grubu üzerindeki etkisi değerlendirilmiştir.

Frekans fizikte sabit bir noktadan geçen dalgaların sayısı olarak tanımlanır. 19 yy. Alman fizikçisi Heinrich Rudolf Hertz'in onuruna Hertz (kısaca Hz) olarak adlandırılmakta ve saniyede bir döngü birimini ifade etmektedir (Britannica, 2022). Müzikte ise, akort tarihiyle ilgili belgeler incelendiğinde 1600'ler sonrasında A=337 Hz olarak kullanılmış fakat yinede bir ülkedeki farklı bölgelerde bile standartlaşma gerekli görülmemiştir (Cavanagh, t.y.). 18 yy. da Haendel ve Mozart gibi tanınan besteciler la kılavuz sesini 422 Hz ve 421.6 Hz olarak almışlardır (Abdella, 1989; Egarr, 2012:2). 1834'te piyanoları ortak olarak akort etmek adına Alman ipek üreticisi Johann Heinrich Scheibler referans olarak 440 Hz perdesini öneren ilk kişidir ve özellikle 16 yy.'dan itibaren 19 yy.'ın son çeyreğine kadar uluslararası bir fenomen haline gelen ortak perde kullanımı ve 17 yy.'ın sonlarından itibaren giderek yükselen perdeye çözüm arayışının sonucunda ulusal çapta ilk olarak 1859 yılında Fransa standart bir perde değeri belirleme adımlarını atmıştır (Gribenski, 2021).

1859'da Fransa'da kabul edilen 435 Hz'i bilimsel temeli olmadığından eleştirerek A=432 Hz'nin benimsenmesini öneren ilk kişi ise 1873'te Belçikalı akustikçi Charles Meerens'dır. Bunun yanı sıra İtalyan müzisyen Guiseppe Verdi'nin de tavsiyesiyle A=432 (Abdella, 1989), 1881 yılında bu öneri İtalyan müzisyenler derneği tarafından ulusal bir standart olarak kabul edilmiştir. 1885'te yapılan Viyana konferansında İtalyan delegeler bu taleplerini belirtmelerine rağmen Fransız perdesinin Avrupa'da yayılmış olması ve bunun tekrar değiştirilmesinin yüksek maddi meblağlara mukabele etmesinden mütevellit bu istek kabul edilmemiştir (Gribenski, 2020a). Bununla ilgili olarak Gribenski (2021) "... Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki perde standartlarındaki farklılıklar, müzisyenlerin ve müzik enstrümanlarının seyahatlerinin önünde engel olarak görülüyordu... Ses perdesini düzeltmek, zamanı dondurmanın ve bu bestecilerin

mirasını canlı tutmanın bir yolu olarak tasavvur edildi” şeklinde belirtmiştir. Sonuç olarak 20 yy.’a kadar her ülkede akortlama sisteminde farklı frekanslar baz alınmıştır.

11-12 Mayıs 1939’da İngiliz yayın şirketinin (British Broadcasting Corporation) aracılığıyla İngiliz Standartlar Enstitüsü yöneticisi Le Maistre tarafından Londra’daki yayın evinde Fransa, Almanya, İtalya, İngiltere ve Hollanda’dan gelen delegelerin katılımıyla gerçekleşmiştir. Konferansta değinilen konular arasında; Britanya’da ilk standardizasyon girişimine 1826’da 433 Hz ve 455 Hz filarmoni perdelerine, 1845’te Stuttgart tarafından kabul edilen 440 Hz değerine, 1834’teki konferansta Fransız Diapason Normal’e ve 1859’da 435 Hz’e, 1885’teki Viyana Kongresine, 1899 yılında piyano yapımcıları tarafından 439 Hz piyano perdesinde göre standardizasyona ve son olarak 1927’de İngiliz Askeri Bandolarının 455-439 Hz perdeleri vardır (Kaye, 1939). 440 Hz perdesinin kabul edilmesi sonucuna varılan konferans sonrasında Gillin’in (2021) belirttiği üzere matematiksel olarak doğru ve mutlak frekans umudu 20 yy. ile birlikte terkedilmiştir. ISO-*International Organization for Standardization* (Uluslararası Standardizasyon Örgütü), tarafından standart akort frekansı 1955’te onaylanan kararla A=440 Hz’in resmen kabulü ve teknik komitenin düzenlemeyi uygun bulmasının ardından 1975 itibarıyla üye olan 16 ülkede onaylanmıştır. Bunlar; Avusturya, Hollanda, İsveç, Şili, Yeni Zelanda, İsviçre, Danimarka, Norveç, Birleşik Krallık, Fransa, Pakistan, SSCB, İrlanda, Güney Afrika, Yugoslavya Cumhuriyeti, İtalya ve İspanya’dır (ISO 16:1975).

440 Hz’in resmi kabulünün ardından 432 Hz’in tekrar gündeme gelmesi ve konuyla ilgili tartışmalar yeni değildir. 1989’da Abdella’nın New York Times da yayımlanan yazısında da belirttiği üzere New Jersey’de Lubo Opera şirketi tarafından verilen konserde ‘Verdi’nin bilimsel diyapozunu’ ismiyle seslendirilen opera eserlerinde 432 Hz kullanılmıştır. Operanın şefi Morss, perdenin tizleşmesinin vokal geleneğine zarar vereceğini ve insan sesine zararlı olduğu belirtmiş, dahası yine seçilen perdenin bilim insanları tarafından belirlendiğini ve matematiksel olarak uygun olanın seçildiğini savunmuştur.

İnsan sesini korumak gibi performans pratiğine yönelik standartları değiştirmek isteyen kurumların ötesinde günümüzdeki iddialar bu frekansların potansiyel sonuçlarına yöneliktir. Bu iddiaları tekrar gündeme getiren yüksek profilli sanatçılar *Terrence Howard*, *Andrea Bocelli* ve *XXXtentacion* olarak gösterilebilir. Dahası sosyal medyadaki dinleyicilerin 432 frekansını kişisel

sağlık aracı olarak da kullanması bu standardın değiştirilmek istenmesinde göz ardı edilemez (Rosenberg, 2021). Yine farklı mecralarda 432 Hz'in evren, insan vücudu ve zihniyle uyumlu olmasından kaynaklı rahatlatıcı ve mutluluk verici duyguları uyandırması, 440 Hz'in ise aksine korku ya da kızgınlık gibi çatışmaya yol açan ve insanları mutsuz eden olumsuz duyguları tetiklediği iddiaları ortaya atılmıştır (Osborne, 2020). Bir başka argüman olarak, benimsenmesinden Hitler zamanındaki Alman propaganda bakanı Gobbels'in sorumlu olduğu ve askeri müziğe uygun olan A=440 Hz'in toplumda kargaşaya yol açtığı gerekçesiyle Hollandalı siyasi parti Vrijzinnige bir standart olarak 432 Hz'i savunmaktadır (Hervé 2010'dan akt. Gribenski, 2020b:157).

Ortaya atılan iddialar sonucunda farklı alanlarda yapılan bilimsel çalışmalar genel olarak yer verilmiştir. Calamassi vd. (2022) "Listening to music tuned to 440 Hz versus 432 Hz to reduce anxiety and stress in emergency nurses during the Covid-19 pandemic: a double-blind, randomized controlled pilot study" (Covid-19 salgını sırasında acil hemşirelerinde kaygı ve stresi azaltmak için 432 Hz'ye karşı 440 Hz'e ayarlanmış müzik dinlemek: çift kör, rastgele kontrollü bir pilot çalışma) isimli makalesinde pandemi sırasında aşırı strese maruz kalan acil servis hemşirelerine, dinlenme molalarında farklı frekanslarda müzik dinletmenin ya da hiç dinletmemenin kaygı ve yaşamsal düzeylerine etkisini belirlemeyi amaçlamıştır. Bu anlamda 440 Hz, 432 Hz ve serbest aktivite olarak üç gruba bölünen katılımcılardan alınan veriler sonucunda; 432 Hz'de müzik dinletilen hemşirelerin solunum hızı ve kan basıncı değerlerinin düşük çıkması nedeniyle kaygı ve stresi yönetmekte yararlı olabileceği sonucuna varılmıştır.

Kopka (2022) "The influence of music tuned to 440 Hz & 432 Hz on the perceived arousal" (440 Hz ve 432 Hz'e ayarlanmış müziğin algılanan uyarılma üzerindeki etkisi) isimli makalesinde A4=432 Hz müziğin 440 Hz'den daha az uyarılmaya yol açıp açmayacağını araştırmayı amaçlamıştır. Hem klasik hem de pop müziğin dinletildiği müzik eğitimi almamış 54 kişiyle yapılan deneyde A=432 Hz müziğin daha çok uyarılmaya yol açtığı sonucuna varılmıştır. Müziğin akortlandığı frekansın algılanan uyarılma üzerinde etkiye sahip olduğu bulunmuştur.

Kumar vd. (2022) "A Preliminary Investigation on Frequency Dependant Cues for Human Emotions" (İnsan Duyguları İçin Frekansa Bağlı İpuçları Üzerine Bir Ön İnceleme) isimli makalesinde sesin tonal frekansları ve duygular arasındaki ilişkiyi kurmayı amaçlamıştır.

Çalışmadaki katılımcılara dinledikleri tonlara karşılık gelen duyguları derecelendirmeleri için yapılan çevrimiçi test sonucunda dört birincil duygunun kesişim noktası olan 417- 440 Hz aralığı tespit edilmiştir. Buna göre 432-440 Hz aralığının duygular açısından nötr olduğunu belirtmiştir.

Stoilov vd. (2022) "Pilot Aquaphotomic Study of the Effects of Audible Sound on Water Molecular Structure" (İşitilebilir Sesin Suyun Moleküler Yapısı Üzerindeki Etkilerinin Pilot Aquaphotomic Çalışması) isimli makalesinde su moleküllerinin dış ortamlardan etkilenip yapısını şekillendirmesi ve sesin de yayıldığı ortamı etkilemesi nedeniyle ses-su etkileşimini daha iyi anlamayı amaçlamıştır. Hem saflaştırılmış hem de mineralli suya verilen 440 Hz ve 432 Hz frekansları sonucuna sesin başlangıçtaki suyun moleküler yapısının her frekans için belirli olarak değiştiği gözlemlenmiştir. Sonuç olarak sesin bir pertürbasyon olarak kullanılabileceği, dahası spektroskopi ile su işlevselliğini belirlemek ve değiştirmek için bir araç olabileceği belirtilmiştir.

Erdal vd. (2021) "Frekansların sihri – 432 Hz 440 Hz'e karşı: Ayrı frekanslara göre akortlanmış neşeli ve hüzünlü müzikler insan psikofizyolojisi üzerinde farklı etkiler yaratır mı? Müzik ve duygular üzerine bir nöropsikoloji araştırması" isimli makalesinde 440 Hz ve 432 Hz akortlanmış müziklerin duygu oluşumunda bir fark yaratıp yaratmayacağını ölçülmesi amaçlanmıştır. Kalp hızı ve duygu durumu ölçülen müzik eğitimi almamış toplamda 51 katılımcıya kendilerinin neşeli veya hüzünlü olarak betimledikleri eserler seçtirilecek her iki frekansta da dinletilmiştir. Frekanstan bağımsız olarak neşeli olarak seçtikleri müzikleri dinleyen katılımcılar gevşeme hissettiklerini belirtmiştir. Sonuç olarak 440 Hz sonrası olumsuz duyguların 432 Hz sonrasına göre daha yüksek olduğu görülmüştür.

İlgar vd. (2021) "432 Hz ve 440 Hz Frekanslarının Temel Alınmasıyla Seslendirilen Türk Müziği Sözlü Eserlerinin Duyum ve İcra Üzerindeki Etkileri" isimli makalesinde 432 Hz ve 440 Hz frekanslarının temel alınmasıyla seslendirilen Türk müziği sözlü eserlerinin duyum ve icra üzerindeki etkilerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda Türk Sanat Müziği repertuarından 3 adet sözlü eser seçilerek her iki frekans için de ayrı kayıtlar yapılmıştır. Karma yöntemin uygulandığı çalışmanın sonucunda katılımcıların 440 Hz frekans üzerinden yapılan kayıtları daha çok tercih ettiği gözlemlenmiştir.

Rosenberg (2021) "432 Hz Music and the Promise of Frequency" (432 Hz Müzik ve Frekans Vaadi) isimli makalesinde sosyal medyada da son zamanlarda çok popüler olan 432 Hz fenomeninin vaadini ve şüpheliğini incelemiştir. Müzik tüketimi biçimleri, sesin pazarlaması ve kişisel ses alanının yönetimi ile ilişkilerini sorgulamıştır.

Russo vd. (2021) "Prenatal music exposure influences weight, ghrelin expression, and morphology of rat hypothalamic neuron cultures" (Doğum öncesi müziğe maruz kalma, sıçan hipotalamik nöron kültürlerinin ağırlığını, ghrelin ifadesini ve morfolojisini etkiler) daha öncesinde 432 Hz müzikal uyarıların açlık hissi gönderen grehlin peptidini değiştirdiğinden bahseden araştırmacılar bu makalede ise hamile ve doğum sonrası dönemdeki yavru sıçanları kullanmışlardır. Üç grupta inceledikleri sıçanların ilk grubunu 3 gün 432 Hz frekanslı müziğe, ikinci grubu 6 gün, üçüncü grubu ise kontrol grubu olarak belirlemişlerdir. Sonuç olarak vücut ağırlığında ve ghrelin ifade eden hipotalamik nöronların sayısındaki artış nedeniyle 6 gün dinleyenlerde 3 gün dinleyenlere göre daha pozitif etki olduğu gözlemlenmiştir.

Yağcılar ve Yardımcı (2021) "Effects of 432 Hz and 440 Hz Sound Frequencies on the Heart Rate, Egg Number and Survival Parameters in Water Flea (Daphnia magna)" (432 Hz ve 440 Hz Ses Frekanslarının Kalp Atışı Üzerindeki Etkileri, Su Piresinde (Daphnia magna) Yumurta Sayısı ve Hayatta Kalma Parametreleri) isimli makalesinde su ekosisteminin yüksek sesli frekansa maruz kalması durumunda ölümcül ve ölümcül olmayan etkilerini incelemeyi amaçlamıştır. Bu amaçla rastgele seçilen 150 su piresine 35 gün boyunca 440 Hz ve 432 Hz frekans sesleri dinletilerek kalp atış hızları, yumurta sayıları ve hayatta kalma oranları ölçülmüştür. 440 Hz frekansın kısırlığa neden olduğu, 432 Hz frekansın ise kalp atış hızı ve yumurta sayısında azalmayla sonuçlandığı görülmüştür.

Aravena vd. (2020) "Effect of music at 432 Hz and 440 Hz on dental anxiety and salivary cortisol levels in patients undergoing tooth extraction: a randomized clinical trial" (Diş çekimi yapılan hastalarda 432 Hz ve 440 Hz'de müziğin diş kaygısı ve tükürük kortizol seviyelerine etkisi: randomize bir klinik çalışma) isimli makalesinde ortalama kaygı düzeyine sahip 42 hastayı 440 Hz, 432 Hz ve kontrol grubu olarak üç grupta gözlemlenmiştir. Kaygı düzeylerinin ve kortizol tükürük seviyelerinin ölçüldüğü çalışma sonucunda 432 Hz frekanslı müzik dinleyen grubun 440 Hz

dinleyen gruba oranla anlamlı derecede daha düşük kaygı ve kortizol tükürük değerlerine rastlanmıştır.

Calamassi vd. (2020) "Music tuned to 432 Hz versus music tuned to 440 Hz for improving sleep in patients with spinal cord injuries: a double-blind cross-over pilot study" (Omurilik yaralanması olan hastalarda uykuyu iyileştirmek için 432 Hz'e ayarlanmış müzik ile 440 Hz'e ayarlanmış müzik: çift kör, çapraz geçişli bir pilot çalışma) isimli makalesinde omurilik zedelenmesinde ön plana çıkan uyku bozukluğuyla mücadelede 440 Hz ve 432 Hz frekanslarındaki müziğin uykuya dalmayı kolaylaştırması anlamındaki etkililiğini ölçmeyi hedeflemiştir. 12 hastaya en sevdikleri müzikler farklı frekanslardan dinletildikten sonra alınan veriler uyku ve stres ölçekleri kullanılarak analiz edilmiş ve 432 Hz frekansta uyku puanlarında anlamlı bir iyileşme olurken, 440 Hz frekansta herhangi bir düzelme gözlenmemiştir.

Calamassi ve Pomponi (2019) "Music Tuned to 440 Hz Versus 432 Hz and the Health Effects: A Double-blind Cross-over Pilot Study" (440 Hz'e Karşı 432 Hz'ye Ayarlanmış Müzik ve Sağlık Etkileri: Çift Kör Çapraz Geçişli Bir Pilot Çalışma) isimli makalesinde 432Hz frekansın vücudun üzerinde pozitif etkileri olduğu iddiasıyla ilgili bilimsel bir çalışmanın ortaya konması amaçlanmıştır. Bu anlamda 440Hz ve 432Hz müzik dinleme arasındaki farklılıkların belirlenmesi için akut veya kronik hastalıklara sahip katılımcılara iki farklı günde aynı eser farklı frekanslarda dinletilmiş kalp hızı, kalp basıncı, solunum hızı, yorgunluk ve stres gibi duyuumlara bakılmıştır. 432Hz frekansla dinletilen müzikte kalp atış hızında belirgin bir azalma görülmüştür.

Halbert vd. (2018) "Low Frequency Music Slows Heart Rate and Decreases Sympathetic Activity" (Düşük Frekanslı Müzik Kalp Atış Hızını Yavaşlatır ve Sempatik Aktiviteyi Azaltır) isimli makalesinde yüksek tansiyon hastalığına sahip 16 katılımcıyla yürütülen deneyde 440 Hz ve 432 Hz'ye ayarlanmış müzikler sırasıyla 10 dakika aralıklarla sıra sıra dinletilmiştir. Elde edilen veriler sonucunda stres düzeyinde önemli farklılıklar gözlemlenmiştir. 432 Hz akortla dinlenen müziklerde 440 Hz'ye göre daha düşük kalp atış hızı ölçülmüştür. Sonuç olarak düşük frekanslı müzik dinlemenin kalp hızını azaltarak gevşeme sağladığı ve kardiyovasküler faydaları olduğunu belirtmiştir.

Palmblad (2018) "A = 432: A superior tuning or just a different intonation? How tuning standards affects emotional response, timbre and sound quality in music" (A = 432: Üstün bir akort mu yoksa sadece farklı bir tonlama mı? Akort standartları müzikte duygusal tepki, tını ve

ses kalitesini nasıl etkiler?) isimli lisans tezinde la sesini farklı frekanslara akortlamanın duyuşsal tepki, tını, sesin kalitesi, karakteri, tonunu nasıl etkilediğini ve insanların bu ayrımın farkına varıp varamayacağını ölçmeyi amaçlamıştır. Katılımcılara 432 Hz ve 440 Hz'de bestelenmiş parçalar dinletilerek benzerliği derecelendirmeleri ve duyuşsal tepki ile ilgili cevaplarını vermeleri istendi. Araştırmanın sonucunda her iki frekansın ayırdının ortalama olarak yapılabileceği, düşünüldüğünden daha karmaşık ilişkiler dizisi olabileceği ve her frekans için benzersiz bir müzikal karakterin oluşabileceği fikri desteklenmiştir.

Russo vd. (2017) "Effects of different musical frequencies on NPY and Ghrelin secretion in the rat hypothalamus" (Farklı müzik frekanslarının sıçan hipotalamusunda NPY ve Ghrelin salgılanması üzerine etkileri) isimli makalesinde müzik dinlemek ve yemek yemek arasındaki ilişkiden yola çıkarak, sıçanlara farklı frekanslardaki müzikler dinletilmesinin iştahı uyaran ve kan dolaşımıyla sinir sistemini uyararak açlık sinyalini gönderen bir peptit olan grehlin'in üretimine olan etkisini araştırmayı amaçlamıştır. Bu anlamda yapılan deneyde 440 Hz müziklerin sıçanlardaki grehlin peptitini arttırdığı ve farklı frekansların gıda alımını etkileyebileceği hipotezini güçlü bir şekilde desteklediği sonucuna varılmıştır.

Di Nasso vd. (2016) "Influences of 432 Hz Music on the Perception of Anxiety during Endodontic Treatment: A Randomized Controlled Clinical Trial" (432 Hz Müziğin Endodontik Tedavi Esnasında Kaygı Algısı Üzerindeki Etkileri: Randomize Kontrollü Bir Klinik Çalışma) isimli makalesinde endodontik tedavi gören insanların ağrı algısında artışa yol açabilecek kaygı yaşamaları sebebiyle müziğin kan basıncı, kalp hızı ve kaygı düzeyindeki etkilerini ölçmeyi amaçlamıştır. Kontrol gruplu 100 kişi üzerinde yapılan çalışmada müzik terapisinin yatıştırıcı yaşamsal etkileri gözlemlenmiştir. Sonuç olarak müzik terapisi endodontide kaygı için kullanılabilecek farmakolojik olmayan bir adjuvandır.

Bu çalışma son yıllarda sosyal medya ve benzeri mecralarda popüler olan 432 Hz ve 440 Hz fenomenindeki duyuşsal tepkilere yönelik eğilimi incelemeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda sadece A=432 Hz ve 440 Hz değil, ayrıca Majör ve minör tonların bu frekanslardaki etkisine de verilmesi planlanmıştır. Araştırmanın problem cümlesi "A=432 Hz ve 440 Hz frekanslarında Majör ve minör tonlardaki müzikler sonrası verilen duyuşsal tepkiler nelerdir?"

olarak belirlenmiştir ve bu problem doğrultusunda aşağıda yer alan alt problemlere cevap aranmıştır.

1. Katılımcıların minör tonda 440 Hz akortlu müziğe yönelik görüşleri ve hisleri nelerdir?
2. Katılımcıların minör tonda 432 Hz akortlu müziğe yönelik görüşleri ve hisleri nelerdir?
3. Katılımcıların majör tonda 440 Hz akortlu müziğe yönelik görüşleri ve hisleri nelerdir?
4. Katılımcıların majör tonda 432 Hz akortlu müziğe yönelik görüşleri ve hisleri nelerdir?

## **2. Yöntem**

### **2.1. Araştırmanın Deseni**

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden olan ve analitik araştırmalar başlığı altında yer alan içerik analizi kullanılmıştır. Patton'a (2015) göre içerik analizi, insanların deneyimleri hakkında görüşmeler yaparak toplanan ham verilerin ana tema, kategori ve içerik yoluyla açıklanan anlatıların analizi olarak tanımlanır. Buna göre alan çalışması ve sonrasında ortaya çıkan temalar, modeller ve anlayışlar nitel araştırmanın meyvesidir. Bu bağlamda katılımcıların A=432 ve A=440 akortlu majör ve minör parçalara yönelik duyuşsal durumlarını incelemek amacıyla görüşmeler yapılmıştır.

### **2.2. Evren ve Örneklem**

Çalışmada amaçlı örneklem kullanılmıştır. Amaçlı örneklem Fraenkel, Wallen ve Hyun'a (2012) göre araştırmacının seçtiği örneklemin evreni en iyi şekilde temsil edeceğine inanmasından oluşur ya da seçilen kişilerin evreni en iyi şekilde temsil etmesinden ziyade evren hakkında gerekli bilgiye sahip olmalarının beklenmesinden oluşur. Buna göre farklı seviyelerde müzik eğitimi almış ve yaşamlarında farklı seviyelerde müziğe yer vermiş insanların hissedeceği duygular arasında fark olup olmayacağını da görebilmek adına okullarda zorunlu olarak verilen müzik dersleri sayesinde genel müzik eğitimi almış 2 kişi, bu eğitime ek özengen müzik eğitimi almış 2 kişi, lisans seviyesinde mesleki müzik eğitimini almış 2 kişi ve lisansüstü seviyede mesleki müzik eğitimi almış 2 kişiyle yüz yüze görüşme yapılmıştır. Toplamda 8 kişiyle görüşülmüştür. Bu kişilerin isimlerine çalışmada yer verilmemiştir. Bunun yerine katılımcıları temsil etmesi için K1, K2, K3 ve benzeri isimler kullanılmıştır. Çalışmada görüş belirten katılımcıların aldıkları müzik eğitimi seviyelerine Tablo 1'de yer verilmiştir.



**Tablo 1.** Katılımcıların Demografik Bilgileri

<i><b>Katılımcı</b></i>	<i><b>Cinsiyet</b></i>	<i><b>Meslek</b></i>	<i><b>Müzik Eğitimi</b></i>
<b>K1</b>	Erkek	Esnaf	Genel Müzik Eğitimi
<b>K2</b>	Erkek	Performans Sanatçısı	Özengen Müzik Eğitimi
<b>K3</b>	Erkek	İşletme Sahibi	Özengen Müzik Eğitimi
<b>K4</b>	Kadın	İlkokul Öğretmeni	Genel Müzik Eğitimi
<b>K5</b>	Erkek	Müzik Öğretmeni	Mesleki Müzik Eğitimi Lisans
<b>K6</b>	Erkek	Akademisyen	Mesleki Müzik Eğitimi Lisansüstü
<b>K7</b>	Kadın	Müzik Öğretmeni	Mesleki Müzik Eğitimi Lisansüstü
<b>K8</b>	Kadın	Performans Sanatçısı	Mesleki Müzik Eğitimi Lisans

### 2.3. Veri Toplama Araçları

Katılımcılarla yüz yüze yapılan görüşmelerde yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Araştırmacı tarafından önceden hazırlanan soruların yer aldığı görüşme formunda akışa bağlı olarak katılımcının görüşünün detaylarının da belirtilmesinin istendiği, bu bağlamda veri toplanan bireyin de araştırma üzerinde kontrolü olduğu bir veri toplama aracıdır (Yalçın, 2006).

### 2.4. Veri Toplama Süreci ve Verilerin Analizi

Katılımcılara sırasıyla alt problemlerde yer ilgili Hz ve Majör/minör tonlardaki Batı sanat müziği eserleri yaklaşık bir dakika boyunca ilgili period bitimine kadar dinletilmiştir. Majör tonalite için Domenico Scarlatti-La Majör Piyano Sonatı; minör tonalite için Johann Sebastian Bach- la minör menuet seçilmiştir. Akortlamadaki frekans değerleri la kılavuz sesine yönelik belirtildiğinden seçilen eserlerin tonalitelerinin özellikle la notasının sıklıkla yer alması için kasten tercih edilmiştir. Sırasıyla 440 Hz minör, 432 Hz minör, 440 Hz Majör ve 432 Hz Majör eserler dinletilerek, her kayıt sonrası katılımcıların görüşleri alınarak bir sonraki kayda geçilmiştir. Görüşmelerde belirtilen duyguların daha iyi anlaşılması adına kişilerin metafor kullanmaları da ayrıca istenmiştir. Görüşmeler ses kayıt cihazıyla kaydedilmiş ve yazıya dökülerek analiz edilmiştir. Elde edilen veriler içerik analizi yöntemiyle çözümlenerek tema ve kodlar

oluşturulmuştur. Çalışmanın güvenilirlik ve geçerliliğinin sağlanması için oluşturulan tema ve kodlar aynı zamanda müzik eğitimi alanındaki başka bir uzmanın değerlendirmesine de sunulmuştur.

### 2.5. Geçerlik, Güvenirlik ve Etik

Nitel araştırmalardaki iç geçerliliği temsil eden inanılabilirlik adına uzman incelemesine başvurulmuştur. Müzik alanında 1 akademisyenin görüşü alınmıştır. Burada Cohen'in Kappa katsayısı 0,95 olarak bulunmuştur. Bulunan katsayı çok iyi düzeyde uyum olduğunu göstermektedir (Güleryüz, 2019). Nitel çalışmalarda dış geçerliliği temsil eden aktarılabirlik adına amaçlı örneklem seçilerek bu örneklemin farklı müzik eğitimi seviyelerinde eğitim almış eşit sayıda ve her seviye için eşit sayıda katılımcının yer aldığı belirtilmiştir. Güvenirlik için Başkale'nin (2016) belirttiği üçgenleme yöntemlerinden "teori üçgenleme" kullanılmıştır. Bu anlamda basılı literatür kullanılarak çeşitli görüşler de elde edilmiştir. Araştırmanın objektiflik basamağı, literatürdeki karşıt görüşleri içeren çalışmalara yer verilmesiyle sağlanmıştır.

Çalışmanın etik basamağında Bursa Uludağ Üniversitesi Etik Komisyonuna başvuru yapılarak, 31/03/2023 tarih ve 13 sayılı kararı ile çalışma uygun bulunmuş ve etik kurul onayı alınmıştır. Katılımcılara araştırmacının amacı hakkında bilgi verilmiş ve katılımcılardan sözlü onay alınmıştır. Kod ve temalar oluşturulurken katılımcıların kişisel bilgileri paylaşılmamış ve K1, K2 vb. şeklinde isimlendirilmişlerdir.

### 3. Bulgular

Bu kısımda katılımcıların 440 Hz ve 432 Hz perdede Majör ve minör tonlarda dinletilen eserlere yönelik görüşlerinden toplanan nitel veriler yer almaktadır. Buna göre birinci alt problem olan "Katılımcının minör tonda 440 Hz akortlu müziğe yönelik görüşleri ve hisleri nelerdir?" ile ilgili görüşlere ait bulgular Tablo 2'de sunulmuştur.

Tablo 2

<i>Tema</i>	<i>Kod</i>	<i>f</i>	<i>Katılımcı Görüşü</i>
Olumlu Duygular	Mutluluk	3	"Neşeli ve mutlu hissettirdi." (K2, K4, K5)
		2	"...Umut dolu ve pozitif bir his..." (K7, K8)
	Huzur	2	"...Huzurlu hissettirdi." (K2, K3)
Olumsuz Duygular	Hüzün	1	"...Hüzünlü ve üzücü bir parçaydı." (K1)

Nötr	Nötr	1	"...Nötr hissettim...Bir heyecan ya da hüzün hissetmedim arafta kaldı..." (K6)
	Özlem	1	"...Eskiye yönelik özlem dolu hissettirdi" (K3)
		2	"...Eski zamanları temsil ediyor." (K3, K8)

Tablo 2 incelendiğinde katılımcıların eğitim seviyeleri fark etmeksizin olumlu duygulara ait frekansın daha yüksek olduğu görülmektedir. Olumsuz duyguyu okulda zorunlu olarak verilen genel müzik eğitimi bir katılımcı hissetmiştir. Üç katılımcı aynı anda birden fazla duygu hissetmiş ve katılımcıların bir kısmı da olumlu ya da olumsuz olarak tanımlanamayacak şekilde nötr hissetmiştir.

İkinci alt problem olan "Katılımcının minör tonda 432 Hz akortlu müziğe yönelik görüşleri ve hisleri nelerdir?" ile ilgili görüşlere ait bulgular Tablo 3'de sunulmuştur.

**Tablo 1**

<i>Tema</i>	<i>Kod</i>	<i>f</i>	<i>Katılımcı Görüşü</i>
Olumlu Duygular	Mutluya doğru gidiş	2	"...Hüzünlüden neşeliye gider gibiydi... Daha pozitif hissettirdi." (K1, K5)
		1	"Bir şeyi aramak duymak değil de sevdiğim bir şeyi yapmak gibi hissettirdi..." (K3)
		2	"...Umut dolu ve pozitif bir his..." (K7, K8)
	Derin Duygular	2	"...Duygusal yoğunluk hissettim..." (K2, K5)
Olumsuz Duygular	Kızgınlık	1	"...Biraz sinirli hissettim..." (K3)
	Hüzün	1	"...Hüzünlü ve dalgın hissettim." (K4)
Nötr	Nötr	1	"...Nötr hissettim..." (K6)

Tablo 3 incelendiğinde olumlu duygular hisseden katılımcıların frekans sayısının olumsuz duygulara göre daha yüksek olduğu görülmektedir. Olumsuz duyguları hisseden iki katılımcı genel müzik ve özengen müzik eğitimi almışlardır. Mesleki lisans eğitimi almış bir katılımcı da olumlu ya da olumsuz bir duygu hissetmediğini belirtmiştir. Bunun yanı sıra K6, K7 ve K8 bir önceki parçayla aynı şekilde hissettiklerini söylemişlerdir.

Üçüncü alt problem olan "Katılımcının Majör tonda 440 Hz akortlu müziğe yönelik görüşleri ve hisleri nelerdir?" ile ilgili görüşlere ait bulgular Tablo 4'de sunulmuştur.

Tablo 2

<i>Tema</i>	<i>Kod</i>	<i>f</i>	<i>Katılımcı Görüşü</i>
Olumlu Duygular	Mutluluk	8	"Neşeli hissettirdi..." (K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8)
		1	"...huzurlu hissettiren güzel bir parçaydı." (K2)
	Heyecan	3	"...heyecanlı ve mutlu hissettim ve mevsimden mevsime geçerken ki tatlı, hareketli bir canlılık vardı. Yeni bir yaşam sevinci de diyebilirim." (K5, K6, K7)
Nötr	Sıradanlık	1	"...çok keyifli dinlemedim sıkıldım...Çok pozitif olması bana nötr hissettirdi." (K8)

Tablo 4 incelendiğinde tüm katılımcıların olumlu duyguları hissetmiş olduğu görülmektedir. Bir katılımcı olumlu duygunun yanı sıra parçayla ilgili ek bir görüş daha belirtmiştir. Olumsuz duygu belirten bir katılımcı olmamıştır.

Dördüncü alt problem olan "Katılımcının Majör tonda 432 Hz akortlu müziğe yönelik görüşleri ve hisleri nelerdir?" ile ilgili görüşlere ait bulgular Tablo 5'de sunulmuştur.

Tablo 3

<i>Tema</i>	<i>Kod</i>	<i>f</i>	<i>Katılımcı Görüşü</i>
Olumlu Duygular	Mutluluk	4	"Dinlediğim ikinci parça daha iyi hissettirdi." "Beni daha mutlu hissettirdi." (K1, K3, K6, K8)
		1	"...genel olarak hemen hemen aynı şeyleri hissettiğimi söyleyebilirim." (K2)
	Özlem	1	"...eski bir dönemden keyifli bir anı temsil ediyor." (K8)
Olumsuz Duygular	Hüzün	1	"Buhranlı hissettim ve içimi dağladı. Hüzünlü ve dramatik, duygusal hissettim." (K5)
Nötr	Sıradanlık	1	"Daha rutin ve günlük bir ortam var. Daha monoton ve her zaman yapılabilen bir şey..." (K7)
	Çoklu Duygular	1	"Bu parçanı inişli çıkışlı duyguları içerisinde barındırdığını düşünüyorum. Hem mutlu hem de hüzünlü hissettim." (K4)

Tablo 5 incelendiğinde katılımcıların çoğunun olumlu duyguları hissettiği görülmektedir. Mesleki müzik eğitimi lisans derecesini tamamlamış bir katılımcı olumsuz duygular hissetmiştir. Farklı müzik eğitimi seviyelerine sahip olan iki katılımcının ise olumlu ya da olumsuz olarak tanımlanamayacak duygular hissettiklerini belirtmişlerdir.

#### 4.Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Elde edilen veriler ışığında eserlerin akortlandıkları frekanslardan bağımsız olarak majör tonlarda daha olumlu duygular uyandırdıkları sonucuna varılmıştır. Katılımcı sayısına göre çoğunluk 440 Hz perdede akortlanmış majör parçayı dinlerken 432 Hz'de akortlanmış majör parçaya göre daha olumlu hissettiğini belirtmiştir. 440 Hz minör parça ve 432 Hz minör parça arasında ise hissedilen olumlu duygular arasında bir fark gözlenmemiştir. Yine katılımcıların müzik eğitimi seviyeleri ve verdikleri duyuşsal tepki arasında anlamlı bir fark gözlenmemiştir.

Dinletilen majör ve minör tonların frekanslardan bağımsız olarak katılımcıların ruh halini yönlendirmesi kaçınılmazdır. Bununla ilgili diyatonik ölçeğe duyarlılığı inceleyen çalışmalar da bulunmaktadır (Trehub, 1987; Morrongiello ve Roes, 1990'dan akt. Gerardi ve Gerken, 1995). Kastner ve Crowder (1990) küçük çocuklarda Majör ve minör tonların yarattığı duyuşsal çağrışımları inceledikleri çalışmada, Cunningham ve Sterling'in (1988) ile aynı bulgulara yani minör tonlar olumsuz duygularla ilişkilendirilirken majör tonlar daha tanıdık geldiğinden olumlu duygularla ilişkilendirildiği sonucuna ulaşmışlardır. Bunun sebeplerinden birisi olarak kültürel ninni veya çocuk şarkılarının çoğunlukla majör tonlarda yazılması ve aşinalığın oluşturduğu çağrışımların olumlu ve olumsuz durumlar için açıklama sunan bir etkisi olduğundan bahsetmiştir.

Frekanslarla ilgili olarak ise 432 Hz akortlu parçaların farklı kaynaklarda kaygı ve stresin çözümlmesine yönelik kullanışlı bir araç olabileceğinden bahsedilmiştir (Calamassi vd., 2022; Erdal vd., 2021; Aravena vd., 2020; Calamassi vd., 2020; Calamassi ve Pomponi, 2019; Halbert vd., 2018; Di Nasso vd., 2016). Dinleme tercihlerinde 440 Hz'nin tercih edilebileceğini belirten çalışmalara da ulaşılabilir (İlgar, vd., 2021).

Sonuç olarak nitel bir çalışma olan bu araştırmadan elde edilen sonuçlar evrene genellenemeyebilir. Elde edilen bulgular katılımcıların içinde buldukları duygu durumu ve

koşullara bağlı olarak tesadüfi şekilde gerçekleşmiş olabilir. Gerçekleştirilen görüşmede hem majör hem de minör tonlarda ilk olarak 440 Hz'in dinletilmesi ve devamında 432 Hz'in dinletilmesi çalışmadaki sonuçları etkilemiş olabilir. Yine tüm yaşamları süresince aynı perdeye (440 Hz) akortlu müzikler dinlemek bu perdeye yönelik bir aşinalık kazandırmış ve bunun sonucunda da katılımcılara tanıdık gelen frekans perdesi daha olumlu duyguları çağrıştırmış olabilir. Bu ve benzeri nedenlerden ötürü kesin bir yargıda bulunulması mümkün görülmemekte ancak konunun daha geniş katımlı örneklem grupları üzerinde çalışılması faydalı görülmekte ve önerilmektedir.

### Kaynakça

Aravena, Almonacid, C., & Mancilla, M. I. (2020). "Effect of Music At 432 Hz And 440 Hz on Dental Anxiety and Salivary Cortisol Levels in Patients Undergoing Tooth Extraction: A Randomized Clinical Trial", *Journal of Applied Oral Science*, Sayı 28, s.1–8, <https://doi.org/10.1590/1678-7757-2019-0601>.

Başkale, H. (2016). "Nitel Araştırmalarda Geçerlik, Güvenirlik ve Örneklem Büyüklüğünün Belirlenmesi", *DEUHFED*, 9(1), s.23-28.

Calamassi, D., Li Vigni, M. L., Fumagalli, C., Gheri, F., Pomponi, G. P., & Bambi, S. S. (2022). "Listening to Music Tuned to 440 Hz Versus 432 Hz to Reduce Anxiety and Stress in Emergency Nurses During the Covid-19 Pandemic: A Double-Blind, Randomized Controlled Pilot Study", *Acta Bio-Medica de l'Ateneo Parmense*, Sayı 93(2), <https://doi.org/10.23750/abm.v93iS2.12915>.

Calamassi, D., Lucicesare, A., Pomponi, G. P., & Bambi, S. (2020). "Music Tuned To 432 Hz Versus Music Tuned To 440 Hz for Improving Sleep in Patients with Spinal Cord Injuries: A Double-Blind Cross-Over Pilot Study", *Acta Bio-Medica de l'Ateneo Parmense*, 91(12), s.1–15, <https://doi.org/10.23750/abm.v91i12-S.10755>.

Calamassi, & Pomponi, G. P. (2019). "Music Tuned to 440 Hz Versus 432 Hz and the Health Effects: A Double-blind Cross-over Pilot Study", *Explore (New York, N.Y.)*, 15(4), s.283–290, <https://doi.org/10.1016/j.explore.2019.04.001>.

Cunningham, J.G. & Sterling, R.S. (1988). "Developmental change in the understanding of affective meaning in music", *Motivation and Emotion*, 12, 399-413. <https://doi.org/10.1007/BF00992362>

Di Nasso, L., Nizzardo, A., Pace, R., Pierleoni, F., Pagavino, G., & Giuliani, V. (2016). "Influences of 432 Hz Music on the Perception of Anxiety during Endodontic Treatment: A Randomized Controlled Clinical Trial", *Journal of Endodontics*, 42(9), s.1338–1343, <https://doi.org/10.1016/j.joen.2016.05.015>.

- Erdal, B., Kindap Tepe, Y., Çelik, S., Güçyetmez, B., Çiğdem, B. & Topaktaş, S. (2021). Frekansların Sihri – 432 Hz 440 Hz'e Karşı: Ayrı Frekanslara Göre Akortlanmış Neşeli ve Hüzünlü Müzikler İnsan Psikofizyolojisi Üzerinde Farklı Etkiler Yaratır mı? Müzik ve Duygular Üzerine Bir Nöropsikoloji Araştırması. *Journal of Human Sciences*, 18(1), s.12–33, <https://doi.org/10.14687/jhs.v18i1.6108>.
- Fraenkel, J. R., Wallen, N. E., & Hyun, H. H. (2012). *How to Design and Evaluate Research in Education*, 8. Basım, New York: McGraw-Hill Higher Education.
- Gerardi, G. M., & Gerken, L. (1995). The Development of Affective Responses to Modality and Melodic Contour. *Music Perception. An Interdisciplinary Journal*, 12(3), s.279–290, <https://doi.org/10.2307/40286184>.
- Gillin. (2021). *Sound Authorities: Scientific And Musical Knowledge in Nineteenth-Century Britain*. Chicago: The University of Chicago Press, <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226809175>.
- Gribenski, F. (2020a). “Plenty of Pitches”, *Nature Physics*, Sayı 16, s.232. <https://doi-org.proxy1.lib.uwo.ca/10.1038/s41567-019-0707-1>.
- Gribenski, F. (2020b). “Tuning Forks as Time Travel Machines: Pitch Standardisation and Historicism”, *Sound Studies*, 6(2), s.153–173, <https://doi.org/10.1080/20551940.2020.1794628>.
- Gribenski, F. (2021). “Words And Numbers: The Many Languages of Nineteenth-Century Pitch Standardization”, *History of Humanities*, 6(1), s.11–34, <https://doi.org/10.1086/713255>.
- Gülyeryüz, B.G. (2019). *Ortaokul Öğrencilerinin Ders İçi Robotik Kodlama Etkinliklerinin Blok Tabanlı Programlamaya İlişkin Öz Yeterlilik Algısına Etkisi ve Robotik Kodlama Hakkındaki Görüşleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bilgisayar ve Öğretim Teknolojileri Eğitimi Ana Bilim Dalı.
- Halbert, J. D., van Tuyl, D. R., Purdy, C., Hao, G., Cauthron, S., Crookall, C. E., Babak, B., Topolski, R.L., Al-Hendy, A., & Kapuku, G.K. (2018). Low Frequency Music Slows Heart Rate and Decreases Sympathetic Activity. *Music and Medicine*, 10(4), s.180-185. <https://doi.org/10.47513/mmd.v10i4.614>.
- Hervé, E. (2010). “Le diapason de l’Opéra de Paris”, *Musique Images Instruments*, 12, 197–211.
- İlgar, K., Polat, S. & Bala, H. (2021). “432 Hz ve 440 Hz Frekanslarının Temel Alınmasıyla Seslendirilen Türk Müziği Sözlü Eserlerinin Duyum ve İcra Üzerindeki Etkileri”, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(2), s.307-333, <https://doi.org/10.22252/ijca.1032471>.
- Kastner, M. P., & Crowder, R. G. (1990). “Perception of the Major/Minor Distinction: IV. Emotional Connotations in Young Children. *Music Perception*”, *An Interdisciplinary Journal*, 8(2), s.189–201, <https://doi.org/10.2307/40285496>.
- Kaye, G. (1939). “International Standard of Concert Pitch”, *Nature*, 143, s.905–906, <https://doi-org.proxy1.lib.uwo.ca/10.1038/143905a0>.

- Kopka, M. (2022). "The Influence of Music Tuned To 440 Hz & 432 Hz on The Perceived Arousal", In: Grünwald-Schukalla, L., Jóri, A., Schwetter, H. (eds) *Musik & Marken, Jahrbuch für Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung*. Springer VS, Wiesbaden, [https://doi.org/10.1007/978-3-658-36472-4\\_10](https://doi.org/10.1007/978-3-658-36472-4_10).
- Kumar, M., Abhayapala T.D. & Samarasinghe P.A. (2022). "Preliminary Investigation on Frequency Dependant Cues for Human Emotions", *Acoustics*, 4(2), s.460-468, <https://doi.org/10.3390/acoustics4020028>.
- Morrongiello, B. A., & Roes, C. L. (1990). "Developmental Changes in Children's Perception of Musical Sequences: Effects of Musical Training", *Developmental Psychology*, 26(5), s.814–820, <https://doi.org/10.1037/0012-1649.26.5.814>.
- Palmblad, S. (2018). *A = 432: A Superior Tuning or Just a Different Intonation? How Tuning Standards Affects Emotional Response, Timbre and Sound Quality in Music*, Yayınlanmış Lisans Tezi, Skövde: Högskolan i Skövde, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Medya Sanatları, Estetik ve Anlatım Anabilim Dalı, Retrieved from <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:his:diva-15414>.
- Patton, M. Q. (2015). *Qualitative Research & Evaluation Methods: Integrating Theory and Practice*, 4. Basım, California: Sage.
- Rosenberg R.E. (2021). "Perfect Pitch: 432 Hz Music and The Promise of Frequency", *Journal of Popular Music Studies*, 33(1), s.37–154, <https://doi.org/10.1525/jpms.2021.33.1.137>.
- Russo, Patanè, M., Pellitteri, R., Stanzani, S., & Russo, A. (2021). "Prenatal Music Exposure Influences Weight, Ghrelin Expression, and Morphology of Rat Hypothalamic Neuron Cultures", *International Journal of Developmental Neuroscience*, 81(2), s.151–158, <https://doi.org/10.1002/jdn.10084>.
- Russo, C., Russo, A., Gulino, R., Pellitteri, R., & Stanzani, S. (2017). "Effects of Different Musical Frequencies on NPY And Ghrelin Secretion in The Rat Hypothalamus", *Brain Research Bulletin*, 132, s.204–212, <https://doi.org/10.1016/j.brainresbull.2017.06.002>.
- Stoilov, Muncan, J., Tsuchimoto, K., Nakanishi Teruyaki, Shigeoka, S., & Tsenkova, R. (2022). "Pilot Aquaphotomic Study of the Effects of Audible Sound on Water Molecular Structure", *Molecules (Basel, Switzerland)*, 27(19), s.6332–, <https://doi.org/10.3390/molecules27196332>.
- Trehub, S. E. (1987). "Infants' perception of musical patterns", *Perception & Psychophysics*, 41, 635–641, <https://doi.org/10.3758/BF03210495>.
- Yağcılar, Ç. & Yardımcı, M. (2021). "Effects of 432 Hz and 440 Hz Sound Frequencies on the Heart Rate, Egg Number and Survival Parameters in Water Flea (*Daphnia magna*)", *Journal of Ecological Engineering*, 22(4), s.119–125, <https://doi.org/10.12911/22998993/134038>.



Yalçiner, M. (2006). *Eğitimde Gözlem ve Değerlendirme*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

### İnternet Kaynakları

Abdella, F. T. (1989, August 13). *As Pitch in Opera Rises, So Does Debate*, The New York Times, <https://www.nytimes.com/1989/08/13/nyregion/as-pitch-in-opera-rises-so-does-debate.html?smid=url-share>, Erişim tarihi: 03.01.2023.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2022, September 8). *Frequency*, Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/science/frequency-physics>, Erişim tarihi: 23.12.2022.

Cavanagh, L. (t.y.) *A Brief History of The Establishment of International Standard Pitch A=440 Hertz* (PDF), WAM: Webzin o audiju i müzici, Erişim tarihi: 23.12.2022.

Egarr, R. (2012). *Handel: 8 'Great' Suites for Keyboard, eClassical*, [https://www.eclassical.com/shop/17115/art9/4827709-50915b-0093046758127\\_01.pdf](https://www.eclassical.com/shop/17115/art9/4827709-50915b-0093046758127_01.pdf), Erişim tarihi: 04.01.2023.

ISO 16:1975. *Acoustics Standard Tuning Frequency (Standard Musical Pitch)*, ISO Standards, <https://www.iso.org/standard/3601.html>, Erişim tarihi: 03.01.2023.

Osborne, L. (2020, May 22). *A=432Hz, The Math, The Myth, The Legend*, Happy Mag, <https://happymag.tv/a432hz-the-math-the-myth-the-legend/>, Erişim tarihi: 03.01.2023.

## ETKİLEŞİMLİ ÖYKÜLEMEDE İZLEYİCİ PERSPEKTİFİ VE GÖRSEL TASARIM İLE DESTEKLENEN ANLATI\*

### VIEWER PERSPECTIVE IN INTERACTIVE STORYTELLING, AND NARRATIVE AIDED BY VISUAL DESIGN

Kaan Kaya\*\*

#### Öz

İnsan bilincinin doğuşundan bu yana hayatın bir parçası olan öykülere gelişen teknoloji ile yeni bir bakış açısı kazandırılmıştır. Video oyunları ve etkileşimli kurgu yapıtları ile izleyiciye sunulan etkileşimli öyküler, izleyicinin deneyimlediği öyküde pasif bir gözlemci olduğu geleneksel anlatıların aksine, aktif bir rol vererek onu öykü dokusunun temel bir parçası haline getirmektedir. Tasarımcının ve izleyicinin birlikte şekillendirdiği bu anlatılar sonsuz deneyim potansiyeline sahiptir. Ancak etkileşimli bir medyada kurgulanan anlatının kararlı ilerleyebilmesi için izleyici perspektifinin yönlendirilebilmesi kritik önem taşımaktadır ve diğer görsel anlatı türlerinde yer alan kontrol metotları etkileşimli öyküleme yapısı için çoğu zaman yetersizdir. İzleyiciye dayatılabilecek sabit ve önceden kurgulanmış bir perspektif, etkileşimli öykülemenin sunduğu en temel özellik olan kapsayıcılık kavramını olumsuz etkileyebilmektedir. Bu nedenle etkileşimli öykülemenin farklı görsel anlatı yapısı izleyici perspektifinin yönlendirilebilmesi için yaratıcı çözümler gerektirmektedir. Etkileşimli öykülemede kapsayıcılık algısını bozmadan izleyici perspektifini yönlendirmek amacıyla geliştirilmiş çözümlerin incelendiği bu çalışmada, görsel tasarımın anlatı yapısı üzerindeki etkileri örnekler ile irdelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Etkileşimli Öyküleme, Video Oyunları, Perspektif, Görsel Tasarım, Anlatı.

#### Abstract

Since the dawn of human consciousness, technology has brought a fresh perspective to the stories that have always been part of life. Interactive stories, found in video games and interactive fiction, offer viewers an active role in the story they experience, unlike traditional narratives where they are passive observers. These stories, co-shaped by designers and viewers, hold limitless experience potential. However, guiding the viewer's perspective in interactive media is crucial for a coherent narrative progression, and the control methods used in other visual narrative genres often fall short in interactive storytelling. Imposing a fixed, pre-determined perspective on viewers may disrupt the fundamental immersive concept of interactive experiences. Therefore, unique narrative structure of interactive storytelling requires creative solutions to direct the viewer's perspective. This study examines solutions developed to guide the viewer's perspective without disrupting the sense of immersion and explores the impact of visual design on narrative structure through examples.

**Keywords:** Interactive Storytelling, Video Games, Perspective, Visual Design, Narrative.

---

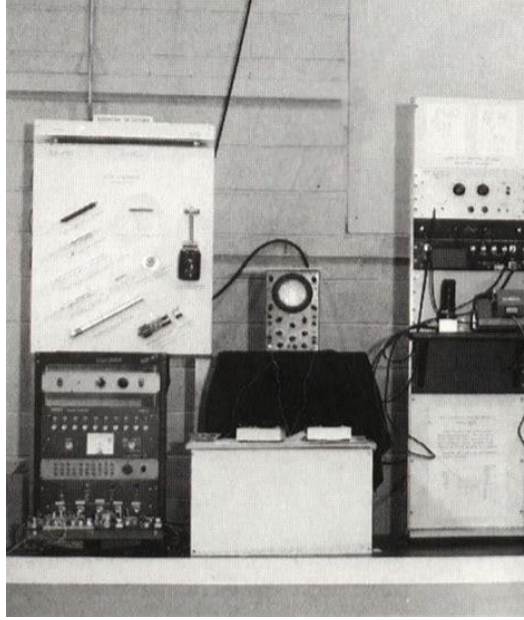
*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 13.09.2023 – Kabul tarihi: 27.10.2023*

\*Bu çalışma Kaan Kaya tarafından 2023 yılında Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Ana Sanat Dalı'nda Doç. Dr. Müge Burcu Şen danışmanlığında hazırlanan "Sanal Gerçeklik Ortamında Etkileşimli Öyküleme ve İllüstrasyon Uygulamaları" başlıklı sanatta yeterlik tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

\*\*Araştırma Görevlisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, kaangsf@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0003-4278-7844>, Çanakkale/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında elektronik teknolojisinde yapılan atılımlar devrimsel gelişimlere imkân tanıyarak bilişim çağının kapılarını açmıştır. Yüzyılı aşkın süredir kavramsal çalışmaları süren bilgisayar sistemleri, 1947 yılında William Shockley, John Bardeen ve Walter Brattain'in insanlık tarihindeki en önemli buluşlardan biri olan transistörü icat etmesiyle sonunda gerçeklik kazanmıştır (Gaudin, 2007). Yıllar içerisinde hızla gelişen bilgisayar teknolojisi, yeni fikirler ve yaratıcı çözümler ile harmanlanarak zamanla yeni bir medyanın da doğmasına olanak tanımış ve daha önce benzeri görülmemiş etkileşimli bir öyküleme metodunun yaratılmasını mümkün kılmıştır.



**Görsel 1.** Tennis for Two, William Alfred Higinbotham, 1958, Brookhaven National Laboratory, ABD.

Temeli izleyici etkileşimine dayanan video oyunları ve etkileşimli kurgular, geleneksel öyküleme yöntemleri ile ulaşılması mümkün olmayan bir dinamiğe sahiptir. Bilinen ilk örneklerine 1950'li yıllarda rastlanan video oyun konseptine ilk dönemlerde özel sistemler üzerinde çalışan kavramsal tanıtım ve eğitim potansiyeli üzerinden yaklaşılmıştır (Smith, 2014). Bu sistemlerden biri olan Donner Model 30 analog bilgisayarın rüzgâr direncini simüle edebildiğini fark eden Amerikan fizikçi William Alfred Higinbotham, 1958 yılında cihazın bu kapasitesini kullanarak Tennis for Two ismini verdiği ilk video oyununu geliştirmiştir (Görsel 1)

(Donovan, 2010:16). Kenardan bakılan bir tenis kortunu gösteren oyun osiloskop ile görüntülenmektedir. Akademik arayışların aksine yalnızca eğlence amaçlı geliştirilmiş olan oyun, Brookhaven Ulusal Laboratuvarları'nın yıllık halka açık sergisinde izleyicilere sunulmuştur. Üç günlük sergi süresince özellikle genç nüfus tarafından büyük ilgi gören (Higinbotham, 1976) bu sistem, kısa sürede devasa kitleleri peşinden sürükleyecek bir eğlence platformuna atılan ilk adımdır.

Bilgisayar sistemlerinin prototip laboratuvar cihazlarından çıkıp kitlelerin erişebileceği aygıtlar olarak yerini alması, video oyunlarının da kavramsallıktan kurtularak yeni bir eğlence kaynağı haline gelmesine olanak tanımıştır. İzleyici etkileşimi temeli üzerine inşa edilen platformun ilk örnekleri siyah-beyaz piksel veya vektör tabanlı grafiklerden oluşan basit döngüler ve mekanikler üzerine kurulu, arcade ismi verilen cihazlarda çalışan video oyunları ile kitlelere sunulmuştur. Her ne kadar daha önce eşi benzeri görülmemiş bir deneyim barındırsa da bu oyunlar detaylı bir öykü ve anlatı yapısı içermemektedir. Neticede bu dönemde yalnızca belli başlı şirketler tarafından kapalı sistemlere yönelik yapıtlar geliştirilmektedir ve bu oyunların kısa, kolay anlaşılır bir oyun döngüsü üzerine kurulması hem mevcut teknolojinin sınırlılıkları hem de sistemlerin maddi başarısı açısından daha uygulanabilir bir girişimdir. Ancak arcade sistemlerinin hızla artan başarısı ve alana yönelik teknolojinin kararlı ilerleyişi, birçok şirketin bu yeni oluşan pazara ilgi göstermesini sağlamış (Chikhani, 2015) ve kısa sürede tüketicinin erişebileceği cihazların geliştirilmesini de mümkün kılmıştır. Sektördeki bu değişimler video oyun platformunun daha geniş bir kullanıcı ve üretici kitlesine ulaşmasına imkân tanıyarak serbest geliştiricilerin de yaratıcı fikirlerini sergileyebilecekleri yeni bir medyanın doğmasını sağlamıştır.

## **2. Video Oyunlarının Gelişimi ve Etkileşimli Öykülemenin Doğuşu**

Keyifli zaman geçirmek için kullanılan basit oyunlardan oluşan bu platformun farklı bir ışık altında izlenmeye başlanmasına neden olan yapıt, ilk kez video oyununda anlatı kullanan ve etkileşimli kurgunun bilinen ilk örneği olan, Will Crowther tarafından 1976 yılında geliştirilen Adventure isimli oyundur (Görsel 2) (Buckler, 2013). Colossal Cave Adventure ismiyle de bilinen oyun PDP-10 bilgisayar sistemi için geliştirilmiştir ve alışlagelmiş grafik öğelerden oluşan video oyunlarının aksine tamamen yazı tabanlıdır. Oyunda izleyici, hazine ve altınla dolu olduğu söylenen gizemli bir mağara sistemini keşfetmeli, hazineleri elde etmek ve mağaradan çıkmak

için oyun süresince bulduğu nesnelere kullanarak karşılaştığı bulmacaları çözmelidir. Oyun sürecinde anlatıcı rolünü bilgisayar üstlenir ve izleyicinin verdiği komutlar üzerinden ilerleyen öyküyü ona betimler. Benzerine rastlanmamış bir oyun döngüsü sunan Adventure'ın büyük başarısı, video oyunlarında etkileşimli kurgunun taşlarını döşeyerek, daha sonra macera oyunları olarak adlandırılacak bir eğlence türü için sıfır noktası haline gelmiştir (Phillips, 2022).



Görsel 2. Adventure/Colossal Cave Adventure, Will Crowther, 1976, ABD.

Teknolojik atılımlar ile birlikte gelişen video oyun sistemlerinin zamanla kazandığı donanım gücü ve teknik yenilikler, geliştiricilerin yaratabilecekleri sanal dünyaların da kapsamını genişletmeye devam etmiştir. Daha fazla veri barındırabilen depolama sistemleri, görsel deneyimi artıran kapsayıcı grafik arayüzler, atmosferi destekleyen kapsamlı ses efektleri ve eğlenceli oyun mekanikleri ile her nesilde farklı ilerlemeler kateden video oyun sektörü, her geçen gün yeni olanaklar ve kabiliyetler kazanarak anlatıcılar için sürekli gelişen bir öyküleme platformuna dönüşmektedir. Teknik altyapısı gelişen sistemlerin sunduğu imkanlar daha kapsayıcı öykü dünyalarının yaratılmasını mümkün kılmakta, etkileşimle dokunan anlatılar izleyicilere tanıdığı serbestlik ile özgün deneyimler sunmaktadır. Ancak izleyiciye sunulan serbestliğin artması anlatı yapısının korunması ve öykünün kararlı ilerleyişi için yeni zorluklar da yaratmaktadır.

### 3. Video Oyunlarında Öyküleme ve İzleyici Perspektifi

Anlatı ve etkileşim unsurlarının video oyunlarında yer bulması, eğlence sektöründe adeta devrim yaratarak izleyicilere daha önce hiçbir platformda karşılaşmadıkları bir deneyim türü sunmaktadır. Kapsayıcı dünyaları ve sürükleyici öyküleri etkileşim olanaklarıyla harmanlayan video oyunları, kitleleri peşinden sürükleyerek kısa sürede sektörün en çok ilgi gören dalı haline gelmiştir (Bare, 2020). Ancak izleyiciye bu denli özgürlük ve keşif olanağı sunan bu medyada öykü bütünlüğünü koruyan bir anlatı yapısının oluşturulması birçok zorluk da içermektedir.

Video temelli tüm görsel medyalarda önceden planlanmış kurgu ve kompozisyon ile izleyici perspektifi kontrol edilebilmekte, böylece olaylar zinciri istikrarlı bir şekilde ilerletilebilmektedir. Kadraja hükmeden görüntü yönetmeni, izleyicinin ilgisini kritik unsurlara sabitleyebilmekte ve öykü parçacıklarının akışını istediği gibi planlayarak anlatı kararlılığını koruyabilmektedir. Ancak çoğu video oyununda ana kamera izleyici kontrolündedir. Serbest bir perspektiften oyun dünyasının izlenebilmesi temsilciliği ve kapsayıcılığı büyük ölçüde artırmasına karşın, kadraji önceden belirlenemeyen kameranın bir anlatı mekanizması olarak başarılı kullanımı imkânsız gibidir. Görsel bir medyada anlatının en temel parçalarını oluşturan kadraj ve kompozisyonun kontrolünün kaybedilmesi, olaylar zincirinin etkin bir şekilde izleyiciye aktarılabilmesi için geliştiricileri yaratıcı çözümler üretmeye zorlamaktadır.

Bu çözümlerin en sık başvurulanı cutscene veya cinematic olarak adlandırılan ara sahne kullanımıdır. Önceden kurgulanmış bu sahnelerde izleyici kontrolüne kısa süreli ara verilerek öykünün kritik parçalarını gösteren olaylar bütünü izleyiciye aktarılır. Öyküdeki kilit noktaların planlı bir zaman çizgisinde deneyimlenmesine olanak tanıyan bu yöntem anlatı bütünlüğü açısından başarılı olsa da izleyici temsilciliğini ve kapsayıcılık algısını olumsuz etkileyebilmektedir (Perron, 2004:7). Serbestlik illüzyonunu bozarak izleyiciye önceden planlanmış bir kurgunun içinde bulunduğunu hatırlatan ara sahneler, çoğu zaman izleyicinin seçim kabiliyetini de elinden alarak öyküyü beklediğinden farklı bir yöne ilerletebilmektedir. Bu uygulamanın genel deneyimi olumsuz etkileyebilen ve en sık karşılaşılan örneklerinden biri olarak, kabiliyetli bir izleyicinin kazanmak üzere olduğu bir mücadeleyi ara sahnede kaybettiğini seyretmesi gösterilebilir (Stahlke ve Babaei, 2022:161).

Ara sahne uygulamasına benzer şekilde önceden kurgulanmış olaylar bütününün izleyiciye aktarıldığı, ancak bu süreçte izleyici kontrolüne müdahale edilmeyen bir anlatı çözümü de mevcuttur. Senaryolu sekans olarak adlandırılabilir bu yöntemde, oyun dünyasına yerleştirilen tetikleyici bölgelere izleyicinin ulaşması sonucu devreye giren ve öyküyü gerçek zamanlı olarak etkileyen olaylar zincirine oyun karakterleri ve izleyici dinamik tepkiler verebilmektedir. Kurgulanmış olmasına rağmen serbestlik algısına müdahale etmeyen bu anlatı mekaniği, Valve ve Activision gibi şirketlerin geliştirdiği yüksek bütçeli aksiyon oyunlarında görülen başarılı bir çözümdür (Bitmob, 2010).

Ancak açık dünya konsepti ile geliştirilen veya uzamsal algının daha derin yansıtılması amaçlanan oyunlarda izleyici serbestliği, doğrusal anlatı ile geliştirilen oyunlara kıyasla daha fazla olduğundan, bu gibi uygulamalar oyun mekanikleriyle örtüşmeyebilmektedir. Bu problemin üstesinden gelmek için bazı geliştiriciler izleyiciye müdahale etmeden yol gösteren, görsel ve sezgisel tasarım öğelerini kullanan çözümlere başvurmaktadır.

#### **4. Görsel ve Sezgisel Tasarım Öğelerinin İzleyici Perspektifi ve Anlatı Üzerindeki Etkileri**

Doğrusal olmayan anlatı üzerinden ilerleyen bazı açık dünya ve yarı açık dünya oyunlarında, öykü parçacıklarının izleyiciye aktarılması veya izleyici perspektifine yön verebilmek amaçlarıyla geliştiriciler, tasarım elementlerini kullanan yaratıcı çözümler üretmektedir. Açık dünya oyunlarının mekanikleri serbestlik ve keşif olguları üzerine kuruludur (Misch, 2023) ve bu çerçevede geliştirilen bir yapıtı sürekli ara sahneler ve açıklamalar ile boğmak olumsuz bir deneyim yaratabilmektedir. Her ne kadar derinlemesine işlenmiş zengin bir öyküye sahip Red Dead Redemption II, Death Stranding ve Metal Gear Solid 5: Phantom Pain gibi bazı açık dünya oyunları, içerdiği ara sahnelerin fazlalığı nedeniyle oyundan çok etkileşimli kurgu alanına yaklaşmakla eleştirilse de (Adams, 2019), bu istisnai oyunların öykü öncelikli geliştirilmiş yapıtlar olduğunun bilincinde olan ve bu tarz deneyimleri tercih eden izleyiciler tarafından büyük beğeni görmüştür (Beren, 2023). Dahası, bu oyunlar izleyicinin kendi temposunda keşfedebileceği devasa genişlikte bir dünyaya, oyun mekaniklerine ve öykü parçacıklarına da sahip olduğundan, ana öykünün ilerletilebilmesi için başvurulan yöntemler genel deneyimi olumsuzlaştırmamıştır.

Neredeyse tüm açık dünya ve yarı açık dünya oyunlarında, izleyicinin ilgi göstermesi amaçlanan bölgeleri ve elementleri arka plan karmaşasından ayıran belirleyici işaretler yer bulmaktadır. İlgi çekici nokta veya görev işaretçisi gibi belirtici unsurlar, izleyicinin oyun dünyası içinde kaybolup öyküyü takip edememesinin önüne geçmek için kullanılmaktadır. İzleyicinin kadrajında yer alabilen basit yönlendirme okları, yazı, pusula veya harita arayüzleriyle sunulan bu yönlendirme elementleri kullanışlı ve basit bir çözüm olmakla birlikte, aşırı kullanımı gereksiz kalabalığa sebep olarak kapsayıcı deneyimi olumsuz etkileyebilmektedir (Görsel 3) (Norrman, 2020:55).



**Görsel 3.** Kalabalık arayüz tasarımı, Horizon: Zero Dawn, 2017, Guerrilla Games, Amsterdam.

Kapsayıcılık ve keşif algısını daha derin işlemek isteyen geliştiriciler yapıtlarında bu mekanikleri devre dışı bırakabilen gerçekçi oyun modlarına yer verebilmekte veya bu elementleri tamamen oyundan çıkararak izleyicinin oyun dünyasına daha fazla ilgi göstermesini amaçlayabilmektedir. Örneğin, 2002 yılında Bethesda Softworks tarafından geliştirilen açık dünya rol yapma oyunu The Elder Scrolls III: Morrowind, görev işaretçisi gibi elementlere yerilmeyen bir yapıttır. İzleyici, öykü akışını ilerletmek ve aldığı görevleri yapabilmek için karşılaştığı karakterleri dinlemeli, oyun dünyasında bulunan yazılı kaynakları okumalı veya ziyaret ettiği yerleşim bölgelerindeki sosyal alanlarda etkileşime geçerek olaylar zincirini kendisi keşfetmeli, böylece öykü yapısında daha aktif bir rol oynamalıdır. Her ne kadar bu yöntem rol yapma oyunlarında gerçekçiliğe önem veren oyuncular tarafından beğeniyle karşılanırsa da, daha sıradan oyunculara karşı oluşturduğu bariyer nedeniyle olumsuz tepkiler de almıştır (Tu, 2022).





**Görsel 4.** Gizlenebilen sade arayüz tasarımı, Elden Ring, 2022, FromSoftware, Japonya.

Son yılların en başarılı açık dünya aksiyon rol yapma oyunlarından biri olan, FromSoftware tarafından geliştirilen Elden Ring, irfan altyapısını oyun dünyasının içine derinlemesine gömen başka bir yapıttır. İzleyiciyi ana öyküye belli belirsiz yönlendiren lütuf alanları dışında görev işaretçileri ve yol göstericilerin yer almadığı oyunda (Görsel 4), izleyici ziyaret etmesi gereken bölgeleri kendi keşfetmeli ve dahası olaylar zincirinin ilerleyişini de kendi çözümlmelidir. İzleyiciye öykü hakkında az veya gizemli bilgiler aktaran oyunun karmaşık anlatı yapısı birçok eleştiri alsa da (Faulkner, 2022), gizemli öykülerin içinde kaybolmayı seven izleyiciler tarafından didik didik incelenmiş, öykü parçacıklarını derleyen oyun dışı arşivlerin ve kılavuzların oluşturulmasına yol açmıştır.

İzleyicinin takip etmesi gereken yolu işaretçiler ve bilgi bombardımanı ile sunmayı abartı bulan, ancak onu tamamen kendi başına bırakmayı da uygun görmeyen bazı geliştiriciler ise, tasarım öğelerini ve oyun estetiğini yönlendirme amaçlı kullanan yaratıcı çözümler üreterek bu mekanikleri oyun dünyasını destekleyen kapsayıcı elementlere dönüştürmektedir. Bu girişimlerin farklı türlerdeki yapıtlarından bazıları alt başlıklarda örneklenmiştir.

#### **4.1. Mirror's Edge Örneği**

2008 yılında Electronic Arts tarafından geliştirilen Mirror's Edge, birinci kişi görüşünden izlenen aksiyon-macera türünde bir platform oyunudur. Oyun mekanikleri parkour sporu üzerine kuruludur. Oyun süresince izleyici, yakın gelecekteki bir şehirde baskın hükümet gözetiminden

kaçarak çeşitli görevler yapan yer altı parkour kuryesi Faith Connors'ın öyküsünü deneyimlemektedir. Kontrollü düzen ve ileri teknoloji ile şekillenmiş şehir yapısını yansıtan oyun dünyası renklerden uzak, steril bir estetiğe sahiptir. Ancak izleyicinin takip etmesi gereken platformlar ve etkileşime geçebileceği elementler sade şehir estetiğine karşıtlık oluşturan canlı renkler ile vurgulanmıştır.



**Görsel 5.** Koşucu görüşü, Mirror's Edge, 2008, DICE, Stokholm.

Koşucu görüşü olarak adlandırılan ve oyun irfanı içerisinde gerekçeleri izleyiciye aktarılan renk uygulaması (Görsel 5) hem oyun mekaniği, hem de estetik algıyı tamamlayan bir öge olarak oyun dünyasını desteklemektedir. Yapısı gereği yüksek hızda ilerleyen oyunda izleyicinin algı ve tepki süresi kısıtlı oluğu için, bu kontrast uygulaması kolay anlaşılabilirlik ve takip edilebilirlik yaratmakta, böylece izleyiciye hem kazandığı ataleti korumasını sağlayan hem de kapsayıcılığı destekleyen başarılı bir görsel yönlendirme tasarımı sunulmaktadır (Bunting, 2020).

#### **4.2. Ghost of Tsushima Örneği**

2020 yılında Sucker Punch Productions tarafından aksiyon-macera türünde geliştirilen Ghost of Tsushima, izleyiciye keşfedebileceği geniş bir açık dünya sunmaktadır. Oyun sürecinde izleyici, Japonya'nın ilk Moğol istilasını sırasında Tsushima Adası'nı koruma görevindeki bir samuray olan Jin Sakai'nin serüvenine yön vermektedir.



**Görsel 6.** Kılavuz Rüzgâr Sistemi, Ghost of Tsushima, 2020, Sucker Punch Productions, ABD.

Anlatı yapısını ara sahneler ve karakter diyalogları ile ilerleten öyküde izleyici, oyun dünyasında karşılaştığı karakterlerden aldığı çeşitli görevleri yerine getirebilmektedir. İzleyicinin keşfiyle açılan oyun haritasında görev bölgeleri belirtilmektedir, ancak işaretçi sistemi için farklı bir çözüm kullanılmıştır. Kılavuz rüzgârı olarak adlandırılan sistem ile oyun dünyasının bir parçası olan rüzgâr mekaniği (Görsel 6), izleyiciyi görev bölgelerine yönlendirebilmekte veya ilgi çekici noktaları keşfedebilmesi için ona ip ucu verebilmektedir. Oyuncular tarafından beğenile karşılanan Ghost of Tsushima'nın sanat stili, oyun dünyası ve ustaca geliştirilmiş kılavuz rüzgâr mekaniği (Zehri, 2023), izleyici perspektifini başarıyla destekleyen kapsayıcı bir çözümlenme örneğidir.

### 4.3. Journey Örneği

Journey, 2012 yılında bağımsız geliştirici Thatgamecompany tarafından macera oyunu olarak geliştirilmiş bir yapıttır. Uçsuz bucaksız bir çölde isimsiz bir karakterin kontrolünde kendini bulan izleyicinin uzaklarda beliren gizemli, ışık saçan büyük bir dağa ulaşma serüvenini konu alan oyunda diyalog ve açıklayıcı yazılı metin yer almamaktadır. Tüm oyun mekanikleri ve öykü elementleri izleyiciye önemi vurgulayan görsel tasarım, kompozisyon ve kamera açıları ile aktarılmaktadır.



**Görsel 7.** Giriş sahnesi, Journey, 2012, Thatgamecompany, ABD.

Oyunun ilk sahnesinden itibaren görsel ipuçları ile önemi yansıtılan hedef (Görsel 7), serüvenin büyük kısmında kompozisyonun merkezinde yer almaktadır. Yanlış bir yöne gittiğinde şiddetli rüzgâr ile geri döndürülen izleyici, öykü sürecinde aynı serüveni deneyimleyen başka oyuncular ile karşılaşabilmekte (Görsel 8) ve yolculuğunu bir süre birlikte ilerletebilmektedir. Birbirlerini tanımayan ve iletişim kuramayan iki kişinin paylaştıkları tek şeyin ortak serüvenleri olduğu bu oyun mekaniği, çoklu oyunculu yapıtlarda karşılaşılmayan bir uygulama olmasına rağmen oyuncular tarafından beğeniyle karşılanan benzersiz bir deneyimdir (Sliva, 2020).



**Görsel 8.** Çoklu Oyuncu Uygulaması, Journey, 2012, Thatgamecompany, ABD.

Öykü süresince öykünün ve farklı oyun mekaniklerinin tasarım öğeleri, çevresel sesler, kompozisyon ve sanat dili ile izleyiciye aktarıldığı yapıt, estetik algısı ve sunduğu duygusal deneyim ile kısa sürede izleyicilerin beğenisini toplayarak birçok ödüle layık görülmüştür (Wyatt, 2013).

## 5. Sonuç

Video oyunları, öyküleme ve anlatı yapısı ile diğer görsel anlatı medyalarından önemli farklılıklar göstermektedir. İzleyici serbestliğinin ve keşif duygusunun yapısal önem taşıdığı video oyun tasarımında kullanılacak anlatı mekaniklerinin bu algıları yıkmaması, deneyimin kapsayıcılığını korumak için elzemdir. Özellikle açık dünya oyunlarının tasarımı ve öykü örgüsünün kurulması yıllar süren titiz bir planlama ve geliştirme süreci barındırmaktadır. İzleyicilere deneyimleyebilecekleri geniş bir dünya ve keşfedebilecekleri ayrıntılar sunmak için harcanan tüm bu çabayı sürekli yol gösterme ve el tutma ile sıkıcı bir hale getirmek, oyunların eğlenceli doğasına aykırı hareket eden olumsuz bir tasarım seçimine; öykülemeyi tatsızlaştırarak deneyim bütününe olumsuz yönde etkileyen engelleyici bir girişime dönüşebilmektedir. Görsel anlatıda kompozisyon ve perspektif kritik önem taşımaktadır. Özenle kurgulanmış bir kompozisyon, oyuncunun ilgisini sanatla işlenmiş çevrelere çekebilecek veya izleyici perspektifini oyundaki kilit unsurlara yönlendirerek önemli öykü parçacıklarını vurgulayan bir odaklanma yaratabilecektir. Kompozisyonun görsel anlatı üzerinde taşıdığı yapısal değer nedeniyle, izleyici perspektifini doğru yönlendirebilmek de anlatı kararlılığının başarısı için önem arz eden bir faktördür. Bir sinema perdesinde veya bir tiyatro sahnesinde anlatıcı, izleyicinin perspektifini istediği gibi yönlendirebilir. Kişi kendi gözleriyle gördüğü sahne üzerinde hüküm sahibi olmadığı için, olaylar zincirini ona sunulduğu şekilde üçüncü kişi perspektifinden takip etmek zorundadır. Ancak video oyunlarında izleyicinin perspektifi kendi inisiyatifindedir ve meydana gelen olaylara dikkat etmek zorunda olmadığı için, bu özgürlük anlatı akışını olumsuz etkileme potansiyeline sahiptir. Her ne kadar video oyunlarında kameranın izleyici kontrolünden alınıp istenilen sahneye sabitlenmesi veya kurgulanmış öykü parçalarının sunulduğu oyunu bölen ara sahnelerin gösterilmesi gibi yöntemlerle anlatı bütünlüğü korunabilse de bu uygulamalar serbestlik ve kapsayıcılık algılarını olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Ancak planlama ve tasarım aşamalarında geliştirilebilecek farklı çözümler ile hem izleyici perspektifi kontrol edilebilmekte,

hem de oyun tasarımına işlenen yaratıcı mekanikler sayesinde yönlendirmeler ve yardımcı mekanizmalar oyun dünyasının bir parçası haline getirilebilmektedir. Bu çözümler kapsayıcılığı artıran uygulamalara evrilebilmekte ve yapıtı benzerlerinden ayıran özgün eserlere dönüştürebilmektedir.

### **Kaynakça**

Donovan, T. (2010). *Replay: The History of Video Games*. First Edition, UK: Yellow Ant.  
Norrman, A. (2020). *User Interface's Impact on Player's Immersion*. Master of Science Thesis, Sweden: Umeå University, Master of Science: Interaction Technology & Design, Department of Applied Physics and Electronics.

Perron, B. (2004). "Sign of a Threat: The Effects of Warning Systems in Survival Horror Games", 4th International Conference on Computational Semiotics. 14-16 September 2004, Croatia: University of Split.

Stahlke, S. ve Babaei, P. (2022) *The Game Designer's Playbook: An Introduction to Game Interaction Design*. First Edition, UK: Oxford University Press.

### **İnternet Kaynakları**

Adams, R. (2019). "The Death Stranding Ending Sequence Is Longer Than Most Movies", <https://www.gamerevolution.com/news/612255-death-stranding-ending-sequence-cutscene-movie-length>, Erişim tarihi: 17.09.2023.

Bare, J. (2020). "Video Game Sector Continues to Dominate Entertainment Industry", <https://johnpatrickbare.medium.com/video-game-sector-continues-to-dominate-entertainment-industry-ae1a76121072>, Erişim tarihi: 17.09.2023.

Beren, D. (2023). "The 8 Absolute Best Open-World Games of All Time", <https://history-computer.com/the-8-absolute-best-open-world-games-of-all-time/>, Erişim tarihi: 17.09.2023.

Bitmob, (2010). Are Cut-Scenes Ruining Video-Game Stories?, <https://venturebeat.com/games/are-cutscenes-ruining-video-game-stories/>, Erişim tarihi: 13.09.2023.

Buckler, M. (2013). *A History of The Videogame Narrative*, The Amherst Student, <https://amherststudent.amherst.edu/article/2012/10/31/history-videogame-narrative.html>, Erişim tarihi: 20.07.2022.

Bunting, G. (2020). "Seeing Red: Movement and Navigation as an Artform", <https://www.superjumpmagazine.com/seeing-red-movement-as-an-art-form/>, Erişim tarihi: 17.09.2023.

Chikhani, R. (2015). "The History of Gaming: An Evolving Community", <https://techcrunch.com/2015/10/31/the-history-of-gaming-an-evolving-community/>, Erişim tarihi: 12.09.2023.

Faulkner, J. (2022), "Does Elden Ring Have a Good Narrative?: The Game Awards Nomination Controversy Explained", <https://www.gamerevolution.com/guides/913392-elden-ring-good-narrative-the-game-awards-nomination-controversy>, Erişim tarihi: 12.09.2023.

Gaudin, S. (2007). "The Transistor: The Most Important Invention Of The 20th Century?", <https://www.computerworld.com/article/2538123/the-transistor--the-most-important-invention-of-the-20th-century-.html>, Erişim tarihi: 12.07.2022.

Higinbotham, W. (1976). *Higinbotham's 1976 Deposition: BNL Tennis Game*, Brookhaven National Laboratory, <https://www.bnl.gov/about/history/firstvideo.php>, Erişim tarihi: 17.09.2023.

Misch, T. (2023). "Exploring The Appeal Of Open World Exploration Games", <https://gameishard.gg/news/exploring-the-appeal-of-open-world-exploration-games/117223/>, Erişim tarihi: 14.09.2023.

Phillips, T. (2022). "Sierra Founders Remaking Colossal Cave Adventure", <https://www.eurogamer.net/sierra-founders-remaking-colossal-cave-adventure>, Erişim tarihi: 17.09.2023.

Sliva, M. (2020). "Playing Journey With a Stranger in 2020 Was The Gaming Experience I Needed", <https://www.escapistmagazine.com/playing-journey-with-a-stranger-in-2020-was-the-gaming-experience-i-needed/>, Erişim tarihi: 11.08.2023.

Smith, A. (2014). "The Priesthood At Play: Computer Games In The 1950s", <https://videogamehistorian.wordpress.com/2014/01/22/the-priesthood-at-play-computer-games-in-the-1950s/>, Erişim tarihi: 09.05.2022.

Tu, A. (2022). "The Elder Scrolls: Morrowind Proves Games Are More Immersive Without Quest Markers", <https://www.cbr.com/bethesda-elder-scrolls-morrowind-games-without-quest-markers/>, Erişim tarihi: 03.08.2023.

Wyatt, D. (2013). "2013 Bafta Game Awards: 'Journey' Wins Five Awards At British Academy Games Awards - Plus Surprise Win For 'Dishonoured'", <https://www.independent.co.uk/tech/2013-bafta-game-awards-journey-wins-five-awards-at-british-academy-games-awards-plus-surprise-win-for-dishonoured-8522442.html>, Erişim tarihi: 11.09.2023.

Zehri, B. (2023). "Fans Believe Ghost Of Tsushima Had One Of The Most Beautiful Open Worlds", <https://tech4gamers.com/ghost-of-tsushima-beautiful-open-world/>, Erişim tarihi: 17.09.2023.

**Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Tennis for Two, William Alfred Higinbotham, 1958, Brookhaven National Laboratory, ABD. <https://www.bnl.gov/about/history/firstvideo.php>, Erişim tarihi: 17.09.2023.

Görsel 2. Adventure/Colossal Cave Adventure, Will Crowther, 1976, ABD. [https://en.wikipedia.org/wiki/Colossal\\_Cave\\_Adventure#/media/File:Colossal\\_Cave\\_Adventure\\_on\\_VT100\\_terminal.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Colossal_Cave_Adventure#/media/File:Colossal_Cave_Adventure_on_VT100_terminal.jpg), Erişim tarihi: 17.09.2023.

Görsel 3. Kalabalık arayüz tasarımı, Horizon: Zero Dawn, 2017, Guerrilla Games, Amsterdam. <https://pixune.com/blog/game-hud-design/>, Erişim tarihi: 17.09.2023.

Görsel 4. Gizlenebilen sade arayüz tasarımı, Elden Ring, 2022, FromSoftware, Japonya. <https://www.destructoid.com/elden-ring-discovery-forge-of-giants-visible-from-first-step-start-of-game/>, Erişim tarihi: 17.09.2023.

Görsel 5. Koşucu görüşü, Mirror's Edge, 2008, DICE, Stokholm. <https://www.superjumpmagazine.com/seeing-red-movement-as-an-art-form/>, Erişim tarihi: 17.09.2023.

Görsel 6. Kılavuz rüzgâr sistemi, Ghost of Tsushima, 2020, Sucker Punch Productions, ABD. [https://ghostoftsushima.fandom.com/wiki/Guiding\\_Wind](https://ghostoftsushima.fandom.com/wiki/Guiding_Wind), Erişim tarihi: 17.09.2023.

Görsel 7. Giriş sahnesi, Journey, 2012, Thatgamecompany, ABD. <https://www.ign.com/games/journey>, Erişim tarihi: 17.09.2023.

Görsel 8. Çoklu oyuncu uygulaması, Journey, 2012, Thatgamecompany, ABD. <https://journey.fandom.com/wiki/Companions>, Erişim tarihi: 17.09.2023.



**OSMANLI'DAN GÜNÜMÜZE EGE BÖLGESİ'NDEKİ KUMAŞ DOKUMA MERKEZLERİ****FABRIC WEAVING CENTERS IN THE AEGEAN REGION FROM THE OTTOMAN TO THE PRESENT****Tuğçe Şen\*, Esra Kavcı\*\*****Öz**

Dokumacılık, insanoğlunun barınma ve giyinme ihtiyacı ile ortaya çıkmış, insanlık tarihi kadar eskidir. El sanatları içerisinde önemli yeri olan dokumalarımız Anadolu'da şekillenmiş, gelişmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Yöresel dokumalar yün, ipek pamuk, keten, tiftik ile dokunmuş kendine özgü özellikleri bünyesinde taşıyan dokumalarımızdır. Bu dokumalar teknikleri, yapısal özellikleri ve desenleri ile birbirinden ayrılmaktadır. Tarihi süreç ele alındığında, farklı kültürlerle buluşan Türk toplumu el sanatları alanında zengin örnekler ortaya koymuştur. Yapılan çalışmada Osmanlı'dan günümüze kumaş dokuma merkezleri incelenmiş, Ege Bölgesi'ndeki dokuma merkezlerine değinilmiş, dokunan kumaşların özellikleri ve günümüzdeki durumu ele alınmıştır. Bu çalışmada konu "Anadolu'daki Kumaş Dokuma Merkezleri ve Kumaş Dokuma Örnekleri" ile "Ege Bölgesi'ndeki Kumaş Dokuma Merkezleri" olarak iki ana başlık altında toplanmış ve alan araştırması yöntemi kullanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Dokuma Merkezleri, Ege Bölgesi Kumaşları, Kumaş, Osmanlı Kumaşları.

**Abstract**

Weaving, which has an important place in handicrafts, emerged with the need of human beings for shelter and clothing, and is as old as human history. Our textiles, which have an important place among handicrafts, were shaped, developed and survived to the present day in Anatolia. Local fabrics are woven with wool, silk, cotton, linen and mohair, and have their own unique characteristics. These weavings differ from each other with their techniques, structural features and patterns. Considering the historical process, the Turkish society, meeting with different cultures, has produced rich examples in the field of handicrafts. In the study, fabric weaving centers from the Ottoman Empire to the present day were examined, weaving centers in the Aegean Region were mentioned, and the characteristics of the woven fabrics and their current situation were discussed. In this study, the subject was grouped under two main headings as "Fabric Weaving Samples in Anatolia" and "Fabric Weaving Centers in the Aegean Region" and field research method was used.

**Keywords:** Fabric, Ottoman Fabrics, Aegean Region Fabrics, Weaving Centers.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 27.09.2023 – Kabul tarihi: 06.12.2023*

\* Tuğçe Şen, Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, tugcesen41@hotmail.com, <http://orcid.org/0009-0009-1449-2126>, İzmir/TÜRKİYE.

\*\*Esra Kavcı, Doçent, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, esra.kavci@deu.edu.tr, <http://orcid.org/0000-0001-8122-1611>, İzmir/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Geçmişten günümüze, insanlar geleneksel el sanatlarına sıkı sıkıya bağlı kalmış ve bu sanatları yaşatmaya devam etmişlerdir. İnsanlar temel ihtiyaçlarını karşılarken (beslenme, barınma, avcılık, giyim, süslenme, eğlence vb.), aynı zamanda geleneksel sanatları kullanarak kültürel değerlerini her döneme taşımışlardır. Dokuma, en eski geleneksel sanatlarımızdan biri olup, tarih boyunca farklı ürünlerin üretilmesinde kullanılmıştır. Ancak dokumanın temel malzemesi olan iplik, nemden etkilendiği için geçmişten günümüze az sayıda eski örnek ulaşabilmiştir. Bu nedenle dokuma sanatının başlangıcı ve yeri net olarak bilinmemekle birlikte, kazılardan elde edilen bulgular sayesinde bazı bilgilere ulaşmak mümkündür.

Tarihi kaynaklara göre, dokumacılığın önemli merkezleri Asur, Anadolu, Mısır, Babil ve Mezopotamya bölgeleridir. Çatalhöyük'te yapılan arkeolojik kazılarda M.Ö. 6000 yılına ait, teknik açıdan gelişmiş bir dokuma örneği bulunmuştur, bu da daha eski dokuma örneklerinin varlığına işaret etmektedir (Akpınarlı ve Çalışkan Çoban, 2021:286).

Kumaş dokumacılığı, başlangıçta insanların farklı temel ihtiyaçlarını (soğuktan korunma, örtünme ve süslenme vb.) karşılamak amacıyla ortaya çıkmış olsa da zaman içinde farklı nedenlerle değişmiş, gelişmiş ve ülkenin ekonomik yapısına uygun olarak estetik ve teknik açıdan ilerlemiştir. Türk kumaşları, dokusu, kullanılan malzemeler ve desen çeşitliliği açısından dünya kumaş üretimi içinde önemli bir yer tutmaktadır (Gürsu, 1988:17). Anadolu, tekstil üretimi için önemli bir merkez olmuş ve bu bölgede güçlü devletler kurulmuştur, bu da tekstil bilgi ve deneyimlerinin kuşaktan kuşağa aktarılmasının Türk kumaşlarının zenginliğinin nedenlerinden biridir (Akpınarlı ve Çalışkan Çoban, 2021:286).

Türk kumaşları, Türk kültürünün ve zevkinin tüm inceliklerini hem dokusu hem de malzemesi ile birlikte desen çeşitliliği bakımından ortaya koymuştur. Özellikle Osmanlı döneminde, halkın kullanımı için üretilen kumaşlar ile saray için üretilen kumaşlar arasında dikkate değer farklılıklar bulunmaktadır.

Osmanlı döneminde, "Saray Kumaşları" olarak adlandırabileceğimiz çeşitli malzemeleri, desenleri içeren ve zengin dokuma teknikleriyle üretilen kumaşlar, sultanlar, şehzadeler ve

sarayla ilişkili diğer kişiler için özel olarak saray atölyelerinde dokunmuştur (Aslanapa, 1993:251).

Osmanlı kumaşlarının gelişimi Selçuklulara göre daha iyi bir düzeyde olmuştur. Bununla ilgili özellikle Topkapı Sarayı'nda bulunan Osmanlı dönemine ait saraylarda giysilik olarak kullanılan kaliteli ve değerli kumaş örneklerini söylemek mümkündür. Her Osmanlı sultanının en az bir giysisi bu sarayda özel bir koleksiyon halinde saklanmıştır. Böylece 15. yüzyıldan itibaren kumaş dokumacılığının geçirdiği değişim süreci izlenebilmektedir. Ayrıca gerek Topkapı Sarayı'nda gerekse başta Konya'daki Mevlâna Müzesi olmak üzere önemli müzelerde saklanan çeşitli kumaş parçaları veya giysiler de bizim dokuma kültürümüz için önemli belgeler niteliğindedir (Demiriz, 1982:969-970).

Osmanlı İmparatorluğu, 15. yüzyıl itibari ile kurduğu güçlü yönetim düzeni içerisinde saray sanatının tüm alanlarını çok iyi organize etmiştir. Beşerî sebeplerle dokuma sanatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselişiyle eş zamanlı olarak gelişmiş ve benzersiz bir seviyeye ulaşmıştır. Zamanla üretim, çeşitlilik açısından artmış ve güçlü bir sanat dalına dönüşmüştür. Kumaş dokuma sanatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi yaşamıyla yakından ilişkilidir. Zaten ipek ve değerli tellerle dokunan ipekliler, uzun yıllar boyunca devletlerin zenginliğini ve gücünü yansıtan ürünler olmuştur (Görsel 1a, b, c, d). Kumaş dokuma sanatı, imparatorluğun siyasi ve ekonomik gelişimi ile birlikte yükselmiş ve 16. ve 17. yüzyıllarda dünya çapında bir devlet olan Osmanlı İmparatorluğu'nun görkemini teknik ve sanatsal açıdan yansıtan en parlak dönemini yaşamıştır (Aslanapa, 1993:251).



**Görsel 1.** Osmanlı Saray Kumaşlarına Örnek a: Yüzyıl Kadife Kaftan, b: 16. Yüzyıl Seraser Kaftan, c: 19-20. Yüzyıl Hereke İpek Dokuma, d: 17. Yüzyıl Kemha Kumaş.

## 2. Anadolu'daki Kumaş Dokuma Merkezleri ve Kumaş Dokuma Örnekleri

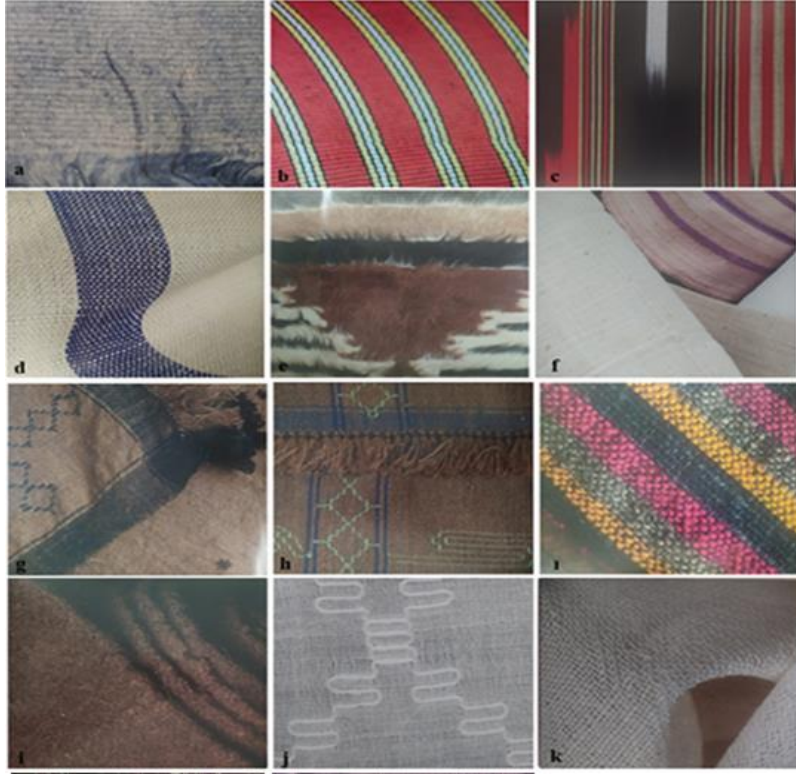
Anadolu'nun her köşesinde, doğusundan batısına, güneyinden kuzeyine, dokuma kültürüne rastlanmaktadır. Bu dokumaların bazıları halı, kilim gibi yaygın örneklerden oluşurken, birçoğu da giysi, örtü, ev dekorasyonu gibi amaçlarla üretilen mekikli dokumalardan oluşmaktadır. Her dokuma malzemesi, üretim ve kullanım şekli, deseni ve kompozisyonu ile kendine özgü özellikler taşımaktadır.

Zengin bir konu, üslup ve teknik yelpazesi sunan halk sanatları, insanların becerilerine, yaşayış şekillerine ve coğrafi koşullarına bağlı olarak gelişim göstermiş ve her dönem farklı bir bakış açısı ile sürdürülmüştür. Halk sanatları, kırsalda yaşayanların tarım dışı zamanlarını değerlendirilmelerine, iş gücünü hareketlendirmelerine, ürünlerini pazarlamalarına ve gelir elde

etmelerine katkı sağlamıştır; bu da bireylere, ailelere ve ülkeye fayda sağlamıştır. Anadolu'nun her bölgesinde, konu zenginliği, farklı tekniklerin varlığı, değişik motifler, renk ve ürün çeşitliliği ile sürdürülen en önemli halk sanatlarından biri dokumacılıktır (Başaran, 2018:14-15).

Anadolu'nun farklı yörelerinde, çeşitli türlerde kumaş üretim merkezleri ortaya çıkmıştır. Yünlü kumaş dokumacılığında; Ankara, Tosya, Koçhisar, Erzurum, Erzincan, Antalya ve İstanbul gibi şehirler önemli roller üstlenirken, ipek kumaş dokumacılığında başta Bursa olmak üzere Bilecik, İstanbul, Edirne, Konya gibi şehirler öne çıkmıştır. Pamuklu kumaş dokumacılığında ise yine başta Bursa olmak üzere İstanbul, Denizli, Alaşehir, Adana, Antalya, Urfa, Diyarbakır, Gaziantep ve Mardin gibi şehirler bu alanda öncü merkezler olmuştur (Türkiye Dokuma Atlası, 2021:225-226).

Anadolu'da, her bölgenin kendine özgü dokuma türünün olduğu ve genellikle o bölgenin adıyla anıldığı söylenebilir. Bu kumaş çeşitlerine örnek olarak; Sakarya Kaynarca bezi, Gaynarca bezi, Keten bezi, Mahrama bezi, Köy bezi (Öztürk, 2021:112), Buldan bezi, Kandıra bezi, Ayancık keteni, Göynük bezi, Erzurum ve Bayburt ehramı, Rize feretikosu, Üzümlü bezi, Tosya kuşağı, Kastamonu selalmazı, Burdur dastarı, Ankara sofı, Tarsus sekkosu, Adana savanı, Adıyaman, Çanakkale cacalası, Siirt battaniyesi, Urfa ve Şırnak şalşapığı, Muş, Ankara'nın tiftik ve sofı, Diyarbakır puşusu, Kastamonu çarşaflık ve sarı kıvrak bezleri, Elazığ çit dokuması, Balıkesir ve Edirne keçesi, Tosya kuşakları, Biga ve Gönen'de aba, Trabzon keşanı, Çanakkale'nin pamuklu bezi, Bilecik dolaması, Bursa ipekli dokumaları ve kemhası, Gaziantep kutnusu, Tire'de beledi dokuması (Görsel 2 a-k), (Yıldız, 2021:6), Sakarya-Taraklı bezi (Öztürk ve Öztürk, 2019:1041-1050) gibi birçok kumaş çeşidi bulunmaktadır.



**Görsel 2.** Anadolu'daki Kumaş Örnekleri a: Silopi Şalşapık Dokuması, b: Gaziantep Kutnu, c: Trabzon Keşanı, d: Kandıra Bezi, e: Siirt Battaniye, f: Rize Feretiko, g: Bayburt Efram, h: Erzurum Efram, i: Balıkesir Yünlü Dokuması, j: Aba Dokuması, k: Burdur Dastarı, l: Ankara Sofu.

### 3. Ege Bölgesi'ndeki Kumaş Dokuma Merkezleri

Ege bölgesindeki kumaş üretim merkezlerini 4 grupta ele alabiliriz. Bunlar İzmir, Denizli, Muğla ve Manisa çevresindeki kumaş dokuma merkezleridir.

#### 3.1. İzmir ve Çevresinde Üretilen Kumaşlar

İzmir ve çevresinde hala kumaş üretimlerini günümüzde de aktif olarak sürdürebilen önemli yerler arasında Ödemiş ve Tire gelmektedir. İzmir' in Ödemiş ilçesinde ipekli kumaşlar dokunurken, Tire ilçesinde de beledi dokuması üretilmektedir.

##### 3.1.1. Ödemiş İpekli Dokumaları

İzmir'in Ödemiş ilçesinde ipekli dokumacılığının başlangıç tarihi bilinmemektedir. İzmir Ticaret ve Sanayi Odası Mecmuası'nda (Yıl: 1927, S. 8) yer alan Ödemiş'i tanıtan yazıda,

geçmişten beri bu ilçede el dokuma tezgâhlarında ince ve zarif ipekli kumaşlar ile peştamalların üretildiği hakkında bilgilere rastlanmaktadır (Önlü, 2010:48).

Önceden Ödemiş'teki evlerin çoğunda bulunan dokuma tezgâhları, üretime dayalı bir yaşamın kanıtı olmuştur. Bu tezgâhlar aile ekonomisine katkıda bulunurken gelenek ve adetlerin devamını sağlamıştır. Hammaddesi ipek kumaşların öne çıktığı, geniş bir dokuma çeşitliliğine sahip olan İzmir'in Ödemiş ilçesinde, ev tekstili ihtiyaçlarının yanı sıra giysilik kullanım amaçlı üretilen kumaşlar da dokunmaktadır. Çok eski tarihlerden itibaren tanınmış ve kayıt altına alınmış olan Ödemiş ipekli dokumaları, günümüzde hala büyük ilgi görmektedir.

Bu üretilen dokumaların birçoğu günlük yaşamda kullanılırken, bazıları düğün törenlerinde kullanılmak üzere saklanmış ve gelecek kuşaklara aktarılması amaçlanmıştır (Yaşar ve Önlü, 2022:112-113).

Bürdü, pembezar, peştamal, idare bez, çiğ ipek çarşaf gibi çeşitli kumaş türleri, bezayağı örgüsü ile dokunmuştur. Pembezarın atkısında bükümlü iplik kullanıldığı için bürümcük kumaşa benzemektedir. Peştamalların atkısı ipek, çözüğü ise pamuk olup 90 cm genişliğinde ve 160 cm uzunluğunda beyaz, siyah ve mor renkli çizgili dokumalardır. Çiğ Çarşafı ise %100 ipekten yapılmış olup 37 ile 40 cm genişliğindedir ve atkısında çok bükümlü krep iplik kullanıldığı için elastik bir yapıya sahiptir, bu da hareketi kolaylaştırmaktadır. Ödemiş ipekli dokuma mendiller, çeyiz olarak düşünüldüğünde ilk akla gelenlerdir ve %100 ipekten yapılmış olup 50 cm genişliğindedirler. Ödemiş keteni olarak bilinen kumaş da %100 ipekten dokunmaktadır (Akpınarlı ve Çalışkan Çoban, 2021: 295). İdare bezi ise çözüğünde ipek pamuk, atkısında ise pamuk kullanılan bezayağı örgüsünde dokunan bir kumaştır (Görsel 3 a, b, c) (Yıldız, 2021:23-24).

İzmir'in Ödemiş ilçesinde ve Birgi kasabasında, günümüzde tek bir usta olan Musa Nohutlu tarafından el tezgâhı kullanılarak dokuma işlemi gerçekleştirilmektedir. Musa Nohutlu'nun iki çerçeveden oluşan el dokuma tezgâhlıdır. Birgi'deki üç dokuma atölyede ise dokumacılık, Kara tezgâhlarda yapılmaktadır. Ödemiş İpek'in kurucusu Halil Bayındır'a göre, 1940'lı yıllarda Ödemiş/Birgi bölgesinde 3250 adet el dokuma tezgâhı bulunurken, günümüzde el dokuma tezgâhlarında kumaş dokuyan kimse kalmamıştır (Önlü, 2010:141).



**Görsel 3.** Ödemiş İpekli Dokuma Çeşitleri a: Pembezar, yağlık vb., b: İpek Peştamal, c: Günümüz Ev Tekstili İpekli Kumaşları.

### 3.1.2. Tire-Beledi Dokumaları

Tire Belediye dokumaları, 500 yıldır İzmir'in Tire ilçesinde üretilen kumaşlardır. Bu dokumalar, jakarlı dokuma geleneğinin kökeni olan Belediye tezgâhında üretilir ve eskiden ipek ve pamuk kullanılarak yapılırken günümüzde ise orlon ipliği kullanılarak dokunmaktadır (Akpınarlı ve Çalışkan Çoban, 2021:288).

Beledi dokumalarının diğer kumaşlardan farkı, çift katlı bir kumaş yapısıyla dokunmalarıdır. Bu kumaşın alt ve üst yüzeyi, motifler aracılığıyla birbirine bağlanır. Çift katlı yapısı sayesinde son derece dayanıklı olduğu söylenebilir. Kumaşın alt yüzeyi, genellikle beyaz renkte dokunurken, kumaşın üst yüzeyindeki motiflerde sarı, yeşil, kırmızı, mavi, lacivert, siyah ve beyaz renkler daha yaygın olarak kullanılır. Dokumalarda her iki yüzeyin (alt yüz ve üst yüz) temel örgüsü bezayağıdır ve dokuma sürecinde bezayağı türevleri, dimi ve benzeri örgü desenleri de kullanılmıştır (Görsel 4 a, b, c, d, e, f), (Kavcı Özdemir, 2022:116,117).

Sadece Anadolu'ya ait bir dokuma türü olan Tire Belediye dokuması, Süleymanlı tipi tezgâhla 24 çerçeveye kumanda edebilen bir el tezgâhında üretilmektedir. Bugün kullanılan Belediye tezgâhı, Süleymanlı tezgâhının bozulmuş halidir. Zamanla 17 pedalla çalışan Belediye tezgâhının 4 pedalı iptal edilerek 13 pedalla kullanılmaya devam edilmiştir. Çözü levendinin bulunmadığı tezgâhta, çözüler düzgün biçimde, eşit gerginlikte sarılmış yumaklar şeklinde tezgâhın üst bölümünde asılıdır. "Maymuncuk" adı verilen 36 adet tezgâh parçası, her 4 çerçeveyi 24 güç çerçevesine bağlar. Bu dokumaları oluşturabilmek için gerekli olan 6 ağızlık hareketinin her biri 4 çerçeveden oluşur (Önlü, 2010:51). Belediye dokumaları, "Boğası" ve "Alacanın" bir araya getirilmesiyle üretilir. Belediye dokumalarının ana malzemeleri pamuk ve



ipektir. Çift katlı dokuma özelliği ile üretilen Beledi Dokumasının çözgü rengi genellikle krem ve siyahtır. Bu dokuma türü, jakarlı dokumanın kökeni olarak kabul edilir (Yıldız, 2021:24).

Günlük kullanım için dokunan yatak yüzü, sedir örtüsü, perde ve yastık gibi dokumalarda genellikle geometrik desenler kullanılmıştır. Özel kullanım amaçları için dokunmuş sanduka örtüsü, bayrak gibi dokumalarda ise kufi yazılarla yazılmış ayetler, selvi ağacı, cami gibi desenler vardır (Mammadova, 2004:22). Üzerindeki desenlere göre bademli, kutulu, yıldızlı, aynalı gibi isimler almışlardır (Salman, 2004:20). Günümüzdeki üretimlerinde daha çok çanta, ayakkabı gibi kullanıma yönelik uygulamaları dikkati çekmektedir.



**Görsel 4.** Belediye Dokuma Çeşitleri a: Sinek Kondu Deseni, b: Koşuşlu-Yıldızlı Deseni, c: Yılan Karnı Deseni, d: Selvi Kavak Deseni, e: Evsat Deseni, f: Düzbastı Deseni.

### 3.2. Denizli ve Çevresinde Üretilen Kumaşlar

Denizli ve çevresinde hala kumaş üretimlerini devam ettiren yerler arasında Buldan, Kızılcabölük, Nikfer ve Babadağ bulunmaktadır.

### 3.2.1. Buldan Dokumaları

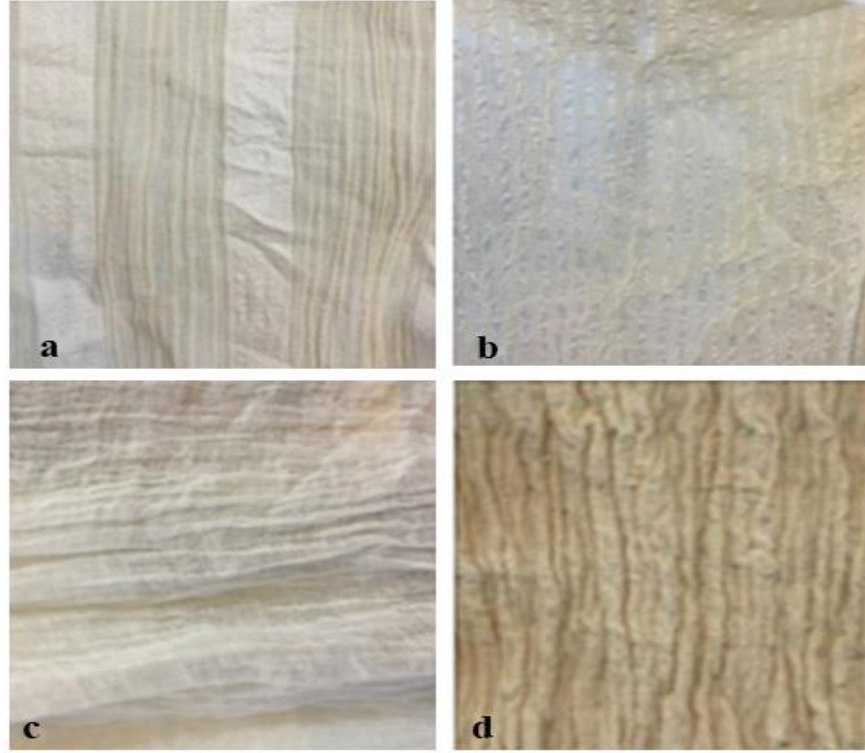
Buldan'da dokumacılık, antik dönemlere kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. Buldan, Büyük Kral Yolu olarak bilinen yolun üzerinde yer aldığı için bölgeyi batıya, Anadolu içlerine ve Mezopotamya'ya bağlaması nedeniyle ticari ilişkinin ve kumaş üretiminin bu bölgede gelişmesine katkı sağlamıştır. Anadolu Selçuklu Devleti tarafından bölgeye yerleştirilen Türkler, kendi dokuma kültürleriyle Buldan'da mevcut olan dokuma kültürünü birleştirerek dokumacılığın gelişimine katkıda bulunmuş ve bu geleneği günümüze kadar sürdürmüşlerdir. Dokumacılık geçmişten günümüze yöre halkının en önemli geçim kaynağı olmuştur (Önlü, 2010:136).

Sayıları gün geçtikçe azalsa da geçmişte olduğu gibi günümüzde de Buldan'da, evlerin alt kısımları ve bir bölümü dokuma atölyesi olarak kullanılmakta ve her evden tezgâh sesleri gelmeye devam etmektedir (Önlü, 2010:52).

Buldan bezi çok bükümlü %100 pamuk iplik kullanılarak bezayağı örgüsünde dokunmuştur. Günümüzde kumaşların işlemlerinde ipek, floş, sim ve orlon iplik kullanılmaktadır. Büküm oranı yüksek ipliklerle dokunan kumaşlar tezgâhtan alındıktan sonra sıcak sabunlu suda yıkanmaktadır. Buruşuk yapısı sayesinde vücuda yapışmaması ve ısıyı izole etmesi sebebiyle, iç çamaşırı olarak kullanılmakta ve yazlık dış giysi, ev tekstili ürünlerinde tercih edilmektedir (Akpınarlı ve Çalışkan Çoban, 2021:289).

Buldan dokumalarının bir diğer özelliği, kasnağa gerilen kumaşın üzerine geleneksel motiflerin renkli ipek ipliklerle kaplanması ve zincir ve süzeni tarzı işlemlerle süslenmesi, aynı zamanda uçlarına saçaklar eklenmesidir. Tarihi belgelerde, pamuk, ipek, yün ve keten gibi malzemelerin kullanılmıştır. Buldan Bezi, "Ak Alemlı Bez" ya da "Bükülü Bez" gibi isimlerle anılmıştır (Görsel 5 a, b, c, d), (Kavcı Özdemir, 2012:138).

Buldan dokumalarını iki grupta toplamak mümkündür. Bunlar metraj ürünler (havlu, astar, el bezi, tülbent, kanaviçe bezi v.b.) ve parça ürünler (peştamal, işlemeli örtü, geleneksel baş örtüsü), mendil, sofralık, çarşaflardır (Önlü, 2010:53).



**Görsel 5.** Buldan Bezi Çeşitleri a: Desenli, b: Hoşgör İpek-Pamuk, c: Buldan Bezi Pamuk, d: Bükülü Bez.

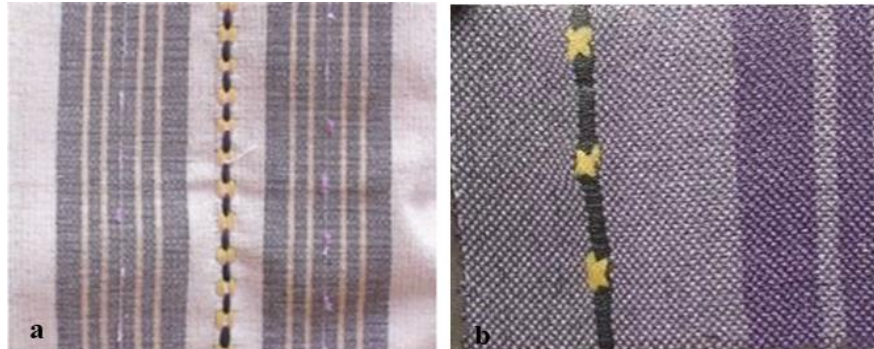
### 3.2.2. Kızılcabölük Dokumaları

Denizli iline bağlı Kızılcabölük'te dokumacılığın, 1300-1400'lerde Kafkaslardan göç eden insanlar tarafından getirildiği düşünülmektedir. Kızılcabölüklüler, 16. yüzyılın ortasından 19. yüzyılın ortasına kadar düz bez, çul, heybe, kese, giysi gibi kumaşları kamçısız tezgâhlarda dokumuşlardır. 19. yüzyılın ortasından itibaren desenli alacalar dokumaya başlamış ve dış giyim amaçlı kumaşlar üretmişlerdir (Önlü, 2010:55).

Yaklaşık 100 yıl öncesinde donluk olarak dokunan kumaşlar, çukur tezgâhlarda üretilirken zamanla yarı otomatik kara tezgâhlar ve tam otomatik tezgâhlara yerini bırakmıştır. Kızılcabölük dokumalarında temel dokuma örgüleri olarak dimi, saten, bezayağı ve krep gibi basit yapıdaki kumaşların yanı sıra ilave çözümlü iplikleriyle oluşturulan motifli (çözgü lanse) daha karmaşık yapıdaki kumaşlar da üretilmiştir (Görsel 6 a). Dokunan kumaşlar kreplin, vişi, pöti kare, satrançlı, dok alacası ya da dok, gazelin, boncuklu, zifir gibi adlarla anılır (Akpınarlı ve Çalışkan Çoban, 2021:293-294).

Kızılcabölük'te eskiden gömleklikler ve mendiller için "ekose" olarak adlandırılan kumaşlar dokunurdu, ancak günümüzde sadece peşkir ve peştamallar üretilmektedir (Görsel 6 b). Son yıllarda, iki farklı boyutta dokumalar yapılmaktadır. Bunlar 100 x 175 cm ve 80 x 180 cm olan peştamal boyutlarıdır. 80 x 180 cm boyutundakiler eskiden %100 pamuk ipliğiyle üretilirken, günümüzde tercihe göre polyester karışım iplikle (%50 pamuk, %50 polyester) üretilmektedir. Özellikle 100 x 175 cm boyutundaki dokumalarda, ipliğin en kaliteli olanı kullanılmaktadır ve bu dokumalar %100 pamuk içermektedir (Kavcı Özdemir, 2008:70).

Hala, sınırlı sayıdaki el tezgâhlarında, yarı ve tam otomatik tezgâhlarda yöresel dokumaları sürdüren Kızılcabölüklü dokumacılar özgün kimliklerini koruyarak çağın modern sistemlerine ve yaşam tarzlarına ayak uydurma çabasıdadır. Zamanla seri üretim tekstilleriyle rekabet etmekte zorlanan bazı dokumacılar, ürünlerinin kalitesini düşürerek daha ucuz kumaşlar üretmeye başlamıştır. Ancak dokumacıların çoğu, kaliteyi koruyarak üretmeye devam etmektedir (Önlü, 2010:55-56).



Görsel 6. a- b: Kızılcabölük Dokuması.

### 3.2.3. Nikfer Dokumaları

Denizli'nin Tavas ilçesine bağlı köyler ve kasabalarda dokumacılık eskiden yoğun olarak yapılmaktaydı. Tavas'a bağlı 42 köy arasında, doğal renkte pamuk ipliğinin kullanıldığı çok az bükümlü çözümlü ve atkıya sahip dokumaların üretildiği Nikfer köyü öne çıkmaktadır (Görsel 7). Bu dokumaların en önemli özelliği, ipliğin el ile eğrilmesidir. Köy halkı, el ile iplik eğirme konusunda oldukça beceriklidir. Köyün geçim kaynağı, 1950'lerde yalnızca dokumacılıkla sınırlıydı. Bu yıllarda her evde dokuma tezgâhı bulunurken, beyaz pamuk ipliği kullanılarak bezayağı örgüsünde dokunan kalın dokumalar, un torbaları olarak kullanılırdı. Bu dokumanın

yanı sıra, yün ipliği kullanılarak üretilen önlük amaçlı kumaşlar da mevcuttur (Kavcı Özdemir, 2012:138).

Köylüler 1950'lerde geçimlerini hayvancılık, tütün üretimi ve dokumacılıktan sağlarken, bugün dokumacılık neredeyse sona ermiş; 5 veya 6 kişi tarafından yapılırken, bu sayı 3'e inmiştir. İplik eğirme işlemi sadece iki dokumacı tarafından yapılmaktadır. 1938 doğumlu Emine Türkeli, dokuma işini annesinden öğrenmiş olup köyde dokuma ve iplik eğirme işini yapan en yaşlı kişidir (Kavcı Özdemir, 2018:169).

Köyde dokumayla uğraşan kişiler ihtiyaçları doğrultusunda kamçılı ve çukur tezgâhlarda üretimlerine devam etmekte, sipariş üzerine dokumalarını yapmaktadırlar.

Bugün bel kuşağı olarak kullanılan Nikfer dokuması, endüstrileşmenin getirdiği teknoloji ile tanışmamış ve kullanımı sınırlı olması sebebiyle çok popüler olmamıştır. Ayrıca, makineleşmeye karşı direnç gösterdikleri için yeniliklere ayak uyduramamışlardır (Kavcı Özdemir, 2012:138).



**Görsel 7.** Nikfer Dokuması.

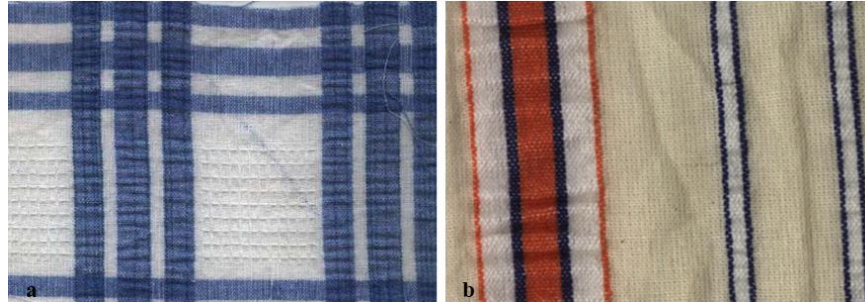
#### **3.2.4. Babadağ Dokumaları**

Denizli'nin Babadağ ilçesinde yaklaşık 650 yıllık bir geçmişe sahip olan pamuklu dokumalardır (Görsel 8 a, b). 1980'li yıllardan beri jakarlı yarı otomatik ve jakarlı tam otomatik ve armürlü tezgâhlar kullanılmaktadır. Bu dokumalar arasında en dikkat çeken, armürlü tezgâhlarda üretilen ve "oluklu" veya "potlu" olarak adlandırılan çözü ve atkı ipliklerinin pamuk olduğu çarşaf dokumalardır. Fitol çözü iplikleri dokumanın en önemli özelliğidir. Ayrıca,



ipekli çarşaf olarak adlandırılan örneklerinde çözü pamuk ve atkısı polyesterden yapılmıştır (Akpınarlı ve Çalışkan Çoban, 2021:287).

Dokumacılık geçmişte olduğu gibi bugün de ilçe ekonomisine büyük katkı sağlamaktadır (Önlü, 2010:136-137). 1960'lara kadar el dokuma tezgâhlarında yapılan dokumacılık, ilçeye elektriğin gelmesiyle birlikte yarı otomatik tezgâhlar kullanılarak gerçekleştirilmeye başlandı. 1980'den bu yana yarı otomatik tezgâhların yanı sıra tam otomatik tezgâhlarda da kumaş üretimi yapılmaktadır. Aynı yıllarda ilçeye fason üretiminin gelmesiyle birlikte, ilçe sakinleri fason işleri yapmaya başlandı ve günümüzde halkın %98'i bu tür işlere devam etmektedir. İlçede şu anda 5500 kadar armürlü ve jakarlı dokuma tezgâhı kayıtlıdır. Çarşaf üretiminin yanı sıra masa örtüleri, pike, havlu, ham bez gibi ürünler de dokunmaktadır. Dokumacılık ilçedeki ev tezgâhlarıyla birlikte dokuma fabrikalarında da devam etmektedir. Bugün ilçede el tezgâhlarının sayısı üçe kadar düşmüştür (Kavcı Özdemir, 2018:168).



Görsel 8. a- b: Babadağ Dokumaları.

### 3.3. Muğla ve Çevresinde Üretilen Kumaşlar

Muğla ve çevresinde hala kumaş üretimlerini devam ettiren yerler arasında Yeşilyurt ve Üzümlü bulunmaktadır.

#### 3.3.1. Yeşilyurt Dokumaları

Muğla'ya bağlı antik bir yerleşim yeri olan Yeşilyurt'ta el dokumacılığı ve ipekböcekçiliğinin yaklaşık 3 asırlık bir geçmişi bulunmaktadır. Zaman içinde el dokumacılığının yerini otomatik tezgâhlarda üretilen dokumalara bırakmasıyla birlikte, bu seri üretimle başa çıkamayan yöresel dokumaların az da olsa çeyiz amaçlı üretim yapılarak yaşatılma çabaları gösterilmiştir (Önlü, 2010:56).

Yeşilyurt' un geleneksel dokumalarına örnek iki çeşidi vardır. Bunlar helali ve bürümcüktür.

Helali, %70 ham ipek %30 pamuk ipliği kullanılarak, bezayağı tekniği ile dokunan kumaşın mamul eni 50 cm' dir. Bürümcük ise atkı ve çözgüde bükümlü ipek kullanılarak dokunur, kıvrır kıvrır bir görünümü vardır. Ayrıca yörede sarı ve beyaz ipek kozalarından elde edilen ipeklerle dokunan çok güzel ipekli dokumalar da yapılmaktadır. Bu dokumalar çarşaf, baş örtüsü ve gömlek gibi ürünlere dönüştürülmektedir (Sezgin, 1994:43).

300 yıllık bir geçmişi olan ve giderek unutulmaya yüz tutan dokumacılık, Muğla eski valisi Sayın Leyla Aytaman'ın girişimleriyle tekrar canlandırılmıştır. Seri üretim nimetlerinden sıkılıp el yapımı ürünlere dönüş yapan Ferre, Valentino, Dior, YSL gibi ünlü firmaların moda dünyasına getirdikleri bu değişim, Leyla Aytaman'ın dikkatini çekmiş ve bu gözlemi, merkeze bağlı Yeşilyurt Köyü'nde gördükleriyle birleştirerek, ortaya harika bir girişimin çıkmasına sebep olmuştur (Genç, 1997:35).

Yeşilyurt' ta bugün çoğunluğu pamuklu kareli kumaşların dokunduğu, ipekli, pamuklu ve yünlü dokumaların da üretildiği bilinmektedir (Görsel 9) (Önlü, 2010:137).



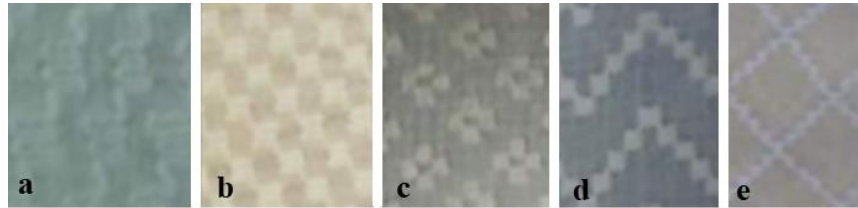
Görsel 9. Yeşilyurt Dokumaları.

### 3.3.2. Üzümlü Dokumaları

Üzümlü beldesinde "dastar" adı ile bilinen dokumalar, Türkmenlerin yerleştiği bölgelerde benzer motifler ve tekniklerle üretilmektedir. Ayrıca, Anadolu'da üretilen Safranbolu, Sinop, Eflani dokumaları, Kırım Maramaları ve Karay Türkleri dokumaları, teknik olarak birbirlerine benzemektedir (Çürük, 2017:173-174).

Geçmişte, dastarlar için zeminde doğal renkli yün ipliği ve desen için pamuk ipliği kullanılırken, bugün ise zeminde pamuk ipliği ve desende ağartılmış pamuk ipliği kullanılmaktadır. Zemin örgüsünde atkı ve çözgü iplikleri aynı kalınlıkta olduğundan homojen bir doku oluşturur; ancak desen iplikleri, daha kalın olduğu için küçük açıklıklar meydana gelmektedir (Akpınarlı ve Çalışkan Çoban, 2021:298).

Dastar ve diğer dokumalarda yüzeyde kullanılan işleme çeşitleri, "Yanış Türleri" olarak adlandırılır ve şunlar gibi isimler alır: Sülük nakış, kilim nakış, çomak nakış, yılan nakış, sülük-çomak nakış, deve boynu, çengel nakış, topak nakış (Görsel 10 a, b, c, d, e). Bu motiflerin her birinin özel bir anlamı bulunmaktadır. Örneğin, Yılan nakışı kıskançlık ve nazara karşı korunmayı, sülük nakışı üzüntü, tasa ve derdi, kilim nakışı coşku, neşe ve canlılığı, çomak nakışı temizlik ve güzelliği simgelemektedir. Üzümlü dokumalarında nakışlar, kumaş dokuma esnasında gergin bir şekilde işlenerek kumaşın bütün yüzeyi kaplayacak şekilde eninde ve boyunda tekrar etmektedir. Dastarlar, başlangıçta sadece başörtüsü olarak kullanılırken günümüzde perdelerde, yatak örtülerinde ve giysilerde de kullanılmaktadır (Önlü, 2010:57-58).



Görsel 10. Üzümlü Dokuma Çeşitleri a: Çerkez, b: Ulama, c: Çomak, d: Yılan, e: Kilim.

### 3.4. Manisa'da Üretilen Kumaş

Son yıllarda da üretimi dikkat çeken bir diğer mekikli dokuma çeşidimiz de Manisa Son yıllarda da üretimi dikkat çeken bir diğer mekikli dokuma çeşidimiz de Manisa merkezde üretilen ipek-pamuk karışımı Manisa bezidir (Görsel 11 a, b, c).

#### 3.4.1. Manisa Bezi

600 yılın üzerinde geçmişi olan Manisa bezi, atkı ve çözgü ipliği pamuk olan, eskiden çözgüsünde ipek ipliğın de kullanıldığı geleneksel dokumalarımızdandır. Osmanlı döneminde şehzade şehirlerinden biri olan Manisa'da dokunan, Manisa bezi olarak bilinen bu dokuma, ipek iplik ile pamuk iplik oranı hemen hemen eşit çözgü iplikleri ile dokunmuş, genellikle



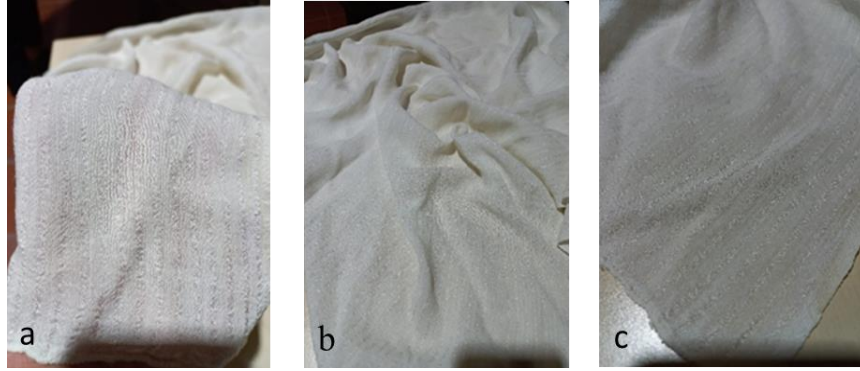
şehzadelerin iç giyimi için üretilmiş kumaşlardır. Manisa bezinin Osmanlı donanmasında yelken bezi olarak da kullanıldığı bilinmektedir. Yelken bezi olarak dokunan kumaşların atkısında ve çözüşünde sadece pamuk ipliği kullanılmıştır (Kavcı Özdemir, 2022:199-200).

16. yüzyılda dokunan pamuklu kumaşlar, sadece yerel ihtiyaçları karşılamakla kalmamış, aynı zamanda İstanbul başta olmak üzere ülkenin çeşitli bölgelerine gönderilmiş, bunun yanı sıra İzmir ve Foça limanlarından Avrupa'ya pazarlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa'nın pamuklu kumaşları ülke pazarlarında yayılmadan önce, Manisa kadısına fermanlar göndererek bölgedeki dokumacılara gömleklik kumaş ve yelken bezi siparişi vermiştir. Bölgedeki dokumacılar, Osmanlı İmparatorluğu için pamuklu kumaş dokuma işine 16. yüzyılda başlamış ve bu faaliyetlerini 19. yüzyılın başına kadar sürdürmüşlerdir (İnci ve Gök, 2022:719).

Makineleşme ile birlikte 1950'li yıllarda seri üretim başlayınca Manisa bezinin eski önemini yitirdiği görülmüş, üretim bitme noktasına gelmiştir. Özellikle 2000'li yıllarda bu dokumayı yapan dokumacı neredeyse kalmamıştır.

Ancak 2000'li yılların başında kurulan Tarihi Manisa Bezi Dokuma Kooperatifi (MABEZ) ile kursiyerlere dokuma öğretilmekte ve ekonomilerine katkı sağlanmaktadır. Geleneksel şekliyle ipek-pamuk karışımı ipliklerle dokunan Manisa bezi, kooperatif bünyesinde pamuk, ipek, pamuk-ipek karışımı iplikler dışında floş ipliklerle de dokunmaktadır. Bu dokumalar genellikle hediyelik peştamal, fular, şal gibi ürünlere dönüştürülmekte ve satılmaktadır (Kavcı Özdemir, 2022:200).

Manisa bezinin aslına uygun şekilde üretiminin sürdürülmesi için gerçekleşen en önemli girişim Manisa Büyükşehir Belediyesi desteği ile kurulan atölyede aslına uygun %60 ipek, %40 pamuk iplik olan Manisa bezi üretimleri her geçen yıl daha fazla ilgi görmektedir. Bu üretimlerin hammaddesi doğal olduğu için daha sağlıklı olup çeşitli giysilik ürünlerle kullanıma yönelik daha çok tercih edilmektedir.



. Görsel 11. a, b, c: Manisa Bezi.

#### 4. Sonuç

Dokumalar, insanları dış etkilerden korumak ve örtünme ihtiyacı ile ortaya çıkmış zaman içerisinde çeşitli etkilerle ve toplumsal yapıdaki değişimlerle gelişerek günümüze kadar ulaşmıştır. Yerleşik ve göçebe toplumlarda el dokumaları halk sanatı olarak karşımıza çıkmıştır.

Bu çalışmada Osmanlı'dan günümüze kadar dokunmuş kumaşlar ve dokuma merkezleri araştırılmış, Ege Bölgesi'ndeki dokuma kültürümüzde önemli yeri olan kumaşlar kısaca tanıtılmış, buna ek olarak çalışmanın amacına yönelik Anadolu kültürümüzde önemli yeri olan, toplumsal yapımızı şekillendiren ve geleneksel halk sanatlarımızın çeşitliliğine dikkat çeken dokumaların ayırt edici özellikleri açıklanmıştır. Ege Bölgesi'ndeki dokuma merkezleri, el dokuma tezgâhları ve dokumaların teknik özellikleri en yalın şekliyle açıklanmaya çalışılmıştır.

Yapılan araştırmada görülüyor ki çoğu el dokuması kumaş yerini yarı otomatik ya da tam otomatik tezgâhlara bırakmış, bölgedeki dokumalar sanayileşmeye engel olamamıştır. Sayıları çok az da olsa bazı evlerde hala el tezgâhlarında dokuma yapılmaya devam etmektedir. Şüphesiz ki değişen dünya ve tükenen doğal kaynaklar olduğu sürece dokumalarda alternatif hammadde arayışları, kullanım alanları, üretim miktarı ve üretim şekli değişecektir. Ancak her ne olursa olsun dokumanın karakteristik yapısı, dokuma tekniği, tarak numarası, tezgâh yapısı, dokuma örgüsü gibi o dokumanın temel özelliklerini yansıtan unsurlar göz ardı edilmemelidir. Bölgedeki yöresel kumaşların eski değerinin geri gelebilmesi için tanıtımların çoğaltılması, belediye ya da halk eğitim kurslarının artırılması gerekmektedir. Ancak gelecek kuşakların özellikle kendi kültürünün devamlılığı için, yöre dokumalarını doğru öğrenmesi sağlanmalıdır.

Orijinaline en yakın şekliyle dokumaların teknik, motif, desen, boyut, kullanım alanı, renk, iplik (hammadde) özelliği vb. birebir görülmeli, öğrenmelidir. Ondan sonra da günümüzde farklı kullanım alanları, boyut, teknik ve iplik özellikleri ile üretimler yapılmalıdır. Böylelikle dokumalar pek çok açıdan değişim yaşarken diğer taraftan da o yöre dokumalarının aslını da koruması sağlanmalıdır. Dolayısı ile gelecek kuşaklar kendi kültürünü doğru tanıyarak özümsemeli, üretmeli, yaşatmalı ve yeni fikirlere de açık olmalıdır. Böylelikle aslına uygun üretimin dışında, yeni üretim ve kullanım alanların da ortaya çıkmış olacaktır. Bu çalışma kapsamında ele aldığımız dokumaların Anadolu el dokumaları içerisinde önemli bir yeri olduğunu unutmamak gerekir. Teknolojinin ilerlediği her geçen gün ülkemizdeki tüm bölgelerde olduğu gibi ege bölgesinde de üretilen el dokumalarının unutulmadan geliştirilmesine ve tanıtılmasına dikkat edilmelidir (Öztürk ve Öztürk, 2019:1049). Son olarak el emeği ile üretimin değerini anlayarak ve yaşatarak topluma göstermek gereklidir. Bu düşünceden yola çıkarak kendi kültürel değerlerine sahip çıkmış ve hak ettiği ilgiyi kendi kültür mirası olan bu yöresel dokumalara yeniden kazandırmak bizlerin görevi olmalıdır.

### **Kaynakça**

Akpınarlı, H.F. ve Arslan, P. (2017). "Dokumacılığın Yerel Kalkınma Projeleri ile Yaşatılması Örneği; Üzümlü Dastar Dokumaları", *IX. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/ Sanat Etkinlikleri*, İzmir.

Akpınarlı, H.F. ve Çalışkan Çoban, M.G. (2021). "Kumaş Dokumacılığının Anadolu'daki Coğrafi Dağılımı", *İdil Dergisi*, Sayı 78, s.285-303.

Aslanapa, O. (1993). *Türk Sanatı El Kitabı*. Anka Ofset A.Ş., İstanbul.

Atıcı Ateşok, E. (2005). *Babadağ Dokumacılığı ve İlçede Üretilen Düz Dokumaların Bazı Özellikleri*, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ev Ekonomisi Anabilim Dalı, El Sanatları Bilim Dalı.

Başaran, F.N. (2018). "Anadolu Geleneksel Bez Dokumacılığında Bazı Örnekler ve Günümüzdeki Durumu", *Arış Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, s.14-25.

Çürük, G. (2017). "Yeşil Üzümlü Beldesinde Geleneksel Dastar Dokumacılığı", *Milli Folklor*, Yıl 29, Sayı 115.

Demiriz, Y. (1982). "Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar", *Görsel Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, İstanbul, Cilt 5.

Genç, İ. (1997). *Türk Halk Oyunlarında Dokumacılık ve Yeşilyurt Dokumacılığı*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gürsu, N. (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler*. Redhouse Yayınevi, İstanbul.  
İnci İ. ve Gök S. (2022). "Osmanlı'nın Son Dönemlerinde Manisa'da Sanayi ve Zanaatlara Dayalı Üretim", *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 11, Sayı 2.

Kavcı Özdemir, E. (2008). "İki Ustanın Anlatımıyla Kızılcaölük Geleneksel Dokumalarının Dünü-Bugünü", *Denizli, Kızılcaölük Geleneksel Dokumalar Sempozyumu*.

Kavcı Özdemir, E. (2012). "Tekstilde Endüstrileşmenin Yöresel Dokuma Kumaş Üretimine Etkileri: Denizli (Buldan- Tavas)", *1. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu*.

Kavcı Özdemir, E. (2018). "Denizli Bölgesi El Dokumacılığına Genel Bakış ve Bir Örnek Dokuma: Nikfer Bezi", *Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 5, Sayı 25, s.166-178.

Kavcı Özdemir, E. (2022). "Manisa Bezi ve Günümüzdeki Durumu Üzerine Bir Araştırma", *Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 9, Sayı 61, s.197-210.

Kavcı Özdemir, E. (2022). "Tire- Beledi Dokumasının Dünü- Bugünü-Yarını", *Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı*, s.114-134.

Mammadova, A. (2004). *Anadolu' daki Dokuma Tekniklerinin 20. Yüzyıl Çağdaş Sanat Örneklerinde Uygulanması*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Önlü, N. (2010). "Ege Bölgesi' nde Kaybolmaya Yüz Tutmuş El Dokumaları ve Değişim Süreci", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Yıl 3, Sayı 5, s.133-149.

Önlü, N. (2010). "Ege Bölgesi El Dokuma Kaynakları", *Sanat Dergisi*, Yıl 0, Sayı 17, s.47-60.

Özdemir Uysal, B. ve Aykaç Atalayer, G. (2017). "Tekstilde Malzemenin Işıklı İlişkisi Üzerine Deneysel Bir Yaklaşım: '7 Kumaş, 7 Yüz, 14 el ile Anadolu'ya Dokunmak'", *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 17, s.77-86.

Öztürk, G. ve Öztürk, İ. (2019). "Taraklı Bez Dokumacılığı ve Günümüzdeki Durumuna Yönelik Bazı Tespitler", *Journal of Social And Humanities Sciences Research (JSHSR)- Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi*, Vol:6, Issue:36, pp: 1041-1050.

Öztürk, G. (2021). "Sakarya Kaynarca Çevre Dokumalarının Desen ve Teknik Açından İncelenmesi", *Antalya: 4.Uluslararası Akdeniz'de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Sanat Etkinlikleri*, ss. 112-123.

Salman, F. (2004). "Türk Kumaş Sanatında Görülen Geleneksel Kumaş Çeşitlerimiz", *Sanat Dergisi: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*, Yıl 0, Sayı 6, s.13-42.

Sezgin, Ş. (1994). "Yeşilyurt Dokumaları", *Tekstil ve Mühendis*, Sayı 8, s.45-46.

Yaşar, N.ve Önlü, N. (2022). "İzmir' in Gelecek Kuşaklara Mirası Ödemiş İpeklileri ve Tire Beledi Dokumalarının Son Durumu", *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, İzmir Özel Sayısı, s.111-122.

Yıldız, D.(2021). *Geleneksel Türk El Dokumalarının Giysi Modasına Etkisi Üzerine Bir Örnek: Tekirdağ El Dokumaları ve Kumaş Yüzey Önerileri* (Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul: Haliç Üniversitesi Lisans Eğitim Enstitüsü.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. "Türkiye Dokuma Atlası, Anadolu'nun Miras Kumaşları", Kolektif Yayınevi, İstanbul, 2021, 36, 47, 62, 4.

Görsel 2. "Türkiye Dokuma Atlası, Anadolu'nun Miras Kumaşları", Kolektif Yayınevi, İstanbul, 2021, 29, 83, 142, 90, 174, 140, 156, 159, 102, 177, 136, 181.

Görsel 3. Yaşar N., Önlü N. (2022). "İzmir' in Gelecek Kuşaklara Mirası Ödemiş İpeklileri ve Tire Beledi Dokumalarının Son Durumu", *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, İzmir Özel Sayısı, İzmir, s.113.

Görsel 4. Kavcı Özdemir, E. (2022). "Tire- Beledi Dokumasının Dünü- Bugünü-Yarını", Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Özel Sayısı, s.118,119.

Görsel 5. Özdemir Uysal, B., Aykaç Atalayer, G. (2017). "Tekstilde Malzemenin Işıklı İlişkisi Üzerine Deneysel Bir Yaklaşım: '7 Kumaş, 7 Yüz, 14 el ile Anadolu'ya Dokunmak'", *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 17, s.79.

Görsel 6. Önlü, N. (2010). "Ege Bölgesi El Dokuma Kaynakları", *Sanat Dergisi*, Yıl 0, Sayı 17, s.55, Tuğçe Şen, İzmir, Ekim 2022.

Görsel 7. Tuğçe Şen, İzmir, Mayıs 2023.

Görsel 8: Atıcı Ateşok, E. (2005). "Babadağ Dokumacılığı ve İlçede Üretilen Düz Dokumaların Bazı Özellikleri". (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ev Ekonomisi Anabilim Dalı, El Sanatları Bilim Dalı, s.78.

Görsel 9: Sezgin, Ş. (1994). "Yeşilyurt Dokumaları", *Tekstil ve Mühendis*, Sayı 8, s.42.

Görsel 10: Akpınarlı, H.F, Arslan, P. (2017). “Dokumacılığın Yerel Kalkınma Projeleri İle Yaşatılması Örneği; Üzümlü Dastar Dokumaları”, IX. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/ Sanat Etkinlikleri, İzmir, s.20.

Görsel 11: Esra Kavcı Özdemir, Nisan 2022.

## RESİM SANATINDA SARI RENK ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN RENGİN ANLAMLARINA BAKIŞ

### A VIEW AT THE MEANINGS OF COLOR THROUGH THE YELLOW COLOR SAMPLE IN PAINTING ART

**Altay Aldoğan\***

#### **Öz**

Tarih öncesi çağlardan beri kullanıldığı bilinen sarı renk, geçmişten günümüze sayısız sanat eserinde birçok farklı anlama gelecek şekilde kullanılmıştır. Ancak bu araştırmada sarı rengin anlamlarının neler olduğundan öte, anlam çeşitliliğini oluşturan unsurlar üzerinde durulmuştur. Bu çeşitliliği vurgulamak amacıyla konu ile ilgili resim sanatından örnekler, özellikle sarı renk-yapıt ilişkisi açısından değerlendirilerek anlam ilişkisinin sorgulanması sağlanmıştır. Betimsel yöntemin kullanıldığı bu araştırmada; sarı renk kullanımından hareketle seçilen eserler, bu eserlerin sanatçıları ve ait oldukları dönem hakkında literatür taraması yapılmış, elde edilen bilgiler ışığında sarı renge yüklenen anlamlardaki çeşitlilik ve bu çeşitliliğin nedenleri açıklanmaya çalışılmıştır. Araştırmada, sarı renk örneğinden hareketle bir renge yüklenen anlamın; zaman zaman rengin kendisinden bağımsız olduğu, onu gören kişi, zaman, mekân, durum, kültür, çevresel etkiler gibi birçok değişkene bağlı olarak değer kazandığı sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sarı, Renk, Işık, Resim, Anlam.

#### **Abstract**

The color yellow, known to have been used since prehistoric times, has been used in countless artworks with many different meanings until today. However, this study emphasizes on the elements that constitute the diversity of meanings rather than the meanings of the yellow color. For the purpose of to emphasize this diversity, selected examples from art of painting were evaluated especially in terms of the yellow color-artwork relationship and the color-meaning relationship was questioned. In this study in which descriptive method was used; Based on the use of yellow color, a literature review has been made about the selected works, the artists of these works and the period they belong to, the diversity in the meanings attributed to the yellow color in the light of the information obtained, and the reasons for this diversity have been tried to be explained. In this study, based on the example of the color yellow, it was concluded that the meaning attributed to a color is sometimes independent of the color itself and gains value depending on many variables such as the person who sees it, time, place, situation, culture and condition.

**Keywords:** Yellow, Color, Light, Painting, Meaning.

#### **1. Giriş**

Resmin temel öğelerinden biri olan renk; temsili sanatta "... objeleri tanımlar ve boşluk yanılması yaratır. Temsili olmayan sanatta ise rengin kullanımı bir kavram, fikir ve duygusal deneyim iletir (Ocvirk, Stinson vd., 2015:84)". Ayrıca renk doğrudan insanın da dâhil olduğu bir

---

*Araştırma makalesi // Başvuru tarihi: 11.09.2023 – Kabul tarihi 11.12.2023*

\* Dr. Öğr. Üyesi, Balıkesir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, aldoganalay@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-5347-5195, Balıkesir/TÜRKİYE.

dizi süreçle görünür olmaktadır. Bu süreç, Nimet Keser'in "Sanat Sözlüğü"nde "Üzerine düşen her nesne ışık tayfının belli bir kısmını emer ve diğer kısmını yansıtır. Işığın yansıyan kısmı renk olarak ortaya çıkar (Keser, 2009:272)" sözleriyle ifade edilir. Bu ifadenin daha iyi anlaşılması için "Sanatın Temelleri" isimli kitapta yer alan örneği vermek uygun düşecektir. "Yeşil bir yaprak, (...), göze yeşil görünür çünkü yaprak sadece ışık ışınındaki yeşil dalgaları yansıtır, diğer dalga boyları ise yaprağın pigmentleri tarafından emilir ya da eksiltir (Ocvirk vd., 2015:185)". Buradan hareketle renk ve ışık arasında şöyle bir bağıntıdan söz edilebilir;

Renk, ister doğal ister suni olsun, ışıkla başlar ve ışıktan türer. Işığın az olduğu yerde renk de azdır; ışığın güçlü olduğu yerde, renk de yoğun olacaktır. Gün doğumu ya da batımında olduğu gibi ışığın etkisinin zayıf olduğu zamanda bir rengi diğerinden ayırmak zordur (Ocvirk, vd., 2015:184).

Bir başka deyişle rengi nasıl gördüğümüz, ışığın nesnelere yansımaları yüzeylerinden yansıma biçimi ile doğrudan ilişkilidir. Kanepenin yeşil, perdelerin kırmızı, zeminin kahverengi ve koltuğun mavi olduğu bir odada aydınlatmanın gücü düşürüldüğünde renkler de değişir; düşük ışık seviyeleri nedeniyle kırmızı, kahverengi ve mavi etkili bir şekilde gri tonlarına dönüşür. Gün ortası güneş ışığına çıktığında ise insan gözünün algılayabileceği tüm renk yelpazesi görülebilir, ancak güneş battıkça ışık seviyeleri düşer ve atmosfer, renkleri filtreleyerek renk ışınlarının aralığını azaltır (Evans, 2017:10).

Renk ve ışık ilişkisinden genel olarak bahsedildikten sonra rengin, günlük hayatın her anında hatta konuşma dilinde bile sıklıkla yer aldığı ve insanların duygularının ifade edilmesinde önemli bir role sahip olduğu söylenmelidir. Renkler, bahsedilen bu ifadelerin paylaşılan deneyimler üzerinden şekillenmesi sebebiyle çoğu zaman evrensel bir anlam taşımazlar. Bu yüzden herhangi bir renk; zaman, mekân, kişi, kültür vb. faktörlere bağlı olarak birden çok anlama gelebilir ya da anlamlarından birinin tam zıddını ifade edebilir. Bu sebeple resim sanatı örneklerinden yola çıkarak, sarı renge yüklenen anlamlardaki farklılığın tespit edilmesi ve nedenlerinin ortaya koyulması araştırmanın problemini oluştururken; renk-anlam ilişkisinin sorgulanması ve rengin çeşitli etkenlerle ilişkili olarak anlamlandırılabilirliğinin vurgulanması da araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Bahsedilen amaç doğrultusunda incelenecek eserler; İsa konulu çalışmalar (Antonio Allegri da Correggio'ya ait "Kutsal Gece", Paul Gauguin'e ait "Sarı İsa", Fra Angelico'ya ait "Çarmıha Gerilme"), portre konulu çalışmalar (Edvard Munch'a ait



“Cehennemde Otoportre”, Vincent Van Gogh’a ait “Bir Ressam Olarak Otoportre”) ve peyzaj konulu çalışmalar (Franz Marc’a ait “Manzaradaki At”, Caspar David Friedrich’e ait “Rügen Adasının Kireç Kayalıkları”, Max Ernst’e ait “Sessizliğin Gözü”) olacak şekilde üç ana başlık altında sınıflandırılmıştır. Betimsel yöntemin kullanıldığı bu araştırmada; sarı renk kullanımından hareketle seçilen eserler, bu eserlerin sanatçıları ve ait oldukları dönem hakkında literatür taraması yapılmış, elde edilen bilgiler ışığında sarı renge yüklenen anlamlardaki çeşitlilik öne çıkarılmış ve renk-anlam ilişkisinden hareketle bu çeşitliliğin nedenleri açıklanmaya çalışılmıştır.

## 2. Sarı Rengin Anlamları Üzerine

Tarih öncesi dönemlerden beri kullanıldığı bilinen sarı renk, anlam olarak çoğunlukla altın ve güneş ile dolayısıyla da güçle ilişkilendirilir. Tarihçi Bahaeddin Ögel (2000:359) Göktürk yazıtlarında altından bahsederken “altın” kelimesinin tek başına kullanılmadığını, sarı kelimesi ile birlikte yani “sarı altın” olarak kullanıldığını ifade eder. Antik Mısır’da, Mısır Güneş Tanrısı Ra’nın cildi altın rengine boyanmıştır. Benzer şekilde yazar Azra Erhat’ın (1989:144) deyişiyle mitolojide Güneş Tanrısı Helios’un başı saç biçiminde ışınlarla çevrilidir. Tasvirilere bakıldığında bu ışınların sarı renge boyandığı görülür. Bu durum sarı rengin, hem güneş hem de tanrısallıkla ilişkisini göstermektedir. Özellikle Rönesans dönemi İncil tasvirlerinde kutsal figürlerin başlarının üstünde yer alan halenin altın rengi olarak betimlenmesi de bu sebeptir. Ancak sarı rengin bahsedilen bu anlamları evrensel birer sembol olarak belli bir zaman, coğrafya ve sanatsal anlayışı ifade etmesi koşuluyla herkes tarafından kabul edilir. Çünkü “Renklerin kullanımı ve anlamı, nesneye, duruma, zamana, uzama (mekân), döneme ve kişiye göre; farklı toplumsal, ekinsel, siyasal, ekonomik değerler içerir (Yengin, 1997:199)”. Bu durumu örneklendirmek adına öncelikle, Hristiyanlığın kutsal kitabından referanslarla sarı renk-anlam ilişkisinin sorgulanacağı İsa konulu üç farklı çalışma ele alınacaktır. Bu çalışmalardan ilki, Rönesans sanatçısı Correggio’nun “Kutsal Gece” isimli çalışmasıdır. Resmin ön planında, mucizeye tanıklık eden bir çoban görülmektedir. Resimde yer alan kadınlardan biri çobana bakarken, diğeri İsa’dan yayılan ışığın gözünü kamaştırmasını önlemek için elini yüzüne siper etmektedir (Görsel 1). Arka planda St. Joseph bir hayvanı çekerken resmin sol üst köşesinde melekler İsa’nın doğumunu kutlamaktadır. Gece yaşanan bu sahne, bebek İsa’dan çevresine yayılan bir sarı ışık ile aydınlanır. Akademisyen ve ressam Leyla Varlık Şentürk, İsa’dan dağılan ışığı, “Hikâyenin anlatıldığı zamanla örtüşen

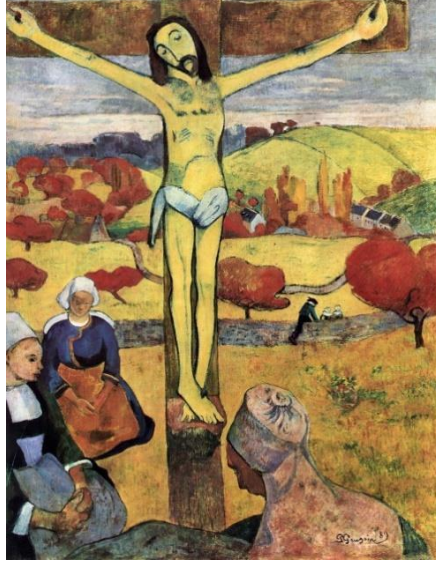
resimdeki atmosferik etkiler, İsa'dan Meryem'e ve diğer figürlere dağılan ilahi ışıkla daha da çarpıcı bir hal almış (Şentürk, 2016:95)" sözleriyle ifade ederken, sanat tarihçisi Ernst Gombrich, "Yahya İncili'nde sözü edilen, karanlıkları aydınlatan o ışık... (Gombrich, 2007:339)" sözleriyle bu sahnede kullanılan sarı ışığı kutsal kitap ile ilişkilendirmiştir.



**Görsel 1.** Antonio Allegri da Correggio, *Kutsal Gece*, 1528-1530, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 256x188 cm, Gemäldegalerie, Dresden.

Correggio'nun çalışmasından sonra modern dönem sanatçılarından Paul Gauguin'in "Sarı İsa" isimli çalışmasına bakılabilir (Görsel 2). Bu resimde sanatçı, çarmlıha gerilme sahnesinde İsa'yı 19. yüzyıl sonu bir Breton manzarasında düzleştirilmiş sarılarla tasvir eder. Bu husus hakkında sanat tarihçisi Laurie Schneider Adams, bu resmin; sembolistler tarafından tasvir edilen rüya dünyasının özelliği olan zamansal ve mekânsal kurgudaki uyumsuzluğu göstermekle birlikte, çarmlıha gerilme sahnesinin canlandırıldığı sanrısalsal bir duruma işaret ettiğini ifade etmektedir (Adams, 2010:460). Yazar Bernard Myers'in "...köylü kıyafetleri içindeki kadınlar, hayal

güçlerinden yaratılan bir haçın ayağının dibinde oturuyorlar (Myers, 1953:191)” şeklindeki sözleri de Adams’ın ifadelerini destekler niteliktedir.



**Görsel 2.** Paul Gauguin, *Sarı İsa*, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92x73 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, New York.

Eser renk bağlamında değerlendirildiğinde; Correggio’da yeni doğuşun saflığı, Tanrı’nın mucizesi ve karanlıkları aydınlatma metaforuna sahip sarı rengin, Gauguin’in eserinde İsa’nın cansız bedenini bütünüyle sardığı ve tabiatın üstünü karanlık bir gece gibi örttüğü görülmektedir. İncil’de İsa ölmeden hemen öncesi, “Öğleyin on ikiden üçe kadar bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü (İncil, 2012:59)” şeklinde tarif edilir. Tüm doğayı ve “Tanrı’nın oğlunu” karanlıklar içinde bırakan bu ölüm, Gauguin’in resminde sarıyla anlatılır ve umutsuzluk, çaresizlik, İsa’nın “Tanrım, beni neden terk ettin? (İncil, 2012:59)” sözlerindeki gibi ilahi olanın sorgulanışını hissettirir.

Hristiyanlığın kutsal kitabından referanslarla anlam kazanan Correggio ve Gauguin’e ait bu iki resimde kullanılan sarı renk, yukarıda belirtildiği üzere kendisine yüklenen anlamlarla birbirinden ayrılır. Görsel 2’de görülen eser ile aynı konuya sahip Fra Angelico’ya ait “Çarmıha Gerilme” isimli çalışmada; Meryem Ana yere düşmüş ve Aziz John ellerini birbirine kavuşturmuş şekilde yer alırken, melekler altın renkli göğe karşı ağıt yaktaktadır ve izleyenlerin oluşturduğu yarım dairede yer alan figürler kayıtsızlık, acıma, merak gibi türlü tavırlar içerisindedir (Sorabella,

2008) (Görsel 3). Ayrıca Meryem ve yanındaki figürler, Romalı askerlerden başındaki altın renk hale ile ayrılırlar. Bu sebeple resimdeki sarı renk, Gauguin'in resminde kurulan bağlantıyla değil, doğrudan Tanrısallıkla ilişkilendirilebilir. İsa'nın hayatından önemli sahnelerin anlatıldığı bu üç çalışma incelendiğinde, kullanılan sarı rengin hikâyenin akışına ve sanatçının kurgusuna göre bazen birbirlerini inkâr edecek derecede farklı anlamlar taşıdığı görülmektedir.

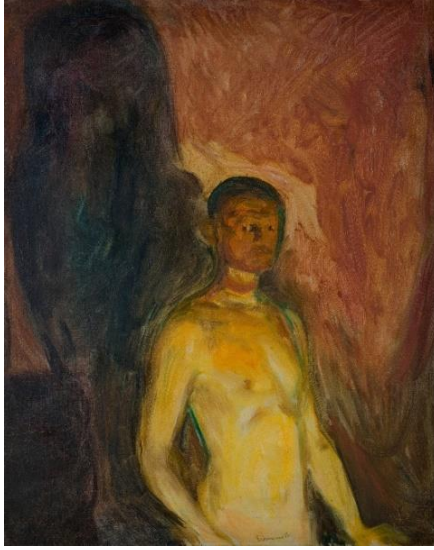


**Görsel 3.** Fra Angelico, *Çarmıha Gerilme*, 1420-1423, Ahşap Üzerine Tempera, 63,8x48,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

İsa konulu çalışmaların yanı sıra modern döneme ait iki farklı portreyi sarı renk ekseninde ele almak anlam çeşitliliğinin kavranabilmesi açısından önemlidir. Bu sebeple ilk olarak Munch'un "Cehennemde Otoportre" isimli eseri değerlendirilebilir (Görsel 4). Sarıya boyanmış figür ve sarı-turuncu tonlardaki fonu ile tedirgin edici bir atmosfere sahip bu resim ismini bilmeden bile izleyicide ürkütücü bir his uyandırmaktadır. Cehennemle ilişkilendirildiğinde ise resmin korkutucu atmosferine karşılık sanatçının kendinden emin duruşu gerilimi arttırırken önemli bir zıtlığı da bünyesinde barındırır. Bu noktada "Edvard Munch: Behind the Scream" isimli kitapta geçen Munch'a ait "İstiraplarım benliğim ve sanatımın bir parçası. Benden ayrılamazlar ve yok olmaları sanatımı mahveder. Bu acıları sürdürmek istiyorum (Prideaux, 2012:251)" şeklindeki sözler,

sanatçının ruh halinin anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Sanatçıyı daha yakından tanıyabilmek adına aşağıda yer alan sözlere de bakılabilir;

Doğduğum günden beri korku, keder ve ölüm melekleri yanımda oldular. Oynarken beni takip ettiler - Her yerde beni takip ettiler. Bahar güneşinde ve yazın görkeminde beni takip ettiler. Gözlerimi kapattığımda başucumdaydılar, beni ölümlle, cehennemle ve sonsuz lanetle tehdit ettiler. Çoğunlukla gecenin ortasında vahşi bir korku içinde etrafa bakarken uyanırdım - Cehennemde miydim? (Prideaux, 2012:2)



**Görsel 4.** Edward Munch, *Cehennemde Otoportre*, 1903, Tuval üzerine Yağlı boya, 82x66 cm, Munch Museum, Oslo.

Yukarıdaki sözlerden de anlaşılacağı üzere, resmin atmosferi ve figürün kararlı görünümünün sanatçının ruh halinin açık bir yansıması olduğu da düşünülürse, eserin otobiyografik bir yanı olduğu kuşkusuzdur. Ayrıca bu esere renk bağlamında; sanatçısı ve ismi bilinmeden bakılsa bile resmin atmosferini oluşturan sarı-turuncu tonlar izleyicide cehennem düşüncesini çağrıştırmaktadır. Edward Munch'un ruh hali üzerinden bir değerlendirme yapılacak olursa neredeyse renk anlamında mekânla bütünleşmiş bir figürden bahsedilebilir ve bu figürün; sanatçının çaresizliğinin ve duygu durumundaki hassasiyetinin, kendine ve çevresine yabancılaşmış bireyin hatta modern insanın varoluşsal acılarının anlatılmasına katkı sağlamakta olduğu söylenebilir. Dolayısıyla resimde sarı rengin düşündürdüklerinin, esere hangi bilgiyle bakıldığına bağlı olarak zenginleştiği de açıkça görülmektedir.

Munch'un resmi ile sarı renk arasında kurulan ilişkinin bir benzerini Vincent Van Gogh'un "Bir Ressam Olarak Otoportre"sinde görmek mümkündür (Görsel 5). Elinde paleti ile şöalesinin başında kendini resmeden sanatçının, ağırlıklı olarak sarı rengin tonlarıyla çözümlendiği portresi için, "...çaresiz ve üzgün pembe-gri bir yüz (Barber, 2015:91)" ifadesini kullandığı bilinmektedir. Sanatçının bu sözleri bilinmese de sarı tonların portredeki ifade ile birlikteliği, izleyiciye çoğunlukla mutsuzluk, fiziksel ve zihinsel yorgunluk gibi durumları hissettirir. İlk bakıştaki bu çağrışım sanatçının, kardeşi Theo'ya yazdığı mektupta yer alan sözleri ile birlikte ele alınırsa sarı rengin izleyiciye hissettirdikleri konusunda anlatım daha da pekişecektir;

Mektubunda bana çok dokunan bir cümle var. "Keşke her şeyden uzak olabilseydim" diyorsun. "Çünkü her şeye sebep olan benim ve herkese yalnızca acı veriyorum. Tüm bu mutsuzlukları kendi başıma da, çevremdekilerin başına da yalnızca ben getirdim." Bu sözlerin bana çok çarpıcı geldi, çünkü aynı duyguları, ama tamı tamına aynı, ne bir dirhem eksik, ne bir dirhem fazla, ben de duyuyorum ve vicdan azabı çekiyorum (Gogh, 2013:27).



**Görsel 5.** Vincent Van Gogh, *Bir Ressam Olarak Otoportre*, 1887-1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x50 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.

Bu noktada, konu ve sanatçıların hayata bakışındaki ortaklığın Görsel 4 ve 5'te kullanılan sarı rengin anlamlandırılması konusunda öncü rol oynadığı ve bu sebeple de izleyicide benzer duygular uyandırdığı söylenmelidir.

Son olarak farklı dönemler ve sanatsal eğilimleri temsil eden üç farklı peyzaj çalışması üzerinden yapılacak bir değerlendirme, sarı renge yüklenen anlamlardaki çeşitliliğin ifade edilebilmesi açısından konunun anlatılmasına katkı sağlayacaktır. Bu çalışmalardan ilki olan Franz

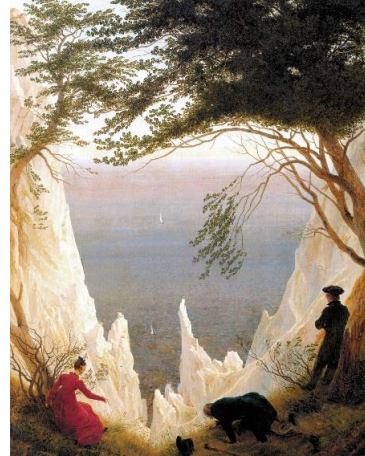
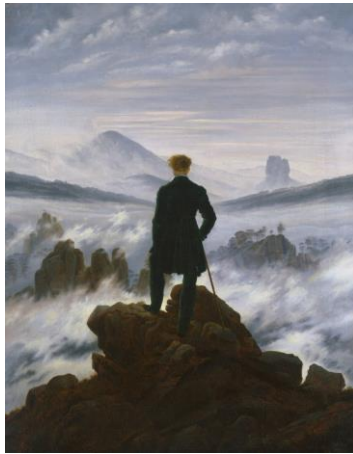
Marc'a ait "Manzaradaki At" isimli eser; ön planda mavi yeşil, kızıl kahve bir at ve atın arkasında uzanan geniş bir peyzajı göstermektedir (Görsel 6). Esere Ian Chilvers'in (1996:38); Marc'ın, dünyayı hayvanların gözünden göstermek gibi bir misyon üstlendiği ve duygularını insan resimlerinden çok hayvan resimleriyle ifade edebileceğine inanan ruhani bir adam olduğu yönündeki sözleri, sanatçının eserlerini anlamak için önemli bir referanstır. Bununla birlikte, bir başka referans olarak yazar Lionel Richard'ın sanatçı ile ilgili "...hayvanlar ve doğa görünümlerinin özyapısını, dışavurumun katıksız renkleriyle dengede tutulmuş evrensel bir ritmi, kesintisiz organik bir biçimde birleştirdi (Richard, 1999: 80-81)" şeklindeki sözleri de dikkate değerdir. Ayrıca sanatçının, duyguları ifade etmek için oldukça önemli bir araç olarak rengi kullandığı da düşünülürse, ilgili resimdeki renk tercihlerinin oldukça titizlikle yapıldığını söylemek mümkündür. Bu noktada, Chilvers'in "Marc, renklerin farklı duyguları temsil ettiğini düşündü: örneğin bu manzaranın sarısı "nazik, neşeli ve şehvetli" idi. Atın yeşilinin mavisi ise maneviyatın göstergesiydi (Chilvers, 1996: 38)" şeklindeki sözleri renklere yüklenen anlamları göstermesi açısından önem taşımaktadır. Tam da burada sarı rengin hâkim olduğu bu peyzajın boynunu çevirmiş uzaklara bakan bir atın bakış açısından izleyiciye sunulduğu söylenmelidir. Ara bir bilgi olarak ise Chilvers'in (1996:38), Marc'ın bir çayır manzarasında hayvanın gözünden izleyiciye sunduğu bakış açısı aracılığıyla Caspar David Friedrich'in "Bulutların Üzerinde Yolculuk" adlı eseriyle bir çağrışım uyandırmak istemiş olabileceği yönündeki sözlerinin resmin yorumlanmasına katkı sağlayacağı söylenmelidir (Görsel 7). Ancak Marc'ın resmine; Friedrich'in bahsedilen eseriyle değil, benzer bakış açısına sahip bir başka resim olan "Rügen Adasının Kireç Kayalıkları" ile arasında kurulacak ilişki üzerinden bakmak farklı bir perspektif sunmak adına önemlidir (Görsel 8). Bu sebeple öncelikle Friedrich'in Görsel 8'de yer alan resmi hakkında söylenmiş aşağıdaki sözlere bakılması uygun olacaktır;

...resminde duygulara geniş ve heyecan verici bir pencere açmıştır. Biri korkuyla çalılığa tutunan, diğeri ise gözünü uzaklara dikmiş dalgın dalgın bakan iki adam duyguyu, korkuyu ve hasreti simgeler. Sarp kayalıklarla derin uçurumun ardında gün ağarmaktadır, kızılığı denizin üzerine yansır. Manzaranın ürkütücü karakteri onu daha da çekici ve haşmetli kılar. Sivri uçlarıyla göğe yükselen kayalar manzarayı kapatmakta, görüşümüzü kısıtlayıp ruhumuzu boğmaktadır (Krause, 2005:58).





**Görsel 6.** Franz Marc, *Manzaradaki At*, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 85x112 cm, Folkwang Museum, Essen.



**Görsel 7.** Caspar David Friedrich, *Bulutların Üzerinde Yolculuk*, 1817, Tuval Üzerine Yağlı Boya 119,5x99,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

**Görsel 8.** Caspar David Friedrich, *Rügen Adasının Kireç Kayalıkları*, 1818, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x71 cm, Kunst Museum, Winterthur.

Yukarıda da belirtildiği gibi, sivri uçlarıyla görüşü kısıtlayan sarı kayalar ürkütücü bir atmosferin oluşmasına katkı sağlarken aynı zamanda doğa-insan arasındaki ilişkiye/mücadeleye dair bir mesaj da içermektedir. Bu durumun aksine Marc'ın resmi hem kompozisyon kurgusu hem de renk tercihleri aracılığıyla hayvan-doğa arasındaki uyumu açıkça vurgulamaktadır. Sanat tarihçisi Anna Carola Krausse'nin "Marc'ın gözünde hayvanlar doğayla uyum içinde yaşadıkları için Yaratılış Düşüncesini temsil ederler. Ressam cennetimsi bir dünyaya ilişkin ütopyasını yeni biçimlerle ve sembollerle dile getirmek istiyor (Krausse, 2005:90)" şeklindeki sözleri de bu fikri



destekler niteliktedir. Bu açıdan bakıldığında peyzaja hâkim olan ve at figürü ile doğa arasında uyumlu bir ilişki kurulmasını sağlayan sarı rengin ütöpik bir dünyayı temsil ettiği ve böyle bir dünyaya ait atmosferinin izleyiciye aktarılması konusunda önemli bir göreve sahip olduğu söylenebilir.

Bu araştırmada ele alınacak son eser olan Max Ernst'e ait "Sessizliğin Gözü" isimli resim ise fantastik bir dünyaya ait sıra dışı formlara sahip çeşitli unsurlar içeren bir peyzaj görünümünü çağrıştırmaktadır (Görsel 9). Kompozisyonun sağ altında yer alan kadın figürü ve coğrafi oluşumlara benzeyen formların içerisinde belli belirsiz seçilen insansı biçimler gerçeküstücü bir yaklaşımın işaretleridir. Resmin atmosferini oluşturan sarı-yeşil renk tonları ise sanatçının tasarladığı ilginç formlarla birleşerek ürkütücü bir izlenim oluşmasına katkı sağlarlar.



**Görsel 9.** Max Ernst, *Sessizliğin Gözü*, 1946, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x143 cm, Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis.

Kemper Sanat Müzesi Müdürü Sabine Eckmann'ın (2016); sanatçının Nazi Almanya'sından sürgün edilmesine dikkat çekerek, Amerika Birleşik Devletleri'nde ünlü bir sürrealist sanatçı olarak karşılanmanın başarı olarak adlandırılabilir bir şey olmadığı, aksine bu deneyimin izolasyon ve yabancılaşma ile işaretlenmiş bir süreç olduğu yönündeki sözlerinden yola çıkarak Ernst'in ruh hali hakkında edinilecek fikrin Görsel 9'da yer alan resmin okunmasında önemli bir role sahip olduğu söylenmelidir. Ayrıca Eckmann (2016) bu resimden, sanatçının sürgün olarak devam ettiği yeni hayatında aidiyet duyamadığı bir dünyanın evsiz ve tekinsiz bir görünümü olarak bahseder. Bu sebeple sarı-yeşil tonlarla betimlenmiş bu yenedünyanın ürkütücü

görünümü, adeta resimde hâkim olan sarı rengin hissettirdiği duygu ile özdeştir. Bu noktada Ernst'in eserindeki sarı rengin, Marc'ın kompozisyonunda yer alan sarı çayırların anımsattığı ütopyik dünyanın aksine, sanatçının sürgün deneyimi üzerinden şekillenen apokaliptik bir dünya tasarımını anımsattığını söylemek mümkündür.

### **3. Sonuç**

Sarı; bir limonsa ekşilik, güneşe sıcaklık, insan yüzüye hastalık, altınsa güç gibi anlamlara gelebilir. Bu rengin ilişkide oldukları değıştikçe anlamın değışmesi de olasıdır. Ancak sarı rengin bahsedilen bu anlamları sadece tanımladıkları nesneye ya da biçime göre değil, aynı zamanda rengi algılayan kişiden hareketle de değerlendirilebilir. Bu sebeple bir renk için kesin ve değışmez bir anlamdan bahsetmek söz konusu olmadığı gibi, kurulacak her yeni bağlantıyla mevcut anlam çeşitlenebilir. Bu araştırmada incelenen eserlere bakıldığında görülecektir ki ressam anlatmak istediği konuyu renklerle ifade edebilir, anlattıkları aracılığıyla renge anlamlar yükleyebilir. İzleyici, sanatçının hiç düşünmediği bir ilişkilendirme ile renk karşısında bambaşka düşüncelere kapılabilir, eser-renk ilişkisini farklı çağrışımlarla yorumlayabilir. Bu sebeple, bu araştırmada ele alınan eserlerde sarıya atfedilen anlamların hiçbirisi son bir söz konumunda olmadığı gibi farklı bakış açılarıyla, farklı deneyimlerle, kurulacak her yeni bağlantıyla tekrar yorumlanmaya açıktır. Sonuç olarak bir renk; kişi, zaman, mekân, durum, kültür, içinde bulunulan koşullar gibi birçok değışkene bağlı olarak anlam kazanmaktadır ve bu durum renge yüklenen anlamların çeşitliliğinin sebebi olarak değerlendirilebilir.

### **Kaynakça**

- Adams, L. S. (2010). *A History of Western Art*, New York: McGraw-Hill Education.
- Barber, B. (2015). *Through the Eyes of Vincent Van Gogh*, Londra: Arcturus Publishing Limited.
- Chilvers, I. (1996). *Animals in Art*, Danbury: Grolier Educational.
- Erhat, A. (1989). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Evans, G. (2017). *The Story of Colour: An Exploration of the Hidden Messages of the Spectrum*, Londra: Michael O'Mara Books Limited.
- Gogh, V. V. (2013). *Theo'ya Mektuplar*, çev. P. Kür, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich, E. (2007). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Yayınevi.

- İncil. (2012). İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi & Yeni Yaşam Yayınları.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Krausse, A.C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Tarihi*, çev. D. Zaptcıoğlu, İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Myers, B. (1953). *50 Great Artists*, New York: A Bantam Book.
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., & Cayton, D. L. (2015). *Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama*, çev. N. B. Kuru, ve A. Kuru, İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Ögel, B. (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş (Cilt VI)*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Prideaux, S. (2012). *Edvard Munch: Behind the Scream*, New haven ve Londra: Yale University Press.
- Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. B. Madra, S. Gürsoy, ve İ. Usmanbaş, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şentürk, L. V. (2016). *Analitik Resim Çözümlemeleri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yengin, H. (1997). "İletişimde Renklerin Anlamı", İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 0(5), 197-204.

### İnternet Kaynakları

- Eckmann, S. (2016). "Spotlight Essay: Max Ernst", Mildred Lane Kemper Art Museum, <https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/node/11286>, Erişim Tarihi: 27.01.2023.
- Sorabella, J. (2008). "The Crucifixion and Passion of Christ in Italian Painting", Met Museum, [https://www.metmuseum.org/toah/hd/pass/hd\\_pass.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/pass/hd_pass.htm), Erişim Tarihi: 23.01.2023.

### Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Antonio Allegri da Correggio, Kutsal Gece, 1528-1530, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 256x188 cm, Gemäldegalerie, Dresden.  
[https://www.wga.hu/html\\_m/c/correggi/madonna/night.html](https://www.wga.hu/html_m/c/correggi/madonna/night.html) Erişim Tarihi: 29.01.2023.
- Görsel 2. Paul Gauguin, Sarı İsa, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 92x73 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, New York.  
[https://www.wga.hu/html\\_m/g/gauguin/02/6pould05.html](https://www.wga.hu/html_m/g/gauguin/02/6pould05.html), Erişim Tarihi:29.01.2023.
- Görsel 3. Fra Angelico, Çarmıha Gerilme, 1420-1423, Ahşap Üzerine Tempera, 63,8x48,3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437007>, Erişim Tarihi:29.01.2023.
- Görsel 4. Edward Munch, Cehennemde Otoportre, 1903, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 82x66 cm, Munch Museum, Oslo.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/668283>, Erişim Tarihi:29.01.2023.

Görsel 5. Vincent Van Gogh, Bir Ressam Olarak Otoportre, 1887-1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x50 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0022V1962#details>, Erişim Tarihi: 29.01.2023.

Görsel 6. Franz Marc, Manzaradaki At, 1910, Tuval üzerine yağlı boya, 85x112 cm, Folkwang Museum, Essen.

<https://artsandculture.google.com/asset/horse-in-a-landscape/vwGb3MJdCB56GQ?hl=tr>,

Erişim Tarihi: 29.01.2023.

Görsel 7. Caspar David Friedrich, Bulutların Üzerinde Yolculuk, 1817, Tuval Üzerine Yağlı Boya 119,5x99,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

<https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-5161/wanderer-ueber-dem-nebelmeer?term=wanderer&context=default&position=0>), Erişim Tarihi: 09.09.2023.

Görsel 8. Caspar David Friedrich, Rügen Adasının Kireç Kayalıkları, 1818, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x71 cm, Kunst Museum, Winterthur.

Krausse, A.C., (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Tarihi, Literatür Yayıncılık, İstanbul, s.58.

Görsel 9. Max Ernst, Sessizliğin Gözü, 1946, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x143 cm, Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis.,

<https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/collection/explore/artwork/541>, Erişim Tarihi: 29.01.2023.

## **BELLEĞİN AÇILIMLARINDA SANATTA EV KAVRAMINI YENİDEN OKUMAK**

### **REREADING THE CONCEPT OF HOME IN ART IN THE EXPANSIONS OF MEMORY**

**İmre Deniz Işıктаş\* , Gamze Boz Sülüoğlu\*\***

#### **Öz**

Ev geçmişten günümüze gelen süreçte sadece temel ihtiyaçların karşılandığı bir alandan evrilerek duygusal ve zihinsel bir olgu olarak ele alınmaktadır. Psikanaliz ile ev kavramı açıklanırken anne bedeni, rahim içi varoluşta bireyin ilk evi olarak düşünülebildiği gibi bireyin kendi bedeni de içinde yaşanan ev olarak değerlendirilebilmektedir. Bellek ve evin ilişkisi çeşitli açılardan incelendiğinde evin bölümleri ve içerisindeki nesnelere kurulan ilişkilerin belleği besleyen yapılar olduğu görülmektedir. Çalışmada bellek, kimlik, aidiyet, güven gibi unsurlar, eve dair izlenimleri örneklendiren sanat yapıtları aracılığı ile açıklanmıştır. Bu açıdan sanat, tüm gündelikliği ile evi bir kavram olarak ele almaya ve onun anlamını genişletmeye aracı olmaktadır. Bu çalışmanın sanatın izlenebilir bir zeminde eve dair söylemlerle, evin zihinsel varlığını güçlendirerek ona yeni açılımlar getirmesi bununla da literatüre katkı yapması beklenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Ev, Bellek, Kimlik, Aidiyet, Sanat.

#### **Abstract**

Home is considered as an emotional and mental phenomenon that has evolved from an area where only basic needs are met in the process from the past to the present. While explaining the concept of home with psychoanalysis, the mother's body can be considered as the first home of the individual in intrauterine existence, in this context, the individual's own body can also be considered as the home in which the individual lives. When the relationship between memory and the house is analysed from various perspectives, it is seen that the parts of the house and the relationships established with the objects therein, are structures that nourish memory. In the study, elements such as memory, identity, belonging and trust are explained through artworks that exemplify impressions of home. From this point of view, art is a means of addressing the house as a concept in all daily life and expanding its meaning. In this study, art is used in a traceable ground with discourses about home. It is expected to contribute to the literature by strengthening the mental existence of the house and bringing new insights to it.

**Keywords:** Home, Memory, Identity, Belonging, Art.

---

*Araştırma makalesi // Başvuru tarihi: 03.09.2023 – Kabul tarihi: 13.12.2023*

\* Araştırma Görevlisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, imredenizceramics@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7689-8353>, Samsun/TÜRKİYE.

\*\*Araştırma Görevlisi, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Seramik Tasarımı Bölümü, gamze.sulusoglu@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-6224-4009>, Ankara/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

İnsanoğlu başlangıcından günümüze gelen süreçte ev kavramını değiştirerek ve dönüştürerek var etmektedir. Aslında insan kendisine dört duvar ve bir çatı oluşturabildiği tüm yapılara ev olarak bakabilir. Bu onun korunma ve doğa şartlarına uyumlanmasına yardımcı olmakla beraber aynı zamanda içsel bir güven duygusu tatmini yaşamasına imkan verir. Ev kavramı kimlik, benlik, aidiyet, mahremiyet gibi birçok yapıyı da içinde saklar dolayısıyla ev hem maddi hem de sembolik bir alan olarak geniş bir düzlemde ele alınmaktadır.

Kavramların nasıl tanımlanacağı onları ele alan ilgili disiplinlerin perspektifleriyle doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda; mimari, felsefe, edebiyat, sosyoloji, psikoloji, tarih, coğrafya, antropoloji gibi farklı disiplinlerin ev kavramına yönelik yapacağı tanımlamalar, ilgili disiplinlerin bakış açılarının ekseninde farklılık gösterecektir. Bu farklı bakış açıları evin anlamını zenginleştirmekle beraber evin tanımının net bir biçimde yapılamamasına yol açmaktadır. Ev söz konusu olduğunda sadece biyolojik ihtiyaçların karşılandığı fiziksel bir alandan değil; sosyal, kültürel, politik ve kişilerin günlük yaşam deneyimlerine anlam verdikleri duygusal bir alan olarak da ele alınmalıdır. Evin insanla olan bu çok yönlü ilişkisi birçok açıdan incelenebilir ve tanımlanabilir.

Bellek ve ev ilişkisinde, kişinin zihinsel ve fiziksel dünyasının paralelliği izlenebilmektedir. Belleğin işleyişinde; kodlama, depolama ve geri getirme süreçleri etkindir. Evin de kişinin tüm yaşantısını, özelini en başından itibaren oluşturduğu, her bir hareket ve nesneyle aslında bir bakıma kodladığı, bunları depoladığı ve yeri geldiğinde eskiye dönebildiği bir alan olarak bellek görevini sürdürdüğü düşünülebilir.

Kişinin ilk yaşam alanı aslında doğumundan öncesine uzanmaktadır. İlk evimiz; kapalı, sıcak, biyolojik ihtiyaçların tümünün sağlanarak gelişimin tamamlandığı anne karnı olarak görülebilmektedir. Psikanaliz, anne karnı ve bebeklik çağı ile ev ilişkisini güven içinde yaşanan ilk yer olarak açıklamaktadır. İlerleyen yaşlarda bireyin belleğinde yer eden ilk anılar anne veya bakım veren kişilerle kurduğu dünyaya ve zamanının tümünü geçirdiği eve aittir. Geçiş nesnelere itibaren dönüşen nesne algısı; kimliğin, aidiyetin ve geçmişin göstergeleri olarak tanımlanabilmektedir. Yaratıcı edim bu ilişki üzerinden düşünüldüğünde, nesnelere ve sanatın birbirini etkilediği çıkarımına varılabilir.

İnsan ve mekan deneyimi sanatta da yaygın olarak ele alınmaktadır. Ev, mekan kavramı çerçevesinde öznel bir yapı olarak öne çıkmaktadır. Sanatı da kişinin öznel dünyasını çeşitli imgelerle ifade ettiği bir alan olarak tanımlarsak, ev ile ilişkisi yadsınamayacak ölçüde önemlidir. Birçok sanatçı için ev kavramı; önemli olayları, duyguları ve ilişkileri deneyimledikleri fiziksel ve duygusal bir alanı temsil ettiğinden, doğası gereği bellek ve anılarla bağlantılıdır. Bellek sözcüğü konusu olduğunda evin önemi daha da öne çıkmakta ve kişinin sanatsal üretiminde ev; duygularını, geçmişini, yaşamını, ilişkilerini imgesel düzeyde ifade etmesi için hem aracı hem de doğrudan kullandığı bir dil gibi okunabilmektedir.

## **2. Ev ve Belleğin Tanımlanması**

Ev, insan varoluşunun gereksinimleri sonucu ortaya çıkmış, zaman içerisinde de dönüşerek insanın ruhsal ve fiziksel birçok ihtiyacına cevap vermiştir. Bachelard (1996:34-35) evi şu cümlelerle ifade etmiştir: “Ev, insan yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir”.

Evin ifade ettiği fiziksel ve duygusal tüm öğeleri tam olarak kavrayabilmek için; yerleşim, mekan, yuva gibi aslında benzer olan ve zaman zaman birbirleri yerine kullanılabilen bu kavramları da tanımlamak gereklidir. Yerleşim, bireylerin veya toplulukların yaşamlarını kurdukları ve sürdürdükleri ortamı ifade eder. Yerleşim sadece evi kapsamaz aynı zamanda köy, mahalle, kent ve bu fiziksel yapılarla birlikte onları kültürel, coğrafi, sosyolojik açıdan ifade eden bir olgudur.

Mekan ise Türk Dil Kurumu sözlüğünde; ev, yurt, bulunulan yer olarak tanımlanmaktadır (TDK Güncel Sözlük, 2023). Doğan Kuban (2002:15) mimarlık kavramlarını açıklarken mekanı, boşluk ve onu sınırlayan öğelerin oluşturduğu bir yapı olarak ele alır. Mekanın boşluğu sınırlayan bir yapı olmasının yanı sıra hareket ve ışıkla da var olduğunu belirtir. Mekanın tanımında boşluğun çerçevesi ev ile alakalı olarak duvarlar, çatı, odalar gibi yapıları aklı getirmektedir. Ev kişilerin yaşamını sürdürdüğü bir mekan olarak çeşitli işlevlere sahip olan bölümleri ile zaman içerisinde gerçekleşmiş yaşamışlıkları da içermektedir. Henri Lefebvre

(2014:141) zaman ve mekanın bağından söz eder: “Zaman ve mekan, dokuları bakımından birbirinden ayrılmaz: Mekan bir zamanı içerir, zaman da bir mekanı (...)”. Ev geçmişi, şimdiki ve geleceği taşıyan kişisel bir mekan olarak zamanla ilişki içerisinde. Bir mekanın ev olabilmesi için içerisinde yaşanılması gerekir. Bachelard (1996:33) bu fikri şu cümleyle açıklar: “İçinde gerçek anlamda oturlan her mekan, ev kavramının özünü kendi içinde barındırır”.

Ev bir mimarlık terimi olarak düşünüldüğünde, barınmayı sağlayan ve ikamet yeri olarak hizmet veren fiziksel bir yapıyı ifade eder. Yapının duvarları, çatısı, odaları gibi fiziksel özelliklerini vurgulayan somut bir kavramdır. Yuva ise fiziksel yapının ötesinde kişilerin belirli bir yerde ilişkilendirdiği duygusal ve kişisel bağlılığı vurgulamaktadır. Bachelard (1996:32) bununla ilgili: “Çünkü evimiz bizim dünya köşemizdir. Bizim -sık sık yinelenildiği gibi- ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmosdur” der. Ev ile ilgili tüm bu tanımlamalar aslında benzer ve birbirleri ile ilişkili kavramlar olarak öne çıkmaktadır. Günlük dilde ve yazında bu kelimeler birbirleri yerine geçecek şekilde ifade ediliyor olsalar da aslında birey için farklı anlamları işaret ettikleri görülür. Bu çalışma kapsamında ev kelimesi, kullanıldığı yere göre bu kavramları içerecek şekilde kurgulanmıştır.

Evin zihinsel özellikleri söz konusu olduğunda bireyle arasındaki etkileşim büyük bir önem kazanmaktadır. Anne karnından yetişkinliğe ve hatta yaşamın sonuna kadar hayatın geçtiği yer olarak ev; güvenin, aidiyetin ve kimliğin oluşmasında aracı olmaktadır. Bellek ise kişinin yaşam boyu edindiği tüm deneyim, bilgi ve anıları saklayan bir yapı olarak kişinin içerisinde doğup büyüdüğü ev ile ilişkisinde geniş bir yer tutar. Çünkü bir ev, içindeki yaşanmışlıklarla oluşur, bu noktada ev ve bellek devamlı birbirini geliştirir. Cevizci (1999:111) belleği şu şekilde tanımlar: “Geçmişteki deneyimleri, tecrübe ve yaşantıları anımsayabilme yetisi. Deney ya da tecrübeleri, anımsama zihinde canlandırma ve geçmişi şimdide koruma gücü. Anımsayan öznenin, geçmiş yaşantılarına, bilinç hallerine ya da geçmişte algılamış olduğu nesnelere ilişkin çıkarımsal olmayan bilgisi (...)”. Bellek şimdiki kurabilmek için geçmişi saklar, geçmişle şimdinin bağını kurar. Ev de geçmişin, şimdinin ve geleceğin kurulduğu bir yapı olarak bellekle devamlı içindedir.

Belleğin ev ile ilişkisinde bireylerin yaşam öyküleri, benliği, kimliği ile otobiyografik anıları söz konusudur. Conway ve Pearce (2000:261) otobiyografik bellek için: “Benlik,



duygular ve kişilik deneyimi, yani bir birey olarak, bir kültürde, zaman içinde kalıcı olma deneyimi için, temel öneme sahiptir” der. Otobiyografik anılar, kişinin bir olayı; nerede, nasıl, hangi zamanda ve duygularla yaşadığını depolayan bellektir. Münir Göle (2007:27), kimlik ve anıların derin bağından şu satırlarla bahsetmiştir:

Hepimiz otobiyografilerimizi yazarız bir anlamda. Bir anıyı aktarırken eğlendirmek, bağ kurmak, baştan çıkarmak gibi amaçlar güdüyor olabiliriz, ama bu anlatımın asıl işlevi kendimizi tanımlamaya yardımcı olmaktır. Hikâyelerimiz dinleyene olduğu kadar, kendimize de kim olduğumuzu anlatır ve bu yolla hayatımıza tutarlı bir kılıf dikeriz. Anımsanan olgu anlamlı bir yer tutuyorsa, kişinin kimliğini belirleyen hayat anlatısının bir parçasına dönüşür.

Bellek yeri geldiğinde anıları olabildiğince gerçekçi şekilde gün yüzüne çıkarır. Ev ise bireylerin yaşamında en çok vakit geçirdiği, aidiyet duygusunu yaşadığı ve mahrem bir alan olarak hatırlamanın odağındadır. “Otobiyografik belleğimiz ve anılarımız bugün kim olduğumuzu belirlediği gibi; bugün kim olduğumuz da kişisel geçmişimizi nasıl hatırladığımızı döngüsel biçimde etkiler” (Acar, 2020:1). Dolayısıyla ev, öznel olan çoğu duygu, olay ve ilişkinin kesiştiği bir alan olarak da anılarla dolu geçmişi saklamakta ve otobiyografik hatırlamanın merkezinde yer almaktadır.

Bireylerde bellek oluşumunu anlamak, belleğin kaç yaştan itibaren aktif şekilde kullanıldığını belirlemek, geçmişin ve anıların çözümlenmesine yardımcı olmaktadır. Çocukluk Amnezisi, hatırlamanın 2-3 yaştan sonra devreye girdiğini açıklayan bir olgudur. İnsanlarda genel anlamda hatırlanan en eski olayın üç yaş sonrasına denk gelmesi uzun yıllardır incelenen bir konudur. Gülgöz (2018:22) bu olguyu şöyle açıklar:

4 yaşından önce yaşanmış olaylardan hatırlanan olsa bile, bunlar daha çok bir görüntü, bir resim niteliğinde olup, olay örüntüsü içermemektedir. Hatırlananların ne derece gerçekten kişi tarafından yaşanıp hatırlandığı da sorgulanabilir; çünkü bu olaylar genellikle aileler tarafından çokça anlatılan ve dolayısıyla, kişinin gerçekten deneyimlediği bir anıdan ziyade, dinlediği olayları kafasındaki imgelerle birleştirip oluşturduğu ve kurguladığı olaylar olabiliyor.

Smith ve (vd. 2014:291) yetişkinlerin olayları farklı kategorilere göre kodladıklarını, bu kodlamada bağlamın önemli olduğunu ve olayları, birbirleri arasında ilişkiler kurarak hatırladıklarını ifade ederler. Çocukluk amnezisinde ise ilk çocuklukta böyle bir kategorize etme işlemi yapılmadığından, o yıllardaki anıların unutulmuş olabileceği ihtimali üzerinde durmuşlardır. Çocukluk amnezisinin varlığı, hangi yaşlara denk geldiği, kişilerin anıları hatırlama şekli ve sürelerinin incelemesi belleğin çözümlenmesi açısından önemlidir. Çünkü

bireyler hayatlarının ilk yıllarında zamanlarının büyük bir kısmını yakın çevreleri ve yaşamakta olduğu ev ile ilişki içerisinde geçirirler.

Ev ile kurulan ilişkiler, kişilerin yaratımlarında da belirleyici öğeler içererek psikolojileri için yol gösterici olmaktadır. Yavuzer (1995:68), çocuk ve ev ilişkisi için “Ev, çocuğun duygusal yaşamının olduğu merkezdir. Ev figürü çocuk resimlerinde çok erken dönemlerde belirir. Çocuk dünyasında evin önemli bir yeri vardır. Ev, güvenliğin, aile içtenliğinin, yaşam garantisinin yansımasıdır. Evlerin çok sayıda ve çeşitli olmasına karşın çocuk için tek bir ev vardır: Kendi evi” demiştir. Çocukların çizdiği ev ile ilgili resimlerin analizlerinin yapılması ile duygusal yaşamları yorumlanabilmektedir. Dumanı tüten bir ev sıcak bir aile ortamında büyüyen bir çocuğu ifade edebileceği gibi, pencerelerin şekli ve boyutları veya kapının tokmağı gibi çeşitli ayrıntıların varlığı ile çocukların aileleri ile olan ilişkileri okunabilmektedir. Bu noktadan bakıldığında ev, çocukluktan itibaren kişilerin hem zihinsel hem de psikolojik durumlarını yansıtan bir olgu olarak öne çıkmaktadır.

### **3. İnsanlığın İlk Evi, Beden Olarak Ev ve Sanat İlişkisi**

Evin tarihinin geriye doğru izini sürmek insanı mağaralara kadar götürebildiği gibi insanın kendi bireysel tarihselliğinde ise yaşamın ilk dokuz ayına kadar gidilebilir. Bireyin ilk yaşamı anne karnında başlar ve anne karnı huzuru, bireyin ilk evinin de burası olduğunu, yaşamın ilerleyen dönemlerinde de çeşitli yollarla ona hissettirir. Freud (2019:65), anne cinsel organı ya da anne bedeni ile ilgili olarak şöyle söylemiştir: “(...) bu unheimlich yer, başlangıçta her birimizin bir zamanlar yaşadığı, tüm insanların ilk Heim’inin (ev) girişidir”. Burada insanlığın ilk evinden söz ederken Almanca Heim kelimesini tercih etmesi oldukça önemlidir.

Freud, tekinsizi tanımlamak üzere yazmış olduğu metnin ilk sayfalarında heimlich ve unheimlich (tekinsiz) kelimelerini karşılaştırdı. Freud’un (2019:37-40) bu metinde yer verdiği heimlich kelimesinin karşılıklarına odaklanıldığında; aşina olunan, tanıdık olan, ev veya aileye ait olan, aidiyet hissedilen, güvende ve iyi hissedilen, ev gibi fikrine yakın, başkalarının gözlerinden uzak, gizli olan yani mahrem olan, gizli anlamında ve mahrem anlamında insan bedenindeki heimlich yerler (kadın cinsel organı) gibi nitelemeler göze çarpar.

Bu nedenle Freud (2019:65) çalışmasının ilerleyen bölümlerinde insanlığın ilk evini, anne karnı olarak göstermiş ve yaşamın ilerleyen dönemlerinde çeşitli deneyimlerin bu rahim içi var oluş düşlemlerine sebep olarak olumlu ya da olumsuz biçimde deneyimlendiğinden söz etmiştir. Burada böyle bir bilginin zihinsel olarak var oluşu doğal olarak bilinçdışı ile ilişkilendirilmektedir. Yani çeşitli deneyimlerden elde edilen uyarıların bu ulaşılamaz bilinçdışı içeriği yeniden çağırması söz konusudur.

Sanatta da bu konu üzerine çeşitli çalışmalar görmek mümkündür, Gamze Boz'un çalışmalarının ana çerçevesi bilinçdışı ve onun çıkarımlarıdır. Eserlerinde çoğunlukla hibrit bedenleri kullanan sanatçı katı, net, pürüzsüz figürlerini seramik malzemeyi kullanarak oluşturmaktadır. Çalışmalarında kadını son ve başlangıç olarak tanımlar. Çünkü kadın, doğasından gelen var etme, yaratma edimiyle yaşamı başlatandır. Görsel 1'de yer alan Femme Fatale eseriyle her ne kadar kadının toplumdaki yerinden bahsetse de aslında işaret ettiği bölgeyi de bir nevi kutsamaktadır. Kadına yönelik korkunun sebebi olarak gösterilen erojen bölge, tekinsiz olmaktan çıkıp heimlich bir kutsama alanına dönüşür. Çünkü insanlığın ilk evi olan anne bedeni ve insanlığın yaratımında aracı olan erojen bölgeler varoluşun özünü oluşturmaktadır.



**Görsel 1.** Gamze Boz, Femme Fatale, 2021, Seramik, Neon Aydınlatma, 20x35x25, Kişisel Arşiv

Eserde bu bölgedeki ışılandırılmış derin boşluk, farklı temsiliyetlere imkan verir ve boşluğun yeni anlamlar üretme kapasitesi, ifadenin esasını oluşturmaktadır. Erojen bölgedeki

boşluğu oluşturan sarmal, mekan hissi ve ev çağrışımlarını güçlendirirken, ilk evin kaynağı olarak düşünüldüğünde beden ve ev ilişkisini toplumdaki kadına yönelik korku bağlamıyla yeniden kurgulamaktadır.

Bedenlerimiz de içinde yaşadığımız yer olarak ikinci sembolik evimiz gibi düşünülebilir. Örneğin Trigg (2012:33): “Yaşadığımız yerler içimizde yaşar. Daha doğrusu, bu yerler bedenlerimizde yaşar, görünür ve görünmez, var olan ve olmayan uzamsal bir tarihin yerleri olarak (...)” diye ifade eder. Yine Trigg 'e (2012:34-35) göre belleğin kökenleri bedendedir ve beden söz konusu olduğunda belleğin işlevi neredeyse otomatiktir. Beden edindiği deneyimleri belleğe kaydeder ve bu hatıraların yeniden çağrılması için yine beden o deneyimi hatırlaması beklenir. Bedenin bu türlü işleyişi, tüm bu deneyimi öz-bilince yansıtması ile gerçekleşir. Yani, kişi tanımadığını düşündüğü bir mekana girdiğinde, o mekanın sahip olduğu ışık, ısı, atmosfer vb. gibi nesnel özelliklerin bedende duyumlara dayalı olarak bir şeyler uyandırması söz konusudur. Beden ve yer birlikteliği geçmişten bir şeyler çağırır, fakat neyin ve kimin geçmişi olduğu belirsizdir. Burada bedenin algıladığı şey henüz bilincin kavramadığı ve onun için görünmez olan şeylerdir. Bu nedenle beden hem içinde yaşadığımız yer olarak hem de yaşadığımız yerleri kendi duyumları ile canlı bir şekilde içimizde yaşatması sebebiyle önemlidir.

Beden ve ev ilişkisine bakıldığında en iyi ifade yollarından birisi de sanattır. Louise Bourgeois dış dünyanın imgelerini kullanarak, içsel dünyasını ortaya koyan eserleriyle tanınan bir sanatçıdır. Sanatçı üretimlerini otobiyografik bir bakış açısından yola çıkarak oluşturmaktadır. Çocukluğunu, aile hayatını, kadınlığını, büyüdüğü ortamı çeşitli metaforlar kullanarak farklı medyumlarla ifade eder. Cell serisi ile sanatçı geçmişinin izini sürmektedir. Görsel 2a ve 2b'de yer alan Cell XXVI isimli çalışmada; tellerden oluşturulmuş bir kafes, bir ayna, iki beyaz etek ve çalışmanın merkezinde havaya asılarak konumlandırılmış kendi ekseninde dönen hibrit bir beden görülmektedir. Bu beden, kozayı andıran formu ve merkezde yer almasıyla, çalışmanın en dikkat çekici ögesi olarak tanımlanabilir. Etrafındaki her şey sanki onun varlığındaki ifadeyi güçlendirmek için kurgulanmıştır.



**Görsel 2a.** Louise Bourgeois, Cell XXVI, 2003

**Görsel 2b.** Louise Bourgeois, Cell XXVI, Detay, 2003

Sanatçı bu seride her bir hücre ile farklı hikayeler anlatmaktadır. Cell XXVI en dış katmanda çelik tellerden oluşan ama kapıya sahip bir yapı ile izleyiciyi karşılar. Bu mekan yarı saydam görüntüsüyle kişinin içinden kolaylıkla çıkabileceği ama sert metal yapısıyla da bir şekilde kişiyi içinde tutan bir oda gibi inşa edilmiştir. Sanatçının otoportre olarak merkezde konumlandığı figürün kendisini ifade ettiğini varsayılırsa, geçmişini anlattığı çocukluk evinin ruhu çalışmada okunabilmektedir. Kendi merkezinde dönen hareketli figürün iki yanında bembeyaz masumiyeti çağrıştıran etekler cansız bir şekilde asılı dururlar. Tüm bunların karşısında normalden oldukça büyük bir makyaj aynası da figürün farklı açılardan görüntüsünü yakalamaktadır. Ortada koza gibi asılmış beden, kendisini koruyan, sarmalayan formuyla yaşamın daha ilkel yönünü içinde barındırmaktadır. Sanatçının bu bedeni bir nevi kozaya dönüştürerek kendisini koruma altına alan bir ev gibi kurguladığı söylenebilir. Ayna, sanatçının kendisi ve geçmişiyle yüzleşmesine aracı bir nesne olarak algılanabilmektedir. Mekandaki kıyafetler büyümek, dönüşmek gibi anlamları taşıyan objeler olarak düşünülebileceği gibi sanatçının annesini de temsil eden nesnelere olarak tanımlanabilmektedir.

Bourgeois'nın çalışmalarında annesi ile olan ilişkisi önemli bir yer tutar. Ailesinin tekstil işi yapması, sanatçının çalışmalarında kumaşı sıklıkla kullanmasına aracı olmuş, bu

şekilde annesiyle olan bağına malzeme aracılığıyla sürdürmüştür. Bourgeois (2007) bunu kendi cümleleriyle şöyle ifade eder: “Çalışmalarım bir ilişkinin portreleridir ve en önemlisi annemdir. Şimdi, ona karşı olan bu duyguların benim diğer insanlarla olan etkileşimime nasıl yansıdığı ve işimi nasıl beslediği hem karmaşık hem de gizemli. Hala mekanizmayı anlamaya çalışıyorum”. Ev, beden ve bellek ilişkisi noktasında bu çalışma, geçmişi yeniden yorumlayan farklı bir kurgudan oluşmaktadır. İçinde yaşanılan evin, ailenin ve bedenin sanat aracılığıyla yine ve yeniden yaratılması, sanatçı için geçmişin izlerini sürerek geleceği oluşturma çabasını ifade etmektedir.

Beden hafızası ve yaşam alanı olarak ev, bedenin iki yönünü göstermektedir. Thomas Fuchs (2018:2) bedenin bu iki yönünün sadece fiziksel bedenle sınırlı bir iç sistem olarak görülmemesi gerektiğini söylemektedir. Bedene bürünmüş varlıklar olarak bu kabın içinde kendi kendimizi yönetir, doğumdan itibaren dış dünyayı keşfetmek için duyu-motor becerileri de beden aracılığı ile kullanırız. Bu nedenle iç ve dış olarak beden ilişkisi sadece fiziksel değil, tarihsel boyutu ile de ele alınmalıdır.

Freud (2019:10-13) bilinçdışı üzerine yaptığı çalışmalarda beden üzerine birçok şey yazmıştır. Özellikle dürtü ve güdü gibi kavramlardan söz ederken bu iç uyaranlar ile bedensel eylemi birlikte ele almakta bunları bir eylemin parçası olarak sunmaktadır. Psikanalizin, dürtü veya güdülerle ilgili olarak bedenin başat rolüne yaptığı vurgu Fuchs'un (2018:3-5) da belirttiği gibi psişenin sembolik ya da örtük anlamları için birincil yansıtma alanı olarak beden önemli bir yer haline gelmiştir.

#### 4. Ev, Bellek ve Sanat İlişkisi

Bebeklik dönemleri güven duygusunun ilk hissedildiği zamanlar olarak tanımlanabilir. Bebek ve bakım verenin ilişkisi, güven ve bu güvenin sürdürülmesi üzerine kurulmaktadır. Erikson (1968:97-102) sekiz aşamalı psikososyal gelişim kuramında ilk aşama olarak, *Temel Güven, Güvensizlik* başlığıyla bu dönemi açıklamaktadır. Bebeğin doğumundan itibaren ilk 18 ayı kapsayan bu sürede bakım verenin bebeğin ihtiyaçlarını düzenli ve uygun şekilde gidermesiyle bebekte güven duygusunun oluşmasını ve sürdürülmesini, bununla da bireylerin kimlik oluşturmalarına uygun bir zeminin sağlandığını detaylandırmıştır.

Buradan yola çıkarak ilk bebeklikte bireylerde güven duygusunun oluştuğu, dolayısıyla evin de bireylerdeki bu duygunun pekiştirilmesinde aracı olarak tanımlanabilmesi mümkün görülmektedir. Fiziksel olarak tüm ihtiyaçların uygun bir şekilde karşılanabildiği ve içerisinde yaşayanların dengeli ilişkiler kurduğu bir ev, ilk bebeklikten itibaren sağlıklı bir yaşam için olmazsa olmaz görülmektedir.

İlk ev olarak anne bedeninin tanımlanması sonrasında, güvenli ve huzurlu anne karnından adeta dünyaya fırlatılmış gibi hisseden bebek, benzer bir huzur arayışını yine annenin bedeninde bulur. Anne ile olan ilişkinin nesnesi memedir. Memenin olmadığı yerde bebek oto-tatmini için onu ikame edecek yeni nesnelere aramaktadır.

Winnicott (2014:19-24) buna geçiş nesnelere ya da geçiş olguları demektedir. Bebeğin ben olmayan, sahip olduğu ilk şey bu geçiş nesnelereidir. Ben olmayan diye belirtilir çünkü bebek için anne de meme de onun bedeninin bir parçasıymış gibi algılanmaya devam etmektedir. Dolayısıyla buradaki nesne ne bir iç nesnedir ne de bir dış nesne. Winnicott psikanalitik kabullerin aksine, ruhsallığı oluşturan dış ve iç gerçekliğe bir üçüncü olarak, geçiş nesnelereini ara bölge olarak gösterir. Bebek için bu nesnelere memeyi ikame eden bir yatıştırıcı olarak sembolik bir işlev görürken, bu nesnelere önemli bir özelliği de bunların gerçek nesnelere olmasıdır. Bu anlamda da sahip olunan ilk şeydir. Bunlar, genellikle bebeğin ilk aylarında yakınında bulunan ve ulaşabileceği ve güven duygusuyla ilişkilendirebileceği nesnelereidir. Bu nesnelere ile olan ilişki; çarşaf, battaniye, mendil gibi nesnelere tutma, ağzına götürme ve emme gibi deneyimleri içermektedir.

Winnicott (2014:22) uyku deneyimindeki bebeğin edindiği ritüellerden özenle bahseder. Bu durum bu araştırma için de özellikle önemlidir. Bebek uykuya geçişte yaşadığı endişe ve kaygı durumlarını yatıştırmak için bu geçiş nesnelereinden ısrarlı biçimde yararlanabilir. Bu nesne bir battaniye, yün yumağı, anneye ait bir eşya ve hatta bir sözcük, ezgi ya da bir davranış kalıbı da olabilir. Bebek bu nesne olmaksızın asla uyumaz ve bebek nereye giderse gitsin onunla taşınır. İleriki yıllarda hatırlanamayacak fakat ritüelin devam ettiği dönemde, bebeği, nesneyi sürekli olarak aynı şekilde deneyimlemeye iten bir şey olduğu göze çarpar. Bu da bebeğin erken gelişim evresinde bile çevresi ve nesnelere ile olan ilişkisinde belleğin kısmi rolüne işaret eder.

Nesneler ile bellek ilişkisini açıklayan bir başka örnek de unutma ediminde görülür. Bebeğin bu nesnelere ile olan ilişkisi, bebeğin o nesneye yönelik içsel yatırımlarına bağlıdır. Bu yatırım güçlü olduğu sürece nesne ile olan ilişki sürekliliğini korur. Fakat bu nesnelere yapılan yatırım giderek geri çekildiğinde nesnenin nihai sonu unutulmaktır. Winnicott (2014:24, 33) bu durumu sürgün edilme olarak ifade eder. Çünkü sağlıklı bir gelişim söz konusu ise içsel nesnelere olduğu gibi bir içe gömülme yani bilinçdışı bastırma söz konusu değildir. Nesne sadece anlamını kaybeder. Winnicott buna geçiş olgularının dağılmasını sebep gösterir. Yani öznenin kendini bulduğu kültür alanının tümüne yayılması söz konusudur. Winnicott'un geçiş nesnelere ile belirlediği bu ara bölgeyi sanat ve yaratıcılığın alanı olarak gördüğünü düşünürsek, bu nesnelere kültürel alanın içinde yaratıcı bir edimle dönüştürüldüğü de söylenebilir.

Burada özellikle dikkat çekilmek istenilen şey anne karnı huzuru ve güveni ile başlayan deneyimin doğumdan sonra da bebek ile anne arasındaki güven duygusuyla birlikte içsel yatırımların bebeğin çevresindeki nesnelere kaydırılması ile devam etmesidir. Bu nesnelere ister bilinçdışı gömülsün isterse belleğe sürgün edilsin, anlamını yitiren sadece nesnenin kendisidir. Deneyim ise bellekte ya da bilinçdışında bir şekilde hatırlanmak üzere yerini alır. Çünkü tıpkı anne karnından nesnelere geçişte gördüğümüz gibi aslen yaşam boyu dönüşür ya da Winnicott'un dediği gibi kültürel alana yayılır.

Hafızanın, kimliğin oluşumundaki etkilerini vurgulayan sanatçı Mike Kelley'nin Görsel 3'te yer alan ikinci el mağazalarından topladığı peluş oyuncaklar, doldurulmuş hayvanlar ve eski battaniyelerle yaptığı düzenleme, izleyiciyi bebeklik nesnelere ile yeniden buluşturur. Uzun saatler harcanarak, bir zanaat eseri olarak görülebilecek battaniyeler ve oyuncaklar çalışmanın ana unsurlarıdır. Çalışmaya bireyin bu unsurlarla kurduğu ilişkiler düşünülerek bakıldığında; hafıza, emek, zaman gibi kavramlar dikkat çekmektedir. Birileri için geçmişte derin bağlar kurdukları bu nesnelere zamanla unutulmuş, bir kenara atılmış ve şimdi eserle birlikte yeniden gün yüzüne çıkarılmıştır. İzleyici için tanıdık gelen bu imgelere bakmak geçmişle yeniden yüz yüze gelmek olarak tanımlanabilir.





Görsele 3. Mike Kelley, More Love Hours Than Can Ever Be Repaid, 1987

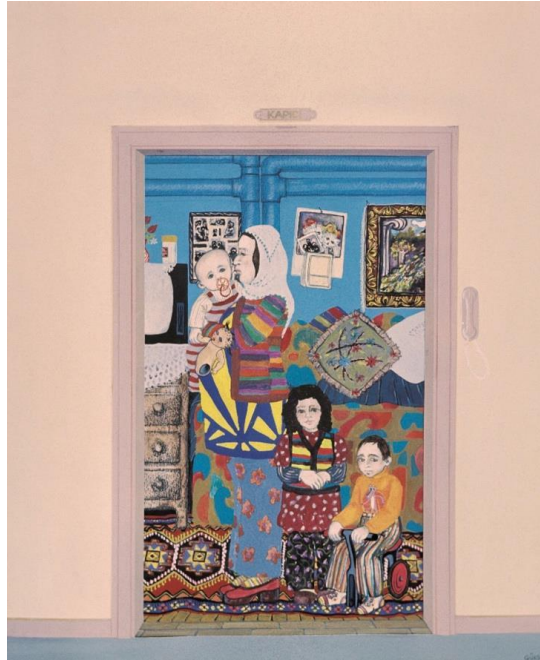
Bireylerin nesnelere kurduğu ilişkinin en erken bebeklik yıllarına dayandığı çıkarımıyla yetişkinlik yaşamının da bu nesnelere kurulan ilişkiler üzerinden tanımlanması mümkün olabilir. Kimlik bireyin doğumundan itibaren kendi kendine geliştirdiği bir yapıdır ve Ben kimim? sorusunun karşılığına işaret etmektedir. Kimliğin inşası doğumla başlayarak kişinin ölümüne kadar sürekli dönüşür. İçinde doğulan ve yaşamın sürdürüldüğu ev, kişisel ilişkilerle birlikte bireyin kimliğinin yapılanmasında büyük bir önem taşımaktadır.

Erikson'a göre bütün insan çocukları doğumdan yaşlılığa kadar bir seri gelişim aşamalarından geçer. Kişiler çocukluklarındaki iç ses ile etkileşimleriyle, birey olarak psikolojik ve duygusal ihtiyaçlarıyla ve sosyal etkileşimlerinin doğasıyla kendi düzenini bulmak zorundadır. Her aşamada çocuk, yeni içgüdülerle kendini ve başkalarını anlamının yollarını öğrenmeyi, dengeli bir öz düzenleme duygusu yaratmayı öğrenir. Tüm bu tecrübeler özgün bir insan kimliği gelişmesi ile sonuçlanır (Erikson'dan akt. Batra, 2013:250).

Kimlik gibi aidiyet de zaman, kültür, yer ve mekan gibi birçok kavramla ilişkilidir ve genel bir bakış açısıyla bir yere veya şeye ait hissetmek olarak tanımlanabilir. Kişi güven duyduğu ve bağ kurabildiği zaman aidiyet hisseder, ev de aidiyet duygusunun tatmininde önemli bir rol oynar. Bireylerin içine doğdukları ve yaşamlarını sürdürdükleri evde aidiyetlerinin izleri hissedilmektedir. Bunları en çok da bireyin kişiselleştirdiği kimliğinin bir parçası olarak tanımladığı yatak odası ve evin diğer bölümlerinde izlemek mümkündür. Bu

alanların kişiselleşmesinde nesnelere önemli roller üstlenirler. Nesnelere ve onlarla kurulan ilişkiler kişilerin aidiyet ve kimliklerinin oluşması ve sürdürülmesini destekleyen araçlardır. Özellikle kimlik, aidiyet ve kültür gibi kavramlar söz konusu olduğunda bir ev tüm bunların izinin kolaylıkla sürülebileceği bir göstergesi olarak görülebilir. Görsel 4'te yer alan Gülsün Karamustafa'nın Kapıcı Dairesi isimli yapıtı bir evi tam da burada bahsedildiği bağlamlar ile görselleştirmektedir.

Gülsün Karamustafa'nın çalışmaları bellek, göç, kadın, toplum gibi birçok ögeyi içermektedir. Onun eserleri sadece yaşadığı dönemin belirgin tarihinin izini sürmekle kalmamış aynı zamanda kayıt altına da almıştır. Türkiye'de köyden kente geçişin yarattığı melez kültürün imgelerini çalışmalarında sıklıkla konu edinmiş, o dönemin yaşayışı resimlerinde canlı bir şekilde gözlenmiştir. Sanatçının Kapıcı Dairesi isimli çalışmasında 1970'li yıllarda belirli bir kesimin yaşamını, ev içerisindeki imgelerle ifadelendirmesi görülmektedir. Çalışmada köyden göç etmiş ve apartman görevlisi olarak çalışan ailenin evinden bir kesite bakılmaktadır.



**Görsel 4.** Gülsün Karamustafa, Kapıcı Dairesi, 1976

Köyü terk edememiş, bir yanlarıyla da şehirli olamamış bu insanların arada kalmışlıkları yüz ifadelerinden, giyimlerinden ve ev içi nesnelere okunabilmektedir. Çalışmada kırsal kesimi simgeleyen motiflerin sıklığı, duvardaki halı, el işleri ve kentli kesime ait televizyon, kedili takvim gibi karşıt öğeler bir arada görülmektedir. Ev bağlamında kimlik, aidiyet ve belirli bir tarihsel perspektifte toplumsal bellek ilişkisini gözler önüne seren bir yapıda kurgulanmış bu eserle hem köydeki yaşamlarının izleri hem de şehirli olmanın ufak göstergeleri ortaya konulmuştur. Burada görüldüğü üzere evin içerisindeki eşyalardan kişilerin sosyoekonomik ve kültürel durumlarının incelenmesi sanat aracılığıyla mümkün olmaktadır. Eser, o dönemin belleğinin kaydını tutmuş, açık köy hayatının dar kapıcı dairelerine sıkıştığı gerçeğini gözler önüne sererek ait olamamanın verdiği huzursuzluğu hissettirmektedir.

Gülsün Karamustafa örneğinde olduğu gibi kimlik ve aidiyetin devreye girdiği evde, nesnelere bu kavramların taşınmasında birincil öğeler olarak düşünülebilmektedir. Bunlar; çocukluk oyuncakları, mobilyalar, dekoratif objeler, giysiler, takı ve kategorize edilemeyecek kadar çeşitli olan, bireylerin zamanla edindiği, farklı anlamlar yüklediği nesnelere Baudrillard'a (2011:22) göre "Çocukluk yıllarında yaşanan evlerin insanların anılarında bu kadar derinlemesine yer etmesinin nedeni hiç kuşkusuz yaşanan yer olarak adlandırılan mekânın sahip olduğu bu karmaşık yapı olup buraya belli bir şekilde yerleştirilen nesnelere atfedilen simgesel önemdir".

Ev ile ilgili nesnelere bireylerde; anıları, aile geçmişini ve dönemin kültürel kodlarını ifade ettiği söylenebilir. Günümüz sanatında da sıklıkla kullanılan ev içi nesnelere aslında belleğin, kişisel aidiyetin ve kimliğin bir yansıması olarak yer alırlar. Bunlar gerek bir anı nesnesi gerekse geçmişin ruhunu ifade etmesi açısından izleyiciyi de o dönemin atmosferine dahil etmesi sebebiyle ifadeyi güçlendiren araçlar olarak okunmaktadır.

Nesneler söz konusu olduğunda bazı ev eşyalarının, mobilyaların kişiyi geçmişe götüren bir aracı olarak düşünülmesi mümkündür. Sanat, belleği bir ifade biçimi olarak kullanarak izleyicide çeşitli duygular uyandırmaktadır. Kimi nesnelere sanat alanındaki kullanımlarıyla kişi çocukluğuna, aile evine, geçmişine yeniden dönebilmekte veya geçmişini andıran nesneye yeni bir gözle bakabilmektedir.

Sanatçı Sunbin Lim de ilgi çekici bulduğu nesnelere seramik malzemeyi kullanarak yeniden şekillendirmektedir. Aslen Kore’de doğan sanatçı, dünyanın çeşitli ülkelerini gezmiş ve zaman zaman bu ülkelerin kültürleri ile kendi kültürünü harmanlayan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu deneyimlerin verdiği ilhamla kendi içsel dünyasını birleştirerek ortaya çıkardığı eserlerde biraz kırık, karamsar bir etki bırakmak istemektedir. Görsel 5’te yer alan Night Table B çalışmasında Avrupa yapımı ahşap bir komodini kil ile yeniden yorumlamıştır. Kullandığı doku ve renklerle Kore’nin savaşla dolu geçmişine atıfta bulunmak istemiş olabileceği düşünülebilir.

Bu çalışma, normalde ahşap olması beklenen bir nesnenin, kırılabilir bir yapıda yeniden inşa edilmesi ile öne çıkmaktadır. Dönemi itibariyle Avrupa kökenli olduğu düşünülen bir forma sahip olan çalışmada, çeşitli renkler ve dokular abartılarak kullanılmıştır. Geçmişin hatırlanmasında aracı olan bu dönem mobilyasının kişiyi o yıllara götüren formuyla, farklı dokular ve renklerle kurgulandığı ve bununla da izleyiciyi nostaljik bir ikileme bıraktığı söylenebilir.



**Görsel 5.** Sunbin Lim, 2020, Night Table B, Stoneware Seramik

Sanatçının eski-yeni, ahşap-seramik, pürüzlü-cilalı gibi birçok karşıt öğeyi bünyesinde barındıran çalışması, izleyicide yeniden yorumlanması için birçok duygu uyandırmaktadır. Sanatın verdiği güçle, bireylerde belirli şekillerde kodlanmış olan bu nesnelerin imgelerini zihinlerde yeniden dönüştürmek mümkün görülmektedir.

Görsel 6'da yer alan Masa II çalışmasında; bir kilim ve ham bir ağaç kökünden oluşturulan masa görülmektedir. Bu çalışmada da Sunbin Lim örneğinde olduğu gibi belirli bir döneme ait ev içi nesnesinin yeniden yorumlanması söz konusudur. Ahmet Doğu İpek'in çalışmaları; kent, bellek, doğa, karmaşa gibi kavramları son derece detaylı bir bakış açısı ile sunmaktadır. Sanatçının çoğu çalışmasında bir bakıma kadraja aldığı tüm detaylar, aslında izleyene görünenin ötesini sunmak, hissettirmek ve düşündürmek içindir.

Toprağından ayrılan bir ağaç neye dönüşür? sorusu belki de bu çalışmanın içeriğini oluşturmaktadır. Nesnelerin büyük bir bölümü bir üretim süreci sonrasında evlerde yerlerini alırlar fakat insanoğlu, geçmişini sorgulamadığı o nesnelerin sanki en doğal halinde bir anda evde var olduğunu düşünmeye yatkındır. Bu çalışmada, nesneye dönüşmenin süreci ve malzemenin geçmişi görülmektedir.



**Görsel 6.** Ahmet Doğu İpek, Masa II, 2017, Fotoğraf: Ege Kanar, Cem Dinlenmiş.

İpek, Masa II ile aslında bir nesneye dönüşen varlığın geçmişi, ruhunu hatırlatır. Çalışmanın ikili doğası hem malzemenin geçmişi hem de geleceğini imleyerek yok olmamış bir belleği gösterir. Nesnelerin, kişiler için bir hatırlamayı tetiklemesinin yanı sıra, nesnenin kendisinin de bir geçmişi olduğunun hatırlatılması ile izleyiciye yeni bir alan açmaktadır. Yentürk (2017) bu çalışma için; "İpek'in bir kenarından oyarak ortaya çıkardığı Masa II, Türkiye'de hemen herkese tanıdık gelecek stiliyle, sıradan bir ev eşyasının öyküsünü anlatır

gibi yapsa da aslında serginin genelindeki fikri yineliyor: Görmezden gelinenlerin içindeki cevher, başka şekil ve koşullarda süren yaşam, direnç, uzlaşma, birlik” demiştir.

Evin ve içinde bulunan nesnelere, anılar ve bellekle olan bağının bireylerde çok derinlemesine bir ilişki ortaya koyduğu görülmektedir. Ev, fiziksel varlığının yanı sıra beden ve zihin üzerinde önemli bir etki faktörü olarak ifade edilmesiyle sanatsal çalışmalarda sıklıkla yer almaktadır. Gerek eve ait nesnelere gerekse de evi andıran, onun izini süren formlarla inşa edilsin, sanatın eve dair söylemleri çok çeşitli olabilmektedir.

Sanat, kişilerin gündelik duygu ve düşüncelerini ifade etmelerinde aracı olarak kullanılabilirdiği gibi bireylerin kendilerini en iyi şekilde ifade etmek için tüm yaratımlarını ortaya koyduğu bir alan olarak kendini gösterir. Kimi zaman yaşanan dönemin zorlukları, mutlulukları kısaca psikolojisi bir günlüğün kaydını tutar gibi sanatsal yaratım sürecinde izlenebilir olmaktadır. Bu yöntem aslında bir nevi otobiyografiktir çünkü yaratımın yaşantılar üzerine şekillenmesiyle kişinin belirli bir yaşam döneminin anlatıya dönüşmesi söz konusudur. Nihayetinde ortaya çıkan çalışmalar aslında belleğin kaydını tutmaktadır.

İmre Deniz Işıktaş'ın çalışmaları anılar, çeşitli anlar, geçmiş ve çocukluk üzerine şekillenir. Çoğunlukla otobiyografik eserler üreten sanatçının pandemi döneminde yaptığı Habitation serisi, çeşitli imgelerle o sürecin dönüşümünü anlattığı çalışmalara evrilmiştir. Seriyi ismini veren Görsel 7'de yer alan Habitation isimli çalışma pandeminin son dönemi ile yavaş yavaş yeniden hayata karışmanın vurgusunu taşır. Pandemi sürecinde evde uzun süreler geçirmenin etkisiyle evin anlamının kişilerde değişime uğradığı gözlenmektedir.



**Görsel 7.** İmre Deniz Işıktaş, Habitation, 2022, Porselen, Altın Yıldız, 50x30x25, Kişisel Arşiv.

Ev kişiyi tehlikelerden koruyan, güvende tutan bir yapı olarak öne çıkmaktadır. Ancak kişinin orada geçirdiği zamanın artmasıyla birlikte hem evin fiziksel yapısının hem de içerisindeki kişilerle kurulan ilişkilerin veya yalnız kalmanın, kişide zihinsel anlamda bir dönüşüme sebep olduğu görülmektedir. Çalışma, tüm bu fikirlerin ekseninde şekillenmiş olup ev bir dağ gibi kurgulanmıştır. Dağ, yüce bir varlık olarak zihinlerde yer edinmiş fakat kütesel, ağır, taştan yapısıyla kişiyi daraltmakta, üzerinde ağırlığını hissettirmektedir. Ev söz konusu olduğunda dünyayla iletişime geçmeyi sağlayan kapı ve pencere imgeleri eserde renkleriyle dikkat çeker. Dağın silüetinin vurgulanması da formu güçlendirmiş porselenin verdiği beyaz ve ferah his ile yeniden hayata karışmak ifadelendirilmiştir.

Ev, tüm bir yaşamın fiziksel izlerinin oluşturduğu bölümler ve nesnelere doludur, bellek ise her bir bölümün veya nesnenin aktifleştirdiği yaşanmışlıkları ortaya çıkarmaktadır. Eve bakıldığında bölünmüş yaşam alanları, işlevsel, dekoratif veya sanatsal nesnelere çevrelenmiş bir örüntü görülmektedir. Bütün bu örüntüye dikkatle bakıldığında ise kişilerin aidiyet duygusunu güçlendirdikleri, yaşam hikayelerinin okunmasında aracı roller edindikleri görülmektedir.

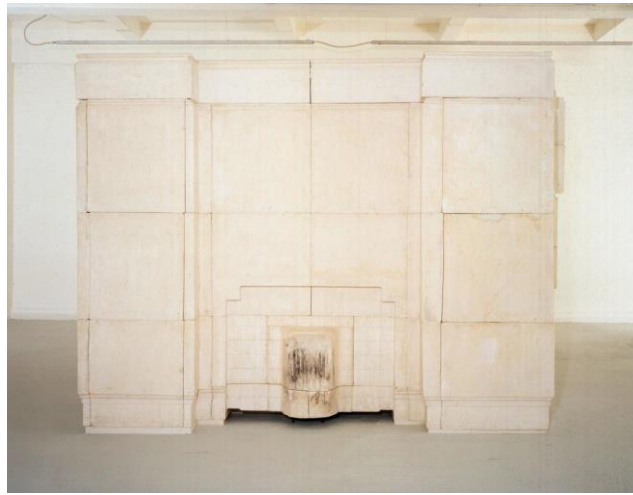
Bachelard (1996:42) içinde doğulan evin anıların ötesinde içimize kaydedildiğinden bahseder. Uzun yıllar geçmesine rağmen doğduğumuz büyüdüğümüz evdeki reflekslerin yeniden devreye gireceğini, gıcırdayan bir kapıyı aynı el hareketiyle açmamızdan, biraz daha yüksek merdiveni hatırlayıp takılmadan geçebileceğimizi söylemektedir. En basit şekilde ifade etmek gerekirse alışkanlık kelimesiyle tarif edebileceğimiz bu durumun yaşanması, aslında bellek ve onun ev ile olan bağının gücünü ortaya koyar. Nasıl ki ev içi nesnelere kişilerde derin bir yaşanmışlık, hatırlama, anlamlandırma duygusuna yol açar, evin içinde hareket etme şeklimiz de bizi eskiye götürerek içimize işlemiş olan evi yeniden yaşamamıza sebep olmaktadır.

Fuchs (2018:3-5) bunu: "Beden hafızası, bedensel deneyimleri günlük yaşam için bilinçdışı bir zemine oturtan eğilimlere dönüştürür" şeklinde açıklamıştır. Dolayısıyla beden hafızası örtük anlamın içinde saklı olan geçmiş deneyimin yaşandığı ana taşır ve tüm bunların ışığında Fuchs'a (2018:5-6) göre beden: "...edinilmiş ve organik olarak gelişmiş yatkınlıkların ve algılama, hareket etme, aynı zamanda arzulama ve iletişim kurma kapasitelerinin



toplamıdır. Beden hafızasına demirlenmiş deneyimler, bizi nesnelere ve diğer insanlarla ilişkilendiren görünmez bir ağ gibi çevreyi kaplar”.

Rachel Whiteread evin çeşitli odalarının, evle ilgili nesnelere kalıplarını almakta ve bunlarla ev olgusunu yeniden tanımlayan yerleştirmeler, heykeller inşa etmektedir. 1990 yılında bir odanın içine alçı sıvayarak oluşturduğu Görsel 8’de yer alan Ghost isimli çalışması, National Gallery’ of Art’da sergilenmiştir.



**Görsel 8.** Rachel Whiteread, Ghost, 1990, Alçı, National Gallery of Art

Bu çalışmada, Whiteread’in odanın boşluğundan yararlanarak oluşturmuş olduğu formla, aslında o odanın ruhunu, belleğini, geçmişini somut bir hale getirdiği görülmektedir. Odada yer alan pencere, kapı, süpürelilik, şömine gibi parçaların negatifi alınarak bakış açısını tersine çeviren bir vurgu yaratılmıştır. Sanatçı verdiği röportajda “(...) odanın alçısında tüm özellikleri tersine dönmüştü: şömine bir girinti olmaktan çıkıp dışarıya doğru çıkıntı yapıyordu; aydınlatma armatürleri ve kapı kolu ters çevrilmişti. Yani Ghost’a baktığınızda sanki duvarın içine hapsolmuş, tüm insanlar gittiğinde geride kalan boşluğa sessiz bir tanık gibisiniz” demiştir (Whiteread, 2017). Çalışmanın isminin ghost olmasının, asla girilemeyecek bir oda olarak tasarlanmasından ve terk edilmişlik hissinden kaynaklandığı söylenebilir. Sergilendiği mekanın içinde kurgulanmış bir oda olarak algılansa da aslında bir zamanlar birilerinin evi olan bu mekanın zamanda dondurulduğu düşünülebilir.



Whiteread, çalışmada şöminenin isi gibi, yaşanmışlığın verdiği hareketleri bir bakıma dondurmuş ve geçmişin ruhunu gözler önüne sermiştir. Bu çalışmadaki en önemli şey Bachelard ve Fuchs'un yukarıda belirttiği beden hafızasındaki alışkanlıkları sanatçının tersine çevirerek kullanılamaz hale getirmesiyle izleyiciyi zorlamasıdır. Sanatçı, gerçek bir alanın boşaltılarak ters kopyasının alınmasıyla oluşturduğu bu mekanı, sanata dair üzerine düşünülmesi gerekenlerle birlikte izleyicinin yorumuna bırakmıştır.

## 5. Sonuç

Sınırları olmayan bir çevre ve her tür tehlikeye açık sonsuz bir boşluk, insan için başa çıkılması zor bir durumdur. İnsan, o boşluğu daima sınırlandırma ve kendini de içine alacak biçimde çevreleyerek yaşadığı ev haline getirmiştir. Hem içinde yaşanan hem de içimizde yaşayan bir varlık olarak ev, bu çalışmada iki bakış açısıyla da ele alınmıştır. Her iki bağlamı da ortaya koyan rahim içi varoluş ilk ev olarak değerlendirilirken, sanatta ele alınış biçimleri de örneklendirilmiştir. Yaşamın ilk yıllarına dair bebek deneyimleri, ilk nesne ilişkileriyle birlikte güven, mahremiyet, aidiyet, sahip olma gibi kavramların inşasındaki rolleri sanatsal deneyimle birleştirilmiştir. İçinde yaşanan evin, içinde yaşadığımız bedene, deneyimler yoluyla nasıl işlediği, evin bedene yansıyan istemsiz müdahaleleri ile gösterilmiş bunun yanı sıra sanatın nesnesi olarak bedenün kişisel bir geçmişle bağı kurulmuştur.

Sanatsal yaratımda kişinin yaşam dönemlerinin, anılarının anlatıya dönüşmesi, ev ve insanın ilişkisi üzerinden irdelenmiştir. Evin çeşitli bölümlere işlevsel olarak ayrılması ve çeşitli nesnelerin bunlara göre organize edilmesi ile evin bir örüntü olarak algılandığı gerçeği, evin edindiği öznel kimlik ile sağlanarak nerede ve kim olduğumuzun tanımını daha iyi yapabilmemizi mümkün kılmaktadır. Ev ve insan sembolik olarak birlikte var olur. Bu nedenle sanatın, kimlik ve aidiyet duygusunu bu var oluş üzerinden ifade ettiği söylenebilir.

Bellek ve evin, birbirlerini destekleyen, zaman zaman birbirlerinin yerini dolduran yapılar oldukları göz önüne alındığında evin bölümleri, nesnelere, birer bellek görevi edinmekte ve kişinin geçmişle bağ kurmasını kolaylaştırmaktadır. Ev tıpkı belleğimizdeki anıları kodlamamız gibi yaşam boyu üzerine eklenerek büyüyen bir yapı olarak görülmektedir. Bu yapı depoladığı anılar ve onların hatırlanmasını sağlayan kodlar olarak nesnelere ve

bölmeler içermektedir. Bu nedenle ev içi nesnelere sanatın nesnesi olarak dönüştüğünde izleyici üzerinde önemli bir etki bırakmaktadır. Bir ev içi nesne ile karşılaşan her izleyicinin deneyimi öznel, etki ise kolektiftir diye ifade edebiliriz. Çünkü eve kimlik ve öznellik kazandırmanın birey olduğu gibi bireyin, kimlik ve benlik oluşumunun bir parçası da ev ve onun içerimleridir.

Çalışmada yer verilen eserlerle ifade edilmeye çalışılan eve dair izlenimler, somut birer örnek olarak ele alınmıştır. Eve dair söylenebilecek birçok kavrama yer verirken, her bir bakış açısı da sanat bağlamıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Bellek ve hatırlama edimleri ve bunların öznel ve duygusal karakterleri özellikle ev kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Sanatta bellek, hafıza ve kimlik konularının ev ile ilişkilendirilerek kullanılması tesadüf değildir. Sanatın bu doğal ilişkiyi sezinleyerek bir ifade biçimi olarak sunması konuyu derinleştiren teoriler ile paraleldir ve bu çalışma bu paralelliği ortaya koymuştur.

Yine bu çalışmada, hem okuyucu hem de sanat izleyicisi açısından evin anlamını genişletmek amaçlanmıştır. Sanat söz konusu olduğunda anlam hiçbir zaman sabit olmamakla birlikte katmanlı bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla izleyicinin ona yüklediği anlamlar, belleğindeki imgelerin zenginliğiyle yapının muhtemel anlamlarını da çoğaltmaktadır. Çalışmada evin çeşitli yönleri üzerinde durulması ile okuyucuda da beliren bu anlamları sanat aracılığıyla dönüştürmek hedeflenmiştir. Kısaca evin sanatsal zeminde yeni okumalarla incelenmesiyle, zihinsel olan bu kavramlara farklı bir gözle bakmak ve üzerine yeni şeyler söylemek istenilmiştir.

### Kaynakça

Acar, Ş. B. (2020). *Otobiyografik Bellek Gelişiminde Kültürel, Ailesel ve Bireysel Özellikler*, Ankara: Gazi Kitabevi.

Bachelard, G. (1996). *Mekanın Poetikası*, çev. Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Batra, S. (2013). "The Psychosocial Development of Children: Implications for Education and Society-Erik Erikson in Context", *Contemporary Education Dialogue*, 10, 2 (2013): 249–278. Sage Publications.

Baudrillard, J. (2011). *Nesneler Sistemi*, çev. Oğuz Adanır ve Aslı Karamollaoğlu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Conway, M. A., Pleydell-Pearce, C. W. (2000). "The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System", *Psychological Review*, 107, 261-288.
- Erikson, E. H. (1963). *Childhood and society*, New York: W.W. Norton Company.
- Erikson E. H. (1968). *Identity: Youth and Crisis*, New York: W.W. Norton Company.
- Freud, S. (2019). *İçgüdüler ve Baskılama*, çev. Derya Öztürk, Ankara: Tutku Yayınevi.
- Göle, M. (2007). "Bellek: Öncesiz, Sonrasız. Doğru Olmadığını Biliyorum Ama Öyle Hatırlıyorum", *Cogito*: Sayı 50, s. 23-30, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları.
- Gülgöz, S. (2018). Otobiyografik Bellek: Tanımı ve Temel Kavramlar, der. Gülgöz vd., *Hayatı Hatırlamak: Otobiyografik Belleğe Bilimsel Yaklaşımlar*, s. 13-27, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Kuban, D. (2002). *Mimarlık Kavramları: Tarihsel Perspektif içinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Smith, E. E., Hoeksema, S. N., Fredrickson, B. L., Loftus, G. R. (2014). *Atkinson ve Hilgard, Psikolojiye Giriş*, çev. Öznur Öncül ve Deniz Ferhatoğlu, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Trigg, D. (2012). *The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny*, Athens: Ohio University Press.
- Winnicott, D.W. (2014). *Oyun ve Gerçeklik*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Yavuzer, H. (1995). *Resimleriyle Çocuk: Resimleriyle Çocuğu Tanıma*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

### İnternet Kaynakları

- Bourgeois, L., Cooke R. (2007). Interview with Bourgeois: My art is a form of restoration. *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2007/oct/14/art4>, Erişim Tarihi: 07.06.2023.
- Fuchs, T. (2018), "Body Memory and the Unconscious". *Phenomenology Center Annual Symposium*, <https://dsc.duq.edu/phenomenology-symposium/18>, Erişim Tarihi: 01.02.2023. "Mekan", <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 05.06.2023.
- Whiteread, R., Ruiz, C. (2017). Rachel Whiteread The master caster. *The Gentlewomen*, <https://thegentlewoman.co.uk/library/rachel-whiteread>, Erişim Tarihi: 06.21.2023.
- Yentürk, S. (2017). Günlerin Getirdiği, *Unlimited*, <https://www.unlimitedrag.com/post/gunlerin-getirdigi>, Erişim Tarihi: 07.06.2023.

**Görsel Kaynaklar**

**Görsel 1.** Gamze Boz, Femme Fatale, 2021, Seramik, Neon Aydınlatma, Kişisel Arşiv

**Görsel 2a.** Louise Bourgeois, Cell XXVI, 2003, <https://www.sartle.com/artwork/cell-xxvi-louise-bourgeois>, Erişim Tarihi: 01.07.2023.

**Görsel 2b.** Louise Bourgeois, Cell XXVI, Detay, 2003, <https://www.artsy.net/artwork/louise-bourgeois-cell-xxvi-detail>, Erişim Tarihi: 03.07.2023.

**Görsel 3.** Mike Kelley, More Love Hours Than Can Ever Be Repaid, 1987  
<https://whitney.org/collection/works/7317>, Erişim Tarihi: 09.09.2023.

**Görsel 4.** Gülsün Karamustafa, Kapıcı Dairesi, 1976,  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190423>, Erişim Tarihi: 02.05.2023.

**Görsel 5.** Sunbin Lim, 2020, Night Table B, Seramik, Birebir Boyut.  
<https://sunbinlim.weebly.com/2020.html>, Erişim Tarihi: 03.04.2023.

**Görsel 6.** Ahmet Doğu İpek, Masa II, 2017, Fotoğraf: Ege Kanar, Cem Dinlenmiş,  
<https://www.unlimitedrag.com/post/gunlerin-getirdigi>, Erişim Tarihi: 15.03.2023.

**Görsel 7.** İmre Deniz Işıктаş, Habitation, 2022, Porselen, Altın Yıldız, 50x30x25, Kişisel Arşiv.

**Görsel 8.** Rachel Whiteread, Ghost, 1990, Alçı, Birebir Boyut, National Gallery of Art,  
<https://www.wsj.com/articles/q-a-with-artist-rachel-whiteread-1446750543>, Erişim Tarihi: 26.04.2023.

## ÇAĞDAŞ SERAMİK SANAT VE TASARIMINDA MAKSİMALİST EĞİLİMLER

### MAXIMALIST TRENDS IN CONTEMPORARY CERAMIC ART AND DESIGN

Figen Işıktan \*

#### Öz

Maksimalizm, fikir ve sanat hareketi olarak minimalizm ve post-minimalizme tepki olarak doğmuş, minimalizmin “az çoktur” felsefesinin yerine “az sıkıcıdır”, “çok çoktur” anlayışını ortaya koyan bir üsluba sahip olmuştur. Minimalizmin yalınlığından uzaklaşmış, abartıya ve karmaşaya yönelinmiştir. Maksimalizmin kökenleri 70’li yılların ortalarındaki Desen ve Dekorasyon eğilimi ile bağlantıdır. Bu hareket 1980’lerde yeniden canlanmış, dekoratif yaklaşımlarla çok etnikli ve çoğulcu, küresel geleneklerden ve kaynaklardan gelen maksimalist bir estetik görünümün benimsenmesinde rol oynamıştır. Bu çalışmada, Maksimalizm hareketinin seramik sanat ve tasarımı alanındaki etkileri araştırılmakta, özellikle son dönem maksimalist eğilimlerin tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Bu kapsamda; Maksimalizm hakkında literatür taraması yapılmış, bu alanda üretim yapan sanatçılar ve eserleri araştırılmış, kişisel internet siteleri ve mevcut kaynaklardaki bilgiler incelenmiş olup, sonuç bölümünde maksimalist eğilimlerin genel bir değerlendirmesi yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Modernizm, Postmodernizm, Minimalizm, Maksimalizm, Seramik.

#### Abstract

Maximalism, as an idea and art movement, was born as a reaction to minimalism and post-minimalism, and has adopted a style that reveals the understanding of “less is boring”, “more is more”, instead of the “less is more” philosophy of minimalism. Maximalism has moved away from the simplicity of minimalism and tended towards exaggeration and complexity. The origins of Maximalism are linked to the Pattern and Decoration trend of the mid-70s. This movement was revived in the 1980s, playing a role in the adoption of decorative approaches and a maximalist aesthetic view that was multi-ethnic and pluralistic, drawing from global traditions and sources. In this study, the effects of the Maximalism movement in the field of ceramic art and design are investigated, especially the aim is to identify recent maximalist tendencies. In this context; A literature review on Maximalism has been made, artists and their works in this field have been researched, personal websites and information in existing sources have been examined, and a general evaluation of maximalist tendencies has been made in the conclusion section.

**Keywords:** Modernism, Postmodernism, Minimalism, Maximalism, Ceramics.

### 1. Giriş

Post-modernizm sanat alanında, “1970 sonrasında bireyci, özgün, çeşitli kaynaklardan ayırım yapmadan etkilenmeye açık, genelde çarpıcı niteliklere sahip ve biçimsel bütünlüğü amaç gütmeyen çalışmaların sınıflandırıldığı genel bir yaklaşım türü olarak kullanılmaktadır”

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 04.09.2023 – Kabul tarihi: 06.12.2023*

\* Doç. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, isiktan@hotmail.com,  
<http://orcid.org/0000-0003-3869-9649>, Antalya/TÜRKİYE.

(Erzen, 1997:1507-8). Amerikan sanatının içinde oluşmuş, “sanata yönelik bir dizi stil, teori ve yaklaşım üretmiştir. Buna, post-minimalizm, maksimalizm, kendine mal etme, post-endüstriyalizm ve taraftarları bu kökeni reddetseler bile dekonstrüktivizm de dahildir” (Clark, 2011:10).

Maksimalizm, fikir ve sanat hareketi olarak minimalizm ve post-minimalizme tepki olarak doğmuş, minimalizmin “az çoktur” felsefesinin yerine “az sıkıcıdır”, “çok çoktur” anlayışını ortaya koyan bir üsluba sahip olmuştur. 20. yüzyılın sonlarında post-modernizmin etkisi altında üretilerek ve yaygınlaşarak sanat ve tasarım alanında görünür olmaya başlamıştır. Kökenleri araştırıldığında 70’li yılların ortalarında, Desen ve Dekorasyon eğilimi ve çalışmaları ile bağlantı kurulabilir. Bu hareket 1980’lerde yeniden canlanmış olup dekoratif yaklaşımlarla çok etnikli ve çoğulcu, küresel geleneklerden ve kaynaklardan gelen maksimalist bir estetik görünümünün benimsenmesinde rol oynamıştır. Maksimalizmi anlayabilmek için geri dönerek incelemek gerekir.

Çalışmada; az ve özün karşıtı ve aşırılığın sanatı olarak kabul edilen Maksimalizm hareketi hakkında kaynak taraması yapılmış, bu alanda üretim yapan sanatçılar ve eserleri araştırılmış, kişisel internet siteleri ve mevcut kaynaklardaki bilgileri incelenmiştir. Maksimalizm kavramına/eğilimine açıklık getirilmesinin ve özellikle günümüzde seramik sanat ve tasarımı alanında bir ifade dili olarak kullanımının belirlenmesinin alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## **2. Maksimalizm**

Maksimalizmin kökleri, minimalizmin kısıtlamalarına ve modernizmin sadeliğine karşı bir tepki olarak ortaya çıktığı 20. yüzyılın başlarına kadar uzanabilir. Sanatçılar geleneksel sanat normlarının sınırlarından kurtulmaya çalıştılar ve sanatsal ifadenin keşfedilmemiş bölgelerini keşfettiler (Themistokleous, 2023).

Maksimalizm yaklaşımını, 1963 yılında mimar Venturi'nin mimar Rohe'nin modernist “az çoktur” ifadesine verdiği “az sıkıcıdır” yanıtından almaktadır. Robert Venturi, 1966 yılında yayınlanan “Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki” adlı kitabında, modernizm eleştirisi yanı sıra modernizm karşıtlığını içeren bir plüralizm önerisi geliştirmiştir. Post-modernizmi açıklayan en

önemli kitaplar mimari alandan gelmiştir. Amerikalı mimar Charles Jencks'in 1977 yılında yayınlanan "Post-Modern Mimarının Dili" adlı kitabında; modernizmin başarısızlıklarını, özellikle de binalarının hafızası ve iletişim becerileri olmamasını şiddetle eleştirmesi dikkat çekmektedir. Bunun mimarının geçmişinden kopmasına ve hafızasının boşaltılmasına neredeyse tüm tarihsel referansların silinmesine yol açtığı ifade edilmektedir.

Genel olarak göstergebilim belirli bir dizge içinde (alansal), anlam ifade edecek şekilde bir kodlar bütününe (dilsel kodlar/dilsel olmayan kodlar) bağlı olarak bir araya getirilen göstergeleri ve üretildikleri dizgeleri çözümlene kuramıdır (Kalelioğlu, 2021:189). Bu işaretler/kodlar, bir binanın veya bir nesnenin göstergebilimcilerin anlam taşıyıcısı olarak adlandırdığı şeye dönüşmesini sağlayan -ikonik, dizinsel ve sembolik- bir dil sistemini içerir. Bu bağlamda mimaride işaretleri sunmanın birincil aracı olan süsleme, ortadan kaldırılmış ve bu şekilde de modernizmin iletişim kurma yeteneğini engellemiştir (Clark, 2011).

Post-modernizm göstergebilimin kavramsal aracını popüler hale getirirken, desen ve dekorasyona, alegoriye, anlatıya, figürasyona ve yeni bir tarihselcilik türüne dönüş olur. Çok sayıda mini hareket, deneysel tasarım firmaları, S.I.T.E.S. ve Memphis grubunu gibi atölyeler oluşur (Clark, 2011).

Aşırılığı, dekorasyonu ve lüksü kucaklayan, sanat tarihçisi Robert Pincus-Witten tarafından tanımlanan bir hareket olan Maksimalizm, 1970'lerde başlamıştır (Guyver, 2019). Pincus-Witten'in post-modern sanat üzerine incelemesi, "Postminimalizmden Maksimalizme: Amerikan Sanatı 1966-1986", 1987'de yayımlanmıştır. Hareketi neo-ekspresyonizmin çalkantılı başlangıcıyla ilişkilendirmiş olup, Julian Schnabel ve David Salle de dahil olmak üzere toplumun değişen taleplerine karşı belirgin bir tepki biçimi oluşturan bir grup sanatçıyı tanımlamak için kullanmıştır.

Maksimalizm, çağdaş sanatta formların aşırı karmaşıklığı, renk paleti ve sanat eserlerinin kompozisyonunun parlaklığı ve dekorasyon unsurlarının aşırı kullanımı ile karakterize edilmekte olup, minimalizmin tam tersidir. Sloganı "Ne kadar çoksa o kadar iyi"dir. Maksimalizm, sanatçının çalışmalarında sonuçlara değil, öncelikle yaratıcılık sürecine odaklandığı bir eğilimdir. Temel özellikleri şunlardır: Çalışmanın belirgin bir sosyal açıdan eleştirel yönelimi, erotik

motiflerin yaygın kullanımı, farklı tematik yönelime sahip nesnelerin ve nesnelerin arasında eşzamanlı varlık, sanat eserlerinin boyutları (Gxeniya, 2021). Maksimalizm, Rokoko ve Barok döneminden ipuçları almıştır.

Maksimalizm kavramının yaygınlaşması ile İran asıllı Alman sanatçı Daryush Shokof, 1991 yılında Maksimalizm başlığını taşıyan uzun bir manifesto yazmıştır. Bu manifestoya göre; maksimalist bir eser sadece minimalizme karşı çıkmak için yapılmamalı, eserin kendi içinde bir bütünlüğü ve estetik anlayışı olmalı, politik bilinçten ve eleştirel gözden de yoksun olmamalı, ironi ve mizahi unsurlar içermeli, aynı zamanda figüratif ve erotik olmalıdır(Aydoğan, 2022).

### **3.Seramik Sanat ve Tasarımında Maksimalizm**

Mark Del Vecchio'nun Postmodern Ceramics adlı kitabının giriş bölümünü yazan Garth Clark, postmodernizmin seramiğe yansımaları şöyle ifade etmektedir. Modernizmin karşıtıdır, parlak desenlidir, özgünlüğe duyulan saygıyı umursamaz, geçmişin stillerden alıntılar yapmaya, seramiğin doğasında bulunan her türlü semiyotik anlamı çıkarmaya hazırdır. Bu, seramiği özgürleştirerek onun tarihsel okuryazarlığını, mizahını ve hem gündelik yaşam hem de dekoratif sanatlarla ilişkisini ifade etmesine olanak tanımıştır.

Postmodern Ceramics adlı kitabında Mark del Vecchio, "Postmodern Look" başlığındaki ve post-modern sürece geçişi yansıtan seramikleri; renkli, popüler, geometrik, farkındalığı olan, akıllı, düzlemsel ve eğlenceli olan belirli bir stil veya look olarak tanımlamaktadır. Bu Look, parlak renkli paneller ve şeritler, eğlenceli formlar kullanır, desen dostu ve aşırı şıktır. Altta yatan yapı modernizmden türetilmiştir. Genel stil, bazı postmodern mimarlar, yani Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Matheo Thun, Robert Venturi ve Michael Graves tarafından tanımlanmıştır. Bu mimarların tümü endüstri için seramik tasarlarken, bu türde atölye seramikçilerinden örnekler de bulunmaktadır (Vecchio, 2001).

Memphis, 1981'de İtalya'nın Milano kentinde başlayan bir tasarım hareketidir. Ettore Sottsass öncülüğünde birçok tasarımcı ve mimarla beraber yola çıkmıştır. Minimalizm ve modern estetiğe takıntılı zamanın tasarım anlayışına karşı maksimalist bir duruştur (Günay, 2019). Tasarıma yönelik maksimalist, ikonoklastik yaklaşımıyla tanınan Ettore Sottsass, sıradan ev eşyalarını ve mobilyaları canlı renkler ve cesur, geometrik süslemelerle canlandırarak tasarım



dünyasında devrim yaratmıştır. Sanatçı, minimalizm ve art deco gibi yerleşik tasarım geleneklerini, Akdeniz manzarasının canlı renkleri ve 1980'lerde ticari olarak satışa sunulan sentetik malzemelerle ustalıkla birleştirir. Milano merkezli Memphis Group ve ötesindeki çalışmaları, bugün görsel sanatlar üzerinde etkili olmaya devam eden renkli, gösterişli bir tasarım çağını başlatır (http-1). Memphis gurubunun tek seramik sanatçı üyesi Amerikalı Peter Shire'dir (Görsel 1).



**Görsel 1.** Peter Shire, 1983.

1970'lerin ortalarında New York'ta gelişen P&D hareketi, “küresel geleneklerden ve kaynaklardan gelen, aynı zamanda yerel el sanatlarını benimseyen feminist sanat uygulamalarıyla da sıklıkla uyumlu olan maksimalist bir estetiği benimsemişlerdi” (Griffin, 2020). David Ebony'nin Yale University Press'de 2020 yılında yayınlanan “Gelişigüzel Desenler: 1970'ler ve 80'lerin Amerikan Sanatında Desen ve Dekorasyon Hareketi” adlı makalesinde: The Museum of Contemporary Art/Los Angeles'de 2019 da açılan, “Zevkle: Amerikan Sanatında Desen ve Dekorasyon 1972–1985” adlı sergi hakkında, sergi küratörü ve sergi kitabının yazarı Anna Katz ile söyleşisine yer verilmektedir. Burada Katz'ın ifadesiyle; Desen ve Dekorasyon (P&D) sanatçıları, batı sanatında yüzyıllardır yürürlükte olan uzun süredir devam eden, güzel sanatları (resim ve heykel) dekoratif veya uygulamalı sanatların, süslemenin ve zanaatın üzerine koyan yüksek ve alçak hiyerarşiye ve günü yöneten minimalist estetiğe bir meydan okuma yapmaktaydı. P&D hareketi, modernist “az çoktur” sözüne karşı çıkmış ve “daha fazlası daha fazladır” fikriyle hareket etmiştir. Maksimalizmin neden bu kadar güçlü olduğunu anlamak için geri dönerek incelemek gerekir.

Institute of Contemporary Art/Boston'da 2019 da açılan, “Daha Az Sıkıcıdır: Maksimalist Sanat ve Tasarım” adlı sergide ise küratör Jenelle Porter'ın sanat ve tasarım içindeki

Maksimalizmi araştırdığını görüyoruz. 1970'lerin sonunda ve 1980'lerin başında yapılan coşkulu sanat eserlerinin patlamasını çıkış noktası olarak alarak, maksimalist bir dürtü ile Desen ve Dekorasyon mirasının izini heykel, resim, seramik, mobilya vb. çağdaş işler üzerinden ele almaktadır. Bu bağlamda, P&D ekibinin çağdaşları ve sonraki nesilleri de içerecek şekilde genişleterek kapsamlı Maksimalizm vizyonunun mevcut savunucuları olarak gördüğü sanatçılara da sergide yer vermiştir.

Bu sergide maksimalist bir dürtü ile üretim yapan Desen ve Dekorasyon (P&D) akımının önemli bir temsilcisi ve bu mirasın izini çağdaş işlerine taşıyan Betty Woodman'ın kariyerini ortaya koyan çalışmaları da yer almaktadır. Bunlar; Window (1980) ve Of Botticelli (2013) dir (Görsel 2).



Görsel 2. Betty Woodman, 2013.

Süreç içinde birçok ülkede maksimalist eğilimler içeren yaklaşımlarla kişisel seramik ve karma sergilerin açıldığını, kitaplar ve makaleler yazıldığını görmekteyiz. Son dönemde öne çıkan karma sergilere; JamFactory Seppeltsfield galleride 2021 yılında açılan küratörlüğünü Caitlin Eyre'in yaptığı "Ceramica Maxima" sergisi, New Orleans, Lemieuxgalleries' de açılan 2022 yılındaki küratörlüğünü Christy Wood'un yaptığı "Bu Çok mu?" adı sergi, 2021 yılında açılan küratörü Stephen Markos olan, "Maximalist 180" adlı sergi örnek verilebilir.

#### 4.Günümüz Seramik Sanat ve Tasarımında Maksimalist Eğilimler

Yapılan araştırmalar sonucu, günümüz seramik sanat ve tasarımı alanında maksimalist eğilimler ile eser üreterek öne çıkan sekiz sanatçı belirlenmiş ve araştırmanın sınırlılığı bu kapsamda oluşturulmuştur. Konu hakkında yazılan makaleler ve yayınlar, sergi küratör değerlendirmeleri, sanatçıların kişisel beyanları belirleyici unsurlar olmuştur.

Tiffany Schmierer:

Kişisel internet sitesinde çalışmalarını şöyle tanımlamaktadır. Yoğun bir desen, görüntü ve ayrıntıyla sezgisel olarak bir araya getirilmiş seramik heykeller yaratıyorum. En aza indirmek yerine, görsel kültürümüzün karmaşıklığını benimsiyorum. Toplama ve düzenleme, bulunan malzemelerden inşa etme ve çizim sayfasını doldurma gibi biçimlendirici uygulamalar, maksimalist yaklaşımım ve estetiğim üzerinde sürekli bir etki yarattı. Heykellerimi, tutarlı bir bütün oluşturmak için fikir zincirlerinin katmanlandığı üç boyutlu kolajlar olarak düşünüyorum (http-2) (Görsel 3).



**Görsel 3.** Tiffany Schmierer, 2021.

Kirsten Stingle:

New Orleans, Lemieuxgalleries' de açılan ve küratörlüğünü Christy Wood'un yaptığı 2022 yılındaki "Bu Çok mu?" adı sergi, minimalizm estetiğinin antitezi olan Maksimalizmi ele almaktadır. Sergi, "daha çoktur" fikrini yücelten heykeller ve resimler içerirken, konu veya malzeme aracılığıyla eserlerinde fazlalığa yer veren sanatçılardan oluşmaktadır. Seçilen sanatçılar arasında; Carrie Ann Baade, Pippin Frisbie-Calder, Kate Gordon, Allan Inman, Shannon Landis Hansen, Joseph Holsapple, Denise Stewart Sanabria, Kirsten Stingle ve Jane Tardo yer almaktadır (http-3).

Bu sergide seramik çalışmasıyla dikkati çeken Kirsten Stingle'dir. Sanatçı porselen çalışmalarını çok katmanlı bir ustalık ve ifade düzeyine taşımaktadır. Tüm figürleri kalıp kullanılmadan elle şekillendirilerek yapılmıştır. Her bir seramik parçada sır altı, astar, sır gibi uygulamalar ile katmanlar oluştururken renk derinliği elde etmeyi de amaçlamaktadır.

Pişirimden sonra ise anlatım katmanlarını daha da geliştirmek için çeşitli mixed media elemanlarını kurup bir araya getirmektedir(http-4) (Görsel 4). Eserlerinde fiber, metal, kitap sanatları, ahşap ve sepetçilik gibi farklı malzeme ve ortamlarla iş birliği yaparak, farklı tekniklerin karmaşık bir karışımını bir anlatı formuna dönüştürmekte, heykellerini daha canlı hale getirmektedir.



**Görsel 4.** Kirsten Stingle, 2022.

Virginia Leonard:

Penny Craswell, The Design Writer'da 2018'de yer alan "Tasarım ve Maksimalizm: Minimalizm Karşıtı Hareket" adlı makalesinde; Maksimalist iç mekanlar ve tasarımların, tasarımcıya gerçekten yaratıcı olma, oyunu keşfetme ve uç noktalarda kendini şımartma imkanı sunduğunu belirtmektedir.



**Görsel 5.** Virginia Leonard, 2018.

Seramik alanında Yeni Zelanda'lı Virginia Leonard'ın ifade tarzının, görmeye alıştığımız formdaki seramiklerden çok uzak, büyük boy, asimetrik ve hayat dolu, her biri Maksimalist nesnelere ve bir grup halinde müthiş görünmektedirler diye ifade etmektedir (Görsel 5).

Ebony Russell:

JamFactory Seppeltsfield galeride, 2021 yılında açılan küratörlüğünü Caitlin Eyre'in yaptığı "Ceramica Maxima" sergisi, dokuz çağdaş Avustralyalı seramik sanatçısı tarafından seramiklerinin boyalı ve sırlı yüzeyleri aracılığıyla keşfedilen gösterişli bir renk, şekil, biçim, desen ve doku vitrinidir. Bu sergideki yoğun bir şekilde dekore edilmiş, gelişigüzel bir şekilde sırlanmış ve renklerle katmanlanmış sanat eserleri, ressamca bir estetiği ortaya koymakta ve dekoratif Maksimalizmde ve kasıtlı kusurlarda bulunabilecek sıra dışı güzelliğin altını çizmektedir. Katılımcılar: Ryan Hancock Claire Johnson, James Lemon, Tessy McAuslan-King, Bruce Nuske, Luke Ryan O'Connor, Kirsten Perry, Nadia Robertson ve Ebony Russell'dır (<http-5>).

Katherine Tamiko Arguile'in Indaily'de 2021' de yayınlanan Ceramica Maxima sergisini ele aldığı "Ceramica Maxima: Daha Fazlası Daha Fazlasıdır ve Daha Az Sıkıcıdır"adlı makalesinde; minimalizm sessiz alanlarla ve gereksiz olanın azaltılmasıyla ilgiliyken, kısıtlamaya burnunu sokar, her şeyde aşırılıkla her şeyi göze almaktadır diye ifade etmektedir.

Bu sergide öne çıkan sanatçılardan Ebony Russell; pasta süsleme sanatında kullanılan krema sıkma tekniği ile aşırıya bir övgü olan ve tamamen dekoratif süslemelerden yapılmış kaplar, şamdanlar ve taçlar yaratmaktadır (<http-6>). Russell, Avustralya'nın Sidney şehrinde yaşayan ve çalışan bir sanatçıdır.

Küratör Rhianna Walcott onun çalışmalarını şöyle ifade etmektedir; Ebony Russell'in süslü, barok heykelleri ve işlevsel sanat objeleri, kıvrımlı krema ve pasta dekorasyonundan oluşan ince detaylı görsel repertuarla karakterize ediliyor. Şekerli tatlı bir palette gerçekleştirilen uygulaması, romantikleştirilmiş, kitsch dekoratif süslemelerin tanıdık sözlüğünden yararlanıyor ve onlara çocukluğa geri dönen bir nostalji ve daha fazlasına, daha fazlasına, daha fazlasına yönelik kız çocuklarına özgü gibi bir özlem aşıyor (<http-7>).



Görsel 6. Wedgwood vazo ve Ebony Russell'in yorumu, 2021.

Avustralya'nın zengin stüdyo seramiği tarihi, üç kuşaktan oluşan yapımcılar tarafından şekillendirilmiştir. İşlevsel çömlekçilik geleneğinin öncülerinden ortamın sınırlarını zorlayan çağdaş sanatçılara kadar "Clay Dynasty" bu dönemin tamamı boyunca Avustralya stüdyo seramik uygulamalarını sergileyen ilk büyük sergidir. Clay Dynasty, Powerhouse tarafından 2020 ve 2021'de Avustralya'nın dört bir yanındaki seramikçilerden sipariş edilen bir dizi yeni eser de dahil olmak üzere Powerhouse müzesi koleksiyonu için edinilen 70 yeni nesneyi sunmaktadır (<http-8>). Russell, Clay Dynasty sergisi kapsamında müzenin kalıcı seramik koleksiyonundan kendisini kişisel olarak anlatan eserleri seçmeye ve bu parçalarla diyalog halinde yeni sanat eserleri yaratmaya davet edilmiştir. Bu davetin ortaya çıkardığı sanat eserleri Barok ve Rokoko'ya göndermelerle doludur. Ancak Russell'in seramik pratiği hakkında bilgi sahibi olanlar için, eserler aynı zamanda özü itibarıyla kendisine ait ve kökleri şimdiki ana dayanmaktadır(<http-9>). Ebony Russell, müze koleksiyonunda bulunan Wedgwood vazonun, seramik sürekliliğine uygun olduğu görüşündedir. Bu ilhamla tarih boyunca uzanan ve onu 21. yüzyıla taşıyan bir parça yapmak istediğini ifade etmiştir (<http-10>) (Görsel 6).

Lubna Chowdhary:

Kate Quinlan, Chowdhary'nin Victoria ve Albert Müzesi sanatçı ikamet programı sırasında ürettiği çalışmalarını hakkında yazdığı, "Küresel Tasarım Geçmişleri ve Çağdaş Sanat Pratiği (2): Lubna Chowdhary, V&A'da İkamet Ediyor"(2017)adlı ve Victoria ve Albert Müzesi Sanat Dergide yer alan makalesinde şöyle ifade ediyor; Chowdhary'nin seramik enstalasyonları,

gayri resmi olarak Maksimalist bir yaklaşım olarak tanımladığı, Orta Doğu ve Güney Asya sanat ve tasarım geleneklerine olan korkuya atıfta bulunarak, Batı Avrupa'nın modernist minimalizm vizyonlarını yüksek renk ve yüksek süslemeyle birleştiriyor. Chowdhary'nin V&A Seramik Galerisindeki sergisinin en önemli parçası, mimari model temaları üzerine inşa edilmiş, modernist mimar Adolf Loos tarafından tasarlanan bir evin Villa Muller'in (Görsel 7) özenle seramik dekor uygulanmış heykelidir. Chowdhary'nin seramik formu, Orta Doğu ve Güney Asya sanatından ilham alan form ve desenlerle Batı minimalizminin bir ikonunu kuşatan eğlenceli bir müdahaledir (Quinlan, 2017) (Görsel 8).



**Görsel 7.** Adolf Loos, Villa Muller.



**Görsel 8.** Lubna Chowdhary, 2017.

Diksha Gupta'nın Architectural Digest dergisinde 2021'de yer alan "Lubna Chowdhary'nin 'Belirli Zamanlar'ı, Modern Şehirlerin Akıcı Bir Yeniden Tasavvurudur" adlı makalesinde; aşırı desen, doku ve detay en basit formları süslüyor. Modernistler, işlevin karşısında süslemenin kaba durduğuna bizi ikna etmeye çalışırken, onun şehirleri ütopya peşinde koşmuyor ama şehirliliğin sürekli nabız gibi atan, örtüşen karşılıklı bağımlılığını bize geri yansıtıyor. Objeleri, apayrı olduğunu düşündüğümüz kavramları (endüstriyel ve el yapımı, süs ve işlev, fazlalık ve öz, tanıdık ve yabancı gibi) sorunsuz bir şekilde bir arada tutuyor ve bunların eşzamanlılığını, anlam ifade etmek için birbirlerine ihtiyaç duyduklarını vurguluyor diye ifade etmektedir (Görsel 9).





**Görsel 9.** Lubna Chowdhary, 2021.

Arhyun Lee:

Çarpıcı renkler ve merak uyandıran dokular, Arhyun Lee'nin çalışmalarının ana özelliğidir. Bunlar görsel olarak malzeme odaklı, gelenek ve çağdaş arasındaki her iki yönü de içermektedir. Gelenek ve çağdaş arasındaki alana bakarken amacı, seramiğin tanımı hakkında soru soran ve zanaat, tasarım ve sanat arasındaki sınırları bulanıklaştıran sıra dışı bir parça yaratmaktır(<http-11>).



**Görsel 10.** Arhyun Lee, 2018.

Frame dergisinde 2019'da yer alan Tom Morris'in "Bu Tasarımcı, Maksimalist Porselen Parçalarını Yaratırken Şekerlemeyi Düşünüyor" adlı makalesinde; "Imaginary Drinks" serisinde sanatçı çocukluk, renk, şekerleme hatıralarını tek kaplarda harmanlıyor. Şişeler, genç bir kızken bazı şeyleri yiyip içme anısından esinlenilmiştir. Renk ve biçimde, duygusal keşif duygusunu taklit etmeye çalışmaktadır şeklinde ifade edilmektedir (Görsel 12).



Mathieu Frossard:

The Artling galeri web yayınında yer alan Karen Yu'nun 2022 yılında yayınlanan "Eviniz İçin Maksimalist Tasarım Parçaları" adlı makalesinde Maksimalizm şöyle tanımlanmaktadır: Maksimalizm, maksimalist dünyada doymuş renk paletleri, karakteristik dokular ve desenler biçimini alır, "daha fazlası daha fazladır". Maksimalizmin karmaşıklığı, 1960'ların ortalarında gelişen Rokoko ve Neoklasizm gibi birçok farklı alt türü ve dönemi kapsar. Bu makalede seramik çalışması ile dikkati çeken sanatçı/tasarımcı Mathieu Frossard'dır.

Pépite galeride, Mathieu Frossard'ın atölyesindeki son dönem seramik parçalardan oluşan bir sergi "Workflow" yer almıştır. Bu sergi, Mathieu'nun işlerinde bulunabilecek farklı temaları ve estetiği çağrıştırmakta, gündelik nesnelerin sıradanlığına, çok da önemsiz klişe sözlere değil, Barok tarzın Maksimalizmine ve renk kullanımına atıfta bulunmaktadır. Aynı anda çekici ve itici, kesin ve kaotik, farklı görsel referanslarla çalışmalar yapmakta, çağdaş yaratıcılığın iyi tat, güzellik ve işlev gibi çeşitli yönlerini sorgulamaktadır (http-12) (Görsel 11).



**Görsel 11.** Mathieu Frossard, 2022.

Lisa Hartwig Ericson:

Kelly Beall, 2021 yılında Design-milk'de yer alan "Maximalist 180°: İsveç Tasarımına Yeni Bir Uç" adlı makalesinde; İsveç tasarımını düşündüğünüzde, muhtemelen aklınıza sade minimalizm görüntüleri gelir. Maximalist 180° bu düşüncüyü alt üst etmektedir. Küratörü Stephen Markos olan, on bir tasarımcı, Maksimalizm lehine ülkenin tarihini değiştiriyor. İsveç tasarımının Maksimalist eğilimli yaratıcılarının temsilcileri çiçeklerle çevrili beton bir kaykay parkında çalışmalarını sergilemektedirler diyor. Bu sergide seramik örneği olarak Lisa Hartwig Ericsson'un çalışması dikkati çekmektedir (Görsel 12).



Görsel 12. Lisa Hartwig Ericson, 2021.

## 5.Sonuç

Maksimalizm, yirminci yüzyılın sonlarında postmodernizmin etkisi altında minimalizme yoğun bir karşıtlık olan anti-minimalizm biçiminde ortaya çıkmıştır. “Az sıkıcıdır ve daha fazlası daha fazladır” estetik ilkelerinden yola çıkarak genişleme odaklı bir karaktere sahiptir. Sanat ve tasarım alanında postmodern ifade yöntemlerinden birisi olmuştur. Eleştirmenler ve tarihçiler Maksimalizm terimini hem dekoratif aşırı yüklemeyi ve görsel fazlalığı kucaklayan sanat eserlerini ve tasarımları hem de minimalist estetiğin indirgemeci niteliklerine karşı çıkan eğilimleri tanımlamak için kullanmışlardır.

Minimalist tasarım ifadesi, dekorasyonsuz bir endüstriyel estetiği savunan 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki Avrupalı modernistler tarafından öne sürülmüştür. Teorisyen Avusturyalı Adolf Loos, kültürel evrimin, gündelik nesnelere süslemelerin çıkarılmasını gerektirdiğini savunmuştur. Batı sanatının “yüksek sanat” olduğu perspektifini yükseltmek amacıyla üretilen kavramlara tepki Amerikan kökenli P&D hareketinden gelmiştir. Hareket dekoratif, batılı olmayan, kadın işi, ev içi kavramlarının *düşük* anlam yüklenerek kullanılmasına dikkat çekmiştir. Joyce Kozloff, Betty Woodman gibi seramik üreten sanatçılar, 1970'lerde ve 1980'lerin başlarında aktif olan ve minimalistlerin kavramsalcılığına karşı çıkan Desen ve Dekorasyon hareketinin bir parçası olmuşlardır. Dekoratif, kapsayıcı ve eklettik işler yaratarak buna meydan okumuşlar. İlhamlarını dünyanın dört bir yanından alarak; çok kültürlü, cinsiyetçi olmayan, sınıfçı olmayan, ırkçı olmayan, hiyerarşik olmayan bir sanat vizyonunu paylaşmışlardır.

Jenelle Porter, küratörlüğünü yaptığı 2019 yılındaki “Daha Az Sıkıcıdır: Maksimalist Sanat ve Tasarım” adlı sergide sanat ve tasarımın içindeki Maksimalizmi araştırmış. 1970'lerin

sonunda ve 1980'lerin başında yapılan coşkulu sanat eserlerinin patlamasını çıkış noktası olarak, maksimalist bir dürtüye sahip Desen ve Dekorasyon hareketi ve mirasına yönelmiştir. “Daha Fazlası Daha Fazlasıdır: Memphis, Maksimalizm ve Yeni Dalga Tasarımı” adlı kitabı 2019 yılında yazan Claire Bingham, Maksimalizm tarihini Ettore Sottsass tarafından kurulan, kuralları çiğneyen Memphis grubuna kadar uzatmış, 1980'lerin tasarımına, özellikle Memphis'e dönüp bunun şu anda maksimal olan her şeye olan sevgiyi nasıl şekillendirdiğini ortaya koymayı amaçlamıştır.

Süreç içinde maksimalist yaklaşımlar birçok sanatçı tarafından benimsenmiştir. Günümüzde Maksimalist yaklaşımı ifade dili olarak kullanan birçok grup/karma sergiler yanı sıra birçok bireysel sanatçı sergileri açılmaktadır. Bunlara bağlı yazılan makaleler ile yayınlanan kitaplar hareketin/eğilimin günümüz yansımalarının ortaya konmasında büyük katkı sağlamaktadır. Araştırmada, çalışmalarını Maksimalist veya Maksimalist bir ifade dili olarak tanımlayan/tanımlanan bir Türk seramik sanatçı ve tasarımcıya rastlanmamıştır.

Maksimalizmin seramik sanat ve tasarımı alanındaki son dönem yansımaları araştırıldığında; Kirsten Stingle, Virginia Leonard, Ebony Russell, Lubna Chowdhary, Arhyun Lee, Tiffany Schmierer, Mathieu Frossard, Hartwig Ericson çalışmalarıyla dikkati çekmektedir. Bu sanatçılar Maksimalizmin içerdiği kavramları başarıyla kullanmaktadır.

Maksimalist eğilimi benimseyen seramik sanatçıların çalışmalarını minimalizmin sadeleştirilmiş estetiğine karşı durmaktadır. Kil ortamı “daha fazlası daha fazladır” ifadesini çalışmak için sınırsız olanaklar sunmakta çok çeşitli teknik, stil, renk ve dokular sergilenebilmektedir. Sanatçılar seramik sanatı bağlamında; yüksek ve alçak, sanat ve zanaat, form ve dekor arasındaki sınırları ve hiyerarşileri bozarak dekoratif olanı benimsemektedirler. Maksimalizm eğilimini seçerek tüm kısıtlamaları reddetmekte ve her şeyde aşırıya kaçanı tercih etmektedirler.

Seramik, medeniyetin başlangıcından bu yana insanoğlunun bildiği en önemli kültür malzemesidir. Bu bağlamda, günümüz çağdaş sanatı içinde ve global kültürün yansıması olarak, maksimalist ifade dilinin varlığını sürdürmekte olduğunu tespit etmekteyiz.

**Kaynakça**

Bekleyen, A. (2007). "Mimari Yüzeyi Biçimlendiren Diyalektiğin Karşıt Tezleri: Minimalizm ve Maksimalizm", *Arkitekt Dergisi*, İstanbul: Şafak Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş. , Sayı 511, s. 20-29.

Bingham, C. (2019). *More is More: Memphis, Maximalism, and New Wave Design*, Almanya, Kempen:teNeues Publishing UK.

Erzen, J. N. (1997). "Sanatta Post-Modernizm", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yem yayınları, Cilt 3, s. 1507-1508.

Kalelioğlu, M. (2021). "Göstergebilim Kuramının Genel Bir Değerlendirmesi, Türkiye'deki Yeri ve Önemi". *Söylem Filoloji Dergisi*, 6 (1), s.189-200.

Vecchio, M. D. (2001). *Postmodern Ceramics*, NewYork: Thames & Hudson.

**İnternet Kaynakları**

http-11: "Ahryun Lee: About", <https://ahryunlee.com/about/>, Erişim tarihi: 15.08.2023.

Arguile, K.T.(2021). "Ceramica Maxima: 'More is More and Less is a Bore' ", InDaily Sanal Gazete, <https://indaily.com.au/arts-culture/visual-art/2021/05/19/ceramica-maxima-more-is-more-and-less-is-a-bore/>, Erişim tarihi:15.08.2023.

Aydoğan, Y.(2022). "Maksimalizm: Karmaşaya Övgü", Boboscope Sanal Dergi, [https:// boboscope.com/icerik/maksimalizm-karmasaya-ovgu](https://boboscope.com/icerik/maksimalizm-karmasaya-ovgu), Erişim tarihi:10.08.2023.

Beall, K. (2021). "Maximalist 180: A New Edge to Swedish Design", Design Milk Sanal Dergi, <https://design-milk.com/maximalist-180-a-new-edge-to-swedish-design/>, Erişim tarihi:13.08.2023.

http-6:"Ceramica Maxima Artist Profiles", <https://static1.squarespace.com/static/5b17732de17ba33546965817/t/602ddd15b05d035076e8fd75/1613618453251/Ceramica+Maxima+Artist+Profiles+.pdf>, Erişim tarihi: 01.08.2023

Clark, G. (2011). "Introduction: Meaning and Memory: The Roots of Postmodern Ceramics, 1960-1980", [https://art224.files.wordpress.com/2011/09/clark\\_pomointro.pdf](https://art224.files.wordpress.com/2011/09/clark_pomointro.pdf), Erişim tarihi: 13.08. 2023.

Craswell, P. (2018). "Design and Maximalism: the Anti-Minimalist Movement", The Design Writer Sanal Dergi, <https://thedesignwriter.com.au/design-and-maximalism/>,Erişim tarihi: 15.08.2023.

Ebony, D. (2020). "Patterns of Promiscuity: The Pattern and Decoration Movement in American Art of the 1970s and '80s", <https://yalebooks.yale.edu/2020/05/26/patterns-of-promiscuity-the-pattern-and-decoration-movement-in-american-art-of-the-1970s-and-80s/>, Erişim tarihi: 20.08.2023.

http-7:"Ebony Russell", <https://artereal.com.au/online-exhibition/ott/>, Erişim tarihi: 08.08.2023.

http-10: "Ebony Russell: Clay Dynasty, Video interview, Powerhouse", <https://ebonyrussell.com/f/ebony-russell-%7C-clay-dynasty-%7C-powerhouse?blogcategory=Featured+Artist>, Erişim tarihi: 04.08.2023.

Griffin, J. (2020). "With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art, 1972–85", <https://jonathangriffin.org/2020/02/04/with-pleasure-pattern-and-decoration-in-american-art-1972-85/>, Erişim tarihi: 21.08.2023.

Gupta, D. (2021). "Lubna Chowdhary's Certain Times is a Fluid Reimagination of Modern Cities". Architectural DigestIndia Sanal Dergi, <https://www.architecturaldigest.in/story/lubna-chowdharys-certain-times-is-a-fluid-reimagination-of-modern-cities/>, Erişim tarihi: 15.08.2023.

Guyver, F. (2019). "In Pictures: The Maximalist Revolt Against Minimalism", Frieze Sanal Dergi, <https://www.frieze.com/article/pictures-maximalist-revolt-against-minimalism>, Erişim tarihi: 18.08.2023.

Gxeniya. (2021). "Maximalism is a Vibrant and Sensual Art of Our Time", Culturical Sanal Dergi, <https://culturical.com/maximalism-is-a-vibrant-and-sensual-art-of-our-time/>, Erişim tarihi: 01.08.2023.

http-5:"JamFactory Presents Ceramica Maxima", Green Magazine Sanal Dergi, <https://greenmagazine.com.au/jamfactory-presents-ceramica-maxima/#:~:text=Add%20to%20Pinterest-,Green%20Magazine,-is%20Australia%27s%20leading>, Erişim tarihi: 17.08.2023.

http-4:"Kirsten Stingle:Home-1", <https://www.kirstenstingle.com/home-1>, Erişim tarihi: 12.08.2023.

http-3:"Lemieux Galleries: Is This Too Much a Group Show", <https://www.lemieuxgalleries.com/show/lemieux-galleries-is-this-too-much-a-group-show>, Erişim tarihi: 01.09.2023.

Morris, T. (2019). "This Designer Thinks of Candy When Creating Her Maximalist Porcelain Pieces", Frame Sanal Dergi, <https://frameweb.com/article/book/this-designer-thinks-of-candy-when-creating-her-maximalist-porcelain-pieces>, Erişim tarihi: 16.08.2023.

http-9: "Neo-Decorative Anti-Minimalism", <https://ebonyrussell.com/f/neo-decorative-anti-minimalism-4-may---28-may-2022-artereal>, Erişim tarihi: 02.08.2023.

Quinlan, K. (2017). "Global Design Histories and Contemporary Art Practice (2): Lubna Chowdhary in Residence at theV&A",Victoria ve Albert Müzesi Sanal Dergi, <https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/va-ceramics-resident-lubna-chowdhary-at-london-design-festival-2017>, Erişim tarihi: 19.08.2023.

http-1: "Rgb Press Release", [https://yossimilo.com/usr/documents/exhibitions/press\\_release\\_url/15/rgb-press-release.pdf](https://yossimilo.com/usr/documents/exhibitions/press_release_url/15/rgb-press-release.pdf), Erişim tarihi: 10.08.2023.

http-8: Savage, S. (2021). "Clay Dynasty at Powerhouse Museum", Broadsheet Sanal Dergi, <https://www.broadsheet.com.au/sydney/event/clay-dynasty-powerhouse-museum>, Erişim Tarihi: 08. 09.2023.

Themistokleous, G. (2023). "Discover Maximalism: Exploring the Bold and Diverse Art Movement", Adorno Sanal Dergi, <https://adorno.design/editorial/discover-maximalism-exploring-the-bold-and-diverse-art-movement/>, Erişim tarihi: 19.08.2023.

http-2:"Tiffany Schmierer: Home",<https://tiffanyschmierer.com/home.html>, Erişim tarihi:10.08.2023.

http-12: " 'Workflow' by Mathieu Frossard", <https://pepite.com.au/blogs/news/workflow-by-mathieu-frossard>, Erişim tarihi: 15.08.2023.

Yu,K. (2022). "Maximalist Design Pieces for Your Home", The Artling Sanal Dergi, <https://theartling.com/en/artzine/maximalist-design-pieces/>, Erişim tarihi: 11.08.2023.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1: <https://www.artic.edu/artworks/71891/scorpion-teapot>,Erişim tarihi: 13.08.2023.

Görsel 2: <https://woodmanfoundation.org/news/betty-woodman-in-less-is-a-bore-maximalist-art-design>, Erişim tarihi: 15.08.2023.

Görsel 3: [https://tiffanyschmierer.com/artwork/4078490-Connecting%20 Threads.html](https://tiffanyschmierer.com/artwork/4078490-Connecting%20Threads.html), Erişim tarihi: 10.08.2023.

Görsel 4: [https://www.artsy.net/show/lemieux-is-this-too-much?sort=partner\\_show\\_position](https://www.artsy.net/show/lemieux-is-this-too-much?sort=partner_show_position), Erişim tarihi: 09.08.2023.

Görsel 5: <https://thedesignwriter.com.au/design-and-maximalism>,Erişim tarihi: 15.08.2023.

Görsel 6: <https://ebonyrussell.com/f/ebony-russell-%7C-clay-dynasty-%7C-powerhouse>, Erişim tarihi: 17.08.2023.

Görsel 7: <https://adolfloos.cz/en/villa-muller>, Erişim tarihi: 16.08.2023.

Görsel 8: <https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/va-ceramics-resident-lubna-chowdhary-at-london-design-festival-2017>, Erişim tarihi: 16.08.2023.

Görsel 9: <https://www.architecturaldigest.in/story/lubna-chowdharys-certain-times-is-a-fluid-re-imagination-of-modern-cities/> , Erişim tarihi: 15.08.2023.

Görsel 10: <https://frameweb.com/article/book/this-designer-thinks-of-candy-when-creating-her-maximalist-porcelain-pieces> , Erişim tarihi: 15.08.2023.

Görsel 11: <https://www.le-space.com/previiously>, Erişim tarihi: 16.08.2023.

Görsel 12: <https://adorno.design/editorial/maximalist-180-sweden-at-adorno-london-2021/> , <https://adorno.design/pieces/blob-lamp/>, Erişim tarihi: 19.08. 2023.

## KARAMAN HALK OYUNLARI VE YÖRESEL KIYAFETLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

## A STUDY ON KARAMAN FOLK DANCES AND LOCAL COSTUMES

Cihan Ünver ÇABUK\*\* Mustafa KONUK\*\*\*

## Öz

Kültürel mirasımızın bir parçası olan geleneksel halk oyunlarımız ve geleneksel giysilerimizden örnekler sunulan bu çalışmada, konu ile ilgili bilgi ve veriler toplanıp, kendi içinde sınıflandırılarak incelenmiştir. Araştırma kapsamına alınan halk oyunları ve giyim kuşamların bölgesel özellikleri çerçevesinde yeniden değerlendirilmeleri kapsamında ele alınmıştır. Bu ulaşılan örnekler Karaman'a ait kültürel değerleri anlama, koruma altına alma, yerlerinin tespit edilmesi, yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması açısından önemlidir. Geleneksel yaşamların yaşatılarak gelecek nesillere aktarılmasında toplumun yapısı, düşünce tarzı, inanışlar ve beklentiler değerlendirilmeli ve yüzyıllardan bu topraklarda yaşayan bu geleneksel yaşam sürdürülmeye devam ettirilmelidir. Çünkü düğünlerde, festivallerde ve bayramlarda en önemli unsurlardan biri olan giyim-kuşam, oyunlar ve müzikler özellikleri ile aynı coğrafyada yaşayan topluluklar arasında hem farklılıkları hem de benzerlikleri içermektedir. Karaman'ın geleneksel yapısına daha fazla sahip çıkarak bu kültürün ve yaşam biçiminin gelecek kuşaklara aktarılabilmesi adına daha ayrıntılı çalışmaların yapılması gelecek kuşaklara bir borçtur. Bu çalışmalar sürecinde saha çalışmaları yapılarak elde edilen veriler kaynak oluşturacak şekilde düzenlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Karaman, Halk Oyunları, Yöresel Kıyafet, Giyim Kuşam, Müzik.

## Abstract

In this study, examples of our traditional folk dances and traditional clothes, which are a part of our cultural heritage, are presented, information and data on the subject were collected and analyzed by classifying them within themselves. The folk dances and clothing items included in the research were discussed within the scope of their re-evaluation within the framework of their regional characteristics. These samples are important in terms of understanding the cultural values of Karaman, protecting them, locating them, keeping them alive and transferring them to future generations. In keeping traditional lives alive and transferring them to future generations, the structure of the society, way of thinking, beliefs and expectations should be evaluated and this traditional life that has lived in these lands for centuries should continue to be maintained. Because clothing, games and music, which are one of the most important elements in weddings, festivals and holidays, contain both differences and similarities between communities living in the same geography. It is a duty to future generations to carry out more detailed studies in order to protect Karaman's traditional structure and transfer this culture and lifestyle to future generations.

**Keywords:** Karaman, Folk Dances, Local Clothing, Clothing, Music.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 25.09.2023 - Kabul tarihi: 15.12.2023*

\* Dr. Öğretim Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, Türk Müziği Anasanat Dalı, cihanunver@kmu.edu.tr, <https://orcid.org/000-0002-0583-320X>, Karaman/TÜRKİYE.

\*\* Dr. Öğretim Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı-Kilim Tasarımı Anasanat Dalı, mustafa-konukk@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4865-915X>, Karaman/TÜRKİYE.





öngörülmektedir. Değişen ve hızla gelişen dünyada birbirini etkileyen geleneksel sanat anlayışının bu alana katkı sağladığı görülmektedir. Bu durum dikkate alındığında geleneksel kültürün özellikle orijinal örneklerine ulaşılmasında böyle bir araştırmaya ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Model olarak bu araştırma projesinde saha tarama modeli kullanılmıştır. Saha tarama modeli, insanları kendi doğal ortamlarında gözlemlemeyi, etkileşime girmeyi ve anlamayı amaçlamaktadır (Tay, 2019:1175). Bulgular doğru bir şekilde gözlemlenerek, araştırmaya uygun olan yöntemler saptanmaktadır. Araştırma sırasında ulaşılan bilgiler, basılmış kitaplar, elektronik yayınlar ve kaynak kişilerden edinilmiştir. Elde edilen bilgiler, gözlem yolu ile birleştirilerek değerlendirme yapılmıştır.

Araştırma kapsamındaki yerleşim bölgeleri Karaman merkezi, ilçeleri ve mahallelerinden oluşmaktadır. Konu ise yöreye ait halk oyunu ve geleneksel kıyafetler ile sınırlandırılmıştır. Görüşmeler esnasında o yöreye ait halk oyunları, halk oyunları ve geleneksel giyim-kuşam hakkında bilgilere ulaşılmıştır. Görseller fotoğraflanarak belgelenmiştir. Özellikle giysilerin tanımlamaları yapılarak teknik özellikleri hakkında bilgilere ulaşılmıştır. Kişilerin o bölgede yaşadıkları süre ve araştırma konuları doğrultusunda ayrıntılı olarak görüşmeler yapılarak kaynak oluşturulmuştur. Sahada yapılan araştırmalar sonucunda toplanan veriler analiz edilmiş ve kayıt altına alınmıştır.

Verilerin analiz aşamaları şu şekildedir;

- Tespit edilen örnekler fotoğraflanarak kaydedilmiştir.
- Giysilerin yöresel özellikleri belirlenerek kayıt altına alınmıştır.
- Elde edilen bulgular kaynak kişilerden alınan bilgiler doğrultusunda düzenlenmiştir.

## **2. Karaman Halk Oyunları ve Yöresel Kıyafetleri**

İnsanoğlu ilk yaşadığı dönemlerden bugüne kadar doğada gerçekleşen değişimleri ve dönemsel geçişleri açıklamak, anlamak ve anlatmak için çaba göstermiştir. Bu değişimler ve gelişmeler yaşamını etkileyen sorunlar haline gelmiştir. Bunların ortaya çıkardığı olumsuzlukları ortadan kaldırmak ya da kendi lehine çevirmek için bazı oyun ve törenler düzenlemişlerdir (Örnek, 2000).

Günümüzde ve yakın tarihte özellikle kırsalda yaşayan, tarım ve hayvancılıkla uğraşan insanlar arasında kötü ruhların uzaklaştırılması, bereket dilenmesi ve eğlenme amacıyla oyunlar oynanmaktadır. Seyirlik oyun adını verdiğimiz bu oyunlar yılın belirli zamanlarında köylülerin bir araya gelerek sergilediği oyunlardır (Elçin, 1991:37-62). Bu tür oyunlar köy ve kırsal yaşamın insanlar ile sıkı sıkıya bağlantılı olduğu seyirliklere yansımaktadır. Yoksulluk, mevsimlerdeki değişimler ve önemli olaylar insanların bugün oynanan oyunları ortaya çıkarmasına sebep olmuştur (And, 1975:1-2).

### **2.1. Bölgenin Tarihi, Coğrafi Yapısı ve Sosyo-Ekonomik Durumu**

Araştırma alanı olan Karaman İli, İç Anadolu Bölgesi'nin alt ve Akdeniz Bölgesi'nin üst tarafının orta kesimlerinde yer almaktadır. Taşeli Bölgesi, Orta Toroslar'da Alanya'nın doğusundan başlayarak kıyıda Gazipaşa, Anamur, Bozyazı, Aydınçık ve Silifke'nin batı kesimleri ile iç kesimlerde Gülnar, Mut ve Ermenek'i kapsayan ve arazi yapısı çok kayalık ve engebeli olan bir bölgedir. Taşeli Platosu bloklar halinde olup, güneyde Akdeniz, batıda Antalya Körfezi'ne doğru sonlanır. İklimi çok şiddetli olup kışları çok sert ve uzun geçer. Bölgede nüfus coğrafi koşullar nedeniyle seyrek (Siler ve Şengün, 1986:33).

Ülkemizin en seyrek nüfuslu alanlarından biri olan Taşeli Platosu inceleme alanı mevsimlere göre değişim gösteren bir nüfus yapısına sahiptir. Özellikle yaz aylarında yaylacılık faaliyetleri kapsamında nüfus değişim göstermektedir. Araştırma alanının bu geçici nüfusu, büyük ölçüde ilçe merkezleri olmak üzere çevredeki ilçelere ve bağlı buldukları köylerden günlük veya mevsimlik göçler şeklinde oluşmaktadır (Çiçek, 2001:1-20).

Toros Dağları'nda yüzyıllardır devam eden konar-göçer geleneğin kökeni Orta Asya kültür coğrafyasına dayanmaktadır. Özellikle hayvancılıkla ilgilenen ve yaylak-kışlaklar arasında otlaklarda hayvanlarını beslemek için bu mesafeleri yürüyerek kat eden Türk topluluğuna, yörede "Yörük" adı verilmektedir. Bu bölgede yaşayan insanlar hayvancılığın dışında küçük arazilerde tarımla meşgul olmaktadır. Bölge ağırlıklı olarak dağlık arazi olması sebebiyle bu bölgede küçükbaş hayvancılık yaygın olarak geleneksel yöntemlerle yapılır (Alptekin, 2020:89). Tarım ve hayvancılık faaliyetlerinin gelir getirici endüstriyel faaliyet olarak gelişmeye başlaması 1990'lı yıllardan sonrasına denk düşmektedir. Taşeli Bölgesi toplumunun kendine özgü ve geleneklerine

bağlı yapısının temel taşı kadın iş gücü faktörü oluşturmaktadır. Kadınlar tarımdan hayvancılığa her alanda boy göstermiş ve aslında bu kültürün içine doğdukları için bu yaşamın bir parçası olmuşlardır. Orta Asya'dan günümüze kadar gelen süreçte bu kültür aktarımının bir parçası olduğu aşikardır. Bu kültürün akışını sağlayan geleneksel yapı gerek kıyafet, gerekse yeme içme alışkanlıklarına kadar çok yönlü bir yapıyı teşkil etmektedir. Bir halkın ürettiği maddi ve manevi değerler yüzyıllar boyu işlenerek ve zenginleşerek bugünkü halini almıştır.

Taşeli bölgesinin kültürel dokusunun hayatta kalması toplu halde yöre halkının yıllar boyu oluşturduğu gelenek ve göreneği yaşatma arzusundan gelmektedir. Bölgenin farklı medeniyetlerden geçerek bu kültür mirasını taşıdıkları bir gerçektir. Bu kültür aktarımını simgesel olarak kullanılan giysiler, seyirlik oyunlar ve müzikler oluşturmaktadır.

## **2.2. Halk Oyunları**

Halk oyunları ait olduğu yörenin kültürünü, yaşam tarzını ve kimliğini ifade etme şeklidir. Aynı zamanda oyunun yapısı, içeriği ve taşıdığı işlevleri ile toplumun yöresel özelliklerini yansıtmalıdır (Bali, 2017:78). Köy hayatında ritüellerin bir uzantısı olarak törensel bir nitelik ile öne çıkan ve bir takvim geleneğine bağlı kalarak anlam kazanan oyunlar oynanmaktadır. Bir kesim tarafından geleneksel eski oyunlardan çıkarak, yeni oyun kültürü ortaya çıkarılmıştır. Bu oyunlar çevre iller dahil birçok Anadolu kentinde oynanmaktadır. Bu oyun geleneğinin en önemli özelliği geleneğin dışında işlevlerinin olmadığıdır.

Seyirlik oyunlarda yapılan canlandırmalar, hayvan benzetmeleri, toplu hareketler, takılan farklı maskeler büyüclüğün bir aracı olarak canlandırılmasıdır. Aslı tam anlamıyla bilinmese de köken olarak yardım beklenen bir inanç sistemine uzanmaktadır (Karadağ, 1995:63-68). Türk yaşam kültürünün bir parçası haline gelmiş olan köy seyirlik oyunlarını diğer kültür unsurlarından ayrı düşünmek mümkün değildir. Müzik ya da çıkarılan sesler, oyun içine danslar ile çok sayıda ortaya ürün çıkmaktadır. Bunlar çoğu zaman bir beklenti veya dramdan ortaya çıkarak hayatın bir parçası haline gelmişlerdir. Çağdaş düzeyde oynanan tiyatrolardan habersiz olmamalarına rağmen seyirlik oyun sergilemeleri kendi şartları içinde gelişmiş bir köy tiyatrosunun varlığını bizlere göstermektedir. Karaman merkez ve ilçelerinde oynanan köy seyirlik oyunlarında az da olsa dram bulunmaktadır. Bu bağlamda Karaman halk oyunları bu yörenin kültürünü yansıtan

halk bilimi öğelerinden biridir. Günümüzde saya oyununun dışında aktif olarak sergilenmeyen ancak geçmiş dönemde seyirlik olarak oynanan köy seyirlik oyunları vardır. Bunlar Taşkale köy seyirlik oyunu, deveci ve düdük oyunlarıdır. Ritüellerin oyuna kaynaklık ettiği ancak zamanla eğlence amaçlı ve taklit sistemine dayalı hale gelmiş, belli bir metni olmayan tiyatro oyunlarıdır. Özel köy eğlencelerinde, bayramlarda, bağ bozumu zamanı (hasat mevsimi), koç katımı zamanı, ekin ekilme zamanı, mevsim geçişleri ve düğünlerde oynanan ata oyunu olarak da ifade edilen bir oyun (oyun çıkarma) türüdür. Oyuncular grup yöneticisi, arap, kadı, hâkim, deve, deve çobanı, ormancı ve kaşıklar ile oynayan ekipten oluşmaktadır (Uysal ve ark., 1992:118).

#### **Köy Seyirlik Oyunu Oyuncuları;**

**Kadı:** Üzerinde beyaz gömlek olan hükümleri veren oyuncu olup, sürekli oyun içinde ortada dolaşır. Lastik toptan yapılmış gözleri ve uzun entarisi vardır. Sırt tarafına entari içine yerleştirilmiş bir yastık ve ayaklarda yün çorap bulunur. Elinde hüküm veren değneği (sopası) bulunur (Pişkin, 2023).

**Arap:** Üzerinde kıldan yapılmış bir giysi bulunan, başında deriden külah formunda bir şapka bulunan kişidir (Candan, 2023).

**Deve:** Deve iki kişiden oluşur. Deve görüntüsünde bir görselin içinde deve çobanı tarafından yönetilen kurgunun adıdır (Candan, 2023).

**Efe:** Oyun içinde kızların koruyucusu olarak görev yapan kişidir. Renkli giysileri olan belinde ahşaptan yapılmış kılıcı olan ağızlığında sigara ile dolaşan koruyucudur. Nara sesleri ile varlığını hissettirmektedir (Pişkin, 2023).

Efeler;

“Eyyttt...

Kılıcı şuraya sokacan,

Bize biz derler,

Bizden küçüğüne çuvaldız derler,

Keserim biçerim!” gibi Efe Narası (seslenişi) ifadelerini kullanarak seyirciye varlığını göstermektedir.

**Kadınlar (Kızlar):** Kadın kılığına girmiş erkeklerden oluşan ve yöresel giysileri giyen oyunculardır. Sayıları değişmekle beraber en az üç kişiden oluşmaktadır. Oyun alanında sürekli oynarlar ve arap denilen kişinin kendilerini kaçırmamasına karşı kontrollü hareket ederler (Candan, 2023).

Günümüzde köy seyirlik oyunlarının geleneksel olarak oynanmadığı, bunun sebebinin de artık özellikle köy hayatında yapılan düğün ve eğlencelerin şehir hayatında olan salonlara taşınması olduğu görülmektedir. Savaş oyununun oynandığı Kazancı Kasabası'ndan derlenen halk oyununun icra ortamları, oynanış biçimleri, oyun içindeki oyuncuların giyim kuşamları, oyun içinde kullanılan malzemeler çalışma kapsamında ayrıntılı olarak araştırılmıştır.

Halk oyunları teriminde yer alan "oyun" kelimesine anlam açısından bakıldığında bu kelimenin, kökeninde dini unsurlar ve büyü yapma gibi ritüel olarak özellikler taşıdığı, terim olarak Türkçe'ye ait bir sözcük olduğu ve bu sözcüğün kullanımının çok eski zamanlara dayandığı görülmektedir (Ercilasun, 1991:668-671).

İnsanlar ilk dönemlerden itibaren doğada olan değişimlere açıklık getirmek için çaba göstermiş ve değişimlere kendince yorumlama getirmiştir. Doğadaki bu değişim karşısında olumsuz olarak etkilenmemek için bazı törensel faaliyetler düzenlemiştir (Çıblak, 1999:234). Zaman içinde oyunlar kimi işlevlerini değiştirerek ve insanın günlük ihtiyaçları doğrultusunda evrimleşerek günümüze kadar ulaşmıştır. Oyunun tarihsel süreci kutsallıktan, eğlenmeye doğru giden bir süreç olmaktadır. Özellikle Anadolu toprakları gibi farklı uygarlıklara ev sahipliği yapmış toprakların kültür ürünlerini anlamlandırmak bu geriye doğru bakış açısını zorunlu hale getirmektedir (Ataman, 1975:41). Oyun oynama geleneği kültürden önce başlamıştır. Görsel oyunların iki ana ögesi oyuncular ve seyircilerdir. Başta doğa ile mücadele olarak sergilenen oyunlar zaman içerisinde bir eğlence aracı olarak sergilenmeye başlanmıştır.

ErmeneK Kazancı Kasabası'nda oynanan, yöresel giysileri ile günümüze kadar gelen azda olsa varlığını korumaya çalışan "savaş oyunu"dur (Pişkin, 2023).

### **2.2.1. Kazancı Kasabası Savaş Oyunu**

Geleneksel olarak her yıl ocak ayının 17 ve 18'inde köy odalarında bulunan kişiler tarafından etraftaki komşulardan erzak toplanarak helva yaptırılır. Yaptırılan helva köy odasında

bulunan insanlar tarafından tüketilirdi. Daha sonrasında bu toplama bahşış sistemine dönmüştür. Bu bahşış ve arada verilen malzemeler ile ekonomik durumu zayıf olan ihtiyaç sahiplerine yardım amaçlı geleneksel bir ekip oyununa dönmüştür. Zaman içinde insanoğlunun doğaya karşı güçlü olma isteği ve geleneksel özel günlerdeki eylemler zamanla oyun halini almıştır.

Saya oyunu ile özdeşleşen deve giydirme işlemini, ilk olarak 1940'lı yıllarda Kazancı Kasabası'nda uygulayan Hasan Köksoy (Mehmet Goca) eğlenmek için deve oyunu oynatmıştır (Pişkin, 2023).

Çan takıp ayı olmak

Efeyi, şeytanı oynamak

Geceye renk katmaktır

Kazancı'da saya yapmak.

*Şiir: İbrahim Demirtaş (Demirtaş, 2023).*

Saya oyununun sergilenmesine en az bir hafta önceden başlanmaktadır. Oyunu kurmak ve malzemelerini hazırlamak zaman almaktadır. En önemlisi görev dağılımını iyi yapmaktır (Peker, 2023).

### 2.2.2. Oyunda Kullanılan Malzemeler

- 1- Bir adet geleneksel gelin kıyafeti ve bu kıyafeti giyecek olan gönüllü erkek oyuncu,
- 2- Farklı ebatlarda çanlar ve bunları bağlayacak meşeden yapılmış sopa,
- 3- Yöresel damat kıyafeti,
- 4- Gelini ve ekibi korumak için kullanılan tüfek,
- 5- Davul ve davulu çalmasını bilen güzel sesi olan bir oyuncu,
- 6- Şeytan görevini üstlenecek beyaz elbiseli kişiler,
- 7- Erzakları toplayacak heybeci,
- 8- Ayı rolünü üstlenecek kapıları çalacak oyuncular,
- 9- Deve maketi ve bunu taşıyacak komutlara uyacak iki kişi. Deve maketinin üzerine geleneksel dokumalar atılarak gerçek izlenimi verilmektedir.

Makyaj ve hazırlık kısmı seyirlik oyunlarda ilkel kendi içinde olan yöntemlerle çözülmektedir. Sakal ve bıyıklar doğal olarak yoksa eğer, koyun postundan kesilerek yapılır.

Bunun dışında is, tencere karası, odun kömürü gibi maddeler kullanılarak boyama yapılır. Beyaz olması gereken kişilerin ise un ile yüzleri boyanmaktadır. Oyunda sergilenen müzik ve hareketler saya oyununun vazgeçilmezidir. Bu hareketler, ilkel dönem insanlarında görülmektedir. Törenlerde, evlenme, dinsel, ölüm ve büyüsel nitelikli danslar sergilemişlerdir.

Bu dönemlerde savaşla, totemle, avla, yoklukla, bollukla, ölüm, mitleri ile ilgili danslar çok yaygın bir şekilde devam etmiştir. İlk dönemlerdeki bu dans ve oyunlar, önceleri oyuncuların ellerini çırparak veya ayaklarını yere vurarak bir ahenk sağlamalarıyla oluşmuş, daha sonra buna ezgiler eklendiği görülmüştür (Bulut, 2023).

Saya oyununun çıkış noktası, yüz sayısı olarak belirtilmiştir. Bunun sebebi ise küçükbaş hayvanların anne karnında yüzüncü gününden itibaren canlandığı ve üzerindeki tüylerinin çıkmaya başladığına inanılmasıdır. Anadolu'da saya oyunu, koç katımı, çobanların oyunu, saya gezmesi gibi adlarla bilinmektedir (And, 1983:55-57). Çünkü koyunların yattığı yer ve çoban barınağı ile bu oyunlar özdeşleştirilmektedir. Bu oyunlar bir ritüel kökenli seyirlik olarak kabul edilir. Ritüelin, duygu ve eyleminin söze dönüşümü ise mitosunu oluşturur (And, 1975:1-2). Büyüsel nitelik taşıyan oyunların doğal gücü paylaşmak ve beraber güç yaratmak gibi amaçları bulunmaktadır. En önemlisi birlikte uyum içinde çalışmak ve doğaya egemen olmak vardır (Şener, 1975:6). Günümüzde bu oyunlar, eski dinsel ve inanış işlevlerini yitirerek sadece eğlence amacıyla oynanır hale gelmişlerdir. Anadolu'daki saya oyunlarının sergilendiği zaman buna benzer törenleri Hıristiyanların ve İranlılarında yaptığı bilinmektedir (And, 1983:55-57).

### **2.2.3. Saya Oyun Ekibi ve Oynanması**

Seyirlik saya oyununda yazılmış bir metin ya da oyun kuralları yoktur. Sadece oyun içinde belirli bir kurgu vardır. Oyun kendi içinde doğaçlama gelişir ancak kurgu genel olarak aynıdır.

**Grup Başı (Deve Başı):** Grubun bütün sorumluluğu deve başına aittir. Tellallığı ve organizasyonu bu görevi üstlenen kişi yapmaktadır. Üzerindeki giysiler yünden (keçeden) yelek, kuşak, dartı ve keçeden yapılmış bere olmaktadır. Güvenliği sağlamak ve gidilen kapıya geldiğini bildirmek için havaya ateş etmek için tüfekte bulundurulmaktadır (Görsel 2).





**Görsel 2.**Saya Oyunu Grup Başı

**Heybeci:** Kapılarda verilen erzakları geleneksel olarak dokunmuş yün heybesine koyan erzak taşıyıcıdır. Heybenin yanında helkesi de bulunur. Kuru erzakları (mısır, ceviz, buğday) heybeye koyar, sıvı olan (yağ, pekmez gibi) ürünleri de helkesinde taşımaktadır (Görsel 3).



**Görsel 3.** Saya Oyununda Heybeci

**Gelin ve Damat:** Gelin kapısına erzak istemeye gidilen kişiler için oynama, damat ise oynama sırasında gelini korumak için görevlendirilmiş kişidir. Gelin zıbın ve süslü örtü ile giydirilir. Elinde oynamak için tahta kaşıklar bulunur. Gelin sekme denilen oyun hareketleri ile oynar. Sekme iki kolun kulak hizasına kadar kaldırılarak ayakların yere vurulması ve ellerin şıkatılmasından oluşur. Damat kuşak, bıçak ve yağlı çizme ile oyun içinde görevini yapar. Bazen gelin ile oynamak için damadın elinde de tahta kaşık bulunur (Görsel 4).



Görsel 4. Saya Oyununda Gelin Damat

**Ayılar:** Üzerinde hayvan postundan yapılmış ürkütücü bir örtü bulunur. Günümüzde keçe giysiler giyilmektedir. Ayı rolüne giren kişilerde sayı sınırı yoktur. Üzerinde sıralı halde bulunan çanlar vardır. Bu çanlar iyi ses çıkarması için 11-12 numaralı olmalıdır. Ses ve gürültü yaparak hem duyulmalarını sağlarlar hem de kötü ruhların oradan uzaklaşmasını amaçlar.

**Şeytanlar:** Deve ve oyun ekibinin koruyucularıdır. Ellerindeki kırbaçları korumak için silah olarak kullanırlar. Bu kırbaçları yere vurarak ses çıkartırlar. Giysi olarak kefen denilen beyaz giysi giyerler. Bu giysinin beyaz olması gecenin karanlığında belirgin olmalarını sağlamaktadır.

**Davulcu:** Gelinin oynatmak için ritim tutan kişidir. Kostüm olarak şalvar giyer, kuşak takar ve ponpon (toka) takar.

**Devenin Dümeni:** Oyun içinde devenin ayaklarını temsil ederler. Deve kostümünün içine girerek gelen talimatlar çerçevesinde hareket ederler. İki kişiden oluşur. Hareketsiz olan deveye topal deve denir (10 Haziran 2023 tarihinde Kazancı halkı ile yapılan görüşmeden).

**Seyirci:** Köy seyirlik oyunlarında seyirci genellikle bütün köy halkıdır. Eğlenmek amacıyla yapılan oyunların seyircilerinde yaş ve cinsiyet ayrımı söz konusu değildir.

Saya geldi duydunuz mu?

Selam verdi aldınız mı?

Saya saya sallı beğе.

Dört ayağı çanlıbeğе.

Hediyemizi hazırladın mı? İfadelerini sesli olarak söyleyerek kapılar dolaşmaktadır.

Kasabada organize edilen ve oynanan bu halk oyunu saya yapımcıları ve oyuncularını, gösteriyi kışın en zor ve sert günlerinde gönüllü olarak oynamakta ve saya kültürünü yaşamaktadırlar. Bu oyun için katılımcılarda yaş sınırı ve katılımcı sayısı şartı yoktur. Ancak genel olarak 12-16 kişi arasında oynanmaktadır.

Günümüzde bayram günlerinde ve festivallerde görsel şölen olması için oynanmaktadır. Saya oyunu geçmişte Türkmen geleneği olarak bilinmektedir (Görsel 5). Hayvancılık ile uğraşanların geleneksel bahar eğlencesi olarak da bilinmektedir. Günün geç saatlerinde oynanan oyunda çanlar çalınarak ev ev gezilerek bahşiş veya erzak toplanmaktadır. Bu toplanan erzaklar fakir olan ailelere dağıtılır veya orada toplanan grup tarafından paylaşılır.



**Görsel 5.** 1968 Yılında Ermenek Meydanında Saya Oyunu (Ermenek Haber Gazetesi)

Görsel 5'te yer alan fotoğraf, 23 Nisan 1968 yılında Ermenek hükümet binası önünde çekilmiş olup, Kazancılı (Mehmet Goca) Mehmet Köksoy'un Saya (deve oyunu) gösterisinin yer aldığı bir fotoğraftır. Günümüzde gençler tarafından kültürel etkinliklerde oynatılmaya devam etmektedir. Bu oyun kültürel olarak belgesellere konu olmaktadır. Geleneksel giysiler giyilerek deve kuşandırılmaktadır. Oyunun mantığı deve etrafında olan gelin ve damat, ayılar ve şeytanlar tarafından korunarak kaçırılmasını önlemektir. Bahşiş ya da erzak veren aile ya da kişilerce gelin oynatılır, bu sürede gelin kaçırılması gerçekleştirilir. Oyun esnasında oyuna heyecan katmak amacıyla gelini kaçırarak, kişi ya da kişiler bedel ödeyerek ekip başı tarafından serbest bırakılır.

#### 2.2.4. Sayanın Oynanması

Oyunun sergilenmesi esnasında alınan bahşış sonrasında deveye tükürülerek nazar değmesi engellenmiş olur. Sesler çıkarılarak ve davul çalınarak kapı önüne gelen ekip tarafından ev sahibine seslenilir (Görsel 6). Ev sahibi kapıyı açar açmaz, ayı kapının eşliğine uzanmaktadır. Nazar değmiş denilerek para istenir ev sahibi parayı verdikten sonra eşikten kaldırılır. Bu sürede çanlar çalar, gelin davul eşliğinde oynamaya başlar. Ev sahibi gelinin güzel oynama derecesine göre erzak ya da ücretini belirlemektedir.



Görsel 6. Kapı Önünde Ses Çıkarma ve Erzak İsteme Süreci

Saya halk oyununun, kapı kapı gezmenin geçmişten günümüze değışerek de olsa en iyi aktarılabilen geleneklerden biri olduğunu söylemek mümkündür. Saya gezme törenleri halen kaynak kişilerin hafızasında canlı bir biçimde yer almaktadır (Akman, 2018:102).

Gelin oynama esnasında nazar olmaması için herkes tarafından maşallah nidaları atılmaktadır. Yol boyunca kapı önlerinden geçerken gönüllerinden koptuğu kadar bahşış alınmaktadır. Oyun sürecinde her kişinin bir duruş yeri ve görevi bulunmaktadır. Başlangıçtan bitene kadar ses eksik edilmez sürekli çan çalınarak davul sesi duyurulur.

Tüm hazırlıklar yapılarak herkese görev dağılımı yapıldıktan sonra başlayan saya eğlencesinde kimseyi üzmeden, kimseyi kırmadan, insanları eğlendirmek ve bu eğlencenin bedeli olarak da her ev sahibinden bahşış istenmektedir. Oyun içindeki müzikler yörede yaşayan halkın duygu ve düşüncelerini yansıtan halkın içinde olan sanatçılar tarafından yapılmış, bestelenmiş ve yorumlanmış dilden dile kulaktan kulağa yayılarak günümüze ulaşmış geleneksel müziklerdir.

Sözlü bir gelenek türü olan türküler ezgi ile söylenen anonim halk edebiyatı nazım biçimi olarak yorumlanır (Albayrak, 2017:611). Türk Folkloru'nun geleneksel ürünü türküler, Türk halkının yaşantısındaki etkin olayların, duygu ve düşüncelerin, kendi kültür ve sanat anlayışının müzik yoluyla ifade biçimidir (Vural, 2011:398). Yapılan literatür araştırmalarında Cumhuriyet dönemi sonrası ilk müzik derlemelerinin Karaman'da yapılmış olduğu görülmektedir (Atçeken, 2015). Ancak Karaman Konya'ya bağlı bir ilçe olmasından dolayı yapılan derlemelerin Konya veya farklı diğer ilçelerince tescillendiği görülmüştür.

Türkülerin yanında bölge insanının kendi aralarında söylediği manilerde bulunur.

Elti eltiyi sevmez,  
Domuz çaltıyı sevmez.

*Mani: Türkan Bozdemir*

Halı dokurum halı  
İçinde yeşil alı  
Gece gündüz dokurum halı  
Bitmedi gavurun malı

*Mani: Gönül Bozkurt*

### **Karaman Yöresinde Söylenen Türküler Kına Türküsü**

Çattılar ocak taşını  
Yudular kızın başını  
Kurdular düğün aşını  
Kızım kınan kutlu olsun.  
Söyle de bal dilin  
Atladı çıktı eşiği  
Sofrada kaldı kaşığı  
Her günün mutlu olsun  
Baba kızın çokmuydu?  
Bir kız sana yük müydü?  
Kör olası emmim dayım  
Hiç oğlunuz yokmuydu?

*Mani: Zeynep Akdemir "Zeynettin" (Akdemir, 2023)*

### **Göç**

Deve boyu güzelim  
Koyun kuzu güdelim  
İkimizi görmüşler ay oğlan  
Nasıl inkâr edelim

Deveciler katar katar  
Zincirleri suya batar  
Ayrılık ölümden beter  
Verme beni deveciye

Devenin yükü şeker  
Şehirden şehre çeker  
Anası dul, oğlu bekar  
Verme beni deveciye.

*Mani: Zahide Şan (Şan, 2023).*

### 3. Geleneksel Giyim-Kuşam

İnsanoğlunun giyinmesi ve örtünmesi kendi gereksinimlerinden dolayı ortaya çıkmış olup, tarihin süzgecinden uzun bir süreç içinde geçerek geleneksel serüvene dönüşmüş insanlığın giyim kültürü oluşmuştur. Bu kültürün oluşumu toplumlardaki sınıf ayrılıkları, bölgesel iklimler, yaşamsal dönüşler, ticaret, yaşam şekli ve zaman içerisinde gelişen teknolojileri etkilemiştir. Toplumunu etkileyen önemli olaylar kıyafetlerde görülür nitelikte olmuştur.

Giyim kültürü bir bölgeye ait farklılıkların ortaya çıktığı anlayışın en belirgin olanıdır. Bu kültür geleneğinin oluşması, toplum tarafından benimsenmesi, yaygın olarak kullanılması ve en önemlisi sürdürülebilir olması uzun zaman almaktadır. Karaman Bölgesi Türk Kültürü, içinde ortaya çıkarttıkları özellikler açısından zengin bir örnek yelpazesine sahiptir (Gömeç, 2002). Toplumda yaşayan insanların vazgeçilemez bir parçasıdır giyim kültürüdür. Bu toplumların değer verdiği yargıları, inançları, düşünceleri, ekonomik durumları, estetik kaygıları, adet ve gelenekleri hakkında giyim kültürü bizlere bilgi vermektedir. Bu kültüre malzeme olarak bakıldığında kompleks bir yapıya sahip olduğu görülür.

Bölgedeki yöresel giyim eşyaları ve bununla beraber kullanılan aksesuarlar kültürel yaşam ile bağdaştırılmıştır. Günlük yaşamdaki giysiler estetik olarak ve en önemlisi ergonomik olarak tasarlanmış olup, bölgenin giyim kültürünü oluşturmuşlardır (Ertürk, 2018). Bu giysiler günümüzde yaşlı giysisi olarak bilinmektedir. Geçmişte günlük yaşamda kullanılan giysiler günümüzde düğün, kına gecesi gibi programlarda yöresel giysi olarak giyilmektedir. Geleneksel ve günlük yaşamda giyim kuşam için kullanılan renkler değişiklik göstermekle beraber genellikle aynı olmaktadır.

Günlük yaşamda kullanılan giysiler şu şekildedir:

**Fes, Takke (Başlık):** Orta Anadolu ve Karaman Bölgesi'nde kadınların giyim kuşamlarında tepelik denilen ve takkenin üst tarafta başı tamamen saran modeli kullanılmaktadır. Takkenin arkasında iki tarafı birbirine bağlayan kaskı bulunur. Bu kask ikili, üçlü bazen de dörtlü olarak saçların arasından geçirilerek kullanılır (Görsel 7). Takkelerin böyle kullanılması takkenin baştan kaymasını önlemiş olur (Sarı, 2016:72). Takke kartondan baş kısmının ölçülerine göre istenilen ölçü genişliğinde başa göre yapılmaktadır. Genel olarak tepelik kısmı biraz çukur bırakılır, ancak görüntü olarak bir daireyi andırmaktadır.



Görsel 7.İncilli Fes

Takkenin kenarlarında işlemler, çeşitli takılar ve boncuklar bulunur. Bunların yapılarak takılması inanç kültürü içinde önemlidir. Çünkü takılan süsler ve boncukların nazardan koruyacağına ve bolluk getireceğine inanılmaktadır (Aşgar, 2023). Takke yapılışında keçe, renkli tülbent ve kadife kullanılmaktadır (Görsel 8). Özellikle kırmızı, yeşil ve lacivert renkler canlı olarak kullanılır.



Görsel 8. Fes

Süslemesinde tel kırma nakışı, gümüş ve altından yapılmış sırma tellerin kullanıldığı görülmektedir. En önemli takısı gümüş ve altındır. İşleme olarak kullanılan bitkisel motifler ve bezemelerden yaprak motifi görülür (Tufan ve ark. 2014:289). Kadınlar günlük hayatlarında başlarına dokuma kumaştan yapılmış veya keçe üründen yapılmış olan fes takarlar. Ön kısmı gök (mavi) boncuklar ve altın pullarla süslüdür. Fesin alt tarafına alınlık denilen kısım dikilir veya bağlı halde tutturulur. Görsel olarak süslü ve zenginlik ibaresi olarak da altınlı olur. Kadının evli olması, bekar olduğu veya dul bir kadın olduğu buradaki süs ve altınlardan anlaşılabilir. Gelinlerde sıra sıra altınlar bulunmaktadır.

**Cepken:** Diğer adı bölgede sarka olarak bilinmektedir. Yörede geleneksel olarak en çok kullanılan giyimlendendir. İç kıyafet üzerine giyilen dış giysidir. Hâkim yaka tekniği ile yapılmış olup uzun kollu astarlı bir giysidir. Kişinin ekonomik durumuna göre altın ya da gümüş sırma ile bezenir (Tufan ve ark. 2014:634). Yörede giysiler çeşitli aplikeler ile kordon tutturma, sim işleme ve saç örgüsü tekniği kullanılmaktadır. Motifler simetrik ve birbiri ile bağlantılı olarak yerleştirilmektedir.

**Şalvar:** İç kıyafet üzerine giyilen, ağ kısmı uçkurlu olup bel kısmı kullanım kolaylığı sağlaması için lastiklidir. Şalvar bir alt giyim eşyası olmakla birlikte dış görünüşünün güzel olması için kadife ya da parlak kumaşlardan yapılmaktadır (Görsel 9). Boyu uzun olanlar için dikildiğinde ayak bileğinin üzerinden bağlanarak paça kısmında bol görünümlü ve dökümlü bir görüntü oluşturur. Bazen astarlı örnekleri olmaktadır. Yörede çok fazla kullanılan şalvarlar, Türk geleneksel giyim ve kuşamların örnekleri arasında olan önemli parçalar arasındadır. Cep ağız kısımları ve paçalarda süsleme detayları olmaktadır. Bu detaylar dikiş teknikleri ile yapılmaktadır.



Görsel 9. Şalvar



**Mıhlama:** Yöresel adı “mıhlama” geleneksel adı “bindallı” olarak bilinen giysi genç kızların ve özellikle yeni evlenen gelinlerin giydiği bir giysidir. Uzun ve geniş kol yapısına sahip yırtmaçlı kadife kumaştan yapılmıştır. Üst kısmı çiçekli dallarla süslenecek kullanılmaktadır (Bor ve Çağdaş:410-427).

**Patik:** Karaman Yöresinde özellikle genç kızların çeyizlerinde olmazsa olmazlardır. Önceleri yün malzemeden yapılan patikler günümüzde orlon hazır ipliklerden örülmektedir. Bölgede patik süslemelerinde çok farklı motifler ve renkler kullanılmaktadır (Güler ve Aral, 2014:896).

**Çorap:** Yörede çoraplar keçilerden elde edilen tiftik ve koyunyünlerinden yapılmış iplikler ile örülmektedir. Çeşitli renkler ve desenler kullanılmaktadır. Seyrek bir örülüğü olduğu için ayağın hava almasını sağlar ve rahat bir kullanım sağlamaktadır. Geçmişte farklı renkler kullanılmasına rağmen, günümüzde beyaz iplik kullanılarak örülmektedir. Süsleme olarak geometrik motifler kullanılmaktadır. Evlenecek olan kızlar genellikle siyah ve beyaz renkli yünlerden elde edilmiş olan ipliklerden örülmüş adına “çekirdekli çorap” denilen çoraplar giyerlerdi (Sezgin, 1991:1303). Genellikle çoraplar yörede adına kelik denilen papuçlar içine giyilir. Bunun yanında yemenilerde yörede kullanılan giysilerdendir (Öz, 2019:925-945).

**Kuşaklık:** Giyim kuşam ifadesi giyim şeklinin tamamını kapsamaktadır. Kuşanmak ise, giyinmeyi tamamlayan ek olarak kullanılan parçalardan yani ek aksesuarlardan oluşur. Kuşak, bele bağlanarak kullanılan giyim parçasının adıdır (Görsel 10). Kuşaklar iki çeşit olarak karşımıza çıkar. Bir çeşit kuşak dar ve uzun kumaş veya şallar şeklinde olup, bele birkaç defa dolanarak sarılır ve saçakları dışarıda sarkacak şekilde bırakılır.



**Görsel 10.** Toka Süslemeli Darabulus

Diğer kuşak çeşidi ise kare kumaşın köşegen doğrultusunda ikiye katlanıp üçgen haline getirilmesi ile oluşur ve bele bağlanarak kullanılır. Kare kuşak bele bağlanırken üçgen katlanan kısmı arkaya getirilerek bağlandığı için kuşak yerine “arkalık” denildiği belirtilmektedir (Atlıhan, 2022).

**Kara Don:** Alta kısma iç donu üzerine bacak kısımlarını sıkı saracak şekilde paça bölümü dar, dizden yukarı taraf bol bir şekilde, ağ kısmından arkaya doğru körük gibi kat kat toplanan bir şalvar çeşidi olan siyah giysi olan don, bele bir uçkur yardımıyla bağlanmaktadır. Yörede bir zamanlar bütün kadınlar bu giysiyi kullanmışlardır.

**Kara Örtü:** Yörede ferace olarak da bilinir. Feracenin günümüzde giyilmediği için günlük hayatta kara örtü olarak isimlendirilmektedir. Günümüzde yerini şal veya büyük eşarplar almıştır.

**Gaytanlı Fistan (Entari işleme):** Yöre halkının binlerce yıllık geleneksel olarak kullandığı fistan aynı zamanda birçok kişinin bu işleri yaparak geçim kaynağı olmuştur. Özel günlerde ve bayramlarda kadınların vazgeçilmez giyimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Tufan, 2014:634). Rengarenk olması doğanın insan üzerindeki yansıması olarak orada yaşayan halk tarafından yorumlanmaktadır (Görsel 11).



Görsel 11. Farfarlı Fistan

**Göynek:** Şile bezi kumaşından dikilerek yapılmaktadır. Giyim şekli bol, yakası olmayan ve önden düğmelenecek kullanılan giysidir. Üzerinde küçük işlemler bulunur. Belden aşağıya kadar uzunluğu olmaktadır. Yakın tarihe kadar insanlar günlük hayatta yöresel giysiler ile günlerini geçirirlerken yenedünya yaşamında kullanılan fabrikasyon giyim adetleri günümüzde buralarda da çok fazla kullanılmaya başlanmıştır.

Burada çok zenginler feslere çok takı takarlar ve bunlara gazi ismini verirler. Çok değerli olması karşı tarafın zenginlik belirtisidir. Bu feslerin üstüne mutlaka kırmızı şalvar giyerlerdi (KK, Zahide ŞAN). Gelinlere nenik üstüne fes giydirilir. Bunların zinciri uzun ve süslü olurdu. Düğünlerde yerel halk her zaman şalvar giyerdi. Başörtüsü olarak da dastar takarlardı. Böyle giydirilip gelin çıkartılır iken maniler yakılırdı.

Bunlar;  
Güle güle git  
Güle güle yuva kur  
Kınan kutlu olsun  
Ağzın tatlı olsun.

Feslerde 40 altın olurdu. Küçük olan altınlara urup, büyük olanlara ise gazi denirdi (Candan, 2023).

#### 4. Sonuç ve Öneriler

İnsan yaşamında ritüeller bireyleri hayata karşı daha güçlü olmaya ve yaşamaya hazırlaması açısından önemlidir. Bu bağlamda geleneksel olarak yaşamın sürdürülebilir olması gerekmektedir. Bu çalışma geleneksel Karaman halk oyunları ve geleneksel giyim kuşamlarının belgelenmesi amacıyla yapılmıştır. Saha çalışması olarak gerçekleşen çalışmaya bakıldığında birçok farklı veri ile karşılaşılmış olup, yöresel ve bölgesel özellikler dikkate alınarak sadece geleneksel olan oyun ve giysiler içlerinden seçilmiştir.

Görüşmeler sonucunda geleneksel olan giyim-kuşamlarında günümüz modasına uyum sağladığı görülmüştür. Bazı bölgelerde değişim gösteren durumlar olsa da hala geleneksel hayatın sürdürüldüğü gözlemlenmiştir. Yerleşim yerlerinde yerel olan müziklerin yerine modern müziklerin söylendiği, geleneksel halk oyunlarının yerine günümüz salon müzikleri olarak halkın tabir ettiği müziklerin çalındığı ve geleneksel giyim yerine modern yaşama uygun teknik olarak aynı malzeme olarak farklı ürünlerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu giyimlerinde genel olarak köyde yaşayan yaşlı kadınların günlük hayatta kullandığı görülmüştür.

Araştırmalar sonucunda bu tarz geleneksel giyim kuşama devam eden insanların bu şekilde çok daha rahat ettikleri ve sağlık olarak geleneksel bu giysilerin daha iyi olduğunu söylemektedirler. Özellikle kuşak sararak bellerinin sıcak durmasını ve insan bedeninin dik halde

durmasını sağladığı için tercih ettiklerini ifade etmektedirler. Bunun yanında geleneksel giysilerin süslenerek kadınlara farklı bir güzellik kattığını ve yaşam içinde çok fonksiyonel kullanım alanı bulan bu giysilerin farklı oldukları ifade edilmiştir. Köylerde oynanan seyirlik oyunların günümüzde, iletişim araçlarının yaygınlaşması, köylerden kentlere göçlerin artması gibi faktörler sebebiyle zamanla bazı değişimlere uğradığı da bir gerçektir.

Bir zamanlar köy odalarında belirli zamanlarda çobanların öncülük ederek oynanan saya oyunu da zaman içinde kültürel erozyona uğramıştır. Çünkü bu oyunlar özünü ait olduğu yerden almaktadır. Şehir hayatında oynanmaya başlanan bu oyunlar tüm işlevini ve özelliğini kaybetmektedir. Oyun içindeki kurgu değişim gösteren hayat şartlarına uygun olmadığı görülmektedir. Saya oyunu kültürel öğeden çok günümüzde sadece oyun ve eğlence aracı haline gelmiştir.

Bütün bunlara rağmen az da olsa Kazancı Kasabası'nda toplumsal işlevi devam ettirmeye çalışmaktadır. Bolluk ve berekete kavuşma isteği ile oynanma inancını korumaktadır. Karaman, ilçe ve mahallelerinde bulunan kültürel mirasımızın bir parçası olan geleneksel halk oyunlarımız ve geleneksel giysilerimizden örnekler sunulmuştur. Konu ile ilgili bilgi ve veriler toplanıp, derlenip ve kendi içinde sınıflandırılarak incelenmiştir. Bu ulaşılan örnekler Karaman'a ait kültürel değerleri anlama, koruma altına alma, yerlerinin tespit edilmesi, yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması açısından önemlidir.

Günümüzde geleneksel olarak giyim kuşamların dikilmesi, işlenmesi veya süslenmesi işlerini yapan kişilerin azaldığı gibi bu tarz giyim şekline olan sahip merak eden kişiler de çok az bulunmaktadır. Bu sebepler ile zaman geçtikçe azalan yok olmakta olan bu güzel kültür olgusunun yaşatılıyor olması oldukça önemlidir.

Bu tarz giyim kuşam ve müzik aletleri evlerde günlük azda olsa kullanım alanı bulurken bir grubu da sandıklarda ata yadigârı olarak saklanmaktadır. Evlerde tozlu sandıklarda düzensiz ve konservasyon usulüne uymadan muhafaza edilmesi bu eserlerin bilinmesini engelleyerek Türk giysi kültürünün ve süsleme sanatının gizli kalmasına sebep olmaktadır.

Geleneksel yaşamların yaşatılarak gelecek nesillere aktarılmasında toplumun yapısı, düşünce tarzı, inanışlar ve beklentiler değerlendirilmeli ve yüzyıllardan bu topraklarda yaşayan

bu geleneksel yaşam sürdürülmeye devam ettirilmelidir. Çünkü düğünlerde, festivallerde ve bayramlarda en önemli unsurlardan biri olan giyim-kuşam, oyunlar ve müzikler özellikleri ile aynı coğrafyada yaşayan topluluklar arasında hem farklılıkları hem de benzerlikleri içermektedir. Karaman'ın geleneksel yapısına daha fazla sahip çıkarak bu kültürün ve yaşam biçiminin gelecek kuşaklara aktarılabilmesi adına daha ayrıntılı çalışmaların yapılması gelecek kuşaklara bir borçtur.

Karaman, ilçeleri ve mahallelerinde yapılan alan araştırması sonucunda birçok veriye ulaşılmış olmasına rağmen istenilen düzeyde olmamıştır. Bunun en büyük sebebi yaşamsal alanların değişmesi ve modern hayatın gerekli kıldığı yaşam şekilleri geleneksel hayatın yaşanmasına engel olduğu görülmüştür. Karaman geçiş hattı üzerinde olması sebebiyle birçok kültür ile harmanlanmış durumdadır. Bu geleneğin sürdürülebilmesi için bölgenin binlerce yıl olan tarihsel birikimini üzerinde taşıyan kültürel değerlerimizi araştırmak, yapılacak olan yeni ve farklı araştırmalara öncülük etmek, müze ve koleksiyonlarda olan ürünlerin değerlendirilmesi amacıyla bilim sanat merkezlerinin kurulması yararlı olacaktır.

Geleneksel ve yöresel olan giysilerimizin önemli parçaların günümüzde fazla kullanılmadıkları ve ilgi duyulmadığı için zamanla kaybolacaklardır. Bunların fotoğflanarak bilgileri ile kayıt altına alınması gerekmektedir. Bu geleneksel giyim-kuşam ürünlerinin günümüz modasına da uyarlanarak yeniden tasarlanması ve yaygınlaştırılması sağlanabilir. Günümüz nesillerine kültürel ve zengin mirasımızı tanıtmak ve bu mirasın önemli olduğunu belirtmek amacıyla ilk olarak okul öncesi eğitim kurumlarında, kültür merkezlerinde bu konuları içeren eğitimlerin yer alması sağlanmalıdır. Yöresel kıyafetlerden esinlenilerek günümüz giyim kuşam şekline uygun modernize edilmiş kendine özgün tasarıma sahip kıyafetler üretilerek, bunların sergilenmesi, özellikleri ile tanıtılması ve bunların öneminin insanlara anlatılması gerekmektedir.

### **Kaynakça**

Akman, A. (2018). *Karaman ve Ermenek'te Yerel Takvim Uygulamaları ve Takvime Bağlı Gelenekler Üzerine Bir Değerlendirme*, Ermenek Araştırmaları – II, Palet Yayınları Coğrafya-Edebiyat-Eğitim-Gastronomi Güzel Sanatlar-İktisat-İşletme-İlahiyat İletişim-Kamu Yönetimi-Turizm-Ziraat, Karaman, s.102.

Albayrak, N. (2017). "Türk Dili ve Edebiyatı, Tasavvuf, Türk Tarihi ve Medeniyeti", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, s.611.

Alptekin, M. (2020). "Türük", *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, Yıl 9, Sayı 23, s.89.

And, M. (1975). "Dramatik Köylü Gösterilerinin Ritüel Niteliği", *Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı, Belleten MİFAD Yayınları*, s.1-2.

And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Ankara: Turhan Kitabevi.

And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Atçeken, Varışlı, Ö. (2015). *Karaman'da Oynanan Köy Seyirlik Oyunları ve Türküleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı.

Ataman, Yaver, S. (1975). *Türk Halk Oyunları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Atlıhan, Ş. (2022). "Çanakkale - Ayvacık Yörük ve Türkmen Giyimlerinde Gergiler (Önlükler)", *Hars Akademi 5. Uluslararası Hakemli, Kültür, Sanat ve Mimarlık Dergisi*, Aydın Uğurlu ve Geleneksel Sanatlar Mart Özel Sayısı, s.101-102.

Bali, A. (2017). "Halk Oyunları Üzerine Halkbilimsel Bir Araştırma: Mersin İli Silifke İlçesi Örneği", *Karadeniz*, Sayı 33, s.80-84.

Bor, A. Çağdaş, M. (2013). "Konya Merkez Geleneksel Kadın İç Giyimleri İle Çağdaş Kadın İç Giyimlerinin Giysi Konforu Açısından Karşılaştırılması", *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s.61-80.

Çıblak, N. (1999). "İçel-Mut Çömelek Köyü Köy Seyirlik Oyunlarından Saya Oyunu". *III. Uluslararası Çukurova Halk Kültürü Bilgi Şöleni Bildirileri*, Adana: Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi, s.234.

Çiçek, İ. (2001). "Mut ve Yakın Çevresinin Jeomorfolojisi", *Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 11, Sayı 2, Elazığ, s.1-20,

Elçin, Ş. (1991). "Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu)", *III. Bölüm Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları*, Ankara: s.37-62.

Ercilasun, Bican, A. (1991). "Oyun", *Ankara, Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I*, s.668-671.

Ertürk, N. (2018). *Orta Asya'dan Osmanlı İmparatorluğu'na Türklerde Giyim Kuşam*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Güler, M. Aral, S. (2014). "Konya Kemer ve Tokaları", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı 13, s.150-152.

Gömeç, S. (2002), *Türk Kültürünün Ana Hatları*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Nurhan, K. (1995). "Türk Tiyatrosunun Kut-Törensel Kaynakları ve Köylü Tiyatrosu", <http://dergiler.ankara.edu.tr>, s.66-71.

Sarı, İ. (2016). *Türk Gelenek ve Görenekleri*, Nokta E-Book Publishing, Antalya, s.72.

Sezgin, M. (1991). "Karaman- Taşkale Kasabası Eski Kadın Kıyafetleri", *Aile ve Toplum*, Cilt 1 Sayı 2, s.3-4.

Siler, M. Şengün, Taner, M. (1986). "Taşeli Platosunda (Anamur-Ermenek Arası) Jeomorfolojik Özelliklerin İnsan Faaliyetlerine Etkisi" *Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Coğrafya Bölümü, Elazığ*, s.33.

Şener, S. (1975). "Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar", *Ankara Üniversitesi. DTCF Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı, Ankara, s.6.

Tay, Lokman. (2019). "Sanat Tarihi Yazımında Bilimsel Araştırma Teknikleri" *İdil Dergisi*, Sayı 61, s. 1175.

Tekin, A. Tekin, E. (2015). *Karaman Türküleri Hikaye ve Notalarıyla*, Ankara: İtalik Kitapları.

Tufan, M. Erden, F. Özus, Elhan, E. (2014). "Türk Giyiminde Konya İli Sille Yöresi'ne Ait Geleneksel Kadın Kıyafet ve Süslemeleri", *International Journal of Science, Culture And Sport, Özel Sayı 1*, s.284-287.

Tufan, M. Erden, F. Özus, Elhan, E. (2014). "Konya Geleneksel Kadın Kıyafetlerinden Günümüze Yansımalar", *International Journal of Science Culture And Sport, Özel Sayı 1*, s.634.

Uysal, Alodalı, A. Demirci, M. (1992). *Dün ve Bugünüyle Karaman Kültür-Tarih-Coğrafya*, Konya: Arı Ofset Matbaacılık.

Vural, Göhen, F. (2011). "Türk Kültürünün Aynası, Türküler", *E-Journal of New World Sciences Academy*, Cilt 6, sayı 3, s.398.

Örnek, Veis, S. (2000). *Türk Halk Bilimi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Gelenek, Görenek ve İnançlar Dizisi*, II. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Öz, N. (2019). "Tülü Dokumaların Genel Özellikleri ve Bir Koleksiyon Örneği", *Avrasya Uluslararası Araştırmaları Dergisi 7*, s.925-945.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Karaman Belediyesi Arşivinden Karaman Haritası.

Görsel 2. Yazar Arşivinden, 2023, Saya Oyunu Grup Başı, Karaman.

Görsel 3. Yazar Arşivinden, 2023, Saya Oyununda Heybeci, Karaman.

Görsel 4. Yazar Arşivinden, 2023, Saya Oyununda Gelin Damat, Ermenek.

Görsel 5. Ermenek Belediyesi Arşivinden 1968 Yılında Ermenek Meydanında Saya Oyunu (Ermenek Haber Gazetesi).

Görsel 6. Yazar Arşivinden, 2023, Kapı Önünde Ses Çıkarma ve Erzak İsteme Süreci, Karaman.

Görsel 7. Yazar Arşivinden, 2023, İncilli Fes, Karaman.

Görsel 8. Yazar Arşivinden, 2023, Fes, Kazancı.

Görsel 9. Yazar Arşivinden, 2023, Şalvar, Sarıveliler.

Görsel 10. Yazar Arşivinden, 2023, Toka Süslemeli Darabulus, Sarıveliler.

Görsel 11. Yazar Arşivinden, 2023, Farfarlı Fistan, Sarıveliler.

#### **Kaynak Kişiler**

Peker, A. (2023). 64 yaşında, Kazancı Kasabası'nda yapılan görüşme, Karaman: 10 Mayıs.

Pişkin, A. (2023). 48 yaşında, Kazancı Kasabası'nda yapılan görüşme, Karaman: 10 Mayıs.

Aşgar, E. (2023). 82 yaşında, Taşkale Kasabası'nda yapılan görüşme, Karaman: 2 Temmuz.

Bulut, E. (2023). 71 yaşında, Yunuskent Mahallesi'nde yapılan görüşme, Karaman: 15 Haziran

Candan, H. (2023). 43 yaşında, Ermenek İlçesi'nde yapılan görüşme, Karaman: 9 Mayıs.

Demirtaş, İ. (2023). 80 yaşında, Sarıveliler İlçesi'nde yapılan görüşme, Karaman: 9 Mayıs.

Şan, Z. (2023). 81 yaşında, Yeşildere Kasabası'nda yapılan görüşme, Karaman: 6 Nisan.

Akdemir, Z. (2023). 69 yaşında, Divle Mahallesi'nde yapılan görüşme, Karaman: 7 Nisan.



## TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDE SİMBİYOTİK BİR İLİŞKİ: DAVUL VE ZURNA

A SYMBIOTIC RELATIONSHIP IN TURKISH MUSIC CULTURE: DAVUL AND ZURNA

Merve Nur Kaptan\*

### Öz

Biyolojide simbiyotik ilişki, canlı organizmaların birlikte ya da etkileşim halinde, birbirlerinin eksikliklerini gidererek ve birbirlerinden yarar sağlayarak yaşamlarını sürdürmesi şeklinde tanımlanmaktadır. Canlı organizmalar arasında örnekleri tespit edilen simbiyotik ilişki, cansız varlıklar arasındaki karşılıklı fayda ilişkisini açıklamak için de kullanışlı bir model sağlar. Bu manada Türk toplumunda önemi haiz olan davul ve zurna arasındaki ilişki cansız varlıklar arasında yer alan simbiyotik ilişkiye örnek teşkil etmektedir. Davul ve zurna tarihsel olarak Orta Asya Türk devletlerinde, Selçuklularda, Osmanlılarda ve özellikle günümüzde muhtelif faaliyetlerde ayrılmaz bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma davul ve zurna arasındaki simbiyotik ilişkiyi ortaya koymaya odaklanmaktadır. Bu çerçevede konu ile ilgili belgeler incelenmiş, elde edilen verilerin betimsel analizi yapılmış ve yorumlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Simbiyotik, Davul, Zurna, Mehter.

### Abstract

In biology, a symbiotic relationship is defined as the survival of living organisms together or in interaction, by compensating for each other's deficiencies and benefiting from each other. The symbiotic relationship, examples of which have been identified between living organisms, also provides a useful model to explain the mutually beneficial relationship between inanimate entities. In this sense, the relationship between davul and zurna, which is important in Turkish society, is an example of the symbiotic relationship between inanimate objects. Historically, davul and zurna appear as an integral whole in various activities among the ancient Central Asian Turkish states, the Seljuks, the Ottomans and especially today. This study focuses on revealing the symbiotic relationship between davul and zurna. In this context, documents related to the subject were examined, and the obtained data were analyzed descriptively and interpreted.

**Keywords:** Music, Symbiotic, Davul, Zurna, Mehter.

### 1. Giriş

Türk müzik kültürü, Türk kültürüne ait müziksel düşünce, davranış, yaşayış ve sanat unsurlarını ihtiva eden zengin ve kadim bir geleneği temsil eder (Budak, 2000:19-20; Şentürk, 2016:9). Bu müzik kültürünün ve geleneğinin ayrılmaz parçalarından biri de davul ve zurnadır. Türklerde davul ve zurna, kimi zaman birbirinden bağımsız kimi zaman da birbirinden ayrı

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 12.09.2023 – Kabul tarihi: 21.12.2023*

\* Öğr. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, mnkaptan@nku.edu.tr, <http://orcid.org/0000-0001-7887-5921>, Tekirdağ/TÜRKİYE.

düşünülemeyecek şekilde geçmişten günümüze değin -özellikle günümüzde-çeşitli faaliyetlerde yer alan çalgılar olarak dikkat çekmektedir. Bu manada davul ve zurna arasındaki birliktelik simbiyotik bir ilişkiye işaret etmektedir. Reinhard ve Reinhard (2007:69-72) kaleme aldığı eserlerinde birbirlerini çağrıştıran mefhumlar olarak davul ve zurna birlikteliğinin Doğu'ya özgü olduğunu ve mezkûr çalgılar olmadan bir etkinliğin düşünülemeyeceğini anlatır. Hatta davul ve zurnanın Anadolu'nun önemli ses kaynakları arasında olduğuna dikkat çeker. Picken (1984:197) da davul ve zurna geleneğinin yoğun olarak varlığını sürdürdüğü yerin Anadolu olduğunu; ayrıca mehter takımlarının ve açık hava eğlencelerinin unsuru olarak davul ve zurnanın Türk kültürünün, Türk halk müziğinin bir ürünü olduğunu belirtir.

Türk müzik kültüründe içtimai alanın önemli bir unsuru olarak karşımıza çıkan davul ve zurnanın birlikteliği eski Orta Asya Türk devletlerine kadar götürülebilir. Eski Orta Asya'da Uygurlar döneminde bu birlikteliğe tuğ takımı içerisinde rastlamak mümkündür. Bu dönemde askeri müzik topluluğu içerisinde davul ve zurnanın olduğuna dair literatürde muhtelif görüşler bulunmaktadır. Fakat bu görüşlerde zurnanın günümüzdeki şeklinden tamamen farklı olduğu da belirtilmektedir (Vural, 2016:218-240). Bu manada Uygurlar döneminde tuğ takımlarında kullanılan çalgının günümüzdeki zurnanın prototipi olduğunu ifade etmek gerekir.

İslâmiyet'le beraber münhasıran Selçuklular döneminde askeri müzikte dikkate değer derecede bir gelişim olduğu ve bu dönemde nevbethane olarak anılan askeri müzik topluluğunda davul ve zurnanın yer aldığı müşahede edilmektedir. Davul ve zurnanın ön planda olduğu nevbethane, muhtelif amaçlarla savaş ve barış dönemlerinde, çeşitli eğlencelerde, sünnet ve düğün merasimlerinde, bayramlarda, namaz vakitlerinde ve önemli olayları müjdelemek gayesiyle karşımıza çıkmaktadır (Çaycı, 2008:165-169). Bu tür faaliyetler davul ve zurna arasındaki bir tür simbiyotik birlikteliğe işaret etmektedir diyebiliriz.

Osmanlı dönemine gelindiğinde -davul ve zurnanın bulunduğu- resmî ve gayri resmî mehterlerin görevini ifa ettiğini belirtmek gerekir. Bu dönemde savaş ve barış zamanlarında, şenliklerde, düğünlerde ve sportif faaliyetlerde mehter takımlarının yer aldığı bilinmektedir. Bu faaliyetler arasında davul ve zurnanın birlikte icra edildiği faaliyetler arasında düğünler ve güreş müsabakaları da yer almaktadır (Kaptan, 2020:41-43).

Günümüze geldiğinde ise genellikle eğlence, düğün, gelin alayı, asker uğurlama merasimi, güreş müsabakası, devlet erkanının karşılanması, tesis açılışları, spor organizasyonları, şenlik açılışları gibi muhtelif faaliyetlerde davul ve zurnaya rastlanmaktadır (Sençerman, 2017:265-268): Bu minvalde geçmişten günümüze kadar -askeri müzik topluluğunda ve bu topluluk dışında- faaliyetlerde davul ve zurnanın önemli bir rolünün olduğunu ve davul ve zurna arasındaki simbiyotik birlikteliğin sürdüğünü ifade edebiliriz.

Yukarıdaki bilgiler doğrultusunda çalışmanın problem cümlesi “Türk müzik geleneğinde davul-zurna arasında simbiyotik bir ilişki mevcut mudur?” olarak belirlenmiştir. Bu manada davul ve zurna savaş ve barış dönemleri olmak üzere çeşitli eğlenceler, düğün ve sünnet merasimleri, şenlikler, spor müsabakaları gibi faaliyetlerin ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır (Sençerman, 2017:265-268; Kalaycı, 2018:171, Öztuna, 2000:78). Ayrıca Eşigül (2021:107) çalışmasında zurnanın Türk halk müziği ve Türk halk oyunlarına eşlikte davulla birlikte yaygın olarak kullanıldığından bahsetmektedir. Literatüre bakıldığında buna benzer pek çok kaynağa rastlamak mümkündür. Buradan hareketle araştırmanın konusu bahsi geçen çalgılar arasındaki simbiyotik birlikteliği ihtiva etmektedir. Bu birlikteliği ortaya koyabilmek adına çalışmada tarihsel ve güncel olarak davul ve zurnanın yer aldığı müziksel faaliyetlere değinilecektir.

## **2. Simbiyotik ilişki**

Almancada symbiose, f; Fransızcada symbiose, f; İngilizcede symbiosis olarak ifade edilen “simbiyoz” birden fazla türün ortak yaşamını anlatan bir terimdir. Başka bir ifadeyle mezkûr kelime farklı canlıların birlikte veya etkileşim halinde ortaklaşa yaşamaları şeklinde tanımlanmaktadır (<http://terim.tuba.gov.tr/>). Bu kelimenin Türkçe karşılığı için ise “ortak yaşam” kelimesi önerilmektedir (Özyiğitoğlu, 2017:16).

Simbiyoz birbirine bağlı yaşamlarını idame ettiren organizmaların içinde bulunduğu durumu anlatmaktadır. Bu kelime, iki ya da daha fazla canlı türü arasındaki birliktelik veya etkileşim halinde olma ile alakalı olduğu için bu canlılar arasındaki ilişki, “simbiyotik ilişki” olarak ifade edilmektedir (Mücevher, 2021:175).

Simbiyotik ilişki içerisinde olan organizmaların birbirlerinden yarar sağlayarak mevcudiyetlerini sürdürdüğü bilinmektedir (Doğan, 1996:39). Bu doğrultuda simbiyotik ilişki, bir

canlının bağımlı olduğu diğer canlının varoluşu nedeniyle varlığını sürdürmesi (Zaccaro ve Horn, 2003:770), birlikte yaşama ve birbirinden fayda sağlaması şeklinde belirtilmektedir (Smith, 1997: 1). Bu minvalde simbiyotik ilişki, birbirine bağlı organizmaların birbirlerinin eksikliklerini gidermeleri ve ortak bir yaşamın meydana gelmesi olarak ifade edilmektedir (Doğan, 1996:42).

Muhtelif organizmalar arasında kurulabilen simbiyotik ilişki, cansız varlık arasında da kurulabilmektedir. Bu çerçevede Peacock (1999:94) canlı varlıklar dışında, cansız varlıkların simbiyotik ilişkiler ile birbirlerine bağlı olduklarından bahsetmektedir. Bu manada çalışmanın merkezinde yer alan davul ve zurna arasında da -en azından belirli faaliyetler bağlamında- böyle bir ilişkiden söz edilebilir.

### **3. Davul ve Zurna**

#### **3.1. Davul**

Davul, Türk müzik kültürünün ayrılmaz çalgılarından biri olarak dikkat çekmektedir. Bu manada davul, üfleme çalgılar arasında yer alan zurna ile adeta bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır. Davulun geçmişten günümüze değin çeşitli amaçlar doğrultusunda dinî törenlerde, savaş ve barış dönemlerinde, düğün, sünnet, kına vb. eğlencelerde yer aldığı bilinmektedir (Eşigül, 2012:100-101).

Literatürde davul hakkında pek çok tanımlamaya rastlamak mümkündür. Bu tanımlamalarda benzerlikler söz konusudur. Genel itibarıyla davul, çember şeklinde ve bir kaskağa deri gerilerek yapılan, tokmak ve değnek ile icra edilen vurmali çalgı olarak ifade edilmektedir (Meydan Larousse, 23).

Davul; kasnak, deri, deri çemberi, davul kayışı (ipi), tokmak ve çıbık (çırpı) olmak üzere 6 kısımdan meydana gelmekte ve fiziki olarak farklı cins ve boyutlarda olabilmektedir. Davullar, çapı 60 cm olan küçük boy davul, çapı 70 cm olan orta boy davul ve çapı 80-90 cm olan büyük boy davul olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır (Eşigül, 2012:102-103).

#### **3.2. Zurna**

Zurna, eski Orta Asya Türk devletlerinde kullanılan üfleme çalgılardan biridir. Bu çalgının kaynağı hakkında kesin bilgiler bulunmamakla birlikte, ekseriyetle sözcüğün "surnamak" masterından geldiği kabul edilmektedir (Yaldir, 2009:27). Tuğlacı (1986:38) eserinde zurna

isminin eski Sümerlerden gelmiş olduğu, Karmuklarda “zurr” ismini aldığı, daha sonra Azerilerle beraber bu çalgıya “sarna veya sorna” ismi verildiği, aslının ise Farsça “sernay” kelimesinden geldiği bilgisini vermektedir.

Zurna genellikle erik, kiraz ve zerdali ağacından ve nadir de olsa kavak ağacından yapılmaktadır (Gazimihal, 1975:11). Zurna, ağız kısmından aşağıya doğru genişleyen ağaç bir boru şeklindedir ve ucunda bir sipsi bulunmaktadır. Bu parça 5-6 cm uzunluğundaki ince bir boruya eklenmekte ve ağızlık ismi verilen dairesel bir parçayla başlığa takılmaktadır. Zurnanın üstünde altı ve alt yanında ise bir deliği vardır (Sanal, 1964:67-68).

Literatüre bakıldığında zurnanın kaba zurna, orta kaba zurna ve cura zurna (zil zurna) olmak üzere üç çeşidinin olduğu görülmektedir. Kaba zurna adı ile anılan zurna, diğer zurna çeşitlerine göre en kalın sesli ve en büyük boyutta olanıdır. Zil zurna olarak da ifade edilen cura zurna ise ince seslidir. Bu zurna, davul ve nakkare ile icra edilmektedir (Eşigül, 2012:107; Yaldir, 2009:28).

### **3.3. Davul ve Zurna Birlikteliği**

Davul ve zurna, Türk tarihinde hem siyasî hem de içtimai sahada simgesel anlamlar ihtiva etmesi bakımından öneme sahip çalgılar arasında gösterilmektedir (Ögel, 1991:4). Literatüre bakıldığında mezkûr çalgıların hem davul ve zurna hem de tek bir kelimeymiş gibi “davul zurna” şeklinde ifade edildiği görülmektedir. İkinci söylem -davul zurna- ritim ve ezgi açısından birbirini tamamlayan çalgıların tek bir çalgı gibi anılmasından kaynaklanmaktadır (Erdoğan, 2018:28).

Davul ve zurnanın ritim ve ezgi açısından birbirlerini tamamlamaları durumuna dair çeşitli kaynaklara ulaşmak mümkündür. Bu kaynaklarda davuldan önce zurnanın isminin gelmeyeceği ve “zurna davul” denilmediği, davulun nabızı, zurnanın ise nefesi simgelediği belirtilmektedir (Gazimihal, 1975:59). Bu ifadelerle bakıldığında davulun insan nabzına, zurnanın ise insan nefesine benzetilmesi insan anatomisi ile bir analogi kurmamıza olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda davulun ritmi, zurnanın ise ezgiyi nitelendirmesi daha da anlamlı bir hal almaktadır. Dolayısıyla davul ve zurnanın birlikte anılması ve birbirinin tamamlayıcısı olarak -adeta deyimleşerek tek bir kelimeymiş gibi- kullanılması bizi bazı tören, ritüel, eğlence vb. faaliyetler kapsamındaki müzikal bağlamlarda kısmi olarak simbiyotik bir ilişki olabileceği düşüncesine

götürmektedir. Bahsi geçen durum geçmiş zamanlarda olduğu gibi günümüzde de geçerlidir. Davul ve zurna, birlikteliklerini farklı faaliyetler bağlamında halen sürdürmektedir.

Geçmişten günümüze miras olarak kalan davul ve zurna geleneği ve bu çalgılar arasındaki simbiyotik birliktelik ülkede benimsenmiş gözükmektedir. Gazimihal (1955:10-24)'in "*davul zurnasız düğün olmaz*", Ögel (1991:396)'in "*zurna davulsuz ve Türk milleti de davulsuz zurnasız yapamaz*" ve Ataman (1992:48)'in işaret ettiği ... "*düğünde davul zurna, hamamda kurna*" ifadesi bu durumu doğrular niteliktedir. Picken (1984:197) da kaleme aldığı "*Musica Asiatica*" adlı eserde, davul ve zurnanın Anadolu'da muhtelif eğlencelerde -özellikle düğünlerde- yer aldığından, mehter müziğinden izler taşıdığından ve bu çalgıların Türk halk kültürünün ayrılmaz parçası olduğundan bahsetmektedir. Aktarımda mehtere dikkat çekilmektedir. Bu manada eski Orta Asya Türk devletlerinde tuğ takımı ve Karahanlılar döneminden Selçuklular dönemine kadar "*tabl*", Selçuklular döneminde "*nevbet*", Osmanlılarda ve günümüzde mehter olarak anılan askeri müzik topluluğunda da davul ve zurna karşımıza çıkmaktadır.

Hülasa Türk kültüründe davul ve zurnaya savaş ve barış dönemleri, asker uğurlamaları, düğünler, şenlikler, halk oyunları ve güreş gibi sportif faaliyetlerde rastlamak mümkündür. Bu doğrultuda eski Orta Asya Türk devletlerinde, Selçuklularda, Osmanlılarda ve günümüzdeki faaliyetlerde davul ve zurna arasındaki simbiyotik ilişkiyi tarihsel akışa göre ele almak yerinde olacaktır.

#### **4. Türklerde Davul ve Zurna**

##### **4.1. Eski Orta Asya Türk Devletlerinde Davul ve Zurna**

Literatüre bakıldığında davul ve zurnanın bir arada kullanılmasına dair muhtelif görüşlere rastlanmaktadır. Öncelikle kadim bir geçmişe sahip olan davulun şaman müziğinde önemli bir rolünün olduğunu belirtmek gerekir. Başlarda dinî ve sihri gayelerle kullanılan davul, bilahare farklı işlevler kazanarak günümüze kadar gelebilmiştir. Bahsi geçen amaçlar dışında Orta Asya'da Hunlar döneminde tuğ takımı olarak ifade edilen askeri müzik teşkilatında da davulun yer aldığı bilinmektedir. Hatta bu dönemde askeri müzik ve sancak ayrılmaz bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır. Mezkûr dönemden itibaren Türk hükümdarlarının beylik alameti olarak davul ve sancak kullanmaları, Türkler vasıtasıyla İslâm devletlerine yayılmıştır (Budak, 2000:35).

Göktürkler dönemine gelindiğinde de askeri müzik takımının “tuğ takımı” adı altında görevini ifa ettiği müşahede edilmektedir. Bu dönemde önceki dönemde olduğu gibi tuğ takımında davula rastlanmaktadır. Bunun dışında Dede Korkut öykülerinde -Bamsı Beyrek ve Banu Çiçek’in evlilik merasimlerinde- düğünlerde davul ve zurnanın yer aldığı bilgisine ulaşılmaktadır (Ergin, 1969:86). Gazimihal (1955:3) de eserinde Orta Asya’da tuğ takımlarında kullanılan çalgılardan bahsetmekte ve bahsettiği çalgılar arasında davul ve zurna da yer almaktadır. Bu çerçevede Gazimihal, mezkûr dönemde kullanılan çalgıların Osmanlı’daki mehter takımlarında kullanılan çalgıların prototipi olduğuna dikkat çekmektedir. Bu aktarımdan yola çıkarak Dede Korkut hikâyelerinde kastedilen çalgının, zurnanın ilkel türevi olabileceği sonucuna varabiliriz.

Bu dönemde kaleme alınan Dede Korkut hikâyeleri dışında, Orhun yazıtlarında da tuğ kelimesinin mehter anlamında kullanıldığı ve bu yazıtlarda tuğ takımında yer alan çalgı isimlerine yer verildiği görülmektedir. Tuğ takımında yer alan çalgılar ise yırağ (surnay), burgay, boru, küvrük, kös, tabl, davul ve zil çalgılarıdır (Doras, 1971:10; Tuğlacı, 1986:3-4).

Uygurlarda tuğ takımı olarak mevcudiyetini sürdüren askeri müzik topluluğunda da davul ve zurnaya rastlamak mümkündür. Kaynaklar incelendiğinde bu dönemde zurnanın tuğ takımlarda yer aldığına dair çeşitli görüşlerin olduğu görülmektedir. Bu manada Sertkaya (1982:16) VIII.ve IX. yüzyıllarda -savaşlarda- bahsi geçen toplulukta surnay (zurna) çalgısının kullanıldığını ifade eder. Gazimihal (1975:62) de zurnanın kökenini Orta Asya’ya dayandırır. Bu bölgede sarnamak, ezgilemek manasında surnay/zurna kullanılmıştır. Vural (2016:218-240) bu bilgilerden yola çıkarak zurnanın askeri müzik topluluğuna girişinin Uygurlar döneminde olduğunu belirtmekte ve surnay (zurna)’ın tuğ takımında yer almasını Türk askeri müzik tarihi açısından bir kırılma noktası olarak değerlendirmektedir. Çünkü zurna ile beraber tuğ takımları ezgisel açıdan başka bir hüviyete bürünmüştür. Sonuç itibarıyla vesikalarda tuğ takımlarında yer alan davul ve zurnanın günümüzdeki şeklini Uygurlar döneminde almaya başladığı ifade edilmektedir (Vural, 2013:46).

Bu meyanda Uygurlarda tuğ takımlarında yer alan davul ve zurnanın özelliklerinden bahsetmek yerinde olacaktır. Öncelikle bu dönemde kullanılan davul, altınlı davul olarak ifade edilmektedir. Uygurlarda altın, mukaddes bir anlam ihtiva etmektedir. Bir Uygur kaynağında

davulun altınlı olmasının yanı sıra, davul kut sahibi kağana ait olan unsurlarla ilişkilendirilmektedir. Ayrıca altın madencilik ve altın yıldız olarak ifade edilen Venüs ile ilgilidir. Bunlardan dolayı, altınlı davulların kullanılmış olduğu düşünülmektedir (Vural, 2016:231). Çelik (2017:13) çalışmasında eski Orta Asya Türk devletlerinde önemi haiz olan davulun, isim ve şekil değişiklikleriyle günümüze kadar ulaşmış olmasından bahsetmektedir. Ayrıca tarihsel süreçte “tovıl, tabl, küvrük, kövrük, tuğ, tüngür” olarak isimlendirilen davulun, günümüzde “davul, asma davul, askı davul” şeklinde ifade edildiğini belirtmektedir. Bunlar dışında asma davulun ilk şeklinden çok fazla değişikliğe uğramadan günümüze kadar gelmesine, yapısının basit olmasına ve pek çok kültürde farklı boyut ve şekillerle mevcudiyetini sürdürmesine dikkat çekmektedir. Buradan yola çıkarak Uygurlar döneminde kullanılan davulun -kendisine kutsiyet yüklenmesi ve kut sahibi kağana ilişkili olarak altınlı olması dışında- günümüzden farklı olmadığını söyleyebiliriz.

Uygurlarda tuğ takımlarında yer alan zurnanın özellikleri hakkında da bilgi vermek gerekir. Bu minvalde Vural (2013:45) çalışmasında mezkûr dönemde tuğ takımlarında yer alan zurnanın büyükbaş hayvanların boynuzlarından, erik ağacından ve bakırdan yapıldığı bilgisini vermektedir. Bu dönemde kullanılan zurnanın uzunluğu 43 santimetredir ve üst kısmında yedi ve altında bir delik bulunmaktadır. Bu manada Uygurlar döneminde kullanılan zurnanın günümüzde kullanılan çalgıdan farklı olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü bu dönemde kullanılan zurna, yapılan malzeme, ebat ve delik sayısı bağlamında farklılık arz etmektedir. Fakat Uygurlar döneminde kullanılan zurna ve Osmanlı dönemi ve sonrasında kullanılan zurna arasında işlevsel olarak bir benzerlikten söz edebiliriz ve Uygurlar döneminde tuğ takımlarında yer alan zurnayı, günümüzde kullanılan zurnanın prototipi olarak düşünebiliriz.

Bahsi geçen durumlar dışında Hunlar, Göktürkler ve Uygurların Çin, İran, Hint, Arap, Kore ve Japon gibi pek çok çevre müzik kültürleriyle etkileşim içinde oldukları durumu da belirtilebilir (Uçan, 2000:606). Bu çerçevede Uygur müziğinin mezkûr milletleri etkilemiş olmasına dikkat çekilmektedir (Vural, 2016:228). Bu duruma bir Çin generalinin bir Türk hükümdarına yaptığı ziyareti anlatan Çin tarihi kayıtlarında çoğunluğu vurmali çalgılardan meydana gelen bir tuğ takımı ve bu takımda zurna benzeri ve trompetvari 2 farklı çalgının olması örnek gösterilebilir (Schmidt-Jones, 2013:198). Aktarımdan yola çıkarak vurmali çalgıların ve zurnanın bu dönemde kullanılan çalgılardan farklı olabileceği sonucuna varmak mümkündür diyebiliriz.



#### 4.2.Selçuklular Döneminde Davul ve Zurna

İslâmiyet'le beraber tuğ takımının tablhane/nevbethane olarak anılmaya başladığı bilinmektedir. İlgili literatür incelendiğinde bu dönemde de askeri müzik topluluğunun içerisinde davul ve zurnanın yer aldığı; fakat İslâmiyet'in ilk yıllarında bu toplulukta zurnanın her daim yer almadığı müşahede edilmektedir. Bu durum Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Anadolu Beylikleri, İlhanlılar ve Memlûklüler dönemi için de geçerlidir (Gazimihal, 1955:5). Fakat genel itibarıyla Selçuklularda nevbet takımlarında davul ve zurnaya rastlanmaktadır. Nebbet takımlarının yer aldığı faaliyetler arasında ise namaz vakitleri, sultanın yolculuğuna ve halife veya valilerin tayin edilmesine eşlik etme gibi devlet merasimleri ve savaş zamanları yer almaktadır (Uslu, 2015:23-28; Çağlak ve Filiz, 2018:36).

Selçuklular döneminde muhtelif amaçlarla savaş ve barış dönemlerinde, sultanın yolculuğuna eşlik etme ve halife veya valilerin tayin edilmesine eşlik etme gibi devlet merasimleri ve savaş zamanları dışında isyan bastırılmasında, elçi kabulünde, bayram, cülûs ve zafer merasimleri, av şenlikleri, hastalıklardan kurtulma dönemlerinde, hacı karşılamalarında, Cuma namazı vakitlerinde, bayramlarda, şehzadelerin doğumunda, sünnet merasimlerinde, düğünlerde, bimarhanelerde akıl hastaların tedavisinde, kötü ruhların def edilmesinde askeri müzik topluluğu karşımıza çıkmaktadır (Vural, 2013:55-75). Çeşitli faaliyetlerde yer alan askeri müzik topluluğundaki çalgılar ise saz, çenk, rubâb, berbât, ud, zurna, boru, davul, kös ve zil olarak nakledilmektedir (Uçan'dan akt. Şengün; Turan'dan akt. Kara, 2014:176).

Selçuklular dönemini ihtiva eden ve 11. yüzyılda Kâşgarlı Mahmud tarafından kaleme alınan eserde, dönemin Türk müzik kültürü hakkında ayrıntılı bilgiler verilmektedir. Bu eserde Türk kültürü, Türk müzik kültürü ve Türklere ait çalgılar -sıbzgu (ney), borguy (zurna) ve tovil (davul)- anlatılmaktadır (Kâşgarlı, 2006:413). Bu eser ve bu dönemi anlatan diğer kaynaklara bakıldığında askeri müzik takımının zurna, boru, davul, kös, nakkare ve zil çalgılarından teşekkül ettiği görülmektedir (Judetz, 2007:59; Tekeli, 2018:29). Nebbet takımının temel çalgıları ise davul ve zurnadır. Nebbethane önceki dönemlerde olduğu gibi bu dönemde de egemenliğin simgesi durumundadır. Bunun dışında nevbethane savaş ve barış dönemlerinde, törenlerde, günün belirli vakitlerinde çeşitli işlevlerle görevini ifa etmektedir (Uçan, 2015:44-45; Erendil, 1992:8).

Anadolu Beylikleri döneminde Anadolu'yu gezen İbn Batuta (1914:252-253) eserinde dönemin nevbet takımlarından bahsetmektedir. Bu eserde sultanların saz takımlarının olmasından, bu saz takımlarında davul ve zurnaların yer almasından ve nevbet takımlarının müzik icralarından söz edilmektedir. Ayrıca sultanın tayin edilmesi ve yolculuk gibi durumlarda nevbet icrasının yapılmasına dikkat çekilmektedir.

Selçuklulardaki nevbet teşkilatı hakkında bilgiler veren farklı bir kaynakta nevbet teşkilatından, bu topluluğun yaptığı müzik ediminden ve bu toplulukta davul ve zurnanın yer aldığından bahsedilmektedir (Turan, 1965:296, Batuta, 1914:252-253). Bu aktarım dönemin nevbet teşkilatı hakkında bilgi edinmemize olanak sağlamaktadır.

Bu dönemi anlatan vesikalar incelendiğinde askeri müzik geleneğinin kadim ve gelişmiş bir düzeye ulaştığı anlaşılmaktadır. Yukarıda da belirtildiği üzere özellikle savaşlarda ve muhtelif faaliyetlerde, farklı işlevlerle askeri müzik topluluğu karşımıza çıkmaktadır. Bu minvalde -davul ve zurnanın bulunduğu- askeri müzik topluluğunun Dandanakan Savaşı'nda yer alması mezkûr duruma örnek teşkil etmektedir (Erendil, 1992:7-8).

Savaş dışında nevbet müziğinin düğünlerde ve düğünlerdeki gelin alaylarında da müzik edimini gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu dönemde Selçuklu sultanı Tuğrul Bey'in halifenin kızı Seyyide Hatun ile düğün münasebetiyle yapılan eğlenceden söz eden İbnu'l Cevzi, düğünde davulların ve zurnaların icra edilmesi yönünde bilgiler vermektedir (İbnu'l Cevzi'den akt. Kara, 2014:172). Yine I. İzzeddin Keykâvus'un Selçuk Hanım ile olan evlilik merasiminde nevbet takımının yer alması ve gelin alayının bayraklar, sancaklar, davullar ve zurnalarla karşılanması bu edime örnek teşkil etmektedir (Merçil, 2007:131). Bu manada savaşlarda ve evlilik merasimlerinde davul ve zurna arasındaki simbiyotik birliktelik dikkat çekmektedir diyebiliriz.

### **4.3. Osmanlılar Döneminde Davul ve Zurna**

Osmanlı döneminde davul ve zurnaya mehter takımları içerisinde rastlanmaktadır. Bu dönemde mehter olarak anılan askeri müzik topluluğu, toplumun bütün tabakalarına seslenen, devletin toplumsal dokusunu oluşturan ve halkı belirli saatlerde bir araya getiren simgeler cümbüşü olarak karşımıza çıkmaktadır (Judetz, 2007:57-58).

İlgili literatür incelendiğinde Osmanlılardaki mehter teşkilatı hakkında pek çok kaynağın olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda mehter takımlarında yer alan davul ve zurnaya dair Sanlıkol (2011:26-28)'un Osmanlı dönemi mehter takımını anlattığı "Çalıcı Mehterler" adlı eserinde teferruatlı bilgilerin yer aldığını belirtmek gerekir. Bu eserde zurnanın 16. yüzyılda resmî mehterhanenin ana çalgılarından biri olduğuna ve muhtelif kaynakların bu görüşü desteklediğine dikkat çekilmektedir. Aynı zamanda özellikle bu yüzyıldan itibaren Osmanlı minyatürlerinde zurnanın ön plana çıktığı belirtilmektedir.

1639 yılında kaleme alınmış Kara Mustafa Paşa Layihasında da mehterhane içerisinde yer alan çalgılara değinilmektedir. Bu layihada mehter takımlarında yer alan çalgılara dair şu sözler nakledilmektedir: "...Benim padişahım, alem mehterleri başka cemaattir. Onlar zurnazenlerdir ve davulculardır ve borazanlardır ve köşçülerdir ve nefirzenlerdir..." Yine aynı kaynakta Kanunî Sultan Süleyman döneminde saray mehter takımını inceleme imkânı bulan Fransız elçisi M. d'Aramon, çadır mehterbaşlığından farklı bir grup olan mehter takımı ve mehterde yer alan boru, zurna, davul ve mehterbaşından bahsetmektedir (Gazimihal, 1955:14-15).

Osmanlı döneminde mehter müziği, başta askeri olmak üzere savaş sırasındaki anlamından simgelediği manevi anlamlara kadar pek çok etkinliği birleştiren bir yapıya sahip bir özellik olarak dikkat çekmektedir (Budak, 2000:71). Bu manada savaş ve barış dönemlerinde, düğünlerde, şenliklerde, bayramlarda, devlet erkanını onurlandırma ve unvan verme esnasında, cülûs zamanları, misafir ve elçi kabullerinde, elçilere ve sultan tarafından onurlandırılan kişilere verilen konserlerde, evlere çekilme zamanlarında ve ezan vakitlerini bildirmede mehterin yer aldığı ifade edilmektedir (Erendil, 1992:13-14; Tekeli, 2018:68-69); fakat ismi zikredilen faaliyetlerin hepsinde davul ve zurnanın birlikte kullanıldığına dair yeterli bilgiye erişilememektedir.

Osmanlılarda Fatih Sultan Mehmed döneminde mehtere savaş dönemleri ve savaş kazanılması münasebetiyle yapılan faaliyetlerde rastlanmaktadır. İstanbul'un kuşatılması esnasında orduda 300 davul, 270 zurna, 150 boru ve sayısız kösün askeri galeyana getirmesi, bahsi geçen duruma emsal teşkil etmektedir (Kahramankaptan, 2009:28; Sanal, 1964:6). Ayrıca kuşatmadan sonra da zafer münasebetiyle mehterhanede 100 zurna, 70 davul ile cenk havalalarının çalındığı bilinmektedir (Tüfekçibaşı, 1965:13; Aydın, 1999:24). Kaynaklar

incelendiğinde Fatih Sultan Mehmed'den sonraki dönemlerde de savaşlarda mehterin yer aldığı bilgisine ulaşılmaktadır. Kanûnî Sultan Süleyman döneminde vuku bulan Zigetvar Savaşı'nda mehterin yer alması bu durumu doğrular mahiyettedir. Bu savaşta mehter takımında kullanılan çalgılar ise iki zurna, iki boru ve bir davuldur. Savaş esnasında görevini yerine getiren mehter takımı, zafer kazanma münasebetiyle yapılan faaliyetlerde de yer almıştır (Vural, 2013:122).

Osmanlı döneminde mehterin savaş ve barış dönemleri dışında günün belirli saatlerinde müzik edimini gerçekleştirdiğine dair bilgilere ulaşılmaktadır. Bu duruma Avrupalı gezgin Pierre Belon'un 1555 yılında kaleme alınan eseri örnek gösterilebilir. Bu eserde davul ve zurnadan, Türklerin sabah ve akşamları davul ve zurna çaldıklarından ve izleyenleri etkilediklerinden bahsedilmektedir (Rice, 1999:1670-1824).

Bu dönemde davul ve zurnanın kullanıldığı diğer bir faaliyet de sünnet münasebetiyle gerçekleştirilen merasimlerdir. Bu yönde Covell (2017:133) eserinde 1675 tarihinde gerçekleşen Şehzade Mustafa'nın düğünü ve düğünde kullanılan boru, zurna ve davul hakkında bilgiler vermektedir. Günümüzde de sünnet merasimlerinde davul ve zurnanın yer aldığı bilinmektedir. Dolayısıyla Osmanlı döneminden günümüze değin sünnet merasimlerinde davul ve zurnanın simbiyotik birlikteliğinin devam ettiğini ifade edebiliriz.

Literatüre bakıldığında sünnet merasimleri dışında, Osmanlı'da 1692-1725 yılları arasında yapılan güreş müsabakalarında da davul ve zurnanın müzik edimini gerçekleştirdiği görülmektedir (Uslu, 2015:54). Günümüzde de güreş müsabakalarının yapılıyor olması ve bu müsabakalarda davul ve zurnaya yer verilmesi durumuna bakarak Osmanlı'dan günümüze değin bir süreklilikten ve güreş müsabakalarında davul ve zurnaya verilen önemin devam ettiğinden bahsedebiliriz.

Bu dönemde savaşlar, düğünler ve güreş müsabakaları dışında şenliklerde de davul ve zurnanın ön planda olduğu söylenebilir. Bu minvalde 16. yüzyıla ait bir şenlikte ve 1720 senesinde yapılan başka bir şenlikte davul ve zurnanın yer alması, münhasıran zurnaya ehemmiyet verilmesi ve baş zurnacının mehteri idare etmesi bahsi geçen durumu doğrular niteliktedir (Ögel, 1991:421-427).

Aktarımlar ekseninde Osmanlı döneminde eğlence müziğinin gelişmesinde mehterin etkisinin olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bu manada Sanal (1964:5) düğünlerde ve çeşitli eğlencelerde davul, zurna, nakkare, daire gibi çalgıları ihtiva eden esnaf mehterlerinin yer aldığı konusuna dikkat çekmektedir. Çelebi (akt. Erendil, 1992:12) de 17. yüzyılda mehter geleneğinin yaygın olduğunu ve resmî mehterler dışında gayri resmî mehterlerin düğün, dernek gibi eğlencelerde yer aldığını dile getirmektedir. Benzer bir aktarımı Feldman (1996:161-166)'nın eserinde de görmek mümkündür. Bu eserde 17. yüzyılda eğlence işlevi olan gayri resmî mehter takımlarında davul, zurna, miskal, daire, çalpara gibi çalgıların yer aldığı ifade edilmektedir.

Gazimihal'in aktardığına göre, 17. yüzyıldan sonra da mevcudiyetini ve gelişimini sürdüren mehter takımları hakkında 1819 tarihinde Carl vonPritzelwitz tarafından kaleme alınan ve teferruatlı bilgilerin yer aldığı bir eserde padişahın askeri müzik takımında altı zurnacı, iki borazan, sekiz nakkarezen, iki davulcu ve zilzenin yer aldığı ve teşkilatı mehterbaşının idare ettiği belirtilmekte, ayrıca bir zurna, davul ve bir nakkareden meydana gelen küçük bir topluluktan da bahsedilmektedir (1955:20).

Bu meyanda değinilmesi gereken konulardan biri de Anadolu'da düğünlerde çalınan davul ve zurnaya mehter denilmesi durumudur. Rumeli halkının davul ve zurnayı mehter olarak ifade etmesi bu duruma örnek gösterilmektedir. Rumeli'de mehter topluluğu iki zurna ve bir davuldan meydana gelmektedir. Düğün sahiplerine göre düğünlerde bu takımdan bir ya da iki takım olabilmektedir (Sanal, 1964:5). Bu minvalde davul ve zurna geleneğinin 1826'nın sonlarına kadar yurdun bazı yerlerinde -Bursa, Kütahya, Çorum, Sivas, Erzurum vs.- devam ettiği nakledilmektedir. Bu duruma Halep ve İzmir paşalarının birer muzika takımlarının bulunması ve bu muzika takımlarında davul, zurna ve boru çalgılarının bulunması emsal teşkil etmektedir (Gazimihal, 1955:22).

#### **4.4. Türkiye Cumhuriyeti'nde Davul ve Zurna**

Orta Asya'dan günümüze değin Türklerin hayatında vazgeçilmez bir yeri haiz olan davul ve zurna, Anadolu eğlence, ritüel ve resmî törenlerinin temel unsurları olarak dikkat çekmektedir. Bu çalgılar -bir gelenek olarak- halihazırda da pek çok müziksel faaliyette yer almaktadır. Bu doğrultuda günümüzde davul ve zurna mehter gösterilerinde, düğün, gelin alma, asker uğurlama

gibi eğlencelerde, halk oyunlarında ve güreş müsabakalarında karşımıza çıkmaktadır (Vural, 2017:278-293).

#### **4.4.1. Mehter Gösterilerinde Davul ve Zurna**

İslamiyet'le beraber tablhanede/nevbethanede, bilahare Osmanlı döneminde ve günümüzde mehterhanede mevcudiyetini sürdüren ve bu topluluğun ana çalgıları olarak ifade edilen davul ve zurnanın günümüzde millî bir kimliği üstlendiğini belirtmek gerekir (Vural, 2017:278-283). Çünkü Osmanlı döneminde mehterhanenin kaldırılması ve aradan geçen uzun yıllardan sonra Milliyetçilik ve Türkçülük akımları doğrultusunda mehter takımlarının yeniden ihya edilmesiyle bu kimlik vurgusu ön plan çıkmıştır.

Günümüzdeki mehter takımları incelendiğinde Osmanlı dönemindeki mehterlerden tamamen farklı bir yapılanmanın olduğunu ifade etmek mümkündür. Bu manada sembolik amaçlı, Türk ordusunun hamaset destanlarını ilân etme ve millî heyecanı uyandırma gayeleriyle ve Milliyetçilik ve Türkçülük akımları ekseninde yeniden inşa edilen mehterlerde, Türk müziği çalgıları ve Batı müziği çalgılarından teşekkül bir yapılanmadan bahsedilebilir. Bu teşkilatta yer alan çalgılar ise davul, zurna, nakkare, çevgân, zil, trompet, borazan, klarnet gibi çalgılardır (Gazimihal, 1955:29; Tezbaşar, 1975:30; Tuğlacı, 1986:26; Erendil, 1992:30-31).

Günümüzde belediyeye bağlı kurulan mehterler dışında, sivil topluluklar bünyesinde kurulan mehterlerin de olduğu bilinmektedir. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı, Babaeski Müzisyenler Derneği Mehter Takımı, Çorlu Mehter Takımı, Lüleburgaz Müzisyenler Derneği Mehteran Takımı gibi pek çok mehter takımı sivil topluluklar bünyesinde kurulan mehter takımlarına örnek olarak gösterilebilir. Bu doğrultuda gerek resmî ve gerekse gayri resmî mahiyetteki mehter takımlarına bakıldığında -geleneksel yapısındaki değişikliklerle beraber- belirli periyotlarla konserler veren, sembolik ve turistik topluluk niteliğine sahip olduğu görülmektedir (Tanrıkorur, 2019:26). Halihazırda geçmiş yüzyıllarda olduğu gibi mehterin ana çalgılarının davul ve zurna olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda geçmişte askeri müzikte de önemli bir rolü olan davul ve zurnanın arasındaki simbiyotik birlikteliğin devam ettiğini ifade edebiliriz. Mehter teşkilatının yer aldığı faaliyetler ise düğün, bayram, şenlik, festival, asker uğurlama, pehlivan güreşleri gibi faaliyetler olarak sıralanabilir (Öztuna, 1976:419-420).

Bahsi geçenler durumlar dışında, bu meydana davul ve zurnaya muhtelif yörede hala “mehter”den bozma bir kelime olan “meyter” denilmesi belirtilebilir. Bu duruma Edremit’te üç davul ve üç zurnadan meydana gelen takıma mehter denilmesi örnek gösterilebilir (Tokel, 2019: 207-208).



Görsel 1. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı.

#### 4.4.2. Düğünler ve Diğer Eğlencelerde Davul ve Zurna

Anadolu’nun pek çok yerinde düğünlerde, gelin alma esnasında, asker uğurlama gibi eğlencelerde davul ve zurna, müzik edimlerinde ana çalgılar olarak yer almaktadır. Bu çerçevede özellikle 1826 yılında Mehterhanenin kaldırılması ve yerine Muzıka-i Hümayun’un kurulmasıyla beraber davul, zurna, kös gibi millî çalgıların yerini Batı çalgılarının aldığından; davul ve zurnanın saray ve çevresindeki eski önemini yitirmesinden ve bu dönemden sonra davul ve zurnanın eğlenceye dönük müzik ediminin ön plana çıkmasından bahsedilmektedir. Bu manada geleneğin yeni icra alanlarının düğünler, asker uğurlama ve toplumun bir arada bulunduğu diğer eğlenceler olduğu müşahede edilmektedir (Arslan, 2022: 80; Haşhaş, 2020:14; Şenocak, 2020:57-58).



Görsel 2. Sivas İmranlı, Gelin Almaya Giden Düğün Alayı.

#### 4.4.3. Halk Oyunlarında Davul ve Zurna

Düğün, gelin alma, asker uğurlama gibi eğlencelerde yer alan davul ve zurna, Anadolu'nun pek çok yöresinde oynanan halk oyunlarında da karşımıza çıkmaktadır. Bu minvalde çoğunlukla Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesinde oynanan halay, Erzurum, Bayburt, Gümüşhane ve civar illerde yaygın olan bar, daha çok Trakya ve Marmara bölgelerinde, kısmen Orta Anadolu, Karadeniz ve Doğu Anadolu Bölgelerinde görülen karşılama isimli halk oyunlarında davul ve zurnanın müzik icrası dikkat çekmektedir (Eroğlu, 2017:73-74).



Görsel 3. Kırıkkale Halk Oyunlarında Davul ve Zurna.



#### 4.4.4. Güreş Müsabakalarında Davul ve Zurna

Anadolu'nun güreş müsabakalarında -karakucak güreşi, aba güreşi, Tatar güreşi, şalvar güreşi, yağlı güreş ve deve güreşi- davul ve zurna, müzik edimlerinde ana çalgılar olarak yer almaktadır. Bu minvalde Yükselsin (2000:119-122) çalışmasında Kahramanmaraş, Hatay, Sivas, Amasya, Tokat, Çorum'a özgü karakucak güreşinin, Hatay ve Gaziantep yöresine has aba güreşinin, Kırım göçmenlerine has Tatar güreşinin, Kahramanmaraş'ta yaygın olan şalvar güreşinin, Marmara, Ege ve Akdeniz bölgelerinde yapılan yağlı güreşlerin ve özellikle Ege ve Marmara bölgelerinde düzenlenen deve güreşlerinin davul ve zurnasız olmayacağını vurgulamaktadır.



Görsel 4. Kırkpınar Güreşlerinde Davul ve Zurna Ekibi.

## 5. Sonuç

Biyoloji alanında simbiyotik ilişki, birbirine bağlı organizmaların birbirlerinden fayda sağlayarak yaşamlarını idame ettirmeleri şeklinde ifade edilmektedir. Konunun odak noktasında yer alan ve Türk müzik kültürünün ayrılmaz parçalarından olan davul ve zurna arasında çeşitli müzik faaliyetleri bağlamında böyle bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Geçmişten günümüze kadar muhtelif faaliyetlerde yer alan davul ve zurnaya, eski Orta Asya Türk devletlerinde Uygurlar döneminde rastlanmaktadır. Mezkûr dönemde askeri müzik topluluğu olarak anılan tuğ takımında davul ve zurnanın kullanıldığı; fakat tuğ takımında yer alan zurnanın günümüzde kullanılan zurnadan farklı olduğu müşahede edilmektedir. Buradan yola çıkarak mezkûr dönemde kullanılan çalgının günümüzde kullanılan çalgının prototipi olduğunu ifade edebiliriz.

Uygurlar döneminden sonra Selçuklular döneminde askeri müzik topluluğu içerisinde davul ve zurnanın savaşlarda ve düğünlerde müzik edimini yerine getirdikleri görülmektedir. Osmanlı döneminde mehterhane olarak ifade edilen müzik topluluğunun da temel çalgılarının davul ve zurna olduğu ve savaşlarda, günün belirli vakitlerini bildirme gayesiyle, düğün merasimlerinde, güreş müsabakalarında görevini ifa ettiği bilinmektedir. Ayrıca bunlar dışında Anadolu'da düğünlerde çalınan davul ve zurnaya mehter denilmesi de dikkate değer bir durum olarak belirtilebilir. Günümüze gelindiğinde ise belediyeye bağlı mehter takımları ve sivil topluluklar bünyesinde inşa edilen mehter takımlarında, ayrıca mehter takımları dışında çeşitli eğlencelerde, halk oyunlarında ve güreş müsabakalarında davul ve zurnanın birlikteliği ehemmiyet arz etmektedir.

Sonuç itibarıyla Türk müzik kültüründe geçmişten günümüze değin davul ve zurnanın önemli bir yere sahip olduğu; davul ve zurnanın düğün, gelin alma, asker uğurlama, şenlik gibi eğlencelerde, sportif faaliyetlerde ve halk oyunlarında yer aldığını söyleyebiliriz. Bu minvalde davul ve zurna arasındaki birliktelik bahsolunan faaliyetler bağlamında simbiyotik bir ilişkiyi işaret etmektedir diyebiliriz.

### **Kaynakça**

- Arslan, S. (2022). "Gelenek Ekseninde Davul Zurna: Tokat Örneği", *Etnomüzikoloji Dergisi*, Sayı 1, s. 77-96.
- Ataman, S. Y. (1992). *Eski Türk Düğünleri ve Evlenme Rit'leri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aydın, A. R. (1999). *Türkiye'de ve Dünyada Ecdattan Bugüne Mehter*, Ankara: Sim Yayıncılık.
- Batuta, İ. (1914). *Seyahatname II*, çev. Mehmet Şerif, İstanbul.
- Budak, O. A. (2000). *Türk Müziğinin Kökeni ve Gelişimi*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Covel, J. (2017). *Bir Papazın Osmanlı Günlüğü*, çev. Nurten Özmelek, 2. Basım, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Çağlak, E. ve Filiz, S. (2018). "Türk Devlet Geleneğinde Askerî Müzik ve Askerî Müzik Eğitimi", *Sahne ve Müzik*, Sayı 7, s. 29-56.
- Çaycı, A. (2008). *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, İstanbul: İz Yayıncılık.

Çelik, S. (2017). "Türk Kültüründe Geçmişten Günümüze "Davul", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, Sayı 8, s. 11-18.

Doğan, S. (1996). "Yeni Bir Yönetim Anlayışı Olarak Kyosei", *Verimlilik Dergisi*, Sayı 3, s. 35-52.

Doras, S. (1971). *Mehterhane*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Erdoğan, G. (2018). *Kentleşme Süreci Bağlamında Sivas'ta Davul Zurna Pratikleri*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.

Erendil, M. (1992). *Dünden Bugüne Mehter*, Ankara: Genel Kurmay Başkanlığı Yayınları.

Ergin, M. (1969). *Dede Korkut Kitabı*, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Eroğlu, T. (2017). "Türkiye'de Halk Oyunlarının Temel Özellikler, Tür ve Dağılım Bakımından İncelenmesi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 42, s. 67-78.

Eşigül, T. (2012). *Tokat-Reşadiye'de Geleneksel Oyun Müzikleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı.

Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court*, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askeri Muzikaları*, İstanbul: Maarif Basım Evi.

Gazimihal, M. R. (1975). *Türk Nefesli Çalgıları (Türk Ötkü Çalgıları)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

Haşhaş, S. (2020). "Gelin Alma Havalarındaki Müzikal Özellikler", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 2, s. 14-34.

Judetz, E. P. (2007). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*, çev. Bülent Aksoy, 3. Basım, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kahramankaptan, Ş. (2009). *Mehter'den Alaturka'ya*, Ankara: Ark Yayınları.

Kalaycı, E. (2018). *Kültürel Süreklilik Bağlamında Kırkpınar'ın Yansıttığı Dünya Görüşü Üzerine*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı.

Kaptan, V. (2020). *Mehter Müziği Ekseninde Müzikte İşlevsel Değişim: Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Örneği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı.

Kara, S. (2014). "Selçuklu Türkiye'sinde Eğlence Türü Olarak Bezm ve Musiki", *Bilig*, Sayı 68, s. 169-182.

Kâşgarlı, M. (2006). *Divânü Lügâti't-Türk*, çev. Besim Atalay, Ankara: Türk Dil Kurumu.

Merçil, E. (2007). *Selçuklularda Hükümdarlık Alametleri*, Ankara: TTK.

Meydan Larousse, Cilt 3, İstanbul: Meydan Gazetecilik Neşriyat ve Ltd. Şti.

Mücevher, M. H. (2021). "Örgütlerde Simbiyotik Yaşam: İşbirlikçiler, Sığıntılar ve Asalaklar", *İktisadi İdari ve Siyasal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 15, s. 172-184.

Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş VIII*, 2. Basım, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Öztuna, Y. (1976). *Türk Musikisi Ansiklopedisi II*, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Özyiğitoğlu, G. (2017). "Türkçe Liken Terminolojisi İçin Yeni Öneriler", *Avrasya Terim Dergisi*, Sayı 2, s. 14-18.

Peacock, K., (1999). "Staying out of the Lifeboat: Sustainability, Culture, and the Thermodynamics of Symbiosis", *Ecosystem Health*, Sayı 2, s. 91-103.

Picken, L. (1984). *Musica Asiatica 4*, Cambridge University Press.

Reinhard K. ve Reinhard U. (2007). *Türkiye'nin Müziği*, çev. Sinemis Sun, Ankara: Sun Yayınevi.

Rice, E. (1999). "Representations of Jannissary Music (Mehter) as Musical Exoticism in Western Compositions", *Journal of Musicological Research*, Sayı 19.

Sanal, H. (1964). *Mehter Musikisi Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları*, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Sanlıkol, M. A. (2011). *Çalıcı Mehterler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Schmidt-Jones, C. (2013). "Yeniçeri Müziği ve Batı Müziği Üzerindeki Türk Etkileri", *Rast Müzikoloji Dergisi*, Sayı 1, s. 196-222.

Sençerman, Ş. (2017). *Zurna Pratikleri ve Kültürel Kimlik: Turgutlulu Abdal Zurnacılar Örneği*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Anabilim Dalı.

Sertkaya, O. F. (1982). *Eski Türkçede Mûsikî Terimleri ve Mûsikî Alet İsimleri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Smith, R. M. (1997). "Defining Leadership through Followership: Concepts for Approaching Leadership Development", 83. Ulusal İletişim Birliği Kongresi, Kasım, Chicago.  
Şengün, B. "Selçuklularda Müzik".

Şenocak, E. (2020). "Kültürel Bellekte Askere Yollama Geleneği: Baskil (Elazığ) ve Çevresi Örneği", *Akra Kültür Sanat Ve Edebiyat Dergisi*, Sayı 22, s. 49-61.

Şentürk, R. (2016). *Müzik ve Kimlik*, İstanbul: Küre Yayınları.

Tanrıkorur, C. (2019). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, 5. Basım, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tekeli, S. (2018). *Tarihten Günümüze Mehter*, İstanbul: Cenova Yayınları.

Tezbaşar, A. (1975). *Mehter Tarihi, Teşkilâtı ve Marşları*, İstanbul: Berksoy Basımevi.

Tokel, B. B. (2019). *Sarayın Sesi Halkın Nefesi Osmanlı'da Mûsikî Hayatı*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhaneden Bandoya*, İstanbul: Onur Grafik Ltd. Matbaası.

Turan, O. (1965). *Selçuklular Tarihi ve Türk İslâm Medeniyeti*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basım Evi.

Tüfekçibaşı, T. R. (1965). *Doğan Ay Mehter*, Bursa: Mehter Yayınları.

Uçan, A. (2000). "Türk Dünyası'nda Orta Asya-Anadolu Müzik İlişkileri", *Erdem*, Sayı 35, s. 593-664.

Uçan, A. (2015). *Türk Müzik Kültürü*, 3. Basım, Ankara: Evrensel Müzik ve Yayınevi.

Uslu, R. (2015). *Selçuklu Topraklarında Müzik*, 3. Basım, İstanbul: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Vural, F. (2016). *İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Vural, F. (2017). "Kökenlerinden Günümüze Türk ve Makedon Düğünlerinde Davul-Zurna ile Tapan-Zurla", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, Sayı 42, s. 273-298.

Vural, T. (2013). *Türklerde Askeri Müzik Geleneği*, Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Yaldır, A. (2009). *Askeri Müzik Topluluğu Mehter, Geleneksel Kıyafet ve Müzik Enstrümanlarının Plastik Açından Seramik Sanat Objelerine Dönüşümü*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Cam Tasarım Anasanat Dalı.

Yükselsin, H. İ. (2000). *Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.

Zaccaro, S. J. ve Horn Z.N. J. (2003). "Leadership Theory and Practice: Fostering an Effective Symbiosis", *The Leadership Quarterly*, Sayı 14, s. 769-806

### **İnternet Kaynakları**

"Simbiyotik", <http://terim.tuba.gov.tr/>, Erişim tarihi: 08.09.2023.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. "Sivas İmranlı, Gelin Almaya Giden Düğün Alayı", [file:///C:/Users/vlknk/Downloads/Modernizm\\_Baglaminda\\_Sivasta\\_Degisen\\_Don.pdf](file:///C:/Users/vlknk/Downloads/Modernizm_Baglaminda_Sivasta_Degisen_Don.pdf), Erişim Tarihi: 09.11.2023.

Görsel 2. "Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı", [file:///C:/Users/vlknk/Downloads/658820%20\(15\).pdf](file:///C:/Users/vlknk/Downloads/658820%20(15).pdf), Erişim Tarihi: 09.11.2023.

Görsel 3. "Kırıkkale Halk Oyunlarında Davul ve Zurna", <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kirikkale/kulturatlasi/yoresel-halk-oyunlari>, Erişim Tarihi: 09.11.2023.

Görsel 4. "Kırkpınar Güreşlerinde Davul ve Zurna Ekibi", <https://zdergisi.istanbul/makale/trakyayi-muziklerle-gezmek-404>, Erişim Tarihi: 09.11.2023.

## 19. YÜZYIL RUS RESİM SANATINDA EVLİLİK RİTÜELİ VE EŞİKSELLİK İLİŞKİSİ

### RELATIONSHIP OF MARRIAGE RITUAL AND THRESHOLD IN 19TH CENTURY RUSSIAN PAINTING

Nazif Gür\*

#### Öz

Evlilik ritüeli 19.yüzyıl Rus resim sanatında sıklıkla tercih edilen temalardan biri olmuştur. Coğrafyaya göre değişiklik gösteren evlilik ritüelinin aynı zamanda kültürel araştırmaların da kapsamında oluşu, evlilik temalı resimlerin betimsel analizini yapmada disiplinlerarası okumayı kaçınılmaz kılmıştır. 20. yüzyılda ritüelleri anlamlandırmak için bilimsel bir bakış açısı geliştiren Arnold Van Gennep, kişinin doğumdan ölümüne kadar hayatının pek çok döneminde sosyal bir birey olarak dönüşüme uğradığı geçişleri üç aşamada tasnif etmektedir. Evlilik ritüeli sürecinde özneler Van Gennep'in bahsettiği geçiş aşamalarını deneyimlerler. Victor Turner ise bu dönüşüm deneyiminde arafta bulunduğu süreç olan *eşiksellik* ve ritüele katılan topluluğun günlük hayattaki statülerinin değişebileceği *komünitas* kavramlarına dikkat çekmiştir. Makalenin amacı böylesi dönüşümlerden biri olan evlilik ritüelini konu alan resimleri, Van Gennep'in üç aşamalı geçiş ritüelleri, Turner'ın eşiksellik ve komünitas kavramları üzerinden betimsel analizini yapmaktır. Araştırma sonucunda 19. yüzyıl Rus resim sanatında evlilik temalı resimlerin Turner ve Van Gennep'in kuramları ile örtüştüğü sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Eşiksellik, Evlilik Resimleri, Komünitas.

#### Abstract

The marriage ritual was one of the frequently preferred themes in 19th century Russian painting. The fact that marriage ritual, which varies according to geography, is also within scope of cultural research, has made interdisciplinary reading inevitable in descriptive analysis of marriage-themed paintings. Arnold Van Gennep, who developed a scientific perspective to make sense of rituals in the 20th century, classifies transitions that a person undergoes as a social individual in many periods of his life, from birth to death, in three stages. During the marriage ritual, subjects experience the transition stages mentioned by Van Gennep. Victor Turner, on the other hand, drew attention to concepts of liminality, which is process of being in limbo in this transformation experience, and communitas, in which the status of the community participating in ritual can change in daily life. The aim of the article is to make a descriptive analysis of paintings about marriage ritual, one of such transformations, through Van Gennep's three-stage transition rituals and Turner's concepts of liminality and communitas. As a result of the research, it was concluded that marriage-themed paintings in 19th century Russian painting overlap with theories of Turner and Van Gennep.

**Keywords:** Liminality, Marriage Painting, Communitas.

---

Araştırma makalesi // Başvuru tarihi:13.09.2023 – Kabul tarihi: 25.12.2023

\* Arş. Gör. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü  
ngur\_@hotmail.com, orcid no: 0000-0003-3245-2581, Kahramanmaraş/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Evlilik, aşkın isteklerine hizmet etmek için sonradan kurulan bir ilişkidir. Ancak aşk bazen evlilik için değil, evlilik aşk için yapılmıştır (Campbell, 1885:45). Ne var ki evlilik kurumunun özellikle üst sınıflarda 20. yüzyıla kadar birincil işlevi toplum, aile ve ekonomik çıkar merkezliydi ve bu denkleme aşk nadiren dâhil edilmekteydi.

19. yüzyılda evlilik sermaye artırmanın, siyasi ittifaklar kurmanın, çocukların ve ebeveynlerin birbirleri üzerinde ne gibi haklara sahip olduğuna karar vermenin bir yoluydu. Evlilik o kadar çok siyasi, sosyal ve ekonomik işleve hizmet etti ki, özellikle alt sınıfın, kadın ve çocukların bireysel ihtiyaç ve istekleri ikinci planda kaldı (Coontz, 2004:976, 977). Neticede ekonomik ittifaklar kurmak ve kaynakları bir araya toplamak, ilgili aileler için de önemliydi. Evlilik tutku veya aşktan ziyade mali bir meseleydi (Dribe vd., 2010:351). 19. Yüzyılın evlilik piyasasında “üst sınıflarda olduğu gibi, alt sınıflarda da eşlerin, evlenecek çiftler yerine başkaları tarafından seçilmesi normaldi” (Giddens, 2010:114). Tüm bu yaklaşımlar, evliğin mi aileyi ürettiği yoksa çıkar anlaşmalarıyla ailelerin mi evliliği ürettiği paradoksunu da ortaya çıkarmaktadır (Haerberle, 2006:2). Tarihçi Margaret Hunt (1996) bu anlamda 19. yüzyıldaki evlilik ahlakını eleştirmekte ve evliliğin, mülkü, mesleki durumu, kişisel bağlantıları, parayı, araçları, çiftlik hayvanlarını ve kadınları nesiller ve akraba grupları arasında aktarmanın temel yolu olduğunu öne sürmektedir (Coontz, 2004:977).

Coğrafyaya göre değişiklik gösteren evlilik ritüelinin aynı zamanda kültürel araştırmaların kapsamında oluşu, evlilik temalı resimlerin betimsel analizini yapmada disiplinlerarası okumayı kaçınılmaz kılmıştır. 20. yüzyılda ritüelleri anlamlandırmak için bilimsel bir bakış açısı geliştiren Arnold Van Gennep, kişinin doğumdan ölüme kadar hayatının pek çok döneminde sosyal bir birey olarak dönüşüme uğradığı geçişi; *ayrılma*, *eşik* ve *birleşme* olarak üç aşamada tasnif etmektedir.

İnsanın sosyal bir birey olarak dönüşüme uğradığı süreçten biri olan evlilikte ritüel özneler, ilk aşama olan *ayrılmada*; eski statü ve konumundan kopuşu yaşamakta, ikinci aşama olan *eşikte*; ne ilk ne de son halinde olduğu belirsiz durumu deneyimlemekte, son aşama olan *birleşmede* ise yeni statü ve kimliğe bürünmektedirler.



Victor Turner ise bu dönüşüm/geçiş deneyiminde, özellikle eşikselliği dikkate alarak “komünitas” terimini literatüre kazandırmıştır. Makalenin amacı da öznenin bir varlık durumundan diğerine geçişi deneyimlediği evlilik ritüelini, seçilen resimlerle Van Gennep’in üç aşamalı geçiş ritüelleri, Turner’ın eşiksellik ve komünitas kavramları üzerinden betimsel analizini yapmak olmuştur. Bu amaç doğrultusunda evlilik temalı resimlerin Turner ve Van Gennep’in kuramları ile ne derece örtüştüğü sorusuna yanıt aranmaktadır. Bu evreleri sosyolojik bir bakış açısıyla anlamak adına ilk alt başlığın içeriği Arnold Van Gennep’in geçiş ritüelleri, Victor Turner’ın eşiksellik ve komünitas kavramı merkeze alınarak oluşturulmuştur. Sonraki alt başlıkta, 19. Yüzyıl Rus resim sanatında evlilik temalı resimler Van Gennep ve Turner’ın kavramlarıyla ele alınmıştır.

## 2. Geçiş Ritüelleri, Eşiksellik ve Komünitas Kavramları

Antropolog Arnold Van Gennep, toplumun geçiş türünü anlamlandırmak için ayin ve ritüellerin aracılık ettiği kültürel geçişe dikkat çekmiştir. 1960 ve 1970’lerde Victor Turner tarafından geliştirilip antropolojik söyleme dahil edilen eşiksellik (liminality) kavramı, sosyolog Arnold Van Gennep’in çalışmasından türetilmiştir. Türkçeye eşiksellik olarak çevrilen *liminal* terimi, Latince *limen* kelimesinden türemiş ve iki ayrı yer arasındaki eşik, geçiş yolunu ifade eder. Bu anlamda eşik durumu, konum, statü, mevki, zihinsel durum, doğum, ergenlik, yaz ve kış, sosyal durum, savaş ve barış ya da hastalık ve ölüm arasındaki bir eşiği geçmenin sonucu olan geçiş durumudur (Turner, 2018:95-97).

Van Gennep’in geçiş ritüellerinin ilk aşaması, *ayrılma* (separation), bireyin veya grubun sosyal yapıdaki daha önceki sabit bir noktadan veya bir dizi kültürel koşuldan ayrılmasını gösteren sembolik davranışı içermektedir. Eski konum ve standarttan ayrılma, metaforik bir “ölüm” dönemidir. İkinci aşama olan *eşik* (limen); ritüel öznenin (yolcu) durumu belirsizdir; geçmiş ya da gelecek halin niteliklerinin çok azını ya da hiçbirini taşımayan âlemden geçilir. Bu aşama kişinin artık geçmişte olmadığı bir araf dönemini içerir. *Birleşme* (*agregation*) aşamasında ise özne yeni bir konum ve kimlik kazanmaktadır. Bu aşama, bir kişinin topluma geri döndüğü, ancak ritüelin ilk başladığından farklı bir düzeyde olduğu ritüelin son kısmıdır. Geçiş törenindeki kişi bir geçiş varlığıdır ve eşikteki kişi olduğundan farklı bir kimliğe bürünür (Gennep, 2022:19-22; Turner, 2018:95,96).

Nitekim Turner'ın ilkel toplumlar<sup>2</sup> üzerine yapmış olduğu araştırmada karşılaştığı geçiş ritüelleri, modern toplumlarda kutlama ve tören olarak karşılık bulmaktadır. Yıldönümleri, doğum günleri, yeni yıl kutlamaları, düğünler ve partiler, hepsi bir aşamadan diğerine görünmez geçişi işaret etmektedir. Başka bir ifade ile görünmeyen ve gerçek olmayan *liminal* alanları görünür ve gerçek kılma girişimleridir. Hayatın her alanında, ilk nefesin alındığı andan son nefesin verildiği ana kadar ritüellere katılım sağlanmaktadır. Ritüeller, insanların hayatın farklı aşamalarından geçmesine yardımcı olan doğmak, sünnet olmak, askere gitmek, evlenmek gibi durum değişikliğini işaret etmektedir. Bu anlamda ritüel, bir katalizördür ve geçiş dönemini örneklemektedir. Geçiş dönemi eşik dönemi olarak tanımlanır. Gündelik hayattan soyutlanma, bireyi toplumdaki uzaklaştırma girişimi olan eşik döneminin tipik bir sonucudur. Van Gennep'e (2022:11,12) göre birey sadece toplum içinde doğmamakta, aynı zamanda geçiş törenleri yoluyla sosyal bir birey olarak dönüşüme uğramakta, topluma da bu yolla kabul edilmektedir.

Geçiş ritüelleri, bireyi sosyal yapıdaki mevcut bir noktadan sembolik olarak koparır. Bu ayrılıktan sonra artık birey için eski sosyal statüsü geçerli değildir. Geçiş veya eşik aşamasında, birey, açıkça tanımlanmış bir statüsü veya rolü olmayan sembolik bir yabancıdır. Yabancılık, bir bireyin sosyal sistem içindeki konumundan koptuğu zaman ortaya çıkmaktadır. Turner'a (1977:97) göre, eşikte kişi herhangi bir gruba tam olarak uymayan veya herhangi bir gruba ait olmayandır. Eşikte olan insanın sosyal durumunu karakterize eden en belirgin özellik paradoks ve belirsizliktir. Turner, Van Gennep'in geçiş ritüellerinin özellikle "eşik" kısmına odaklanmış ve eşiksellik (liminality) kavramını kullanmıştır. Eşikselliği ifade etmek için de "ikisinin ortası", "ne burada ne orada", "ne bu ne o", "ne biri ne öteki", "araf", "geçiş" gibi temsiller kullanmaktadır (Schechner, 2013:66). Böylesi bir anda ritüel özneler toplumsal açıdan belirsiz, saf olmayan ve 'kirli' bir doğayı temsil emektedir (Turner, 1987:7).

Turner ve Van Gennep'in eşikselliğe bakış açılarındaki ortak paydaları oldukça fazladır. Ancak Turner için içerisine *komünitas* (communities) kavramını da eklemektedir. Turner'a göre komünitas bir kültürün nihai vizyonudur ve toplumdaki farklıdır. Toplum, çoğu zaman siyasi, hukuksal ve ekonomik konular sistemi içerisinde farklılaştırılmış bir yapıların toplamıdır.

---

<sup>2</sup> Turner, Zambiya'da yaşayan Ndembu kabilesinin ayinleri üzerine araştırmalar yapmış ve araştırma sürecinde Van Gennep'in geçiş ritüellerinden ilham almıştır.

Komünitas ise, yapılandırılmamış veya ilkel yapılı ve nispeten farklılaşmamış bir gruptur. Komünitas, ritüelin türüne bağlı olarak çeşitli şekillerde bir topluluk duygusu uyandıran, ritüeller sırasında yapının geçici olarak askıya alındığı, eşitlik, dayanışma ve birliktelik duygularının yükseldiği bir döngü biçimidir. Bu anlamda komünitası oluşturan kişilerin günlük hayatta konumları yüksek iken, ritüel töreni esnasında alçalabilir ya da tam tersi konumu ve statüsü düşük olan kişinin yükseltilmektedir. Başka bir ifadeyle komünler, toplumsal yapının ve normların uçuculuğunu ve yapaylığını deneyimlerler (Turner, 2018:111,173-175).

### 3. 19. Yüzyıl Rus Resim Sanatında Evlilik Ritüeli ve Eşiksellik İlişkisi

19. yüzyılın Rusya'sında sanatçıların siyaset ve kültür gibi konularda eser üretmeleri yaygın olmuştur. Bu konulardaki amaç, alay etmek ya da küçük düşürmek değil, izleyicide farkındalık yaratmak ve değişime teşvik etmektir (Grigorjeva, 2008:336). Bu anlamda sanat yoluyla evlilik teması cinsiyet, sınıf ve statü üzerinden 19. yüzyıl Rus toplumunun gerçeklerine ışık tutulmuştur. Benzer şekilde *Peasant Marriage in Nineteenth-Century Russia* isimli makalede, bu dönemde Rus evliliğinin kurumsal ve sosyal faktörler tarafından kısıtlandığına dikkat çekilmiş, evliliğin büyük ölçüde ekonomik bir mesele olduğu ve eşlerin ekonomik bir varlık olarak görüldüğüne değinilmiştir (Avdeev vd., 2004:764). Böylesi evlilik temalarında ritüel özneler sosyoekonomik, siyasi ve iktidarı manipülasyonlarla dönüşen yapay aile değerlerini de beraberinde getirmiştir.



**Görsel 1.** Pavel Fedotov, *Binbaşının Evlilik Teklifi*, 1851, TÜYB, 59x75 cm., Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.

Pavel Fedotov'un "Binbaşının Evlilik Teklifi" isimli eseri de (Görsel 1) böyle bir ana işaret etmektedir. Resim, zengin bir tüccarın oturma odasında gelin ve damadın tanışması için hazırlanan son anın kargaşasının hicvedildiği sahnedir (Silina, 2021:13). Çoğunlukla eşik öncesi aşamadan *eşik* aşamasına geçişi belirleyen *ayrılık ritüeli* zamanla nihai bir evlilik törenine yol açarak sözlerin verildiği ve hazırlıkların başladığı *orta-geçiş* olan bir tür nişan ayini ile devam etmektedir. Nişan dönemi, evlilikle temsil edilen iki ailenin birbirleriyle iletişim ve bağların kurulmaya başlanması için iyi bir fırsat olmuştur. Evlilik sonucunda bir aileden diğerine aktarılacak maddi mallar hakkında tartışmalar ve hatta pazarlıklar olabilmektedir. Bu dönem, çiftlere genellikle birbirlerini daha iyi tanıma fırsatı vermektedir.

Resimde yer alan komünitâsin üyeleri sağdan sola doğru: orta yaşlı general damat, damadın geldiğini duyuran çöpçatan, gelinin rahip babası, annesi, gelin ve arkadaki hizmetçilerdir. Sanatçı tüccar sınıfının soylulara katılma adına kızlarını gelin olarak sunmalarını ikonik bir şekilde kınamaktadır (Silina, 2021:13). Günlük hayatta ayrı yapılarda olan insan grupları, evlilik sözleşmesi yaparken aynı amaca hizmet ederek komünitâsı oluşturmaktadır. Yapı içindeki bireysel kimlik, bir bireyin toplum içindeki statüsüne, rolüne veya mesleğine ve toplum içindeki diğer bireylere göre konumlarına dayanır. Başka bir ifadeyle yapı, toplumu hiyerarşilerle, sosyoekonomik ve politik gerçeklerin ışığında bölerek birbirinden ayırır. Öte yandan komünitâs, doğası gereği, insanların anlık ortak bir deneyimi paylaşmalarına olanak tanımaktadır (Turner, 2018:185,186).

Resimde ortak deneyimi paylaşan ve böylece komünitâsı oluşturan üyelerin bir araya geldiği evin motiflerle süslü tavanından sarkan ışıltılı avize ve duvardaki resimler bu ailenin zengin olduğunu göstermektedir. Resmin geneline bakıldığında ise damat dışında herkes gruplara ayrılmış ve iletişim halinde olay örgüsünü oluşturmaktadır. Kapıda bekleyen üniformalı yaşlı damat gelinle tanışmaya hazırdır. Herkesin onu beklediğini ve bu tanışmadan onur duyacaklarını düşünüyor olsa gerek ki, özgüvenli bir tavırla bıyıklarını burmaktadır. Arabulucu kadın hem mekânsal olarak (oturma odası ve dışarı) hem de sosyal hiyerarşi anlamında (tüccar ve soylu) eşiktir. Damadın geldiğini eliyle işaret etmekte ve içeriye duyurmaktadır. Buluşmanın akıbetindeki belirsizlik ve gerginliği tüm karakterlere yansımaktadır. Odadaki masanın tam anlamıyla hazır olmayışı, şampanyanın halen sandalyede oluşu, atmosferin telaşını arttıran ince

detaylar olarak göze çarpmaktadır. Evdekiler telaşlanır ve herkesin verdiği tepki başkadır. Resim böylesi bir aksiyonda bir tiyatro sahnesini andırmaktadır. Gelin birden endişelenir, elindeki mendili yere atar ve odadan dışarıya telaşla kaçmak ister. Ancak burada bir tezatlık vardır ve resmin izleyicisi için şüphe devreye girer: gelin adayı, abartılı giyimi, makyajı, kolu ve boynundaki mücevherleriyle belli ki bu an için uzun süre hazırlanmıştır. Peki bu kaçıışı neden? Şımarıklık mı yoksa istemediği bir tanışma mı? Ne var ki annesi erken davranır; sağduyulu ve otoriter bir tavırla kızın eteğinden tutar ve odada kalması için zorlar. Damadın geldiğini duyan baba ise, bu an için sabırsızlanıyor olsa gerek, telaşla elbisesini ilikler. Resmin en solunda yaşlı bir kadın başka odadan, içeride neler olduğunu merak eder bir duruşta yanındakine bir şeyler söylemektedir. Hizmetçi kadın ise elinde tuttuğu tepsiyi sakince masaya koyarken gözleri gelin ve annesine dikkatle bakmaktadır.



**Görsel 2.** Vasili Vladimiroviç Pukirev, *Eşitsiz Evlilik*, 1862, TÜYB, 173x136 cm.,  
Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.

19. yüzyıla kadar evlenmek için nadiren beyaz elbise giyilmekteydi. Kraliçe Victoria 1840 yılında evlendiğinde bol dantelli beyaz bir elbise giydi. Bu dönemde fotoğrafçılık yeni bir icattı ama Victoria'nın beyaz elbisesiyle fotoğrafları çekildi. Böylece beyazla evlenmek yaygınlaştı

(Thompson, 2014:6). Masumiyet ve saflığın temsili olan beyaz gelinlik “Eşitsiz Evlilik” isimli eserde (Görsel 2) adeta utancın bir temsili haline gelmiştir.

Resim, kilisede etkili bir ışıklandırmanın altında şüphesiz gösterişli bir evlilik olsa da karakterlerdeki ruh hali oldukça kasvetlidir. Pencereden kilisenin içerisine sızan ışık gelin, damat ve rahibi aydınlatmaktadır. Gelin, muhtemelen ailesinin çıkarları için kendisini feda etmektedir. Henüz küçük bir kız çocuğu olan gelinin gözleri yaşlı, yere doğru bakmakta, sol eliyle mumu tutmakta, diğer elini evlilik yüzüğünü takmak üzere olan rahibe uzatmaktadır. Teselli edilmesi mümkün görünmeyen bu trajedinin sebebi büyük ihtimalle yanındaki yaşlı damattır. Damat, şık giyimi, göğsündeki ve boynundaki madalyonlardan da anlaşılacağı üzere varlıklı bir generaldir. Yaşlı generalin giydiği dar yaka boğazını sıkmakta ve neredeyse boynu görünmemektedir. Bu da generalin gergin duruşunu arttırmaktadır. Başını hareketsiz sadece göz ucuyla kibirli, küçümseyici ve sinirli bir ifadeyle geline bakmaktadır. Belki de beklenmedik bir şeylerin olma ihtimaline karşı tedirgindir. Rahip zor ve utanç verici bir görevin ağırlığı altında eziliyormuş gibi kambur duruşuyla resmedilmiştir. Sol elinde bir kilise kitabı bulunmakta ve sağ eliyle tuttuğu alyansı gelinin parmağına takmak üzere uzatmaktadır.

Ritüel özneler, Turner’ın dediği gibi yeni kimlik ve statüleri henüz atanmadığından tabula rasa, boş bir levha gibidir (2018:105). Rahibin eşikselliği çiftinkisinden oldukça farklıdır. Rahip dünyeviye yabancı olmakla mükellef, durup dinleneceği bir yeri olmayan bir yolcudur. Dolayısıyla eşik, rahip için kalıcı bir ritüeldir (Turner, 2018:109). Turner, eşikselliğin yaşandığı çoğu yerin büyüsel-dinsel özellikleri içermesini ve çoğunlukla tehlikeli, uğursuz, kirletici, anarşik görülmesini sorgulamaktadır (2018:111). Bu eserde de yaşanan eşiksel ritüel olarak evlenme töreni aynı şekilde kirletici ve tehlikeli olarak görülmüş olacak ki sanatçı, yaş farkından kaynaklı eşitsiz evliliği konu almıştır. Pukirev, evlilik törenine gelen konuklara bu suçu ortak ettirmektedir. Ne var ki resmin izleyicisi de bu trajik evliliğe şahit olarak bu ortaklığa katılmaktadır.



**Görsel 3.** Firs Zhuravlev, *Taçtan Önce*, 1874, TÜYB, 100x134 cm., Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova.

Resimde (Görsel 3) yer alan karakterler soldan sağa doğru, gelinin babası, elinde taze pişmiş ekmek ve yemek tutan annesi, gelin, akrabalar ve damattır (http-1). Evin duvarlarında pek çok aziz resimlerinin olması ailenin dindar olduğunu göstermektedir. Nitekim gelinin babası elinde ikonuyla evliliği kutsamaya hazırdır. Ancak kızının böylesi bir üzüntüsünü beklemiyor olacak ki şaşkın gözlerle olup biteni seyre dalmıştır. Kutsanmak üzere olan gelin, odadaki herkesin ve resmin izleyicisinin tüm dikkatini perçinlemektedir. Uzun duvağı çiçekli tacı ve ellerinde bilezikleriyle gelin, yere diz çökmüş, elleriyle yüzünü kapatmakta ve ağlamaktadır. Her ne kadar evliliği istemiyor da olsa buna mecbur olduğunu biliyor olmalı. Böylesi bir trajedi karşısında anne ve baba mutlu görünmüyor ancak utanç duruma düştüklerini biliyorlar ne yazık ki kızına acıyacak gibi de değiller. Arkadaki damat hiç istifini bozmadan ellerini arkasına kenetlemiş olup bitene sadece seyirci olmaktadır. Ancak evleneceği kadının bu haline sinirlendiği çok bellidir. Yanındaki kadının kafası karışmış gibi damada bir şeyler söylemekte. Öyle görünüyor ki yapılacak olan evlilik yemininde gelinin ailesinin çıkarı söz konusu ve bu yemin gelinin iradesi dışındadır.

Resimdeki an, Van Gennep'in bahsettiği *ayrılma* ve Turner'in bahsettiği *eşiksellik* evresine tekâmül etmektedir. Turner (1982)'a göre *ayrılma* evresinde olan özne gündelik mekân ve zamandan kutsal alan ve zamana geçiş yapmaktadır (1982:24). Resim de de evlilik kutsaması yapılacak olması eylemin gerçekleştiği odanın kutsal zaman ve mekân olarak görülmesini

sağlamaktadır. Gelin ve damat evliliğin eşikselliğinde kimlikleri belirsiz ve havada asılı olduğu zaman ve mekândadır. Evlilik gerçekleşirse bu muğlaklık giderilecek, yeni toplumsal kimliklerini yeniden müzakere edilecek. Bu sadece çift için geçerli değildir elbette aynı zamanda ailelerinin de statü ve kimlikleri dönüşüme uğrayacaktır.



**Görsel 4.** Firs Zhuravlev, *Evlilik Sonrası*, 1874, Teknik, 124x94 cm., Regional Sanat Galerisi, Tambov.

Zhuravlev'in "Evlilik Sonrası" isimli eseri (Görsel 4) "Taçtan Önce" çalışmasının devamı niteliğindedir. Önceki resminde olduğu gibi genç kadın çiçeklerle dolu bir gelinlik içerisinde tasvir edilmiştir. Evlilik ritüeli gerçekleşmiş, gelin yatak odasına girmiş, gelinliğin bir parçasını gelişigüzel sandalyeye atmıştır. Sanatçı ışığı odada mutsuz olan gelinin üzerine düşürerek resmin trajedisini arttırmıştır. Genç ve güzel gelin, bu geceyi ve sonraki geceleri sevmediği adamın eşi rolünde geçirmeye mahkûmdur. Ve eliyle gözlerini kapatarak ağlamaktadır. Gelinin tavrı yaşlı damadın tutkularına adeta ihanet eder. Nitekim kocası çoktan arka kapıdadır ve perdeyi aralamış içeriye doğru adımını atmıştır. Yaşlı damadın boynunda haç bulunmakta bu da dindar birisi olduğunu göstermektedir. Bu dönemde evli bir kadın kendi başına karar alamaz ve tamamen kocasına bağlı olmak zorundadır. Dolayısıyla güç tamamen şehvet dolu gözlerle kapıdan içeriye sızan yaşlı damadın elindedir. Damadın bu gece ve sonraki günler için nasıl bir yaklaşımda bulunacağını bilmek elbet imkânsız ancak gelinin bu gece için oldukça endişeli olduğu açıktır. Evlilik ritüeli tamamlanmasına rağmen gelin halen eşiktir. Alışık olmadığı bir alanda (yatak odası) olması ona



rahatsız edici ve korkutucu gelebilir. Dolayısıyla gelinin aşamadığı, sınırdan kaldığı hem ritüel bir eşiksellik hem de mekânsal bir eşiksellik söz konusudur. Van Gennep'in geçiş ritüellerindeki son aşama olan 'birleşme' gelin için aşılması oldukça zor görülmektedir.



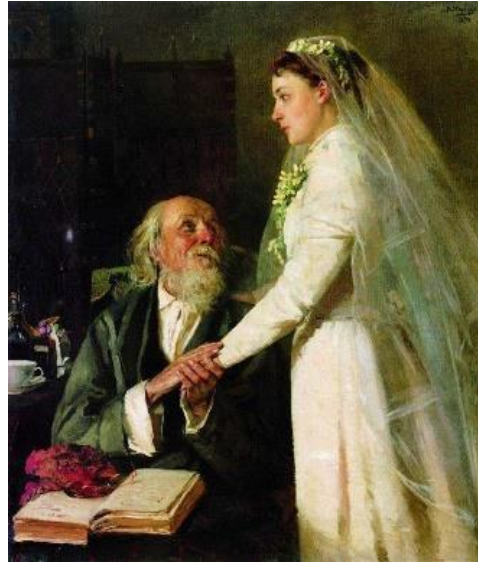
**Görsel 5.** İ. Mihayloviç Pryanishnikov, *En İyi Adımı Bekliyorum*, 1891, TÜYB, 67x102 cm., Serpukhov Tarih ve Sanat Müzesi, Serpukhov.

“En İyi Adımı Bekliyorum” isimli eserde (Görsel 5) İ. Mihayloviç Pryanishnikov, mütevazı bir evde düğünden önceki günün sabahı çıkara dayalı görücü usulü bir evlilik anlaşmasını tasvir etmiştir. Resmindeki komünite üyeleri soldan sağa doğru, çöpçatan kadın; gelinin babası, arkada; gelinin annesi, arka tarafta uzun boylu elinde kürk olan adam; uşak, hüznü içerisindeki gelin ve pencereden sokağa bakan çocuktur (<http-2>).

Çöpçatan kadın, elinde sigarasıyla anın otoritesi kendisindeymiş gibi bir duruş sergilemektedir. Gelinin babasıyla sohbet ederek eğlenmektedir. Baba, bu izdivaçtan oldukça memnun olmalı ki, çöpçatana çok saygılı ve minnettardır. Ancak gelinin annesi için aynı şeyi söylemek pek mümkün değil. Şalına sarılmış ve kollarını kavuşturmuş yüzü asık ve düşüncelidir. Sevgisiz bir evliliğin yaratacağı olumsuz sonuçları için endişeleniyor olmalı. Ailenin durumunun iyi olmadığı babanın taktığı haç nişanından belli olmaktadır. Nitekim bu nişan askeri ayırım olarak alt rütbelilerin taktığı rozettir. Sivil kıyafetinin üzerine bunu takıyor olması, onun emekli bir asker olduğunu işaret eden önemli bir ipucudur. Sol taraftaki duvarda gelinde yer aldığı spor eğitimi

mezunlarının fotoğrafı yer almaktadır. Görünüşe göre ailenin durumunun iyi olmamasına karşın kızlarının eğitime önem vererek evlenme şansını arttırmak istemişler (http-3). Gelin, asimile ve itaatkâr duruşuyla evliliğe hazır görünmektedir. Damat resimde yoktur ancak, gönderdiği uşak, pahalı kürk ve hediyeler ile varlığını maddi olarak göstermektedir. Muhtemelen babanın ve çöpçatanın memnuniyeti ile gelinin hüznü de burada gizlidir.

Görücü usulü evliliklerde gelin ve damadın toplumsal kimlikleri açısından değişim ve dönüşüme uğrayacağı sürecinin başından itibaren çöpçatanlar mutlaka bulunmaktadır. Bu kişiler, komünite üyelerine rehberlik etmek ve ılımlı bir ortam sağlamak gibi *ayrılma*, *eşik* hatta *birleşme* sürecinde önemli görevler üstlenmektedir. Bunun karşılığını maddi olarak alacaklarını da çok iyi bilmektedirler. Nitekim Pavel Fedotov'un "Binbaşının Evlilik Teklifi" isimli eserinde göze çarpan çöpçatan, deneyimli otoritesiyle damat adayının içeriye girdiğini duyurarak ritüel sürece rehberlik etmektedir. Çöpçatanların statüleri günlük hayatta olduğunun tersine çevrilir ve komünite üyeleri arasında saygı duyulan bir yükselme söz konusudur. "En iyi adamı bekliyorum" isimli eser de çöpçatan böylesi bir konumdadır.



**Görsel 6.** Vladimir Makovsky, *Taca Doğru (Elveda)*, 1894, TÜYB, 115x99 cm., Samara Bölge Güzel Sanatlar Müzesi, Samara, Rusya.

Vladimir Makovsky "Taca Doğru (Elveda)" isimli eserinde (Görsel 6) evlilik töreni öncesi gelinin, hasta ve yaşlı olan babasıyla duygusal bir vedalaşma ve kutsanma anını resmetmiştir

(http-4). Çiçeklerle süslü beyaz gelinlik giyen genç kızın gözlerinden yaşlar süzülmemektedir. Ama sitemli tavırlar içerisinde değil aksine sakin bir kabulleniştedir. Belli ki çaresizliğini ve üzüntüsünü babasının fark etmesini istemez. Babası kızına teselli verir bir duruşta şefkatle elini tutmaktadır. Ancak kızı babasıyla göz göze gelmemeye niyetlidir. Kaderinin mühürlendiğini ve geri dönüşü olmadığını anlayan kız, donuk gözler ve dik duruşuyla sadece karşıya bakmaktadır. Resmin solunda masanın üzerinde ilaç şişeleri yer almaktadır. Yaşlı babası çok hasta olmalı ki düğüne bile katılmaz, kızıyla burada vedalaşır. Babanın eski ve kırışık kıyafeti ailenin ekonomik durumunun iyi olmadığını göstermektedir. Belki de kızı, yaşlı babasının tedavi masraflarını karşılamak için varlıklı birisiyle evlenmektir. Babası da kızına minnettarlık duyarak onu kaderi için teselli etmektedir.

Van Gennep'in bahsettiği bireyin önceki yaşamını terk ettiği 'ayrılma ayinleri'ni tamamlayan ve arkada bıraktığı statüsünden sonraki yaşamına doğru geçişi de tamamlamış görünmektedir. Ayrılma evresi, bireyin mevcut toplumsal yapısından, bir dizi kültürel koşuldan kopmasını işaret eden sembolik davranıştan oluşur (Turner, 2018:95). Gelinin böylesi sembolik bir duruşu olduğu söylenebilir. Hatta duruşu ve kararlılığıyla yeni bir kimliğe bürünmüş, eşiksellik ile birleşme arasında bir evre de gibi görünmektedir.

#### 4. Sonuç

Tarih, evliliğin hiçbir zaman durağan bir fenomen olmadığını açıkça göstermektedir. Aksine toplum, kültür ve coğrafya değiştikçe bundan etkilenen, değişen ve dönüşen sosyal olarak inşa edilen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda evlilik temalı resimlerin analizi yapılırken sosyal bilimlerin kürsüsüne yakın olmak ve bu alandan ödünç alınan kavramlarla ilişkilendirmek alternatif bir yaklaşımı da beraberinde getirmektedir.

İncelenen resimlerde evlilik, geçiş ritüellerinin *ayrılma*, *eşik* ve *birleşme* süresince ritüel öznelerin, serveti pekiştirme, mülkiyeti devretme, siyasi güç üzerinden hak elde etme gibi sebeplerle yapılan bir anlaşmadan ibaret olduğu görülmektedir. Böylesi bir evlilik ne tanrıya karşı sorumlulukları yerine getirmek için ne de topluma fayda sağlamak için bir bağ oluşturmaktadır. Bunların yerine ritüel özneler dürüst bir sevgi yerine salt kendi ya da ailelerinin çıkarları doğrultusunda evlendikleri için geçiş ritüelleri ve sonrasında da yaşanabilecek olumsuzluklar kaçınılmaz olmuştur.

Ritüel özne ve komünitas üyeleri arasında yaşanan an (evlilik), Turner'ın deyimiyle toplumsal açıdan belirsiz, gerginliğin yaşandığı, kirli bir doğayı temsil etmektedir. İncelenen resimlerde Turner'ın komünitas kavramının en belirgin özelliğini taşıyan öznelerin *çöpçatanlar* olduğu dikkate değer bir sonuç olarak göze çarpmaktadır. Komünitas üyelerinin yaşadığı gergin ve belirsiz atmosferi azaltma görevi çöpçatanlara düşmektedir. Çöpçatanlar, yabancı oldukları bir topluluk içinde bile ne şekilde davranmaları gerektiğini bilmekte, ritüeli idare etmede büyük rol oynamaktadırlar. Ritüel süreçlerin öncesinde belki de toplumda düşük statüye sahip olan çöpçatan, geçiş ritüellerinde komünitas üyeleri arasında konumu yükselerek saygı duyulan bir role atanmaktadır. Nitekim bu Turner'ın bahsettiği komünitas üyelerinin geçici olarak *statü yükselme* ve *statüyü tersine çevirme* ilkeleriyle de örtüşmektedir.

Sonuç olarak 19. yüzyıl Rus ressamların, evlilik konulu resimlerindeki eleştiri çoğu zaman üst sınıf ve zengin tüccarların erdemli bir hayat sürüyor olduğu inancına yönelik olmuştur. Eşiksel bir süreç olan evliliğin öncesi ve birleşme evresi evlilik ritüelini anlamlandırmada kullanılan Van Genep ve Turner'ın kavramları sanatçıların eserlerini analiz ederken yeni bir yaklaşım olarak kullanılarak literatüre katkı sağlayacağı ön görülmektedir.

### **Kaynakça**

- Avdeev, A., Blum, A., Troitskaia, I., (2004). *Peasant Marriage in Nineteenth-Century Russia*, Population Année, 59(6) pp. 721-764.
- Campbell, J. (1885). *History And Philosophy Of Marriage*, Hyrum Parry & Co.
- Dribe, M. ve Lundh, C. (2010). *Marriage Choices And Social Reproduction: The İnterrelationship Between Partner Selection And İntergenerational Socioeconomic Mobility in 19th-Century Sweden*, Demographic Research, Volume 22, pp. 347–382.
- Genep, A.V. (2022). *Geçiş Ritleri*, Çev.Oylum Bülbül, İstanbul: Nora Kitap.
- Giddens, A. (2010). *Sosyoloji, Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş*, çev. Ülgen Yıldız, Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Grigorjeva, J. (2008). *Visual Post-Folklore in Post-Soviet Space-Time*. In Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics, Estonian Semiotics Association Tallinn. 6(1), 331-349.
- Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Silina, M. (2021). *Anatoly Bakushinsky's Projects in Art Studies and Knowledge Production at the State Academy of Artistic Sciences*. Stud East Eur Thought, 75, pp. 303–321.

Turner V. (1977). *Chapter III: Variations on a Theme of Liminality*. Secular ritual, Assen: Gorcum, pp. 36-52.

Turner V. 2018, *Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı*, çev. Nur Küçük, İstanbul: İthaki Yayınları.

Turner, V. (1968). *The Drums of Affliction: A Study of Religious Processes Among The Ndembu of Zambia*. Oxford: Clarendon Press.

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

Turner, V. W. (1987). *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage*, Betwixt and Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation, Louise Carus Mahdi & Steven Foster & Meredith Little (Ed.), Fifth printing 1994, Illinois: Open Court, pp: 3-19.

### İnternet Kaynakları

Coontz, S. (2004). *The World Historical Transformation Of Marriage*, Journal Of Marriage And Family, 66: 974-979, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.0022-2445.2004.00067.x>, Erişim tarihi: 15.03.2023.

Thompson, E. (2014). *The Wedding Dress, The 50 Designs that Changed the Course of Bridal Fashion*, Published by Prestel, [https://prestelpublishing.penguinrandomhouse.de/leseprobe/The-Wedding-Dress/leseprobe\\_9783791348735.pdf](https://prestelpublishing.penguinrandomhouse.de/leseprobe/The-Wedding-Dress/leseprobe_9783791348735.pdf), Erişim tarihi: 10.04.2023.

**Http-1.** Greatest Worldwide Painters And All The Best They Did, <http://www.promo-plates.info/inspiration/before-the-crown-f-s-zhuravlev-1874/>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

**Http-2.** Waiting for the best man by Illarion Pryanishnikov, <https://culturical.com/waiting-for-the-best-man-by-illarion-pryanishnikov/>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

**Http-3.** <https://pulse.mail.ru/article/v-ozhidanii-shafera-cto-skryvaet-kartina-4909244205941798528-7369405355520549861/>, Erişim tarihi: 28.02.2023.

**Http-4.** Marizv, To crown. Farewell (1894) by Vladimir Makovsky, <https://www.jigidi.com/jigsaw-puzzle/nxrtglto/to-crown-farewell-1894-by-vladimir-makovsky/>, Erişim tarihi: 13.07.2023.

### Görsel Kaynaklar

**Görsel 1.** Pavel Fedotov, “Binbaşının Evlilik Teklifi”, 1851, TÜYB, 59x75 cm., Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova. <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Pavel-Andreevich-Fedotov/845723/Majors-marriage-proposal.html>, Erişim tarihi: 05.04.2023.

**Görsel 2.** Vasili Vladimiroviç Pukirev, “Eşitsiz Evlilik”, 1862, TÜYB, 173x136 cm., Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova. [https://kerrisdalegallery.com/print/collotype-william-hogarth-the-marriage-contract-marriage-a-la-mode/hw085ch-william-hogarth\\_marriage-contract/](https://kerrisdalegallery.com/print/collotype-william-hogarth-the-marriage-contract-marriage-a-la-mode/hw085ch-william-hogarth_marriage-contract/), Erişim tarihi: 01.04.2023.

**Görsel 3.** Firs Zhuravlev, “Taçtan Önce”, 1874, TÜYB, 100x134 cm., Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova. <https://vsemart.com/wp-content/uploads/2014/07/Firs-Zhuravlev.-Before-the-Wedding-1874.-State-Russian-Museum.jpeg>, Erişim tarihi: 01.04.2023.

**Görsel 4.** Firs Zhuravlev, “Evlilik Sonrası”, 1874, Teknik, 124x94 cm., Regional Sanat Galerisi, Tambov. <https://vsemart.com/wp-content/uploads/2014/07/Firs-Zhuravlev.-After-the-wedding-ceremony-1874.jpg>, Erişim tarihi: 01.07.2023.

**Görsel 5.** İ. Mihayloviç Pryanishnikov, “En İyi Adamı Bekliyorum”, 1891, TÜYB, 67x102 cm., Serpukhov Tarih ve Sanat Müzesi, Serpukhov, <https://muzaart.ru/russian-painter-illarion-pryanishnikov/waiting-for-the-best-man-1891/>, Erişim tarihi: 02.07.2023.

**Görsel 6.** Vladimir Makovsky, “Taca doğru (Elveda)”, 1894, TÜYB, 115x99 cm., Samara Bölge Güzel Sanatlar Müzesi, Samara, Rusya, <https://www.wikiart.org/en/vladimir-makovsky/to-crown-farewell-1894>, Erişim tarihi: 06.07.2023.

## **BOLU MÜZESİ ÖRNEĞİNDE KİLİMLERDE DEPOLAMA VE SERGİLEME YÖNTEMLERİ\***

### **STOREGE AND EXHIBITION METHODS OF RUGS WITHIN THE SCOPE OF BOLU MUSEUM**

**Esra Karakullukçuoğlu \*\*, Mustafa Genç \*\*\***

#### **Öz**

İnsanlar günlük ihtiyaçlarını karşılamak adına çeşitli kullanım eşyaları üretmişlerdir. Kuşaktan kuşağa aktararak geleneksellik vasfı kazanan bu ürünler, toplumların kültür varlıklarını oluşturmuşlardır. Etnografya biliminin alanına giren söz konusu unsurlar arasında süs eşyalarını, sosyal yaşamda kullanılan aksesuarları, çeşitli tarım aletleri ve dokumaları vs. saymak mümkündür. Etnografik malzemelerin bir grubunu el dokuma kilimler oluşturmaktadır. Kilimler yaygı, duvar ve sedir örtüsü gibi amaçlar doğrultusunda üretilip kullanılmışlardır. Anadolu'nun büyük bir kısmında üretilen kilimler, müze ve koleksiyonlarının önemli kültür varlıkları arasındadırlar. Söz konusu eserlerin organik yapıları çevresel faktörlerden etkilenecek yıpranmalarına yol açmakta ve bunun önüne geçmek için sergileme, depolama alanlarında ısı, ışık ve nem dengesine dikkat edilmesi gerekmektedir. Bu makalenin amacı Bolu Müzesi'ndeki eserlerin sergileme, depolama yöntemlerini ve eserlerin korunmasında almış oldukları önlemleri ortaya koymaktır. Çalışmada literatür tarama, görüşme ve belgeleme gibi nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır. Bolu Müzesi envanterinde 114 adet dokumadan 5 adedi sergilenmektedir. Yapılan çalışma sonucunda Bolu müzesindeki kilimlerin depolama yöntemlerine özen gösterildiği görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Etnografya, Müze, Kilim, Sergileme, Depolama.

#### **Abstract**

People have produced various items to meet their daily needs. These products, which have become traditional and passed down from generation to generation, have constituted the cultural assets of societies. These elements, which fall within the scope of ethnography, include ornaments, accessories used in social life, various agricultural tools and textiles, etc. It is possible to count. One group of ethnographic materials consists of hand-woven rugs. Rugs were produced for floor mats, wall coverings, and cedar covers. Rugs made in a large part of Anatolia are among the important cultural assets of museums and collections. The organic structures of these works are affected by environmental factors and, cause them to wear out. To prevent this, attention should be paid to the balance of heat, light, and humidity in exhibition and storage areas. The aim of this article is to reveal the exhibition and storage methods of the works in the Bolu Museum and the precautions taken to protect the pieces. Qualitative research methods such as literature review, interview, and documentation were used in the study. 5 of

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 23.09.2023 – Kabul tarihi: 07.12.2023*

\*Bu makale, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Programı Kapsamında Doç. Dr. Mustafa Genç danışmanlığında hazırlanan "Türkiye'de Etnografya Müzelerinde Kilimlerin Depolama, Sergileme Tekniklerinin İncelenmesi ve Uygulamalar" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\* Yök 100/2000 Doktora Öğrenci, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölüm, d1940406015@ogr.sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4505-6721>, Isparta/TÜRKİYE.

\*\*\*Doç.Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, mustafagenc@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8702-538X>, Isparta/TÜRKİYE.

\*\*\*\* Bu makale, Süleyman Demirel Üniversitesi, Bilimsel Araştırma Projeleri Koordine Birimi SSY-2022-8737 Nolu Projesi ile desteklenmiştir. SDÜ Rektörlüğüne ve BAPKB'ne teşekkür ederiz.

114 textiles are exhibited in the Bolu Museum inventory. As a result of the study, it was seen that care was taken in the storage methods of the rugs in the Bolu Museum.

**Keywords:** Ethnography, Museum, Rug, Exhibition, Storage.

## 1. Giriş

Müzeler; tarihi, bilimsel, sanatsal veya kültürel açıdan değerli bulunan eserlerin arşivlendiği, depolandığı ve sergilendiği binalardır. Arkeoloji, Etnografya, Bilim, Sanat, Doğa Tarihi vs. gibi türleri olan müzelerin temel işlevleri somut ve somut olmayan kültürel mirasın toplanması, biriktirilmesi, sergilenmesi, araştırılması ve muhafaza edilmesidir. Müzelerin kâr amacı gütmeyen, toplumun gelişmesine hizmet ettiği bilinmektedir (Salderay ve Gönülay Çalimli, 2020:84; Kervankiran, 2014:349-350; Tezcan Akmehmet, 2017:2). Evrensel değerlerin koleksiyonlar şeklinde gruplandırılarak sergilendiği müzeler, (Yıldırım, 2021:31; Kandemir ve Uçar, 2015:19) insanların yaratıcı taraflarını ortaya koyan eserleri bünyelerinde barındırmaktadırlar. Geçmişten gelen çok sayıda eserin toplandığı bu kurumlar, milletlerin kültürel çeşitliliğini sergilerken, insanlık tarihine, kültürel birikimine, ulusal mirasa ışık tutması açısından da önem taşımaktadırlar. Bunların yanı sıra insanların gözlemedikleri eserlerle kurdukları bağ sonucunda üretildiği dönemler hakkında fikir sahibi olmalarını da sağlamaktadırlar. Bu açıdan değerlendirildiğinde somut ve somut olmayan kültürel miras eserlerinin sergilendiği Etnografya Müzeleri'nin geçmişle bağ kurma ve değerlendirme yapma yönlerinden önemi büyüktür (Koyuncu Okca ve Kalfa, 2021:685-686).

Etnografya, milletlerin kültür varlıklarını, yaşam şekillerini, düşünce yapılarını, hayatı algılama ve anlamlandırma biçimlerini yansıtmaktadır (Gümüş, 2013:28-29). Belli bir insan topluluğunun maddi ve manevi kültür öğelerini sistematik şekilde kayıt altına alarak analiz eden ve bunlardan çıkarımlar yapan toplum bilimi (Engin, 2022:13-14; Yıldırım, 2022:7) olarak ifade edilen etnografya ile birlikte tek bir çatı altında toplanan somut ve somut olmayan kültür varlıkları ayrıştırılmış (Taş, 2021:12) ve etnografya biliminin inceleme alanına giren müzelerde toplanmıştır. Somut olmayan kültür varlıklarının ulusal ve uluslararası düzeyde tanıtımının yapıldığı yer haline gelen Etnografya Müzeleri içerikleriyle bir ulusun en küçük yerleşme biriminden büyük kentlere dönüşümüne kadar insanlar tarafından kullanılan eserlerin izlerini günümüze aktaran kurumlardır (Gümüş, 2013:28-29). Tarihsel süreçte çok sayıda medeniyete ev



sahipliği yapmış Anadolu'nun etnografik açıdan zengin bir mirasa sahip olduğu bilinmektedir. Bu da Selçuklu ve Osmanlı Dönemleri ile Cumhuriyet'in ilk yıllarına ait eserlerin sergilendiği Etnografya Müzeleri'nin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Bu müzelerin koleksiyonlarını giyim, süs eşyası, silahlar, tarım aletleri ve halk zanaatları arasında yer alan araç-gereçler oluşturmakta (Yıldırım, 2022:7) ve bunların depolanması ile sergilenmesi önem taşımaktadır.

### **1. Kilimleri Sergileme ve Depolamada Dikkat Edilmesi Gereken Hususlar ve Uygulama Biçimleri**

Anadolu topraklarındaki müzelerin, tarihi eserlerin yurtdışına kaçırılmasını önlemek amacıyla kurulduğu bilinmektedir. Kurulan müzelerde toplanan eserlerin farklı bölgelerden derlenmesi, getirildikleri eyaletlere göre tasnif edilmesini zaruri hale getirmiştir. Müze binalarının yetersiz olması, eserlerin bir kısmının depolanmasını gerekli kılmış ve bu durum günümüze sirayet etmiştir. Eserleri korumada depolama büyük önem taşımaktadır ve bunun için uygun ortam oluşturulmalıdır. Daha sonra depolanması planlanan eserler tür, biçim ve malzemelerine göre tasnif edilmelidir. Bunun temel sebebi eser üretiminde kullanılan gereçlerin ışığa, neme ve sıcaklığa karşı farklı duyarlılıklar göstermeleridir. Ardından esere uygun malzemelerden imal edilmiş raf, dolap vs. gibi unsurların düzenlenmesine geçilmelidir (Ünaldi, 2019:85).

Depoların kurgulanmasında aydınlatma, sıcaklık ve bağıl nem dengesine dikkat edilmeli, mikroorganizma oluşumu ve böceklenmeye neden olacak unsurların ortadan kaldırılması gerekmektedir (Kurtay vd., 2003:101,102; Torgan Güzel, 2022:179). Depolarda biriken nemin mantar oluşumuna yol açması, deponun düzenli aralıklarla havalandırılmasını zaruri kılmaktadır. Mantarların yanı sıra böcekler de karanlık, havasız, sıcaklık ve nemin yüksek olduğu ortamlarda üreyen ve eserlere zarar veren canlılardır. Eserlerin zarar görmesine sebep olan bir diğer etken de küftür. Asidik özelliğe sahip olan küfün lifleri çürüttüğü bilinmektedir. Deponun gerçekleşebilecek böceklenmelere karşı da izole edilmesi (Sezen, 2019:55,60) gerekmektedir.

Sıcaklık ve nemi kontrol altına almak için klimalardan yararlanılmalıdır. Termohigraf kullanılarak kilimlerin depolandığı veya sergilendiği ortamların günlük, aylık ve yıllık sıcaklık ve

nem ölçümleri yapılarak kontrol edilmelidir (Baydar, 2001:367). Slika-jeller de nemi kontrol altına almak için kullanılan kimyasallardandır (Baydar, 2000:107).



**Görsel 1.** Silika Jel, 2022, Karakullukçuoğlu Arşivi.

Bunların yanı sıra doğal afetler, iklim şartları, hava kirliliği gibi koşullarla birlikte bilinçsiz müdahaleler, yangınlar ve savaşlar da kilimlerin bozulma süreçlerini hızlandırmaktadır (Aktimur, 2013:9). Binalardan, yapı malzemelerinden, ortamda kullanılan donanımlardan, temizlik veya ısıtma gibi insan aktivitelerinden ortaya çıkan maddeler yetersiz havalandırmaya yol açarak hava kirliliğine sebep olmakta ve bu da kilimlerin zarar görmesine yol açmaktadır (Güllü, 2013:146). Bununla birlikte sanayi atıklarının yanması sonucu atmosfere karışan sülfürlü bileşenler de tekstillerin esnekliğini yitirmesine, kırılma eğilimine bağlı olarak sararmalara ve bozulmalara yol açmaktadır (Baydar, 2001:369).

Düzenli ve yeterli şekilde temizlenen, iyi havalandırılan sergileme alanlarında ve depolarda eserler uzun süre korunabilir (Arı Kılıç, 2017:75). Yanı sıra birim girişlerine tozluklar yerleştirilerek içeriye toz girişi önlenir (Uzgidim, 2018:144).

Ortamın tozsuz ve temiz olması için hepa filtreli emiş gücü ayarlanabilir vakum cihazından istifade edilebilir ve ardından ortamı nemli bırakmayacak şekilde önce ıslak sonra kuru temizlik yapılabilir (Sancaklı, 2016:349). Dokuma eserin vakum etkisi göstererek toz çekecek olması sebebiyle filtrelerden uzak tutulmasına dikkat edilmelidir (Sezen, 2019:55,60). Ayrıca tekstil ürünlerinin tozdan uzun süre korunması için havalandırma filtreleri ve koruyucu pencere filmlerinin kullanılması önerilmektedir (Arı Kılıç, 2017:74). Depo ve sergileme alanının yeteri

kadar havalandırılmaması durumunda dokuma yüzeyinde yapışkan bir yüzey meydana gelecek ve bu da güve gibi böceklerin üremesine zemin hazırlayacaktır (Sezen, 2019:55,60).

Belirtilen bu hususların gerçekleştirilmesinin ardından sergileme ve depolama için uygun ortam hazırlanmış olur. Kilimler rulo halinde ya da katlanarak depolanmaktadır. Rulo halinde sarılarak saklama büyük boyutlu tekstillerin depolanmasında en uygun yöntem olarak kabul edilmektedir. Bu uygulama tekstil kapsamında yer alan kilimler için de kullanılır (Sancaklı, 2016:347). Bunun temel sebeplerinden biri depolama alanından tasarruf sağlamak bir diğeri ise dokumanın ömrümü uzatmaktır. Tekstiller için en uygun saklama yöntemi yatay depolamadır. Ancak müze mekanlarının yetersiz olması farklı depolama yöntemlerinin geliştirilmesine zemin hazırlamıştır. Bunlardan biri rulo haline getirilen kilimin bez bir kılıfa alınarak rafa yerleştirilmesi bir diğeri ise iki uçtan ipe bağlanarak rafa konumlandırılması suretiyle depolanmasıdır. Depoya alınacak kilimler; karton, çelik ya da ahşap gibi farklı malzemelerden yapılan silindirlere, asitsiz kâğıt, pamuklu ya da tvyek kumaş yardımı ile sarılmakta, iki uçtan ipe bağlanmakta ve silindirin içinden geçirilen çubukların uç kısımlarından raflara asılmaktadır. Bu şekilde daha az yer kaplamaları ve üst üste bindirilmeye oluşabilecek kırılmalar engellenmeye çalışılmaktadır. Esere ait envanter numarası ya da diğeri bilgileri içeren etiketler de esere bir ucundan tutturulur (Sancaklı, 2016:349; Usluca, 2008:78-79).



**Görsel 2.** Bafra Arkeoloji ve Etnografya Müzesi Rulo Depolama, 2022, Karakullukçuoğlu Arşivi.

Bu yöntem ile nesnelere hava alırken kirlilik erişimi engellemektedir. Esere zarar vermemesi için plastik malzeme kullanılmamalıdır (Stone, 2010:196). Asitsiz kâğıdın özelliğini kaybetmemesi ve ömrünün uzun olması için depo ortamındaki sıcaklık düşük tutulmalıdır. Rulo

yapma sırasında yerle temas edecek kısmın dış tarafta kalmasına dikkat edilmelidir. Sarma işleminin tamamlanmasının ardından yanlarda kalan asitsiz kâğıt payları ya rulonun içine doğru katlanarak ya da pamuklu kumaş şeritlerle bağlanarak kutulara yerleştirilir (Bittner, 2004:12-13).

Bir diğer depolama yöntemi ise katlayarak saklamadır. "Kâğıt ya da tekstil gibi nesnelere üst üste kat oluşturacak biçimde bükme anlamına gelen katlama (TDK, 1988:813)" kilim depolamada kullanılan yöntemlerden biridir. Dokumalar tür ve ölçülerine göre ayrıldıktan sonra farklı şekillerde katlanarak saklanırlar. Eserin zarar göreceği olması katlayarak depolamayı daha az tercih edilir kılmaktadır. Depoda saklanması uygun görülen kilimler katlandıktan sonra ya üst üste olacak şekilde polimer korumalı fırın boyalı çelik raflara yerleştirilir ya da katlama işleminin ardından kutulara konularak istiflenir (Sancaklı, 2016:345-347).



**Görsel 3.** Denizli Atatürk Evi ve Etnografya Müzesi ve Prof. Dr. Turan Yazgan Etnografya Müzesi Deposu Katlayarak Depolama, 2022, Karakullukçuoğlu Arşivi.

Katlanmış dokumaların kutu içine konulması ortamdaki tasarruf edilmesini sağlarken bir yandan da dokumayı toz gibi etkilerden korumaktadır. Kullanılacak kutunun kâğıt ya da mukavvadan olmasına dikkat edilmeli, plastik malzeme kullanımından kaçınılmalıdır. Dokuma eser bezemeli kısmı dışta kalacak şekilde yuvarlandıktan sonra asitsiz ya da pamuklu kumaşa sarılır ve kutulara yerleştirilerek kapağı kapatılır.



**Görsel 4.** Plastik Kutuda Depolama, 2023, Karakullukçuoğlu Arşivi.

Katlanmış dokumaların kat yerlerinin zayıflamasını önlemek için belirli aralıklarla kat yerlerinin değiştirilmesine dikkat edilmelidir. Bununla birlikte kat yerlerini desteklemek için sünger gibi destekleyici malzemelerden istifade edilmelidir (Sancaklı, 2016:345,347). Bunun yanı sıra katlar arasına asitsiz pamuklu kumaş konulması da önerilmektedir

Müzelerde depolama kadar önemli olan bir diğer husus ise sergilemedir. Sergileme işi, teşhir, ekspozisyon olarak tanımlanan sergileme alıcının görmesi, seçmesi için dizilmiş nesnelerin tümü ve bu nesnelerin serildiği yer olarak “uygun yere koyma” anlamında mekân ve nesne ile ilişkidir (TDK, 1988:1283; Yılmaz ve Yanar, 2023:189,204).

Ziyaretçilerin gereksinimini karşılayarak, eserlerin doğru algılanmasını sağlanmak sergilemenin başlıca amacıdır. Sergilemede eserlerin zarar görmesini engelleyecek tedbirlerin alınması ve eser izolasyonuna dikkat edilmelidir (Koçak ve Eskici, 2019:252). Eserlerin zarar görmesini engellemek ışık, kirlilik, ısı ve nem faktörlerine hassasiyet göstermek gerekir.

Bağıl nem ve sıcaklık birbirini etkileyen önemli iki bozulma faktörüdür. Işığın miktarı ve yaydığı ısıda kilimin zarar görmesine neden olabilmektedir. Nemin ve sıcaklığın yüksek kalması biyolojik etkenleri de aktifleştirerek bozulma sürecini hızlandırmaktadır. Eserler uygun koşulların oluşturulduğu alanlarda sergilenmelidir.

Müzelerdeki eserler ışık düzenlemeleri ile en iyi şekilde sunulmakla birlikte ışığın eser üzerinde bozulmaya yol açtığı bilinmektedir. Bu eser ya da eserlerin ışık altında kalma süreleri ile doğru orantılıdır. Sergilerde güneş ışığı ve yapay ışık kaynaklarının kullanımlarının kısa süreli olması ve müze ziyaret saatleri dışında kullanılacak kaynakların şiddetinin en aza indirgenmesi, eserlerde oluşabilecek zararı azaltmaktadır. Sergileme alanlarında hareket sensörleri kullanılarak eserlerin maruz kaldığı ışık süresinin kısaltılmasının yanında enerji tasarrufu da sağlanabilmektedir (Silva ve Henderson, 2011:11). Müzelerde ışık verimliliği ve enerji tasarrufu göz önünde bulundurulduğunda LED ışıklar tercih edilmektedir (Garside vd., 2017:5).

Etnografik eserler kapsamında yer alan kilimler, ışığa karşı hassas nesnelere dir. Diğer eserler gibi "çok duyarlı nesnelere" grubunda yer alan kilimler için de ICOM (International Council of Museum) tarafından önerilen maksimum aydınlık düzeyi 50 lux ve altındaki değerlerdir. (Kızık Kiraz, 2018:166-167).

Nem, hava veya diğer gazlardaki su buharı içeriği olarak tanımlanır. Yüksek miktardaki nem, madde ve eşya üzerinde tahrip edici etkiye sahiptir (Akyazı vd., 2011:158). Sergileme esnasında sıcaklık ve bağıl nem değerlerinin dengelenmesi gerekmektedir. Bağıl nem arttıkça malzemenin bünyesindeki nem artar, azaldıkça malzeme nemini kaybeder. %55-65 bağıl nemde malzemeler esnekliklerini korur ve mekanik tahribat en aza iner. Bağıl nemin düşük (%40'tan az) olması malzemelerdeki kimyasal değişimi en aza indirir de eserde büzüşme, sertleşme, çatlama ve kırılma oluşmaya neden olur. Sıcaklık yüksek bağıl nemle birlikte küf gelişimine yol açar ve biyolojik zararlılar ile böceklerin üremesine sebep olur (Kızık Kiraz, 2018:164).

Hava kirliliği ve toz da sergilemeye etki eden faktörlerdendir. Bu unsurlar, sıcaklık ve bağıl nemle birlikte eserde yıpranmaya yol açmakta, eserin biçimini bozarak aşınmaya yol açmaktadır (Kuzucuoğlu ve Polat, 2014:47). Ayrıca eserlerin üzerine çöken kirleticiler zararlı kimyasal tepkimeler için uygun bir ortam oluşturarak küf gelişimine yol açmaktadır (Kızık Kiraz, 2018:165-166).

Hava kirliliği ve toz etkilerinden korunmak için cam ve kapılar izole edilerek, mekâna havalandırma sistemi kurulmalıdır. Bu imkanların olmaması durumunda eserler toz geçirmeyen vitrin ve dolaplara konulmalı, açık olarak teşhirden kaçınılmalıdır. Ziyarete açık alanlarda uzun

süre teşhirde kalan eserlerde yoğun toz ve kir tabakası biriktiği gözlenmiştir. Bunun önüne geçmek için eserlerin temizliğine dikkat edilmeli ve eserler belirli aralıklarla dinlendirilmelidir (Kızık Kiraz, 2018:165-166; Uzgidim, 2018:53; Sancaklı, 2016:350).

Tüm tekstil eserlerde olduğu gibi kilimlerin sergilenmesinde dikkat edilmesi gereken bazı hususlar vardır. Temizleme işlemi biten ve sergiye alınacak kilimler desteklemeye tabi tutulur. Bu işlem kilimin, dokumanın rengine ve yapısına uygun malzemelerden yapılan astar kumaşa sabitlenmesi ile gerçekleştirilir (Sarıhan, 2018:42). Sabitleme işleminden sonra eser sergileneceği alana yatay ya da dikey olarak yerleştirilir. Fiziksel gerilimden kaynaklanabilecek bozulmaları önlemek için konumlandırmaya ve yer seçimine dikkat etmek gerekmektedir (Ünalı, 2019:80-86). Dikey sergilemede eserin büyük ve sağlam olması durumunda destek (astar) kumaştan istifade edilmeyebilir. Asma sırasında dokumanın ağırlığının eşit dağılmasına özen gösterilmelidir. Kilimin uzun süre aynı şekilde sergilenmemesi ve katlanılmamasına dikkat edilmelidir. Astarlama dışında uygulanan bir diğer yöntem ise Velcro yani cırt cırt bant kullanımınıdır. Küçük boyutlu ve hafif kilimlerin asılması için uygun bir yöntemdir (Ünalı, 2019:80,86; Yılmaz ve Yanar, 2022:195). Asmak için kullanılan çivi, vida, kanca, zimba gibi materyaller liflerde korozyona sebep olacağından dokuma ile direkt temasından kaçınılmalıdır. Asma uygulamasının dokuma yapısına zarar verecek olması nedeniyle yanlış yapılmamasına özen gösterilmelidir (Sezen,2019:96-97).

Kilimler yatay olarak da sergilenebilmektedir. Mekân yetersizliğinden ve dikey olarak sergilenemeyecek kadar hassas olan kilimler bu şekilde sergilenmektedir. Bu uygulamada da mekanın sıcaklık, ışık ve nem değerlerinin uygun olmasına dikkat edilmelidir (Yılmaz ve Yanar, 2022:196-197).

## **2. Bolu Müzesi Kapsamında Kilimlerde Depolama ve Sergileme**

Kalkolitik dönemle birlikte yerleşime sahne olan Bolu'nun; Hitit, Frig, Lidya, Pers, Roma, Bizans ve Osmanlılara ev sahipliği yaptığı bilinmektedir (Özdemir, 1992:5). Yöreyi mesken tutan bu devletlerin kültürlerini yansıttıkları eserler çeşitli araştırmalar ve bilimsel kazılar sonucunda ortaya çıkarılmış ve Bolu Müzesi koleksiyonunun oluşmasına zemin hazırlamıştır.

İlde, 1975 yılında Güzel Sanatlar Galerisi bünyesinde bir müze memurluğunun oluşturulduğu bilinmektedir. 1976 yılında Kültür Merkezine taşınmış olan memurluk, 1977 yılında

Müze Müdürlüğüne dönüştürülmüş ve müze 1981 yılında faaliyet göstermeye başlamıştır. Arkeoloji ve etnografya olmak üzere iki bölümden oluşan müzenin arkeoloji seksiyonunda Neolitik çağdan Bizans Dönemine kadar uzanan sürece ışık tutan mermer, cam, maden, pişmiş toprak vb. eserler yer almaktadır. Etnografik eserler bölümünde ise 19-20. Yüzyıllara tarihlendirilen somut olmayan kültür varlıkları bulunmaktadır. Etnografik eserler konu birliği oluşturan vitrinlerde silah koleksiyonu, dini eserler, takılar, madeni eserler, işleme, dokuma, kıyafetler şeklinde sınıflandırılmıştır (http 1). Müze koleksiyonunu oluşturan eserler bilimsel kazılar, satın alma, hibe yoluyla elde edilmiştir. Bunların önemli bir grubunu halı ve kilim gibi dokumalar meydana getirmektedir.

Müze envanter defterinde 114 adet dokumanın kayıtlı olduğu, bunların 63 adedinin halı, 41 tanesinin ise kilim olduğu tespit edilmiştir. Yalnızca beş adet kilimin sergilendiği diğerlerinin ise müze binasının alt katındaki depoda koruma altına alındığı anlaşılmıştır. Eserleri korumada depolamanın öneminin büyük olması uygun ortamın oluşturulmasına zemin hazırlamıştır.

Bolu Müzesi'ndeki dokumaların ortam koşullarından etkilenerek bozulmalarını engellemek için havalandırma sisteminin kurulduğu, nem cihazından yararlanıldığı gözlemlenmiştir. Bunların yanı sıra dokumaların belirli aralıklarla depodan çıkarılarak havalandırıldıkları, rutin bakımlarının yapıldığı bilgisi müze uzmanları ile yapılan görüşmelerde elde edilen bilgiler arasındadır. Dokumaların depolanmasında standart bir uygulamanın olmaması her parça için ayrı bir çalışma yapılmasını beraberinde getirmiştir. Türlerine göre tasnif edilen dokumalar; rulo haline getirilerek ya da katlanarak koruma altına alınmaktadır (Sancaklı, 2019:345-347). Bu tür depolama yöntemlerinin Bolu Müzesinde de uygulandığı tespit edilmiştir. Dokumalar boyutlarına ve hasar durumlarına göre ya katlı olarak çelik raflara yerleştirilerek ya da rulo halinde sarılarak depolanmıştır. Rulo işlemi dokumanın üstüne konumlandırılan metal silindir parçanın dokuma yüzeyindeki teması azaltmak için asitsiz kâğıtla birlikte sarılması ve daha sonra toz ve kirden korunması için tveyk kumaş ile iki ucu bağlanarak kapatılması şeklinde gerçekleştirilmiştir. Süreç içerisinde eserde meydana gelen güvelenme gibi olumsuz durumlarda -diğer dokumaların zarar görmesini engellemek için- ise paketlenerek karantinaya alma işlemi yapıldığı gözlenmiştir.





**Görsel 5.** Bolu Müzesi Deposu Rulo Depolama, 2022, Karakullukçuoğlu Arşivi.

Sergilemede ise hem yatay hem dikey yöntemlerden istifade edilmiştir. Bunda eserlerin boyutları etkili olmuştur. Dikey olarak sergilenen kilimin hasar görmemesi, sarkmadan meydana gelebilecek bozulmaların önüne geçilmesi için astarla desteklendiği, ancak kilimin kirlilik gibi dış etkenlerden oluşacak zararlara karşı savunmasız olduğu gözlenmiştir. Yatay sergilenen kilimlerin ise vitrin için yerleştirilerek koruma altına alındığı gözlenmekle birlikte zeminle direk temas etmesi, katlar arasına kırılmayı önlemek için kullanılan sünger gibi pedlerin yerleştirilmemiş olması eser ömrünü kısaltan unsurlardandır. Bunların yanı sıra aynı vitrin içine konumlandırılan tekstil ürünlerinin birbiriyle olan temasları da zamanla liflerin yıpranmasını neden olmaktadır. Sergi alanlarında sensörlü aydınlatma cihazlarından istifade edilmiş olması eserlerin ışıktan kaynaklanabilecek zararları engellemektedir. Bu durum iplerde oluşabilecek renk solmalarını en aza indirmekle birlikte dokuma liflerindeki nem kaybını da engellemektedir. Ayrıca her vitrinin içine nem ölçerin yerleştirilmiş olması da olumlu bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sergi mekanlarının ve depolama alanlarının düzenli aralıklarla temizlenmesi toz ve kirden kaynaklanacak bozulmaları da minimum seviyeye indirmektedir.



Görsel 6. Bolu Müzesi Dikey ve Yatay Sergileme, 2022, Karakullukçuoğlu Arşivi.

### 3. Sonuç

Tarihi, sanatsal ya da kültürel açıdan değerli bulunan eserlerin depolandığı ve sergilendiği müzelerin koleksiyonlarının önemli bir grubunu kilimler oluşturmaktadır. Etnografik eserler arasında yer alan kilimlerin doğru bir şekilde korunması ve sergilenmesi, müze ziyaretçilerinin kültür hakkında fikir edinmelerine ve geçmişle bağ kurmalarına olanak sağlar. Bu kapsamda değerlendirilebilecek olan kurumlardan biri Bolu Müzesi'dir. 114 adet dokuma arşivine sahip olan müzede tekstil ürünleriyle oluşturulmuş bir seksiyon bulunmaktadır. Seksiyonda beş adet kilim dokumanın sergilendiği diğerlerinin ise müze deposunda koruma altına alındığı anlaşılmıştır. Hammaddesi lif olan bu eserlerin depolanması ve sergilenmesinde ısı, ışık, nem, kirlilik gibi hususlara itina gösterilmiştir. Eserleri korumak için uygun depo ortamı oluşturulmuştur. Rulo halinde depolanan kilimlerde doğru bir uygulama olan iplerle tutturulan etiketleme yönteminin kullanıldığı gözlenmiştir. Sergilemede de eser boyutuna ve malzeme yapısına özen gösterildiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte vitrinlere konumlandırılan nem ölçerler ve sensörlü ışıklandırmalar da gözlemlenmiştir.

Bolu Müze'si sergileme alanlarında ziyaretçilerden kaynaklı toz ve kirliliğe karşı galoş kullanımı geçici bir çözüm olabilir. Depodaki eserler ethafoam kumaşlarla sarılarak yangınlara karşı koruma altına alınması ülkemizdeki en iyi depolama yöntemine sahip müze için daha da önemli bir uygulama olabilir. Katlanarak sergilenen kilimlerin kat yerlerine sürtünmeyi azaltmak için kumaş pedler yerleştirilerek sergilenmesi dokumaya verilen zararı azaltacaktır. Söz konusu

önerilerin gerçekleştirilmesiyle müzedeki eserlerin uzun süre kalacaktır. Bu sayede kültürün gelecek kuşaklara aktarımının sağlanacağı kanaatini taşımaktayız.

Müzenin sergileme alanında ziyaretçiler için kilim dokuyan birinin olası hem üretim hem de deneyimleme açısından daha kalıcı olacaktır.

### **Kaynakça**

#### **Kitap**

Taş, E. (2021). *Somut Olmayan Kültürel Miras Kapsamında Sakarya El Sanatları ve Ustaları*, İstanbul: Efe Akademi Yayınları.

#### **Makale**

Baydar, N. (2000), "Müzelerde Etnografik Eserler Hangi Koşullarda Depolanmalı ve Eserlere Nasıl Muamele Edilmelidir?", *5. Müzecilik Semineri Bildiriler*, s.107-111.

Bittner, E. (2004). Basic Textile Care: Structure, Storage, and Display, *Introduction to the Structure and Technology of Records Materials*, s.1-25.

Garside, D. (2017). "How is museum lighting selected? An insight into current practice in UK museums" *Journal of the Institute of Conservation*, Sayı1 s. 3-14.

Güllü, G. (2013). "Türkiye'de İç Ortam Hava Kirliliği Çalışmaları", *Hava Kirliliği Araştırmaları Dergisi*, Sayı 2, s. 146-158.

Koyuncu Okca, A. ve Kalfa, B. (2021). "Müze ve Çevresel Koşulların Denetimi Açısından Denizli Atatürk ve Etnografya Müzesi", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 3, s.682-708.

Kandemir, Ö. ve Uçar, Ö. (2015). "Değişen Müze Kavramı ve Çağdaş Müze Mekanlarının Oluşturulmasına Yönelik Tasarım Girdileri", *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 9, s.17-46.

Kurtay, vd. (2003). "Müzelerde Algılama ve Aydınlatma Kriterlerinin Analizi: Ankara-Anadolu Medeniyetleri Müzesi Orta Holü", Sayı 2, s.95-113.

Koçak, E. ve Eskici, B. (2019). "Müzelerde Korumaya Etkiyen Faktörler" *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 24, s. 235-259.

Kızık, Kiraz, R.N. (2018). "Arşiv ve Kütüphanelerde Nadir Eserleri Koruma Sorunları ve Temel Öneriler, *Art Sanat Dergisi*", Sayı 9, S.161-175.

Kervankiran, İ. (2014). "Dünyada Değişen Müze Algısı Ekseninde Türkiye'deki Müze Turizmine Bakış", *Türk Araştırmaları Dergisi*, Sayı 11, s.345-369.

Salderay, B. ve Gönülay Çalimli, Z. (2020). "Müze Kavramı, Süleyman Saim Tekcan ve Imoga-İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 26, s. 83-99.

Silva, M. ve Henderson, J. (2011). "Sustainability in conservation practice", *Journal of the Institute of Conservation*, Sayı 34, s.5-15.

Sancaklı, S. (2016). "Tekstil Eserlerde Depolama ve Önleyici Konservasyon Uygulamaları" 25 Müze Kurtarma Kazıları Sempozyumu ve II. Uluslararası Müzecilik Çalıştayı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, s.243-362.

Tezcan Akmehmet, K. (2017). "Yaşayan Müze Kavramı Üzerine Bir İnceleme", *Yaratıcı Drama Dergisi*, Sayı, s. 1-16.

Torgan Güzel, E. (2022). "Topkapı Sarayı Müzesi'nde Bulunan Klapdanlı Kâbe Örtülerinin Korunmasına Yönelik Arkeometrik İncelemeler ve Bu İncelemelerin Koruma Bilimine Katkısı" *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı 31, s.375-379.

Yıldırım, İ. (2021). "Müze Algısı ile İlgili Son 20 Yılda Türkiye'de Yapılan Çalışmaların Literatür Değerlendirmesi Yöntemiyle Analizi" *Modular Journal*, İstanbul Gedik Üniversitesi Yayınları, Sayı 1, s.30-45.

Yılmaz, Z. ve Yanar, A. (2023). "Önleyici Koruma Kapsamında Tarihi Tekstillere Yönelik Sergileme ve Depolanma Önerileri" *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Sayı 102, s. 189-204.

## **Tez**

Aktimur, Ö. (2013). *Sanat Eserlerinin Restorasyonunda Geleneksel ve Çağdaş Tekniklerin Kullanımı*, Sanatta Yeterlik, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Tasarımı Programı.

Arı Kılıç, E.G. (2017). *Arkeometrik Analizleri*, Doktora Tezi, Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Kültür Varlıklarını Koruma Anabilim Dalı.

*Antalya Müzesi'nde Teşhirde Bulunan Etnografik Tekstil Ürünlerinin Konservasyon Sorunu ve Çözüm Önerileri*, Yüksek Lisans Tezi, Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.

Engin, H. (2022). *Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki Etnografya Müzeleri ile Bu Bölge Müzelerindeki Etnografik Eser Seksiyonlarının İdari, Sosyal ve Kültürel Açından İncelenmesi*, Doktora Tezi, Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

Gümüş, E. (2013). *Etnografya Müzelerinde Sergileme ve Teşhirin Hikâyesi (Ankara, Çankırı, Eskişehir, Yozgat Etnografya Müzeleri Örneği ile)*, Yüksek Lisans Tezi, Yozgat: Bozok Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Öztekin, O. A. (2014). *Müze Kavramı ve Müze Yapılarının İç Mekanlarının İstanbul' deran Örneklerle İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim Dalı.

Özdemir, T. (1992). *Bolu Şehri*, Doktora Tez, İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü, Beşeri ve İktisadi Coğrafya Bilim Dalı.

Sezen, S. (2019). *Türkiye'deki Üniversitelerde Tekstil Konservasyonu Eğitiminin Karşılaştırılması ve Öneriler*, Yüksek Lisans Tezi, Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı.

Sarıhan, S. Z. (2018). *T. C. Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün (İstanbul) Halı Müzesindeki Restorasyon Gerektiren Kırkıtli Dokumaların Motif ve Tasarım Bakımından İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı.

Usluca, Ö. (2008). *Tarihi Dokuma Kumaşların Koruma ve Onarım Yöntemleri*, Yüksek Lisans, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Ana Sanat Dalı.

Uzgidim, G. (2018). *Gazi Üniversitesi Prof. Ülker Muncuk Müzesinde Bulunan Metal İşlemeli Tekstil Ürünlerinde Oluşan Bozulmalar*, Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kültür Varlıklarını Koruma Anabilim Dalı.

Ünaldi V. (2019). *Kilim Koruma ve Onarım İlkeleri, Meslek Analizi ve Uygulanabilirliği*, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Ana sanat Dalı.

### **İnternet Kaynakları**

Http 1: <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44074/bolu-muze-mudurlugu.html>, Erişim tarihi: 29.10.2023.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Silika Jel, 2022, Esra Karakullukçuoğlu Arşivi.

Görsel 2. Bafra Arkeoloji ve Etnografya Müzesi Rulo Depolama, 2022, Esra Karakullukçuoğlu Arşivi.

Görsel 3. Denizli Atatürk Evi ve Etnografya Müzesi ve Prof. Dr. Turan Yazgan Etnografya Müzesi Deposu Katlayarak Depolama, 2022, Esra Karakullukçuoğlu Arşivi.

Görsel 4. Plastik Kutuda Depolama, 2023, Karakullukçuoğlu Arşivi.

Görsel 5. Bolu Müzesi Deposu Rulo Depolama, 2022, Esra Karakullukçuoğlu Arşivi.

Görsel 6. Bolu Müzesi Dikey ve Yatay Sergileme, 2022, Esra Karakullukçuoğlu Arşivi.

### **Görüşmeler**

Gül Hanım, (2022). Bolu Müzesi'nde yapılan görüşme, Bolu: 1 Eylül

### **Sözlük**

TDK, Türkçe Sözlük 1 A-J, 1998.

TDK, Türkçe Sözlük 2 K-Z, 1998.

## İLKE KARCILIOĞLU'NUN "SA-NA-NE" ESERİNİN İÇERDİĞİ TEKNİKLER VE FLÜT EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

### EXAMINATION OF ILKE KARCILIOĞLU'S "SA-NA-NE" PIECE IN TERMS OF ITS TECHNIQUES AND USAGE IN FLUTE EDUCATION

Abdulkadir Özgün \*, Ajda Şenol Sakin \*\*

#### Öz

Bu araştırmada İlke Karcıoğlu'nun "Sa-Na-Ne" eserinin içerdiği teknikler ve flüt eğitiminde kullanılabilirliği açısından incelenmesi ve bu yolla tanınırlığının ve seslendirilmesinin artırılması amaçlanmaktadır. Araştırma eserin bestelenme süreci ve içeriğinin incelenmesi, teknik kümelerinin ve flüt eğitiminde kullanılabilirliğinin belirlenmesi aşamalarında kullanılan yöntemler açısından nitel bir araştırmadır ve genel kaynak taraması yöntemi kullanılmıştır. "Sa-Na-Ne" eseri legato ve staccato gibi geleneksel flüt tekniklerinin yanı sıra pizzicato/key clicks (perde sesleri), beatbox, flutter tongue (kurbağa dili), glissando ve play and sing (çalma ve söyleme/söyleyerek çalma) gibi genişletilmiş flüt tekniklerini de içerdiği belirlenmiştir. Bu yönüyle genişletilmiş tekniklere yönelik gerçekleştirilecek eğitimde yer alabileceği düşünülmektedir. Araştırma ile "Sa-Na-Ne" eserinin flüt dersi amaç ve kazanımlarına yönelik kapsayıcılık gösterdiği sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Genişletilmiş Flüt Teknikleri, İlke Karcıoğlu, Sa-Na-Ne.

#### Abstract

This research aims to examine İlke Karcıoğlu's "Sa-Na-Ne" piece in terms of the techniques it contains and its usability in flute education and to increase its recognition and vocalization in this way. The research is qualitative research in terms of the methods used in the stages of examining the composition process and content of the piece, determining the technical clusters and their usability in flute education, and the general literature review method was used. It has been determined that "Sa-Na-Ne" piece includes traditional flute techniques such as legato and staccato, as well as extended flute techniques such as pizzicato/key clicks, beatbox, flutter tongue, glissando and play and sing. In this respect, it is thought that it can be included in the training to be held for extended techniques. With the research, it has been concluded that the piece "Sa-Na-Ne" shows inclusiveness towards the flute lesson aims and achievements.

**Keywords:** Extended Flute Techniques, İlke Karcıoğlu, Sa-Na-Ne.

### 1. Giriş

Çağdaş olmak nedir? Nasıl çağdaş olunur? Groys'a göre "çağdaş olmak demek zorunlu olarak mevcut olmak, şimdi ve burada olmak anlamına gelmez, zamanda olmaktan ziyade zamanla olmak" anlamına gelmektedir (Groys'tan akt. Şiray, 2018:201). Günümüzde çağdaş

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 12.09.2023 – Kabul tarihi: 25.12.2023*

\*\*Yüksek Lisans Öğrencisi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Bölümü, kadirozgun.flute@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0003-3270-4945>, Bursa/TÜRKİYE.

\*\*\*Doç. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, GSE Bölümü Müzik Eğitimi ABD, ajdasenol@uludag.edu.tr, <http://orcid.org/0000-0003-1870-2329>, Bursa/TÜRKİYE.

olmak insanlar tarafından iyi bir eylem sayıldığından birçok insan çağdaş olmak zorunda olduklarını düşünmektedir. Oysaki Groys'un tanımında da dediği gibi çağdaş olmak sadece iyi bir eylem olduğu için gerçekleştirilmemelidir. Çağdaş olmak bulunulan zamanla birlikte hareket etmek demektir. Birçok alanda çağdaşlaşmak yani zamanla birlikte hareket etmek mümkündür. Müzikte çağdaşlık anlayışı 19. Yüzyılın sonunda, geleneksel müzik kalıplarının dışına çıkılması ile başlamıştır.

19. Yüzyıla ve öncesi süre gelen uluslararası çoksesli müzikte klasikleşmiş kalıplar ve keskin çizgilerin bulunmasına karşın çağdaş müzikte kalıpların dışına çıkma, özgür olma ve çağdaşlaşma gibi geleneksel müziğe karşıt bir müzik anlayışı ortaya çıkmıştır (Griffiths, 2006). John Cage'in çağdaş müzik kavramını açıklarken kullandığı "bizi kemikleşmekten alıkoyma" sözü çağdaş müziğin kalıpların dışında ve özgür bir müzik türü olduğunu ifade etmektedir (Cage'den akt. Paddisson ve Deliege, 2010:1). Yine de tüm bu karşıtlığına rağmen çağdaş müziğin geleneksel müzikten ilham alarak türediği göz arda edilmemelidir (Austin, 1953). 20. Yüzyıl bestecilerinden Pierre Boulez'ye göre çağdaş müziğin anlamı "yeni" ve "gelişme" özelliklerini karşılayandır (Yöre, 2011). Çağdaş müzik; bulunulan modern çağı, değerlerini ve özelliklerini yansıtmalıdır. Geleneksel müziğin aksine çağdaş müzik bilinçli olarak teknik, anlatım dili, içerik ve birçok açıdan sınırların zorlanmasıdır (İlyasoğlu, 1994).

20. Yüzyıl ile dünya ve müzik her geçen gün daha da ve hızlıca gelişmekte, değişmektedir. Gelişen çağdaş müzik beraberinde enstrümanlarda ve çalım tekniklerinde de gelişmeleri tetiklemiştir. Flütte özellikle çalım teknikleri açısından bu gelişim ve değişim açıkça gözlemlenebilmektedir. Yapısal gelişimini 1800'lü yılların ortalarında neredeyse tamamlamış olsa da flütün gerçek altın çağı 20. Yüzyılın başlarıdır (Artaud ve Dale, 1993). Fakat öncesinde flüt için bestelenmiş eserlerin bu sürece katkısı es geçilmemelidir. Barok dönemden itibaren flüt için bestelenmiş konçerto ve sonatların yanı sıra özellikle J. S. Bach ve G. P. Telemann'ın solo flüt eserleri flüt repertuarının önemli eserlerindedir. C. P. E. Bach'ın "La minör Solo sonat"ını bestelemesinden sonra flüt için bestelenen solo eserler durağanlık dönemine girmiştir.

Çağdaş döneme kadar flüt için çok önemli konçertolar (Örn. Mozart flüt konçertoları), sonatlar gibi büyük türlerde, sonrasında özellikle 19. yüzyılda Theobald Boehm'ün flütü geliştirmesiyle birlikte çok sayıda küçük türde eserler bestelenmiş olsa da öne çıkan solo flüt eseri



yoktur. Hatta bazı bestecilerin flütün coşkuyu ifade edemediği, sesinin kaba ve renksiz olduğuna ilişkin görüşleri bulunmaktadır (Artaud ve Dale, 1993). Öner Türk'e göre (2015a:2) "Barok dönem sonrasında gerek ses gerek teknik açılardan sınırlı özellikleri nedeni ile besteciler tarafından çok tercih edilmeyen flüt, 20. Yüzyılın hemen öncesinde yapılan yenilikler sayesinde bestecilerin en çok kullandığı ve yararlandığı çalgılardan biri haline gelmiştir". Boehm'ün 1847 yılında tanıttığı ve sonrasında yaygın olarak kullanılmaya başlanan flütte daha büyük ve pürüzsüz bir ton elde edebilmek ve nüans farklılıklarını daha belirgin seslendirmek mümkün olmuş, entonasyon sorunu ortadan kalkmıştır (Öner Türk, 2015a). Flütte gerçekleşen bu tınısal ve teknik gelişmeler sayesinde bestecilerin çalgıya olan ilgisi artmıştır. Bu sayede besteciler yeni flütte çalınması mümkün olan ve virtüöz pasajlar içeren pek çok eser bestelemişlerdir. 19. yüzyılda bestelenen bu eşlikli eserlerin ardından C. Debussy ile tekrar solo flüt eserleri bestelenmeye başlanmıştır.

20. Yüzyılda bestelenmiş en önemli solo flüt eserlerine C. Debussy'nin "Syrinx", E. Varèse'in "Density 21" ve L. Berio'nun "Sequenza I" eserleri örnek olarak verilebilmektedir. Bu eserlerde geleneksel flüt tekniklerinin yanı sıra genişletilmiş flüt teknikleri de kullanılmıştır. "Çağdaş dönem müziğinde enstrümanların ses sınırları, ses renkleri ve tınları, diğer doğal olan ve doğal olmayan seslerle ilişkileri, çalgılamadaki yerleri ve kapasiteleri de zorlanarak en üst seviyeye getirilmiştir" (Önver, 2019:87). 1847 yılında geliştirilmiş Boehm flüt sayesinde uygulanabilen bu yeni ve genişletilmiş teknikler 20. yüzyılda bestelenen flüt eserlerinde farklı ses tınları ve efekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Batı dünyasındaki tüm bu gelişmelere paralel olarak Osmanlı Devleti'nin son zamanlarındaki batılılaşma hareketleri doğrultusunda Giuseppe Donizetti'nin Musika-i Hümayun'un başına getirilmesi ile başlayan uluslararası düzeyde müzik eğitimi hareketleri Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra yetenekli gençlerin yurt dışına gönderilerek eğitim almalarına olanak sağlanmasıyla devam etmiştir (Balkılıç, 2009; İlyasoğlu, 2007; Uçan, 2012). Yurda döndükten sonra Türk beşleri olarak anılan Ahmet Adnan Saygun, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey ve Necil Kazım Akses sonrasında ülkemizde bestecilik alanında çalışmalar artmış ve uluslararası düzeyde çağdaş çoksesli müzik eserleri oluşmuştur.

İlk Türk flüt eserleri, yurt dışına eğitim almak amaçlı gönderilen Türk beşlerinin yurda dönmesi ile bestelenmişlerdir. Türk beşleri olarak anılan bu besteciler çağdaş Türk müziğinin ilk

kuşak bestecileridir. Türk beşlerinin flüt eserleri incelendiğinde oda müziği grupları için bestelenen eserlerin çoğunlukta olduğu görülmektedir. Gelişen ve çağdaşlaşan Türk müziğinde oda müziği eserleri haricinde flüt için bestelenen ilk eser Necil Kazım Akses'in 1933 yılında bestelediği flüt ve piyano sonatıdır. Ayrıca Türk beşleri ile aynı dönemde yaşamış Ekrem Zeki Ün'ün 1933 yılında flüt ve piyano için bestelediği "Yunus'un Mezarında" eseri bu dönemde bestelenmiş eserlere örnek olarak verilebilmesinin yanı sıra Türk flüt literatürünün en çok seslendirilen ve en önemli eserleri arasındadır (Dindar, 2013; Şenol ve Demirbatır, 2012).

Cumhuriyetin ilk yıllarında flüt eserleri çoğunlukla oda müziği eserleri olarak karşımıza çıksa da sonrasında konçertolar, küçük türde flüt eserleri ve solo flüt eserlerine de çağdaş Türk flüt repertuarında rastlanmaktadır. Faik Canselen'in "Oyun Havası" ve Kemal İlerici'nin "Benim Kırılarım" başlıklı eseri solo flüt repertuarının ilk eserlerindedir. İlhan Usmanbaş'ın "FL-75", Cenan Akın'ın "Yaylada", Mete Sarpınar'ın "Delidolu", Betin Güneş'in "Parameter", Aydın Karlıbel'in "Hayal" eserlerinin ardından günümüz bestecileri de solo flüt için gerek geleneksel içerikli gerekse genişletilmiş flüt tekniklerini içeren eserler bestelemektedirler (Şenol ve Demirbatır, 2012). Rahşan İzmirli'nin "Solo Flüt için Piyas", Emircan Pehlivan'ın "Sonbahar Ritmi" ve İlke Karcıoğlu'nun "Sa-Na-Ne" ve "D.A.K" eserleri genişletilmiş flüt teknikleri içerikli çağdaş Türk solo flüt repertuarının örnekleridir.

Flüt eğitim programlarının içerikleri incelendiğinde Barok, Klasik ve Romantik dönem eserlerinin yanı sıra Çağdaş dönem eserlerinin de repertuarda yer aldığı görülmektedir. Yine de flüt eğitiminde Barok, Klasik ve Romantik dönem eserlerine daha fazla yer verilmektedir. Ayrıca gerçekleştirilen çalışmalarda öğrencilerin de 20. Yüzyıl eserlerinden ziyade diğer dönem eserlerini seslendirmekten ve dinlemekten daha fazla zevk aldıkları sonucuna varılmıştır (Şenol Sakin, 2016; Engür, 2020). Buna karşın günümüz eserlerinin tanınması, bilinmesi ve seslendirilebiliyor olmasının çağdaşlaşma gerekliliklerinden olduğu düşünülmektedir. Hissedilen bu problem ışığında araştırmanın Türkiye'de müzik eğitimi veren kurumlarda flüt eğitimi sürecinde çağdaş dönem eserlerine daha çok yer verilerek yaygınlaştırılması ve Türk bestecilerinin farklı düzeylere yönelik beste yapmaya teşvik edilmeleri önemlidir. Bununla birlikte bestecilerin öğrencilerin flüt eğitiminin ilk yıllarında da seslendirebilecekleri ve farklı düzeylerde genişletilmiş flüt tekniklerini de içeren eserler bestelemeleri için teşvik edilmeleri gerektiği düşünülmektedir. Farklı düzeylerde bestelenecek eserlerin flüt eğitiminde kullanılması ile

öğrencilerin çağdaş dönem müziğini seslendirmeye ve genişletilmiş teknikleri öğrenmeye olan isteklerinin artmasını sağlayacaktır. Aynı zamanda genişletilmiş flüt tekniklerinin eğitimin erken aşamalarında kullanımında öğrencilerin seslendirme becerilerinin gelişmesine de olanak tanıyacağı düşünülmektedir.

Bunun yanı sıra Türkiye’de flüt eğitiminde kullanılan çağdaş Türk flüt eserlerine yönelik gerçekleştirilmiş çalışmaların çoğunlukla 2015 yılı öncesine dayandığı görülmektedir (Dindar, 2013; Kurtaslan ve Yağışan, 2011; Şenol ve Demirbatır, 2012; Yuvarlak, 2008). Dolayısıyla bu araştırmalar günümüzde bestelenmiş ya da basımı gerçekleştirilmiş eserleri pek içermemektedir. Gerçekleştirilen alan yazın, internet taraması ve ön görüşmeler sonucunda “solo enstrümanlar için bestelediği eserlerde genişletilmiş çalgı tekniklerine sıklıkla yer veren” (Bulut, 2019:26) besteci İlke Karcıoğlu’nun “Sa-Na-Ne” eserinin flüt eğitiminde genellikle yer almadığı belirlenmiştir. Buna karşın eserin lisans seviyesindeki öğrencilerin seslendirebilmesine uygun olduğu düşünülmektedir. Bu düşünce doğrultusunda araştırmada İlke Karcıoğlu’nun “Sa-Na-Ne” eserinin içerdiği teknik kümeler, çalım teknikleri ve flüt eğitiminde kullanılabilirliği açısından derinlemesine incelenmesi ve bu yolla tanınırlığının ve seslendirilmesinin arttırılması amaçlanmaktadır.

Bu amaç doğrultusunda araştırmada aşağıdaki sorulara cevap aranmaktadır:

1. Sa-Na-Ne eserenin bestelenme süreci nasıldır?
2. Sa-Na-Ne eserinin teknik kümeleri ve çalım teknikleri nelerdir?
3. Sa-Na-Ne eserinin flüt eğitimi amaç ve kazanımlarını kapsayıcılığı nasıldır?

Bestelenmiş yeni eserlere yönelik gerçekleştirilecek bu yöndeki çalışmalar, flüt eğitiminde yer alan eser çeşitliliğinin arttırılması açısından önemli görülmektedir.

## **2. Literatür Taraması**

İlgili alan taraması gerçekleştirildiğinde literatürde çağdaş flüt eserleri, çağdaş Türk müziği eserleri ve genişletilmiş flüt tekniklerine yönelik pek çok çalışmanın gerçekleştirildiği görülmektedir.

Alemlioğlu (2022) “Flütistlerin ve flüt eğitimcilerinin genişletilmiş flüt tekniklerine ilişkin görüşleri” adlı yüksek lisans tezinde genişletilmiş flüt teknikleri hakkında 16 gönüllü katılımcı ile

görüşme yapmıştır. Çalışmanın sonucunda genişletilmiş flüt tekniklerini içeren çok sayıda bestecinin eserlerine ulaşarak bu eserler listelenmiş ve katılımcıların çağdaş flüt tekniklerini çalışırken başvurdukları yöntemlere yer verilmiştir.

Artaç (2021) "Konservatuvarların çalgı eğitimi müfredatlarında çağdaş Türk müziği eserlerinin yerinin incelenmesi" adlı makalesinde çağdaş Türk müziği bestecilerinin bestelediği eserlerin konservatuar müfredatında yer almamasının nedenini araştırmayı ve bu soruna çözüm bulmayı amaçlamıştır. Çalışmada verilerin toplanmasında Türk bestecilerine ait 54 eser hakkında bestecilere ve eğitimcilere anket uygulanmıştır. Araştırmanın sonucunda çağdaş Türk müziği eserlerinin konservatuar müfredatında farklı düzeyde öğrencilerin seslendiremeyeceği zorlukta olmasından dolayı müfredatlarda yer almadığı sonucuna varılmıştır.

Bayram (2020) "Genişletilmiş flüt tekniklerinin tarihsel gelişimi ve icracı-besteci bağlamında incelenmesi" adlı yüksek lisans tezinde flüt repertuarında bulunan solo eserlerden kronolojik sırayla seçilmiş dört eserin teknik ve müzikal incelemelerine yer vermiştir. Çalışmada genişletilmiş flüt teknikleri incelenmiş ve tekniklerin kolay anlaşılabilmesi adına önerilerde bulunulmuştur. Araştırmanın sonucunda genişletilmiş flüt tekniklerinin kolayca anlaşılabilmesi ve icra edilebilmesi amacıyla bir kaynak üretilmek istenmiştir.

Arkoudis (2019) "Contemporary music notation for the flute: A unified guide to notational symbols for composers and performers" adlı araştırmasında genişletilmiş flüt tekniklerine notasyon açısından bir standart ve düzen getirmeyi amaçlamıştır. Çağdaş müzik notasyonu ile ilgili önceden var olan önemli literatürün yanı sıra çağdaş flüt notalarına yönelik kapsamlı kılavuzların ve otuzdan fazla notanın incelenmesinin ardından ilgili çalışma genişletilmiş tekniklerin çeşitli sembollerinin açıklamalarını sunmaktadır.

Schullman (2016) "Rethinking patterns: Associative formal analysis and Luciano Berio's Sequenzas" adlı çalışmasında 20. yüzyılın önemli bestecilerinden olan Luciano Berio'nun "Sequenza" başlıklı eserlerini form, teknik ve genişletilmiş teknikler açısından incelemiş ve tekniklerin açıklamalarına yer vermiştir.

Türkel ve Şen'in (2015) "Türkiye'de müzik eğitimi veren kurumlarda çağdaş Türk müziği flüt öğretimi uygulamalarına yönelik uzman görüşleri" adlı makalesinde mesleki müzik eğitimi veren alan uzmanlarının çağdaş Türk müziği açısından flüt eğitimine yönelik düşüncelerinin

belirlenmesi ve bu açıdan flüt öğretiminin değerlendirmesi amaçlanmıştır. Araştırmada anket yolu ile elde edilen veriler ışığında Türkiye’de uygulanan çağdaş Türk müziği flüt programlarının daha detaylı hazırlanması ve öğrencilerin çağdaş Türk flüt müziğini daha iyi tanımları adına metotların oluşturulması gerektiği sonucuna varmıştır.

Thrastardottir (2013) “Tones: An analysis of Atli Heimir Sveinsson’s 21 Sounding Minutes for solo flute with interpretive implications” adlı tezinde İzlandalı besteci olan Atli Heimir Sveinsson’ın flütçü Manuela Wiesler için bestelediği solo flüt eseri olan ve yirmi bir bölümden oluşan “21 Sounding Minutes” adlı eserin yapısal ve retorik analizini gerçekleştirmiştir.

Bitondi (2012) “Direcionalidade em duas melodias do século XX: Syrinx, de Claude Debussy e a primeira das Três peças para clarinete solo, de Igor Stravinsky” adlı çalışmasında Claude Debussy’in “Syrinx” ve Igor Stravinsky’nin “klarnet için üç parça” adlı eserlerinin ritmik ve melodik yapısının analizini gerçekleştirmiş, eserleri seslendirirken dikkat edilmesi gereken unsurları vurgulamıştır.

Şenol ve Demirbatır (2012) “Development of flute works in Turkey from Turkish republic to present” adlı çalışmasında önemli Türk flüt eserlerini inceleyerek Cumhuriyetin ilanından günümüze kadar olan gelişim sürecini flüt eserleri açısından ortaya koymuştur. Araştırmada flüt eserlerinin Cumhuriyetin başlangıcında çoğunlukla oda müziği eserleri olarak ve geleneksel tarzda bestelendiği buna karşın günümüzde solo flüt ve flüt piyano eserlerinin sayısının artmakla birlikte genişletilmiş teknikler gibi çağdaş besteleme tekniklerini de içerdikleri sonucuna varılmıştır.

Kurtaslan ve Yağışan (2011) “Çağdaş Türk flüt eserlerinin flüt eğitiminde kullanım durumu” adlı çalışmasında çağdaş Türk flüt eserlerinin güzel sanatlar liselerinde kullanılabilirliği tespit edilmiştir. Araştırmada 68 çağdaş Türk flüt eserine ulaşılmış ve bu eserlerin flüt eğitiminde kullanılabilirliği üzerine flüt eğitimcilerine anket uygulanmıştır. Araştırma sonucunda eserlerin notalarına ulaşılamaması ve eserlerin öğrenci seviyesine uygun olmadığından dolayı yeterince kullanılmadığı ortaya çıkmıştır.

Kurtaslan (2010) “Flüt eğitiminde çağdaş Türk eserlerinin kullanımı ve örnek çalışma egzersizleri” adlı doktora tezinde çağdaş Türk flüt eserlerinin güzel sanatlar liselerinde kullanılması durumu, kullanılan çağdaş müzik tekniklerinde karşılaşılan zorluklar ve bu zorlukların çözümüne

yönelik örnek çalışmaları tespit etmeyi amaçlamıştır. Araştırmasında doküman analizi, anket ve görüşme yolu ile verilerini elde etmiştir. Elde ettiği veriler sonucunda çağdaş Türk flüt eserlerinin eğitimciler tarafından bilinmediği, tanınmadığı sonucuna varmıştır.

Monier (2010) "Three works for flute by Ian Clarke: An analysis and performance guide" adlı doktora tezinde İngiliz flütçü ve besteci Ian Clarke'ın flüt eserleri teknik açıdan incelenmiştir. Ayrıca çalışmada eserlerde bulunan genişletilmiş tekniklere ve seslendirilişine yönelik açıklamalar yer almaktadır.

Yuvarlak (2008) "Çağdaş Türk bestecilerinin flüt repertuarı ve çağdaş Türk flütistler" adlı yüksek lisans tezinde Cumhuriyetten günümüze Türk flüt eserleri listelenmiş, bestecilerin Türk flüt müziği ve müzik eğitimi hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir. Araştırmanın sonucunda mevcut çağdaş Türk flüt eserlerinin flüt eğitiminin her kademesine uygun düzeyde olmadığı ve belirlenen eserlerin yeterince seslendirilmediği tespit edilmiştir.

### **3. Yöntem**

Bu araştırma İlke Karcılıoğlu'nun solo flüt için bestelediği "Sa-Na-Ne" başlıklı eserinin bestelenme süreci ve içeriğinin incelenmesi, teknik kümelerinin, çalım tekniklerinin ve eserin flüt eğitiminde kullanılabilirliğinin belirlenmesi aşamalarında kullanılan yöntemler açısından nitel bir araştırmadır. Araştırmada "Sa-Na-Ne" eserinin bestelenme süreci ve içeriğinin incelenmesine yönelik olarak genel kaynak taraması gerçekleştirilmiştir. Çepni'ye göre (2021:136) doküman analizi yönteminin bir alt kolu olan genel tarama yöntemi ile yeni bir bilgiye ulaşılması zor görülmekle birlikte yapılanlardan yola çıkarak genel eğilimlerin ve fikirlerin biraz daha netleşmesine olanak sağlanmaktadır. Bunun yanı sıra esere yönelik bilgilerin elde edilmesi sürecinde besteci ile e-mail yoluyla görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın "Sa-Na-Ne" eserinin teknik kümelerinin belirlenmesi aşamasında Cüceoğlu ve Berki'nin 2007 yılında yayımladıkları makalelerinde yer alan ölçütler göz önünde bulundurulmuştur. Buna göre her bir teknik küme "bünyesinde belirli bir teknik yoğunluk ya da güçlük" barındırmaktadır (Cüceoğlu ve Berki, 2007:228). Belirlenen teknik kümeler tablolaştırılmış ve içerdiği güçlükler ile geleneksel ve genişletilmiş flüt çalım teknikleri açısından ayrıntılı çözümlenmiştir.

Araştırma kapsamında “Sa-Na-Ne” eserinin müzik eğitimi ana bilim dalları flüt eğitiminde kullanılabilirliği Bireysel Çalgı Eğitimi (Flüt) ders planlarında yer alan amaç ve kazanımları kapsayıcılığı açısından değerlendirilmiştir. Bu süreçte Öğretmenlik Eğitim Programları Değerlendirme ve Akreditasyon Derneği (EPDAD) tarafından akredite olmuş üç müzik eğitimi ana bilim dalının ders içerikleri incelenmiştir. İncelemeler sonucunda Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı ders planlarında amaç bölümünün yer aldığı ama kazanımlara ayrıca yer vermedikleri, Bursa Uludağ Üniversitesi ve Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalları ders planlarının birbiri ile çok benzerlik gösterdiği ve her üç üniversitenin flüt dersi amaçlarının birbiri ile benzer ve tutarlı olduğu belirlenmiştir. Buna göre bulgular bölümünde Bursa Uludağ Üniversitesi bilgi paketinde yer alan Müzik Öğretmenliği Bireysel Çalgı Eğitimi (Flüt) dersi ders öğretim planlarının kullanılmasına karar verilmiştir.

#### **4. Bulgular ve Yorum**

Araştırmanın bu bölümünde “Sa-Na-Ne” eseri bestelenme süreci, teknik kümeleri ve flüt eğitimi amaç ve kazanımlarını kapsayıcılığı açılarından incelenmiştir.

##### **4.1. Sa-na-ne eserenin bestelenme süreci**

Araştırmanın birinci alt problemi olan “Sa-Na-Ne eserenin bestelenme süreci nasıldır?” sorusuna yönelik olarak bu bölümde eserin bestecisi ve eserin bestelenme süreci hakkında bilgi verilmektedir.

İlke Karcıoğlu 14 Mart 1978’de İzmir’de doğmuştur. Müzik eğitimine küçük yaşlarda Kamuran Oktay ile birlikte piyano, teori ve solfej dersleri alarak başlamıştır. Üniversite hayatı başlayınca kadar İzmir’de eğitimine devam eden Karcıoğlu, 1996 yılında Bilkent Üniversitesi Teori ve Kompozisyon bölümüne tam burslu olarak kabul edilmiştir. Bu üniversitede pek çok ünlü müzisyen-öğretici ile çalışarak kontrpuan-kompozisyon, armoni, piyano, koro ve orkestra şefliği gibi birçok alanda kendini geliştirme fırsatı bulmuştur. Farklı yarışmalarda ödülleri olan besteci 2004 yılında İstanbul Teknik Üniversitesinde yüksek lisans eğitimine başlamıştır. Yüksek lisans eğitimi sürecinde çeşitli araştırmalar ve yayınlar gerçekleştirmiştir. Yüksek lisans eğitimini tamamlamasının ardından 2007 yılında sanatta yeterlik eğitimine başlayan Karcıoğlu, akademik eğitimini 2011 yılında tamamlamıştır (Bulut, 2017; Bulut, 2019; Dindar, 2013). Besteci şu anda

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği bölümünde Doçent olarak görevine devam etmektedir.

İlke Karcılıoğlu müziğin, yalın bir şekilde kalpten gelmesi gerektiğini belirterek sadece matematikten ibaret olmadığını savunmaktadır. Karcılıoğlu eserlerinde tonal, makamsal, caz ve rock gibi birçok türü harmanlamaktadır (Bulut, 2019). Karcılıoğlu (13 Nisan 2023) “Klarnet için Varyasyonlar” eserinin 3. ve 4. varyasyonunun piyano partisinde rock müzikteki distortion<sup>1</sup> efektine benzer bir ses elde etmeye çalıştığını, bunun yanı sıra farklı eserlerinde de çokça caz armonisine yer verdiğini belirtmiştir. Kullandığı bu yazım stillerinin yanı sıra 20. Yüzyıl modern ve genişletilmiş çalım tekniklerine de sıklıkla eserlerinde yer verdiği görülmektedir. Bestecinin sanatta yeterlik tezi de bu genişletilmiş tekniklere yönelik hazırlanmıştır. Bulut’a göre (2019:26) Karcılıoğlu “sesin peşinde” düşüncesiyle özellikle solo çalgılar için bestelediği eserlerinde genişletilmiş tekniklere sıklıkla yer vermektedir. Bu düşünce ile 2012 yılında solo flüt için bestelediği “Sa-Na-Ne” eseri farklı genişletilmiş flüt teknikleri içermektedir.

“Sa-Na-Ne” başlıklı eser flüt öğrencisi için mezuniyet sınavında “Morceaux Impose” geleneği kapsamında çalınması amacı ile bestelenmiştir (Bulut, 2019; Dindar, 2013). “Morceaux Impose” Fransızca’da zorunlu parça anlamına gelmektedir ve Paris Konservatuvarında 19. Yüzyıl ve sonrasında mezun olabilmek için öğrencilerin zorunlu olarak çalması gereken eserlerin öğretmenler ya da çağdaş besteciler tarafından yazılması geleneğidir (Alıcı, 2010:v-vi). Eserin bestelenme sürecinde besteci internette izlediği videoda flüt ile beatbox<sup>2</sup> yapan bir müzisyenden esinlenmiştir. Eserin bestelendiği süreçte besteci genişletilmiş çalgı teknikleri üzerine çalışmalar yapmakta ve sanatta yeterlik tezini bu konu üzerinde yazmaktadır. Flüt çalgısının genişletilmiş teknikleri yansıtma konusunda elverişli bir enstrüman olması eserin bestelenme sürecine önemli katkılar sağlamıştır (Dindar, 2013).

Besteci eser içerisinde tonal ve geleneksel yapıyı yıkarak modern teknikleri kullanmayı amaçlamıştır (Bulut, 2019). Geleneksel kalıpların dışına çıkmak isteyen besteci “Sa-Na-Ne” eserinde sınav komisyonunda yer alan üyelere “size ne, böyle bir eser yazdım, beğenmiyorsanız

---

<sup>1</sup> Distortion: Akustik gitar ve elektrogitarların doğal seslerinin çarpıtılmasıyla veya değiştirilmesiyle oluşan sesin uzun ve yüksek sesle çıkmasını sağlayan ayak ile kontrol edilen elektronik pedallardır (Angı, 2013).

<sup>2</sup> Beatbox: Kişinin ağzını, dudaklarını, dilini, sesini, nefesini ve boğazını kullanarak oluşturulan ritmik ve müzikal seslerdir (Kuhns, 2014).



dinlemek zorunda değilsiniz, ne yazdığım sizi ilgilendirmez” demek için bestelediğini dile getirmektedir (Dindar, 2013:41).

Geleneksel kalıpların dışına çıkmak isteyen Karcıoğlu eserinde pizzicato/key clicks (perde sesleri), beatbox, flutter tongue (kurbağa dili), glissando, play and sing (çalma ve söyleme/söyleyerek çalma), vocalization (vokalizasyon/seslendirme) gibi genişletilmiş flüt tekniklerine yer vermektedir (Bulut, 2019; Karcıoğlu, 2023). Bunun yanı sıra eserinde multiphonics (multifonik/çokseslendirme) tekniğini de kullanan Karcıoğlu (4 Mayıs 2023) nota basımı esnasında hata yaşandığı için eserin notasyonunda bu tekniğin yer almadığını buna karşın 25-26. ölçüler ile 28-29. ölçülerde “sing and play” tekniği ile birlikte multifonik tekniğinin de kullanılmasının planlandığını belirtmiştir. Genişletilmiş tekniklerin sıkça yer aldığı eserde geleneksel flüt tekniklerinden legato ve staccato tekniklerine de yer verildiği görülmektedir. Bunun yanı sıra eser içerisinde makamsal ezgileri ve aksak ritimleri de barındırmaktadır. Eserde sıklıkla ölçü sayısı değişimlerine ve hız değişikliklerine de rastlanmaktadır.

Eserin farklı platformlarda ses ve video kayırları bulunmaktadır. Bestecilerin eserlerini yaygınlaştırmak amacıyla kullandıkları “Soundcloud” ([http 1](http://1)) platformuna eser, besteci tarafından 15 Haziran 2012 tarihinde ses kaydı olarak yüklenmiştir. Bunun yanı sıra video paylaşımına olanak sağlanan Youtube platformunda eserin iki tam kaydı bulunmaktadır. Bunlardan ilki 5 Şubat 2019 yılında Seyhan Bulut tarafından gerçekleştirilen konser kaydı diğeri Evrim Öztürk tarafından 28 Temmuz 2020 tarihinde yüklenen konser kaydıdır ([http 2](http://2); [http 3](http://3)).

#### **4.2. Sa-Na-Ne Eserinin Teknik Kümleri ve İçerdiği Genişletilmiş Flüt Teknikleri**

Araştırmanın ikinci alt problemi olan “Sa-Na-Ne eserinin teknik kümeleri ve çalım teknikleri nelerdir?” sorusuna yönelik olarak öncelikle eser teknik kümelere ayrılmış ve bu teknik kümeler tablolştırılmıştır. Görsel 1’de “Sa-Na-Ne” eserinde yer alan teknik kümeler notasının üzerinde gösterilmektedir.

Sa-na-ne

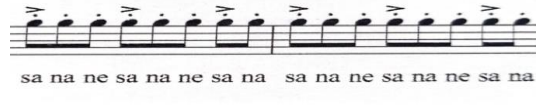








Copyright © 25.05.2012





Görsel 1. İlke Karcıoğlu, Sa-Na-Ne.

Görsel 1 incelendiğinde “Sa-Na-Ne” eserinin 13 farklı teknik küme içerdiği görülmektedir. Bu teknik kümelerin içeriklerine, ölçü sayılarına ve teknik küme örneklerine Tablo 1’de yer verilmiştir.

Tablo 1. “Sa-Na-Ne” Eserinin Teknik Kümelerinin Dağılımı.

Teknik Küme	Teknik Küme İçerikleri	Ölçüler	Teknik Küme Örnekleri
TK-1	<ul style="list-style-type: none"> <li>8/8’lik aksak ölçü</li> <li>Pizzicato/key clicks (perde sesleri)</li> <li>Forte</li> </ul>	1-2	
TK-2	<ul style="list-style-type: none"> <li>4/4’lük ölçü sayısı</li> <li>Makamsal ezgi</li> <li>Legato</li> <li>Pizzicato’dan geleneksel tekniğe geçiş</li> <li>Onaltılık nota değerleri</li> </ul>	3/5/32/ 52	

TK-3a	<ul style="list-style-type: none"> <li>8/8'lik aksak ölçü</li> <li>Aksan</li> <li>Staccato</li> <li>beatbox (sa-na-ne)</li> </ul>	4-5/ 7-8/ 33-34	 <p>sa na ne sa na ne sa na sa na ne sa na ne sa na</p>
TK-3b	<ul style="list-style-type: none"> <li>8/8'lik aksak ölçü</li> <li>Aksan</li> <li>Staccato</li> <li>beatbox (Cha-kha-ta)</li> </ul>	30-31/ 50-51	 <p>A tempo <math>\text{♩} = 160</math> Cha kha ta (smile) <i>mp</i> cresc.</p>
TK-3c	<ul style="list-style-type: none"> <li>8/8'lik aksak ölçü</li> <li>Aksan</li> <li>Staccato</li> <li>beatbox (Cha-kha-ta)</li> <li>Crescendo</li> </ul>	53-54	 <p>cha kha ta <i>ff</i></p>
TK-4a	<ul style="list-style-type: none"> <li>5/4'lük ölçü sayısı</li> <li>İnici atonal sesler</li> <li>Glissando</li> </ul>	9-10	 <p><i>gliss.</i></p>
TK-4b	<ul style="list-style-type: none"> <li>İnici atonal sesler</li> <li>Molto rit. Kullanımı</li> </ul>	35-36	 <p><i>molto rit.</i></p>
TK-5	<ul style="list-style-type: none"> <li>4/4'lük ölçü sayısı</li> <li>Altılama</li> <li>Beşleme</li> <li>Kromatik geçişler</li> </ul>	11-12	 <p><math>\text{♩} = 122</math> <i>mf</i></p>
TK-6	<ul style="list-style-type: none"> <li>6/4'lük ölçü sayısı</li> <li>Onaltılık çarpma</li> <li>Kurbağa dili</li> <li>Atonal aralıklar</li> </ul>	13	 <p>13 flutter tonque <i>fp</i></p>
TK-7	<ul style="list-style-type: none"> <li>7/4'lük ölçü sayısı</li> <li>6/4'lük ölçü sayısı</li> <li>Ölçü sayısı değişimi</li> <li>Staccato</li> <li>Atlamalı aralıklar</li> <li>Atonal ezgi</li> </ul>	14-15	 <p><math>\text{♩} = 160</math> <i>rall.</i></p>
TK-8	<ul style="list-style-type: none"> <li>4/4'lük ölçü sayısı</li> <li>Atlamalı aralıklar</li> <li>Senkop</li> <li>Aksan</li> <li>Accelerando</li> </ul>	16-21	 <p><math>\text{♩} = 152</math> <i>accel.</i></p>

TK-9	<ul style="list-style-type: none"> <li>Üçleme</li> <li>Legato</li> <li>Kurbağa dili</li> </ul>	22-23	
TK-10	<ul style="list-style-type: none"> <li>Arpej</li> <li>Legato</li> </ul>	24/27	
TK-11	<ul style="list-style-type: none"> <li>Üçleme</li> <li>Sing and play (çalma ve söyleme)</li> <li>Puandorg</li> </ul>	25-26/28-29	
TK-12	<ul style="list-style-type: none"> <li>3/4'lük ölçü sayısı</li> <li>5/4'lük ölçü sayısı</li> <li>Ölçü sayısı değişimi</li> <li>vocalization (vokalizasyon / seslendirme)</li> <li>Legato</li> </ul>	37-43	
TK-13	<ul style="list-style-type: none"> <li>Legato</li> <li>3/4'lük ölçü sayısı</li> <li>4/4'lük ölçü sayısı</li> <li>Ölçü sayısı değişimi</li> </ul>	43-49	

Tablo 1 incelendiğinde “Sa-Na-Ne” eserinin 13 farklı teknik kümeye sahip olduğu görülmektedir. Eserin notası incelendiğinde 4-5. ölçülerini kapsayan teknik küme ile 30-31. ölçüler ile 53-54. ölçülerde yer alan motiflerin birbiri ile çok benzerlik gösterdiği görülse de küçük farklılıklarından dolayı 3a, 3b ve 3c olarak adlandırılması uygun görülmüştür. Benzer bir durum Teknik Küme 4’te de bulunmaktadır. Eserin temposu besteci tarafından 160 metronom ve presto furioso olarak belirtilmiştir. Eser içerisinde ritardando, molto ritardando, rallertando, accelerando gibi hız değişimlerinin yanı sıra metronom sayısı ile belirtilmiş yavaşlamalar ve hızlanmalar da mevcuttur. Teknik kümelerde birlik, ikilik, dördlük, sekizlik, onaltılık, noktalı dördlük, üçleme, beşleme ve altılama nota değerleri kullanımının olduğu görülmektedir. Eserde 8/8’lik ölçü sayısının yanı sıra 3/4’lük, 4/4’lük, 5/4’lük, 6/4’lük ve 7/4’lük ölçü sayılarına geçişler vardır.

Teknik kümeler incelendiğinde içeriğinde geleneksel flüt tekniklerinden staccato ve legato kullanımına yer verildiği; genişletilmiş flüt tekniklerinden de pizzicato/key clics (TK-1), beatbox (TK-3a, 3b, 3c), glissando (TK-4a), kurbağa dili (TK-6, TK-9), sing and play (çalma ve söyleme) (TK-11), vocalization (vokalizasyon/seslendirme) (TK-12) tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir.

Bu tekniklerden “pizz.” olarak betimlenmiş teknik literatürde slap tongue ve key clics (tuş sesleri) ile benzerlik göstermektedir. Teknik, dilin dudak arasına alınarak hava üflemeden tu-ta-tü vokallerinin kullanılması sonucu oluşmaktadır. Bu teknik flütte ikinci ve üçüncü oktavda seslendirilmektedir. Hızlı tempolarda seslendirilmesi pek de mümkün değildir. Tekniğin kullanımı sırasında tutuş ve duruş pozisyonlarında herhangi bir değişiklik olmadığından normal üfleme tekniğine kolaylıkla geçilebilmektedir. Tekniğin notasyonda gösterimi “>” ya da nota başı “x” işaretleri ile belirtilmekte veya notanın üzerine slap, s.t., lip pizz., pizz. vb. hatırlatıcı kelimeler de kullanılabilmektedir (Önertürk, 2015b).

Eser içerisinde yer alan diğer bir genişletilmiş teknik olan “beatbox” kişinin ağızını, dudaklarını, dilini, sesini, nefesini ve boğazını kullanarak oluşturulan ritmik ve müzikal seslerdir. Beatbox tekniğinin ilk olarak 2000’li yılların başında caz müzikte solo bir ezginin armonik ve ritmik yapısına uyacak şekilde eşzamanlı bestelenen “comping” yönteminden türediği düşünülmektedir. Teknik Greg Pattillo’nun Youtube’a koyduğu beatbox videoları ile daha da ün kazanmıştır (Roothaan vd., 1999; Kuhns, 2014). Normalde flüt partisinin altına tek dizekli ritim partisyonuna benzer bir dizekte ilgili ritimlerin ve “B, ts, K vb.” hecelerin yer aldığı bir nota sistemi ile gösterilen beatbox notasyonu (http 4) eserde sadece flüt notasyonunun altına “sa-na-ne” ve “cha-ka-ta” hecelerinin kullanımı ile gösterilmiştir.

Eserde içerisinde kullanılan diğer bir genişletilmiş teknik glissando’dur. Glissando tekniği sesin kaydırılması olarak bilinmektedir. Bu tekniğin flütte iki farklı uygulanma şekli olup ilki parmakları tuşların üzerinde kaydırılması sonucu oluşmaktadır. İkinci uygulamada başlık çeneye doğru veya tam tersi yönde çevrilmektedir. Flüt ağızlığı içeriye doğru çevrildiğinde ses pestleşmekte, tersi yönde ağızlık dışarıya doğru çevrildiğinde ise ses tizleşmektedir (Moorhead, 2012; Sözer, 2022). Glissando tekniği notasyon üzerinde glissando’ya başlanılan nota ile

glissando'nun yapılacağı iki nota arasına düz bir çizgi çekilerek ve bu çizginin üzerine ya da aşağısına "gliss." kısaltması yazılarak gösterilmektedir (Özay, 2022).

Türkçe 'de kurbağa dili olarak kullanılan "flutter tonque" tekniği dilin yuvarlak bir şekilde damak çıkıntısına getirilmesi, dilin aşağı yukarı hareket ettirilerek "r" harfi ile nefes verilmesi sonucu oluşmaktadır. Kurbağa dili tekniği 20. yy. da Çaykovski'nin "Fındıkkıran" bale müziğinde ilk defa kullanılmıştır (Gemolo, 2019). Kurbağa dili tekniğinin iki uygulanış şekli bulunmaktadır. Bunlardan ilki dilin aşağı ve yukarı hareket etmesi sonucu oluşan dilli kurbağa dilidir. Boğaz ile yapılan kurbağa dili tekniği ise boğazın titreştirilmesi ile gerçekleştirilmektedir. Boğazla yapılan bu uygulanış gargara yapmaya ve kedi mırıldamasına benzetilmektedir. Kurbağa dili tekniği "flz.-flt.- frull.- f.t. gibi kısaltmalarla nota üzerinde gösterilmektedir (Gemolo, 2019; Sözer, 2022). Kullanılan bu kısaltmaların yanı sıra "flutter", "flutter tongue" gibi uzun yazım şekilleri ile de nota üzerinde gösterilmektedir (Özay, 2022; Alemlioğlu, 2022).

"Sing and play" (söyleme ve çalma) tekniği belirtilen çift sesli ezgide ilk partinin flüt ile çalınması diğer ezginin ise vokalle söylenmesi sonucu oluşan tekniktir. Söyleyerek çalma tekniğinin iki farklı nota gösterim şekli bulunmaktadır. Bu gösterim şekillerinden ilki flüt melodisinin ayrı bir dizekte, vokal melodisinin ayrı bir dizekte yazıldığı nota gösterim şeklidir. Diğer gösterim şekli ise normal notalar ve baklava deseni şeklinde kareler ile yazılan notalarla oluşmaktadır. Bu gösterim şeklinde normal notalar ile gösterilmekte olan ezgi flüt ile seslendirilirken baklava deseni şeklinde gösterilen notalar ise vokal ile seslendirilmektedir (Curtiss vd., 2017; Sözer, 2022). "Vocalization (vokalizasyon/seslendirme)" tekniği ezginin eşzamanlı olarak hem flüt ile çalınması hem de vokal ile seslendirilmesi sonucu oluşmaktadır (Moorhead, 2012). Bu yönü ile "Sing and play" (söyleme ve çalma) tekniğiyle büyük benzerlik göstermektedir.

#### **4.3. Sa-Na-Ne Eserinin Flüt Eğitimi Amaç ve Kazanımlarını Kapsayıcılığı**

"Sa-Na-Ne" eserinin flüt eğitiminde kullanılabilirliği flüt derslerinin amaç ve kazanımları ile eser içeriğinin uygunluğu açılarından incelenmiştir. Bu kapsamda Bursa Uludağ Üniversitesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı "Bireysel Çalgı Eğitimi (flüt)" ders öğretim planları incelenmiş, amaç ve kazanımları kapsayan eser içerikleri belirlenerek tablolaştırılmıştır. Tablo 2'de "Sa-Na-Ne" eserinin flüt eğitimi amaç ve kazanımlarını kapsayıcılığına yönelik bilgiler yer almaktadır.

Tablo 2. "Sa-Na-Ne" Eserinin Flüt Eğitimi Amaç ve Kazanımlarını Kapsayıcılığı.

Dönem	Amaç	Kazanım	Eser ile ilişkisi
2. Dönem	Diyafam, uzun ses, aralık, gam ve etüt çalışmaları yoluyla temel flüt tekniklerini seslendirebilmek.	Staccato tekniğini çalabilmek için yapılması gereken nefes egzersizleri yapabilmek.	TK-7 (staccato)
	Düzeyine uygun Romantik dönem ve Türk eserlerinden örnekler seslendirmek.	Romantik dönem ve Türk eserlerinin icra özelliklerini bilme.	Eser Türk eseri.
3. Dönem	Diyafam, uzun ses, aralık, gam ve etüt çalışmaları yoluyla temel flüt tekniklerini seslendirebilmek.	Onaltılık notaları düzeyine uygun bir hızda çalabilmek. Onaltılık notaları çalarken dil ve parmakların koordinasyonunu düzgün bir şekilde sağlayabilmek.	TK-2 TK-10
4. Dönem	Düzeyine uygun Romantik ve çağdaş dönem eserlerini süsleme ve nüanslarına uygun seslendirmek.		Eser Çağdaş dönem eseri.
6. Dönem	Türk ritim ve ezgilerini çalma, deşifre çalışmaları, basit makamlarda entonasyon, konçerto türü ve eserler üzerinde yorum çalışmaları.	Staccato ve kromatik çalışmaları.	TK-5 (kromatik) TK-7 (staccato)
		Türk ritim ve ezgilerini çalabilmek.	TK-1 (8/8'lik aksak ölçü sayısı) TK-2 (makamsal ezgi) TK-3 (8/8'lik aksak ölçü sayısı)
7. Dönem	Türk ve dünya bestecilerinin eserlerinden örnekler seslendirmek.	Düzeyine uygun çağdaş döneme ait solo eserler seslendirebilmek.	Eser Çağdaş dönem solo flüt eseri.
8. Dönem	Türk ve dünya bestecilerinin eserlerinden örnekler seslendirmek	"Flutter tongue" tekniğini uygulayabilmek. Flüt literatürünün farklı dönemlerine ilişkin eserlerden, seçkin bir repertuvar oluşturur.	TK-6 (kurbağa dili) Eser çağdaş döneme ait Türk solo flüt eseri.

Tablo 2 incelendiğinde Bireysel Çalgı Eğitimi (flüt) dersine yönelik hazırlanmış ders planlarında;

- 2. dönemde yer alan temel flüt tekniklerini seslendirme amacı ve staccato çalabilmeye yönelik kazanımın staccato içerikli TK-7 ile doğrudan örtüştüğü;
- Türk eserlerinden örnekler seslendirme amacı ve Türk eserlerinin icra özelliklerini bilme kazanımına yönelik eserin Türk eseri olmasından dolayı kazanımın içeriğini karşıladığı;
- 3. dönemde yer alan temel flüt tekniklerini seslendirme amacı ve onaltılık notaları seslendirme ile ilgili kazanımlara yönelik olarak onaltılık nota içerikli TK-2 ve TK-10 ile örtüştüğü;
- 4. dönemde yer alan çağdaş dönem eserlerini seslendirebilme amacına yönelik olarak eserin çağdaş dönem eseri olması ve çağdaş dönem özelliklerini içeriyor olmasından dolayı kazanımın içeriğini karşıladığı;
- 6. dönemde yer alan staccato ve kromatik çalışmalar kazanımına yönelik olarak eserin TK-5 ve TK-7 ile örtüştüğü;
- Türk ritim ve ezgilerini seslendirme amacına yönelik Türk ritim ve ezgilerini çalabilme kazanımı ile TK-1, TK-2 ve TK-3'ün 8/8'lik aksak ölçü ve makamsal ezgi içeriklerinin örtüştüğü;
- 7. dönemde yer alan Türk ve dünya bestecilerinin eserlerinden örnekler seslendirmek amacı ve düzeyine uygun çağdaş döneme ait solo eserler seslendirebilme kazanımı ile uyumlu olduğu;
- 8. dönemde yer alan "Flutter tongue" tekniğini uygulayabilme kazanımına yönelik olarak TK-6 ile örtüştüğü bunun yanı sıra flüt literatürünün farklı dönemlerine ilişkin eserlerden, seçkin bir repertuar oluşturur kazanımını da çağdaş dönem Türk solo flüt eseri olması açısından gerçekleştirmeye uygun olduğu görülmektedir.

### 5. Sonuç ve Tartışma

Çağdaş Türk flüt literatürü incelendiğinde solo flüt eserleri mevcut olsa da konser programlarında sıklıkla yer alan çok az solo eser olduğu bunun yanı sıra flüt eğitiminde de durumun benzer olduğu gerçekleştirilen çalışmalar ile belirlenmiştir (Kurtaslan ve Yağışan, 2011; Onuk, 2001; Yuvarlak, 2008). Türkel ve Şen (2015:73-74) yayımladıkları çalışmada katılımcıların "ulusal kültürümüze ait çağdaş Türk müziği flüt eserlerinin yeterince seslendirilmediği; çağdaş Türk müziği eserlerini kısmen ya da çok az tanıdığı; çağdaş Türk müziği flüt eserlerinin öğrenciler tarafından yeterince bilinmediği ve tanınmadığı" yönünde görüş bildirdiklerini belirtmişlerdir.



Buna karşın son yıllarda çağdaş Türk bestecileri tarafından bestelenmiş eserlerin sayısı artmaktadır. Ülkemizin önemli akademisyen-bestecilerinden olan İlke Karcıoğlu eserlerinde 20. yüzyıl modern ve genişletilmiş tekniklerine sıklıkla yer vermektedir. 2019 yılında flüt ve klarnet alanlarında yayımlanan ve farklı bestecilerin eserlerini içeren kitaplarda (Bulut, 2019; Ergene, 2019) eserleri basılmış; böylece esere ulaşılabilirlik artmıştır. Şenol Sakin (2018) öğretim elemanlarının performans gelişimi, çağın gerekliliği ve uluslararası yarışmaların zorunlu eserlerinde genişletilmiş tekniklerin yer alması nedeniyle flüt eğitimlerinde genişletilmiş tekniklere yer verdiklerini belirlemiştir. Bu nedenlerle flüt eğitiminde genişletilmiş flüt teknikleri içerikli çağdaş Türk müziği eserlerine de yer verilebileceği düşüncesiyle literatürde yer alan “Sa-Na-Ne” eseri içerik ve eğitimde kullanılabilirlik açılarından incelenmiştir.

İlke Karcıoğlu'nun “Sa-Na-Ne” eseri içerdiği teknikler açısından incelendiğinde legato ve staccato gibi geleneksel çalım tekniklerinin yanı sıra pizzicato/key clicks (perde sesleri), beatbox, flutter tongue (kurbağa dili), glissando, play and sing (çalma ve söyleme/söyleyerek çalma), vocalization (vokalizasyon/seslendirme) ve multiphonics (multifonik/çokseslendirme) gibi teknikleri de içerdiği; böylelikle genişletilmiş tekniklere yönelik gerçekleştirilecek eğitimde yer alabileceği belirlenmiştir.

Eser içerisinde 13 farklı teknik küme bulunmaktadır. Bu teknik kümelerin dokuzu farklı genişletilmiş flüt teknikleri içermektedir. Teknik kümelerde yer alan genişletilmiş teknikler incelendiğinde eser içerisinde bu tekniklerin ileri düzeyde değil kolay ve orta düzeyde kullanıldığı görülmektedir. Bu yönüyle de eserin flüt eğitimi için basit ve orta zorlukta genişletilmiş flüt tekniklerinin kullanıldığı eser ihtiyacını da (Şenol Sakin, 2018) gidermeye faydalı bir eser olduğu söylenebilmektedir.

Araştırmada “Sa-Na-Ne” eserinin Bireysel Çalgı Eğitimi (Flüt) ders programları ile uyumu incelenmiş, ders amaç ve kazanımları ile eser içeriği karşılaştırılmıştır. Buna göre eserin Bireysel Çalgı Eğitimi (Flüt) ders programlarında yer alan farklı dönemlerin amaç ve kazanımlarını sadece geleneksel teknikleri içermesi açısından değil genişletilmiş teknikleri içermesi açısından da kapsayıcılık gösterdiği ve Türk eserlerini icra edebilme, Türk ritim ve ezgilerini çalabilme kazanımlarına yönelik de çalıştırılabileceği sonucuna varılmıştır.

“Sa-Ne-Ne” eseri öğrenciye yönelik bestelenmiş olması açısından önemli görülmektedir. Eser detaylı bir şekilde incelendiğinde içerdiği teknik yoğunluk göz önünde bulundurulduğunda flüt eğitiminde kullanımının yararlı olacağı düşünülmektedir. İlke Karcıoğlu'nun solo flüt için bestelediği ve genişletilmiş flüt tekniklerini içeren “Sa-Na-Ne” eserinin sadece bestelenme amacı ya da bestecinin söylemiyle değil elde edilen bulgular doğrultusunda da flüt eğitiminde kullanılabilir olduğu sonucuna varılmıştır.

## 6. Öneriler

Bu çalışma ile;

- Bestelenen eserlerin daha geniş kitlelere yayılması, dinlenilirliğinin artması, eseri seslendirecek sanatçıların ya da öğrencilerin eserleri daha iyi tanınması ve içselleştirmesine olanak sağlanması açısından araştırmacıların bu eserlere yönelik teknik ve biçimsel analizlerini de içeren araştırmalar gerçekleştirerek yayımlamaları;
- Bestelenen eserlerin yaygınlaşabilmesi ve müzik eğitiminden kullanılabilmesi açısından yayınevleri ve dijital platformlar tarafından hem notalarının hem de ses kayıtlarının yayımlanması,
- Flüt eğitimcilerinin gerçekleştirilen bu tür araştırmaları desteklemeleri ve incelemeleri, bu araştırmalarda ulaşılan sonuçlar ışığında öğretim materyallerini, içeriklerini ve kullandıkları eserleri güncellemeleri, geliştirmeleri; öğrencilerini bu tür araştırmalar yapmaya ve okumaya teşvik etmeleri önemli görülmekte ve önerilmektedir.

## Kaynakça

Alemlioğlu, H. (2022). *Flütistlerin ve Flüt Eğitimcilerinin Genişletilmiş Flüt Tekniklerine İlişkin Görüşleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Bilim Dalı.

Alıcı, S. (2010). *Paul Taffanel ve Morceaux Impose Geleneği*, Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı.

Angı, Ç. E. (2013). “Müzik Kavramı ve Türkiye’de Dinlenen Bazı Müzik Türleri”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 10, s. 59-81.

Arkoudis, E. V. (2019). *Contemporary Music Notation For The Flute: A Unified Guide To Notational Symbols For Composers And Performers*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Morgantown: West Virginia University, Doctor of Musical Arts in Music Performance.

Artaç, A. (2021). "Konservatuvarların Çalgı Eğitimi Müfredatlarında Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Yerinin İncelenmesi", *Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı: 14, s. 51-80.

Artaud, P. Y. ve Dale, C. (1993). "Aspects of The Flute in The Twentieth Century", *Harwood Academic Publishers GmbH*, Cilt: 8, Sayı: 2, s. 131-216.

Austin, W. (1953). "The Idea of Evolution in The Music of the 20th Century" *The Musical Quarterly*, Cilt: 39, Sayı: 1, s. 26-36.

Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet Halk ve Müzik – Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952*, Anlara: Tan Kitapevi Yayınları.

Bayram, İ. (2020). *Genişletilmiş Flüt Tekniklerinin Tarihsel Gelişimi ve İcracıbesteci Bağlamında İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı.

Bitondi, M. (2012). "Direcionalidade Em Duas Melodias Do Século XX: Syrinx, De Claude Debussy E A Primeira Das Três Peças Para Clarinete Solo, De Igor Stravinsky", *Per Musi, Belo Horizonte*, Cilt: 26, s. 47-59.

Bulut, S. (2017). "Tarihsel Süreçte Flütün Gelişimi ve İleri Flüt Tekniklerinin Günümüz Türk Bestecileri Tarafından Kullanımı Üzerine Bir İnceleme", *Kesit Akademi Dergisi*, Cilt:3, Sayı: 10, s. 127-150.

Bulut, S. (2019). *Türk Çağdaş Flüt Müziği: Akademisyen Bestecilerin Flüt Eserleri*, İstanbul: Cinius Yayınları.

Curtiss, S., Meissner, B., Tonsfeldt, M., Schwinghamer, A. ve Wenning, S. (2017). "Production of Extended Techniques on the Flüte", *Essential Studies UNDergraduate Showcase*, Cilt: 2.

Cüceoğlu, G. ve Berki, T. (2007). "Flüt Eğitime Yönelik Bir 'Etüd Analiz Modeli'", *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt:27, Sayı: 1, s. 227-235.

Çepni, S. (2021). *Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş*, Trabzon: Celepler Matbaacılık.

Dindar, S. (2013). *Çağdaşlık ve Geleneksellik Anatomisinde Türk Bestecilerinin Solo Flüt Eserleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı.

Engür, D. (2020). "The Effect of Music Teacher Education on Musical Taste of Music Majors", *Canadian Center of Science and Education*, Cilt: 13, Sayı: 1, s. 98-103.

Ergene, A. (2019). *Yeni Kuşak Türk Bestecilerin Solo ve Piyano Eşlikli Klarnet Eserleri*. İstanbul: Cinius Sosyal Yayınları.

Gemolo, M. (2019). "Extended Techniques On The Traverso (Part 2): The Case of the Fluttertonguing and Microtones In The Post-Modernist Repertoire for the One-Keyed Flüte", *Online Journal for Artistic Research*, Cilt: 3, Sayı: 1, s. 5-23.

Griffiths, P. (2006). "Music in the Modern-Postmodern Labyrinth", *Middlebury College Publications*, Cilt: 27, Sayı: 2, s. 96-113.

İlyasoğlu, E. (1994). *Zaman İçinde Müzik: Başlangıçtan Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk Besteci*, İstanbul: Pan yayıncılık.

Karcıoğlu, İ., (2023, 4 Mayıs). Kişisel görüşme.

Karcıoğlu, İ., (2023, 13 Nisan). Kişisel görüşme.

Kuhns, C. (2014). *Beatboxing and the Flute: Its History, Repertoire, And Pedagogical Importance*, Doctoral Dissertation, Tallahassee: Florida State University.

Kurtaslan, H. ve Yağışan, N. (2011). "Çağdaş Türk Eserlerinin Flüt Eğitiminde Kullanım Durumu", *e-Journal of New World Sciences Academy*, Cilt: 6, Sayı: 1, s. 114-128.

Kurtaslan, H. (2010). *Flüt Eğitiminde Çağdaş Türk Eserlerinin Kullanımı ve Örnek Çalışma Egzersizleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Bilim Dalı.

Monier, S. L. (2010). *Three Works for Flute by Ian Clarke: An Analysis and Performance Guide*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Lincoln: Nebraska University, The Graduate College.

Moorhead, K. E. (2012). *A Performer's Perspective on The Evolution and Realisation of Extended Flute Techniques: A Portfolio Of Recorded Performances And Exegesis*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Adelaide: Elder Conservatorium Of Music Faculty of Humanities and Social Sciences.

Onuk, Ö. (2001). *Üniversitelerin Müzik Eğitimi Anabilim / Anasanat Dallarında Flüt Eğitimi ve Bu Eğitimde Çağdaş Türk Flüt Müziğinin Yeri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Ana Sanat Dalı.

Önertürk, C. (2015a). "20. Yüzyıl Solo Flüt Repertuarına Yön Veren Eserler", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 2, s. 1-14.

Önertürk, C. (2015b). "20. Yüzyıl Müziğinde Öne Çıkan Flüt Tekniklerinin İncelenmesi ve Oluşabilecek Sorunlarla İlgili İcracı ve Bestecilere Tavsiyeler", *Afyon Kocatepe Üniversitesi AMADER*, Cilt: 1, Sayı:1, s. 1-18.

Önver, T. (2019). "Klasik Müzikte Çağdaş Dönem, Flüt Repertuarında Çağdaş Dönem Bestecileri ve Eserleri", *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 2, s. 85-92.

Özay, H. E. (2022). 20. Yüzyılda Yeni Tını Arayışları ile Başlayan Çalım Tekniklerinin 21. Yüzyılda Klarinetteki Gelişimi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı.

Paddisson, M., ve Deliege, I. (2010). *Contemporary Music: Theoretical And Philosophical Perspectives*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

Roothaan, J. P. E., Buttram, J.B. ve McWilliams, L. N. (1999). *Perspectives on Teaching Jazz Piano "Comping" in The College Music Program with Sample Instructional Units*, Yayınlanmış Doktora Tezi, Muncie: Ball State University.

Schullman, M. D. M. (2016). *Rethinking Patterns: Associative Formal Analysis And Luciano Berio's Sequenzas*, Yayınlanmış Doktora Tezi, New Haven: Yale University in Candidacy.

Sözer, A. T. (2022). *Flüt Eğitiminde Çağdaş Etüd ve Tekniklerin Derlenmesi Üzerine Metodolojik Bir Sınıflandırma: Notasyon ve İcra İlişkisi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı.

Şenol, A. ve Demirbatır, R. E. (2012). "Development of Flute Works in Turkey From Turkish Republic To Present", *Journal of Education and Future*, Cilt: 1, s. 173-185.

Şenol Sakin, A. (2016). "The Opinions of Music Education Students About 20th and 21st Centuries Classical Music: Uludag University Exemplification", *Journal of Education and Practice*, Cilt: 7, Sayı: 35, s. 117-123.

Şenol Sakin, A. (2018). "Use of Extended Flute Techniques in Flute Education in Turkey", *Higher Education Studies*, Cilt:8, Sayı: 1, s. 1-8.

Şiray, M. (2018). "Çağdaş Nedir? Zamana Aykırılık Üzerine Eleştirel Yaklaşımlar", *Kaygı*, Cilt: 31, s. 200-216.

Thrastardottir, S. (2013). *Tones: An Analysis of Atli Heimir Sveinsson's 21 Sounding Minutes for Solo Flute with Interpretive Implications*, Yayınlanmış Doktora Tezi, Norman: University of Oklahoma Graduate College.

Türkel, L. ve Şen, Y. (2015). "Türkiye'de Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda, Çağdaş Türk Müziği Flüt Öğretimi Uygulamalarına Yönelik Uzman Görüşleri", *Journal of Art Education*, Cilt: 3, Sayı: 2, s. 57-81.

Uçan, A. (2012). *Aramızdan ayrılışının Kırkıncı Yılında Eduard Zuckmayer ve Cumhuriyet Müzik Eğitimi*, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Yöre, S. (2011). "Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler", *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 20, Sayı: 3, s. 1-20.

Yuvarlak, G. (2008). *Çağdaş Türk Bestecilerinin Flüt Repertuarı ve Çağdaş Türk Flütistler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Ana Sanat Dalı.

### İnternet Kaynakları

http 1, İlke Karcıoğlu. (2012). *Sa na ne* [Ses kaydı]. SoundCloud. [https://soundcloud.com/karilke/sa-na-ne-1?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/karilke/sa-na-ne-1?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing), Erişim tarihi: 25.04.2023.

http 2, Seyhan Bulut. (2020, Ocak 22). *İlke KARCILIOĞLU sa na ne, seyhan bulut* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=w\\_GSiJGi4B0](https://www.youtube.com/watch?v=w_GSiJGi4B0), Erişim tarihi: 25.04.2023.

http 3, Evrim Öztürk. (2020, Temmuz 28). *Ilke Karcıoğlu Sanane* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=AfatDkrE578\\_](https://www.youtube.com/watch?v=AfatDkrE578_), Erişim tarihi: 25.04.2023.

http 4, Claire Holdich. (2020, Haziran 26). *How to start with Beatbox Flute (FluteBox Basics lesson 4)* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=vYGt1EqY804\\_](https://www.youtube.com/watch?v=vYGt1EqY804_), Erişim tarihi: 15.05.2023.

**RASYONEL İNSANA DÖNÜŞÜMÜN BEDENSEL İFŞASI:  
HRİSTİYAN SANATINDA SİNOSEFALOS İMGESİ VE AZİZ CHRISTOPHER TEMSİLİ**

**THE PHYSICAL MANIFESTATION OF THE TRANSFORMATION INTO A RATIONAL BEING: THE  
CYNOCEPHALUS IMAGE AND THE REPRESENTATION OF St. CHRISTOPHER IN CHRISTIAN ART**

**Işık Eflantınaz\***

**Öz**

Bu çalışma, Hristiyan sanatında kavramsal ve biçimsel olarak ayrıışan köpek kafalı insan (Sinosefalos) imgesinin bir azize atfedilmesi üzerinden Aziz Christopher temsilinin kökenini ve gelişimini ele almayı amaçlamaktadır. Köpek kafası taşıyan rasyonel insan teorisi bağlamında, insan-canavar melezliğinin görsel olarak yorumlanması, *öteki* kavramının teolojik çerçevede bir Hristiyan Aziz anlatısı üzerinden nasıl değerlendirildiği sorgulanmıştır. Makale öncelikli olarak Sinosefalos tasarımını açıklamaktadır. Büyük İskender öncesi Yunan toplumunun Hindistan ve Afrika bölgelerinde yaşayan insanları karakterize etmek için kullandığı bu tanımlayıcı modelin arkasındaki yapı ve mantık incelenmiş, ardından Orta Çağ Avrupa'sındaki etkisi ve 8.yüzyılda ortaya çıkan Aziz Christopher anlatısının görsel temsilleri değerlendirilmiştir. Çalışmanın amacı, sanatta geniş bir üretim alanına sahip olan Sinosefalos imgesinin kavramsal alt yapısını detaylı olarak açıklayabilmek ve imge teolojisi açısından ikonografiye sunduğu katkıyı ortaya koyabilmektir.

**Anahtar Kelimeler:** Sinosefalos, Köpek Başlı Aziz, Aziz Christopher, Hristiyan Sanatı.

**Abstract**

This study aims to address the origin and development of the representation of Saint Christopher image of the dog-headed human (Cynocephalus) in Christian art. Within the context of the theory of the rational human bearing a dog's head, the visual interpretation of human-monster hybridity has been examined, questioning how the concept of the *other* is evaluated through the narrative of a Christian Saint within a theological framework. The paper primarily elucidates the design of Cynocephalus. The underlying structure and logic of this descriptive model, employed by pre-Alexandrian Greek society to characterize people living in the regions of India and Africa, has been scrutinized, followed by an evaluation of its influence in Medieval Europe and the visual representations of the Saint Christopher narrative that emerged in the 8th century. The objective of this study is to provide a detailed explication of the conceptual foundation of the Cynocephalus image, which holds a significant production area in art, and to demonstrate its contribution to iconography in terms of image theology.

**Keywords:** Cynocephalus, Dog-Headed Saint, Saint Christopher, Christian Art.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 27.09.2023 - Kabul tarihi: 21.12.2023.*

\*Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, eflantn@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9755-3140>, İstanbul/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Mitolojik anlatımlarda hayvan-insan melezinin bir örneği olan köpek başlı insan, Sinosefalos formu, Yunan fizikçi Knidoslu Ctesias, *Indica* eserinde Hindistan topraklarında yaşayan sosyal ancak konuşamayan, tarım yapan ancak yamyamlık özellikleri gösteren primitif toplulukları tanımlamak üzere kullanıldığında, doğasındaki hem şehirli insanlara ait hem de vahşi doğayla ilişkilendirilen veriler nedeniyle, Greko-Roman toplumunun insan ve hayvan arasındaki sınırı belirleme çabasında özel bir noktaya yerleşir (Ctesias, 2011). İnsanın sosyal ve politik bir varlık olarak meşruluğunu, geleneksel yapıdan sapmış grupları hayvanlaştırıp dışlayarak sağlama eğilimi dolayısıyla köpek kafalı insan modeli, keşfedilmemiş topraklar ve insanları ile ilişkili biçimlenen *öteki* kavramına hizmet eder nitelik kazanır. Aristoteles'e göre, insanın bilinçli bir düzenin parçası olması ve konuşabilmesi, onu diğer canlılardan ayırırken, düzenin dışında kalan bireyler, insan dışı ve barbar olarak nitelendirilir (Aristoteles, 1916:1989). Amerikalı Indolojist David Gordon White, bu ötekileştirmenin köpek üzerinden ilerlemesi hususunda köpek kafalı olmanın, köpeğin melez yapısı nedeniyle özel bir anlam taşıdığını belirtir (White, 1991). Tarihçi Jeffrey Jerome Cohen ise bir canavar temsili olan Sinosefalos formunun, sınıflandırmalara karşı direndiğini vurgularken (Cohen, 1996) Fransız antropolog Rene Gerard, *öteki* düşmanlığının altında ortak düşmana ve farklılıklara duyulan ihtiyacın yattığını öne sürer (Gerard, 2018). Bu noktada aktif bir dışlama ögesi olan ve Aristoteles'in *Politics* ve *Metaphysics* eserlerinde kesin kriterlerle çerçevelenmiş rasyonel insan modelinin dışında özellik taşıyan Sinosefalos türünün ontolojik meşruluğu, öncelikle bu türün gerçek bir insan olup olmadığı üzerinden ilerler. Hristiyanlığın rasyonel insana bakışı ise farklıdır. Augustinus, hayvani özellikleri dışlar ve Sinosefaliler'in Adem soyundan gelen rasyonel insan olarak kabul edilmesi gerektiğini savunur. Böylece din ile yapılandırılan yeni sosyal hayat, antik *öteki*'yi fethetme çabasına girişir. Hristiyan misyonerliği bu formun Hristiyanlığa aktarılmasının, *Söz*'ün her türlü zorlu durum üzerindeki zaferinin bir göstergesi olarak okur. İspanyol Kilise Babası Sevilalı Isidore Hispalensis, Amiens Corbie Manastırı keşişi teolog Ratramnus gibi teologlar tarafından devam ettirilen tartışmalar, 8. yüzyılda Sinosefalik yapının bir azize atfedildiği anlatının ortaya çıkması ile tamamlanır. Bir Hristiyan azizinin doğasının Sinosefalik olduğunu işaret eden Aziz Christopher anlatısı, Hristiyanlığın barbarlık üzerindeki alegorik temsiliyi yaratır. Sinosefalos'un Geç antik çağa



aktarılan canavar niteliğindeki etnografik mirasına dair görsel gelenek, seyahatname metinlerinde ve haritalarda *Dünyanın Harikaları* çerçevesinde *canavar* kategorisinde, hayvani özellikleri vurgulanarak ilerlerken, Hristiyan Sinosefalos görsel geleneği, Hristiyanlığa geçiş ile hayvansal özelliklerinin dönüşmesi esasına dayanır. Aziz Christopher'ın, anlatısını şekillendiren Sinosefalik görünümü, Batı sanatı dahilinde ele alınmazken, Post Bizans ve Rus sanat üretimi dahilinde aktif olarak kullanılır. Dini görsel gelenek azizin biçimsel farklılığını vurgulamanın yanında onu bir asker aziz olarak karakterize eder. Örneklerin sınırlı sayıda olmasına rağmen geleneğin ikonografik yapısı ve gelişimi izlenebilmektedir.

## 2. İnsan Nerede Bitip Canavar Nerede Başlar

Canlı bir varlık olarak insanın niteliği ve diğer canlılardan ayrılan özelliklerini ortaya koyma çabası özellikle rasyonel, sosyal ve politik bir varlık olması doğrultusunda ilerler. Bu unsurların bütüncül olarak yaşama dahil edilmesi insanın hayvandan farkını ortaya koyar. Aristoteles (MÖ 384-322), *Politics* adlı eserinde İnsanlık için tutarlı bir dizi kriter içinde insanın iki önemli özelliğine dikkat çeker. İnsan belirli bir düzenin bilinçli bir parçası olmalıdır ve konuşma yeteneği verilmiş tek canlıdır:

(...) Dolayısıyla insanın doğası gereği politik bir hayvan olduğu açıktır (...) Homeros'un kınadığı 'kabilesiz, kanunsuz, kalpsiz, savaş aşığı dışlanmış kişi' dama oyunundaki korumasız bir taş benzetilebilir. Artık insanın arılardan veya diğer sosyal hayvanlardan daha politik bir hayvan olmasının nedeni açıktır. Doğa, sık sık söylediğimiz gibi, hiçbir şeyi boşuna yapmaz ve insan, konuşma yeteneği bahsettiği tek hayvandır (Aristoteles, 1916:28-29).

Aristoteles, Homeros'un, İlyada'daki yaklaşımını benimseyerek, düzenin dışında, alıılmamış şekilde, kanunlarla çerçevelenmemiş bir yapıda yer alan kişiyi, insan dışı ve savaş aşığı olarak, bir bakıma barbar olarak tanımlar (Homeros, 1924:60-65). Aynı noktada, Aristoteles'in insanın doğası ile ilgili yaklaşımı ise, arzulanması, görmesi ve bunlarla birlikte bilmeyi istemesi, akıl yürütme ile deneyimsel bir hafızaya sahip olması ve son olarak da yaratım yani üretime sahip olması şartları ile tanımlanır. İnsan doğası gereği bilmeyi arzular der Aristoteles, sadece yaşamsal ruha sahip olan ve duyu hafızası ile yaşayan hayvanlardan insanı ayran en önemli unsur bu bütüncül akıldır (Aristoteles, 1989:4-5). Aristoteles özellikle dilin kullanımının insanı insan yapan temel unsurlardan biri olması konusundaki düşüncesini ise şöyle dile getirir:

(...) Salt ses, haz ya da acının bir göstergesi olduğundan ve bu nedenle diğer hayvanlarda bulunur; çünkü onların doğası haz ve acıyı algılamaya ve bunları birbirlerine ima etmeye dayanır, daha öteye gitmez. Konuşmanın gücü, uygun olanı ve olmayanı, aynı şekilde haklıyı ve haksızı ortaya koymayı amaçlamıştır. Ve yalnızca kendisinin iyi ve kötü, adil ve adaletsiz duygusuna sahip olması insanın bir özelliğidir ve sadece bu duyguya sahip canlı varlıkların birlikteliği bir aile ve devlet oluşturur (Aristoteles, 1916:28).

Buna göre, konuşmak, dili bir iletişim aracı olarak kurallar dahilinde kullanma yeteneğine sahip olmak, insanı ve insan olmayı birbirinden belirgin bir çizgiyle ayırmaya yarayan önemli bir parametre olarak belirginleşir. Aristoteles'den kısa süre önce, MÖ 400 civarında yaşamış Yunan fizikçi Knidoslu Ctesias, Hindistan topraklarına yaptığı gezi kayıtlarını içeren *Indica* eserinde, bu bölgenin dağlık arazilerinde Sinosefalos (köpek başlı) insanların varlığından bahseder ve özellikle toplumsal yaşantılarını ve konuşma yeteneklerini inceler (Wittkower, 1942:160). Hesiodos'dan (MÖ 750-650) itibaren bir efsane niteliği taşıyan (Hesiodos, 1914:181) ve Herodot (MÖ 499-449) tarafından vahşi hayvanlar arasında değerlendirilmiş (Herodotus, 1859:191) bu köpek başlı varlıkları insani özellikleri dolayısıyla ele alan ilk keşifsel kayıt *Indica*'da şu ifadeler yer alır:

(...) İndus Nehri'ne kadar olan dağlarda köpek kafalı adamlar yaşıyor. Konuşarak değil, köpek gibi havlayarak konuşuyorlar ve birbirlerini bu şekilde anlıyorlar. Köpeklerden daha büyük dişleri ve daha yuvarlak pençeleri var. Diğer yerlilerin söylediklerini anlayıp konuşamadıkları için sağır ve dilsizler gibi havlayarak, el ve parmaklarıyla jestler yaparak iletişim kuruyorlar (...) Avlandıktan sonra fazlasını toplayıp ekmek, yemek ve pamuklu giysiler karşılığında yerlilere satıyorlar. Ayrıca meyveleri yabani hayvanları avlamak için kullandıkları kılıçlarla da takas ediyorlar (aynı zamanda yay ve mızrak da kullanırlar ve her ikisinde de çok yeteneklidirler) (...) Evlerde değil mağaralarda yaşıyorlar (...) Tüylü giysiler değil, çok ince deri şeritler giyiyorlar. En zengin sınıfın üyelerin ketenden yapılmış giysileri var ama bu adamlar azdır. Hem erkek hem de kadın hepsinin, kalçanın hemen üzerinde bir köpeğin kuyruğuna benzeyen tüylü bir kuyruğu var (Ctesias, 2011:53-54).

Kendisinden hemen sonra Yunan tarihçi Megastenes'in (MÖ 350-290) *Megastenic Indica* eserinde (Megastenes, 1877:Fr.30b) de tekrar edeceği gibi, dünyanın kenarı olarak kabul edilen yerlere ilişkin önceden var olan anlayışları doğrulayan Ctesias'ın *Indica*'sı, İskender'in seferlerinden önce Yunanların Hindistan hakkındaki görüşünün şekillenmesine önemli bir kaynak olarak açıkça, tarım ve ticaret yapan, vergi veren, çevre topluluklarla iletişim kuran yani sosyal bir organizasyon içinde yaşamını sürdüren ancak fiziksel olarak standart insandan keskin farklılıklara sahip, iletişim aracı olan dili sadece ses çıkartarak kullanan bir kabileyi işaret eder. Orta Çağ tarihçisi Sam Ottewill-Soulsby, *City of Dog* makalesinde, şehirler etrafında örgütlenmiş

bir yapıya sahip olan Greko-Roman dünyasında, insan statüsünün şehircilik ile paralel bir kurguda değerlendirildiğine dikkat çeker. Bu noktada Sinosefali'nin edebi tasvirlerindeki şehirli insana ait ancak aynı zamanda da vahşi hayata dair yer alan verilerin, Greko-Roman insanı için melezlik içindeki hayvanlığın ve insanlığın belirlenmesinde özel bir konuma sahip olduğunu belirtir (Soulsby, 2020:1131). Böylece insanın sosyal ve politik bir varlık olarak meşruluğu, göçebe ya da alışılmışın dışında sosyal yapıya sahip olan toplulukları hayvanlaştırıp dışlama eğilimini içerir. Buna bağlı olarak insan, yaşadığı yaşam alanı ile bilinmez yaşam alanları arasındaki karşıtlık karşısında da ideolojik bir ötekilik anlayışı geliştirir. Mircea Eliade *The Sacred and the Profane: The Nature of Religions* eserinde şöyle der:

(...) Geleneksel toplumların öne çıkan özelliklerinden biri yaşadıkları bölge ile onu çevreleyen bilinmeyen ve belirsiz alan arasında varsaydıkları karşıtlıktır. Birincisi dünyadır (daha doğrusu bizim dünyamızdır), kozmostur; onun dışındaki her şey artık bir kozmos değil, bir tür öteki dünyadır; hayaletlerin, iblislerin, "yabancıların" (ibislere ve ölülerin ruhlarına asimile olmuşlardır) yaşadığı yabancı, kaotik bir mekandır (...) 'Bizim dünyamız' bir kozmos olduğundan, dışarıdan gelebilecek herhangi bir saldırı onu kaosa çevirme tehlikesi taşır (...) Bir şehrin yok edilmesi, kaosa geri dönmekle eşdeğerdir. Saldırganlara karşı kazanılan herhangi bir zafer, tanrıların ejderhaya (yani kaosa) karşı kazandığı paradigmatik zaferi yineler (Eliade, 1959:29-48).

Bu noktada uzak topraklarda yaşayan ve canavarlar olarak nitelenen Sinosefaliler, insan ile hayvan arasındaki sınırın çizilmesine hem masalsı hayal gücüne hem de toplumsal ortak öteki kavramına hizmet eder. Amerikalı Indolojist David Gordon White *Myths of The Dog-Man* kitabında, öteki kavramının içindeki, köpek kafalı olma durumunun da kendi bünyesinde özel bir dokuyu barındırdığını belirtir. Buna göre köpek bir hayvan olarak insanın yaşamsal deneyimi içinde evcillik ve vahşilik arasındaki sınırdadır. White, "(köpek) yabancı ve barbar ırklar gibi egzotik ve büyüleyicilik ile dehşet verici arasındaki boşlukta gezinir" der (White, 1991:15). Bu aşamada, Sinosefalik görünümün insan ve canavarın nerede bitip nerede başladığına dair teorilerin görsel karşılığı niteliği taşıdığını söylemek yanıltıcı olmayacaktır.

Orta Çağ tarihçisi Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Culture; Seven Theses* makalesinde, canavar kavramının her zaman kendisinden başka bir şey ifade ettiğini ve her türlü sınıflandırmaya karşı direnen bir yapıya sahip olduğunu ifade eder. Cohen, "Tutarsız bedenleri ile sistematik yapılanmaya direnen rahatsız edici melezler / Formlar arasında asılı duran ve ayırımları yok etme tehdidinde bulunan form" (Cohen, 1996:6) olarak tanımladığı canavarın, kültürel,

politik, ırksal ve cinsel farklılıklarının mevcut toplum düzeni içinde vazgeçilmez bağlayıcı öge olan ortak düşmana dönüşmesinde belirleyici olduğunu işaret eder. Kendisinden önceki bir kültürü, canavarca temsil etme eyleminin kahramanca algılandığını, Kenan ülkesine gelen Yahudilerin, kendilerine vaat edilen topraklarda yaşayan toplumu *devler* olarak betimlemesi ile açıklar (Cohen, 1996:7). Fransız antropolog Rene Gerard ise, *Günah Keçisi* eserinde bu ortak düşmana ve farklılıklara dair arzunun alt yapısına odaklanır ve canavara atfedilen farklılıkların bağlayıcılığına işaret eder. Gerard şöyle der; “Kabilelere, uluslara vs. özgü önyargı dağarcığı, farklılığa duyulan kin değil, farklılıktan yoksun kalmaya duyulan kini ifade eder daima. Ötekinde görülen şey öteki düzen değil, anomalidir, öteki norm değil anormalliktir” (Gerard, 2018:35). Bu noktada Greko-Roman dünyası, kültürel ve biçimsel farklılıklara bir mekan da atamış olur. Doğu, batı dünyası için erken dönemden itibaren önemli bir öteki haline gelir. Hindistan ve doğu topraklarında yaşayan insan standardının dışında yaşamsal ve fiziksel özellikler taşıyan topluluklar ve özellikle Sinosefalos, Tarihçi Stabon’un (MÖ 63-MS 24) varlıklarına inanmanın *abzürd* ve *cahilce* ve bunu yazanların da *yalancı* olduğunu ifade etmesine karşılık (Strabon, 1903:7,3:7;2,1:9) Gaius Pilinius’un (23-79) *Naturalis Historia* eserinde (Pilinius,1855:2-23), Samasotalı Lucianus’un (125-180) *Gerçek Tarih* eserinde (Aktaran Eco, 2007:107) ve 3. yüzyıl Pseudo Callisthenes geleneğine kadar izi sürülebilen 12. yüzyıl metni *The Epistola Alexandri ad Aristotelem*’de (Gunderson, 1980:57-109), hayvani özellikleri ve rasyonel bir insan olarak kabul edilmediği, canavarlıkları vurgulanarak tasvir edilir. Kenan ülkesi devleri gibi, İskender de Sinosefaliler ile yaptığı savaşı detaylıca anlatır.

Sanat tarihçisi Rudolf Wittkower, 1942 tarihli *Marvels of the East; A Study in the History of Monsters* makalesinde, Orta Çağ yazarlarının coğrafi materyaller için kesin bilginin yerine bu fantastik ve masalsi coğrafya kitaplarına güvenmeyi seçtiğini belirtir. Buna göre Orta Çağ canavar bilgisine dair ana kaynak Pilinius’un *Naturalis Historia* metni olur (Wittkower, 1942:167). Öte taraftan 3.yüzyıl Latin coğrafyacı ve dilbilimcisi Gaius Julius Solinus’un *Collectanea Rerum Memorabilium* (Solinus, 1895:128) eseri ve Latin hukukçu *Martianus Minneus Felix Capella* (410–420) tarafından da devam ettirilen bu insan olmayan insansı canlılara dair coğrafi ve etnografik miras, Hristiyanlık tarafından olduğu gibi kabul edilebilir nitelikte değildir. Nitekim, canavar

kategorisinde yer alan devler, Kutsal Metinler tarafından tanımlanmıştır.<sup>1</sup> Yeni oluşturulan toplumsal yapı ile uzlaştırılması gereken bu bilgilere dair ilk adım Aziz Augustinus'dan gelir. Augustinus (354-430), yaklaşımını dile getirmek ve açıklamak için canavarlar arasından özellikle Sinosefali örneğini seçer. Bu yaratıkların rasyonel insan olarak kabul edilebilir olduğunu şu sözlerle savunur: “Ama her kim herhangi bir yerde insan olarak doğmuşsa, yani akıllı, ölümlü bir hayvan olarak, rengi, hareketi, sesi ne kadar sıra dışı bir görünüm sergilerse sergilesin ya da doğasının bir kısmı ya da niteliği ne kadar tuhaf olursa olsun, hiçbir Hristiyan kendisinin o aynı tek hücreden geldiğinden şüphe edemez” (Augustinus, 1995:315).

Augustinus, bu konuyu *Civitate Dei* eserinde “Bazı canavar insan ırkları Adem’in hücrelerinden mi yoksa Nuh’un soyundan mı gelir” başlığı ile ele almıştır. Bu ayrım önemlidir zira, bahsedilen canavarların şayet varlıkları gerçekse, anormal doğumlarla gerçekleşmiş olabileceğini, Tanrı’nın yaratım sürecinde hata yaptığının asla düşünülmemesi gerektiğini, bu varlıklar gerçekse ve hayvan değillerse Adem’in özünü taşıdıklarını ve dolayısıyla da rasyonel insan olarak kabul edilebilecek olduklarını savunur. Şöyle der:

(...) Bireysel vakalarda görülen canavar doğumları hakkında verilen aynı raporlar, canavar ırklar hakkında da verilebilir. Çünkü her şeyin Yaraticısı olan Tanrı, her şeyin güzelliğine katkıda bulunabilen benzerlikleri ve farklılıkları görür, bu nedenle neyin nerede ve ne zaman yaratılması gerektiğini bilir. Ancak tümüne hakim olamayan, parçanın çirkinliğinden rahatsız olan biri, onunla dengeleneni ve ona ait olanı göremediği için parçanın deforme olmasından rahatsızlık duyar (Augustinus, 1995:315).

Böylece Augustinus, fiziksel görünüşü ve konuşma yeteneğini, insanlığı belirlemek için temel kriter olarak dışlamış olur. Sinosefali’nin Augustinus tarafından bir noktada garantiye alınarak, insan olduğunun kabulü, dolayısıyla ruhlarının Hristiyanlık ile kurtarılabileceği gerçeğini de beraberinde getirir.

Kilise Babası Sevilalı Aziz Isidore Hispalensis (560-636) *Etymologiae* eserinde, Sinosefalos için *çıkarttıkları seslerin insandan çok hayvana benzediğini* belirtir (Isidore, 2006:245). Bu noktada dilin rasyonel insan kriterleri içindeki önemi bir kez daha vurgulamış olur. Devamında ise Augustinus’un düşüncelerini takiben bu türün bir insan türü olabileceğini de işaret eder; “Tıpkı

---

<sup>1</sup> Yaradılış 6:4 “İlahi varlıkların insan kızlarıyla evlenip çocuk sahibi oldukları günlerde ve daha sonra yeryüzünde Nefiller (Düşmüş kişiler, Septuaginta bu kelimeyi devler olarak çevirir) vardı. Bunlar eski çağ kahramanları, ünlü kişilerdi.”

bireysel garip insan örneklerinin olduğu gibi, tüm insanlık içinde de Devler, Sinosefali gibi belirli garip ırklar bulunmaktadır” (Isidore, 2006:244). Isidore’un Sinosefaliler ile ilgili yaptığı bir diğer yorum ise oldukça dikkat çekicidir. Zira, köpek başlı bir insanın standart insandan doğabilecek olduğuna dair varsayımsal bir yorumda bulunur: “Bu nedenle insanlar, hamile kadınlara, kendilerine benzemeyen, örneğin Sinosefali veya maymunlar gibi tiksindirici hayvan yüzlerine bakmamalarını tavsiye ederler, çünkü gördükleri şeye benzeyen bir soy taşıyabileceklerinden endişe ederler. Gerçekten de kadınların doğuracakları çocuk, cinsel isteğin aşırı sıcaklığı sırasında baktıkları veya hayal ettikleri şeyin türüdür” (Isidore, 2006:250-251).

Aziz Isidore’un hem insan olabileceklerine hem de *tiksindirici hayvanlar* olabileceklerine dair kafa karıştırıcı yorumu, Amiens Corbie Manastırı keşişi teolog Ratramnus’un (öl.868), Hamburg Bremen başpiskoposu Aziz Rimbart’e (830-888) gönderdiği bir mektupta da ele alınır (Migne, 1880:121; 1154-1155). Rimbart, Ratramnus’a Sinosefaliler’in ruhu olup olmadığını ve insan olarak kabul edilip edilemeyeceğini sorar. Ratramnus burada Isidore’un bu canlıları doğaya uygun olarak kabul ettiğini ancak hem fiziksel hem de dilsel özellikleri nedeniyle hayvansal nitelik taşıdığını düşündüğünü belirtir. Mektubunun devamında ise, özellikle üç konu üzerine odaklanır. Sinosefaliler’in bir halk olarak beraberce tarım yapıyor oluşları, giyiniyor oluşları ve hayvanları evcilleştirmiş oluşları. Bu üç unsur rasyonel bir akla sahip olduklarını gösterir. Ratramnus, bu türün kolektif bir hayat içinde toprağı kullanıyor olması üzerine, ancak rasyonel akıllara bahşedilmiş sanat bilgisine sahip oldukları anlamını taşıdığı çıkarımını yapar. Aynı noktada giyiniyor oluşları hakkında örtünerek dışa vurulan bir ahlak düzenine sahip olduklarını düşündüğünü dile getirir. “Belli ki ortak rıza ile hakkın korunduğı bir düzende yaşıyorlar” der (Migne, 1880:121;1155). Hayvanları evcilleştirmeleri ise Ratramnus tarafından doğrudan hayvan olmadıklarının bir göstergesi olarak okunur.

Sinosefaliler’in rasyonel insan olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğı konusunda fikir birliğine ulaşılamamış tek nokta dili kullanamıyor oluşlarıdır. Kendi aralarında hareketlerle anlaşabildikleri, duyduklarını anlayabildikleri fakat anlamlı ses dizimleri yerine havladıkları yazılıdır. Bu konuya en çarpıcı yorum 7. ile 9. yüzyıllar arasında Britanya Adaları’nda kaleme alındığı bilinen (Eco, 2007:111) *Liber Monstrorum de Diversis Generibus* yapıtıdır. Burada canavarlar arasında yer alan Sinosefali tanımı şu şekildedir; “Köpek başlı olan ve söyledikleri her

kelimeyi havlamalarının arasında telaffuz ederek eriten Sinosefaliler'in Hindistan'da yaşadıkları söyleniyor. İnsandan çok hayvana benziyorlar" (Porsia, 1976:166). Bu tanımlama, Sinosefaliler'in dil ile olan ilişkisine yeni bir boyut getirir. Anlatılarda Herodot tarafından Libya'ya, Ctesais tarafından Hindistan'a, Pilinius tarafından, Mısır ve Etiyopya gibi farklı alanlarda görüldüğü işaret edilmiş Sinosefali, Augustinus'un bu türleri insan kabul ederek Hristiyanlıkla uzlaştırma çabası ile öteki ve algılanamayan düşman çerçevesinden çıkarak, dönüştürülmesi mümkün olan farklı insan türüne evrilir. Ratnamnus, Aziz Christopher'un bu insan türünden olduğunu, yakın zamanda eline geçen bir kitaptan öğrendiğini yazar:

(...) Bu konu, Aziz Christopher'un şehitliği hakkında yazılan bir kitabın içeriğine işaret ediyor. Kitap, onun hayatını ve şehitliğini övgüye değer erdemlerle anlatırken, onun bu insan türünden olduğunu belirtiyor. Kitap, Christopher'ın Tanrısal bir armağan olan vaftiz sakramentini aldığını ve bu sırada bir bulut tarafından yıkanmasını (aklanması) içerdiğini iddia ediyor. Aynı şekilde, Christopher'ın türünün diğer üyelerinin de benzer insan niteliklerine sahip olduklarına dair genel bir inanç bulunuyor gibi görünüyor (Migne, 1880:121;1155).

Bir Hristiyan azizinin doğasının Sinosefalik olduğuna dair Aziz Christopher anlatısı, Hristiyanlığın barbarlık üzerindeki alegorik temsilini yaratır.

### 3. Resimsel Geleniğin Başlangıcı; Seyahatname, Ansiklopedi ve Haritalar

Sinosefalos halkının temsiline dair antik görsel kaynaklar kayıp olmasına rağmen, Orta Çağ ansiklopedileri ve haritalarda yer alan örnekler incelendiğinde görsel miras yeniden yapılandırılabilir. Mevcut en erken seküler örnek<sup>2</sup> 1023 tarihli, Montecassino Manastırı koleksiyonunda bulunan, Mainz başpiskoposu Rabanus Maurus (784-856) imzalı *De Inverso* isimli ansiklopedinin resimli el yazmasıdır. Erwin Panofsky ve Fritz Saxl, *Dürers "Melencolia I": Eine Quellen und Typen Geschichtliche Untersuchung* kitabında, 1023 tarihli bu kopyanın Isidore'un *Etimologia* eseri 9. kitabının (*De portentis*) resimli bir kopyasından kopyalanmış olduğunun düşünülebileceğini belirtir (Panofsky, 1923:127). Yazarlar, bu kopyanın hem metnin hem de resimlerinin antik bir modele dayandırılabilir ayrıntılar içerdiğini savunur. Buna göre, örneğin, betimlerde Yunan Doktor Pedanius Dioscorides (MÖ 40-90) dolayısıyla çok iyi bilinen bir antik doktor tipolojisine uygun görsel detaylara rastlanmıştır (Panofsky, 1923:126). Wittkower ise,

---

<sup>2</sup> 1985 yılında, Makedonya topraklarında bulunan ve Aziz Christopher'ı Sinosefalos olarak betimleyen 7-8.yüzyıl ikona örneği bu noktada mevcut ilk temsil olarak kabul edilebilir. Ancak makalede temsiller dini ve seküler olarak iki farklı çerçevede ele alınmış ve kronolojik düzen bu yönde oluşturulmuştur.

Montecassino metninin Megasthenes'in coğrafya kitabındaki betimlemeleri tekrar ettiğini belirtir (Wittkower, 1942:173). Böylece Megasthenes'in de Ctesias metnini devam ettirdiği hatırlanırsa, Sinosefalos ile ilgili düşünülmüş erken modelin bu yazmada bulunduğu söylenebilmektedir (Görsel 1).



**Görsel 1.** Rabanus Maurus, *Dünya'nın Harikaları*, 1475, Aydınlatılmış El Yazması, Bibl.Vatican Pal.lat 291, f.75v.Vatikan (1023 tarihli, British Library MS Harley 2799, Montecassino cod.132 f.166 örneği tam kopyası).

İlk edebi metinlerde Sinosefaliler için sosyal bir hayvan olduğu ve giyindiği yönünde açıklamaların bulunmasına rağmen, görsel kodun doğrudan çiğ et yiyen bir hayvan modeli üzerinden gelişmeye başladığı görülür. 1170 tarihli, British Library koleksiyonunda bulunan iki ciltlik *Arnstein İncil'i*'nde, başta ve sonda yer alan coğrafi ve astrolojik betimlemelerin arasındaki Sinosefalos temsili de bu görsel kodu devam ettirir. Bununla birlikte, Wittkower 13. yüzyıla tarihlenen İtalyanca bir Solinus kopyasına dikkat çeker ve bu modelin figürlerin bir 9. yüzyıl kopyasından kopyalandığını ve muhtemelen bu kopyanın en erken kaynağının da 6. yüzyıla dayanabilecek olduğunu savunur (Wittkower, 1942:173-174) (Görsel 2).





**Görsel 2.** Solinus Kopyası, *Dünya'nın Harikaları*, 13.yy, Aydınlatılmış El Yazması Ms İtalian, cod C.326 inf f.57r. Biblioteca Ambrosiana Milan.

Dünyada yaşayan farklı canlı türlerinin görsel geleneği, resimli ansiklopediler ve seyahat metinleri ile yayıldığı gibi haritalar ile de desteklenir. Edebi anlatımın görsel malzeme ile aktarımına dair önemli bir eser sınıfı olan haritalarda Sinosefalos benzer bir nitelikte, hayvani unsurları öncelenecek fakat diğer türler ile iletişim kurar biçimde gösterilir.

1300 civarına tarihlenen ve Orta Çağ haritaları içinde önemli bir yere sahip olan *Hereford Mappa Mundi /Dünya Haritası*'nda, Sinosefalos, biri Hindistan halkları arasında diğeri Kuzey Avrupa topraklarında olmak üzere iki defa gösterilir. Temsillerden Avrupa'da işaret edilen örnekte iki Sinosefali karşılıklı olarak yerde oturur ve ellerinde birer balta taşır biçimde ele alınır. Beden dilleri birbirleri ile iletişim kurduklarını gösterir ancak harita üzerinde yazılı metinde konuşmaları hakkında bir belirteç yoktur. Çevrelerinde haklarında ya da hangi konuda konuştuklarına dair bir metnin bulunmayışı, konuşma yetilerinin olmayışına dair görüş ile paraleldir. Diğer temsil ise haritanın üst yarısında yer alır ve Ölü Deniz'i işaret eden işaretçi takip edilerek, Hindistan topraklarında oldukları varsayılabilir. Burada iki Sinosefali'nin ayakta karşılıklı konuşmakta oldukları görünür. Hemen üzerlerinde *Gigantes/Devler* yazar. Bu işaret, Sinosefaliler hakkında yorum yapılırken adlarının kutsal metinlerde bahsedilen devler ile birlikte anılıyor oluşuna dayandırılabilir. 1234-1240 yılları arasına tarihlenen ve İskender'in efsanevi gezilerini

içeren, *Ebstorf Haritası* ise, Sinosefaliyi diğer modelden farklı olarak, bir savaşçı formunda betimler (Görsel 3). Hindistan topraklarında işaretlenen figürün giyinmemiş olması ve bedensel olarak hala hayvansal niteliğini koruyor olmasının yanında, elinde tuttuğu ok ve yay, bu türün sosyal bir yaşantı içinde olduğunun, avcılık ve savunma sistemleri içinde yaşıyor olduğunun vurgusunu içerir. Karşısında konumlandırılmış diğer figürün Sinosefali ile bedensel bir iletişim içinde oluşu ise dilin kullanılamıyor oluşunu işaret eder niteliktedir.



**Görsel 3.** (Detay) *Sinosefalos*, Ebstorf Dünya Haritası, 1234-1240, Parşömen üzerine yazma Röp. çap 3,57m. Kuzey Almanya Ebstorf Manastırı Üretimi, Leuphana Universität Lüneburg, Almanya.

İngiliz kaşif Sir John Mandeville (1300-1371), seyahat notlarını masal ve efsanelerle birleştirdiği ve 1357-1371 yılları arasında tamamladığı *Şövalye Sir John Mandeville'in Seyahatleri* isimli fantastik metninde, Sinosefali halkını Hint Okyanusu'nda bulunan Nikobar ve Andaman Adaları'na yerleştirir. Ctesias'ın metnindeki ayrıntılara uygun olarak tanımlamasını şöyle yapar:

(...) Ve o adadaki bütün erkek ve kadınların köpek kafaları ile birer Sinosefalidir. Onlar, bir öküz tanrısına tapmaları dışında, tam bir akıl sahibi ve anlayışlıdır. Ve ayrıca, tanrılarına olan bağlılıklarının bir işareti olarak, her birinin alnında altından veya gümüşten küçük bir öküz heykeli vardır. Dizleri ve cinsel organları dışında örtülü değillerdir. Harika bir halktır ve iyi dövüşürler. Ve tüm vücutlarını kaplayan büyük bir kalkan ve ellerinde savaşmak için bir mızrakları vardır. Ve eğer savaşta herhangi bir adamı ele geçirirlerse onu hemen yerler. O adanın kralı tam zengin, güçlü ve kanunlarına sadık bir adamdır (...) Ve bizim yeminli dualarımızı söylediğimiz gibi, bu kral da her gün tanrısına içtenlikle 300 kez dua eder (...) Bu kral o kadar dürüst ve adaletlidir ki, insanlar ülkenin her yerine rahat bir şekilde gidebilir ve istedikleri şeyleri yanlarında taşıyabilirler; hiç kimse onları soymaya cesaret edemez ve eğer öyle olursa, kral bunu hemen cezalandırır (Mandeville, 1900:130-131).

Mandeville'in metni, Sinosefalos'u açıkça hukuk çerçevesinde, sosyal bir insan ve fakat birer yamyam olarak niteler. *Mandeville Kitabı*'nın 1410 baskısında yer alan görseller, Sinosefali'nin ikili doğasını yan yana ifade etmesi açısından dikkat çekicidir (Görsel 4). Metinde düşmanlarını yiyen Sinosefaliler, yazmada sol yanda bir köpek olarak betimlenirken, uygar olarak işaret edilen Sinosefali doğası sol tarafta mızrak ve kalkanı ile birlikte bir savaşçı olarak gösterilir.



**Görsel 4.** *Sinosefalos*, Sir John Mandeville'in *Seyahatleri Kitabı*, 1410-1420, Minyatür, 165 x 125 cm, Royal 17CXXXVIII f. 43. British Library Koleksiyonu London.

Sinosefali görsel geleneğinin, hayvani görünümünden rasyonel insan türü görüntüsüne doğru evrilisinde belki de en belirleyici örnek, İtalyan kaşif Marco Polo' nun (1254-1324) *Livre des Merveilles* isimli eserinin 15.yüzyıla ait resimli baskısında bulunur (Görsel 5). Metin, önceki seyahatnamelerden farklı olarak Sinosefalos efsanesinin nereden kaynaklandığına dair yorumları da içermesi açısından dikkat çekicidir. Hindistan topraklarında ağız ve burunları köpeğe benzeyen ilkel bir ırkın yaşadığını belirtmekle birlikte bu insanların bir yabancılaştırma olgusu içinde köpek başlı olarak tasvir edilmiş olduğunu da işaret eder. Metin kısaca şöyledir:

(...) Angamanain Adası'nın tüm erkeklerinin köpek başları ve dişleri ile gözleri vardır; aslında hepsi büyük bir köpek gibidir. Bir miktar baharatları vardır; ama çok zalim bir nesildir ve kendi soyundan değilse yakalayabildikleri herkesi yerler. Et, pirinç ve süt yanında bizimkilerden farklı meyvelere sahiptirler (...) Köpek Başlı ifadesi Ctesias kadar eski bir tarihe sahiptir. Hikayenin kökeni, öyle sanıyorum ki, allophylian yüz tiplerinin iğrençlikle görülmesinden kaynaklanır (Polo, 1993:311).



**Görsel 5:** *Sinosefalos*, Marco Polo *Livre des Merveilles*, 1410-1412, Minyatür, 17x16 cm. MS Français 2810, f. 76v. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Temsil, medeniyetin tüm öğeleri işaret eder. Figürlerin çizme, şapka, kemer, çanta, para kesesi detayları ile belirginleşen farklı renklerdeki giysiler içinde gösterilmesi, belirli rollerin yer aldığı (alıcı-satıcı gibi), birbirinden farklı sosyal konumdaki bireylerin oluşturduğu bir toplum modeli çizer. Birbirleri ile etkileşim içinde olan figürlerin iletişimin bedensel olduğu vurgulanır. Sahne, bu toplumu ticaret halinde gösterir. Tahıl ve mücevheratın satılıyor olması belirli bir sosyo-ekonomik yapının detaylarını sunar. Ayrıca, arka planda görünen bayrak asılmış yapı ise belirli bir kentsel planlamaya bağlanarak, politik bir düzen içinde yaşamakta olduklarını işaret eder niteliktedir (Weinreich, 2019:184).

#### 4. Hristiyan Sinosefalos; Abominable'den Aziz Christopher'a

Orta Çağ tarihçisi John Block Friedman *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought* kitabında, kendisine atfedilen vahşi özellikler ve dilin kullanılmaması gibi detaylarla tanımlanan Sinosefaliler'in din değiştirmesi hadisesinin, *Söz/Logos*'un en zorlu konular üzerindeki zaferini temsil ettiğini işaret eder. Buna göre, Sinosefaliler arasında *Müjde*'yi yaymak İsa'nın şüpheli ve sapkınlar arasındaki misyonerliğini sürdürmek anlamına gelmektedir (Friedman, 1981:61). 1066 tarihli Theodore Mezmuru'nda bulunan İsa'nın çarmıha gerilmesi sahnesinin hemen üzerinde vaaz verdiği Sinosefaliler ile çevrili olduğunu gösteren minyatür, *Mezmurlar 22:16*'da yer alan Davut'un sözlerinin İsa'nın çilesi ile bağlantılı olarak ele alır. Friedman, bu göndermenin Yahudiler ile Sinosefaliler arasındaki bağlantıyı işaret eden bir alegori içerdiğini savunur (Friedman, 1981:61-62).



İsa'nın Sinosefaliler arasında gösterildiği bu kompozisyona dair diğer bir dikkat çekici örnek ise, 1397 tarihli Kiev Mezmuru minyatürüdür (Görsel 6).



**Görsel 6.** Kiev Mezmuru, İsa ve Sinosefalos, 1397, Aydınlatılmış El Yazması, Boris Yeltsin Başkanlık Kütüphanesi Koleksiyonu, 61/468, Saint-Petersburg.

Sinosefalos'un Hristiyan literatüründeki erken izleri 5.yüzyılda kaleme alınan *Apokrif Elçilerin İşleri* külliyatında görülebilmektedir. *Azizler Andreas ve Bartolomeos'un İşleri* metninde, Pentekost ile toplumlara Söz'ü yayma yolculuğuna çıkan havarilerin Pathia'ya (Hindistan) gelişleri ve bir Sinosefali ile olan iletişimleri ayrıntılı olarak anlatılır. Anlatıda, Tanrı, Andeas'a görünerek şöyle der (Budge, 1901:185): "Ve işte, seni korkunç görünüşlü, yüzü bir köpeğin yüzüne benzeyen bir adama göndereceğim ve birçokları ondan korkarak senin sözlerine inanacak ve sen İncil'in öyküsünü vaaz ettiğin tüm günler boyunca seni takip edecek ve sana yardımcı olacak". Karşılaşma gerçekleştikten sonra ise, Sinosefali'nin duası ve bir melek ile olan diyalogu oldukça dikkat çekicidir:

(...) Ve yüzü köpeğe benzeyen adam meleğe şöyle dedi: 'Rabbim, ben diğer tüm insanlar gibi değilim, benim yüzüm bir insanın yüzüne benzemiyor ve onların konuşmaları hakkında hiçbir bilgim yok. Şimdi onlarla gidersem, nerede yiyecek bulacağım? Ve eğer aç kalırsam yiyecek adamları nerede bulacağım? Kesinlikle sonra onların üzerine saldırıp onları yutmaliyim. İşte, sana doğamı söyledim.' Ve melek ona şöyle dedi: 'Tanrı sana insan çocuklarının doğasını verecek ve senin için canavarların doğasını sınırlayacak ve aynı saatte melek ellerini uzattı ve yüzü ateşten köpeğinkine benzeyen adamı dışarı çıkardı; o da onun üzerine haç işareti yaptı ve ona Tanrı'nın Adıyla bağardı. Baba'nın, Oğul'un ve Kutsal Ruh'un adına! Sonra canavarın tabiatı hemen değişti ve o bir kuzu kadar yumuşak huylu oldu (Budge, 1901:205).

Apokrif metin, Sinosefali'nin doğasını hem fiziksel olarak insana benzemiyor oluşu hem konuşamıyor oluşu hem de vahşi doğası üzerinden tanımlar. Nitekim, meleğin dokunuşu ile dönüşen şey onun mizacı olur. Metnin bu bölümünde, Sinosefali'nin bedensel olarak bir değişime uğradığından bahsedilmez. Ancak ilerleyen bölümde, aynı kuzu metaforu kullanılarak bedensel bir değişim iması yapılır:

(...) Bunun üzerine halk ve vali, Havarilere şöyle dua ettiler 'Efendiler, bize merhamet edin, çünkü biz oraya yüzü bir köpeğe benzeyen adamdan korkarak gelemeyiz. O vahşi canavarları yediği gibi bizi de yer (...) Ve Havariler yüzü bir köpeğe benzeyen adamın yanına yaklaştılar ve ellerini onun üzerine koydular ve ona şöyle dediler: 'Rab İsa Mesih'in adıyla, vahşi doğanın doğası canavar senden uzaklaşsın ve insan çocuklarının doğası sana geri dönsün. Yaptıkların yeterli, ey oğlum, çünkü işte, sen gönderilme amacını tamamladın.' Ve aynı saatte insan çocuklarının doğası ona geldi ve o da kuzu gibi uysal oldu (Budge, 1901:212-213).

Fiziksel doğanın değişime dair benzer bir ima da Sinosefali'nin adının değişmesi hadisesinde yer alır: "(...) Yüzü köpeğe benzeyen adam ona, Benim adım Abominable/İğrenç dedi. Ve Andreas ona dedi: 'Doğru söylüyorsun, çünkü ismin kendin gibidir; ama burada hem onurlu hem de hoş gizli bir gizem var, çünkü bugünden itibaren adın Christian olacak" (Budge, 1901:208). Abominable'in Christian'a dönüşümünde öncelenen değişim fiziksel olmaktan çok yaşam tarzına ve vahşi doğasını terk etme çerçevesinde ele alınır ancak isim ile cisim arasında ontolojik bir eşleşme de önerir. Sosyal ötekinin topluma ve inanca kazandırılması bağlamında dönüşen bir Sinosefali'yi öykülendiren Aziz Christopher anlatısı ise, apokrif Abominable anlatısının izlerini taşıyarak, Hristiyan misyonerliği için özel ve dramatik bir zaferin görsel karşılığı niteliği kazanır.

Ratramnus'un Aziz Christopher'ı (öl.251) Sinosefalos olarak tanımladığına dair bilgisini verdiği kitap, yüksek olasılıkla 8. yüzyıla tarihlenen, İrlanda üretimi Latince hazırlanmış olan *Leabhar Breac* külliyatındaki *Passio Christopher (BHL 1764)* metnidir (Friedman, 1981:72-73). Metin, İmparator Diocletianus (☰284-305) zamanında, açıkça Sinosefalos olduğu vurgulanan bir Libya savaş esirinin, inancı adına martir oluşunu anlatır:

(...) Bir zamanlar, insan yiyen bir kavmin ülkesi olan yabancı bir ülkeden gelen, kafası köpek kafası olan korkunç bir görünüme sahip bir adam vardı, savaşta esir alındı ve korkunç bir emir ile Roma Marmaritae Birliği'ne katılmaya zorlandı. Ancak kutsal adam dilimizde konuşamıyordu (...) Ancak o bu durumdan çok rahatsız oldu. Rab'den, Mesih'in erdemleriyle bizim dilimizi konuşabilme yeteneği vermesini istedi. İnsan soyunu seven Tanrı, gecikmedi, hemen yanında parlak bir figür kılığında belirdi ve ağzını açarak ona üfledi ve anlayış ruhunu verdi, O'da konuşabilmeye başladı (...) İşkencecilerden biri onun korkunç yüzünü görünce

İmparator'a koştı ve şöyle dedi; 'Çok uzun boylu ve çoğu insandan daha yüksek olan korkunç bir adam var. Vali tarafından emir gelip yakalandığında tüm halk onu gördü. Belki de Hristiyanların Tanrısı onların dualarını işitti ve onları yardım etmesi için onu gönderdiğine dair açıklama dışında bu görünümü kim anlamlandırabilir? Eğer acele etmezseniz ve onu öldürmezseniz, bu kişi tanrılarımıza yapılan kurbanlardan herkesi vazgeçirecek (...) Başlı korkunçtu, bir köpeğinki gibi. Saçları çok uzundu ve altın gibiydi. Gözleri sabah yıldızı gibi parlıyordu ve dişleri vahşi bir yaban domuzunun dişleri gibi idi. Onun büyüklüğünü anlatmak için kelimeler yetersizdir (http 2).

BHL 1764 metni, Aziz Christopher'ın görünümünü korkunç ama bir o kadar da güçlü olarak tanımlar. Altın saçları ve ışık saçan gözleri ile tanrısal bir varlık olarak görülebilecek olduğunun endişesi vurgulanır. Yüzünün görünümü, onu günahattan korur, (http2) verilen konuşma yeteneği onun konuşarak büyü yaptığı yönünde yorumu neden olur. BHL 1764, azizin görünümünün vaftiz sonrasında değişime uğradığına dair bir açıklama getirmez ancak dilinin dönüşmesi üzerine dikkat çeker. Acta Sanctorum ise benzer bir noktada "Köpek ırkından bir adam" olarak tanımladığı Christopher'ın şöyle dua ettiğini yazar: "Cahilleri dönüştüren ve gerçeğin yoluna götüren, hayvanların dilini öldürüp onlara insan dilini veren Tanrı'ya şükürler olsun" (Carnandet, 1868:33;146). Vaftizden sonra değişen adı, dili ile birlikte fiziksel doğasının da -bir noktada- değişime uğradığına dair erken kayıt, 983 yılına tarihlenen Speyerli Walter tarafından hem düz yazı hem de şiir olarak hazırlanan *Vita et Passio Sancti Christophori Martyris* metnidir. Speyerli Walter, Aziz Christopher için "Uzun boylu ve Sinosefalos'un keskin yüzüne sahip/Sinosefalos ırkından geliyor, konuşması ve yüzü diğerlerinden farklı" ifadelerini kullanır ve ekler "vaftizinden sonra süttten daha beyaz parlıyordu" (Aktaran Friedman, 1981:73). Burada belirli bir biçimsel değişimden ziyade bir renk değişiminden bahsedilmektedir. Köpek doğasının renk sembolizmi üzerinden değişiminin ifadesi, doğrudan bedensel bir transfigürasyonu işaret etmez. Ancak Azizin, canavarlığa atfedilebilecek öğeleri sabit kalırken, renginin değişmesi arasındaki karşıt yapı, meleziğinin insan-hayvan çerçevesinden eski pagan hayvan-yeni Hristiyan insan çerçevesine yerleşmesindeki bir eşik olarak nitelendirilebilir.

1275 yılında Genoa Başpiskoposu Jacobus de Voraigne (1230-1298) tarafından yazılan *Golden Legend/ Altın Efsane* metni ise azizin bedensel farklılığındaki köpek benzeri ya da Sinosefalos olma durumundan hiç bahsetmez. Onun bedensel görünümü ile ilgili olarak "Oldukça uzun boylu, korkunç ve rahatsız edici bir yüz ifadesi vardı" tanımlamasını yapar (Voragine, 1914: 648-654). Voraigne, azizin Kenanlı olduğunu, tanrıyı ararken ilk etapta herkesin korktuğu şeytani

tanrı olarak kabul ettiğini ve sonrasında şeytanın da İsa'dan korktuğunu gördüğünde inancını İsa'ya yönelttiğini anlatır. Aziz Christopher'ın vaftiz ile değişen rengi üzerinden işaret edilebilecek dönüşümü, edebi eserlerde Sinosefalik özelliklerinin ortadan kaldırılması ile farklı bir dönüşüme doğru evrilir. Böylece, 8. yüzyılda köpek başlı bir dev olarak tanımlanan aziz, 13. yüzyıla gelindiğinde artık sadece çirkin ve uzun bir insandır. Azizin insanlaşma süreci, vaftizi ile başlar ve Hristiyan edebi metinlerince devam ettirilir.

### 5. Sinosefalos Aziz Christopher Temsil Geleneği

Makedonya Vinico Bölgesi'nde 1985 Kale kazısında bulunan, 7/8.yüzyıla tarihlenen pişmiş toprak ikona, şimdilik tespit edilebilmiş en erken tarihli Sinosefalik görünümdeki Aziz Christopher temsilidir (Görsel 7). Aziz Christopher'ın Sinosefalik gösterimine dair geleneğin başlangıç noktasında konumlanması ve Aziz Christopher'ın bir Sinosefalos olduğuna dair ilk metinler ile tarihsel paralellik göstermesi dolayısıyla özellikle dikkat çekici olan bu örnekte, Aziz Christopher ve Aziz Georgeos yan yana ve ayakta gösterilir. Azizler dıştaki elleri ile birer yılanı ezen mızrakları tutarken, ortak noktada haç şeklinde bir asa ve kalkanı beraberce tutarlar. Bu temsil, kuşkusuz ki anlamsal çerçevede Hristiyanlığın gücünün askeri bir göstergesidir. Her iki azizin de asker kökenli oluşu bu birlikteliğin nedenini açıklar.



**Görsel 7.** Sinosefalos Aziz Christopher ve Aziz Georgeos, 733, İkona, Pişmiş toprak, 32 x 20 x 4,5 cm. Devlet Arkeoloji Müzesi, Skopje, Makedonya.



İkonanın her iki yanında azizlerin kimlikleri XPOFORUS ve GIORGIU(S) olarak belirtilmiştir. Sahnenin çevresi ise *Mezmurlar 84:9* ile çerçevelemiştir; D (EU)S D (OMI) N (U)S VIRTUTUM / (E) X (AUDI) NO(S) (*Ey Tanrım, kalkanımıza bak, Mesh ettiğin krala lütfet!*).

Aziz Christopher'in Sinosefalos olarak betimlendiği görsel geleneğe dair erken örneklerden bir diğeri 1162 tarihli *Codex Historicus* minyatürleri içinde yer alır (Görsel 8). Minyatür azizin Sinosefalos özelliğinin yanı sıra, metinlerde özellikle işaret edilen devlik özelliğini vurgular. Bir şehrin kale duvarlarına sarılmış olarak betimlenen figür, onu görmeye çalışan ve kulelere tırmanan insanlarla çevrilidir. Temsil, azizi korkutucu ve tiksindirici olmaktan çok öte, görece olumlu bir kategoriye yerleştirir niteliktedir. Kendisini izlemeye çalışan insanlar arasında ayakları şehir surlarının dışına taşacak büyüklükteki bu köpek/aslan melezi figürün kutsallığı bir hale ile kesinleştirilir. Weinreich, bu minyatür için şöyle der: "(Bu) Christopher'a bakmak, dönüşümsel bir deneyimi algılamak gibidir, yeni bilgiyi (Hıristiyanlığa dair) aktarır ve görsel manzarayı yeniden şekillendirir" (Weinreich, 2019:196).



**Görsel 8.** Sinosefalos Aziz Christopher, 1162, Minyatür, Annales Cod.hist.fol.415, 105:fol. 50r. The "Codex Historicus", Zweifalten Manastırı Usuardus Martirologium, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Almanya.

Aziz Christopher'ın Sinosefalos olarak, Weinreich'in deyimi ile dönüşümsel bir deneyimi işaret ettiği diğer bir örnek ise -geleneğinin izleri 12.yüzyıla kadar uzanan- 1475 tarihli Pentekost minyatürüdür (Görsel 9). Bugünkü Türkiye topraklarında bulunan Van Gölü çevresi 15. yüzyıl el yazmacılığı özellikleri taşıyan örnekte (http 3) minyatür, üst bölümde göklerden inen Kutsal Ruh'un merkeze yerleştirilmiş havarilere konuşma yetkisi verişini gösterir. Alt bölümde ise kemerli girişin hemen altında, Aziz Andreas (yüksek olasılıkla) ile birlikte bir Sinosefalos (Aziz Christopher) betimi yer alır. Pentekost hadisesinin, Söz'ün tüm uluslara yayılması<sup>3</sup> anlamına geldiği düşünüldüğünde Sinosefalos özelinde diğer tüm ötekiler işaret edilmiş gibi görünmektedir. Sinosefalos'un Andreas'ın İşleri apokrif metnindeki varlığı, azizin Pentekost sahnesi içinde yer alabilmesini meşru kılar.



**Görsel 9.** Aristakes, *Pentecost*, 1475, Aydınlatılmış El Yazması, 17x11.5 cm, Walters Manuscript W.540, fol. 14r, Walters Art Museum Illuminated Manuscripts, Baltimore, USA.

<sup>3</sup> Matta 28:16-20; Markos 16:14-18; Luka 24:36-49; Yuhanna 20: 19-23; Elçilerin İşleri 1: 6-8.

Sinosefalik görünümün temsil geleneği Batı sanat üretiminde, dünyanın harikalarını işaret eden betimler olarak harita ve ansiklopediler; Aziz Christopher'ın Sinosefalos olarak betimleme geleneği ise kısıtlı sayıdaki İncil minyatürleri dışında karşılığını bulmaz. Buna karşılık ikonografik gelenek, isminin de açıklaması olan *Mesih Taşıyan* formülü üzerinde ilerler. Azizin doğası üzerindeki tartışmalı yorumlar, kimliğindeki belirsizlik, azizin meşruluğu hakkındaki 400 yıllık kabulü de etkiler ve 1962-1965 tarihleri arasında gerçekleşen II. Vatikan Konsili'nin 1969 yılında yayımlanan kararnameinde açıklandığı üzere, Aziz Christopher Roma evrensel takviminden çıkartılır:

1550 civarında genel Roma takvimine kaydedilen Aziz Christopher'ın anısı, (bazı Kilise, bölge veya dini ailelerin) belirli takvimlerine indirgenmiştir. Aziz Christopher'ın İşleri muhteşem olmasına, ona duyulan saygıyı gösteren eski tanıklıklar bulunmasına rağmen bu azizin kültü Roma geleneğine ait değildir (http 1).

Sinosefalos Aziz Christopher resimsel geleneği Doğu Ortodoks sanatı dahilinde ise 17.yüzyıla kadar aktif olarak devam eder. Atina Benaki Müzesinde yer alan 14.yüzyıla tarihlenen Bizans üretimi ikona, Azizi Roma Lejyon askeri tipolojisinde, sağ köşede kendisine uzanıp kutsayan İsa'ya yönelmiş, şefaath diler konumda gösterir (Görsel 10).



**Görsel 10.** Sinosefalos Aziz Christopher, 1395-1453, İkon, Ahşap üzerine tempera, 35 x 41.9 cm. Benaki Müzesi, Atina, Yunanistan.

Bu geleneksel ikona şemasının Sinosefali üzerinden ele alınabilmesi öyle görünüyor ki duyguların bedensel ifşasını önceleyen ve kanonik kaynakların yanı sıra ilahi ve anlatıları da görselleştirmeyi ve ikonografik programa dahil etmeyi meşru kılan Bizans ve Bizans'a organik olarak bağlı balkan coğrafyalarında etkili olmuş Hesychasmus düşünce yapısı ile mümkündür (Tınaz, 2017:48). Böylece, Sinosefalos Aziz Christopher temsili, 15. yüzyıl sonrasında Post- Bizans sanatı içinde, Kapadokya, Doğu Anadolu ve özellikle Rus sanat üretiminde yoğun biçimde ele alınır. Genel şema, Azizin tek figür olarak, ikili figür grubunun ve çoklu figür grubunun bir parçası olarak gösterilmesi üzerinden şekillenir (Görsel 11).



**Görsel 11.** Sinosefalos Aziz Christopher ve Aziz Stephen, 1700, İkon, Ahşap üzerine tempera, 21x16cm. İkonen Museum, Recklinghausen. Almanya.

1722 yılında, Rus İmparator I. Peter'in (1682-1725) modernizasyon anlayışı çerçevesinde gerçekleştirilen Kutsal Sinod, Ortodoks görsel programları üzerine, köpek başlı Aziz Christopher, tasvirlerinin uygun olmadığına hükmeder (Pogosjan, 2014:30). Sansürün örnekler üzerindeki etkisini göstermesi açısından Yaroslavl Spa Preobrazhensky Katedrali'nde bulunan duvar resmi örneği oldukça açıklayıcıdır (Görsel 12).



**Görsel 12.** (Detay) *Sinosefalos Aziz Christopher*, 1563-1564, Duvar Resmi, Yaroslavl Spa Preobrazhensky Katedrali. Yaroslavl, Rusya.

Duvar Resminin 16. yüzyıla ait olan görsel modelinin bir köpek başını içerdiği, sansür kararı sonrasında yapılan yenilemenin altında açıkça görülmektedir. Böylece Aziz Christopher anlatısı ve Sinosefalik görünümü dolayısıyla üstlendiği varsayımsal misyonerlik yapısı işlevselliğini yitirmiş, aziz bedensel çerçevede normalize edilmiş olur.

## 6. Sonuç

Hristiyan sanatı tarihinde, biçimsel olarak insan standardının dışında hayvani özellikleri ile betimlenme geleneğine sahip Aziz Christopher temsili, bünyesinde antik metinlerde Sinosefalos olarak adlandırılan barbar toplumların köpek başlı olarak tasarlanan tipolojik açılımını barındırır. Köpek kafalılık ve bu biçimsel farklılığa rağmen rasyonel insan olarak kabul edilen Sinosefalos türünün bu kabul süreci içinde dönüm noktası Hristiyanlık olur. Bu tipolojinin bir Hristiyan azizine atfedilmesi ise Hristiyanlığın dönüştürme gücüne işaret eder ve inancın insanı insanileştirmesi bağlamında misyonerik bir işlev üstlenir. Canavardan rasyonel insana dönüşümün temsili haline gelen Sinosefalik görünüm, Orta Çağ batı sanatı içinde, sınırlı sayıda Aziz Christopher temsili ancak büyük oranda dünyanın harikaları kapsamında ele alınırken doğu sanatı içinde sadece Aziz Christopher tipolojisi olarak benimsenir. Çalışma, bu imgenin hem seküler hem dini görsel gelenek içinde kullanım alanlarını ve kavramsal zeminini ortaya koymaktadır. Çalışma umuyorum ki, Sinosefalos imgesinin Mısır, Hint ve Yunan mitolojilerinde yer alan canavar ve tanrı temsillerinde ele alınışı üzerine yapılacak bir diğer kapsamlı çalışmaya ışık tutacaktır.

**Kaynakça**

- Aristoteles. (1916). *Politics*, çev. Benjamin Jowett, 1. Basım, London: Oxford University Press.
- Aristoteles. (1989). *Metaphysics*, çev. H. Tredennick, 1. Basım, Cambridge: Harvard University Press.
- Augustinus. (1995). *City of God*, çev. Rev. Marcus Dods, *Nicene and Post-Nicene Fathers*, (2), ed. Philip Schaff, Massachusetts: Hendrickson, s.1-511.
- Budge, E.A.W. (1901). "The Acts of Saints Andrew and Bartholomeo Among the Parthians", *The Contendings of the Apostels* (2), ed. Ernest Alfred Wallis Budge, London: Henry Frowde.
- Carnandet, J. (1868). *Acta Sanctorum*, (33) 25 Jul, ed. Joanne Carnandet, Rome/Paris: Apud Victorem Palme.
- Cohen, J. J. (1996). "Monster Culture (Seven Theses)", *Monster Theory: Reading Culture*, ed. Jeffrey Jerome Cohen, University of Minnesota Press, s. 3-25.
- Ctesias, (2011). *Indica*, çev. Andrew Nichols, 1. Basım, London: Bloomsbury Academic.
- Eco, U. (2007). *Çirkinliğin Tarihi*, çev. A. Ergün, Ö. Çelik, A. Uysal, E.Akbaş, M. Barsbey, K. Akbulut, D. Arslan, B. Yılmazcan, ed. Umberto Eco, İstanbul: Doğan Kitap.
- Eliade, M. (1959). *The Sacred and the Profane: The Nature of Religions*, çev. W. Trask, 2. Basım, New York: Harcourt&Brace.
- Friedman, J.B. (1981). *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, 1.basım, Cambridge: Harvard University Press.
- Gerard, R. (2018). *Günah Keçisi*, çev. Işık Ergüden,1. Basım, İstanbul: Alfa.
- Gunderson, L. (1980). *Alexander's Letter to Aristotle about India*, çev ve ed. L. Gunderson, Anton Hain.
- Herodotus, (1859). *The History of Herodotus*, (3), çev. George Rawlinson, London: Murray.
- Hesiodos. (1914). "Catalogue of Women", çev. Hugh G. Evelyn-White, *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle, Homeric*, H.G. Loeb Classical Library (57), London: William Heinemann.
- Homeros. (1924). *The Iliad*, çev. A. T. Murray, 1.basım, London: Harvard University Press.



Isidore, (Aziz) (2006). *Etymologies*, çev. ve ed. Stephen A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach, Oliver Berghof, London: Cambridge University Press.

Magesthenes. (1877). "India", çev. ve ed. J. W. Crindle, *Ancient India as Described by Magesthenes and Arrian*, London: Trubner.

Mandeville J. (1900). *The Travels of Sir John Mandeville (The Version Of The Cotton Manuscript in Modern Spelling)*, New York: The Macmillan Company.

Polo, M. (1993). *The Travels of Marco Polo*, (2), çev. Henry Yule, ed. Henri Cordier, New York: Dover Publications.

Migne, J.P. (1880). "Ratramni Epistolade Cynocephalis", *Patrologiae Cursus Completus*, ed. Jacques Poul Migne, (121), Belgium: Brepols.

Panofsky, E., Saxl F. (1923). *Dürer's Melencolia I: Eine Quellen und Typen Geschichtliche Untersuchung*, Studien der Bibliothek Warburg II. Berlin: B.G. Teubner.

Pilinius, G. (1855). *The Natural History* (7):2,23, çev. ve ed. John Bostock M.D. F.R.S. H.T. Riley, London: Taylor&Francis.

Pogosjan, J. (2014). "How to Build a Russian Imperial Iconostasis: Ivan Zarudny and the Navigation of Guidelines and Politics", *Acta Slavica Estonica* (4). University of Tartu Press, s. 22-38.

Porsia, F. (1976). *Liber Monstrorum*, ed. Franco Porsia, Bari: Dedalo Libri.

Solinus, C.J. (1895). *Collectanea Rerum Memorabilium*, ed.Theodor Mommsen, Berlin: Weidmannos.

Soulsby, S. O. (2020). "City of Dog", *Journal of Urban History*, 47(5), s. 1130 - 1148.

Strabon. (1903). *The Geography of Strabo* (7-3:7), çev. ve ed. H. C. Hamilton, London: George Bell & Sons.

Tınaz, I.E. (2007). *Post Bizans Dönem İkonografisinde Kanatlı Betimlenen Vaftizci Yahya Figürü*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü.

Voragine, J. (1914). *The Golden Legend*, çev. William Caxton, Cambridge: Cambridge University Press.

Weinreich, S.J. (2019). "How a Monster Means: The Significance of Bodily Difference in the Christopher Cynocephalus Tradition", *Monstrosity, Disability, and the Posthuman in the Medieval*

and *Early Modern World*, ed. Richard H. Godden, Asa Simon Mittman, London: Palgrave Macmillan.

White, D. G. (1991). *Myths Of The Dog-Man*, 1. Basım, Chicago: The University Of Chicago Press.

Wittkower, R. (1942). "Marvels of the East; A Study in the History of Monsters", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, (5), London: Warburg Institute, s.159–197.

### İnternet Kaynakları

http 1: (1969) "Calendarium Romanum; Ex Decreto Sacrosancti Ecumenici Concilii Vaticani li Instauratum Auctoritate Pauli PP. VI. Promulgatum, Vatican". Erişim tarihi: 26.09.2023:  
<https://archive.org/details/CalendariumRomanum1969/page/n129/mode/2up?q=Christophori>.

http 2: (1999) "Passio Christopher (BHL 1764)" Leabhar Breac, (9), çev. ve ed. David Woods, Erişim tarihi: 26.09.2023.  
<https://web.archive.org/web/20201210084725/https://www.ucc.ie/archive/milmart/BHL1764.html>.

http 3: "Walters Ms. W.540 Gospel Book", Digitized Walters Manuscripts, Walters Ms. W.540, Gospel Book, The Walters Art Museum. Erişim tarihi: 26.09.2023.  
<https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W540/description.html>.

### Görsel Kaynaklar

**Görsel 1.** Rabanus Maurus, "Dünya'nın Harikaları", 1475, Aydınlatılmış El Yazması, Bibl.Vatican Pal.lat 291, f.75v.Vatikan. (1023 tarihli, British Library MS Harley 2799, Montecassino cod.132 f.166 örneği tam kopyası) [https://digi.vatlib.it/view/bav\\_pal\\_lat\\_291](https://digi.vatlib.it/view/bav_pal_lat_291), Erişim tarihi 26.09.2023.

**Görsel 2.** \_\_\_\_\_, "Dünya'nın Harikaları", Solinus Kopyası 13.yy, Aydınlatılmış El Yazması Ms İtalian, cod C.326 inf f.57r. Biblioteca Ambrosiana Milan. Rudolf Wittkower, .Marvels of the East. A Study in the History of Monsters. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, (5), 1942, fig. 42a.

**Görsel 3.** \_\_\_\_\_, (Detay) "Sinosefalos", Ebstorf Dünya Haritası, 1234-1240, Parşömen, Röprodüksiyon. çap 3,57m. Kuzey Almanya Ebstorf Manastırı Üretimi, Leuphana Universität Lüneburg, Almanya.<https://warnke.web.leuphana.de/hyperimage/EbsKart/index.html#O9999/>, Erişim tarihi 26.09.2023.

**Görsel 4.** \_\_\_\_\_, "Sinosefalos", Sir John Mandeville'in Seyahatleri Kitabı, 1410-1420, Minyatür, 165 x 125 cm, Royal 17CXXXVIII f. 43. British Library Koleksiyonu London. <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=17444>, Erişim tarihi 26.09.2023.



**Görsel 5.** \_\_\_\_\_, "Sinosefalos", Marco Polo Livre des Merveilles, 1410-1412, Minyatür, 17x16 cm. MS Français 2810, f. 76v. Bibliothèque Nationale de France, Paris. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10021503v/f160.item> , Erişim tarihi 26.09.2023.

**Görsel 6.** \_\_\_\_\_, "İsa ve Sinosefalos", Kiev Mezmuru, 1397, Aydınlatılmış El Yazması, Boris Yeltsin Başkanlık Kütüphanesi Koleksiyonu, 61/468, Saint-Petersburg. [https://www.prilib.ru/item/465928\\_](https://www.prilib.ru/item/465928_), Erişim tarihi 26.09.2023.

**Görsel 7.** \_\_\_\_\_, "Sinosefalos Aziz Christopher ve Aziz Georges", 733, İkon, Pişmiş Toprak, 32 x 20 x 4,5 cm. Devlet Arkeoloji Müzesi, Skopje, Makedonya. [https://varvar.ru/arhiv/gallery/ikona/christopher/chritopher1.html\\_](https://varvar.ru/arhiv/gallery/ikona/christopher/chritopher1.html_), Erişim tarihi 26.09.2023.

**Görsel 8.** \_\_\_\_\_, "Sinosefalos Aziz Christopher", 1162, Minyatür, Annales Cod.hist.fol.415, 105:fol. 50r. The "Codex Historicus", Zweifalten Manastırı Usuardus Martirologium, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Almanya. [https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx\\_dlf%5Bid%5D=13716&tx\\_dlf%5Bpage%5D=105](https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=13716&tx_dlf%5Bpage%5D=105) , Erişim tarihi 26.09.2023.

**Görsel 9.** Aristakes, "Pentecost", 1475, Aydınlatılmış El Yazması, 17x11.5 cm, Walters Manuscript W.540, fol. 14r, Walters Art Museum Illuminated Manuscripts, Baltimore, USA. [https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W540/description.html\\_\\_](https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W540/description.html__), Erişim tarihi 26.09.2023.

**Görsel 10.** \_\_\_\_\_, "Sinosefalos Aziz Christopher", 1395-1453, İkon, Ahşap Üzeri Tempera, 35 x 41.9 cm. Benaki Müzesi, Atina, Yunanistan. [https://ia600607.us.archive.org/14/items/400OrthodoxIcons-05-May/09-hrisofor2.jpg\\_](https://ia600607.us.archive.org/14/items/400OrthodoxIcons-05-May/09-hrisofor2.jpg_), Erişim tarihi 26.09.2023.

**Görsel 11.** \_\_\_\_\_, "Sinosefalos Aziz Christopher ve Aziz Stephen", 1700, İkona, Ahşap Üzeri Tempera, 21x16cm. İkonen Museum, Recklinghausen. Almanya. [https://www.wga.hu/index1.html\\_](https://www.wga.hu/index1.html_), Erişim tarihi 26.09.2023.

**Görsel 12. (Detay)** \_\_\_\_\_, "Sinosefalos Aziz Christopher", 1563-1564, Duvar Resmi, Yaroslavl Spa Preobrazhensky Katedrali. Yaroslavl, Rusya. <https://varvar.ru/arhiv/gallery/ikona/christopher/chritopher8.html> , Erişim tarihi 26.09.2023.

## 1960 SONRASI SANATÇI KİTAPLARININ DÖNÜŞTÜRÜCÜ ETKİSİ BAĞLAMINDA TOM PHILLIPS'İN "A HUMUMENT" ESERİ

### TOM PHILLIPS'S "A HUMUMENT" IN THE CONTEXT OF THE TRANSFORMATIVE EFFECT OF POST-1960 ARTIST BOOKS

Mehmet Dere<sup>\*</sup>, Şerafettin Dedeoğlu<sup>\*\*</sup>

#### Öz

Bu çalışma, sanat tarihinde kitap formunun önemine odaklanan bir derleme çalışmasıdır, özellikle 1960 sonrası sanat nesnelere inceleterek. Sanatçı kitaplarının süreçlerini ele alarak, Tom Phillips'in "A Humument" adlı eseri aracılığıyla metin ve görsel sanatın etkileşimini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, 1960 sonrası sanatçı kitaplarına odaklanmış ve özellikle Phillips'in "A Humument" adlı eserinin, mevcut bir romanın sayfalarını yeniden tasarlayarak ve orijinal metinden yeni anlamlar ve imgeler çıkararak nasıl dönüştürücü bir etki yarattığını detaylı bir şekilde incelemiştir. "A Humument," Phillips'in metni sadece anlam içermeyen bir yapı taşı olarak değil, aynı zamanda görsel bir ifade biçimi olarak ele aldığı yenilikçi bir sanat eseri olarak öne çıkar. Bu bağlamda, eser, sanatçı kitaplarının metin ve resim arasındaki ilişkiyi nasıl dönüştürebileceğine dair etkileyici bir okuma sunan bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Çalışma, 1960 sonrası sanatçı kitapları ve Phillips'in eserini oluşturan kavram ve imge diyalektiğinin metinlerarası boyutunu tartışmaya açan bir analiz sunmayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanatçı kitapları, Tom Phillips, A Humument, Metin ve imge, Görsel ifade, Deneysel Sanat.

#### Abstract

This study is a compilation study focusing on the importance of the book form in art history, especially by examining art objects after 1960. By addressing the processes of artist books, it aims to examine the interaction of text and visual art through Tom Phillips's work "A Humument". The study focused on post-1960 artist books and examined in detail how Phillips's "A Humument" created a transformative effect by redesigning the pages of an existing novel and extracting new meanings and images from the original text. "A Humument" stands out as an innovative work of art in which Phillips treats text not just as a building block without meaning, but also as a form of visual expression. In this context, the work is considered as an example that offers an impressive reading of how artist books can transform the relationship between text and image. The study aims to present an analysis that brings into question the intertextual dimension of the dialectic of concepts and images that constitute post-1960 artist books and Phillips' work.

**Keywords:** Artist's books, Tom Phillips, A Humument, Text and imagery, Visual expression, Experimental Art.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 03.10.2023 - Kabul tarihi: 27.12.2023.*

<sup>\*</sup> Dr.Öğretim Üyesi, İstanbul Topkapı Üniversitesi, Plato MYO İngilizce Grafik Tasarım Bölümü, mehmetdere@topkapi.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6919-2333>, İstanbul/TÜRKİYE.

<sup>\*\*</sup> Dr.Öğretim Üyesi, İzmir Kavram Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü serafettin.dedeoglu@kavram.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-4972-7687>, İzmir/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Geçmişten günümüze kitap, bir form anlamında günlük yaşantımızda önemli bir yer tutmaktadır. Form olarak kitaplar; hikâyeler anlatmak, yaşanan tarihi arşivlemek ve içinde yaşadığımız dünyamız hakkında bilgi paylaşmak için kullanıldılar. İster elle yazılmış, ister sayfalara basılmış, isterse de dijitalleştirilerek çevrimiçi ortama aktarılmış olsun, kitapların üretilme biçimleri zaman içinde gelişse de bir ihtiyaç nesnesi olarak zamansız olmaya devam etmektedir.

Melike Taşçıoğlu, “Bir Görsel İletişim Formu Olarak Kitap” isimli çalışmasında kitap biçiminin zaman ve coğrafyadaki değişikliklerle süreç içinde geliştiğini açıklamaktadır. Yazar, başlangıçta yazılı iletişim ihtiyacının; kil tabletler ile karşılandığını, ancak yazı kullanımı yaygınlaştıkça, parşömenler gibi daha pratik ve taşınabilir formlar kullanıldığını ifade etmektedir. Ancak ne kil tabletler ne de parşömenler bugün kitapları akla getiren formlar değildir (Taşçıoğlu, 2013).

Kitabın, içeriği ve onu nesnel olarak da değerli hâle getiren fiziki yapısıyla zarar görmeyecek ve az yer kaplayacak bir biçimde arşivlerde yerini alması gerekmektedir. Kitabın, formu ve içeriğinin bütünsel olarak muhafazasının yanı sıra bir mekân içerisinde çoklu olarak kurgulanması da başka bir problemdi. Melda Öncü Yıldız, konuyla ilgili makalesinde kitap formunun, kilden papirüse, ağaç levhalara, pergamentin biçimi olan kodekse (el yazması) kadar değişim serüvenini incelemiş ve kitap ile ilgili tanımlamaların bulunduğu döneme göre farklı yaklaşımlar gösterdiğini ifade etmiştir. Kitap, form olarak gelişim sürecinde ise ticari bir nesne hâline gelmiş, sanat kapsamında kitap süslemeleri üretilmiştir. Yazar, yazı malzemelerinin etkisini kitabın şekillenmesi ile ilişkilendirerek şu şekilde ifadelendirmiştir: “...’ağaç kabuğu’ anlamına gelen ‘libre’ ile ‘deri’ anlamına gelen *diphthera*, zamanla yazı malzemeleri değil, kitap için kullanılmıştır” (Yıldız, 2014:227).

Kitap formu, sosyo-kültürel tarihi içerisinde, fiziki yapısı ve kullanım amaçları bakımından bulunduğu coğrafi konum ve kültüre göre değişkenlik gösteren bir olgudur. İnsanlık tarihinin gelişimine bakıldığında koruyucu iki kapak arasında, sayfalardan oluşan yapısı, kapağına verilen önem ile bağlantılı olarak süslenmiş, özenle ciltlenmiş ve üzerindeki çok değerli

süslemeleriyle estetik bir nesne haline getirilmiştir. Ancak kitap, öncelikli olarak üzerindeki estetik uygulamalara rağmen kendisi bir sanat nesnesi olmaktan öte her zaman bilgiyi aktarma ve koruma amacıyla kullanılmıştır.

Kitabın üretim yöntemlerindeki ilerlemeler, kitapların biçimi ve içeriği üzerinde sorgulamalar, deneyler gerçekleştirmek için yeni fırsatlar sunmuştur. Yıldız'a göre, bu gelişmeler, Modernizm'in başlangıç macerası ile birleşerek kitapların farklı amaçlar için kullanılmasını ve sanatsal bağlamda yeniden tanımlanmasını mümkün kılmıştır. Yazarın ifadesiyle "Önceleri metinlerin ya da görsel sanat yapıtlarının sergilenme alanlarından biri olan kitabın, başlı başına bir sanat mekânına dönüşmesi süreci de böylece başlamıştır" (Yıldız, 2012:170).

Bir "sanatçı kitabı" ile kastedilen şeyin ne olduğunu anlamak istiyorsak bu sürecin ilk adımı, bir "sanat kitabı" ile "sanatçı hakkında bir kitap" arasındaki farkı net bir şekilde tanımlama gerekliliğidir. Sanatçı kitapları, sadece bir sanatçının eserlerini içeren kitaplar olarak kabul edilen koleksiyon çalışmalarından daha fazlasını içermektedir.

Sanatçı kitabı, bireysel bir sanat eseri gibi bütünlük gösteren bir çalışma olmasının yanında bir anlamda kitap formundaki sanat eseridir. Tek bir fikri veya kavramı iletmek amacı taşır, örneğin tek bir resim gibi. Sanatçı kitapları, kendi içinde bir türü temsil ederler (Burkhardt, 2006:248-268).

Sanatçıların kitapları, son derece detaylı ve ayrıntılara dikkat edilerek hazırlanmış benzersiz eserlerdir. Bazıları deneysel ve daha çok ressam veya heykeltıraş olarak bilinen sanatçılar tarafından sanatsal uygulamalarını aktarmanın bir yolu olarak üretilmektedir. Nancy Tousley, bir sanatçı kitabının tanımsızlığı ve değişken doğasını, onun ulaşılmaz yönü en güçlü erdemi olarak nitelendirmektedir: "Bir sanatçının kitabının, esnek biçiminin yenilikçi uzantıları kadar çok tanımı vardır... Bu değişken durum... Sanatçının kitabının doğasını tanımlar" (Tousley, 1990).

Günümüzde, sanatçılar tarafından üretilen kitaplar ve kitap sanatı, kitap-nesneleri ve benzeri kitap temalı çalışmalar arasındaki sınırlar kısmen belirsizleşmiş gibi görünmektedir. Ancak, sanatçı kitaplarının en önemli ayırt edici özelliği, diğer türlerden farklı olarak, başka

şekilde ifade edilemeyecek sanatsal yaratımların mekânı ve bağımsız olarak üretilebilen eserler olma olasılığıdır. Bu tür kitaplar, sanatçıların yaratıcılıklarını serbestçe ifade edebilecekleri, özgün ve deneysel çalışmalar yapabilecekleri bir alan sağlamakta ve bu nedenle hâlâ sanat dünyasında özel bir konuma sahip olmaktadır (Yıldız, 2012:180). Sanatçı kitapları, sadece bir bilgi taşıyıcısı olarak değil, kendisi başlı başına bir sanat eseri olarak da kabul edilmekte ve sanatın farklı disiplinleriyle kesişim noktalarında önemli bir rol oynamaktadır. Bu nedenle, günümüzde sanatçı kitaplarının sanatsal yaratımın zenginliğini ve çeşitliliğini vurgulayan önemli bir ifade biçimi olduğu fikri giderek daha fazla kabul görmektedir.

Makalenin ilerleyen bölümlerinde, 1960 sonrası sanatçı kitapları ve Tom Phillips (1937-2022) tarafından gerçekleştirilen *A Humument* adlı eser iki başlık altında detaylandırılacaktır. 1960 sonrası için detaylandırıldığı kısımda, sanatçıların bir mekân olarak sanatçı kitaplarına biçim ve içerik olarak müdahalesi, üretimlerinin sorgulanması ele alınacaktır. Diğer bölümde ise, Phillips'in eser üretim olgusu deneyiminin, bazen çizerek orijinal metindeki cümlelerin bazılarını bırakırken, sayfaların bazılarını çizilmiş, boyalı ve kolaj olarak yeniden nasıl ürettiği, eserlerinde kullandığı görsel elemanlar ile birbirine farklı şekilde eklenen yapıların konumlanması irdelenecektir. Kısacası *A Humument* eserindeki müdahaleler, üzerleri karalanmış sözcükler ya da işlenmiş kelimeler, portreler, boşluğun sayfalarda kullanımı ve bir başka deyişle semantik olarak derinliği, hiç görülmeyen anlamlara ufuk açan katmanları çözümlenmeye çalışılacaktır.

## 2. 1960 Sonrası Sanatçı Kitapları

Günümüzde sanatçının sanatsal üretimi olan sanatçı kitabı, kitap eser anlamında kendi gerçekliğinin gücünü arkasındaki duvardan almayan bir forma, aynı zamanda çerçeveleri yıkan ve kendisine dokunulmasını sağlayan bir nesneye dönüşmüştür. Özellikle 20. yüzyıl ve sonrasında sanatçıların eserlerindeki estetik deneyimler incelendiğinde estetik dönüşümler daha net gözlemlenmektedir. Sanatçılar yüzyıllardır kitap üretiminde aktif olarak varlık göstermektedirler. Sanat nesnesi anlamında ise sanatçı kitabı, 1960'ların sonlarına kadar uzanan nispeten yeni bir sanat üretim alanı olarak ortaya çıkmaktadır.

Sanatçı defterleri veya eser olarak kitap formları, kitap ve sanat dünyasını birleştirir. Bu üretimler, genellikle sanat eseri olarak kavramsallaştırılan geleneksel kâğıt ve elle üretilen

otantik el yazmalarıyla ilişkilendirilir. Bu eserler ya ticari olarak yüksek tirajlarda basılır ya da sanatçının isteğine göre sınırlı sayıda yayınlanır. Eserler bazen de "benzersiz" olarak adlandırılan, türünün tek örneği nesnelere olarak üretilmektedirler. Geleneksel kodeks formunun yanı sıra, sanatçı kitapları; kaydırma, akordeon kıvrımları, yelpaze kıvrımları, kapı kıvrımları, jaluzi kıvrımları, açılır kitaplar formlarında veya bir kutuda bulunan gevşek yapraklı sayfalar gibi çok farklı biçimlerde okuyucunun karşısına çıkmaktadır (Görsel 1).

Sanatçı kitapları; fotoğraf, şiir, deneysel anlatım, baskı resim, görsel sanatlar, grafik tasarım ve yayıncılık gibi birçok sanatsal ifade formunun kesişim noktasında yer almaktadır. Bu bağlamda müzelerin, kütüphanelerin ve özel koleksiyonerlerin seçkilerinde kendilerine dikkate değer bir yer edinmektedir. Bazı sanatçılar kitap formunun arşivsel etkileyciliğinden ve yaratıcı potansiyelinden yararlanırken, bazıları da kitabın şekillendirilebilir ve malzeme çeşitliliğini barındıran yapısal bir keşif alanı olma kapasitesiyle ilgilenmişlerdir.

"Sanatçının kitapları, bir sanatçının nihai görünümü üzerinde yüksek derecede kontrole sahip olduğu kitaplar veya kitap benzeri nesnelere tanımlar; kitabın kendi içinde bir sanat eseri olması amaçlanır" (Bury, 1995:1).

"Sanat nesnesi" olarak sanat eserinin; estetik değeri, fiziksel özellikleriyle açıklamaya, tanımlamaya çalışan Modernizmin görsel sanat hareketleri içinde çok sayıda tarihçi açısından teori ve tarihsel perspektif ile iç içe geçtiği ifade edilebilir. "Nesne" terimi, yirminci yüzyılda, sanat eserini bir sanatçının emeğinin eşsiz bir ürünü, teknik ve sanatsal yeteneklerinin bir temsili olarak algılayan "modern sanatı" tanımlamak için kullanılmıştır. Bu bağlamda bakıldığında bir sanat nesnesi olarak kitap formunun, öncelikle nasıl sanatsal bir işlev için yapılan ve değer verilen bir form olduğunu problematiğinin ortaya konulması gerekir (What Is Modern Art?, t.y.).

Tarih boyunca kitaplar pahalı ve ulaşılması zor nesnelere ziyade, birçok kişi için erişilebilir bir seri üretim malzemesi haline gelmiştir. Teknolojik ilerlemeler, "özellikle ofset ve foto-kopyalama baskı alanındaki gelişmeler, kitap üretimini maddi anlamda ekonomik bir külfetten kurtarmış ve sanatçıların kendi kitaplarını kolaylıkla üretebilecekleri bir ortam sağlamıştır" (Rossman, 2003). Sanatçı kitabı, sadece sanat üretmek ve paylaşmak amacıyla kitap formatında bilinçli olarak çalışan sanatçıların aradığı bir arzu nesnesi olarak konumlanmaktadır.

Bununla birlikte, sanatçı kitabı terimini katı ve kesin bir şekilde tanımlamak bir paradoks olacaktır. Johanna Drucker, "Sanatçı Kitapları Yüzyılı" adlı kitabında sanatçı kitaplarını, kendisine katkıda bulunan tüm unsurlar ve etkinlikler tarafından yaratılan bir alan olarak tanımlamaktadır:

...kaliteli sanatsal baskı, bağımsız yayıncılık, kitap sanatı geleneği ve el sanatları, resim, Kavramsal Sanat ve diğer politik bir ilhamla hareket eden sanat etkinlikleri ve aktivist üretim, geleneksel ve deneysel çeşitleri içeren performans, somut şiir, deneysel müzik, bilgisayar ve elektronik sanatlar ve son olarak, resimli kitap geleneği, livre d'artiste (Drucker: 1995).

Sanatçı kitapları günümüzde resim veya heykel gibi bir sanat formu olarak karşımıza çıkan, ancak temel olarak nesne-kitap olan formlardır. Kitap illüstrasyonlarının çok daha eski bir geçmişi olduğu bilinse de "sanat nesnesi olarak kitap özellikle 20. yüzyılın bir ürünüdür" (Drucker: 1995). Bu kitapların ilk örneklerden bazıları, Fütüristler ve Dadaist sanatçılar tarafından yapılan siyasi amaçlı broşür ve dergilerinde, Fluxus sanatçıları tarafından üretilen performanslarında ve kavramsal sanatçıların (sanat nesnesini maddesizleştirmek anlamında) çalışmalarında cisimleştirilmiştir.

Drucker, bu anlamda bir sanatçı kitabının nihai ürün değil, bir süreç olduğunu ve sanatçıların, yazarların, matbaacıların ve uygulayıcıların hâlâ "yeni çağdaş" tanımını geliştirdiğini belirtmektedir. Drucker'ın çalışması, sanatçı kitapları alanının yanı sıra sanatçı kitabının bir tür olarak tarihsel şekillenmesine vurgusu önemlidir. Bu çalışma sanatçı kitaplarının gelişimini Rus Fütürizmi ve Sürrealizm akımından Fluxus'a Kavramsal Sanat'a ve postmodern döneme kadar farklı sanat hareketleri üzerinden takip etmektedir.

Günümüzde birçok sanatçı, bir tuval veya farklı birçok medyum ile net bir şekilde aktarılamayan fikirlerle ve zor meselelerle başa çıkmak veya bir anlatı oluşturmak için kitap formatını kullanmaktadır. Bazı sanatçı üretimi kitaplar, sanat ve edebiyatı bütünleştirirken bazı sanatçıların kitaplarında ise hiçbir metin yoktur. Bir sanatçı tarafından yaratılan eser-kitap, yani bir sanatçı kitabının doğası, görünümü ve amacı, bir kişinin kütüphane raflarında bulabileceği kitap formatından temelde farklı bir niyetsellik içermektedir.

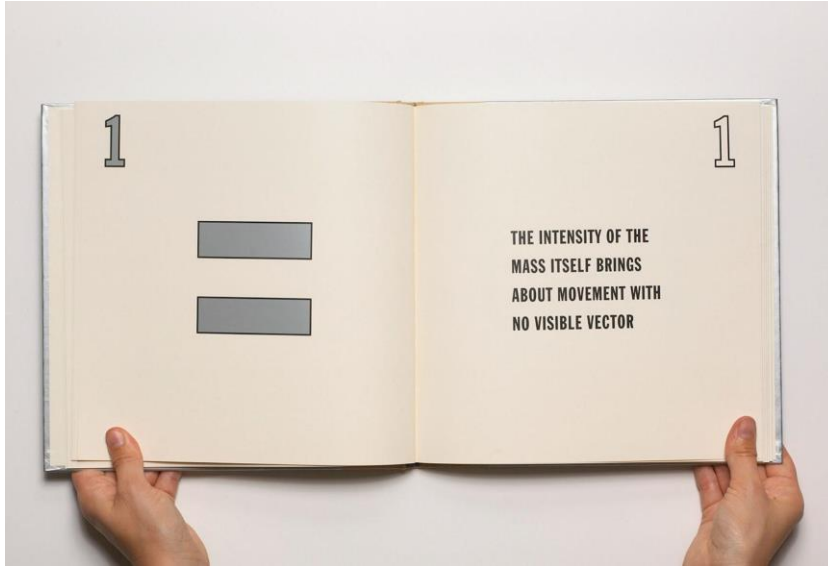


**Görsel 1.** Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip View Los Angeles*, 1966, Akordeon şeklinde düzenlenmiş fotoğraf kolajı. The Museum of Modern Art Collection, Los Angeles.

Sanatçı kitapları, kitabın tüm form ve boyut algısına karşı gelmekte ve kapsayıcı bir tanımlamaya direnmektedir. En temel düzeyde bir sanatçı kitabı, bir kitap biçimindeki veya bir kitap fikrinden ilham alan bir sanat eseridir. 20. yy. geliştirilen sanatçı kitabı, sanat ve edebiyat alanında büyük disiplinler içerisinde var olan bir etkiye sahiptir. Bu kitaplarda, resim ve metin ilişkilerine, sayfa tasarımına, yapı ve malzemeye, ağırlığa, boyuta, şekle, koku gibi unsurlara dikkat edilmekte ve ciltli olarak üretilen bir kitap fikri üzerinde dinamik varyasyonların üretilmesi amaçlanmaktadır. Bazı sanatçı kitapları daha sonra üzerine basılabilecek, yazılabilecek; üzeri çizilebilecek veya boyanabilecek bir tuval oluşturmak için ciltleme, kesme ve katlama tekniklerini kullanan, küçük el yapımı baskılar olarak ortaya çıkarken, diğerleri baskıları daha büyük sayılarda seri olarak üretilen kitap üretimlerine referans vermektedir.

Kitap formu 1960-1970'li yıllarda Sol LeWitt, Lawrence Weiner ve Joseph Kosuth gibi kavramsal sanatçılar ile onları takip eden birçokları tarafından sıklıkla kullanılan bir tür araç olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda kitap formu, sanat ve düşüncenin bir ikametgâhı haline gelmiştir. Bu tavır kavramsal sanatçılar için, sanat nesnesinin meta statüsünü ortadan kaldırmaya yönelik “maddesizleştiren” bir stratejiyi ifade etmektedir. Sanatçılar bu bağlamda, yenilikçi, benzersiz, uzun ömürlü, saygın, dekoratif ve özel mülk olarak alınıp satılan sanat eserleri üretmek yerine, daha çok maddesizleşen bir sanatçı kitabı kavramına odaklanmaktadır (Görsel 2).





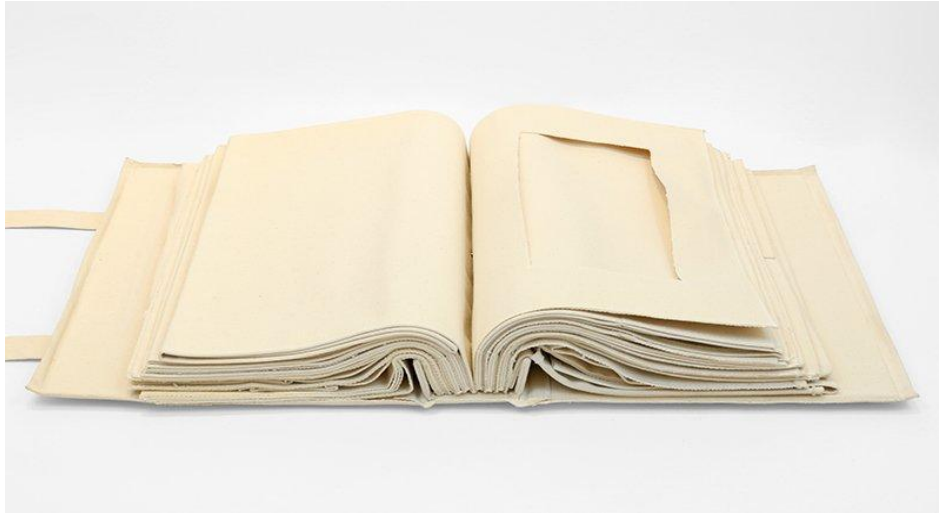
**Görsel 2.** Lawrence Weiner, *Displacement Published*, Dia Center for the Arts, 1991, 24,7x24,7cm, New York.

Sanatçı kitapları, sanatçıların farklı materyalleri, teknikleri ve formatları denemelerine; fikirlerini ve vizyonlarını aktarmanın yeni yollarını keşfetmelerine olanak tanır. Bu ürünler, geleneksel sanat eserlerinden daha kolay dağıtılabildiği ve paylaşılabildiği için sanatı deneyimlemenin daha demokratik ve erişilebilir bir yolunu da sunar. Sanatçılar, sanatçı kitaplarının önemini vurgulayarak hâkim sanat piyasasına meydan okumakta ve sanat dünyasında neyin değerli ve yatırıma layık olduğunu belirleyen değer sistemini sorgulamaktadır.

1960'lı yıllarda Kavramsal Sanat, ortaya çıktığında sanat dünyasının ticarileşmesine bir tepki olarak, maddi nesnesinin aksine sanat fikrine odaklanmaktadır. Bu nedenle, kavramsal sanatçılar, sanat piyasasının ticari çıkarlarından uzaklaşarak, yaratıcı sürece odaklanan fikirlerini sunmanın yollarını aramaktaydılar. Bu bağlamda sanatsal form olarak kitap, yüksek kaliteli görseller ve kitaplar üretmek anlamında maliyetli üretim süreçleri kullanmak yerine, sanatçıların ana malzemesi hâline gelmektedir. Bu, hem sanatçının hem de izleyicinin, temsil ve estetikle Modernizmin algısal kriterlerini eleştiren bir bakış olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece, sanat formu olarak kitap, yalnızca sürecin belgelenmesine indirgenmiş, bu sayede sanatçı form anlamında kitabı bir tür araç, sanat eserinin daha temel yönünün bir taşıyıcısı veya kavramı hâline getirmiştir. Alexander Alberro'nun da ifadesiyle "bir esere yaklaşıldığında, zorunlu olarak sanatçının fikrine (dolayısıyla niyetine) yaklaşılır" (Alberro ve Stimson, 1999:461).

Pop Art, Fluxus, Action Art, Arte Povera ve Kavramsal Sanat hareketleri, sanatçı kitabı kavramına önemli katkılarda bulunmuştur. Bu bağlamda kodeks formu, sanatçıların kavramsal sanat hakkındaki fikirlerini ortaya koymak ve yaymak için kullandıkları başlıca araç olarak konumlanmaktadır. İki ilke; yaygınlaştırma ve sergileme, sanatçı kitaplarıyla ilgili tartışmanın siyasi bileşenleri olarak ortaya çıkmaktadır. Kavramsal sanatçıları meşgul eden felsefi ve estetik soruların başında sanat düşüncesinin kendisinin yanı sıra L. Lippard tarafından icat edilen bir terim olan "maddesizleştirilmiş bir nesne arzusu" anlamında şekillenen bir ifade arayışı göz önüne çıkmaktadır (Lippard, 1973:3).

Fluxus Akımı örneğinde ise sanatçılar, sanatçı kitabının gelişimi için önemli sonuçları olan bir Fluxus stratejisi olan, sıradan materyallerin kullanımıyla bir kitap formu yaratarak "kitap-nesne" ile yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaçlamışlardır (Görsel 3). Fluxus'un sanatsal pratiği, izleyiciyi yapıtın bir parçası aracılığıyla, bir oyuncuya dönüştürmeyi amaçlar ve bu şekilde kitap formunu bir nevi "performans" hâline getirdikleri söylenebilir. Bu bağlamda Fluxus'un kitabı "okumak" değil, canlandırmak niyetinde olduğu ifade edilebilir. George Maciunas'ın antolojisinde, kitabını cıvatalar ve sayfalara birleşik zarflarla bağladığı görülmektedir (Görsel 4). Her bir zarf, farklı bir sanatçının çalışmasından oluşmakla beraber her parça tekil olarak özeldir.



**Görsel 3.** Franz Erhard Walther, *Handlungsbuch II* (Kullanım Kitabı II), 1963/1969, 19 1/4 x 15 1/4 x 4 1/4 inches (49 x 39 x 11 cm). Keten bir kutuda katlanmış ve dikilmiş ağır beyaz kanvas.



**Görsel 4.** George Maciunas, *Flux Year Box 1* (Kitap Versiyonu), 1964, Anthology of flat objects by Fluxus artists in an envelope 7 1/2 × 8 3/10 × 1 3/5 in | 19 × 21 × 4 cm, Museum of Modern Art (MoMA) | Whitney Museum of American Art | Museo Reina Sofia | Moderna Museet, Stockholm.

Bulutnu, hazır yapım (*ready made*) veya efemera nesnelere, sanatçının kitabını kavramsal ve duyumların dokunsal dünyasını izleyiciye kavranmak üzere açma görevini görmektedir. Bu bağlamda sanatçı kitabı, yalnızca bir sanatçı tarafından yapılmış veya tasarlanmış bir nesnedir. Bu yüzden sanat hakkındaki bir kitap veya bir sanat kitabı kavramlarıyla karıştırılmaması gerekir. Bazı sanatçılar salt bir bilgi nesnesi olarak kitap üretirken, bazıları ise eserlerinin koleksiyon parçalarını sergilemek için kitap formunu kullanmaktadırlar. Sanat tarihine bakıldığında kesilmiş, yırtılmış veya oyulmuş kitaplardan (Steven Cortright, Michael Badura Jürgen Brodwolf, Helfried Hagenberg) yanmış kitaplara (Bernard Aubertin, Hubertus Gojowczyk), ciltlenmiş veya zincirlenmiş kitaplardan (László Lakner, Konrad Balder Schauflen) üzerleri kauçuk, plastik, alçı, beton veya çamur gibi malzemelerle kaplanarlara (Dieter Krieg, Milan Knizak, Alice Kochs, John Latham, Dieter Roth, Wolf Vostell, Timm Ulrichs Erwin Wortelkamp) (Görsel 5) veya bloke edilmiş veya gizlenmiş metin içeren çeşitli sanatçı kitaplarının (Gerhard Rühm, Marcel Broodthaers, Martin Schwarz) geleneksel bir okuma eylemini reddettikleri görülmektedir (Arnar, 2017:58).



Görsel 5. Dieter Roth, *Open*, Unnumbered Pages, Vol. 06 "Book 3c", 1971, 23 x 17 cm, Flat.

Sanatçılar kitap olarak algıladığımız forma meydan okuyarak kuralları esnettikçe, bir sanatçının kitabı pek çok anlamda sıra dışı bir forma dönüşebilmektedir. Günümüzde birçok çağdaş sanatçı kitabının, kitap formundan ziyade ucu açık bir enstalasyon formuna gönderme yaptığı söylenebilir. Örneğin bazı sanatçılar kitaplarında kâğıt kullanmazken, bazıları ise sadece yakma, dikme, frotaj vb. müdahale yöntemleriyle maddesel anlamda farklı bir bakış açısı üretmeyi hedeflemektedirler.

Modern sanat akımları ile birlikte kitap, sanatçıların çalışma alanları arasına yukarıda sıralanan sanat akımlarının düşüncelerini etkili bir şekilde geniş kitlelere ulaştırabildikleri bir araç olarak girmiştir. 1960'lı yıllarda, kitabın sanatsal ifadeler için özel bir alan olarak kullanılması, aynı zamanda galeriler ve koleksiyonerler dışındaki daha geniş bir kitleye hitap eden bağımsız bir platform olarak ortaya çıkmasına vesile olmuştur: 1960'ların ABD'sinde, kitabı kişisel üretimler vesilesiyle, kurumsal bağımlılıklardan kurtarma isteği, sanatsal anlamda bir üretim hareketine yol açmıştır (Yıldız, 2012:177).

1973 yılında Moore College of Art tarafından Philadelphia'da düzenlenen, sanatçı kitaplarından oluşan ilk karma sergi, 1960'tan 1973 yılına kadar sanatçılar tarafından hazırlanır ve pek çok türden 250'den fazla kitabı içermektedir (Vanderlip, 1973). 1976 yılında ise sanatçı

kitaplarını yayınlayan ilk kurum kolektif bir kitabeve ve yayınevi olan Printed Matter, New York'ta kurulmuştur. Tarihsel olarak aynı yıl, "Franklin Furnace" adında sanatçı kitaplarını arşivleyen bir kurumun ortaya çıkması ise önemli bir diğer gelişmedir. 1980'li yıllarda ise sanatçı kitapları kendi devamlılığını sağlayan, sürdürülebilir bir alan hâline gelmektedir. Bu dönemden itibaren bir alan olarak sanatçı kitapları, daha fazla sanatçının uygulama yaptığı bir yere doğru evrilir. Ancak 1960'lar ve 1970'lerdeki demokratik, bağımsız ve aktivist üretimler, 1970'lerin sonlarına doğru, dönemin politik, kültürel ve ekonomik değişimlerden etkilenerek farklı bir yöne evrilmeye başlamıştır. Ekonomik, bağımsız ve demokratik üretimler sadece müze ve galeri izleyicilerine değil, daha geniş bir kitleye ulaşma amacı taşısa da bu dönemde bazı sanatçılar, özellikle Keith A. Smith gibi nadir ve özel üretimler veya tekil "eşsiz" eserler oluşturma yoluna gitmeyi tercih etmektedirler (Yıldız, 2012:180).

Görüldüğü üzere, sanatçıların kavramsal düşüncelerin rüzgârlarıyla kurgulanan çalışmaları, fiziksel anlamda da içeriğe senkronize olabilmesi için farklı baskı tekniklerinin uygulanmasına ön ayak olmuştur. Foto-kopyalama ve ekonomik baskıların aksine, geleneksel ve yüksek kaliteli baskı yöntemlerinin kullanımının tercih edilmesi kitap yapımında el işçiliğinin öne çıktığı gözlemlenmesine sebep olmuştur. İlk kez Joan Lyons tarafından 1985'te yayınlanan ve 1993'te yeniden basılan "Sanatçı Kitapları: Eleştirel Bir Antoloji ve Kaynak Kitap" adlı kitap, önde gelen uluslararası yazarların on farklı bakış açısını içeren makalesini ayrıntılı bir bibliyografya ile bir araya getirmiştir (Lyons, 1985).

1960'larda özellikle Seth Siegelau tarafından düzenlenen sergiler bir çeşit tarihsel dönüm noktası özelliğini taşımaktadır. Bu sergiler genel yapısı itibarıyla sanatçı kitabının kavramsal sanat alanındaki rolü ve sanat ile basılı malzeme arasındaki ilişki hakkındaki tartışmaları ateşleyen, geniş tartışmalara yol açmıştır. Siegelau, yayınlanmış katalog formunda sanatçı kitaplarını grup sergileri ile birlikte düzenledi. 1968 yılında Robert Morris, Robert Barry, Sol LeWitt, Carl Andre, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner gibi sanatçılar ile bir dizi sergi projesi ve yayına da başladığı görülmektedir. Sergi kataloğunda yer alan sanatçıların kendileri tarafından fotokopiler vasıtasıyla elde edilen bu yayınlar, başlı başına birer kitap sergisi olarak tasarlanmıştır. Bu bağlamda basılı sayfalar, geleneksel sanat reproduksiyonlarından ziyade birer sanat eseri olarak değerlendirilmektedir (Siegelau, 1968).

Katalog sergileri bu anlamda taşınabilirlikleri sayesinde, bir sergiyi sunmanın devrimci niteliğinin yanı sıra metin ve görüntüler oluşturmak anlamında fotokopi makinesinin radikal kullanımıyla da tanınmaktadır. Bu basılı özel yayınlar, sergi yönetimi kavramına meydan okuyan, sanatçı kitaplarının genişleyen bir izleyici kitlesiyle kavramsal sanat hareketinin bir parçası olarak görülmesine kapı aralamıştır. 1977 yılında Lucy Lippard'ın bir makalesi sanatçı kitabının konumunu şöyle tanımlamaktadır: "Genellikle fiyat açısından ucuz, format olarak mütevazı ve kapsam olarak iddialı olan sanatçı kitabı, sanat dünyasının dışına ve daha geniş bir izleyici kitlesinin kalbine giden yol aynı zamanda ağır bir umut ve ideal yükü için kırılğan bir araçtır: birçok kişi tarafından kolay daha kabul edilir." Lippard'ın sözleri, sanatçı kitaplarının sanat dünyasında ve ötesinde sahip olduğu gelişen konumuna işaret etmektedir (Lippard, 1985:45).

Yayın anlamında önemli bir dergi ise, aynı dönemde yayınlanan "Journal of Artists' Books" (JAB) olarak bilinmektedir. 1994-2020 yılları arası yayınlanan JAB, sanatçı kitapları ve kitap sanatlarına odaklanan önemli bir akademik dergi oluşumudur. Kurucusu Brad Freeman tarafından yönetilen JAB, sanatçı kitapları alanını eleştirel bir bakış açısıyla incelemekte ve kitap sanatları ile diğer kitap türleri arasındaki yaratıcı kesişim noktalarını keşfetmeye çalışmaktadır. JAB, sanatçı kitapları ve yapımcıları hakkında yazılar sunarak alanında önemli bir tarihsel referans kaynağı olarak kabul edilmektedir (Journal of Artists Books, t.y.).

Bu tür dergi ve süreli yayınlar, sanatçıların, sanat dünyasının ve kitap sanatının gelişmelerini takip etmek, eleştirel düşünceyi beslemek ve alan hakkında daha derinlemesine bilgi edinmek için değerli bir kaynaktır. Araştırmacılar, sanatçılar ve kitap meraklıları için bu dergi ve süreli yayınlar, önemli bilgi kaynakları anlamında hâlâ önemini korumaktadır. Güncel anlamda Sanatçı kitapları, çeşitli ifade biçimlerinin içerikle buluştuğu bir alanda, sosyal sorunlardan bireysel deneyimlere ve günlük yaşama kadar geniş bir yelpazede kendilerini cisimleştirmektedirler.

Sanatçı kitapları alanında yapılan araştırmalar ve eleştiriler, sanatçı kitaplarının sanat dünyasındaki yerini ve önemini daha iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır. Aynı zamanda sanatçı kitaplarının nasıl üretildiği, yayımlandığı, sergilendiği ve koleksiyonlara dâhil edildiği gibi konulara odaklanmaktadır. Bu araştırmalar, sanatçı kitaplarının günümüzde sanatın merkezi bir unsuru olarak kabul edilmesine katkı sağlamak ve sanat dünyasındaki sanatçı kitaplarının

geleceğini şekillendiren faktörler hakkında fikir vermektedir. Sanatçı kitapları alanında yapılan araştırmaların, akademik kaynaklarda ve sanat dergilerinde yayınlanması, bu konuda daha fazla araştırmacının katkıda bulunmasını ve bir konu olarak gelişmesini desteklemektedir. Bu üretimlerin kurumsallaşması ve sanat dünyasındaki önemi, sanatçı kitaplarının gelecekte daha da fazla araştırılması ve eleştirilmesi için bir platform oluşturmaktadır.

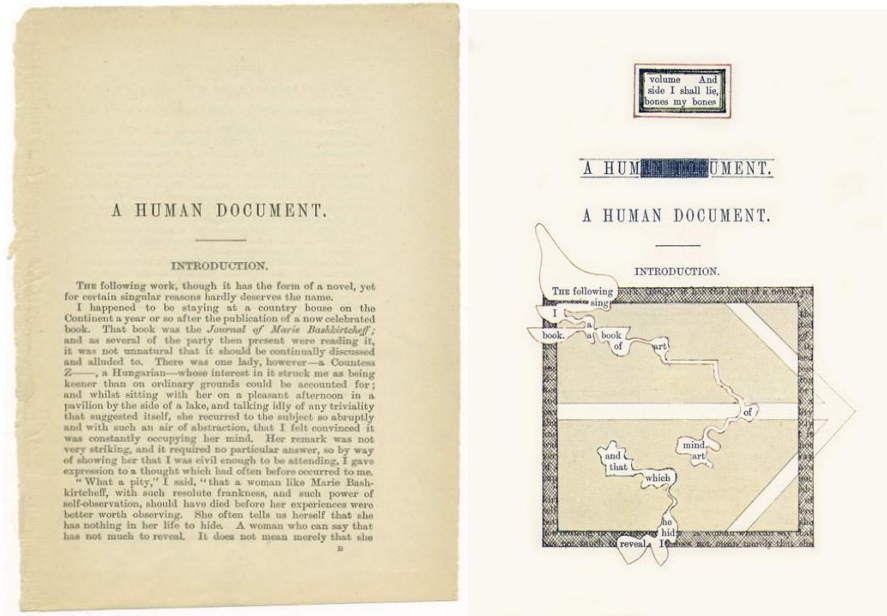
### 3. Tom Phillips ve 'A Humument' Eseri

Tom Phillips, belirli gerçeklere veya kanıtlara güvenmeden düşünceler öneren, tercih ettiği sanat formuyla tanınan bir sanatçıdır. Çalışmalarına kavramsal hassasiyetle yaklaşır, sıradan nesnelere ve görüntü sistemlerini büyük bir dikkatle inceler. Phillips'in çalışmaları, kısmen silinmiş veya hasar görmüş nesnelere yeniden yapılandırılmasını ve yalnızca temsilin ötesine geçen kolajlar oluşturmayı içerir. Phillips'in sanatı, bastırılmış hiper metinleri keşfederek ve izleyicilere sunarak geleneksel sınırlara meydan okumaktadır. Eserleri, avangart ve hiper metinleri unsurlarını içeren modern ve postmodern sanatın bir kombinasyonu olarak kabul edilir (Görsel 6).

Tom Phillips, resim, kolaj, özgün baskı, goblen<sup>1</sup>, film, bale, opera ve sahne tasarımı dâhil olmak üzere çeşitli mecraları kullanan özgün bir sanatçıdır. Phillips'in ürettiği eserler, çok sayıda sanatsal form ile kendini ifade eder ve kendi içinde beslediği ısrarlı tutkuyla da desteklenen bir görsel dilin izlerini taşımaktadır. Bunlar arasında resim (hem figüratif hem de soyut), opera (besteci, set tasarımcısı), somut şiir ve süs yazı formları, heykel ve mekâna özgü tasarımlar (mozaik, goblen, tel çerçeve nesnelere) yer almaktadır. Sanatçının düşünsel dünyasının yanı sıra; eleştirmen, küratör, çevirmen ve Kraliyet Akademisi Komite Başkanı gibi çeşitli sanatsal roller üstlenmiştir, tüm bu özellikler Phillips'in sanatına eklenerek katkıda bulunmuştur.

---

<sup>1</sup> Bir kumaş alt tabaka üzerinde karmaşık, resimsel tasarımlar oluşturmak için renkli ipliklerin iğne işleme yöntemi ile uygulanan sanat biçimi. Paşayeva, V., & Hamidova, Ü. (2010). "Goblen'de Kullanılan Teknik Yöntemler", <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/28820>, Erişim Tarihi: 22.06.2023.



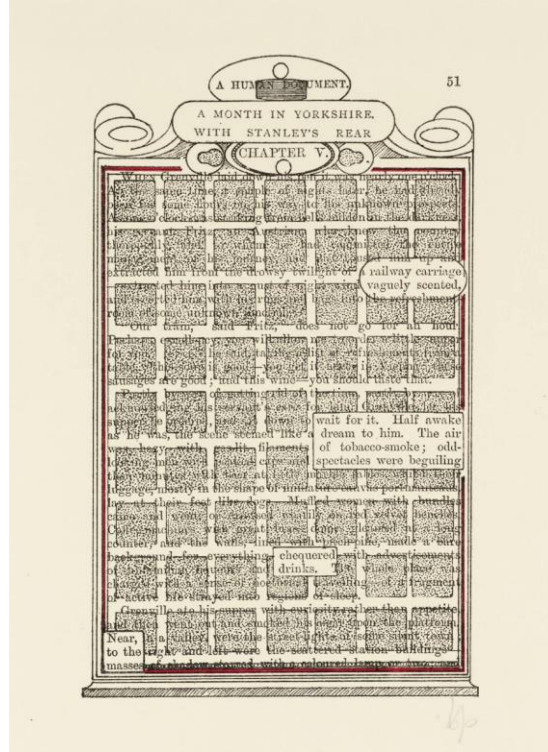
**Görsel 6.** *The Human Document* (Solda) Orijinal Sayfası ve Tom Phillips, *A Humument*'in ilk sayfası (Sağda), 1973 baskısı, 28x21 cm, Thames & Hudson.

Phillips 1960'ların başında başladığı kariyerinden günümüze odaklandığı sanatsal problem, gündelik hayatın maddi ve görsel izleridir. Phillips çalışma pratiği olarak, benzer malzemeleri bir araya toplamakta veya bir dizi eser üretmek için geri dönüştürmekte ve ardından bu gelişmeyi faaliyet günlüklerinde titizlikle belgeleyip çapraz referans vererek, genellikle çalışmasında günlük hayatın tekrarlarını ve yinelemelerini yansıtmaktadır. Phillips'in çalışmaları buluntu şiirleri, hazır nesnelere ve sıradan malzemelerden kolajları kullanmasıyla, gündelik hayatla ilgilenen birçok sanatsal ve kültürel hareketin (Dada, Sürrealizm, Sitüasyonizm ve Fluxus) bağlamında değerlendirilebilir. Bu sanat akımları, gündelik hayatın sıradanlığını kucaklamaktan çok, şok etme ve bozma teknikleriyle ona yeni anlamlar kazandırma eğilimlerine gönderme yapmaktadır. Phillips Oxford'da yaptığı çalışmaların yanı sıra, çizim ve Rönesans ikonografisi üzerine derslere katılmıştır. Sanatçı, Londra'nın güney mahallesindeki yaşantısı boyunca ve hayatının neredeyse tüm dönemlerinde üretimlerine devam etmiştir.

Makalenin ana konusu olan "A Humument", Tom Phillips'in tesadüfen ilk karşılaştığı ucuz romanı Londra'daki Peckham Rye'deki bir eskici dükkânından satın aldıktan sonra başlamıştır (Hawley, 2019). Tom Phillips'in "A Humument" ("Bir İnsan Abidesi") projesi, bir kitap olarak –orijinal başlığı silinerek- William Hurrell Mallock'un 1892 tarihli *A Human Document* adlı

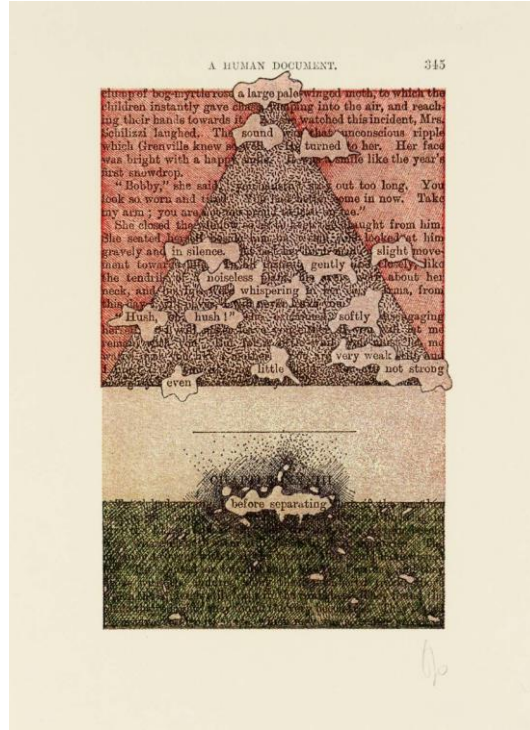


unutulmuş Viktorya dönemi romanına dayanan ve 1966 yılında başlayan çalışmasıdır. Eser sanatçının, alternatif hikâyeler ve gerçeküstü olaylar yaratmak için kolaj, kesim, süsleme ve diğer teknikler yoluyla orijinal metni değiştirdiği ve manipüle ettiği yeniden kurgulanan radikal bir üretdir (Görsel 7).



Görsel 7. Tom Phillips, *A Humument* Vol. II, 1970 baskısı, sayfa 51

Sanatçı 1973 yılında kitabın 367 sayfasının tamamını çizerek, boyayarak ve metnin üzerine kolaj yaparak tamamen yeni bir "işlenmiş kitap" oluşturmak için yeniden üretmiştir (Görsel 8). Sanatçı kendi karakterlerini, görsel ve metinsel şiiri, doğrusal olmayan iç içe geçmiş anlatıları değerlendirerek yeniden okumaya sunar. *A Humument* ilk olarak 1980'de kitap biçiminde yayınlanmış ve hızla bir sanatçı kitabı anlamında kült haline gelmiştir. Eser 2010 yılında, İpad için bir uygulama olarak dijitalleşmiştir. Bu dijital uygulama ile eserin sayfalarındaki detaylar etkileşimli bir biçimde incelenebilir hale gelmiştir (Shortis, 2010).



**Görsel 8.** Tom Phillips, *A Humument Vol. II*, 1970 baskısı, sayfa 345

Phillips, genişletilmiş seri projelerinin en uzununu olan bu çalışmanın 2016 yılında altıncı ve nihai sürümünü tamamlamış; orijinal çalışmasının tamamı dönüştürülene kadar, her sürümü art arda daha fazla sayfa ile yeniden düzenlemiştir. Böylelikle *A Humument*, Phillips'in eserlerinin bir mihenk taşı haline gelmiştir. Sanatçının bu projesini anlamının anahtarı, en başta Phillips'in Mallock'un romanı ile ilk olarak nasıl karşılaştığının hikâyesidir; sanatçı Londra'daki bir depoda dolaşırken, bir eskicide ucuz eski kitapların raflarına gelir ve üç peni (kabaca bir sent) karşılığında ilkinin satın alır. Bu kitap, uzun vadeli sanatçı kitap projesi başlamasına ciddi bir ilham kaynağı olarak iş görür. Bu tesadüfi keşif, Batı sanat tarihinde John Cage'in rastlantısal yöntemlerine hayran olduğu André Breton ve özellikle sürrealist anlamda, kendiliğinden keşfi ile yakından bağlantılı olarak okunabilir. Sanatçı, bilinçdışı geçmişi bir anlamda, arkeolojik bir keşif aracı olarak, Freud'un klasik psikanaliz fikrine dayanan gerçeküstü sanat akım yönteminin arketipsel bir örneğini kullanmaktadır. D. Kuspit, Phillips'in sanatçı kitabını bir "rüya eseri" olarak değerlendirir; "kişisel ama evrensel anlamı olan külçeleri çıkarmak için Mallock'un rüya romanını "yeniden hayal ettiğini" ifade eder (Kuspit, 2015).

Phillips'in, Oxford'da İngilizceye odaklandığı dönem ile Rönesans ikonografisinde çizim dersleri aldığı dönem aynı zamana rastlamaktadır. Bir sanatçı kitabı olarak *A Humument*'in formel ve içeriksel anlamda sanatsal veya edebi olmak üzere mevcut herhangi bir eser kategorisine dâhil edilerek okunması zordur. 1966'da Phillips, Victoria dönemi yazarı William Hurrell Mallock'un *Humument* projesine başlamıştır. Tom Phillips, ortaya çıkan ilk sanatçı kitabını önce 1973'te yayınladı ve bunu takiben beş baskı daha üretildi. Sanatçı, 1980 yılında ikinci bir versiyon üzerinde çalışmaya başladı ve 2022 yılında vefat edene kadar bu proje üzerine çalışmaya devam etti. Her sayfa özenle düzenlenip gözden geçirildi ve sonuç olarak spontane ve resmi olmayan bir anlatı oluşturulan *Humument* projesi, sanatsal yaratıcılığın uzun soluklu bir örneği olarak öne çıktı (tomphillips.co.uk, t.y).

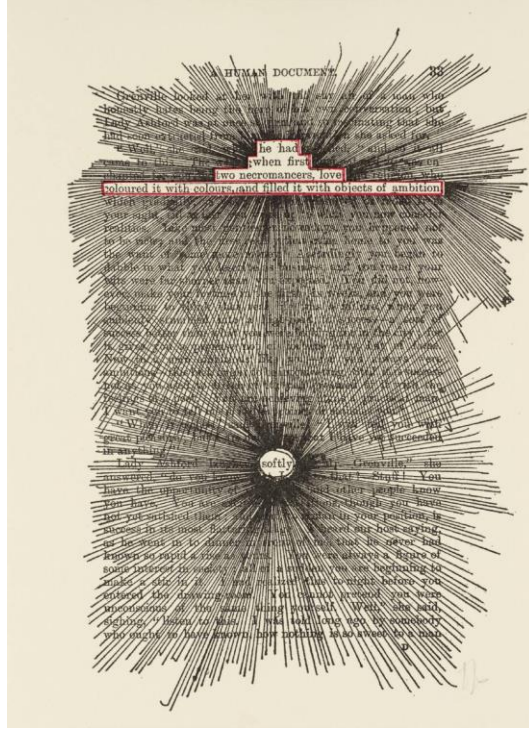
Mallock'un metni, evli bir kadın olan Irma Schilizzi'nin hikâyesine odaklanmaktadır. *A Humument: İşlenmiş bir Viktoryen Roman* olarak sanatçının (2016), uzun vadeli bir projenin nihai baskısıdır. Bu romanın yaratılmasında, Tom Phillips kitap içerisinde çeşitli müdahale teknikleri kullanmıştır. Sanatçının yöntemlerin en göze çarpan özelliği, alışılmadık yazılarıyla tanınan William Burroughs'tan ödünç aldığı parçalama tekniğidir. Phillips'in gerçekte yaptığı şey, yeni bir hikâye yaratmak için asıl metni kesip bazı kelimeleri eleyecek şekilde sayfada yeniden oluşturmaktadır. Phillips, parçalanma ve değişim olgusunu sadece dil düzeyinde değil, aynı zamanda formun anlatı yapısında da kullanmaktadır. Phillips, bu tekniği kullanarak, ilgi çekici ve aynı zamanda orijinal bir anlatı deneyimine kıyasla değiştirilmiş bir anlatı deneyimi olarak, anlatının maddi niteliklerini geliştirmektedir. Örneğin; kelime öbekleri veya cümlelerin kendi içinde anlam oluşturacak şekilde sayfa boyunca dağılmış halde bir kompozisyon oluşturması gibi. Bu şekilde eser, yukarıdan aşağıya ve soldan sağa okunan edebi bir kitap, orijinal olarak ortaya çıkan bir ciltli metin formuna meydan okumaktadır. N. Katherine Hayles özellikle edebiyat ile bilim alanlarında yaptığı katkılarla tanınmakta ve elektronik edebiyat, dijital medya, teknoloji ile anlatı arasındaki ilişkiyi inceleyen bir eleştirmendir. Hayles, teknolojinin insan deneyimine etkisini keşfeden ve yeni hikâye anlatma ve edebi ifade biçimlerini nasıl şekillendirdiğini araştıran yazılarıyla bilinmektedir. Hayles'a göre, Phillips'in kitabı "sanatsal olarak yeniden canlandırması, bastırılmış hiper metinlerin zenginliğini ve çeşitliliğini hatırlatarak yeniden önemli hâle getirmeyi" amaçlamaktadır" (Hayles, 2002:78).

“Palimpsest hipermetin” terimi, çeşitli medya türlerinde ve içeriklerinde bulunan farklı katmanları ve bağlamları ifade eder. Bu terim, metinlerin ötesinde daha derin anlamların ve ilişkilerin mevcut olduğu fikrini taşımaktadır. Tom Phillips'in projesi, bu bastırılmış “hipermetin”leri keşfetmeyi ve izleyiciye sunmayı amaçlayarak, geleneksel edebi ve sanatsal sınırları zorlamaktadır.

Eser, okuyucunun kolaylıkla fark edebileceği şekilde, kelimeler orijinal bağlamlarından çıkarılmış, çoğunlukla parçalanmış, bir nevi her yöne doğru hareket eden, hatta bazı durumlarda sayfanın kenar boşluklarının dışına çıkan “yollar” oluşturan çizgilerle bağlantılı bir nevi görsellik oluşturmaktadır (Görsel 9). Sanatçının projesi, metindeki sözcükleri değiştirerek alternatif hikâyeler ve sürrealist felaketler kurgulamaktadır. Aynı zamanda, projenin içinde Bill Toge adında bir karakterin hüzünlü hikâyesi anlatılmaktadır. Phillips'in bu projesi, sanatı modern ve post modern anlayışları birleştiren bir örnek olarak kabul edilmektedir. Besteci Richard Wagner'in "Gesamtkunstwerk" (bütünlüklü sanat eseri+) fikrini çağdaş dünyada yansıtmaya, eseri sürekli olarak yeniden yaratma ve dönüştürme fikirleri, projenin temelini oluşturur. Bu bağlamda *A Humument*, sanatın sınırlarını, anlamını ve geleneksel formlarını sorgulayan bir örnek olarak görülmektedir.

*A Humument*, Bill Hurrell'in sözleriyle, "postmodernizmin tanımlayıcı şaheseri" olarak kabul edilir (A Humument, t.y.). Postmodernizm, geleneksel anlatıları, normları ve yapıları sorgulayan bir harekettir. Phillips'in çalışması da bu anlamda, mevcut eseri değiştirme, dönüştürme ve farklı katmanlar ekleyerek yeni anlamlar yaratma fikirlerini yansıtır.

Buna rağmen eser; halk sanatının *sui generis* (kendine, şahsına münhasır takıntılı), Orta Çağ'da aydınlatılmış el yazmalarının son derece sofistike işçiliğine gönderme yapmakla beraber, 20. yüzyıl avangart sanatın tüm özelliklerine de sahiptir. Phillips'in eseri üzerinden yaptığı söyleşilerde eseri kendi tabiriyle “işlenmiş, müdahale edilmiş bir roman olarak” okuduğunu görmekteyiz (A Humument, 2015).



Görsel 9. Tom Phillips, *A Humument Vol. II*, 1970 baskısı, sayfa 33 (sağ)

Phillips'in çalışma alanında kullandığı sıradan nesnelere, özellikle fotoğraf ve kartpostal gibi imgeleri toplama, bu imgeleri bir araya getirme ve bunlar üzerinde müdahalede bulunarak çalışma edimi, sanatçının problematik anlamında gündelik hayat ile onun görsel temsili arasındaki karmaşık bir ilişkiye işaret etmektedir (Görsel 10):

Bir yandan, günlük varoluşun nüanslarının genellikle geleneklerin veya bilinenlerin arkasına gizlendiğini ileri sürmekte: 'keşke burada olsaydın/asla sıkıcı bir an olmasaydı' gibi kartpostal dilinden kaçamaklar; turizm endüstrisinin ütöpikleştirilmiş görüntüleri; profesyonel fotoğrafçılığın kusursuz kompozisyonları arasında ironik olarak mekik dokumaktadır. Phillips'in yinelemeli yöntemleri ve kasıtlı olarak sıradan konuları işlemesi, bu geleneklerin ardındaki asimetrik yapıya ve fay hatlarına işaret ederek gündelik hayatın gerçek can sıkıntısına dair bir farkındalık üretmektedir. Bu sıradanlıktan çoğu kez mizah çıkarılsa da bireylerin hayatlarının önemsiz detaylarına bağlılıklarında ve bu detayların kabul edilip kaydedilmesini istemelerinde de garip bir şekilde ikna edici ve dokunaklı bir şeyler olduğu söylenebilir. Phillips'in eseri bir nevi anlamın en küçük kelimelerde, jestlerde ve eylemlerde gömülü olduğunu öne sürdüğü, bu anlam yalnızca dolaylı ve tutarsız biçimlerde mevcut olmasına rağmen (Moran, 2016).

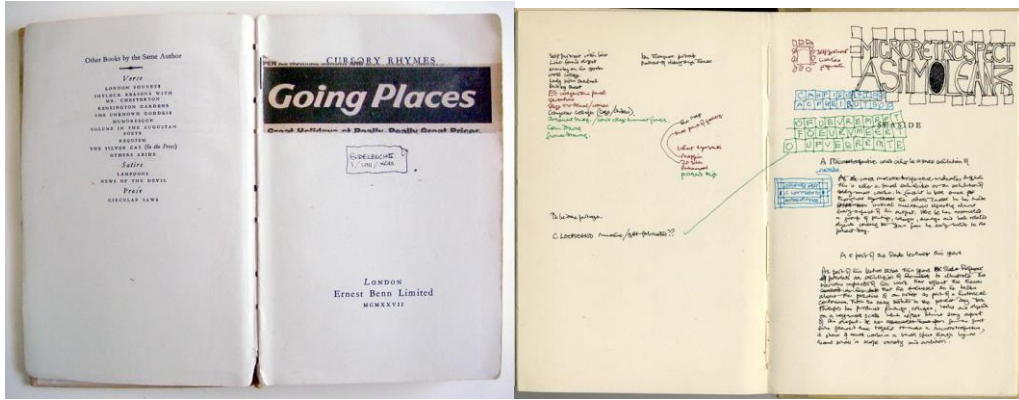
Bu yaklaşım sanatçının diğer bir eseri olan *Merely connect* adlı sanatçı kitabıyla paralel bir benzerlik taşımaktadır. *Merely connect*, yaklaşık 68 sayfadan sayısız gravür tekniği ve dijital görüntülerden oluşan bir kitaptır. Kitap içerik olarak çivi yazısı ve Arapça yazımın yanı sıra

Salman Rushdie'nin romanı *The Moor's Last Sigh*'dan ("Mağripli'nin Son İç Çekişi") elle yazılarak kopyalanmış birkaç metnini de içinde bulundurmaktadır (Görsel 10).



**Görsel 10.** Tom Phillips, *Merely Connect*, 1993. 12,5 x 17,6 cm, Carpenter Centre for the Visual Arts, Harvard University/Talfourd Press

Sanatçının genel olarak eserlerini, bir tür seyahat günlüğü veya birkaç cilt halinde ürettiği bir yolculuk deneyimi olarak okuyabiliriz. Philips'in kitap formları alışılmadık bir form olarak var olmaktadır. Okuyucu, metin olarak kitabı okurken sayfayı bir oyun gibi düzenlenmekte ve hangi yöne gideceğine karar vermekte özgürdür. Bu, anlamın yaratılmasında bir tür akışkanlığa ve olumsuzluğa işaret etmektedir. Sanatçının bazı sayfalarda birbiriyle kesişen cümlelere yer verilmesi, okuyucunun başta gelen cümleyi, hatta kelimelerin ait olduğu cümleleri ayırt etmesini zorlaştırması gibi durumlar okuyucuya çoklu okuma yolları ve özgürlük sağlamaktadır (Görsel 11). Sanat eleştirmeni Sebastian Smee eser hakkında "Ne bir roman, ne bir şiir, bir sanatçının kitabı ne de bir çizgi roman" diye yazmıştı; "A Humument tüm bu şeylerden biraz ve tartışılmaz bir şey: bir başyapıt" (Hawley, 2019).



**Görsel 11.** Tom Phillips, *Humbert's Obliterated Rhymes: Going Places*, 18,4x12,4 cm, Talfourd Press.

Sanatçı, düşünce olarak kitap formu, bir mesaj iletme vizyonuyla başlarken, sanatçının kontrolünde olmayan birden fazla anlam beraber yaratmaktadır. Bilindiği üzere sanatçıların kitabı belirli bir hedef kitleye pazarlanmayan özgün nesnelere. Sanatçılar kitap formunu "kişisel" ve bilinen bir varış noktasına ulaşmak için kullanırlar. Yazarın sanat eserini belirleyen alımlama süreçleri üzerinde, kontrolü veya alıcılar hakkında herhangi bir bilgisi yoktur. Sanatçı formunu üretirken Roland Barthes'in belirttiği gibi eserin gideceği yeri bilmediğini ifade eder. Barthes "Yazarın Ölümü" adlı ufuk açıcı çalışmasında, "metinlerarasılık" kavramını okuyucuyu sabit anlamın kısıtlamalarından kurtaran çoğulluk lehine genişletmektedir. Okuyucuların geleneksel güç ve otorite figürü olan "ölü yazar"dan kurtulmalarını savunur. Okuyucular olarak biz ise, kendi öznel arzularımızı bastırmak ve örtmek yerine, onları kabul etmek ve yüzeye çıkarmak için anlam gerçekleştirilmeye yatırım yaparız. Günümüzde bir sanatçının ürettiği eser olarak kitaba, bir kitap nesnesinin gerektirdiği gibi "ilgisiz" veya "mesafeli" bir tavır almaktan "pasif bir izleyici" veya bir ürünün tüketicisi olmaktan ziyade bir eserin inşasında yazarla eşit role sahip olduğumuz ifade edilebilir. Bir nevi kitap formunun içeriğinde okuyucu "tarihsiz, biyografisiz, psikolojisiz" olarak var olmaktadır.

Okur, bir yazı'yı oluşturan tüm alıntılarının hiçbirini kaybolmadan kaydedildiği yerdir; bir metnin bütünlüğü kökeninde değil, ulaştığı yerde bulunur, ancak ulaştığı yer artık belli bir kişinin özelliklerini taşıyan bir yer değildir: Okur, tarihi, biyografisi ve psikolojisi olmayan bir insandır; yazı'yı oluşturan tüm izleri aynı anda tutan biridir yalnızca (Barthes, 2013: 68).

Buna benzer bir düşünce Blanchot tarafından daha net bir şekilde ifade edilmektedir. Z. Bauman "Parçalanmış Hayat" adlı çalışmasında, yazar hakkındaki düşünceleri ile ilgili



Blanchot'un şu sözlerine yer verir. "Ne yazdığınızı asla bilemeyeceksiniz, hatta yalnızca bunu görmek için yazsanız bile... Eserden önce yazar henüz var değildir; eserden sonra ise artık yoktur" (Bauman, 2018: 93).

Phillips'in sanatsal tercihi, bir fikri belirli bir gerçek veya kanıt temelinde somutlaştırmadan önceleyen bir sanat üslubu dilini oluşturmaktadır. Bu eserler, düz anlamda bir kısmı silinmiş veya tahrip edilmiş nesnelerin toplumsal veya durumsal (konjonktürel) yeniden inşası ile ilgili sıradan bir kolaj veya bir tür müdahale olarak okunamaz. Phillips, posta kartları üzerinde yaptığı kelime değişiklikleri ile kavramsal anlamda müdahale etmekte; sıradan gibi gözüken eşya ve imge sistemlerini büyük bir duyarlılıkla irdelemektedir. Sanatçının Sheffield'deki Mappin Sanat Galerisi'ne ait bir kartpostalı kullanarak gerçekleştirdiği çalışmasında, ilgisini çeken şey, Victoria Dönemi'ne ait sıradan bir görüntünün gizemli ve belirsiz bir biçimde dönüşmesidir (Genç, 2017:162).

#### 4. SONUÇ

Kitaplar, insanlarla iş birliği yapma, sanatı tüketmenin farklı yöntemlerini inceleme ve başka yollarla iletilmesi zor olabilecek temaları ve fikirleri potansiyel olarak keşfetme fırsatı sunmaktadır. Sanatçı kitapları, genellikle kendi başlarına veya küçük bağımsız basın kuruluşları ya da topluluklar tarafından yayınlanmakta, eserler genellikle sınırlı sayıda veya türünün tek örneği olması anlamında önem taşımaktadırlar. Bu kitapları, 1960 sonrası sanatın dönüştürücü etkisini gösteren önemli bir platform olarak ortaya çıkar. Bu dönemde sanatçılar, geleneksel sanat formlarını sorgulayarak, yeni ve yenilikçi ifade biçimleri arayışına girmişlerdir.

Sanatçı kitapları kapsamında makalenin odaklandığı Phillips'in eserleri, aynı zamanda günlük hayatın sıradanlığını ve tekrarlarını ele alarak onları sanatsal bir ifade biçimine dönüştürme konusundaki kararlılığını yansıtmaktadır. Phillips, sıradan nesnelere, posta kartlarını ve diğer buluntuları kullanarak kendi görsel dilini yaratırken, izleyicilere günlük hayatın içinde gizlenmiş detayları görmeleri ve değer vermeleri için bir fırsat sunar.

Tom Phillips'in *A Humument* gibi eserleri, sanat ve edebiyat arasındaki sınırları aşmanın yanı sıra, metin ve resmin bir araya gelerek yeni anlamlar oluşturduğu, izleyiciye çok katmanlı ve etkileşimli bir deneyim sunan çarpıcı bir örnektir. Phillips'in izleyici ile etkileşimini 1960 ve



sonrası sanat anlayışı ile bağdaştırıldığında; 1960 sonrası sanatın, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak, sanat eserini deneyimleyen ve anlam oluşturan bir katılımcı haline getirme hedefini taşımıştır. Sanatçının çalışmaları aynı zamanda 1960 sonrası dönemin sanatsal ve kültürel bağlamını da yansıtmaktadır. O dönemdeki sanatçılar, mevcut normları sorgulayarak, sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi yeniden şekillendirmeye çalışmışlardır. Phillips'in sanatçı kitapları da bu çabaların bir ürünü olarak, sanatın toplumsal ve bireysel düzeyde nasıl dönüştürücü bir rol oynayabileceğini göstermektedir.

Tom Phillips'in sanat pratiği, geleneksel sanat ve edebiyat formlarını dönüştürerek yeni ifade biçimleri yaratma çabasını yansıtan önemli bir örnektir. Özellikle *A Humument* adlı eseri, Phillips'in sanatsal yaklaşımının bir temel taşı olarak öne çıkmaktadır. Bu eser, metin ve görsel sanatın kesişiminde benzersiz bir alan açmaktadır. Metnin parçalanması ve yeniden düzenlenmesi ile oluşturulan bu çalışma, okuyucuya hem metin içeriği hem de görsel kompozisyon aracılığıyla zengin bir deneyim sunmasının yanı sıra, metin ve resim arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmesine, anlamın çoklu katmanlarına derinlemesine nüfuz etmesine olanak tanır. Özetle Phillips'in eserleri, geleneksel sanat ve edebiyat formlarının ötesinde, yeni bir estetik deneyim sağlar.

Sonuç olarak, Tom Phillips'in sanatsal yaklaşımı, geleneksel sanat ve edebiyat formlarını dönüştürerek yeni bir anlam ve ifade biçimi yaratma çabasını vurgulamaktadır. *A Humument* gibi eserler, sanat ve metin arasındaki etkileşimi, okuyucunun katılımını ve anlamın derinlemesine keşfini teşvik ederek genişletir. Phillips'in sanatsal deneyimi, izleyicilere sıradanlığın ötesinde anlamlar ve estetik deneyimler sunmanın önemini hatırlatırken, sanat ve edebiyatın sınırlarını zorlayarak yepyeni ifade biçimleri ortaya koymaktadır.

**Kaynakça**

- Alberro A. ve Stimson B. (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. MIT Press.
- Barthes, R. (2013). *Yazarın Ölümü*, Dilin Çalışma Sesi. YKY.
- Bauman, Z. (2018). *Parçalanmış Hayat*, Ayrıntı Yayınları.
- Burkhart, A. L. (2006). *Mongrel Nature: A Consideration of Artists' Books and Their Implications for Art Education*. *Studies in Art Education*, 47(3).
- Bury, S. (1995). *Artists' Books: The Book As A Work Of Art, 1963-1995*. (No Title).
- Drucker, J. (1995). *The Century of Artist Books*. University of Michigan: Granary books.
- Genc, A. (2007). "Köktenci Sanatta Devrimsel Gelgit: Kavram-İmge Diyalektiği", *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 153-175.
- Hayles N. K. (2002), *Writing Machines*, Cambridge: MIT Press.
- Ho, T. L. M. (Ed.) (2016). *Book-eating book: Tom Phillips's A Humument (1966-)*. *Connotations*, 25(2), 288-299.
- Lippard, L. (1985). *The Artist's Book Goes Public*, In *Artists' Books: A Critical Anthology And Sourcebook*, Ed—Joan Lyons, Rochester NY: Visual Studies Workshop.
- Lippard, L. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. NewYork: Praeger Publishers.
- Lyons, J. (1985). *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Visual Studies Workshop.
- Taşçıoğlu, M. (2013), *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Kitap*, Yem Yayınları, İstanbul.
- Tousley, N. vd. (1990). *Learn to Read Art: Artists' Books*. Hamilton: Art Gallery of Hamilton, Print.
- Vanderlip, D. P. (1973). *Artists Books: Moore College of Art*, Philadelphia, Penn University Art.
- Yıldız, M. Ö. (2012). "Kitabın Bir Sanat Formu Olarak Yeniden Keşfedilişi: Yirminci Yüzyıl Sanatçı Kitapları", *Ç. Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 21, Sayı 2, Sayfa 169-184.
- Yıldız, N. (2014). *Eskiçağda Yazı Malzemeleri ve Kitabın Oluşumu*. Türk Tarih Kurumu, İstanbul.

**İnternet Kaynakları**

"A Humument", <http://ensembles.mhka.be/items/a-humument>, Erişim Tarihi: 16.08.2023.

"A Humument" (2015). <https://www.tomphillips.co.uk/works/artists-books/item/5286-a-humument>, Erişim Tarihi: 14.07.2023.

Arnar, A. S. (2017). "Books at Documenta: Medium, Art Object, Cultural Symbol", Documenta Curating The History of The Present. Sayı 33, Haziran. [https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-33/pdf/Oncurating\\_Issue33.pdf](https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-33/pdf/Oncurating_Issue33.pdf), Erişim Tarihi: 15.08.2023.

Hawley, R. (2019). 'A Humument' Is A Completely Novel Project, <https://theoutline.com/post/7731/tom-phillips-a-humument-interview>. Erişim Tarihi: 27.08.2023.

"Journal of Artists Books" <https://www.journalofartistsbooks.net/about>, Erişim Tarihi: 04.08.2023.

"What Is Modern Art?", [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/themes/what-is-modern-art/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/what-is-modern-art/) Erişim Tarihi: 15.08.2023.

Kuspit, D. (2015). *Tom Phillips- Flowers, Artforum*. <https://www.artforum.com/print/reviews/201509/tom-phillips-55637>, Erişim Tarihi: 28.07.2023.

Moran, J. (2016). *Tom Phillips and the Art of the Everyday*. <https://joemoran.net/academic-articles/tom-phillips-and-the-art-of-the-everyday-2/>, Erişim Tarihi: 20.08.2023.

Paşayeva, V., & Hamidova, Ü. (2010). "Goblen'de Kullanılan Teknik Yöntemler". *Sanat Dergisi*, (3). <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/28820>, Erişim Tarihi: 22.06.2023.

Rossmann, J. J. (2003). *The Term "Artists' Books"*, <http://www.library.yale.edu/aob/term.html>, Erişim Tarihi: 14.07.2023.

Shortis, L. (2010). *A Humument becomes an App for the iPad*, <https://www.tomphillips.co.uk/news/item/5256-a-humument-becomes-an-app-for-the-ipad>. Erişim Tarihi: 29.09.2023.

Siegelaub, S. (1968). *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner AKA the Xerox Book*. Primary Information. <https://www.primaryinformation.org/files/CARBDHJKSLRMLW.pdf>, Erişim Tarihi: 17.08.2023.

Tomphillips.co, (2015). Pages of Humument: Tom Phillips On His Show At Flowers Gallery by Vida Weisblum, Art News, August 6th. <http://www.tomphillips.co.uk/humument/essays/item/6261-pages-of-a-humument-tom-phillips-on-his-show-at-flowers-gallery-by-vida-weisblum>, Erişim Tarihi: 14.07.2023.

**Görsel Kaynaklar**

**Görsel 1.** Ed Ruscha, Every Building on the Sunset Strip View Los Angeles, 1966, Akordeon şeklinde düzenlenmiş fotoğraf kolajı. The Museum of Modern Art Collection, Los Angeles. <https://rdc.reed.edu/c/artbooks/home/ruscha-sunsetstrip>, Erişim Tarihi: 20.08.2023.

**Görsel 2.** Lawrence Weiner, Displacement Published, Dia Center for the Arts, 1991, 24,7x24,7cm, New York. <https://www.artresourcestransfer.org/resources/guides/lawrence-weiner>, Erişim Tarihi: 13.08.2023.

**Görsel 3.** Franz Erhard Walther, Handlungsbuch II (Kullanım Kitabı II), 1963/1969, 19 1/4 x 15 1/4 x 4 1/4 inches (49 x 39 x 11 cm). Keten bir kutuda katlanmış ve dikilmiş ağır beyaz kanvas. <https://www.krakowwitkingallery.com/artwork/fabric-book/>, Erişim Tarihi: 13.08.2023.

**Görsel 4.** George Maciunas, Flux Year Box 1 (Kitap Versiyonu), 1964, Anthology of flat objects by Fluxus artists in an envelope 7 1/2 x 8 3/10 x 1 3/5 in | 19 x 21 x 4 cm, Museum of Modern Art (MoMA)|Whitney Museum of American Art|Museo Reina Sofia|Moderna Museet, Stockholm. <https://www.artsy.net/artwork/george-maciunas-flux-year-box-1-book-version>, Erişim Tarihi: 13.08.2023.

**Görsel 5.** Dieter Roth, Open, Unnumbered Pages, Vol. 06 "Book 3c", 1971, 23 x 17 cm, Flat. <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/rothdieter/1715.html>, Erişim Tarihi: 12.08.2023.

**Görsel 6.** *The Human Document* orijinal sayfası ve Tom Phillips, A Humument'in ilk sayfası, 1970 baskısı, 28x21cm, Thames & Hudson. <https://www.thehistoryofblackoutpoetry.org/tom-phillips>, Erişim Tarihi: 28.08.2023.

**Görsel 7.** Tom Phillips, A Humument Vol. II, 1970 baskısı, sayfa 51 Tate Koleksiyonu, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/phillips-no-title-p-51-p01493>, Erişim Tarihi: 22.09.2023.

**Görsel 8.** Tom Phillips, A Humument Vol. II, 1970 baskısı, sayfa 345 Tate Koleksiyonu, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/phillips-no-title-p-345-p01505>, Erişim Tarihi: 22.09.2023.

**Görsel 9.** Tom Phillips, A Humument Vol. II, 1970 baskısı, sayfa 33, Tate Koleksiyonu <https://www.tate.org.uk/art/artworks/phillips-no-title-p-33-p01490> Erişim Tarihi: 12.11.2023

**Görsel 10.** Tom Phillips, Merely Connect, 1993. 12,5 x 17,6 cm, Carpenter Centre for the Visual Arts, Harvard University/Talfourd Press, <https://www.tomphillips.co.uk/works/artists-books/item/5290-merely-connect#>, Erişim Tarihi: 28.08.2023.

**Görsel 11.** Tom Phillips, Humbert's Obliterated Rhymes: Going Places, 18,4x12,4 cm, Talfourd Press. <https://www.tomphillips.co.uk/works/artists-books/item/5349-going-places-vols-2-3#>, Erişim Tarihi: 28.08.2023.

## SIKINTI VE UMUDUN SERAMİK SANATINA YANSIMASI\*

### THE REFLECTION OF BOREDOM AND HOPE IN CERAMIC ART

Sevil Seda Arapkirli\*\*

#### Öz

Sanat, duygu ve düşüncenin dışı yansıdığı, bu yansımayı insanın kendisine tekrar sunduğu, sürekli devinim içeren bir süreçtir. Devinim, sanatçı, nesne ve izleyen arasında gerçekleşir. Her şey; kavram, olay, duygu bu döngüsel süreçlere kaynaklık edebilir. Bu çalışmada duygu ve düşüncenin karşılıklı etkileşimi içinde yer alan bazı kavramlar incelenecek, sanat örnekleri üzerinden bir okuma yapılmaya çalışılacaktır. Duygunun kaynak olarak karşılık bulduğu *sıkıntı-umut* kavramlarına, tanımlarına ve etkilerine değinilecektir. Bu etkilerin izinde oluşan düşünceler kurgusal olarak ütopya ve distopya kavramlarında yaşam bulur. Bu doğrultuda sanatın ütopyik fonksiyonu ile distopyik kurgusunun *şimdi-burada* da gerçekleşen *sıkıntı-umut* ile olan ilişkisine ve bu kapsamda sanata yansıma biçimine ilişkin bir araştırma sürdürülecektir. Bu anlamda araştırma kapsamı söz konusu kavramsal ilişkiler ve seramik sanatı alanında yer alan örneklerle sınırlandırılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sıkıntı, Umut, Sanat, Seramik.

#### Abstract

Art is a process involving constant movement in which thoughts and feelings are reflected outside and the human presents this reflection back to himself. This movement takes place between the artist, the object and the viewer. Everything; Concept, event, emotion can be the source of these cyclical processes. In this study, some concepts involved in the mutual interaction of emotion and thought will be examined and an attempt will be made to make a reading through art examples. The concepts, definitions and effects of boredom-hope, which the emotion corresponds to as a source, will be discussed. The thoughts formed in the wake of these influences come to life fictionally in the concepts of utopia and dystopia. In this direction, a research will be continued on the relationship between the utopian function and dystopian fiction of art and the boredom-hope that occurs here and now, and the way it is reflected in art in this context. In this sense, the scope of the research is limited to the conceptual relations in question and examples in the field of ceramic art.

**Keywords:** Boredom, Hope, Art, Ceramic.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 23.09.2023 – Kabul tarihi: 02.01.2024*

\* Bu çalışma Prof. Nazan Sönmez danışmanlığında 12.01.2017 tarihinde tamamladığımız Seramik Form ve Yüzeylerde Ütopik Distopyik Arayışlar başlıklı yüksek lisans tezi esas alınarak hazırlanmıştır (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi).

\*\* Arş. Gör., Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Mimarlık Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, sevilsedaarapkirli@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7549-7141>, Ankara/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

İnsanlığın gelişimi duygu ve düşüncenin, etkileşimli olarak varlığını sürdürdüğü, bireysel ve toplumsal süreçleri etkilediği, insanın bunları ortaya koyabildiği üretimleri üzerinden izlenir. Bu üretimler, insanın varlığını, olayları sorgulayabilme yeteneğini geliştirmiştir. Söz konusu üretim alanlarından biri sanattır. Sanatsal üretim insanın yaşadığı çağı yansıtmada, anlamasında ve ilerlemesinde önemli bir etkidir. Sanat ile karşılaşan izleyici *anın* içinde gelişen bir kavrayışa yönelir. *Ana* getirilen küçük bir sorgulama, anlayışı ve yaşantıyı farklılaştırarak, duruma ilişkin yargıyı şekillendirir. İnsanı duygusal olarak bir şeylerin yolunda olmadığı hissine götüren çoğu kez içinde bulunduğu bu sorgulamadır. Sorgulama ve kıyaslama şimdiye gerçekleştiğinden çoğunlukla insana sıkıntı veren bir duruma yol açar. Yaşantımızın akışı içinde oluşan sıkıntıların bir kısmının kaynağı olarak işaret edilebilecek durumlar şunlardır; “sahip olduğumuz inançlar, değerler, varsayımlar, önyargılarımız, düşünce kalıplarımız, anlam yakıştırmalarımız, değer atfetmelerimiz gibi hayata dair kavrayışlarımızdır.” (Altunbaşak, 2020:26).

Bu çalışma kapsamında ifade edilmek istenen kavramsal ilişkiler şu şekilde belirtilebilir; *anın* sorgulanmasının getirdiği farkındalık yoluyla ortaya çıkan sıkıntı, onun varlığında beliren umut, aynı şekilde umutla birlikte oluşan, bir duygudan düşünceye geçişi de ifade eden, kendisini bir olası mutluluk vaadi olarak sunan *ütopya*dır. Sıkıntının varlığı bu süreçte *ütopyanın* karşısında *distopyanın* hazır bulunuşunu ifade eder. Bu doğrultuda öncelikle sıkıntının tanım ve etkilerine yer verilecektir. Sıkıntının rahatsız edici bir duygu olmasının yanında içinde bulunulan durumun fark edilmesini sağlayan önemli bir etki olduğu anlaşılır. Bu etkinin umut ile birlikte değişim için bir potansiyel oluşu, umudun harekete geçiren pozitif yönünü açığa çıkarır. *Ütopya* ve *distopya* kavramları bu etkiler ile ifade edilecek ve tanımlarına yer verilerek sanat ile ilişkilerine değinilecektir. Bu yazı kapsamında kavramlar seramik alanında yer alan çalışmalarla ilişkilendirilerek bir okuma yapılmaya çalışılacaktır.

Aristoteles (2015:13), insanların bilmeyi istemelerinin doğalarının bir parçası olduğunu, insanın bilmeyi sağlayan duyular arasında ise en çok görmeyi sevdiğini belirtir. Bunun nedeni “görmenin bir şeyleri bilmemizi sağlaması ve pek çok farka ışık tutmasıdır” (Aristoteles, 2015:13). Sanat bu doğrultuda duygunun ve düşüncenin yansıma bulduğu, şimdi-burada gerçekleşen,

fiziksel bir görüntüye bürünen, bir karşılaşma sağlayarak izleyicide hem bir rahatlama hem de rahatsızlığa sebep olarak etkileşim için bir mekân oluşturur.

### Sıkıntı ve Umut

Sıkıntı, içinde bulunulan anda yaşanan, içsel veya dışsal kaynaklı bir durumdan dolayı oluşan, bir şeylerin tam ya da beklendiği gibi olmama halidir. Sözlük anlamına bakıldığında: “İşsizlik, tekdüzelik, bezginlik vb. sebeplerden doğan ruhsal yorgunluk, cefa, eziyet. Bir bozukluğun, karışıklığın sebep olduğu etkili ve sürekli yorgunluk, mihnet. Sorun, mesele, sendrom, problem” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri) gibi tanımları bulunmaktadır. Sıkıntının Felsefi kitabının yazarı Lars Fr. H. Svendsen (2008:24) sıkıntının bir tür anlam kaybı ile ilişkili olduğunu ve bu kaybın çoğunlukla kaygıya sebep olduğunu belirtir. Sıkıntının olduğu halleri, farklı kategorilerde sınıflandıran yazarların tipolojilerini aktarır ve Mark Doehlemann'ın tipolojisini tutarlı bulur. Buna göre sıkıntı 4 tipe ayrılır:

1. Durumsal sıkıntı, birini beklerken, bir dersteyken ya da trendeyken olduğu gibi; 2. Doygunluk sıkıntısı, fazlasıyla her şeye sahip olduğumuzda ya da her şey banallaştığında olduğu gibi; 3. Varoluşsal sıkıntı, ruhun içeriği yoktur ve dünya boşa döner; 4. Yaratıcı sıkıntı, içeriğinden çok neticesi itibarıyla ayırt edilir, kendimizi yeni bir şey yapma zorunluluğunda olduğumuz gibi. (Doehlemann'dan akt. Svendsen, 2008:51)

Bu tipoloji ayrımının her zaman net sınırları olmayabilir. Yaşanılan sıkıntı, bir ya da birkaç kaynaktan oluşuyor olabilir. Gündelik yaşam söz konusu olduğunda çoğunlukla durum sıkıntısından bahsedebiliriz. Doygunluk sıkıntısı ise varoluşsal sıkıntıyı oluşturabilir ya da ona eşlik edebilir. Yaratıcı sıkıntı, sıkılmaktan sıkılmak gibi tuhaf görünen bir durumun sonucu olarak da gelişebilir. Bu sıkıntılar *ana* getirilen bir sorgulama ile farkında olma durumunun sonucunu ifade eder. Svendsen (2008:26) bu farkında olma halinde ne yapılabileceğini bilemediğimizde ya da bir çıkış işareti bulamadığımızda, sıkıntı yaşadığımızı ve bunun bizi istenç kaybına düşürdüğünü belirtir. “Çünkü istenç bağlanabileceği bir nesne bulamaz. Fernando Pessoa bu hali *acısız aci çekmek, istençsiz istemek, uslamlamadan düşünmek* olarak betimler” (Svendsen, 2008:26-27). Bir boşluk olarak tanımlanabilecek nesnesiz bu halin sadece şimdiki zamanda duyumsanabilen, *ana* genişliyormuş hissi veren ve onu edilgen hale getiren bir durum olduğu söylenebilir. Sıkıntıyı oluşturan etkenler tek bir sebebe dayanamaz, “analize direnen bir duyular ve duygular

çokluğunu içerir” (Philipp’ten akt. Svendsen, 2008:22). Dolayısıyla sıkıntının tek yönlü bir bakış açısıyla değerlendirilmesinin mümkün olmayacağı anlaşılır.

Svendsen (2008:36), içinde bulunduğumuz zamanda oluşan yaşam şeklinin birey odaklı olması dolayısıyla her gün yapılan basit eylemlerden anlam beklediğimizi, son birkaç yüzyıldır bireyleşmenin öne çıkması ile de insanın yaşantısını hikâyeleştirme eğiliminde olmasından kaynaklı günlük yaşamı sınırladığını ve sıkıntının bir ihtiyaçtan daha çok bir *deneme arzusuna* dönüştüğünü, bunu deneyim olarak yaşamının ilginç olduğunu belirtir. Bu değerlendirmeden sıkıntının yol açtığı boşluk, belirsizlik ya da sorunun yarattığı halin hızlıca değişmesinin beklendiği, hafiflemesini sağlayacak yeni bir deneyimin arandığı çıkarılabilir.

Bu yazı kapsamında sıkıntı bir yönelime, harekete ve değişim kaynaklı isteğe yönlendiren itici bir etken olarak ele alınmaya çalışılmıştır. Bu anlamda Svendsen’in yukarıda bahsettiği sıkıntı tiplerinden yaratıcı sıkıntı tanımı doğrultusunda yeni, iyi hissettiren bir şeyin oluşmasını ifade eden, sıkıntıyı hafifleten her türlü duygunun ve düşüncenin yöneliminin umut söz konusu olduğunda mümkün olabileceği söylenebilir. Bu umut sayesinde sıkıntının yarattığı, bezginlik, hareketsizlik, boşluk gibi durumların yaratıcı ürüne dönüşebilmesi mümkün olabilir. Umudun, “ummaktan doğan duygu, olması beklenen veya olacağı düşünülen şey” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri) olarak tanımlanır. Bir duygu ve düşünce olan umut, aynı zamanda güçlü bir enerji kaynağı olarak sıkıntılarımızı gideren ve bizi amacımıza ulaştıran bir inançtır (Doğan, 2020). McGeer (2004:103) Psikolojinin geliştirdiği umut teorisinin, somut hedefler belirleyen, bu hedeflere ulaşmak için yollar bulmayı ve belirlenen hedefe ulaşmayı sağlayacak yol boyunca ilerlemeyi sürdürebilmek için kişinin iradesini veya eylemliliğini kullanmayı içeren bilişsel bir aktivite olduğunu belirtir. Umudun bu nedenle bir eylemlilik havası yarattığı ve sonuca ulaşmanın mümkün olmadığına inandığımız zamanlarda bile bu eylemlilik havasının varlığını koruduğunu ifade eder.

Umudun oluşturduğu beklenti ve deneyim açısından değerlendirildiğinde ikiye ayrılır. Birincisi umudun geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman içinde duygunun yaşandığı süreyi ifade eder. Umudun zamanı olarak belirtilen ifade, Fransızca *espérance zamanı* olarak ifade edilir. Bu aşkınlık içeren bir zamandır, gelecekte olması beklenen fakat tek tek olaylarla sınırlanmayan geniş bir zamandır. Sonsuz ve sınırsız döngüsel bir hareketlilik içinde oluşuma imkân veren ve bilinmeyen



bir geleceğe dönük umuttur. İkincisi ise *espoirs* olarak umuttur. Bu günlük yaşamın basit süreçlerinde oluşan, etkisi olan, yaşanan tek tek olumsuzluklara karşı oluşan umuttur (Minkowski'den akt. Borgna, 2015:112). Bu yazı kapsamında umut ile izinden gidilmek istenen *espérance* olarak umut öne çıkmaktadır. Bu oluşumun içine gelecek, şimdiki ve geçmiş zaman sürekli olarak akmaktadır ve bu akışta “kaygı, huzursuzluk ve korku, hüznün ve umutsuzluk, şaşkınlık ve güvensizlikten iz bulunmamaktadır” (Borgna, 2015:22). Umudun bu biçiminin bizi sıkıntının yarattığı her türlü duygunun baskısından kurtardığı görülür.

Umut korku gibi güçlü bir duygunun üzerinde, aktif ve oluşa dönüktür. İnsanlara motivasyon, ferahlık sağlar ve destek olur (Bloch, 2013:19). Bloch'da da umudun iki farklı biçimi bulunmaktadır. “Umudun nesnel imkânı ile hep var olan umut ve noch-nict-gewordene-Menschin (insan oluş) derin özelemler” (Thompson, 2021:18) olarak var olan umuttur. Bloch'da umudun nesnel imkânı, *Henüz var olmayanın*, maddi olarak ortaya çıkabilmesinin imkanına işaret eder. Bu imkân ve umudu besleyen şey onun içerisinde yer alan ve onu maddileştiren potansiyelliktir (Eagleton, 2017:77). Maddileşen potansiyellik yaşamda somut bir ütopya olarak belirir. “İnsanlar bu somut ütopyayı fantazyaya da gündüz düşlerinde, dinlerde, sanatta ve kitle kültürü ile onun metalarında dile getirirler. Umutta ütopyaların en büyüğü, özgür ve barış içinde bir varoluş ütopyası gizlidir” (Bloch'dan akt. Behrens, 2019:52).

Ana getirilen farkındalık, bunun üzerine düşünme, istenmeyen şey olarak sıkıntılı bir durum yaratmış ve hareketin itkisini oluşturmuştur. Sıkıntıyı hafifleten, iyi hissettiren ve bir oluşumu destekleyerek onun içinde harekete yön verme, dönüştürme etkisine sahip olan ise umut olduğu anlaşılmaktadır. Aşağıda sıkıntı ve umut arasında yer alan bu etkileşime benzer bir yapı distopya ve ütopya ikiliğinin de ifade edilmeye çalışılacaktır. Bu ele alış yukarıda bahsedildiği gibi bir yaratıcı sıkıntıdan kaynaklanan itki ve umudun oluşum potansiyeli doğrultusunda ilerletilmeye çalışılacaktır.

## 2. Distopya ve Ütopya

Ütopyanın ve distopyanın tarihsel kavramlar olarak ortaya çıkış sıralaması bu yazı kapsamında yer değiştirmiştir. Sıkıntı ve umutta yer alan öncelik-sonralık ve birliktelik ilişkisinin burada da söz konusu olduğu düşünülmektedir. Distopya bir sıkıntının varlığının ve sürekliliğinin

sürecinde gidilen negatif bir yoldur. Ütopya ise umut ile var olur. Ütopya *şimdi ve buradan* farkındalığıyla, eleştirel yaklaşım sonucunda olumlu olana dönük bir düşünce ya da duygunun devamında gelişen bir süreci takip eder ve yeni bir yaşantının olasılığını sunar.

Modernizmle yükselen distopya ve ütopya hakkında oldukça araştırma yapılmış ve metin yayınlanmıştır. Bu kavramların işaret ettiği kapsam insanın yaşamında sürekliliği olan bir içeriğe sahip olduğundan, içinde bulunduğumuz çağın getirileriyle beraber ele alındığında kavramlar, kültür, sosyoloji, politika, çevresel konular, teknoloji, özellikle yapay zekanın gelişimi açısından güncelliğini ve tartışılması gerektiğinin önemini korumaktadır. Bu gelişmeler insanlığın yaşamını kolaylaştırırken birçok sıkıntıyı beraberinde getirir. Bu doğrultuda önce sıkıntı ile ilişkilendirilebilecek distopik olan sonra umut ile ilişkilendirilebilecek ütopik olan ile karşılaşırız. Distopik olan, içinde iki durumu tanımlar. Birincisi içinde bulunulan ve sıkıntının kaynağı olan durumdur. Diğeri bu istenmeyen duruma bağlı olarak, ondan yola çıkılarak kurulan gelecek hayalidir. Distopik olan kökeni dolayısıyla olumsuz olandan kendini soyutlayamaz ve hayal edilen gelecekte bu olumsuzluğun devamıdır ya da sonuçları olumsuz olanı oluşturur. Ütopik olan ise bu iki distopik olandan kendini soyutlayabildiği ölçüde, bağımsız olarak istenen, hayali kurulan, umut edilen sıkıntı barındırmayan olmak durumundadır.

Ütopya kelime olarak 1516 yılında yazılan *Ütopya* adlı kitaba dayanır. Kitabın yazarı Thomas More “Yunanca’nın yoksunlayıcı “u” öneki ile yer anlamına gelen topos sözcüğünden kalkarak yeni bir sözcük, Ütopya sözcüğünü oluşturur; Ütopya yer-olmayandır hiçbir yerdedir” (Riot vd., 2003:256). Ütopya olmayan bir mekânda kurgulanır. Distopya da ise “Yunanca bir takı olan *dys/dis, kötü, hastalıklı* ya da *anormal* anlamını taşır” (Wikipedia, 2023). Ütopya kelimesinde olduğu gibi Yunanca yer anlamına gelen *topos’a dys/dis’in* ön ek olarak eklenmesiyle oluşur. Distopya ütopyadan farklı olarak etimolojik açıdan aslında bulunduğu yeri başka, burada olmayan uzak bir diyara göndermez. O bulunduğu yerin olumsuzluğunu niteler.

20. yüzyıl da yaşanan savaş, salgın, baskı, şiddet, kıtlık, sosyal sorunlar, ekonomik buhran, ekolojik problemler gibi nedenler distopya yazımı için bir zemin hazırlamıştır. Atasoy (2020:1943) 1960-70’lerden sonra değişen sosyo-kültürel yaşam ve politik değişimlerin ütopik olarak değerlendirildiği ve o dönemler için *iyimser ve umutlu* bir bakışın geliştiğini, 1980’lerden sonra distopyanın ise *ümit var* distopya olarak tanımlanabileceğini, yazılan metinlerin açık bir kapı

bırakarak umudun varlığına işaret ettiğini belirtir. Bu distopyalar da, eleştiri okuyucunun yanı sıra distopyanın içinde yer alan karakterlerden bazılarının harekete geçerek değişim için çabalamasıyla oluşur. Böylece distopya da yer alan ütopyik umut sayesinde değişim mümkün olabilmektedir (Atasoy, 2020:1144).

Ütopyik umut tarihsel sürecinde kendisine farklı dönemler ve alanlarda yoğun olarak yer bulabilmiştir. Antik çağda mitlerde yer alan ve geçmişte var olduğuna inanılan altın çağ hikayelerinde, Platon'un ideal devlet yönetimini ve işleyişini betimlediği *Devlet* adlı yapıtında, Rönesans ve keşiflerle beraber hümanizmin yükselişiyle sanat ve edebiyatta, 19 ve 20.yy da ise çağın ve yaşantının değişmeye başlamasıyla beraber sanat, edebiyat, mimarlık gibi bir çok alanda örnek olabilecek yapıtlarla karşılaşılabilir. Tanyeli (1997:1858) ütopyanın yüzyıllar içinde elde ettiği başarının sebebini onun *geleceğe dair tahminlerin* de bulur. İçinde bulunulan yüzyıla ait doğru soruları sormak, sıkıntıları tespit etmek ve mantıksal olmasa bile çözüm arayışında olmanın faydalı bir yaklaşım olduğunu belirtir. Tarihselliği boyunca ütopyalar her zaman yaşanan olaylara karşı oluşturulmuş bir antitez niteliği taşır, ütopyaların amaçları sıkıntıya sebep olan durumları iyileştirebilmektir. İçinde buldukları yüzyılın ideolojileri etkisinde oluşurlar.

Sıkıntı ifade edilirken farkındalık olarak belirmiştir, bu bir anlamda içinde bulunulan durumda yaşanan distopyanın fark edilmesine denk düşer. Dolayısıyla distopya hem şimdinin sıkıntılarının hem de kaçınılmaz geleceğin sıkıntılarının ifade edilmesi işlevini görür. Ama bir taraftan da sıkıntıda olduğu gibi bir parça umut barındırır. Ütopya bu doğrultuda şimdinin distopyasının karşısında ve başka yerde oluşuyla umut vadeder. Olumlu oluşu distopyaya karşı, umudun sıkıntıya karşı gerçekleştirdiği rahatlama işlevinde olduğu gibi bir işlev kazandırır. Sıkıntı-umut ikiliği, distopya-ütopya ikiliğini duygu ve düşünce olarak niteler. *Şimdi ve burada* da nesnel bir görünüm kazanmaları ise sanat aracılığıyla gerçekleşir.

### 3. Sanat

Sanat, tarihsel süreçte sosyal yapıyı dönüştürmenin umudu olarak, en çok Fransız devriminin ardından yaşanan sosyal bunalımların çözüm süreçlerinde gelişen sosyalist ütopyalarda yer bulmuştur. Bu ütopyalarda toplum sanat ve bilimle şekillendirilmelidir. Bu nedenle sanat öncü rolünü üstlenmiştir. Öncü (avangard) olmak görevini sanatçıların üstlenmesi

gerekmektedir, çünkü sanat etki oluşturmada kullanılabilir önemli bir güçtür. (Simon'dan akt. McWilliam, 2011:78). Dolayısıyla sanatın oluşturduğu araçlar ile insanları eyleme geçirecek, ortak bir duygu oluşturacak, bütünleştirici bir dil ile aktarılmak istenilen fikirleri halka yansıtılabilecek etkiyi sağlayacağı düşünülmüştür. Artun (2013:16) sanatın öncü rolünü 20. yy'da sanat manifestoların üstlendiğini, umudu ifade etme görevini de sanatın aldığını belirtir.

Sanat manifestoları ile ilerleyen modernizm süreci, sanatın yeni biçimlerin oluştuğu diyalektik bir yapı kazanmasına sebep olmuştur. Bu diyalektik, manifestoların birbirlerini etkileyerek, dönüştürerek, karşıt duruş sergileyerek ortaya farklı, yeni fikirler ve sanatsal biçimler oluşturmalarıyla ilerlemiştir. Bu durum "çözülmesi gereken bir sorunun tanımlanması ile bir dizi çözümün önerilmesini ve test edilmesini sağlayan yaratıcı dehanın zorunlu bir birleşimi"dir (Jameson, 2009:29). Toprak (2011:7), Bloch'un düşüncesinde *henüz var olmayanın, ütopyik düşüncenin* ortaya çıktığı en önemli alanın sanat olduğunu belirtir. "Sanat, Bloch'un öne çıkardığı bu özelliğiyle dünyayı işleyen, genişleten ve çoğaltan, geleceğe göndermede bulunan bir işleve sahiptir, çünkü karakterleri, eylemleri, olayları ele alırken sınırları zorlar ve olası son noktaya kadar gitmeyi yeğler" (Toprak, 2011:7).

Sanatı ütopyanın var olabileceği bir yer olarak gören diğer bir düşünürde Teodor W. Adorno'dur. Torun (2006:2), Adorno'nun *daha iyi bir dünyanın* imkânını araştırdığını belirtir. Bu araştırmada ütopya mümkün olma olanağını hali hazırda var olan düzenin eleştirilmesi yoluyla kazanabilecektir. Eğer ütopyanın şimdiden farklı bir oluş içinde var olması bekleniyor ise bu durumun şimdiye ait kavramlarla açıklanması mümkün dahilinde değildir. "Var olanı değiştiren ve değişmesi gereken bir şey olarak ele alıp, eleştirir. Bu tavır Adorno'ya göre, verili düzenin değişebilmesinin ve daha ideal bir düzenin kurulabilmesinin olmazsa olmaz koşuludur" (Torun, 2006:5). Böylece toplumu ve insan yaşamını belirleyen her türlü tahakkümü ve olumsuz unsuru ortaya çıkaracak bir biçim olarak var olanın olumsuzlanması olarak ifade edilebilecek *negatif diyalektik* olarak tanımladığı yöntemi benimser. Buna göre sanata eleştirel bir yapı sağlamak için onun bir uyum ve güzellik olduğu yönünde gelişen eski yaklaşımın kaldırılması, "çirkinlik, ahenksizlik, parçalanma ve olumsuzlamanın zorunlu olarak savunulması gerekir" (Torun, 2006:90). Modernizm ile yükselen avangart sanat bu anlamda Adorno için olumsuzlamanın bir

biçimi olarak önem kazanır. Bu durumu şu şekilde ifade eder, “en arı sanat yapıtlarında bile, bir *başka türlü olabilirdi gizlidir*” (Adorno’dan akt. Torun, 2006:7).

Bir sıkıntının varlığında ona karşı aldığımız tavır yaşantımızı etkiler ve şekillendirir. Umut ya da umutsuzluk bu etki ve şekillenmenin biçimini oluşturur. *Şimdi ve burada* da yaşanan duygu, düşünce ve eylemin ne olduğu ve neye yöneldiği bu kapsamda gelişir. Umut ve umutsuzluk bu yönelimin yönünü ikiye ayırır. Umut ütopyik olana yönlendirirken umutsuzluk distopik bir oluşumu destekler. Böyle olduğunda bile Bloch *henüz varlık olmayanın* mümkünlüğünden bahsederek umuda bir kapı açar. Ona göre mümkün olabilecek her şey ihtimal dahilindedir ve bunlar olumlu ve olumsuz olanların hissedilmesi, açığa çıkması, belirmesi diyalektiğinde ilerlemektedir ve bu ilerleme ile sonunda ütopyanın yolu bulunabilir. Adorno’da ise var olanın olumsuzlanması ile ilerlenen diyalektik bir yolla ancak ütopyaya ulaşılabilir. *Henüz varlık olmayana* bir somut oluşum, ortaya çıkma imkânı sağlaması ve bu somutlaşma üzerinden olumsuzlama ile oluşacak bir düşünme ve eleştiri ortamı oluşturması dolayısıyla her iki düşünür içinde sanat, ütopya giden yolu bulacak olandır. Sanatçının önemi buradan gelir der Fineberg (2014:15) ve bunu önemli sanatçıların özelliği olarak şu şekilde belirtir:

(1) onlar, dünyada neyin yeni daha açığa vurulmamış olduğuna ilişkin yüksek bir duyarlılığa sahiptir. (2) Bunu kişisel (insani) olarak algırlar. (3) Hepimizin bu gerçekliklere, bunları betimleyecek sözcüklere ya da onları analiz edecek mesafeye sahip olmadan önce bakmaya başlayabilmemiz için söz konusu anlayışı form olarak ifade etmenin bir yolunu bulurlar.” (Fineberg, 2014:15)

Edebiyat alanında veya sinemada ütopya ve distopya alanlarında üretilen yapıtları kendi içinde zaman akışına sahip, bütünlüklü anlatılar olarak görürüz. Başlangıç ve sonu olan ya da bir sürecin ara parçası olarak ifade bulan anlatılardır. Ancak plastik sanatlar söz konusu olduğunda bunun gibi bir zaman akışından söz etmek mümkün görünmemektedir, dolayısıyla anlatılar çoğu kez hikâye biçiminde değildir. Kendilerini o *anda* ortaya koyarlar. İzleyici bu ortaya çıkmış somut olan ile karşılaştıktan sonra ondan etkilenir. İzleyicinin duygu ve düşünceleri devreye girer ve nesneye ilişkin olanı kendi birikimi üzerinden tekrar kavramaya çalışır. Bu süreç etkileşimin yaşandığı nesnenin fiziksel ve kavramsal ifadesini sergilenen mekânın içinde kısa bir algılama ve anlama sürecidir. Bu etkileşimin yarattığı duygu ve düşünce, kişiyi sıkıntı-umuttan, distopik-ütopyik olandan pay alacak duygu ve kavramlara ulaştırır. Diğer taraftan sanatçı üretim sürecinde ya da sonuç olarak ortaya çıkardığı nesnesinde bu kavramları, ilişkilendirdiği amaçlar güder ve

ifade eder. Tüm bu süreç nesne ile karşılaşmanın anda oluşu dolayısıyla *şimdi ve burada* gerçekleşir. Anda oluşan deneyim, nesnenin gerçekliği ve anlatisının oluşturduğu belirlenim izleyiciyi olumlamanın ve olumsuzlamanın arasında diyalektik bir kavrayışa yönlendirir. Böylece zıt kutuplu yapıya sahip olan kavram ikiliklerini *şimdi ve buradaya* taşımış olur.

Bu yazıda örnek olarak sunulmak istenen sanat yapıtlarının ortak noktası, parçalanmışlık ve bütünlük, düzen ve düzensizlik, pürüz ve pürüzsüzlük gibi ikili karşıtlıkları biçimleri ve düzenlemeleriyle ortaya koyarak, daha önce ifade edilen düşüncelerin doğrultusunda *şimdi ve burada* da ütopyik ve distopyik olanın birlikte kavranmasına olanak verebilmeleridir. Sıkıntının içinden umudun, distopyanın içinden ütopyanın oluşacağı bir yol bulması gibi sanat nesnesinde karşıt etkilerin birlikteliğinin izlenmesi, her iki olasılığın mümkün oluşunu ortaya koyar. İnsan için olumlu ve olumsuz olanın idealinin göreceli olması gibi biçim, renk ve düzenlemelerin sahip olduğu sembolik dilde algı, anlama ve yorum açısından sanatçı ve izleyici için farklılıklar gösterir. Bu kapsamda aşağıda seramik sanatı alanından çalışmalara yer verilmiş ve bu yazıda ifade edilen kavramsal yapı üzerinden bir okuma yapılmaya çalışılmıştır.



**Görsel 1.** Aneta Regel, *Ahbab*, 2015, Seramik, Volkanik Kaya, 46x83x30 cm.

Aneta Regel doğaya ait olan ağaç, kaya gibi nesnelere kil ile şekillendirerek ya da kili direkt nesnelere yüzeylerine kaplayıcı bir malzeme olarak uygulayarak çalışmalarını üretir. Çalışmalarında doğal formları, enerjileri, ritmi ve hareketi yakalamaya çalışır. Bu formlar sanatçının ifadesiyle antropomorfik referanslar sunar ve otobiyografik anlatılardır. Soyutlama ve figürasyon arasındaki karşıtlık içerisinde konumlanan Regel'in seramik çalışmaları, ayakta duran, eğilen ve yaslanan canlı figürlerin ruh hallerini ve hareketlerini ele alır (Jason Jacques Gallery, ty.).

Doğaya karşı oluşturulan bu alternatif doğa kendi üslubunu oluşturur. Bu üslup, malzemelerin etkileşimi, dönüşümü ve hareketi ile insanın düşüncesine, anılarına bildik mesajlar gönderir. *Ahbab* isimli çalışma, volkanik kayacın hareketi ve ahbaplık kavramı arasında kurulan ilişki, kayanın yüzeyinin kil ile sarılması ve sarının sıcak etkisi arasında samimiyet, dostluk, arkadaşlık, sağlamlık gibi birçok duygu ve düşünceyi çağırır (Görsel 1). Çalışmanın dokusunun aşinalığı tanıdık olma düşüncesine götürür. Bu etkiler, nesnenin izleyenle kurduğu ilişki, izleyicinin bildiği ancak alışık olmadığı bir biçimde sunulur. Bu çalışma, alışık olmamanın yaratabileceği sıkıntı dolayısıyla, çağrışımında bulunduğu duygular için ütopik bir mekân oluşturur.



**Görsel 2.** Sookyung Yee, *Çevrilmiş Vazo\_2007 TVW 5*, 2007, Seramik Parçaları, Epoxy, 24k Altın Yaprakları, 120x210x95, Ulusal Çağdaş Sanat Müzesi Koleksiyonu, Kore.

Sookyung Yee geleneksel yöntemle üretilmiş seramik vazolar, fincanlar gibi kırılmış seramik parçaları kintsugi tekniğini kullanarak büyük, amorf ve organik biçimler oluşturmaktadır (Görsel 2). Geleneksel seramikler üretim ve kullanım süreçlerinde özen ve sabır gerektirdiğinden her zaman değerli olmuştur. Kırık parçaların birleştirilmesi ve altın kullanımı nesnenin hem yaşanmışlıktan kaynaklanan değerini hem de maddi değerini arttırmaktadır. Sanatçı seramik ustalarının kusurlu olan vazoları, sağlam olanların değerini arttırmak ve nadirliğini korumak için yok ettiğini belirtir. Bu kırılan, gözden çıkarılan vazoların çatlaklarını altınla kaplayarak, üç boyutlu bir yapboz gibi bir araya getirerek, ustaların kıldığı vazo parçalarına müdahale etme ve kendi çevirisiyle yeni anlatılar üretme şansı elde ettiğini ifade eder (Yeesookyung, ty.).

Sanatçının kullandığı kintsugi tekniği Japon geleneksel seramiğinde kullanılan ve 16. yüzyıla dayanan bir yöntemdir. Özelliği kırık parçaların özenle bir araya getirilip urushi cilası ile yapıştırılarak üzerinde altın veya gümüş kaplamanın uygulanmasıdır. Keulemans (2016:17) bu uygulamanın bir zanaat olarak duyularla etkileşime geçtiğini ve hasar-onarım algısını

güçlendirmek gibi bir etkisinin olduğunu, çatlak gibi parçaların etkilerinin tek başlarına işlemediğini, ilişkilerinin olduğu ve duyuşal bileşikler halinde çalıştığını belirtir. Onarılmış bir çatlak pek çok şeyi tetikleyebilir ve bunlarla bağlantı kurabilir; yalnızca tehdit, aciliyet, felaket, risk algılarını değil aynı zamanda bakımı, iyileştirmeyi veya umudu da tetikleyebilir.

Yok edilmek üzere parçalanmış seramikler kusurları dolayısıyla kendi varlıklarını koruyamadıkları bir alandan değer kazanarak, dönüşerek başka bir alana geçer. Sanatçının bir dili başka bir dile çevirmek gibi gördüğü bir çevirmenlikle dönüştürdüğü işler tamamen işlevini kaybeder. Binlerce yıllık bir geleneğin taşıyıcısı olan vazo bedenini kaybederek güncel sanatla bambaşka bir hareket ve beden kazanır. Bu dönüşüm maddi değerli bir madenle çok daha değerli bir hale getirilir ancak bu bilindik ideal vazo formunun kaybedilmesini de hatırlattığından organik distopik bir yığılma olarak da düşünülebilir. İdeal biçime sahip olan vazonun biçimini tamamen dönüştürerek aynı malzeme kırıkları ile farklı biçimler oluşturmak, malzemenin olanaklarını araştırmak, ütöpik olanın sınırlarını zorlamaya benzetilebilir. Beyaz porselen, geleneksel dekoratif çizimlerle mavi ve altın sarısının olumlu potansiyeli, tam olarak biçimini tamamlayamamış gibi duran, çoğalabileceği ya da azalabileceği hissini yaratan bir hayali hareketin algısıyla olumsuzlanır. Parçalanmışlığın oluşturduğu sıkıntı, parçaların bir form ve bütünlük oluşturması ile umudu getirir. Sıkıntı ve umuda dair her iki olasılığı da düşünmek mümkün olur.



**Görsel 3.** Rory MacDonald, *Kaldırım Kenarı İşleri*, 2003, Sırlı Seramik.

Kaldırım kenarlarına rastgele yerleştirilmiş izlenimi veren ve kaldırımın kenarına uyumlu bükülmelerle, kenarları serbest biçimlendirilmiş seramik işler ilgisiz gibi durmasına rağmen kurumuş yaprakların arasından uzun zamandır oradaymış gibi görünür (Görsel 3). Rory MacDonald'ın çalışmaları "kamusal zanaat fikrini geliştirmeye ve somutlaştırmaya çalışır" (Chambers vd., 2007:177). Kaldırımların hasarlı alanlarına yapılan müdahaleyi, kamusal alanın



oluşturulmasında kullanılan malzemeleri işlev ve değer olarak sorgulamaktadır. Seramik gibi kırılğan bir malzeme ile yapılan müdahale dayanıklılık ve süreklilik konularını gündeme taşırken kendisini kıymetli bir değer olarak temsil eder. Organik dokularla oluşturulan dekorlar titiz emek ve sabır süreçleriyle oluşturulan geleneksel seramikleri hatırlatır. Bu hatırlama ile çalışmanın bulunduğu yerin oluşturduğu karşıtlık, çoğu kamusal alanın oluşumunda yer almayan titizlik ve emeğe bir göndermedir. Seramiklerde yer olan organik doğal figürler insanın kent-doğa arasında kalan çarpık ilişkisini de düşündürür. Kentsel yaşamın trafiğinde doğa özlemi içinde olan insanın doğa ile olan yapay ilişkisini vurgular. Burada distopik hal alan kent yaşamının düzenlenişinin tekrar düşünülmesine dönük bir ütopyik özlemin ifadesi bulunur.



Görsel 4. Burçak Bingöl, *Hafıza Parçaları*, 2016, Seramik, 55x88x31,5 cm.

Burçak Bingöl 2017 yılında İstanbul'da gerçekleştirdiği *Mitos ve Ütopya* başlıklı sergisinde, seramik malzeme ve yaşadığı kentin geçmişinden hatırlananları yeni bir manzaranın oluşması amacı ile parçalar halinde, şimdiki zamanda bir temsilini oluşturmuştur (Zilberman Gallery, ty.). Seramik malzemenin gelenekselliği bu malzeme ile yapılan biçimlendirme ve dekor tercihi geçmişle kurulmak istenen bağı kuvvetlendirir. Binlerce yıldır kullanılan tekniklerin bütünüyle ya da parçalı olarak tekrarlanması her seferinde geçmişe bir atıf işlevi görür. Geleneksel olarak üretilen seramiklerde kullanılan teknik ve malzeme çoğunlukla üretimin yapıldığı kentin izini taşır ve adıyla anılır. Çalışmanın *Hafıza Parçaları* olarak adlandırılması hem bir yeniden toplama, biriktirme hem de hatırlama olarak kavramlaşmasını sağlar (Görsel 4). Hatırlama işlevi tekrar geriye dönme ve bakma işlevini gerektirir. Hatırlamanın yapısı dolayısıyla her şey tüm ayrıntıları ve netliğiyle beliremez çoğunlukla çalışmada yer aldığı gibi parçalardan

oluşur. Parçalar arasında oluşan boşluklar ise kendi aralarındaki bağlantının her hatırlamada tekrar ve tekrar kurulmasını gerektirir. Beş küçük seramik parçanın temsil ettiği hatıralar birleşmesi istenen bir mümkün mitsel anlatı ya da ütopya özlemi gibi durmaktadır. "Hatırlama beklentiye dönüşür" (Assmann, 2001:82). *Şimdi ve burada da Henüz var olmamışın* mümkün olabileceğine olan umudun kanıtı olarak yine *hafıza parçaları* durmaktadır. Her bir parçanın kendi içinde taşıdığı biçimsel ve yüzeysel gerilim, gelenekselin güçlü temsilcisi olan sırlı, parlak, pürüzsüz, organik dekorlu yüzey ve kırılmış bünye etkisi veren mat, parçalı malzemenin dokusu arasında sakinlikle oluşmaktadır.



**Görsel 5.** Christian Gonzenbach, *Havai Fişek [Hanabi]*, 2019, Porselen Vazo, Alüminyum , 47x27x25 cm.

Christian Gonzenbach çalışmalarında porselen vazo ve alüminyumu birleştirir (Görsel 5). Kuma gömülmüş porselen vazo, 800°C'de eritilmiş alüminyumun içine dökülmesi ile ısı ve basınç karşısında patlar ve oluşan çatlaklardan alüminyum sızar. Soğudukça vazo ve alüminyum birlikte donar. Vazonun içeriği olan sıvı metal, bir tür buluta, vazodan çıkıp kristalleşen bir çiçeğe dönüşür. Sanatçı her vazonun bu işleme farklı bir cevap verdiğini ve kendi özgün çiçeğini oluşturduğunu belirtir (Mudac, ty.). *Havai Fişek* anlamına gelen çalışmanın orijinal adı Hanabi, Japonca'da *hana* çiçek, *bi* ateşi ifade eder. Ateşten bir çiçek olarak, içine konduğu vazoyu hem parçalar hem de parçalı hali ile birlikte tutarak yeni bir bütünü oluşturur. Porselen bir vazonun içerisine yerleştirilmiş bir buket çiçeğin distopik bir yansıması izlenimi verir. İdeal olanı temsil

eden porselenin pürüzsüzlüğü ve alüminyumun düzensiz biçimi arasındaki zıtlık, düzenin parçalanması ile oluşan kaosu ifade eder.



**Görsel 6.** Dawn Holder, *Bir Çiçeğin Gölgesinde*, 2016, Porselen, Beton, Alçı, 427x427x96,5 cm.

Dawn Holder'ın düzenleme çalışması *peyzaj* kelimesinin anlamına farklı yaklaşır ona göre peyzaj doğal ve kültürel unsurların bütünleşmesini ifade eder (Görsel 6). Peyzajın varlığı insanın doğal dünyayı manipüle etmesi ile oluşur. Bu manzara, arazinin fiziksel özellikleri, oluşumları ve bitki örtüsü, insan ürünleri olan binalar, yapılar, ışık ve havanın etkilerinden oluşur. Sanatçı çalışmalarında *manzarayı* mecaz oluşturmak için metaforik, dünyevi ve duygusal bir alan olarak kullandığını ve yerel halkın çevrelerinde bulunan manzaranın değiştirme, işleme ve mitolojikleştirme yollarını yansıtmak için heykel ve enstalasyonu kullandığını belirtir (Artaxis, ty.). *Bir çiçeğin gölgesinde* çalışmasında Fransız saray bahçelerinin geometrik düzenle oluşturulan sistematik manzaralarına gönderme yapar. Sanatçı bu bahçelerin insanın doğal dünya üzerindeki hakimiyetinin bir göstergesi olduğunu, geometri, optik ve perspektif kurallarından ilham alarak düzen ve hiyerarşiyi somutlaştırdığı ve güçlendirdiğini belirtir. Burada, doğal dünyanın kaosu itaatkâr bir simetriye dönüştürülür; ağaçlar geometrik biçimlerde kesilir, şimşir ağaçları toprağı kavisli desenlerle süsler, dünyanın kendisi düzleştirilir ve teraslanır. Havuzlar, şelaleler ve çeşmeler, insanın manzarayı süsleyen yaratımlarını yansıtır, güçlendirir (Holder, ty.).

Holder betondan bir bahçe oluşturur. Bahçede büyüyen formları ise geçici ve istenmeyenler olarak niteler. Bu istenmeyenler; yol kenarlarından toplanan yabancı otlar, çitlerden kesilen dallar ve yapraklar, manzarayı iyileştirmek için kaldırılan çalılar, ağaçlar ve solmaya başladıkça toplanan çiçeklerden oluşur. Bu organik maddeleri her birini sıvı kil çamuruna batırıp, pişirerek kullanır. Pişirme sırasında organik içerik yanarak geride porseleni bırakır ve bunlar daha sonra yeni formlara dönüştürülür. Üst üste uygulanan astar ve sır katmanları, bir

zamanlar tanınabilen bitkileri soyutlamayı ve yabancılaştırmayı sağlar. Bu küçük heykeller, kolektif olarak, kırık beton arazi üzerine kolonize olup onu geri alırken karanlık bir bahçe oluşturur (Holder, ty). Ütopik olan her zaman içerisinde sarsılmaz bir düzenlilik ve onanmış bir hiyerarşi içerir. Holder bu ideal olanı sorgulamaktadır. İdeal olandaki düzenin aşırılığı distopik bir hal alabilir. Onun bahçeleri bu aşırı düzenli hiyerarşik yapıyı sorgularken, günümüzün işgalci malzemesi betonu yerleştirmektedir. Porselenle sağlanan organik geri dönüş ise umut içeren bir çabadır. Ütopik aşırılığın sorgulandığı ideal bahçenin anormalliği, distopik bir işgalle sonuçlanan beton parçalarının geometrik düzeninin anormalliği denkleşir ve görmezden gelinenin her bir beton parçasında kendi ütopik bahçesini oluşturmasıyla sonuçlanır. Bu sıkıntılı distopik bahçe yabancılaştığımız kendimiz ve doğaya dikkat çekmektedir.



**Görsel 7.** Marieke Pauwels, *ilk Madde [Prima Materia]*, 2012, Porselen, Köpük, Pişmemiş Kil, 460x680x420 cm.

Marieke Pauwels'in yerleştirmesi *Prima Materia* adını taşır (Görsel 7). *Prima Materia* diğer tüm maddeleri oluşturan bir ilk maddedir. Başlangıcı oluşturan ana maddeyle, kaosla ilişkilendirilir. Pauwels yaratıcı sürecinde varoluşsal sorularla ilgilendiğini belirtir. Kaos ve düzen, form ve boşluk, madde ve enerji gibi temaları araştırır. Sözlü yanıtların önsözünün kısmen Batı bilim felsefesinde olduğunu ancak kendisi için daha açık bir şekilde Doğu düşüncesinde yattığını ifade eder (Artaxis, ty.). Batının akıl ve nesneye dayanan açıklayıcı cevaplarına karşın doğunun deneyime dayanan köklü mistisizmde yanıt arar. Bu yaklaşım ikili bir yön olarak olarak doğaya ve üretilen nesneye bakış ve kurulan ilişkinin farklılığını da vurgular. Pauwels'e göre dağ kavramı, Batı zihninde sadece fizikseldir. Doğulu yaklaşımda ise dağ, insanın maneviyatını genişletir ve

acizliğini vurgular. Çalışmasında yüksek tavanlı mekânda bir manzara oluşturur. Bu manzara yüce dağların, toprağın, emeğin, su ve gökyüzünün bir düzenlemesi olarak dünyadır. Toprak, köpük ve seramik parçaların birbiri ile ilişkisinde malzemelerin farklılığından ve her birinin güçlü etkisinden kaynaklanan kopukluğu kaosa ilişkilendirilir. Biz dağların yüceliğini ve seramiklerin emekle oluşan formlarını görürüz ama görünenin aksine dağlar oldukça hafiftir ve kırılğan, ağır seramiklerle ilişkisi yüzeyseldir. Toprak aralarındaki bağlantıyı yeri temsil ederek oluşturur. Fakat kurulan dengeli kompozisyon, bu malzemelerin uyumlu bir bütün olarak algılanmasına izin verir ki bu da düzeni, dünya manzarasını ifade eder. Mümkün olması muhtemel bir gelecek için, bir manzara olarak, bir ütopya olarak kendisini önerir.

Kaos karmaşa olarak görülüp, neyin oluşacağı bilinmediğinden distopik olan ile ilişkilendirilir. Düzen ise kaosun içinden ortaya çıkar. Başlangıçta kaos vardı şeklinde başlayan mitler bir düzenin bu kaostan nasıl oluştuğunu anlatır. Aslında şimdi ve burada da zaten var olan kaostan ortaya çıkan bir düzen anlatısı, sıkıntının içinden umudun, distopik olanın içinden ütopyanın mümkün olabileceğine olan köklü inancı oluşturur. Yeni düzen için bir tür kaos gereklidir, düzen kaos içinden şekillenir ya da kaosu kendisinin önceliği olarak sunar.

#### **4. Sonuç**

Sıkıntının çok yönlü ve yapıcı olarak tanımlanması gerektiğinin içinde bulunan durumun farkındalığı açısından önemli olduğu anlaşılmaktadır. Umut ise olumlu olana dönük potansiyel taşıyan ve hareket sağlayan olarak sıkıntı ile baş etmeyi sağlar. Distopya ve ütopya bu sürecin devamında düşünsel ve nesnel arayışı ifade eden kavramlar olarak var olurlar. Bu yazıda söz konusu kavramlara ilişkin yapılan araştırma bu alanlarda çalışmış olan düşünürlerin görüşlerine yer verilerek sunulmuştur. Sıkıntı-umut, distopya-ütopya arasında yer alan karşıtlık, devamlılık bağlılık, birbirlerini etkileme ve kaynak olma ilişkileri sergiledikleri ikili yapı üzerinden değerlendirilmiş ve sanat örnekleri bu ikilik doğrultusunda seçilmiştir. Kavramları düşüncede ve sanatta somutlaştırarak temsil eden ya da bunun imkanını sezdirenen sanat çalışmaları çok farklı alanlarda farklı tekniklerle biçimlendirilirler. Bu çalışmada bu anlamda bir sınırlanmaya gidilmiş ve seramik alanına odaklanılmıştır. Sınırlama duygu ve düşüncede zıt olan etkileri bir arada temsil ettiği düşünülen çalışmalardan seçilmiştir. Kavramların bağlam akışının sürdürülmesi ve odağın dağılmaması açısından bunun önemli olduğu düşünülmüştür. İzleyici söz konusu sanat çalışmaları

ile her karşılaşmasında ütöpik ve distöpik olana ilişkin etki alır ve düşünsel ve duygusal yönelimlerini yaşar. Burada önemli olan bu yaşantıdır. Karşıtlıkları biçim, renk, doku ve düzenleme gibi etkenlerle bir arada oluşturan sanat çalışmaları bu yaşantıyı, duyguyu ve düşünceyi, negatifi ve pozitifin iki kutbu arasında zorladığı, kendi içinde kıyaslamalara izin verdiği için kuvvetlendirir, daha canlı ve aktif tutar. Karşıtlıkların estetik bir denge içinde temsili ise zihnin huzurluluk ve huzursuzluk arasında tam belli olmayan bir arada konumlanmasına neden olur. İzleyici için bu durum, karşılaşılan nesne, zaman, mekân ve anlatı ile sonrasında ne olabileceğine ilişkin düşünme ve hayal etme için bir olasılık ve ilişkilendirme penceresi açar. Bu pencere ütöpik ve distöpik olana açılmaktadır ve sıkıntı ve umudun güçlü etkisi arasında şekillendiği görülmektedir. Karşıt olan ikiliklerin bir arada temsil edilerek deneyimlenmesi, her zaman bir parça sanat nesnesi karşısında yaşanan duygunun ve düşüncenin daha dünyevi olduğunu hissettiren bir onaylama taşıır içerisinde.

Başka yerde olduğu hayal edilen ama burada olması istenen ütöpik olan ve istenmeyen distöpik olanın izlerinin *şimdi ve buraya* taşındığı yerdir sanat. Bu izler günlük yaşantıda olmasa da düşünce ve duyguda yaratılıp, nesneye dönüştürülerek sürdürülebilirler. Sanat bu izi sürmemize yardım eder. Sanat, iyi-kötü, güzel-çirkin, yüce-aşağı gibi soyut değerler ya da kendisinin taşıdığı çizgisellik, doku, renk, hareket, biçim gibi fiziki değerleri içerir ve bunların etkisiyle oluşan duygu ve düşünce arasında *şimdi ve burada* da bize durup dururken yeni olanı deneyimlememize olanak verir. Bu olanak ile ütopyaya giden yolu bulmak için henüz var olmamış olan varlığa gelmiş olur ya da bu olanağın olumsuzlanması ile izlenecek yepyeni bir oluşum mümkün olur.

### Kaynakça

Altunbaşak, İ. (2020). "Felsefi Danışmanlık İçin Yeni Bir Kavram: Bunalım", *Kaygı, Bursa: Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Sayı, 19(1), s.25-46.

Aristoteles. (2015). *Metafizik*, çev. Y. Gurur Sev, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Artun, A. (2013). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*, ed. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.

Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Atasoy, E. (2020). "Distopik Kurgu ve Ümitvar Distopya Bağlamında Ütopycılık Geleneği", *Gaziantep: University Journal of Social Sciences*, Sayı, 19 (3), s.1135-1147.

Behrens, F. (2011). *Adorno Sözlüğü*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Versus Kitap.

Bloch, E. (2013). *Umut İlkesi Cilt 1*, çev, Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.

Borgna, E. (2015). *Bekleyiş ve Umut*. (M.M. Çilingiroğlu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (2005)

Chambers, R., Gogarty, A., Perron, M. (2007). *Ütopyc Impulses*. Canada: Ronsdale Press.

Eagleton, T. (2017). *İyimser Olmayan Umut*, çev, Emine Ayhan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Varlık Stratejileri*. çev. Simber Atay-Eskier, ve G.Erinç Yılmaz, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Jameson, F. (2009). *Ütopycya Denen Arzu*, çev, F. Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları.

Keulemans, G. (2016). "The Geo-cultural Conditions of Kintsugi", *The Journal of Modern Craft*, England: Bloomsbury Academic, Sayı, 9:1, s.15-34.

McGeer, V. (2004). "The Art of Good Hope", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, America: Sage Publications, Sayı, 592, s.100-127.

McWilliam, N. (2011). *Sanat/Ütopycya Mutluluk Hayalleri: Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850)*, çev, Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları.

Riot-Sarcey, M., Bouchet, T., Picon, A. Madonna-Desbazeille, M. (2003). *Ütopycyalar Sözlüğü*, çev, Turhan İlğaz, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Svendsen, L. Fr. H. (2008). *Sıkıntının Felsefesi*, çev. Murat Erşen, Ankara: Bağlam Yayıncılık

Tanyeli, U. (1997). "Ütopycyacı Mimarlık", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayın, Cilt3, s. 1858-1860.

Thompson, P. (2021). "Umudun Mahremleşmesi ve Olumsuzlamanın Krizi", *Umudun Mahremleşmesi Ernst Bloch ve Ütopycyanın Geleceği*, çev. Çağatay Özyürek ve Mustafa Yalçınkaya, ed. Peter Thompson ve Salvoj Zizek, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Torun, T. (2006). *Adorno'da Sanat ve Ütopycya*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı.

#### İnternet Kaynakları

Artaxis, "Dawn Holder", <https://artaxis.org/artist/dawn-holder/>, Erişim tarihi: 04.09.2023.

Artaxis, "Marieke Pauwels", <https://artaxis.org/artist/marieke-pauwels/>, Erişim tarihi: 08.09.2023.

Dawn Holder, "Bir Çiçeğin Gölgesinde", <https://dawnholder.com/section/438370-A%20Flower%27s%20Shade.html>, Erişim tarihi: 04. 09.2023.

Doğan, T. (2020), Doğan: Umut; Hem Duygu, Hem Düşünce, Hem de İnançtır, <https://uskudar.edu.tr/tr/icerik/5964/dogan-umut-hem-duygu-hem-dusunce-hem-de-inancdir>, Erişim tarihi: 20.08.2023.

Jason Jacques Gallery, "Aneta Regel:Second Nature", <https://www.jasonjacques.com/exhibitions/aneta-regel-second-nature?view=slider#2>, Erişim tarihi: 05.12.2023.

Mudac (t.y.). "Christian Gonzenbach Ceramics", <https://mudac.ch/en/collection/hanabi/>, Erişim tarihi: 06. 12.2023

Toprak, M. (2011). "Ernst Bloch'un Felsefesinde ideoloji, ütopya, sanat ve din arasındaki ilişki," [https://www.academia.edu/5588916/Ernst\\_Bloch\\_un\\_Felsefesinde\\_%C4%B0deoloji\\_%C3%9Ct\\_opya\\_Sanat\\_ve\\_Din\\_Aras%C4%B1ndaki\\_%C4%B0li%C5%9Fk](https://www.academia.edu/5588916/Ernst_Bloch_un_Felsefesinde_%C4%B0deoloji_%C3%9Ct_opya_Sanat_ve_Din_Aras%C4%B1ndaki_%C4%B0li%C5%9Fk), Erişim tarihi:13.10.2023.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Sıkıntı" ve "Umut", <https://sozluk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 20.07.2023.

Wikipedi Özgür Ansiklopedi, "Distopya", <https://tr.wikipedia.org/wiki/Distopya>, Erişim tarihi: 30. 06. 2023.

Yeesookyung, "Çevrilmiş Vazo", <https://www.yeesookyung.com/translated-vase->, Erişim tarihi: 09.09 2023.

Zilberman Gallery, "Mitos ve Ütopya", <https://www.zilbermangallery.com/mythos-and-utopia-e203.html>, Erişim tarihi: 09.09.2023.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Aneta Regel, Ahbap, 2015, seramik, volkanik kaya, <https://cfileonline.org/exhibition-aneta-regel-gneiss-at-carpenters-workshop-gallery-paris-contemporary-ceramic-art-cfile/>

Görsel 2. Sookyung Yee, Çevrilmiş Vazo, 2007, Seramik parçaları, epoxy, 24K altın yaprakları, <https://www.yeesookyung.com/translated-vase->, Erişim tarihi: 09. 09. 2023

Görsel 3. Rory MacDonald, Kaldırım Kenarı İşleri, 2003, sırlı, seramik, Chammbers, R., Gogarty, A., Perron, M. (2007). Ütopic Impulses Canada: Ronsdale Press, s. 176-179.



Görsel 4. Burçak Bingöl, Hafıza Parçaları, 2016, seramik,  
<https://www.zilbermangallery.com/mythos-and-utopia-e203.html>, Erişim Tarihi: 09.09.2023.

Görsel 5. Christian Gonzenbach, Havai Fişek [Hanabi], 2019, porselen vazo, alüminyum,  
<https://mudac.ch/en/collection/hanabi/>, Erişim tarihi: 05.12.2023.

Görsel 6. Dawn Holder, Bir Çiçeğin Gölgesinde, 2016, porselen, beton, alçı  
<https://artaxis.org/artist/dawn-holder/>, Erişim tarihi: 04.09.2023.

Görsel 7. Marieke Pauwels, ilk Madde [Prima Materia], 2012, porselen, köpük, pişmemiş kil,  
<https://artaxis.org/artist/marieke-pauwels/>, Erişim tarihi: 08.09.2023.