

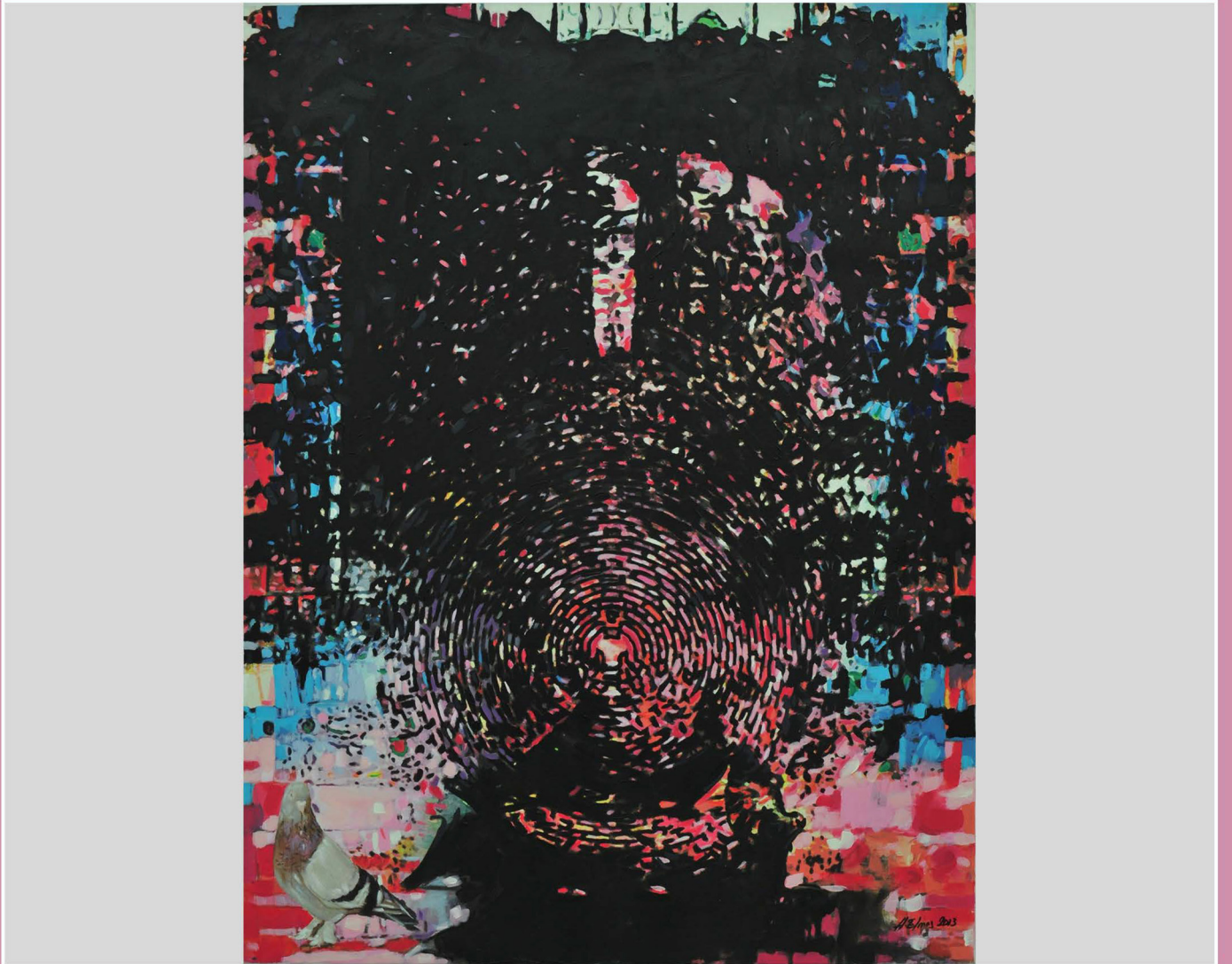


# Art and Interpretation

## *Sanat ve Yorum*

Formerly: Sanat Dergisi: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Official journal of Atatürk University Faculty of Fine Arts

Issue 43 • March 2024



EISSN 2822-2865

[dergipark.org.tr/en/pub/sanatyorum](http://dergipark.org.tr/en/pub/sanatyorum)

# Art and Interpretation

## Sanat ve Yorum

### Owner

**Yunus BERKLİ (Dean)**

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

### Editor in Chief

**Yunus BERKLİ** 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

### Associate Editors

**Gülten GÜLTEPE** 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

**Nergiz DEMİR SOLAK** 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

**Ahmet BAYIR** 

Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

**Şeyma KURT** 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

### Written and Language Editor

**Tamer TEMEL** 

Dramatic Authorship Art Major, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

### Typesetting and Design

**Yunus BERKLİ** 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

**Ahmet BAYIR** 

Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

**Şeyma KURT** 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

### Field Editors

**Ayşe Pınar ARAS** 

Department of Theatre, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

E-Mail: pinar.aras@atauni.edu.tr

**Fulya BAYRAKTAR** 

Department of Basic Sciences Arts, Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Fine Arts, Ankara, Türkiye

E-Mail: fulya.bayraktar@hbv.edu.tr

**Barış DEMİRCİ** 

Department of Music Education, Ankara Music and Fine Arts University, Faculty of Music and Fine Arts Education, Ankara, Türkiye

E-Mail: baris.demirci@mgu.edu.tr

**Şemseddin DAĞLI** 

Department of Painting, Zonguldak Bülent Ecevit University, Faculty of Fine Arts, Zonguldak, Türkiye

E-Mail: szdagli@hotmail.com

**Alaybey KAROĞLU** 

Department of Painting, Ankara Hacı Bayram Veli University, Türkiye

E-Mail: alaybey.karoglu@hbv.edu.tr

**Mehmet ÖZKARTAL** 

Department of Painting, Süleyman Demirel University, Faculty of Fine Arts, Isparta, Türkiye

E-Mail: mehmetozkartal@sdu.edu.tr

**Mehmet TAKKAÇ** 

Department of English Language Education, Atatürk University, Faculty of Kazım Karabekir Education, Erzurum, Türkiye

E-Mail: takkac@atauni.edu.tr

**Muhammet TATAR** 

Department of Painting, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

E-Mail: mtatar@atauni.edu.tr

**Süreyya TEMEL** 

Department of Performing Arts Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Kocaeli, Türkiye

E-Mail: sureyya.temel@kocaeli.edu.tr

**Kapak Görseli:** Hüseyin ELMAS, isimsiz, 2013, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140 x 100 cm, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müze Koleksiyonu  
**Kapak Tasarımı :** Öğr. Gör. Tefik Fikret Alyanak Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

**Publisher:** Atatürk University

**Address:** Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

**E-mail:** ataunijournals@atauni.edu.tr

**Web:** <https://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/>

# Art and Interpretation

## Sanat ve Yorum

### Editorial Board

#### **Roza AMANOVA**

Kyrgyzstan -Turkey Manas University, Kyrgyzstan

#### **Mustafa ARAPI**

Tiran Amerikan College, Albania

#### **M. Reşat BAŞAR**

Department of Graphics, İstanbul Aydın University, Faculty of Fine Arts, İstanbul, Türkiye

E-Mail: mresatbasar@aydin.edu.tr

#### **Fulya BAYRAKTAR**

Department of Basic Sciences Arts, Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Fine Arts, Ankara, Türkiye

E-Mail: fulya.bayraktar@hbv.edu.tr

#### **Şemseddin DAĞLI**

Department of Painting, Zonguldak Bülent Ecevit University, Faculty of Fine Arts, Zonguldak, Türkiye

E-Mail: szdagli@hotmail.com

#### **Barış DEMİRCİ**

Department of Music Education, Ankara Music and Fine Arts University, Faculty of Music and Fine Arts Education, Ankara, Türkiye

E-Mail: baris.demirci@mgu.edu.tr

#### **Abaz DIZDAREVIC**

Yeni Pazar University, Serbia

E-Mail: abaz.dizdarevic@skupstina.me

#### **Katarina DJORDJEVIĆ**

Department of Physics, Belgrade Art University, Belgrade, Serbia

#### **Kuandık ERALIN**

Ahmet Yesevi University, Kyrgyzstan

#### **Lela GELEISHVILI**

Tiflis University, Georgia

#### **Fehim HUSKOVİĆ**

Üsküp Kiril Metodi University, Macedonia

#### **Serkan İLDEN**

Department of Painting, Kastamonu University, Faculty of Fine Arts, Kastamonu, Türkiye

E-Mail: serkanilden@kastamonu.edu.tr

#### **Yılmaz KAHYAOĞLU**

Department of Musicology, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

E-Mail: yilmazk@atauni.edu.tr

#### **Burhanettin KESKİN**

Department of Early Childhood Education, University of Mississippi, Mississippi, USA

E-Mail: bkeskin@olemiss.edu

#### **Marina MOCEJKO**

Belarusian State University, Belarusian

#### **Mehmet ÖZKARTAL**

Department of Painting, Süleyman Demirel University, Faculty of Fine Arts, Isparta, Türkiye

E-Mail: mehmetozkartal@sdu.edu.tr

#### **M. Hanefi PALABIYIK**

Department of Islamic History, Dokuz Eylül University/Faculty Of Theology, İzmir, Türkiye

E-Mail: hanefim@mail.ege.edu.tr

#### **Roza SULTANOVA**

Tatarstan Science Academy, Tatarstan

#### **Ahmet TAŞAĞIL**

Department of History, Yeditepe University, Faculty of Science Literature, İstanbul, Türkiye

E-Mail: ahmet.tasagil@yeditepe.edu.tr

#### **Muhammet TATAR**

Department of Painting, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

E-Mail: mtatar@atauni.edu.tr

#### **Süreyya TEMEL**

Department of Performing Arts Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Kocaeli, Türkiye

E-Mail: sureyya.temel@kocaeli.edu.tr

#### **Yasin TOPALOĞLU**

Department of Ancient History, Atatürk University, Faculty of Literature, Erzurum, Türkiye

E-Mail: tyasin@atauni.edu.tr

#### **Osman ÜLKÜ**

Department of Art History, Aydın Adnan Menderes University, Faculty of Science and Literature, Aydın, Türkiye

# Art and Interpretation

## Sanat ve Yorum

### AIMS AND SCOPE

Art and Interpretation is a peer reviewed, open access, online-only journal published by the Atatürk University.

Art and Interpretation is a biannual journal published in both English and Turkish. The journal has issues in March and September.

As of 2022, the journal has changed its title to Art and Interpretation.

#### Current Title (2022-...)

Art and Interpretation  
EISSN: 2822-2865

#### Previous Title (1999-2021)

Sanat Dergisi: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
ISSN: 1302-2938  
EISSN: 2687-4857

Art and Interpretation is covered in DOAJ, ERIH PLUS, TUBITAK ULAKBIM TR Index, CNKI (China National Knowledge Infrastructure) and EBSCO.

To guarantee that all papers published in the journal are maintained and permanently accessible, articles are stored in Dergipark which serves as a national archival web site and at the same time permits LOCKSS to collect, preserve, and serve the content.

Art and Interpretation aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level in art. The scope of the journal includes to Applied Arts, Stage Arts, Plastic Arts, traditional Arts, Art History, Theory of Art, Art Criticism and Music Science.

The journal publishes original articles and reviews that are prepared in accordance with ethical guidelines.

The target audience of the journal includes researchers and specialists who are interested or working in all fields of art.

#### Disclaimer

The statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the views of the editors, editorial board, and/or publisher. The editors, editorial board, and publisher are not responsible for the content of the manuscripts and do not necessarily endorse the views expressed in them. It is the responsibility of the authors to ensure that their work is accurate and well-researched, and the views expressed in their manuscripts are their own. The editors, editorial board, and publisher simply provide a platform for the authors to share their work with the scientific community.

#### Open Access Statement

Art and Interpretation is an open access publication.

Starting on 2022, all content published in the journal is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 International License which allows third parties to use the content for non-commercial purposes as long as they give credit to the original work. This license allows for the content to be shared and adapted for non-commercial purposes, promoting the dissemination and use of the research published in the journal.

The content published before 2022 was licensed under a traditional copyright, but the archive is still available for free access.

All published content is available online, free of charge at <https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatoryorum>.

You can find the current version of the Instructions to Authors at <https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatoryorum>.

**Editor in Chief:** Yunus BERKLİ

**Address:** Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

**E-mail:** [ataunijournals@atauni.edu.tr](mailto:ataunijournals@atauni.edu.tr)

**Publisher:** Atatürk University

**Address:** Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

**Web:** <https://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/>



# Art and Interpretation Sanat ve Yorum

## AMAÇ VE KAPSAM

Sanat ve Yorum, Atatürk Üniversitesi tarafından çift-kör hakem değerlendirme ilkelerine bağlı olarak yayınlanan, açık erişimli ve yalnızca çevrimiçi olarak yayınlanan bir dergidir.

Sanat ve Yorum, Mart ve Eylül aylarında olmak üzere yılda iki kez Türkçe ve İngilizce olarak yayınlanan bir dergidir.

2022 itibarıyla derginin ismi "Sanat ve Yorum" olarak değişmiştir:

### Güncel Başlık (2022-...)

Sanat ve Yorum  
EISSN: 2822-2865

### Önceki Başlık (1999-2021)

Sanat Dergisi: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
ISSN: 1302-2938  
EISSN: 2687-4857

Sanat ve Yorum, DOAJ, ERIH PLUS, TÜBİTAK ULAKBİM TR Dizin, CNKI ve EBSCO tarafından indekslenmektedir.

Dergide yayınlanan tüm yazıların korunmasını ve kalıcı olarak erişilebilir olmasını sağlamak için makaleler, ulusal bir arşiv sitesi olarak hizmet veren ve aynı zamanda LOCKSS'in içeriği toplamasına, korumasına ve sunmasına izin veren Dergipark'ta saklanmaktadır.

Sanat ve Yorum, sanat alanında en üst bilimsel düzeydeki yazıları yayımlayarak literatüre katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Derginin kapsamı Uygulamalı Sanatlar, Sahne Sanatları, Plastik Sanatlar, Geleneksel Sanatlar, Sanat Tarihi, Sanat Kuramı, Sanat Eleştirisi ve Müzik Bilimi alanlarını içermektedir.

Dergi, etik kurallara uygun olarak hazırlanan özgün makale ve derlemeleri yayımlar.

Derginin hedef kitle, sanatın tüm alanlarına ilgi duyan ya da bu alanlarda çalışan araştırmacı ve uzmanlardır.

## Sorumluluk Reddi

Dergide yayınlanan makalelerde ifade edilen beyanlar veya görüşler yazar(lar)ın görüşlerini yansıtmaktadır ve editörler, yayın kurulu ve/veya yayıncının görüşlerini yansıtmamaktadır. Editörler, yayın kurulu ve yayıncı, makalelerin içeriğinden sorumlu değildir ve bu makalelerde ifade edilen görüşlere zorunlu olarak katılmaz. Yazarların çalışmalarının doğru ve iyi araştırılmış olduğunu ve makalelerinde ifade edilen görüşlerin kendi görüşleri olduğunu sağlamak yazarların sorumluluğundadır. Editörler, yayın kurulu ve yayıncı, yazarlara çalışmalarını bilimsel toplulukla paylaşmaları için bir platform sağlamaktadır.

## Açık Erişim Bildirimi

Sanat ve Yorum açık erişimli bir yayındır.

2022 yılından itibaren dergide yayınlanan tüm içerik, orijinal çalışmaya atıfta buldukları sürece üçüncü tarafların içeriği ticari olmayan amaçlarla kullanılmasına izin veren Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır. Bu lisans, içeriğin ticari olmayan amaçlarla paylaşılmasına ve uyarlanmasına izin vererek dergide yayınlanan araştırmanın yayılmasını ve kullanılmasını teşvik etmektedir.

2022'den önce yayınlanan içerik geleneksel bir telif hakkı altında lisanslanmıştır, ancak arşiv hala ücretsiz erişime açıktır.

Yayınlanan tüm içeriğe <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatyorum> adresinden ücretsiz olarak erişilebilir.

Yazım Kuralları'nın güncel versiyonuna <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatyorum> adresinden ulaşabilirsiniz.

**Baş Editör:** Yunus BERKLİ

**Adres:** Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Erzurum, Türkiye

**E-posta:** [ataunijournals@atauni.edu.tr](mailto:ataunijournals@atauni.edu.tr)

**Yayıncı:** Atatürk Üniversitesi

**Adres:** Atatürk Üniversitesi, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

**Web:** <https://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/>

# Art and Interpretation

## Sanat ve Yorum

### CONTENTS / İÇİNDEKİLER

Editörden (43. Sayı)

### RESEARCH ARTICLES / ARAŞTIRMA MAKALELERİ

Semiotic Analysis of Arif Sağ Album Covers at Asm (Arif Sağ Music) Company Asm (Arif Sağ Müzik) Şirketi'nde Yer Alan Arif Sağ Albüm Kapaklarının Göstergebilim Analizi Ümit AKCA, Nilgün SAZAK .....	2
Determination of the Tendency of the Studies in Turkey in the Field of Contemporary Turkish Music Çağdaş Türk Müziği Konusunda Türkiye'de Yapılan Çalışmaların Eğilimlerinin Belirlenmesi Eda NERGİZ .....	14
The Effects of Digital Technologies in Contemporary Art Bilgisayar Teknolojilerindeki Gelişmelerin Çağdaş Sanattaki Etkisi Melda ÖNCÜ.....	26
Sanatsal Eylem Olarak Vandalizm: İklim Aktivistleri Vandalism as Artistic Action: Climate Activists Ahmet İLKAK, Ali Ertuğrul Küpeli .....	34
Depiction of Chimeras in Plastic Arts from the Early Ages to the Present İlk Çağdan Günümüze Kimeraların Plastik Sanatlardaki Tasviri Derya Aysun CANSAN .....	43
Reflections of Chimerism in Contemporary Art Çağdaş Sanat İçerisinde Kimerizmin Yansımaları Arif ÇEKDERİ, Lale ALTUNEL .....	52
Günümüz Sanatında İmge Mitos İlişkisi Kapsamında Toplumsal Olguların Sanat Eserine Yansıması Exploring the Interplay of Social Phenomena and Artistic Expression: An Examination of the Image-Mythos Relationship in Contemporary Art Deniz KARTAL KARA.....	65
The Hünername as a Mirror for Princes and as an Image-Making Project Bir Nasihatname ve İmaj Yaratma Projesi Olarak Hünername Melis TANER.....	77
Diyarbakır Surlarında Yeni Figürlü Kompozisyonun İkonografik Yorumları Iconographical Interpretations of New Figured Composition on The Walls of Diyarbakır Sahure YARIŞ .....	84
Dolaylı Bir Söylem Alanı Olarak Sanat ve İlişkili Mekanlar Art and Related Spaces as a Field of Indirect Discourse Rıza Ozan EROĞLU, Fırat ENGİN .....	94
<b>REVIEWERS LIST / HAKEM LİSTESİ</b>	
43. Sayı Hakem Listesi .....	103
<b>ERRATUM</b>	
Erratum .....	104

# Editörden (43. Sayı)

Yeni Bir Sayı, Yeni Bir Heyecan...  
Değerli Bilim İnsanları,

Önemli bir kaynak niteliği taşıyan akademik dergiler, araştırmacıların çalışmalarını paylaşma ve bilgi alışverişi yapma platformu açısından sorumluluk, dikkat ve özen gerektiren mecralardır. Yeni fikirlerin, yöntemlerin ve buluşların tanıtılıp yayılmasında büyük rol oynarlar. Bu amaç doğrultusunda hem ulusal hem de uluslararası camiada 25 yıldır tanınan Sanat ve Yorum Dergisi'nin 43. Sayısını saygı değer okuyucularımızla buluşturmanın gururu ve mutluluğu içerisindeyiz.

Makalelerin süreçlerini titizlikle sürdüren dergi ekibimize, katkılarından dolayı hakemlerimize ve değerli çalışmalarını bizimle paylaşan yazarlarımıza teşekkür ediyoruz. Yolunuza ışık gibi aydınlatan bilgiler edinmeniz dileğiyle...

Ümit Akca ve Nilgün Sazak tarafından gerçekleştirilen bu çalışma, Arif Sağ'ın 1990-1998 yılları arasında ASM şirketinde yayımlanan albüm kapaklarının semiyotik açıdan ele alarak grafik tasarımın alıcı memnuniyetine etkisini değerlendirmiştir. Bulgular, görsel unsurların semiyotik analizi üzerinden, albüm kapaklarının içerdiği tematik tutarlılık ve sanatçının değerlerinin anlaşılması açısından önemli bir bakış açısı sunmuştur.

Eda Nergiz'in "Çağdaş Türk Müziği Konusunda Türkiye'de Yapılan Çalışmaların Eğilimlerinin Belirlenmesi" isimli çalışmasının amacı çağdaş Türk müziği ile ilgili Türkiye'de yapılan çalışmaların eğilimlerini belirlemektir. Veriler literatür taraması ve makale sınıflama formu ile toplanmış, içerik analizi ile analiz edilmiştir. Bulgularda konu ile ilgili yayınların yılları, dergileri, yazar sayıları, konu alanları, yöntemleri, örneklem/çalışma grupları, veri toplama araçları ve verilerin analiz yöntemleri frekans ve yüzdelerle sunulmuş, sonuç kısmında literatürle beraber tartışılmıştır.

Melda Öncü'ye ait bu makalede, bilgisayar teknolojilerinin tanımı, tarihçesi ve sanat alanındaki uygulamaları ele alınmakta olup, makalede, bu teknolojilerin Çağdaş Sanatlar alanındaki etkilerini gözlemlemek amaçlanmaktadır. Makalede bilgisayar teknolojilerinin çeşitli kullanımlarının, Çağdaş Sanatlar alanında, sanatçı, sanat yapısı ve izleyicinin rolüne ilişkin önemli etkileri olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Ahmet İllak ve Ali Ertuğrul Küpeli'ye ait "Sanatsal Eylem Olarak Vandalizm: İklim Aktivistleri" başlıklı makalede, iklim aktivist gruplarının sanat eserleri aracılığı ile yaptıkları vandalist eylemlerin incelenmesi ve sonuçlarının tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Makalenin sonuç kısmında eylemlerin sanat eserlerine zarar verdiği, sanat izleyicileri ve resmi kurumlar tarafından tepki ile karşılandığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Derya Aysun Cancan tarafından kaleme alınan 'İlk Çağdan Günümüze Kimeraların Plastik Sanatlardaki Tasviri' başlıklı makalede, kimeraların mitolojideki rolü ve çağdaş sanatta genetik biliminin ilerlemesiyle birlikte sanatta nasıl yorumlandığı gibi konular ele alınmaktadır. Bu makale, İlk Çağ'dan günümüze kadar kimeralara yüklenen anlamları ve bu efsanevi yaratıkların günümüz sanatındaki yansımalarını incelemeyi amaçlamaktadır. Sonuç olarak, günümüzde kimeralar, görüntü ve taşıdıkları anlam açısından değişime uğramıştır.

Arif Çekderi yazarına ait olan Reflections of Chimerism in Contemporary Art başlıklı makalede mitoloji ve biyoloji de Kimeria konusu ele alınmakta olup makalede, bu alanlardaki Kimeria kavramının açtığı tartışmaların sanat alanındaki üretimlere katkısını araştırmak amaçlanmaktadır. Kavramın sanat alanındaki yerinin ele alınması makalenin ulaştığı sonuçlar arasında sayılabilir.

Deniz Kartal Kara'ya ait "Günümüz Sanatında İmge Mitos İlişkisi Kapsamında Toplumsal Olguların Sanat Eserine Yansıması" başlıklı makalede mitlerin, günümüz sanatına yansımaları, toplumla sürekli etkileşim içinde oluşu gibi konular ele alınmakta ve böylece toplumsal dinamikleri çözümlenmek amaçlanmaktadır. Sonuçlar arasında sanatçıların, mitlere yönelerek insana dair sorunları, evrensel olguları yapıtlarında ifade ettikleri sayılabilir.

Melis Taner'e ait Bir Nasihatname ve İmaj Yaratma Projesi Olarak Hünername başlıklı makalede Osmanlı sarayında hazırlanan resimli şehnameler ve imaj yaratımı gibi konular ele alınmakta olup, III. Murad için hazırlanan Hünername detaylı bir şekilde incelenir. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında Hünername'nin hem nasihatname hem de imaj yaratma projesi olarak tasarlandığı sayılabilir.


Sahure Yarış'a ait "Diyarbakır Surlarında Yeni Figürlü Kompozisyonun İkonografik Yorumları" başlıklı makalede 2022-2023 yılı içerisinde saha çalışmalarında İç Kale'nin Dicle Vadisi'ne bakan doğu yüzünde, Oğrun Kapısının solunda, tespit edilen figürlü kompozisyon tanıtılmıştır. Bu figür, kompozisyon bakımından iki farklı yorumla bilim dünyasına kazandırılmaya çalışılmıştır. 1. Anne ve yavru kartal, 2. ise hayvan mücadele sahnesi içerisinde değerlendirilmiştir.

Rıza Ozan Eroğlu ve Fırat Engin Yazarlarına ait "Dolaylı Bir Söylem Alanı Olarak Sanat ve İlişkili Mekanlar" başlıklı makalede kamusal alanda sanat-eylem birlikteliği ve bu süreçte yapının ve sanat mekanlarının üzerine eklenen yeni söylem biçimleri incelenmektedir. Tarihsel süreç içerisinde bu aşamaların dönüşümü ve bu dönüşüm karşısında sanat otoritelerinin bakış açılarındaki tutarsızlıkların anlamlandırılması amaçlanmaktadır.



# Semiotic Analysis of Arif Sağ Album Covers at Asm (Arif Sağ Music) Company

## Asm (Arif Sağ Müzik) Şirketi'nde Yer Alan Arif Sağ Albüm Kapaklarının Göstergebilim Analizi

Ümit AKCA<sup>1</sup>   
Nilgün SAZAK<sup>2</sup> 

<sup>1</sup>Department of Music Sciences, Sakarya University, Faculty of Liberal Arts, Sakarya, Türkiye

<sup>2</sup>Department of Voice Education, Sakarya University, Faculty of State Conservatory, Sakarya, Türkiye



### ABSTRACT

Semiotics is a branch of science that studies various indicators. From the past to the present, we encounter semiotics in almost every area of life. The aim of semiotics is to explain, make sense of, interpret and analyze the fields it examines with its unique methods. Fields such as cinema, music, architecture and literature are important disciplines in terms of communication tools, and graphic designs related to or using these disciplines also contribute significantly to these fields. The aim of this study is to determine how compatible the album covers of Arif Sağ, which belonged to the ASM Company between 1990-1998, are compatible with the field of semiotics by using content analysis method. In this context, the information was classified according to the years and the cover design and album names were evaluated in terms of semiotics. As a result, in this semiotics-oriented study, it was concluded that the visual designs of Arif Sağ's album covers did not show any significant progress from 1990 to 1998, but this was related to the technology of the time.

**Keywords:** Album cover, Arif Sağ, Arif Sağ music company, semiotics, Turkish folk music

### Öz

Göstergebilim, çeşitli göstergeleri inceleyen bir bilim dalıdır. Geçmişten günümüze kadar, hayatın hemen hemen her alanında göstergebilimle karşılaşırız. Göstergebilimin amacı, kendine özgü metotlarla incelediği alanları açıklamak, anlamlandırmak, yorumlamak ve analiz etmektir. Sinema, Müzik, mimari, edebiyat gibi alanlar, iletişim araçları açısından önemli disiplinlerdir ve bu disiplinlerle ilişkili veya onları kullanan grafik tasarımlar da bu alanlara önemli katkı sağlar. Bu çalışmanın amacı, 1990-1998 yılları arasında ASM Şirketine ait olan Arif Sağ'ın albüm kapaklarının göstergebilim alanıyla ne kadar uyumlu olduğunun içerik analizi yöntemi kullanılarak belirlenmesidir. Bu bağlamda bilgiler yıllara göre tasnif edilerek kapak tasarımı ve albüm isimleri göstergebilimsel açıdan değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, bu göstergebilim odaklı çalışmada, Arif Sağ'a ait albüm kapaklarının görsel tasarımlarının 1990'dan 1998'e kadar önemli bir ilerleme göstermediği, ancak bunun zamanın teknolojiyle ilişkili olduğu sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Albüm kapağı, Arif Sağ, Arif Sağ music şirketi, göstergebilim, Türk halk müziği

## Introduction

In the realm of business, firms embark on a process known as marketing to develop raw materials or services, aiming to achieve their goals and implement changes (Gürbüz and Bozkurt, 2016, p. 2). Marketing, as highlighted by Durmaz (2022, p. 7), is primarily focused on ensuring customer satisfaction by tailoring products to meet customer preferences. Central to marketing is the role of products and services provided to consumers, perpetually evolving to meet changing needs (Obalıoğlu, 2017, p. 9). The selling process encompasses all activities directed towards the sale of products or services, with environmental factors like air temperature and location being pivotal (Gürbüz and Erdoğan, 2007, p. 116).

In recent times, the convergence of marketing, graphics, and graphic design has gained prominence in the sales process, extending its influence to diverse domains such as the music industry and album covers. The term "graph" refers to shapes aiding understanding and explanation (Namal, 2019, p. 54), while graphic design is defined as the art of conveying messages through visual communication (Alpaslan, 2006, p. 61; Toprak, 2012, p. 71). This artistic discipline strives to present messages aesthetically, combining images and text harmoniously (Arıkan, 2008, p. 10), encompassing the arrangement of words and images for public communication (Çaydere, 2015, p. 34).

Received/Geliş Tarihi: 13.04.2023

Accepted/Kabul Tarihi: 21.11.2023

Publication Date/Yayın Tarihi: 26.03.2024

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:  
Ümit AKCA  
E-mail: umit.akca3@ogr.sakarya.edu.tr

Cite this article as: Akca, Ü. & Sazak, N. (2024). Semiotic analysis of Arif Sağ album covers at Asm (Arif Sağ music) company. *Art and Interpretation*, 43(1), 2-13.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

The intersection of graphic design and music is particularly pronounced in today's world, where music serves as a crucial communication tool. Music groups and artists leverage graphic design in various aspects, including concert posters, album covers, and stage designs (Vodinalı, Çanakçı, and Sazak, 2022, p. 3). Notably, protest music, especially since the 1960s, has seen extensive use of graphic design by many music groups (Yılmaz, Özbek, and Özdemir, 2019, p. 58).

To enhance the comprehension and historical trajectory of Turkish Music, a systematic and structured discipline was deemed essential (Aycil and Çubukcu, 2022; Okcu, 2023). A scrutiny of the Turkish music landscape unveils a discernible transformation in the trends of album covers within Turkish Folk Music. Prevalently, up until the mid-1990s, album covers prominently showcased personal photographs. However, a prevalent issue was the lack of graphic coherence and the prevalence of incompatible designs, potentially stemming from technological constraints of that era. Despite these challenges, there existed innovative album covers that not only defied the norm of photograph-centric designs but also laid the groundwork for future trends.

The efficacy of graphic design in attracting attention, especially among children, is underscored by the importance of creative elements. For products targeting children, the use of imaginative design elements captivates their attention rapidly (Çaydere, 2015, p. 346). The contemporary emphasis on visuality necessitates careful consideration of factors such as color and photo selection, text placement, and overall harmony in album design (Vodinalı, Çanakçı, and Sazak, 2022, p. 24).

A semiotic analysis, based on Saussure's theory, is employed to interpret graphic design on album covers. Semiotics, a concept deeply rooted in various fields, involves the study of signs categorized as "signifier" and "signified" (Arslan, 2021, p. 1). This research delves into the semiotic analysis of Arif Sağ's album covers, a prominent figure in Turkish folk music, released by ASM (Arif Sağ Music) between 1990-1998. By examining color features, word placement, and naming conventions, the study aims to decipher the meaning behind elements on the album covers.

Several questions guide this exploration:

- What contributions has ASM made to the music market?
- What characterizes Arif Sağ's album covers at ASM between 1990-1998?
- Do these album covers align with semiotics principles?
- To what extent do color usage, photograph selection, picture depiction, artist and cover name positioning on the album covers harmonize with each other and fulfill their intended purpose?

The evaluation of album covers in the context of graphic design

not only influences visual taste but also shapes the narrative and story conveyed by the album cover image in today's consumer society.

### Related Researches

In their 2022 study, Vodinalı, Çanakçı, and Sazak delved into the "Semiological Analysis of Turkish Folk Music Album Covers in the Kalan Music Company between 1993 and 2010." Employing Ferdinand de Saussure's semiotic theory, they meticulously classified and tabulated 18 album covers based on the concepts of signifier and signified. The findings revealed that album covers spanning 1993-1996 reflected the artist's vibrant world, featuring portrait photographs and symbolic representations of Anatolian women. Conversely, covers from 1997-2003, predominantly showcasing the artist in the foreground, were deemed semiotically inappropriate. However, covers from other years were found to align with semiotic principles, effectively fulfilling their intended purpose.

In 1997, Serbezler explored the graphical aspects of music album covers in their master's thesis, scrutinizing designs from the 20th century. The research underscored the impact of music and art movements on cover designs for social events. A meticulous analysis encompassed design elements, semantic expressions, and the use of color and text formatting in selected album covers.

A 2019 study by Yılmaz, Özbek, and Özdemir scrutinized Pink Floyd's album covers, including "Ummagumma," "The Dark Side Of The Moon," "Animals," and "The Division Bell," employing Roland Barthes' semiotic principles of denotation and connotation. The results showcased Pink Floyd's penchant for cover designs reflecting the philosophy and emotion of their songs, effectively communicating ideas to the listener through music and design, solidifying their status as one of the most discussed bands of all time.

Yıldız, in a 2021 Master's Thesis, explored the semiotic analysis model of iconic symbols in cinema art, focusing on religious indicators originating from Pagan beliefs. The study revealed the persistent use of semiotics from ancient times to the present, with films reflecting a timeline extending to the New Age, incorporating reform movements from the Middle Ages. Despite transitioning from the Middle Ages to the New Age, traces of modernization and the influence of scholastic belief and the Renaissance persisted in Goya's Ghosts.

Batu, in their 2022 Master's Thesis, addressed challenges in translating musical structures into graphic language and album cover designs across music genres. The study interconnected basic music elements with design principles, illustrating how these elements manifest in graphic expressions. The research emphasized that when translating musical features into visual elements, the design's focus on formal features harmonizes with music, yet



struggles to fully convey its structural and dynamic aspects. The study highlighted elements such as dark-colored backgrounds, typography forms, and the choice of light or dark tones attempting to convey the general characteristics of music, maintaining consistency across various musical genres. Differently, Gulen (2022) investigated social types in Attilâ İlhan's poems.

## Research Method

### Model of the Research

This study employs Saussure's semiotic theory, categorizing signs into signifier and signified groups. The primary objective is to assess the compatibility of Arif Sağ's album covers, associated with the ASM Company from 1990 to 1998, with semiotics, utilizing the content analysis method. Information is systematically organized based on years, and the assessment involves the analysis of cover design and album names through a semiotic lens. The research data is collected using the scanning method, involving a detailed examination of album covers within the specified timeframe. The findings obtained from this examination are then subjected to content analysis.

### The sample of this study

The study focuses on Arif Sağ's album covers released by the ASM Company between 1990-1998. Given Sağ's annual album releases, a sampling method is deemed unnecessary. The entire population comprises all Arif Sağ album covers during the specified years.

### Data Collection and Analysis

In this study, a comprehensive examination of 9 album covers published by ASM Company between 1990-1998 was conducted through Arif Sağ's archival scanning, accompanied by interviews on the subject. The album covers were subjected to analysis using two classification methods, namely, the signifier and the signified, as devised by the semiotic theorist Saussure. In this approach, elements such as individuals, objects, locations, colors, and text were systematically classified and subsequently coded. A table was constructed to assess the semiotic appropriateness of the album covers during the specified years.

### Biography of Arif Sağ

Arif Sağ was born in Erzurum in 1945 and has been playing baglama since his childhood (Sağ and Erzincan, 2009). He settled in Istanbul in 1961 and later became a student of Nida Tüfekçi at the Aksaray Music Society (Apaydın, 2019, p. 18). Nida Tüfekçi's thoughts on Arif Sağ are very valuable and remarkable;

*"During the years we were in Istanbul, I also taught at the Aksaray Musical Society. We had around 150-200 students. Among them, such talented bright children emerged. Arif Sağ is my student from there. Arif slept with his saz. It's almost as if he has become*

*one with his instrument. He has worked hard. Even if he entered the market or something later, he knows what he is doing"* (Öztürk, p. 4).

Arif SAĞ started to work as a lecturer at Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory (ITUTDK) in 1975 and worked in this institution until 1982. Between 1987-1991, he was a deputy of Ankara for 5 years and became the first professional music artist to be a deputy. Arif Sağ made a name for himself not only in Turkey but also in Europe, introducing folk songs and baglama to Europe. Arif Sağ gave a concert with the Cologne Philharmonic Orchestra in 1996 and contributed greatly to the promotion of baglama and Anatolian music to the west. He performed this concert with the support of the President of Germany. In addition, Arif Sağ has a rich talent in terms of local attitude, traditional expression skills and emotion, as well as technically mastering baglama (Apaydın, 2019: 18). In particular, Sağ is an artist who has made a difference and left a mark with his traditional expression skills and local style, as well as with his own unique motifs, which he added to the folk song "Şekeroğlan" (Öztürk, p. 4). He gave concerts in 12 different cities (Haydar Göğercin, personal interview, 28.11.2022).

Nida Tüfekçi made the following statements about the concerts held in Europe;

*"We went to the Netherlands together in January 2000. We gave 11-12 concerts with Spanish guitarist Tomatito in the Netherlands. Tomatito does not know Turkish music, because Tomatito is Spanish, he does not know any other language. But Arif Sağ and Tomatito communicated with the language of music. They only rehearsed together for half a day. With that half-day rehearsal experience, we gave 11-12 concerts"* (Haydar Göğercin, personal interview, 28.11.2022)."

In addition, his concerts with the Karadeniz Filarmoni Orkestrası (Black Sea Philharmonic Orchestra) in 2002 were met with great interest. Meanwhile, Arif Sağ is an artist who carries the baglama as a solo instrument to concert halls. Namely, Arif Sağ mentioned in one of his interviews that people looked at him strangely while he was walking around in Istanbul with baglama. In fact, Arif Sağ states that he changed this point of view when he insulted the elites as peasant music for baglama (Ersoy, 2009, p. 5-6). In the interview Arif Sağ gave to Rüyakoğlu, he defines virtuosity with a short and concise sentence; the virtuoso manages the emotions (Yürükoğlu, 1993, p. 37). In other words, being a virtuoso or mastery is not something that can be gained simply by playing an instrument quickly or technically. The important thing is to be able to influence the listeners and to manage their emotions musically. In 2003, he gave concerts with Marcel Khalife under the name of "Peace Concerts".

He has been involved in hundreds of 45 records and many albums both as a director and as a performer. In addition, as a commen-

tator/artist, he has prepared nearly 50 records of 45 records and many solo albums. In addition to performing baglama, he also made important studies on instruments such as kaval, violin and rhythm. He presented these performances to music lovers with the album “when the drums are played “ in Turkish: Davullar Çalınırken” (Sağ and Erzincan, 2009).

Apart from these, Arif Sağ; He performed the “Muhabbet” series with Musa Eroğlu, Muhlis Akarsu and Yavuz Top. In addition, they made albums such as “Resital I and II” together with Musa Eroğlu. Apart from these, he has signed many solo albums such as “ İnsan Olmaya Geldim”, “Halay”, “ Duygular Dönüştü Söze”, “Yol Ver Dağlar”, “ Davullar Çalınırken “ and “ Direniş” (Apaydın, 2019, p. 18).

### ASM (Arif Sağ) Company and Its Historical Process

Founded in 1988 by Haydar Göğercin, ASM (Arif Sağ Music) Company has tried to preserve its perspective on culture and art, even though its name has been changed to Güvercin Music since then. Haydar Göğercin, the founder of ASM and Güvercin Music Company, expressed the company's business policy and history as follows (Haydar Göğercin, personal interview, 28.11.2022);

*ASM (Arif Sağ Music) Company was founded in 1988. It continued its activities until December 31, 1988. On 31 December, after Arif Bey said that I am leaving this job, we said that it would not be appropriate to use the name ASM (Arif Sağ Music). We changed the name of ASM to Güvercin. There was already Güvercin Music Company. We merged the two companies. We continued as Güvercin Music. The entire ASM repertoire continued under the Güvercin Music Company. So we have all the old repertoire.*

*ASM 1988'den 2000 yılına kadar varlığını sürdürmüştür. Hala ismi ASM olmasa da ASM kültürünü devam ettiriyor; kültüre bakış açısını, sanata bakış açısını, Music çizgisini vs korumaya çalışıyor.*

*ASM existed from 1988 to 2000. Although its name is still not ASM, it continues the ASM culture; It tries to protect its point of view on culture, its point of view on art, its musical line, etc.*

*In the past, album cover design was not done in our industry. In the past, there was a factory called “Raks”. There was also a factory called “Nora” (Nora still continues). Factories had a graphics service. We would give them photographs, and they would write on the photographs. At that time, there was no aesthetic cover design. Turkey was not that advanced in technology anyway. Later on, we started to intervene in the cover designs ourselves. As the graphic designer profession became more widespread, we found graphic designers and started working with them privately.*

## Results

The first sub-problem is “What are the contributions of ASM company to the music market?” The answer to the question has been sought. Founded in 1988, ASM company continued its activities

under the same name until December 31, 1988. As Arif Sağ had left the company, the name of the company was changed to Güvercin Music Company after 31 December 1988. Güvercin Music, which existed at that time, and ASM company merged and continued to work as Güvercin Music. In short, although the name of ASM has changed, from 1988 to 2000, the company gathered under one roof and continued its activities under the name “Güvercin Music”

**Table 1.**

*Semiotic analysis of Arif Sağ's works*

Album name Album adı	Year	Used Colors	Designer	Photographer	Producer Company
<b>Gurbeti ben mi yarattım?</b>	1981	Black, white, red.			San Plaque Cassette Audio and Video Center
<b>İnsan olmaya geldim</b>	1983	Black, white, red.	Türker Advertising	Studio Sedat	Arı Production
<b>Muhabbet 1-5 (Muhlis Akarsu, Musa Eroğlu ve Yavuz Top ile birlikte)</b>	1983	Black, white, red.			San Plaque Cassette Audio and Video Center
<b>Halay</b>	1988	Red, white, black and gray			A.S.M music production
<b>Duygular Dönüştü Söze</b>	1990	Black, pink, yellow, white			Stereo music
<b>Türküler Yalan Söylemez</b>	1990	black, gray, white		Shot at F-Sound Studio in Germany (Photographer unknown)	A.S.M music production
<b>Biz İnsanlar Kerbela</b>	1990	Black, white, red, yellow.		Taken at church in London (Photographer unknown)	A.S.M music production
<b>Resital 1 (Musa Eroğlu ile birlikte)</b>	1990	Yellow, black, red, brown and white			A.S.M music production
<b>Ben Çaldım Siz Söyleyin</b>	1991	Red, Grey, White, Black, Brown			A.S.M music production
<b>Halaylar ve Oyun Havası</b>	1992	Black, white, red.			A.S.M music production
<b>Direniş</b>	1993	Black, gray, red and white	A.S.M music production	Behzat Şahin photography studio	A.S.M music production
<b>Umut</b>	1995	Red, green, yellow, brown, gray, orange	Şibel and Özgür Arcan	Yavuz Yaralı	A.S.M music production
<b>Seher Yıldızı (Belkıs Akkale ile birlikte)</b>	1996	Blue, purple, black and white	FRS printing graphic services	İlyas Akkuyu	A.S.M music production
<b>Concerto For Bağlama</b>	1998	yellow, brown, orange	Russian graphic artist Alex Volgin	İlyas Akkuyu	
<b>Golden Bağlama With The İstanbul State Symphony Orchestra (Erdal Erzincan ve Erol Parlak ile birlikte)</b>	1999	black, yellow, white			A.S.M music production
<b>Dost Yarası</b>	2002	black, white, yellow			Bay Music
<b>Davullar Çalınırken</b>	2005	black, yellow, brown			İber Music
<b>Anadolu Döktürmeleri</b>	2006	Red, white, black yellow, brown			Akbaş Music
<b>Ezo Gelin – Dizi Müziği</b>	2007	red, yellow, white			Mert Music
<b>Şekeroğlan – Saz ile Oyun Havaları</b>	2011	white, red, turquoise, brown, black			Mega Music

The purpose of the ASM company is to collect lesser-known cultures and music genres in a single archive and bring them to the music market. In line with this purpose, it has reprinted the 78 cycle stone plaques by overhauling them. It is also the first company in Turkey to publish and market gramophone records into CDs. In addition to this, it started the series “with the poems of the poets in their own voices” and contributed to the poetry community culturally. It brought together important poets such as Fikret Otyam, Can Yücel, Kemal Özer and Arif Damar with poetry lovers. In short, ASM company has served the country with cultural works

such as folk music, poetry and fairy tales. ASM company (today's Güvercin Music company) continues to work under the name of Güvercin Music.


The second sub-problem, "How are the album covers of Arif Sağ at ASM (Arif Sağ Music) Company?" The answer to the question has been sought. When the album covers belonging to Arif Sağ are examined; it is thought that the album covers are not professional, there is no identity and image work of the artist, and the reason for this is that the album cover designs were made by different painters and graphic artists. In short, it was seen that the album covers were generally incompatible, as they were made by different graphic artists, painters and photographers.

In the fourth sub-problem, an answer was sought to the question of whether the harmony between the colors used on the album cover, the photographs preferred, the pictures designed, the position of the artist and the cover name on the album cover serve its purpose.

### (1990) Türküler Yalan Söylemez (Sözlü ve Enstrümantal) Folk Songs Don't Lie (Oral and Instrumental)

The cover photo of the album titled "Türküler Yalan Söylemez (Sözlü and Instrumental)", which was released in 1990 under the label of ASM (Arif Sağ Music) Company, was taken at F-Soundstudio in Germany. There are Arif Sağ, Emre Saltık, Ozan Emekçi, Mehmet Koç, Hasret Gültekin, İhsan Güvercin and Talip Şahin in the photograph. When this photograph is evaluated in terms of "signifier", the following finding has been reached: the name of the album and the names of the artists in the album are in gray on a black background. On the album cover, it is seen that seven people are together and there are two speakers, a voice recorder and a pen in front of them.

**Table 2.**  
Semiotic Analysis of Arif Sağ's "Türküler Does Not Lie (Oral and Instrumental)" Album Cover

Indicator	Signifier	Signified
Album cover		
Ground	Black floor	They have a group illuminated from the darkness and gathered for a purpose, and they have
Person	7 people side by side	
Article	Pen, two speakers	
Place	Registration room	
Colour	Black, gray, white	
Text	The names of the artists in the album and the album (folk songs do not lie).	

From the perspective of "signified" it is noteworthy that there is a group that is illuminated in the dark and that Arif Sağ and Hasret Gültekin are at the center. It is thought that posing together emphasizes unity/togetherness, and especially the hands on the shoulders emphasize friendship/brotherhood. Therefore, the album cover and album title are incompatible in terms of semiotics. Because there is no thematic harmony between the image and the name of the album cover. If the dark and light theme is perceived as false and true, it can be thought of as compatible with the visual name.


### (1990) Biz İnsanlar-Kerbela (We the People – Karbala)

1990 yılında Arif Sağ tarafından yapılan "Biz İnsanlar -Kerbela-" albüm kapağının fotoğrafı, Londra'da bir kilisede çekilmiştir. Fotoğraf "gösterenler" açısından değerlendirildiğinde; sanatçının ismi kırmızı renkle yazıldığı, albümün isminin ise sarı renkle yazıldığı bariz şekilde göze çarpmaktadır. Ayrıca sanatçının siyah beyaz çekilmiş portre fotoğrafının, elinde bağlama ve önünde mikrofon ile siyah zemin üzerine yerleştirildiği, mekânın kapalı konser veya etkinlik alanı olduğu ve sanatçıyı dinleyen topluluğun olduğu görülmektedir.

The photo of the cover of the album "We People -Karbala-", produced in 1990, was taken in a church in London. When the photograph is evaluated in terms of "signifier"; it is obvious that the artist's name is written in red and the name of the album is written in yellow. In addition, a black and white portrait of the artist with a lacing in his hand and a microphone in front of him is placed on a black background. It is seen that the venue is a closed concert or event space and there is a community listening to the artist in the environment.

From the point of view of "signified", the fact that the artist who gave a concert in the church was illuminated with a spotlight indicates that the artist has an enlightened view; because he looks white, it evokes the idea that the artist represents the public, is clean and honest. He draws attention to the word "Karbala" in the title "We Humans -Karbala-". It reminds us of the Karbala event in the Muslim world. The Karbala incident is an event that took place in the city of Karbala, Iraq, on 10 October / Muharram 680. The Karbala incident, carried out by Yazid supporters, surrounded Imam Hussein and his followers. Yazid supporters also left Imam Hussein and his followers hungry and thirsty and left them to die. Yazid supporters massacre Imam Hussein and his relatives who want to reach water. As a result of this incident that took place between Yazid and Imam Hussein, Imam Hussein was murdered. As a result of this, the people were deeply affected and this event, which was engraved in the minds of the people, also found a place in folk literature and was told from generation to generation (Durbilmez, 2016, p. 1).

**Table 3.**  
Semiotic Analysis of Arif Sağ's "We People-Karbala" Album Cover


Indicator	Signifier	Signified
Album cover		
<b>Ground</b>	The dim interior and community dominated by darkness	Pain, commemoration, integration
<b>Person</b>	A man and spectators with a binding in his handle in his hand	The artist who is bright and the audience in expectation
<b>Article</b>	Microphone, microphone feet, microphone cable binding, feet and chair,	The integration of the equipment and instrument that supports the artist with the artist
<b>Place</b>	Indoor concert or event area	The community shared the message and sadness in the performance of the artist
<b>Colour</b>	Black, white, red, yellow	Red integrated with messages in Karbala and co -culture
<b>Text</b>	Artist's name and album name (Arif Sağ, we people -Kella-)	

Background with dark and dim space; It is thought that the theme in the title of the album was chosen as a traditional architectural identity, describing a historical event. It was tried to show sadness in the theme given with the audience community and the integrity of the place. The Karbala incident, not being a party to the authority of that period and the massacre, the attitude of commemorating and telling the event; Since it is seen as an act of courage equivalent to being marginalized and even subjected to new sanctions, the poets who narrated this event were seen as heroes and special people beyond being musicians. In the image, the musician is illuminated under the spotlight. Since the past, the musicians who have been telling about the Karbala event have become integrated with the audience and have been tied to the rituals as if they had sworn to tell this event together. These rituals are described in places such as Cem Houses and music rooms, and it is said that there are even elegies in Iran who receive a salary from the state. It can be said that the album title and album cover are compatible in terms of semiotics.

### (1990) Bağlama Resitali 1 (Baglama Recital 1)

This album cover, released by ASM company in 1990, played and sung by Arif Sağ and Musa Eroğlu, was evaluated in terms of "signifiers". In the picture, it is seen that the name of the album is written in red on a yellow background, and the names of the album artists are written in yellow on a black background. On the album cover, there are three photographs, two of which belong to the album artists and one of them is a baglama photograph.

**Table 4.**  
Semiotic Analysis of Arif Sağ's "Bağlama Recital 1" Album Cover

Indicator	Signifier	Signified
Album cover		
<b>Ground</b>	Black, yellow	The floor that emphasizes artists
<b>Person</b>	Two men, one in the hands of one	
<b>Article</b>	Connecting	Connecting the element that imagines the element
<b>Place</b>		
<b>Colour</b>	Yellow, black, red, brown and white	Depth
<b>Text</b>	Album name and names of artists, (Bağlama recital -1, Arif Sağ, Musa Eroğlu)	

When it is analyzed in terms of "signified", the borderless culture that nourishes art and artists is given with a black space. It can be said that the baglama photograph on the cover is in the foreground and that the baglama represents the union of both artists. It is understood that the photograph of Musa Eroğlu in the lower right corner of the cover is intended to highlight the artist's mastery in this subject. In the poses given by the artists, besides Signifier seriousness and mastery, it is noteworthy that the artists sunk into the baglama. The unique stances and gazes of the figures that define the concept of pioneer in folk culture are emphasized.

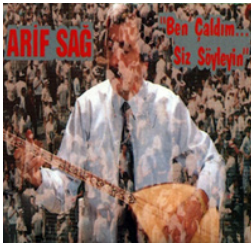
Within the scope of semiotics, the title of the album overlaps with the cover; It can be said that the baglama's presence in the middle of the artists gives the listener an idea about the sanctity, seriousness, and traditionality of baglama and about the album.

### (1991) Ben Çaldım Siz Söyleyin (When I Play, You Sing)

According to the information I obtained from the personal interview, it is known that the photo of this album cover was taken from the "Gülhane Concert" performed by Arif Sağ in İstanbul/Gülhane. When the album cover titled "Ben Çaldım Siz Söyleyin", played and sung by Arif Sağ and directed by ASM Company in 1991, is examined in terms of "signifier", it is seen that the two photographs are combined. It is seen that the background appears to be of a community, and the featured photo is of a man playing baglama. In addition, the name of the artist and the name of the album are signified in red on a gray background.



**Table 5.**  
Semiotic Analysis of Arif Sağ's "I Stole, You Tell" Album Cover

Album cover		
<b>Indicator</b>	<b>Signifier</b>	<b>Signified</b>
<b>Ground</b>	Light coffee, gray	community
<b>Person</b>	One man with a binding, community	The integration of the artist and the people
<b>Article</b>	Connecting	The artist's works live in the people
<b>Place</b>	Square	Integration
<b>Colour</b>	Red, gray, white, black, brown	Energy, innocence,
<b>Text</b>	Artist name and album name (Arif Sağ, I stole you tell)	

From the "signified perspective", there are two photos of the artist taken during the concert on the album cover. It can be said that these photographs represent the artist and the public as a whole, that the works of the artist have a recourse to the public, and that the album title "When I Play, You Sing" is related to the photograph. Therefore, it is seen that the community represents unity, the artist is one of the people, and integrates with the people. It is noteworthy that this photo taken from the concert area was placed on the album cover. Unity and democratic organization are important with reference to marginalization, the pursuit of rights and some sad events based on historical pasts, which are among the important feelings expressed by the culture that feeds the artist. This album cover, in which the name of the album reflects the photograph and especially the artist, can be considered compatible in terms of semiotics.

### (1992) Halaylar ve Oyun Havası "Halay and Folk Dances"

When the album cover of "Halaylar ve Oyun Havaları" directed by Arif Sağ, released in 1992 with the ASM label, is examined in terms of "signifiers", it is seen that the background is white, the artist's name is red and the album name is black.

When the album cover is examined in terms of "signified", it is thought that the background color being white evokes feelings such as innocence, truthfulness, purity and naturalness. It is thought that the reason why the artist's name is written in large font, capital letters and red is to arouse energy and attract attention. When the album cover and the name are evaluated together, it cannot be said to be compatible in terms of semiotics. However, it can still be said that it is compatible as it gives an idea about the artist.

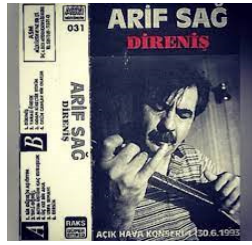
**Table 6.**  
Semiotic Analysis of Arif Sağ's "Halaylar ve Oyun Havası" Album Cover

Album cover		
<b>Indicator</b>	<b>Signifier</b>	<b>Signified</b>
<b>Ground</b>	white	innocence
<b>Person</b>		
<b>Article</b>		
<b>Place</b>		
<b>Colour</b>	Red, black, white	Energy,
<b>Text</b>	Artist Name and Album Name (Halaylar and Game weather in Arif Sağ Administration)	

### (1993) Direniş (Resistance)

In 1993, the cover photo of the album "Direniş", played and sung by Arif Sağ and the cover design was made by the ASM company, was taken at Behzat Şahin's photography studio. When the cover photo is examined in terms of those who show it, there is a man who seems to be focused on playing baglama with baglama in his hand. When you look at the cover in general, it is seen that black and gray tones are dominant.

**Table 7.**  
Semiotic Analysis of Arif Sağ's "Resistance" Album Cover

Album cover		
<b>Indicator</b>	<b>Signifier</b>	<b>Signified</b>
<b>Ground</b>	black	Power and expression
<b>Person</b>	A man with tying in his hand	Master, artist
<b>Article</b>	Connecting,	Unifying element
<b>Place</b>		
<b>Colour</b>	Black, gray, red and white	Seriousness,
<b>Text</b>	Artist Name and Album Name (Arif Sağ, Resistance),	

On the album cover, it is seen that the artist's name is written in gray tones, and the name of the album is written in red tones. It is seen that the picture on the album cover and the works in the album were taken from a concert on 30.06.1993, Open Air Concert.




When examined in terms of “signified”, it can be said that the feelings of sincerity, mastery, tradition and sincerity are reflected in the artist’s playing the baglama. It can also be said that the dominance of gray and black tones on the album cover evokes feelings such as seriousness, balance, reconciliation and power. In addition, it can be said that the artist’s wearing a modest T-shirt reflects the feelings of sincerity and sincerity. When the album cover and the name are evaluated together, it may not be said to be compatible with each other in terms of semiotics, but when the red color is considered as a resistance, it can be said to be compatible with the visual name.

### (1995) Umut (Hope)

The graphic design of the album cover of the album called “Umut”, which was performed in line with the wishes of ASM company, played and sung by Arif Sağ in 1995, was designed by Sibel and Özgür Arcan, and Yavuz Yaralı painted it. When the album cover is evaluated in terms of “signifiers”, a man with a tie in his hand, a sapling in green and a tree are seen on a light yellow background (placed on a tree). The name of the album is seen written in yellow tones on the barren soil. It is seen that the name of the artist is written in red tones.

**Table 8.**

*Semiotic Analysis of Arif Sağ’s “Umut” Album Cover*

Indicator	Signifer	Signified
Album cover		
Ground	Light yellow	To produce,
Person	A man with tying in his hand	Mastery, love for tradition
Article	Connecting, sapling, tree	Integration, producing and designing the future, hope
Place	Natural space	Hope, bread, expectation, power
Colour	Red, green, yellow, brown, gray, orange	Nature, Yield, Hope, Attention, Energy, Action
Text	Artist Name and Album Name (Arif Sağ, Umut)	

When evaluated in terms of “signified”, the heap to the left in the composition indicates that the picture was produced by a painter, not a designer, or that a compositional error was made. It can be said that the aim of giving the natural space barren in the background is to emphasize that green vegetation has an important place in our lives. The artist’s integration with the tree and the artist’s being in the same composition with the sapling can be explained as “thinking well, looking to the future with hope, and the artist comes from a root like a tree and grows and develops


gradually”. It can be said that the purpose of drawing the artist in the same composition with the tree reflects the level of mastery that the artist has achieved as a result of gradual growth/development, and the dominance of white colors reflects the artist’s innocence. In short, in this composition, the artist is depicted as a master with an identity that integrates, produces, develops and pioneers with his art and baglama. It can be said that the intensity of these attributions is due to the fact that the artist grew up in a culture where images of master-apprentice, pioneer and innocence were glorified. As a result, when the album cover and album name are evaluated together, they are compatible in terms of semiotics.

### (1996) Seher Yıldızı (Belkis Akkale ile Birlikte), Daystar (with Belkis Akkale)

The cover photo of the album “Seher Yıldızı”, sung by Arif Sağ and Belkis Akkale, released in 1996 with the ASM label, was made by İlyas Akkuyu and the cover design was made by FRS printing graphic services. When the “Seher Yıldızı” album cover is examined in terms of “signifier”, a man playing the baglama with his eyes closed and a woman with their eyes closed are performing a duet.

**Table 9.**

*Semiotic Analysis of Arif Sağ’s “Seher Yıldızı” Album Cover*

Indicator	Signifer	Signified
Album cover		
Ground	Purple, dark	Deep thought, horizon
Person	A man with a binding and a blindfold	Qatarsis (pleasure from art), the unifying power of art
Article	Connecting	Mastery Traditionalism The way of expressing emotion
Place	Dark outdoor	The effect of art on the masses
Colour	Blue, purple, black and white	Philosophy, inward emotions, the communication power of art
Text	Artist Names and Album Name (Arif Sağ/Belkis Akkale, Seher Star)	

When evaluated in terms of “signified”, the positioning of the figures is given with a perspective that draws the audience in. Closed eyes mean a lot. The eye has added itself to the perspective and has become a part of the composition. So the eye has completed the image. As a graphic photography technique, this gives the audience the suggestion that “you should be included in this scene”. When the album title and cover are evaluated together, it can be said that it is compatible in terms of semiotics.

### (1998) Concerto For Bağlama (Bağlama için Konçerto)

İlyas Akkuyu made the cover photo of the album «Concerto For Bağlama», which was released in 1998 with the ASM label and played and sung by Arif Sağ, Emre Saltık and Talip Şahin, and the graphic design was done by Russian graphic designer Alex Volgin. When evaluated in terms of “signifier”, the album cover called “Concerto For Bağlama”, three men are seen holding a bağlama in their hands, and it draws attention that they wear a uniform suit. It is seen that the name of the album is written in English in orange tones and different fonts are chosen in different sizes.

**Table 10.**  
Semiotic Analysis of Arif Sağ’s “Concerto For Bağlama” Album Cover

Album cover		
Indicator	Signifier	Signified
Ground	brown	Traditionalism,
Person	Three men with binding in the hands	The unifying element of art, producing together, sharing
Article	Connecting, suit	Traditional images, seriousness, responsibility, modernity
Place		
Colour	Yellow, brown, orange	Typography, pleasure, excitement
Text	Artist names and name of the album (Arif Sağ, Erol Parlak and Erdal Erzincan - Concerto for Bağlama)	

Considering “signified” perspective, although it is a traditional piece, care has been taken to give it a modern look by referring to the universal language of music. We see this care on the typography figures, that is, in keeping the composition up and in the choice of fonts. According to Sönmez (2022, p. 29), “Typography is the illustrated form of a written idea. Typography is the most effective way of conveying the feeling of the idea by enlivening the wishes of the reader, thanks to the fact that the design is full of emotion and drama.” In addition, it can be said that the choice of suits also supported this perception. When evaluated in terms of semiotics, it is thought that the album cover and name are compatible.

### Discussion

In this research, an examination was conducted on 9 album covers produced by Arif Sağ within the period of 1990 to 1998 under the ASM (Arif Sağ Music) Company, utilizing semiotic theory as the evaluative framework. The analysis revealed that the album titled ‘Halaylar ve Oyun Havası,’ released in 1992, lacks semiotic coherence when considering both the cover and the title together. Conversely, other album covers demonstrated a commendable

level of conformity to semiotic principles. Saussure’s semiotic theory, employing the classification method of ‘signifier’ and ‘signified,’ was applied to categorize the album covers into six groups: human, object, place, ground, color, and text. The images within these groups were shaped and interpreted based on this classification, forming a conceptual evaluation of the ‘signified,’ presented in tabular form. Additionally, the tags of the 9 album covers are presented in a table according to the respective years.

Examining the cover of the 1990 album ‘Türklüler Yalan Söylemez (Oral and Instrumental),’ unity is emphasized, particularly through the depiction of hands on shoulders, symbolizing friendship and brotherhood. However, a semiotic incongruence is observed between the album cover and its title, attributed to a lack of thematic harmony. Nevertheless, if the dark and light theme is interpreted as falsehood and truth, respectively, semiotic harmony can be discerned.

The album cover of ‘We People-Karbala,’ released in 1990, portrays the artist illuminated by a spotlight, signifying not only representation of the public but also evoking concepts of cleanliness, purity, and honesty. The dimly lit background suggests a historical context in alignment with the album’s name. Consequently, the album title and cover exhibit compatibility in terms of semiotics.

Bağlama Recitali 1,’ released in 1990, features folk songs performed by Arif Sağ and Musa Eroğlu. The cover highlights a central bağlama photograph, positioning Arif Sağ on the upper left and Musa Eroğlu on the lower right. The centrality of the bağlama is interpreted as representing and uniting both artists, emphasizing traditionalism. The artists’ stances, looking indifferent directions, evoke feelings of seriousness and mastery. Overall, semiotically, it is concluded that the album title and cover align, and the centrality of the bağlama serves to convey a traditionalist impression to the listener.

In the scrutiny of the album cover titled “Ben Çaldım Siz Söyleyin,” released in 1991, a composite of two photos from a concert setting is evident. The visual representation, depicting the artist intertwined with the audience, suggests that the artist’s creations derive significance from the public. In essence, the emphasis is placed on portraying the artist as part of the community, highlighting unity. Consequently, it is observed that the album title resonates with the cover photo, affirming compatibility in terms of semiotics. To summarize, the album cover, accentuating the artist, aligns semiotically.

Analyzing the album cover for “Halaylar ve Oyun Havası,” released by ASM company in 1992, the absence of graphic design or a photograph is noted. The artist’s name is prominently written in red, large fonts, aiming to convey energy and attract attention. The evaluation of the album cover and name together suggests incongruence. However, the compatibility can be asserted considering

that the large, red font of the artist's name contributes to forming an impression about the artist, despite the overall incompatibility of the cover and name.

Exploring the album "Resistance" from 1993, where the artist is portrayed playing the baglama, it is evident that the artist exudes mastery, evoking sentiments of traditionalism and sincerity. Dominated by black and gray tones, the cover and name, when considered together, lack semiotic compatibility. However, the foregrounding of red emphasis and the red album name contribute to semiotic alignment.

In the examination of the album cover for "Umut" from 1995, a leftward composition accumulation is observed, indicating a potential artistic error. Nevertheless, semiotic compatibility is maintained between the album cover and title.

For the album "Seher Yıldızı (Together with Belkis Akkale)" in 1996, the arrangement of figures appears designed to captivate the audience, particularly with the deliberate concealment of the female figure, prompting viewers to mentally complete the visual. This design implies a message of audience involvement and completion of the imagery in their imagination, resulting in semiotic compatibility between the album title and cover.

The album cover for "Concerto For Baglama," released by ASM company in 1998, showcases a blend of traditional and modern elements in line with the album's name. Notably, the typography art exemplifies a fusion of modern and traditional aesthetics. In the semiotic evaluation, it is concluded that the album cover and name demonstrate compatibility.

## Conclusion and Recommendations

In conclusion, this semiotic analysis reveals a lack of significant evolution in the visual designs of Arif Sağ's album covers from 1990 to 1998, attributed to technological constraints of the time. Suggested avenues for future research involve exploring the alignment of album covers with album content and investigating whether lyrics correspond with the visual elements. This study, rooted in semiotics, presents a potential model for scrutinizing album covers across artists and music genres within the ASM context. Surveys and field research could further enhance semiotic analysis, positioning this study on Arif Sağ's album covers as a valuable contribution to the broader academic community.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Concept - Ü. A, N.S.; Design- Ü. A, N. S.; Supervision- N. S.; Resources-Ü. A.; Data Collection and/or Processing-Ü. A.; Analysis and/or Interpretation-Ü. A.; Literature Search-Ü. A.; Writing Manuscript-Ü. A., N. S.; Critical Review-N. S.

**Conflict of Interest:** The authors have no conflicts of interest to declare.

**Financial Disclosure:** The authors declared that this study has received no financial support.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Fikir-Ü. A, N. S.; Tasarım-Ü. A, N. S.; Denetleme-N. S.; Kaynaklar-Ü. A.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi Ü. A.; Analiz ve/veya Yorum-Ü. A.; Literatür Taraması-Ü. A; Yazıyı Yazan-Ü. A., N. S.; Eleştirel İnceleme-N. S.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.  
**Finansal Destek:** Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

## References

- Akgün, H. (2021). *Grafik Programı Lisansüstü Eğitimine Yönelik Veri Görüşleme Dersi Önerisi*. (Sanatta Yeterlilik Tezi). Erişim adresi: file:///C:/Users/90543/Downloads/674211.pdf
- Alpaslan, T. (2006). *Yüksek Öğrenim Düzeyindeki Grafik Tasarım Eğitimine Özgün Baskı Tekniklerinin Katkıları*. (Doktora Tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Apaydın, A. (2019). *Bağlamada Eser Yorumlama Teknikleri ve Bağlama Eğitiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Arıkan, A. (2008). *Grafik Tasarımda Görsel Algı*. Konya: Eğitim Akademi Yayınları.
- Arslan, Ç. (2021). *Groupe μ'nün Görsel Göstergebilimsel Yaklaşımıyla Uygulamalı Sayısal Görüntü Analizi*. (Yüksek Lisans Tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Aycil, S., & Çubukcu, G. (2022). Türk Müzik Çalgılarının Ve Roman Kültüründeki Çalgı Geleneğinin Posta Pulları Üzerinden Değerlendirilmesi. *Sanat Dergisi*, (39), 44-57.
- Batu, F. (2022). *Musical Yapıların Grafik Dile Dönüştürme Sorunları ve Music Türlerinin Albüm Kapak Tasarımları*. (Yüksek Lisans Tezi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Çaydere, O. (2015). *Grafik Tasarım Programlarına İlişkin Öğretim Elemanları ve Öğrenci Görüşleri*. (Doktora Tezi). Erişim adresi: file:///C:/Users/90543/Downloads/388215.pdf
- Çaydere, O. (2015). Grafik Tasarım Programlarına İlişkin Öğretim Elemanları ve Öğrenci Görüşleri. *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Süreli Elektronik Dergi*, (40), 346, 376.
- Cemalcılar, İ. (2008). Pazarlama Nedir?. *Eskişehir İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Dergisi*, 1(2), 63-72.
- Çiçek, M. (2016). Semiyoloji ve semiyotik üzerine düşünceler. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 6-2.
- Durbilmez, B. (2016). Yozgatlı Hüznî Divânlarında Kerbelâ. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, 1.
- Durmaz, B. (2022). *Pazarlama İletişiminde Hedef Kitleyi Anlama Sürecinin Gelişimi: "Hedef Kitleyi Anlama Odaklı Güncel Uygulamalar Üzerine Bir İnceleme"*. (Doktora Tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Ersoy, İ. (2009). Türkiye'de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak "Bağlama". *Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı, Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*, 268-278.
- Gülen, N. (2022). Social Types in Attılâ İlhan's Poems. *Art Time*, (2), 22-33.
- Günay, V. (2008). Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması. *Art-e Sanat Dergisi*, 1(1). Günay, V. (2008). Görsel okuryazarlık ve imgenin anlamlandırılması. *Art-e Sanat Dergisi*, 1(1).
- Gürbüz, A., ve Erdoğan, E. (2007). Satış Çabalarının İşletme İçin Önemi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi (Elektronik)*, 6(22), 116-134.
- Gürbüz, C., ve Bozkurt, Ö. Ç. (2016). Pazarlama ve Pazarlama Araştırmaları Dergisi'nin Bibliyometrik Analizi. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(3), 1-23.
- Mozoğlu, F. (2022). *Demans ile İlgili Youtube Videolarının İçerik Analizi*. (Yüksek Lisans Tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>

- tezSorguSonucYeni.jsp
- Namal, R. (2019). *Sosyal Bilgiler Öğretiminde Grafik Çizme ve Yorumlama Becerisinin Geliştirilmesi*. (Doktora Tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Obalıoğlu, D. (2017). *Otel İşletmelerinde Ağızdan Ağıza Pazarlama ve Yerli Turistlerin Otel Tercihlerindeki Önemi: Muğla Örneği*. (Yüksek Lisans Tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorgu-SonucYeni.jsp>
- Okcu, S. (2023). Türk Edebiyatında Sembolist Şairlerin Zaman Tema veya Simgesi Kullanılan Bestelenmiş Şiirlerinin Türk Müsikiğine Yansımaları. *Sanat ve İkonografi Dergisi*, (5), 23-38.
- Öztürk, O. M. Geleneksel Bağlama İcrasını Gelişiminde Üstalık Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği.
- Rıfat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Sağ, A., ve Erzincan, E. (2009). *Bağlama Metodu, Bağlama Düzeni Cilt 1: Alıştırmalar ve Repertuvar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Serbezler, E. (1997). *Music Albüm Kapaklarının Grafikselleştirilmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Erişim adresi: <https://www.proquest.com/open-view/8a12ef4231a1f9c87dd23d0c0bf4b870/1?pq-origsite=scholar&cbl=2026366&diss=y>
- Sönmez, İ. B. (2022). *Ambalaj Tasarımında Tipografik Hiyerarşi*. (Yüksek Lisans Tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Toprak, F. A. (2012). 1618 Tarihli "Peter Mundy" Albümü: Figürler Üzerine Bir İnceleme. *Sanat Dergisi*, (22), 69-83.
- Uysal, T. (2007). *Fotoğrafi ve Sinematografinin Görsellik İlişkisi*. (Yüksek Lisans Tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Vodinali, S., Çanakçı, Y. Y., ve Sazak, N. (2022). 1993–2010 Yılları Arasında "Kalan Music Şirketi" nde Yer Alan Türk Halk Müziği Albüm Kapaklarının Göstergebilimsel Açısından İncelenmesi. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 17(1), 22-47.
- Yağar, S. (2022). *Tip 2 Diyabet Hastalığına İlişkin Haberlerin Metin Madencilik Yöntemi ile İncelenmesi*. (Doktora Tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Yıldız, G. (2021). *Sinema Sanatında İkonik Simgelerin Göstergebilimsel Çözümleme Modeline Örnek ve Uygulama*. (Yüksek Lisans Tezi). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Yılmaz, M., Özbek, S., ve Özdemir, G. (2019). Pink Floyd Albüm Kapaklarının Göstergebilim İlkelerine Göre İncelenmesi. *Sanat Dergisi*, (33), 57-63.
- Yılmaz, M., Özbek, S., ve Özdemir, G. Pink Floyd Albüm Kapaklarının Göstergebilim İlkelerine Göre İncelenmesi. *Sanat Dergisi*, (33), 57-63.
- Yürükoğlu, R. (1993). *Değirmenin Bendine*. İstanbul: Alev Yayınları.

### Internet Resources

URL-1: [https://www.facebook.com/guvercinfan/about\\_details](https://www.facebook.com/guvercinfan/about_details)

### Personal Interview

Göğercin, Haydar, 28.11.2022. İstanbul



## Yapılandırılmış Özet

Günümüzde, işletmeler pazarlama stratejilerini kullanarak belirledikleri hedeflere ulaşmayı amaçlarlar ve bu süreçte müşteri memnuniyetini sağlama önemli bir rol oynar (Gürbüz ve Bozkurt, 2016: 2). Müşteri memnuniyeti, ürünlerin müşteri tercihlerine uygun şekilde tasarlanması ve sunulmasıyla artar. Özellikle genç kitleleri cezbetme amacı güden ürünlerde, grafik tasarımın hayal gücüne dayalı unsurları kullanarak dikkati hızla çektiği bilinmektedir (Çaydere, 2015: 346). Albüm tasarımında renk seçimi, fotoğraf kullanımı, metin yerleşimi ve genel uyum gibi faktörlerin dikkatlice düşünülmesi, günümüzde görselliğin ön plana çıktığı müzik endüstrisinde giderek daha kritik hale gelmiştir (Vodinalı, Çanakçı, ve Sazak, 2022: 24).

Bu çalışma, pazarlama, grafik tasarım ve müzik endüstrisinin etkileşimini ele alarak, Türk Halk Müziği albüm kapaklarındaki değişen trendlere odaklanmakta ve özellikle 1990-1998 yılları arasında Arif Sağ tarafından ASM şirketi altında yayınlanan albüm kapaklarının semiotik analizini yapmayı amaçlamaktadır. Analiz, Ferdinand de Saussure'un semiotik teorisinden ilham alarak, Arif Sağ'ın albüm kapaklarındaki grafik tasarımın anlamını çözümlenmeyi hedeflemektedir.

Bu çalışma, önceki benzer çalışmalardan ilham alarak tasarlanmıştır. 1993-2010 yılları arasındaki Kalan Müzik Şirketi'nde yapılan "Semiological Analysis of Turkish Folk Music Album Covers" başlıklı çalışma (Vodinalı, Çanakçı, ve Sazak, 2022) ve 20. yüzyılın müzik albüm kapaklarının grafiksel yönlerini inceleyen 1997 tarihli bir tez (Serbezler, 1997) bu çalışmanın temelini oluşturmuştur. Bu önceki çalışmalardan elde edilen bulgular, grafik tasarımın görsel zevk üzerindeki etkisi ve albüm kapağı görüntüsü tarafından iletilen anlatının günümüz tüketici toplumunda nasıl şekillendiği konusunda önemli perspektifler sunmaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı, Arif Sağ'ın 1990-1998 yılları arasındaki albüm kapaklarını semiotik açıdan analiz ederek, ASM'nin müzik pazarındaki katkılarını ve tasarım unsurlarının müşteri memnuniyeti hedeflerine ne ölçüde hizmet ettiğini anlamaktır. Ayrıca, Türk Halk Müziği albüm kapaklarındaki değişen trendleri belirlemek ve bu trendlerin genel grafik tasarım anlayışına olan etkilerini değerlendirmektir. Elde edilen bulgular, sanatçıların ve müzik şirketlerinin görsel unsurları kullanarak nasıl bir anlatı oluşturduklarını anlamak ve bu unsurların müşteri memnuniyeti üzerindeki etkisini değerlendirmek adına önemli bir referans kaynağı olacaktır.

Bu çalışma, Ferdinand de Saussure'un semiotik teorisinden beslenerek, Arif Sağ'ın albüm kapaklarındaki grafik tasarımın anlamını çözümlenmeyi amaçlamaktadır. Görsel unsurlar, metinler ve renkler gibi tasarım öğeleri, semiotik prensiplere dayalı bir inceleme ile analiz edilecek ve elde edilen bulgular, müzik endüstrisindeki görsel unsurların pazarlama stratejilerine olan etkisini değerlendirmek amacıyla ele alınacaktır. Bu çalışmada, 1990 ile 1998 yılları arasında Arif Sağ tarafından ASM (Arif Sağ Müzik) Şirketi altında üretilen 9 albüm kapağının semiotik bir analizi gerçekleştirilmiştir. Analiz, Ferdinand de Saussure'un semiotik teorisine dayanmakta olup göstergesi ve gösterileni sınıflandırarak albüm kapaklarındaki görsel öğeleri insan, nesne, yer, zemin, renk ve metin altı ana kategoriye ayırmıştır. Bu kategoriler, semiotik prensiplere uygun bir şekilde değerlendirilmiş ve gösterilenin kavramsal bir analizi gerçekleştirilmiştir.

Çalışma, Arif Sağ'ın 1990-1998 yılları arasında piyasaya sürdüğü albümlerin kapaklarını semiotik açıdan inceleyerek önemli bulgular ortaya koymaktadır. Özellikle, 1992 yılında yayınlanan "Halaylar ve Oyun Havası" albümü, kapak tasarımıyla başlık arasında semiotik bir tutarsızlık içermektedir. Bu durum, başlık ile kapak tasarımı arasında bütünlüğün eksikliğini göstermektedir. Diğer taraftan, diğer albüm kapaklarının genel olarak semiotik prensiplere uygun bir düzeyde uyumluluk sergilediği gözlemlenmiştir. Bu uyum, albümün içeriğini doğru bir şekilde temsil etme ve müzik dinleyicilerine doğru bir mesaj iletmeye yardımcı olur.

Albüm kapaklarının görsel ve metin öğeleri arasındaki uyumu inceleyen semiotik analiz, sanatçının temsil ettiği değerleri ve temaları anlama açısından önemli bir model sunmaktadır. Örneğin, "Türklüler Yalan Söylemez (Sözlü ve Enstrümantal)" albümünün kapağında ellerin omuzlarda birleşmesi, dostluk ve kardeşliği vurgulayarak birliği öne çıkardığı düşünülmektedir. Ancak, albüm kapağı ile başlık arasında tematik uyumsuzluk olduğu görülmekte ve bu uyumsuzluk, karanlık ve aydınlık temalarının doğru ve yanlışla ilişkilendirilmesinden kaynaklanabilir.

"Ben Çaldım Siz Söyleyin" albüm kapağı, sanatçının izleyicilerle iç içe geçtiği bir konser ortamını temsil ederek birlik vurgusu yapmaktadır. Genel olarak, semiotik analiz, Arif Sağ'ın 1990 ile 1998 yılları arasındaki albüm kapaklarındaki görsel tasarımlarda belirgin bir değişim olduğunu ortaya koymaktadır, bu da o dönemin teknolojik sınırlamalarına bağlanmaktadır. Gelecek araştırmalar, albüm kapaklarının içeriği ile uyumlu olup olmadığını ve sözlerin görsel unsurlarla nasıl uyduğunu daha ayrıntılı bir şekilde inceleyebilir.

Diğer yandan, "Biz İnsanlar-Kerbala" albüm kapağı, sanatçının bir spot ışığında aydınlatılması ile temizlik, saflık ve dürüstlük kavramlarını çağrıştıran semiotik uyum sergilemiştir. Bu tasarım, müzik dinleyicilerine albümün içeriği hakkında olumlu bir izlenim vererek, sanatçının mesajını etkili bir şekilde iletmeye yardımcı olabilir. Sanatçının bu seçimi, albümdeki temalara ve müziğin duygusal atmosferine uygun bir şekilde yapılmış gibi görünmektedir.

Benzer şekilde, "Bağlama Recitali 1" albüm kapağı, sanatçıyı birleştiren bağlamanın merkezi bir fotoğrafını vurgulayarak geleneksel bir izlenim bırakmıştır. Bu tasarım, müzik dinleyicilerine albümün içeriğinin geleneksel ve otantik olduğu mesajını ileterek, hedef kitleyi etkili bir şekilde cezbetmeye yardımcı olabilir. Bağlamanın öne çıkması, albümün enstrümantal bir içeriğe sahip olduğunu ve geleneksel Türk müziği ile bağlantılı olduğunu vurgulamaktadır.

"Ben Çaldım Siz Söyleyin" albüm kapağı, sanatçının izleyicilerle iç içe geçtiği bir konser ortamını temsil ederek birlik vurgusu yapmaktadır. Bu tasarım, sanatçının sahne performansını ve müzikle olan etkileşimini ön plana çıkararak, dinleyicilere canlı ve samimi bir deneyim sunmaktadır. Albüm kapağı, izleyicilerle sanatçı arasındaki bağı güçlendirmek amacıyla tasarlanmış gibi görünmektedir.

Genel olarak, semiotik analiz, Arif Sağ'ın 1990 ile 1998 yılları arasındaki albüm kapaklarında belirgin bir değişimi olduğunu ortaya koymaktadır, bu da o dönemin teknolojik sınırlamalarına bağlanmaktadır. Ancak, her bir albüm kapağı, içerdiği semboller ve tasarım unsurlarıyla sanatçının mesajını iletmekte etkili olmuştur. Gelecek araştırmalar, albüm kapaklarının içeriği ile uyumlu olup olmadığını ve sözlerin görsel unsurlarla nasıl uyduğunu daha ayrıntılı bir şekilde inceleyebilir.



# Çağdaş Türk Müziği Konusunda Türkiye’de Yapılan Çalışmaların Eğilimlerinin Belirlenmesi

Determination of the Tendency of the Studies in Turkey in the Field of Contemporary Turkish Music

Eda NERGİZ 

Giresun Üniversitesi, Müzik Bölümü,  
Devlet Konservatuarı, Giresun, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 08.06.2023

Kabul Tarihi /Accepted: 19.10.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Eda Nergiz  
E-mail: eda.nergiz@giresun.edu.tr

Cite this article as: Nergiz, E. (2024).  
Determination of the tendency of  
the studies in Turkey in the field of  
contemporary Turkish music. *Art and  
Interpretation*, 43(1), 14-25.

## ÖZ

Bu çalışmanın amacı, Çağdaş Türk Müziği ile ilgili Türkiye’de yapılan çalışmaların dergi adı ve yılı, yazar sayısı, konusu, yöntemi, çalışma grubu/ örneklem özellikleri ve sayıları, veri toplama araçları ve verilerin analiz yöntemleri doğrultusunda sahip oldukları eğilimlerini belirlemektir. Bu çalışma bir doküman inceleme araştırması olup veriler literatür taraması ve makale sınıflama formu ile toplanmıştır. Çalışma grubu TR Dizin, Dergi Park, Ulakbim veri tabanları ve Google Akademik arama motorunda konuyla ilgili anahtar kelimeler taranarak elde edilen 46 çalışma ile sınırlıdır. Makalelerin analizi için Sözbilir vd. (2013) tarafından geliştirilen "Makale Sınıflama Formu" müzik alanına uygun şekilde düzenlenerek kullanılmıştır. Veriler içerik analizi ile analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda konu ile ilgili en çok yayına sahip derginin "Balkan Müzik ve Sanat Dergisi" olduğu, tek yazarlı çalışmaların en fazla olduğu, konu ile ilgili en çok yayının 2017 yılında yapıldığı tespit edilmiştir. Çalışmaların konu alanlarına bakıldığında ise "Çalgı Eğitimi Ders Materyali/ Müfredat" ve "Besteci-Eser İncelemeleri" konularının en fazla olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Kullanılan yöntemin belirtildiği çalışmalarda en sık nicel yöntemler içerisinde betimsel yöntemin kullanıldığı, çalışma grubunun/örneklem belirtildiği çalışmalarda sıklıkla "Eserler" çalışma grubunun tercih edildiği ve çalışma grubu/ örneklem sayı aralığının en fazla "1-10" arasında olduğu görülmüştür. Veri toplama araçları içerisinde en sık kullanılanın "Dokümanlar" olduğu ve verilerin analiz yöntemlerine bakıldığında ise "Eser Analizi"nin en fazla olduğu sonuçları elde edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Araştırma eğilimleri, çağdaş Türk bestecileri, çağdaş Türk müziği, içerik analizi

## ABSTRACT

The aim of this study is to determine the trends of studies in the field of Contemporary Turkish Music in Turkey. analysis methods. This study is a document review research and data were collected by literature review and article classification form. The study group is limited to 46 studies obtained by searching the relevant keywords in TR Index, Dergi Park, Ulakbim databases and Google Scholar search engine. For the analysis of the articles, Sözbilir et al. (2013) "Article Classification Form" was used in accordance with the field of music. The data were analyzed by content analysis. In line with the findings, it has been determined that the journal with the most publications on the subject is "Balkan Music and Art Journal", the number of studies with a single author is the most, and the most publications on the subject were made in 2017. It was concluded that the subjects of "Instrument Education Course Material/ Curriculum" and "Composer-Work Reviews" were the most common in subject area. It was seen that the descriptive method was used most frequently among the quantitative methods in the studies in which the method used was specified, the "Works" study group was frequently preferred in the studies in which the study group/sample was specified, and the study group/sample number range was between "1-10" at most. Among the data collection tools, "Documents" is the most frequently used and when the analysis methods of the data are examined, the results that "Work Analysis" is the most were obtained.

**Keywords:** Contemporary Turkish composers, contemporary Turkish music, content analysis, research trends



## Giriş

Türkiye’de müzik ile ilgili yapılan çalışmaların sınıflandırılması ve incelenmesi, daha çok hangi konuların ele alındığını, bu konular araştırılırken hangi yöntemlerin kullanıldığı ve nasıl yürütüldüğünün ortaya çıkarılması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Müziğin çeşitli dallarına yönelik bu tür çalışmaların yürütülmüş olduğu ve Çağdaş Türk Müziği’ne yönelik çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu tür bir araştırmanın, yapılan çalışmaların nasıl eğilim gösterdiğini açığa çıkarması noktasında alanyazına, sanatçılara ve müzik eğitimcilerine katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Çağdaş Türk Müziği kavramı çoksesli müziğin Osmanlı’dan günümüze olan etkisinin ve Cumhuriyet’ten sonraki akademik müzik hayatının gelişmesinin anlaşılması gerektiği literatürde vurgulanmaktadır.

Geleneksel Türk Müziği’nin Batı Müziği unsurlarıyla etkileşiminin Cumhuriyetten önce III. Selim’in Batı tarzı bir ordu kurmak amacıyla oluşturduğu Nizam-ı Cedit’le başlamış, II. Mahmut’un yenileşme hareketleri doğrultusunda Mızıkai-i Humayun’un kurulmasıyla devam ettiği ve Cumhuriyetin ilanıyla daha keskin bir müziksel dönüşüm öngörülmüştür (Aksu, 2008, s. 18). Söz konusu süreç şöyle özetlenmektedir:

*"Müzikte, Tanzimatla başlayan batı düşüncesine yönelik gelişmeler ve çokseslilik alanındaki çalışmalar ancak Cumhuriyet döneminde akademik bir temele oturtulabilmiştir... bazı kaynaklara göre, Osmanlı Sarayının batılı orkestrayı tanınması Kanuni Sultan Süleyman zamanına rastlar... On yedi ve on sekizinci yüzyıllarda Avrupa'nın ilgisini çekerek etkileri klasik bestecilerin eserlerine yeni bir renk ve anlatım ögesi olarak giren Mehter, Yeniçeri Ocağının kaldırılmasıyla yerini bandoya bıraktı. Ülkemizde batı tekniğinin uygulandığı ilk eğitim kurumu Saray Bandosudur. Batılı anlamda askeri müzik topluluğu olan Bando'yu İtalyan besteci Giuseppe Donizetti (1788-1856) kurdu... Müzik ders olarak okullara ilk kez 1870'de İstanbul Muallim Mektebinde girdi... Bando, Orkestra ve Fasil Heyetinden oluşan Muzika-i Hümayun Cumhuriyet'in ilanından sonra 1924'te Ankara'ya taşındı ve Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adıyla Milli Savunma Bakanlığına bağlandı. Aynı yıl... Musiki Muallim Mektebi açıldı... 6 Mayıs 1936'da konservatuvar, henüz adı konmadan Musiki Muallim Mektebi içinde açıldı" (Selanik, 1996, s. 265-266).*

Cumhuriyet sonrasında birçok alanda olduğu gibi müzikte de yenilikler yapılmış, "Atatürk çağdaşlaşma konusunda belirli amaç, ilke, yöntem ve teknikler ile çalışmasına özen göstermiştir. Çağdaşlaşma, yenileşme ve modernleşme süreci Türk Müziği’ne çoksesliliği getirmiştir." (Uçan, 2015, s. 198). Ülkemizde gerçekleşen söz konusu atılımların günümüz Çağdaş Türk Müziği’nin oluşumunu etkilediği görülmekle birlikte "Çağdaş Türk Müziği" kavramının ilk kullanımının nereye dayandığı şöyle aktarılmaktadır:

*"Opera ve operetlerle başlayan yeni bir sürecin ardından Türk müziğine ve Türk müzik yaşamına yenilikler getiren ciddi ve esaslı girişimler gerçekleşmiş, Cumhuriyet dönemindeki atılımlar çerçevesinde çoksesli yeni bir Türk müziği oluşmaya başlamıştır. Teksesliliğin ve çoksesliliğin kullanıldığı, yerli şarkıları armonize eden operetler Batı tarzındaki ilk özgün Türk yapıtları olmuştur. "Milli Osmanlı Operet Kumpanyası" 1910 – 1923 yılları arasında etkinlik göstererek, Çuhacıyan'ın Leblebici Horhor gibi opera ve operetlerini sahnelemiştir. Cemal Reşit Rey'in 1926'da yazdığı 12 Anadolu Türküsü ise yeni Türk müziğinin ilk ürünüdür"*

*ve hemen o yıl Paris'te Pleyel salonunda seslendirilmiş ve Heugel matbaası tarafından yayınlanmıştır (İlyasoğlu, 2007, s. 9;12). "Çağdaş Türk Müziği"; Rey'in bu eseriyle belirginleşmeye başlayan çoksesli yeni Türk müziğinin ifade edilmesi için kullanılan bir isimlendirme olmuştur" (Tarkum, 2017, s. 248).*

Söz konusu isimlendirmede görüldüğü gibi "Çağdaş Türk Müziği" kavramını oluşturan besteciler ekseninde bakıldığında Çağdaş Türk Müziği’nin ilk örneklerini Türk Beşleri tarafından verildiği aktarılmaktadır. "Türkiye’de Atatürk devrimlerinden önce anılmaya değer çoksesli eserler yaratılmamasına karşın, Cumhuriyet Türkiye’de dış ülkelere eğitim için gönderilen genç müzisyenler 1930’lardan başlayarak dikkate değer ürünler verdiler." (Selanik, 1996, s. 297). Bir başka kaynakta ise Çağdaş Türk Müziği’nin şöyle tanımlandığı görülmektedir: "Çağdaş Türk Müziği, Mustafa Kemal Atatürk’ün çağdaşlaşma alanında yaptığı atılımlar içerisinde önemli bir yeri olan "Geleneksel Türk Müziği unsurlarının Batılı tekniklerle işlenerek ulusal müziğimizi oluşturma" çalışmaları sürecinde ortaya çıkan, ilk temsilcilerinin "Türk Beşleri" olduğu, evrensel normlara sahip bir müzik türüdür." (Artaç, 2021, s. 53).

*"İlk kuşak Türk besteciliğinin kendi geleneğiyle dünya geleneği arasında bir söylem içinde döndüğü 40'lı yıllarda, ikinci kuşak ortaya çıkıyordu. 1945'lerden sonra belirginleşen müzik dili anlayışında çağın akımlarına yaklaşımın artması düşüncesi ya-tıyordu. İlhan Usmanbaş, Bülent Arel ve İlhan Mimaroglu'nun öncü çizgisinde çağla örtüşen bir müzik üretme sorunsalı vardı. Bu ikinci kuşak bestecileriyle hareket eden ama dönemi itibariyle üçüncü kuşak sayılan Cengiz Tanç da bu çağdaş çizgide değerlendirilebilir. Burada çağdaşlıktan kastedilen 20. yüzyıl akımlarıdır. İlk kuşak besteciler genelinde, çoğunlukla 19. yüzyıl izlenimci akımın etkileri içerisinde kalmışlardı. Eğitimlerini tamamladıkları Avrupa'nın müzik merkezlerinden Türkiye'ye döndüklerinde, kendilerine göre yeni gördükleri bazı 'şeyleri' getirmişler; edimlerini, ilk olma adına bir sonraki kuşak için de ileri sayılabilecek polifonik yaklaşımlarını, hoca-öğrenci ilişkisi içinde aktarmışlardı" (Doğuduyal, 2016, s. 78)...*

Söz konusu bestecilerden bugüne uzanan bestecilerin yaratıcılıklarının bir parçası olan yerellik unsuru şöyle açıklanmaktadır:

*"Türkiye’de Avrupa normlarında bestelenen müzik, Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren kendi içinde bir evrim süreci yaşamış ve Avrupa ile ilişkisi bu evrimde belirleyici olmuştur. Bu zaman zarfı içinde Avrupa ve hatta Amerika’da yaşanan hemen her süreç Çağdaş Türk Müziği’nde bir karşılık bulmuş, elektronik müzikten, avangard yaklaşımlara kadar her türlü gelişme Çağdaş Türk Müziği’ni etkilemiştir. Fakat karşılaşılan akımların hiç birisi ulusalcılık kadar etkili olmamıştır. Bunun bir nedeni Türkiye’de klasik müzik dünyasının batılılaşma, modernleşme ve çağdaşlaşma ideolojisi içinde var olmasıdır. Bir diğer neden de bestecileri etkileyen olağan üstü zengin bir kültür mirasının varlığıdır. Her nekad Gökalp-Atatürk çizgisi Osmanlı ile ilişkilendirilen müzik yelpazesindense, ulusal kimlik oluşturmakta halk müziğini bir çıkış noktası olarak işaret etse de, Osmanlı müziği unsurlarının da cumhuriyetle birlikte oluşan Çağdaş Türk Müziği’nde yer bulduğunu görebiliriz. Kullanılan malzeme nereden gelirse gelsin, ulusalcı yaklaşım bu malzemeyi benzer bir bakış açısıyla ele almakta ve yorumlamaktadır. Cumhuriyetle birlikte "Çağdaş Türk Müziği" yaratma ideali 1920’lerden günümüze Çağdaş Türk Müziği’nin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır" (Demirel, 2015, s. 85).*

İlk kuşak Türk bestecilerinin ardından gelen kuşakların müzik yaratımında farklı etkiler altında oldukları görülmektedir. Çağdaş Türk

Müziği'nin nasıl şekillendiğinin, söz konusu bestecilerin eserlerini yazarken etkilendikleri akımlar, stiller ve teknoloji gibi birbirinden farklı öğelere bağlı olarak gelişim gösterdiği düşünülebilir. Söz konusu bu gelişim Cumhuriyet'in ilk yılları açısından şöyle ele alınmaktadır; "Beşler'in her üyesi, başlangıçta "ulusalci" bir kavrayıştan yola çıkmış, yerel müziğimizin renklerinden yararlanmışlardır. Bu bir ortak yöndür. Ancak sonraları, geleneksel müziklerimizden yararlanma özelliği giderek azalmış, bestecilerimizin her biri ulusalüstü kendi özgün duyuş ve düşüncelerini geliştirmişlerdir." (Say, 2010, s. 518).

*"İkinci kuşak, dünya besteciliğinin yaratı alanına getirdiği yüzlerce akım arasından bazı genel çizgileri yakalamıştı. 1900'lerin başında gelişen ve "ulusallık" çizgisini evrensel platforma oturtmuş modal yazı dilini, 1918'lerin gürültücülük akımını, 1920'lerin 12-tonunu, 1924'lerde başlayan ses yığınları-yığıma sesler anlayışını, Viyana Okulu'nun yeni izlenimciliğini, kromatik düşünüşleri, raslamsal müzik oluşumlarını, zaman-mekân-ala bileşkelerini, elektronik müziği kendi kişisel eğilimleri doğrultusunda kullandılar... Üçüncü kuşak kendinden bir öncesini toplumdan soyutlanmışlıkla, ulusal niteliklerden uzaklaşmakla suçladı. Gelenekten gelen malzemeye daha sıkı bağlanan ama çağa uygun bir deyiş getiremeyen, yaratısı az bir besteci kuşağı oldular ve halkla bağ kurabilme sorunsalı içinde toplumsal çıkışlar aradılar. Bu bağlamda halka kendi yerel malzemesiyle, folklorik öğeleriyle yapılmış müziği sunmayı, halkı önce bu tür örneklerle çoksessliliğin duyumuna alıştırmayı, ondan sonra dünyadaki yeni müzik örneklerinin dinletimini amaçlıyorlardı" (Doğuduyal, 2016, s. 79-84).*

"Yeni Müzik" söyleminin ülkemizde ilk olarak Ankara'da besteci ve müzikolog Ahmet Yürür yönetiminde düzenlenen 1. Uluslararası Ankara Yeni Müzik Festivali (1989) adlı bir festival başlığında kullanıldığı ve daha sonra söylemin 90'ların sonunda İstanbul'da kurulan bazı müzik departmanları ve sanat kurumları etrafında şekillendiği açıklanmaktadır (Turan ve Oğul, 2023, s. 50-51). Çağdaş Türk Müziği'nden yeni müziğe uzanan sürecin, Cumhuriyet'in ilk yıllarında kurulan kurumlar ile şekillendiği görülmekte ve günümüze kadar kavramı şekillendiren alanlar şöyle özetlenmektedir:

*"Türkiye'deki bestecilik faaliyeti, Türk Beşleri ve diğer erken bestecilerin ve bu kurumsal çevre içinde kültürlenmiş sonraki besteci kuşaklarının müziği ve söylemi ile bir şekilde ulusal bestecilik ekolünü oluşturan bir süreklilik içinde ele alınma eğiliminde olup, genellikle 'Çağdaş Türk Müziği' olarak anılacaktır. Bu erken kurumsallaşmanın temelini oluşturduğu doğru olmakla birlikte, yaklaşık yüz yıllık tarih boyunca Türkiye'deki çağdaş müzik sahnesi, yeni söylemler, pratikler, aktörler ve kurumlara yol açan siyasi, toplumsal ve müzikal değişimlerle karşı karşıya kalmıştır. Bu nedenle, Türkiye'deki mevcut çağdaş müzik kavramsallaştırması, söylemde farklılık gösteren ve müzikal ve sosyal pratiklerde farklılaşan çoklu oluşumları bünyesinde barındırmaktadır" (Turan ve Oğul, 2023, s. 50).*

Yine aynı kaynakta yeni müzik söylemi bu eski kurumsallaşmaya bir alternatif olarak ortaya çıktığı, 2000'li yıllardan itibaren kurumsal bir süreklilik kazanarak, kurumsal, sosyal ve müzikal pratikleri ile tanımlanmış kalıpları dikkatlice reddettiği ayrı bir çağdaş kompozisyon sahnesi yaratmış olduğu ve yeni müzik söyleminin yeni kurulan üniversiteler, özel yerel sanat kurumları, kültür merkezleri ve elçilikler tarafından desteklenen bir ortamda ortaya çıkmış ve gelişmiş olduğu aktarılmaktadır (Turan ve Oğul, 2023, s. 58).

Sosyolojik ve teknolojik olayların hem uluslararası hem de ulusal müzik kültürünü ve yaratıcısı olan bestecilerin stilini şekillendirdi-

ği ve çeşitlendirdiği görülmektedir. Bugün her biri kendine has üslubu olan bestecilerin müzik dilini anlamının aynı zamanda Çağdaş Türk Müziği'ni anlamlandırmada katkı sağlayacağı söylenebilir.

*"Çağdaş Türk bestecisinin de malzemelerini ele alışında kendi yapısından gelen bazı davranışları olmuştur. Olması da lazımdır. Besteci kendine kadar gelmiş olan kültürün kendisini koşullandırmasının doğal sonucu "yeni" bir deyişle ortaya çıkacaktır. Bu da yapılan müziği kavramda ister tek-sesli, ister çok-sesli olsun, bir şekilde "Türk Müziği" haline getirmiş olur" (Doğuduyal, 2016, s. 75).*

Besteciler ekseninde ele alınan Çağdaş Türk Müziği'nin kuşaklar arasında fark yaratan bakış açılarına sahip olduğu ve bugün her bir besteci özelinde farklılık gösteren dili olduğu sonucuna ulaşılabılır. Söz konusu dil zengiliği bugün Çağdaş Türk Müziği'ni oluşturmakta ve çalgı eğitimi (Parasız, 2010) ve koro eğitim repertuarındaki yerlerinin (Aydın ve Şenol Sakin, 2023) irdelenmekte olduğu görülmektedir. Bu nedenle alanyazında Çağdaş Türk Müziği'ni nasıl ve hangi açılardan ele alındığının irdelenmesinin, eğilimlerinin incelenmesinin, eğilimlerinin görülmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

Alanyazınların sistematik olarak ele alındığı çalışmaların önemi-ne bakıldığında; "Bibliyometri, yayınlanmış bilimsel literatürün ölçülmesine ve analizine izin vererek, disiplinin şimdiye kadarki gidişatını anlamamıza yardımcı olacak nesnel ve ölçülebilir veriler sağlar... yayınlanmış bilimsel literatürün niceliğini ve kalitesini analiz eder." (Anglada-Tort ve Sanfilippo, 2019, s. 2). "Gelişmiş bibliyometrik analiz, ilk olarak, özellikle doğa bilimleri ve tıp alanlarında ve çeşitli mühendislik ve sosyal bilim alanlarında bilimsel çalışmanın uluslararası etkisini güvenilir, şeffaf ve nesnel bir şekilde atıf analizi ile değerlendirmek için güçlü bir yöntemdir." (Van Raan, 2014, s. 25). Başka bir kaynakta ilgili literatürün taranıp tasnif edilmesinin katkısı şöyle aktarılmaktadır:

*"Küçüköğlü ve Ozan'a göre (2013) akademik disiplinlerin gelişimi, sahip oldukları literatür ile yakından ilişkilidir. Dolayısıyla bu alanda yapılmış olan araştırmaların incelenerek tasnif edilmesi, yeni araştırmacılara problem belirleme, araştırma yöntemi belirleme, örneklem tekniği belirleme, gözlem yapma, sonuç karşılaştırma, çözüm önerisi sunma gibi araştırma sürecinin hemen her anında yol gösterici olacağı ve müzik eğitimi alanına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.İlgili literatür tarandığında, müzik ve müzik eğitimi alanı ile ilgili yapılmış olan içerik analizi çalışmalarına ulaşılmıştır" (Akt. Soycan, 2021, s. 2155).*

Yurt içinde müzik alanında yapılmış akademik araştırmaların eğilimlerini araştırarak yayınlara bakıldığında yurt içinde uluslararası müzik bestecileriyle ilgili çalışmaları (Toptaş, 2013b), Türkiye'de çok sesli müziği inceleyen tezleri ve kitapları (Ece, 2007), müzik eğitimiyle ilgili çalışmaları (Özer ve Demirbatır, 2021), piyano ve piyano eğitimiyle ilgili araştırmaları (Toptaş, 2022; Toptaş, 2013a; Özer ve Onuray Eğilmez, 2021), flüt ve flüt eğitimine yönelik çalışmaları (Ataman, 2009; Soycan, 2021), viyolonsel eğitimini içeren akademik yayınları (Cömert ve Erim, 2018), gitar ve gitar eğitimi üzerine yapılmış çalışmaları (Yöndem, 2015; Alyörük, 2016; Öztutgan, 2016; Öztutgan, 2021), koro ve ses eğitimi konusundaki araştırmaları (Apaydınlı, 2014; Babaç ve Köse, 2018; Köşreli, 2020), yaylı çalgılara yönelik yapılmış çalışmaları (Kurtaslan, 2018; Demirbatır, 2001), kontrbas alanındaki yayınları (Birel ve Qader, 2017), viyola alanındaki çalışmaları (Özay, 2020; Sonsel, 2018), keman ve viyola alanındaki akademik yayınları (Tebiş ve Okay, 2013), keman pedagojisi alanındaki araştırmaları (Arıca, 2017), orkestra ve oda müziği alanındaki tezleri ve yayınları (Efe ve Sonsel, 2019);



Yıldırım Orhan ve Tunca, 2014) inceleyen çalışmaların bulunduğu görülmektedir. Ayrıca Türkiye’de müzik beğenisi üzerine yapılmış çalışmaları bibliyografik yöntemle inceleyen araştırmaya (Akçay ve Erden, 2020) rastlanmaktadır.

Bu doğrultuda Çağdaş Türk Müziği’ne yönelik yapılmış makalelerin yayın yılları, dergileri, yazar sayıları, konu alanları, yöntemleri, örneklem/ çalışma garupları, veri toplama araçları ve verilerin analiz yöntemleri açısından araştırılmasının yapılan çalışmaların nasıl eğilim gösterdiğini açığa çıkarması noktasında alanyazına, müzik öğrencilerine ve araştırmacılara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## Araştırma Problemi

Çalışmanın ana problemini «Çağdaş Türk Müziği konusunda Türkiye’de yapılan çalışmaların eğitilimleri nelerdir?» sorusu oluşturmaktadır. Bu bağlamda araştırma aşağıdaki gibi oluşturulmuştur:

1. Çağdaş Türk Müziği konusunda yapılan makalelerin dergilere göre dağılımı nasıldır?
2. Çağdaş Türk Müziği konusunda yapılan makalelerin yıllara göre dağılımı nasıldır?
3. Çağdaş Türk Müziği konusunda yapılan makalelerin yazar sayılarına göre dağılımı nasıldır?
4. Çağdaş Türk Müziği konusunda yapılan çalışmalardaki konu alanları nasıldır?
5. Çağdaş Türk Müziği konusunda yapılan çalışmaların yöntemlere göre dağılımı nasıldır?
6. Çağdaş Türk Müziği konusunda yapılan çalışmaların örneklem/ çalışma gruplarının özelliklerine ve sayılarına göre dağılımı nasıldır?
7. Çağdaş Türk Müziği konusunda yapılan çalışmaların veri toplama araçlarına göre dağılımı nasıldır?
8. Çağdaş Türk Müziği konusunda yapılan çalışmaların veri analiz yöntemlerine göre dağılımı nasıldır?

## Amaç

Bu çalışmanın amacı, Çağdaş Türk Müziği ile ilgili Türkiye’de yapılan çalışmaların dergi adı ve yılı, yazar sayısı, konusu, yöntemi, çalışma grubu/ örneklem özellikleri ve sayıları, veri toplama araçları ve verilerin analiz yöntemleri doğrultusunda sahip oldukları eğilimlerini belirlemektir.

## Yöntem

Bu çalışma bir doküman inceleme araştırmasıdır. “... doküman incelemesi veya analizi tek başına bir araştırma yöntemi olabildiği gibi, diğer nitel yöntemlerin kullanıldığı durumlarda ek bilgi kaynağı olarak da işe yarayabilir. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar.” (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 189). Veriler literatür taraması ve makale sınıflama formu ile toplanmıştır. “... ilgili konu hakkında yazılmış yazılar, belgeler, haritalar, resimler, fotoğraflar, vb. görsel ve işitsel eserleri... belirli bir sistematığe göre toplayıp inceleme olayına literatür taraması denir.” (Çepni, 2012, s. 153). Elde edilen verilerin analizi için Sözbilir, Kutu ve Yaşar (2013) tarafından geliştirilen “Makale Sınıflama Formu” izin alınarak müzik alanına uygun şekilde düzenlenmiş ve kullanılmıştır.

“Form, altı bölümden oluşmaktadır. Formun A bölümünde araştırmanın künyesi hakkında genel bilgilere yer verilmektedir. B bölümünde makalenin konusuna yönelik bilgiler yer almaktadır. C bölümü araştırmanın yöntemine ve desenine yönelik bilgileri içermektedir. D bölümü veri toplama araçlarına yönelik bilgilere yer verirken E bölümünde örneklem grubu ve örneklem büyüklüğüne ilişkin bilgiler yer almaktadır. Son bölüm olan F bölümünde ise elde edilen verilerin analizinde kullanılan yöntemlere ve tekniklere ilişkin bilgiler yer almaktadır. Çalışmada yer alan her bir araştırma sosyobilimsel alana ilişkin önceden belirlenen kategorilere göre sınıflandırılmıştır” (Değirmenci ve Doğru, 2017, s. 125).

Formun A, D bölümü değiştirilmeden kullanılmış, B bölümü müzik alanına uygun olarak değiştirilmiş, C, E ve F bölümlerinde ise müzik alanına yönelik bazı eklemeler yapılmıştır.

Çalışma grubu TR Dizin, Dergi Park, Ulakbim veri tabanları ve Google Akademik arama motorunda «Çağdaş Türk Müziği», «çağdaş Türk bestecileri», «modern Türk müziği», «modern Türk bestecileri» ve «günümüz Türk bestecileri» anahtar kelimeleri taranarak elde edilen ve başlık, özet, anahtar kelimeler kısımlarında söz konusu anahtar kelimelerin yer aldığı çalışmalar ile sınırlıdır. Tarama Nisan 2023 yılında sona ermiştir. Toplam 46 çalışmaya ulaşılmıştır. Analizi yapılan 46 çalışma Ek 1’de yer almaktadır. Söz konusu makaleler içerik analizine tabi tutulmuştur. “İçerik analizi, her hangi bir iletişim türünü ilgilendiren konular hakkında objektif çıkarımlar geliştirmek için kullanılır.” (Kondracki, Wellman, Fada ve Amundson, 2002; akt. Sözbilir, Kutu ve Yaşar, 2013, s. 180). Başka bir tanımda ise “İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır.” (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 242) olarak yer aldığı görülmektedir. Makale sınıflama formuna göre düzenlenen veriler bulgular kısmında yer almaktadır.

## Bulgular

Ulaşılan toplam 46 çalışmanın dergi adı ve yılı, yazar sayısı, konusu, örneklem/ çalışma grubu ve sayıları, yöntemi, veri toplama araçları ve verilerin analiz yöntemleri doğrultusunda frekansları ve yüzdelik değerleri belirlenmiştir. Çalışmaların dergilere göre dağılımı Tablo 1’de yer almaktadır.

Tablo 1’de incelenen çalışmaların yayımlandıkları dergilere ilişkin bulgulara yer verilmiştir. Verilere göre Çağdaş Türk Müziği konusu ile ilgili en fazla makale yayınlayan derginin %8,69 (n: 4) ile “Balkan Müzik ve Sanat Dergisi” olduğu, ardından “Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi” ve “İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi”nin de %6,52 (n: 3) ile takip ettiği görülmektedir. 33 farklı derginin ise konu ile ilgili sadece birer yayına sahip olduğu görülmektedir.

Tablo 2’ye bakıldığında Çağdaş Türk Müziği ile ilgili en fazla çalışmanın %17,39 (n: 8) ile 2017 yılına ait olduğu, ikinci sırada ise %15,21 (n: 7) ile 2022 yılının yer aldığı ve %8,69 (n: 4) ile 2018 ve 2019 yıllarının üçüncü sırada bulunduğu tespit edilmiştir. 2009, 2012, 2013, 2014, 2015 ve 2020 yıllarının ise %4,34 (n: 2) yıllar olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanında 2003, 2004, 2005, 2006 yıllarında konu ile ilgili çalışmaya rastlanmadığı elde edilen bulgular arasındadır.

**Tablo 1.**

*Çağdaş Türk Müziği Konusunda Yapılan Çalışmaların Yayımlandığı Dergilere Göre Dağılımı*

Dergi Adı	Frekans (f)	Yüzdelik (%)
Balkan Müzik ve Sanat Dergisi	4	8,69
Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi	3	6,52
İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi	3	6,52
İdil Sanat ve Dil Dergisi	2	4,34
Sahne ve Müzik	2	4,34
Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic	1	2,17
Sanat Yazıları	1	2,17
Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	1	2,17
Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	1	2,17
Konservatoryum	1	2,17
Turkish Studies - Educational Sciences	1	2,17
Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	1	2,17
IIB Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi	1	2,17
Folklor/Edebiyat	1	2,17
Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi	1	2,17
Akademik Sanat	1	2,17
Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi	1	2,17
Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi	1	2,17
İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi	1	2,17
MSGSÜ Sosyal Bilimler	1	2,17
İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi	1	2,17
Education Sciences	1	2,17
İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi	1	2,17
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi	1	2,17
International Journal of Human Sciences	1	2,17
Sanat Eğitimi Dergisi	1	2,17
Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi	1	2,17
Kesit Akademi Dergisi	1	2,17
Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	1	2,17
Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi	1	2,17
Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	1	2,17
Diyalektolog	1	2,17
Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	1	2,17
Siirt Eğitim Dergisi	1	2,17
Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	1	2,17
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi	1	2,17
US-China Education Review	1	2,17
<b>Toplam</b>	<b>46</b>	<b>100</b>

**Tablo 2.**

*Çağdaş Türk müziği konusunda yapılan çalışmaların yayın yıllarına göre dağılımı*

Yayın Yılı	Frekans (f)	Yüzdelik (%)
2002	1	2,17
2007	1	2,17
2008	1	2,17
2009	2	4,34
2010	1	2,17
2011	3	6,52
2012	2	4,34
2013	2	4,34
2014	2	4,34
2015	2	4,34
2016	1	2,17
2017	8	17,39
2018	4	8,69
2019	4	8,69
2020	2	4,34
2021	3	6,52
2022	7	15,21
<b>Toplam</b>	<b>46</b>	<b>100</b>

**Tablo 3.**

*Çağdaş Türk Müziği Konusunda Yapılan Çalışmaların Yazar Sayısına Göre Dağılımı*

Yazar Sayısı	Frekans (f)	Yüzdelik (%)
Tek Yazarlı	36	78,26
İki Yazarlı	10	21,73
<b>Toplam</b>	<b>46</b>	<b>100</b>

Tablo 3'te Çağdaş Türk Müziği'ni inceleyen 46 çalışmanın 36 tanesinin tek yazarlı çalışmalar olduğu ve %78,26'yı kapsadığı, geri kalan %21,73'lük dilimin çift yazarlı olduğu görülmektedir. Üç veya daha yazarlı çalışmalara rastlanmadığı tespit edilmiştir.

Tablo 4'e göre yapılan makalelerin konu dağılımlarına bakıldığında %28,26 (n: 13) ile "Çalgı Eğitimi Ders Materyali/ Müfredat" ve "Besteci-Eser İncelemeleri" temalarının sıklıkla eşit olarak ön plana çıktığı görülmektedir. "Çağdaş Müziği Oluşturan Öğeler" temasının ise 6 frekans ile (%13,04) ikinci sırada yer aldığı görülmektedir. Ayrıca "Toplu Müzik Eğitimi Ders Materyali" ve "Sosyal Değişimlerin Çağdaş Türk Müziği'ne Etkileri" temalarının %10,86 (n: 5) sıklıkla üçüncü sırada yer aldıkları tespit edilmiştir. "Akademik Literatür Sınıflamasına Yönelik Çalışmalar" temasının ise 3 frekans ile (%6,52) dördüncü sırada olduğu ve "İcracı-Repertuar İncelemeleri" temasının ise %2,17 ile en düşük frekansa sahip tema olduğu görülmektedir.



**Tablo 4.**

Çağdaş Türk Müziği Konusunda Yapılan Çalışmaların Konu Alanlarına Göre Dağılımı

Konu Alanları	Freakans (f)/ Yüzdellik (%)	Toplam Freakans (f)/ Yüzdellik (%)	
Tema	Kategori		
Çalgı Eğitimi Ders Materyali/ Müfredat	Keman Eğitimi Ders Materyali/ Müfredat	3/ 6,52	13/ 28,26
	Klarnet Eğitimi Ders Materyali/ Müfredat	1/ 2,17	
	Piyano Eğitimi Ders Materyali/ Müfredat	3/ 6,52	
	Flüt Eğitimi Ders Materyali/ Müfredat	2/ 4,34	
	Kontrbas Eğitimi Ders Materyali/ Müfredat	1/ 2,17	
	Viyolonsel Eğitimi Ders Materyali/ Müfredat	1/ 2,17	
	Genel Çalgı Eğitimi	2/ 4,34	
Besteci-Eser İncelemeleri	Hasan Ferit Alnar	3/ 6,52	13/ 28,26
	Özkan Manav	2/ 4,34	
	İlhan Baran	2/ 4,34	
	Bela Bartok	1/ 2,17	
	Necil Kazım Akses	1/ 2,17	
	Ulvi Cemal Erkin	1/ 2,17	
	Fazıl Say	1/ 2,17	
	Ferit Tüzün	1/ 2,17	
	Ahmet Adnan Saygun	1/ 2,17	
Toplu Müzik Eğitimi Ders Materyali	Solfej Eğitimi Ders Materyali	2/ 4,34	5/ 10,86
	Armoni Eğitimi Ders Materyali	1/ 2,17	
	Koro Repertuarı/ Koro Eğitimi Müfredatı	1/ 2,17	
	Genel Eğitim Müziği Dağarı	1/ 2,17	
Sosyal Değişimlerin Çağdaş Türk Müziğine Etkileri	-	5/ 10,86	5/ 10,86
İcracı-Repertuar İncelemeleri	-	1/ 2,17	1/ 2,17
Çağdaş Müziği Oluşturan Ögeler	Çağdaş Türk Müziği'nde Geleneksel Müziklerin Etkisi	3/ 6,52	6/ 13,04
	Akımlar/ Stiller/ Teknikler	2/ 4,34	
	Çağdaş Türk Müziği'ni Oluşturan Faktörler	1/ 2,17	
Akademik Literatür Sınıflamasına Yönelik Çalışmalar	-	3/ 6,52	3/ 6,52
<b>Toplam</b>			<b>46/ 100</b>

"Çalgı Eğitimi Ders Materyali/ Müfredat" temasına bakıldığında %6,52 ile en sık keman ve piyano eğitimi ders materyalleri-ne-müfredatına yönelik çalışmaların yer aldığı görülmektedir. Flüt ve genel çalgı eğitimi ders materyali-müfredatına yönelik çalışmaların ise %4,34 sıklıkla ikinci sırada yer aldığı, klarnet, viyolonsel ve kontrbas eğitimine yönelik ders materyali-müfredat kategorilerinin ise %2,17 ile en az yapıldığı tespit edilmiştir. "Besteci-Eser İncelemeleri" teması içerisinde ise en çok araştırılan bestecinin %6,52 sıklıkla Hasan Ferit Alnar olduğu, Özkan Manav ve İlhan Baran ile ilgili çalışmaların %4,34 sıklıkla ikinci sırada yer aldıkları elde edilen bulgular arasındadır. Bela Bartok, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Fazıl Say, Ferit Tüzün ve Ahmet Adnan Saygun ile ilgili çalışmaların ise %2,17 ile 1 frekansa sahip oldukları görülmektedir. "Toplu Müzik Eğitimi Ders Materyali" temasında ise "Solfej Eğitimi Ders Materyali" kategorisinin %4,34 sıklıkla ilk sırada yer aldığı, "Armoni Eğitimi Ders Materyali", "Koro Repertuarı/ Koro Eğitimi Müfredatı" ve "Genel Müzik Eğitimi Dağarı" başlıklarının %2,17 (n: 1) sıklıkta yer aldığı tespit edilmiştir. "Çağdaş Müziği Oluşturan Ögeler" teması içinde yer alan "Çağdaş Türk Müziği'nde Geleneksel Müziklerin Etkisi" kategorisinin 3 frekans ile (%13,04) ilk sırada yer aldığı ve "Akımlar/ Stiller/ Teknikler" kategorisinin ise %4,34 sıklıkla ikinci sırada ve "Çağdaş Türk Müziği'ni Oluşturan Faktörler" kategorisinin ise %2,17 ile en az yer aldığı tespit edilmiştir. "Sosyal Değişimlerin Çağdaş Türk Müziği'ne Etkileri" (%10,86), "İcracı-Repertuar İncelemeleri" (%2,17) ve "Akademik Literatür Sınıflamasına Yönelik Çalışmalar" (%6,52) konu başlıklarının ise herhangi bir kategoriye sahip olmadığı görülmektedir.

Tablo 5'e bakıldığında araştırma yönteminin belirtilmediği 14 (%30,43) çalışmanın mevcut olduğu görülmektedir. 46 çalışma içinde araştırma yöntemi belirtilen 20 çalışmanın %43,46 ile en fazla nicel yöntemleri kapsadığı ve nicel yöntemler içerisinde %23,91 sıklıkla en fazla Betimsel Yöntemin kullanıldığı tespit edilmiştir. Tarama Yönteminin ise %10,86 ile ikinci sırada yer aldığı ve Deneysel Yöntemin 4 frekans ile (%8,69) son sırada yer aldığı tespit edilmiştir. %26,07 ile ikinci sırada yer alan nitel yöntemler arasında ise %21,73 sıklıkla en fazla "Durum Çalışması (Örnek Olay)" ve "Derleme" kategorilerinin ise %2,17 ile ikinci sırada yer aldıkları görülmektedir.

**Tablo 5.**

Çağdaş Türk Müziği Konusunda Yapılan Çalışmaların Yöntemlerine Göre Dağılımı

Yöntem	Freakans (f)	Yüzdellik (%)	Toplam Freakans (f)/ Yüzdellik (%)
Nicel Yöntem	Deneysel	4	20/ 43,46
	Betimsel	11	
	Tarama	5	
Nitel Yöntem	Durum Çalışması (Örnek Olay)	1	12/ 26,07
	Derleme	1	
	Doküman Analizi/ Eser Analizi	10	
Belirtilmemiş	14	30,43	14/ 30,43
<b>Toplam</b>			<b>46/ 100</b>

**Tablo 6.**

*Çağdaş Türk Müziği Konusunda Yapılan Çalışmaların Çalışma Grubu/ Örneklem Özelliklerine Göre Dağılımı*

Çalışma Grubu/ Örneklem Özellikleri	Frekans (f)	Yüzdeler (%)
Ortaokul öğrencileri	1	1,81
Mesleki müzik eğitimi alan lisans öğrencileri	6	10,90
Mesleki müzik eğitimi veren lisans düzeyi kurumlardaki öğretim elemanları	8	14,54
Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda görev yapan idari personel	1	1,81
Sanatçı-ıcracı	2	3,63
Besteciler	3	5,45
Eserler	17	30,90
Doküman	10	18,18
Belirtilmemiş	7	12,72
<b>Toplam</b>	<b>55</b>	<b>100</b>

Tablo 6'ya bakıldığında araştırma amacına yönelik elde edilen toplam 46 çalışmanın çalışma grubu/ örneklem özellikleri incelenmiş, bazı çalışmalarda birden fazla örneklem grubu olduğu tespit edilmiştir. Toplam 55 örneklem grubu elde edilmiş, çalışma grubu ve örnekleme belirtilmemiş 7 çalışma (%12,72) olduğu tespit edilmiştir. "Eserler" kategorisinin %30,90 (n: 17) ile en fazla olduğu, ardından "Doküman" %18,18 (n: 10) ile ikinci sırada yer aldığı görülmektedir. "Mesleki müzik eğitimi veren lisans düzeyi kurumlardaki öğretim elemanları" çalışma grubunun %14,54 (n: 8) ve "Mesleki müzik eğitimi alan lisans öğrencileri"nin %10,90 (n: 6) sıklıkla takip ettiği görülmektedir. "Besteciler" kategorisinin 3 frekans (%5,45), "Sanatçı-ıcracı" kategorisinin ise 2 frekans ile (%3,63) yer aldığı ve en düşük frekansa sahip kategorinin %1,81 yüzdelerle "Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda görev yapan idari personel" kategorisinin olduğu elde edilen bulgular arasındadır.

**Tablo 7.**

*Çağdaş Türk Müziği Konusunda Yapılan Çalışmaların Çalışma Grubu/ Örneklem Sayılarına Göre Dağılımı*

Çalışma Grubu/ Örneklem Sayıları	Frekans (f)	Yüzdeler (%)
1-10	19	39,58
11-30	7	14,58
31-100	6	12,5
101-300	1	2,03
301-1000	1	2,03
Belirtilmemiş	14	29,16
<b>Toplam</b>	<b>48</b>	<b>100</b>

Tablo 7'de araştırma amacına yönelik elde edilen toplam 46 çalışmanın çalışma grubu/ örneklem sayıları incelenmiş, bazı çalışmalarda birden fazla örneklem/ çalışma grubu olduğu tespit edilmiştir. Çalışmalardan toplam 48 adet örneklem sayısı elde edilmiştir. Tablo 7'ye bakıldığında %39,58 (n: 19) ile en fazla "1-10" örneklem/ çalışma grubu sayısının kullanıldığı tespit edilmiştir. "11-30" kategorisinin ise %29,16 (n: 14) sıklıkla ikinci sırada yer aldığı, "31-100" kategorisinin 6 frekans ile (%12, 5) üçüncü sırada yer aldığı, "101-300" ve "301- 1000" kategorilerinin %2,03 (n: 1) en az sayıda çalışmanın yer aldığı kategoriler olduğu elde edilen bulgular arasındadır. Ayrıca 14 çalışmada ise (%29,16) çalışma grubu/ örneklem sayısının belirtilmediği tespit edilmiştir.

**Tablo 8.**

*Çağdaş Türk Müziği Konusunda Yapılan Çalışmaların Veri Toplama Araçlarına Göre Dağılımı*

Veri Toplama Araçları	Frekans (f)	Yüzdeler (%)
Anket (açık uçlu-likert-diğer)	9	17,30
Başarı Testi (açık uçlu-ç.seçmeli-diğer)	1	1,92
Algı/ İlgi/ Tutum/ Yetenek/ Kişilik vb. Testleri	2	3,84
Görüşme (mülakat)	6	11,53
Dokümanlar	20	38,46
Belirtilmemiş	14	26,92
<b>Toplam</b>	<b>52</b>	<b>100</b>

Tablo 8'de araştırma amacına yönelik elde edilen toplam 46 çalışmanın çalışma veri toplama araçları incelenmiş, bazı çalışmalarda birden fazla veri toplama aracı olduğu tespit edilmiştir. İncelenen çalışmalardan toplam 52 adet veri toplama aracı elde edilmiştir. 14 çalışmada (%26,92) veri toplama aracı belirtilmediği görülmektedir. En sık kullanılan veri toplama aracının %38,46 (n: 20) ile "Dokümanlar" kategorisinin olduğu ve ikinci sırada %17, 30 ile "Anket" (n: 9) kategorisinin, üçüncü sırada 6 frekans (%11,53) ile "Görüşme (mülakat)" kategorisinin ve dördüncü sırada %3,84 (n: 2) ile "Algı/ İlgi/ Tutum/ Yetenek/ Kişilik vb. Testleri"nin bulunduğu tespit edilmiştir. %1,92 (n: 1) ile en az çalışmaya sahip kategorinin "Başarı Testi (açık uçlu-ç.seçmeli-diğer)" kategorisi olduğu elde edilen bulgular arasındadır.

Tablo 9'da 46 çalışmanın veri analiz yöntemleri kategori ve tema olarak sınıflandırılmıştır. Elde edilen bulgulara bakıldığında 9 (%19,56) çalışmada veri analiz yönteminin belirtilmediği tespit edilmiştir. Kullanılan analiz yöntemlerine bakıldığında %30,43 (n: 14) ile en fazla "Eser Analizi" temasının kullanıldığı, nicel veri analizlerinin %26,08 (n: 12) ile ikinci sırada yer aldığı ve nitel veri analiz yöntemlerinin %23,91 (n: 11) olduğu tespit edilmiştir. Nicel veri analizi yöntemlerinden betimsel kategori içerisinde yer alan "Frekans/ Yüzde Tabloları"nın %21,73 ile en fazla olduğu ve ikinci sırada Kestirimsel kategoriden "t-testi"nin %4,34 (n: 2) sıklıkla bulunduğu görülmektedir. Nitel veri analizi yöntemleri içinden "Nitel Betimsel Analiz" in %15,21 (n: 7) ile en sık kullanılan analiz yöntemi olduğu ve onu %6,52 (n: 3) ile "İçerik Analizi" ve %2,17 (n: 1) ile "Diğer" kategorilerinin takip ettiği tespit edilmiştir.

**Tablo 9.**

Çağdaş Türk Müziği Konusunda Yapılan Çalışmaların Veri Analiz Yöntemlerine Göre Dağılımı

Verilerin Analiz Yöntemleri			Frekans (f)/ Yüzde (%)	Toplam Frekans (f)/ Yüzde (%)
Nicel Veri Analizi	Betimsel	Frekans/ Yüzde Tabloları	10/ 21,73	12/ 26,08
	Kestirimsel	t-testi	2/ 4,34	
Nitел Veri Analizi	Nitел Analiz	İçerik Analizi	3/ 6,52	11/ 23,91
		Nitел Betimsel Analiz	7/ 15,21	
		Diğer	1/ 2,17	
Eser Analizi			14/ 30,43	14/ 30,43
Belirtilmemiş			9/ 19,56	9/ 19,56
Toplam				<b>46/ 100</b>

## Sonuç

Yapılan araştırma sonucunda yurt içinde Çağdaş Türk Müziği'ne yönelik 38 farklı dergide yazılmış makale içinde en fazla yayına sahip derginin "Balkan Müzik ve Sanat Dergisi" olduğu, ardından "Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi" ve "İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi"nin takip ettiği görülmektedir. 33 farklı derginin ise konu ile ilgili sadece birer yayına sahip olduğu tespit edilmiştir. Konu ile ilgili en fazla çalışmanın %17,39 ile 2017 yılına ait olduğu, ikinci sırada ise %15,21 ile 2022 yılının yer aldığı ve %8,69 ile 2018 ve 2019 yıllarının üçüncü sırada bulunduğu tespit edilmiştir. Bunun yanında 2003, 2004, 2005, 2006 yıllarında konu ile ilgili çalışmaya rastlanmadığı elde edilen sonuçlar arasındadır. Alanyazına bakıldığında Köşreli'nin (2020) ses eğitimiyle ilgili çalışmasında 2000, 2002, 2003 yıllarında hiçbir çalışmanın bulunmadığı, en fazla çalışmanın ise 2010 ve 2014 (%11,69) yıllarında tamamlandığı görülmektedir. Efe ve Sonsel'in (2019) orkestra alanında yaptığı çalışmalarında en fazla çalışmanın 2016 ve 2018 yıllarında yapıldığı görülmektedir. Koro alanındaki araştırmaları inceleyen Babaç ve Köse (2018) 2014 yılında en fazla yayın yapıldığını tespit etmişlerdir. Bu çalışmada yazar sayılarına bakıldığında ise 46 çalışmanın %78,26 sıklıkta tek yazarlı çalışmalar olduğu, %21,73'lük dilimin çift yazarlı olduğu görülmektedir. Üç veya daha yazarlı çalışmalara rastlanmadığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Özer ve Demirbatır'ın (2021) müzik eğitimine yönelik yaptıkları çalışmalarında tek yazarlı çalışmaların (%49,1) en fazla olduğu, iki, üç ve dört yazarlı çalışmaların da bulunduğu sonuçları elde edilmiştir. Bu bilgiler doğrultusunda farklı konu alanlarına yönelik yapılmış akademik çalışmaların ön plana çıktığı ve yayınların bulunmadığı yıllarda ve yazar sayılarında paralellik bulunmadığı söylenebilir.

Konu dağılımları açısından 6 farklı tema elde edildiği ve temaların kendi içerisinde kategorilere ayrıldıkları sonucuna ulaşılmıştır. En fazla "Çalgı Eğitimi Ders Materyali/ Müfredat" ve "Besteci-Eser İncelemeleri" temalarının eşit olarak ön plana çıktığı ve "Çağdaş Müziği Oluşturan Öğeler" temasının ikinci sırada yer aldığı sonuçları elde edilmiştir. Bunların yanında "Toplu Müzik Eğitimi Ders Materyali", "Sosyal Değişimlerin Çağdaş Türk Müziği'ne Etkileri", "Akademik Literatür Sınıflamasına Yönelik Çalışmalar" temalarının oluş-

tuğu da elde edilen sonuçlar arasındadır. Konu dağılımları içinde en az çalışmaya sahip "İcracı-Repertuar İncelemeleri" teması olduğu görülmektedir. Toptaş'ın (2013b) uluslararası sanat müziği bestecileri üzerine yazılmış tezleri incelediği çalışmasında konu dağılımlarına bakıldığında en fazla "Eser İnceleme" konusunun yer aldığı sonucunun elde edildiği görülmektedir. Söz konusu sonucun bu çalışmada yer alan "Besteci-Eser İncelemeleri" sonucuyla örtüştüğü görülmektedir. Ayrıca Toptaş'ın (2013b) çalışmasında yer alan "Müzik eğitimi" ve "Çalgı eğitimi" konu alanlarının konu alanının bu çalışmadaki "Çalgı Eğitimi Ders Materyali/Müfredat" ve "Toplu Müzik Eğitimi Ders Materyali" temalarıyla, "Yorumlama ve çalışma yöntemleri" ve "Çalgı" konu alanlarının "İcracı-Repertuar İncelemeleri" temasıyla paralellik gösterdiği görülmektedir. Özer ve Demirbatır'ın (2021) müzik eğitimini araştıran çalışmalarında da çalgı eğitiminin en sık araştırılan çalışma alanı olduğu bilgisi bulguları destekler niteliktedir. Bu bilgiler doğrultusunda genel müzik eğitimi, çalgı eğitimi, yorumlama ve icracılara yönelik incelemelerin bu alanda karşılaşılan konu alanları olduğu söylenebilir.

"Çalgı Eğitimi Ders Materyali/ Müfredat" teması içinde en sık konuların keman ve piyano eğitimi ders materyallerine-müfredatına yönelik çalışmalar olduğu görülmektedir. Flüt ve genel çalgı eğitimi ders materyali-müfredatına yönelik çalışmaların ikinci sırada, klarnet, viyolonsel ve kontrbas eğitimine yönelik ders materyali-müfredat kategorilerinin ise en az çalışmaya sahip alanlar olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır. Ece'nin (2007) Türk bestecilerinin eserleri ile ilgili lisansüstü tezleri incelediği çalışmasında konu dağılımlarına bakıldığında en fazla piyano alanında çalışmaların olduğu, keman, viyola ve opera/şan alanlarının da takip ettiği görülmektedir. Bu çalışmada ulaşılan keman ve piyano alanlarının makalelerde en sık kullanılan alan olduğu göz önüne alındığında Ece'nin (2007) çalışmasının bu bilgiyi doğrular nitelikte olduğu görülmektedir. Dolayısıyla çalgı ekseninde çalışmaların piyano ve keman alanlarında ön plana çıktığı söylenebilir.

"Besteci-Eser İncelemeleri" teması içerisinde ise en çok araştırılan bestecinin Hasan Ferit Alnar olduğu, Özkan Manav ve İlhan Baran ile ilgili çalışmaların ikinci sırada yer aldıkları elde edilen bulgular arasındadır. Bunun yanında Bela Bartok, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Fazıl Say, Ferit tüzün ve Ahmet Adnan Saygun ile ilgili çalışmaların da bulunduğu görülmektedir. Ece (2007), çok sesli Türk müziği bestecilerine yönelik çalışmasında lisansüstü tezlerin konu dağılımlarına bakıldığında en fazla Ahmet Adnan Saygun ile ilgili tezin bulunduğu, ardından Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses ve İlhan Usmanbaş ile ilgili çalışmaların yer aldığı görülmektedir. Söz konusu çalışmada sekiz farklı bestecinin daha çalışma alanı olarak yer aldığı ve Hasan Ferit Alnar ile ilgili çalışmanın da bulunduğu görülmektedir. Dolayısıyla farklı anahtar kelimelerle taranan çalışmalarda farklı Türk bestecileri konu alan çalışmaların ön plana çıktığı, farklı zamanlarda yapılan taramaların öne çıkan besteciler açısından farklılık oluşturacağı söylenebilir.

Tüm bunların yanında "Toplu Müzik Eğitimi Ders Materyali" temasında ise "Solfej Eğitimi Ders Materyali" kategorisinde en fazla çalışma yapıldığı, "Armoni Eğitimi Ders Materyali", "Koro Repertuarı/ Koro Eğitimi Müfredatı", "Genel Müzik Eğitimi Dağarı" konu alanlarında da çalışmaların bulunduğu sonuçları elde edilmiştir. "Çağdaş Müziği Oluşturan Öğeler" teması içinde yer alan en fazla çalışmaya sahip "Çağdaş Türk Müziği"nde Geleneksel Müziklerin Etkisi" kategorisinin olduğu ve "Akımlar/ Stiller/ Teknikler" kategorisinin ise ikinci sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Özer ve Demirbatır'ın (2021) çalışmasında tespit edilen konu dağılımlarına bakıldığında "Müziksel İhtime, Okuma ve Yazma Eğitimi" konu alanının bu çalışmadaki "Solfej Eğitimi Ders Materyali" kategorisiyle, "Koro

Eğitimi” konu alanının “Koro Repertuarı/ Koro Eğitimi Müfredatı” kategorisiyle, “İlköğretim Müzik Eğitimi” ve “Müzik Dersi Öğretim Programları” konu alanlarının ise “Genel Müzik Eğitimi Dağarı” temasıyla paralellik taşıdığı görülmektedir. Çağdaş Türk Müziği’ni inceleyen bu çalışma ile müzik eğitimi ile ilgili araştırmaları inceleyen çalışmada en çok işlenen konunun benzerlik taşıdığı dikkat çekmekte ve yüzdeler sıralaması farklı olsa da ele alınan konu alanlarında benzerlikler bulunduğu görülmektedir. Çalgı ve çalgı eğitimine yönelik çalışmaların sıklığı yurt içinde çalgı eğitimi müfredatı, ders materyalleri ve süreçlerine yönelik incelemelere ihtiyaç duyulduğu bilgisini sunabilir.

Bulgularla yöntemi belirtilen 20 çalışmada en fazla nicel yöntemleri kullanıldığı ve nicel yöntemler içerisinde en fazla betimsel yöntemin ardından tarama yönteminin kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Nitel yöntemler arasında ise en sık “Doküman Analizi/ Eser Analizi”nin kullanıldığı görülmektedir. Efe ve Sonsel’in (2019) orkestra alanını inceledikleri çalışmalarında nitel araştırmaların çoğunlukta bulunduğu ve en fazla içerik analizinin kullanıldığı görülmektedir. Öztutgan’ın (2016) gitar alanındaki araştırmaları incelediği çalışmada en fazla tarama modelinin (betimsel), Yöndem’in (2015) çalışmada da en sık betimsel yöntemlerin kullanıldığı ve Tebiş ve Okay’ın (2013) keman ve viyola konularının incelendiği çalışmalarında betimsel yöntemin en fazla olduğu görülmektedir. Bu bilgiler göz önüne alındığında yurt içinde müziğin farklı alanlarında betimsel yöntemle yapılmış çalışmaların çoğunlukta olduğu söylenebilir.

Çalışma grubu/ örneklem özellikleri incelenmiş, bazı çalışmalarda birden fazla örneklem grubu olduğu ve çalışma grubu ve örnekleme belirtilmemiş 7 çalışma olduğu tespit edilmiştir. Çalışma grubu/ örneklem alanında «Eserler» kategorisinin en fazla olduğu, ardından «Doküman» kategorisinin ikinci sırada olduğu sonuçları elde edilmiştir. Bunların yanında mesleki müzik eğitimi veren lisans düzeyi kurumlardaki öğretim elemanları, idari personel ve öğrencilerin, bestecilerin, sanatçı-İcracıların da makalelerin çalışma grubu-örneklemelerinde yer aldığı görülmektedir. Ayrıca en fazla “1-10” örneklem/ çalışma grubu sayısının kullanıldığı tespit edilmiştir. yurt içinde yapılmış çalışmaların eğilimlerinin belirlendiği çalışmaların önemli kısmında örneklem/ çalışma gruplarının incelenmediği görülmektedir. Yöndem (2015) çalışmada en yüksek oranda örneklem/çalışma grubunun belirtilmemiş olduğu, belirtilen çalışmalarda ise “dokümanlar”ın en fazla yer aldığı bilgilerini sunmakta ve bu çalışmadaki “Dokümanlar” kategorisi ile benzerlik taşıdığı görülmektedir. Özer ve Demirebatır’ın (2021) çalışmada ise “mesleki müzik eğitimi alan lisans öğrencileri”nin en çok yer aldığı görülmektedir. Ayrıca en sık kullanılan veri toplama aracının “Dokümanlar” kategorisinin olduğu ve ikinci sırada “Anket” bulunduğu görülmekle birlikte, “Görüşme (mülakat)” “Algı/ İlgil/ Tutum/ Yetenek/ Kişilik vb. Testleri” ve “Başarı Testi (açık uçlu-ç. seçmeli-diğer)” kategorisi olduğu elde edilen bulgular arasındadır. Benzer şekilde Yöndem (2015) araştırmasında en sık kullanılan veri toplama aracını dokümanlar olarak tespit etmiştir. Bu bilgiler ışığında yurt içindeki akademik çalışmalarda örneklem/çalışma gruplarının belirtilmediği çalışmalara rastlandığı, belirtilen çalışmalarda ise farklı çalışma alanlarında farklı örneklem gruplarının ön plana çıktığı ve veri toplama araçlarının belirtilmediği çalışmalar bulunduğu, belirtilen çalışmalarda ise dokümanların en fazla kullanıldığı söylenebilir.

Elde edilen bulgulara bakıldığında 9 çalışmada (%19,56) veri analiz yönteminin belirtilmediği görülmektedir. Kullanılan analiz yöntemlerine bakıldığında en fazla “Eser Analizi” temasının kullanıldığı, nicel veri analizlerinin ikinci sırada yer aldığı ve nitel veri analiz

yöntemlerinin de bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır. Nicel veri analizi yöntemlerinden betimsel kategori içerisinde yer alan “Frekans/ Yüzde Tabloları”nın en fazla olduğu ve nitel veri analizi yöntemleri içinden “Nitel Betimsel Analiz”in en sık kullanılan analiz yöntemi olduğu sonuçlarının elde edildiği görülmektedir. Benzer şekilde Soycan’ın (2021) çalışmada araştırmaların %45,8’inde veri analiz yöntemlerinin belirtilmediği ve belirtilen çalışmalarda ise en sık betimsel analiz yöntemlerinin kullanıldığı görülmektedir. Betimsel analiz yöntemleri içerisinde «Yüzde/Frekans/Çizelge» kategorisinin en fazla olduğu da dikkat çekmektedir. Ayrıca Yöndem (2015) çalışmada en çok betimsel analizlerin kullanıldığı bilgisini sunmaktadır. Bu doğrultuda yapılan çalışmalarda veri analiz yöntemlerinin belirtilmemesinin rastlanılan bir durum olduğu ve analiz yöntemi belirtilen çalışmalarda ise betimsel analiz yönteminin yoğunluk taşıdığı söylenebilir.

Ulaşılan sonuçlar ve öneriler ışığında; Bu çalışmada en çok yayının 2017 yılında yapıldığı ve tek yazarlı çalışmaların en fazla olduğu, literatürde ise müzikte farklı konu alanlarına yönelik yapılmış akademik çalışmaların yayın yılları ve yazar sayılarında paralellik bulunmadığı görülmektedir. Konu dağılımlarına bakıldığında en çok çalgı eğitimi ders materyali/müfredat konusunun yoğunluk taşıdığı, benzer şekilde alanyazında da çalgı ve çalgı eğitimine yönelik çalışmalara sık rastlandığı ve bunun haricinde genel müzik eğitimi, yorumlama ve icracılara yönelik incelemelerin de bu çalışmada ortaya çıkan konu başlıklarıyla örtüştüğü söylenebilir. Çalgı ve çalgı eğitimi ekseninde bu çalışmada keman ve piyano eğitimi ders materyallerine ve müfredatına yönelik çalışmaların diğerlerine göre daha sık olduğu ve alanyazındaki çalışmalarda da piyano ve keman alanlarının benzer şekilde öne çıktığı görülmektedir. Çağdaş Türk Müziği’ni inceleyen bu çalışma ile müzik eğitimi ile ilgili araştırmaları inceleyen çalışmada en çok işlenen konunun benzerlik taşıdığı dikkat çekmekte ve yüzdeler sıralaması farklı olsa da ele alınan konu alanlarında benzerlikler bulunduğu görülmektedir. Çalgı ve çalgı eğitimine yönelik çalışmaların sıklığı yurt içinde çalgı eğitimi müfredatı, ders materyalleri ve süreçlerine yönelik incelemelere ihtiyaç duyulduğu bilgisini sunabilir. Bu çalışmada ikinci olarak ön plana çıkan konu alanı olan besteci ve eser incelemeleri ele alındığında Hasan Ferit Alnar’ın en sık yer aldığı, ancak alanyazında farklı anahtar kelimelerle ve farklı zamanlarda taranan çalışmalarda farklı Türk bestecileri konu alan çalışmaların ön plana çıktığı söylenebilir.

İncelenen araştırmalarda en sık betimsel yöntemin, ardından doküman analizi/ eser analizinin kullanıldığı ve benzer şekilde alanyazında da yurt içinde müziğin farklı alanlarında betimsel yöntemle yapılmış çalışmaların çoğunlukta olduğu görülmektedir. Bu çalışmada örneklem/ çalışma grubu belirtilmemiş araştırmalar olduğu, belirtilen çalışmalarda en fazla «Eserler» kategorisinin yer aldığı ve örneklem/ çalışma grubunda «1-10» sayı aralığının en sık kullanıldığı sonucu elde edilmiştir. Alanyazında da benzer şekilde örneklem/çalışma gruplarının belirtilmediği çalışmalara rastlandığı, belirtilen çalışmalarda ise mesleki müzik eğitimi alan öğrenciler ve öğretim elemanları gibi farklı örneklem gruplarının ön plana çıktığı görülmektedir. Söz konusu örneklem/ çalışma gruplarının bu çalışmada da elde edildiği dikkat çekmektedir. Bu çalışmada veri toplama araçlarının belirtilmediği araştırmalar bulunduğu, belirtilen çalışmalarda ise dokümanların en fazla kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunun haricinde görüşme, algı/ ilgi/ tutum/ yetenek/ kişilik vb. testlerinin ve başarı testleri gibi araçların da bulunduğu elde edilen bilgiler arasındadır. Sonuçlar arasında veri analiz yöntemlerinin belirtilmediği çalışmalarda olduğu, alanyazına bakıldığında da veri analiz yöntemlerinin belirtilmemesinin rastlanılan bir durum olduğu görülmektedir. Analiz yöntemi belirtilen çalışmalarda



ise, bu çalışmadakine benzer şekilde, eser analizinin ve betimsel analiz yönteminin yoğunluk taşıdığı söylenebilir. Sonuçlar ışığında konuya ilgi duyan araştırmacıların söz konusu alanyazın eğiliminin tespitinde yoğunluk taşıyan ve taşımayan alanları görerek çalışmalarına yön verebilecekleri ve benzeri konularda yazılan araştırmaların daha anlaşılır olması adına araştırmaların yöntemlerine, veri toplama araçlarına ve verilerin analiz yöntemlerine ilişkin bilgilere yer verilmesi önerilebilir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author have no conflicts of interest to declare.

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça

- Akçay, Ş. Ö., & Erden, E. (2020). Türkiye'de müzik beğenisi üzerine yapılmış olan akademik çalışmaların bibliyografik yöntemle incelenmesi. *Sanat Dergisi*, (36), 117-134. Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.763079>
- Aksu, C. (2008). Türk müzik devrimine güncel bakış sonuçtan-sürece, süreçten-günümüze yeni çıkarımlar. *Sanat Dergisi*, (13), 17-26.
- Alyörük, G. (2016). Türkiye'de gitar alanında yapılan lisansüstü tezler: Bir bibliyografya çalışması. *Balikesir University The Journal of Social Sciences Institute*, 19(35), 55-79.
- Anglada-Tort, M., & Sanfilippo, K. R. M. (2019). Visualizing music psychology: A bibliometric analysis of psychology of music, music perception, and musicae scientiae from 1973 to 2017. *Music & Science*, 2. <https://doi.org/10.1177/2059204318811786>
- Ataman, Ö. G. (2009). Ülkemizde flüt ve flüt eğitimi alanlarında yapılan lisansüstü tezler. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 17(1), 341-352.
- Apaydınlı, K. (2014). Türkiye'de koro alanında yazılmış lisansüstü tezler bir bakış. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 4(8), 61-66.
- Arıca, E. (2017). Türkiye'de keman pedagojisi alanında hazırlanan lisansüstü tezler üzerine bir inceleme. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32(2), 327-342. doi: 10.16986/HUJE.2016018529
- Aydın, E., & Şenol Sakin, A. (2023). Muammer Sun'un koro eserlerinin müzik eğitimi ana bilim dallarında kullanılabilirliğine yönelik öğretim elemanı görüşleri. *Sanat ve Yorum* (41), 31-40.
- Babaç, E. E. & Köse, H. S. (2018). Türkiye'de 2011-2018 yılları arasında koro alanında yapılmış olan lisansüstü tezlerin bazı parametreler bakımından incelenmesi. *Online Journal of Music Sciences*, 3(1), 32-55. Doi: <http://dx.doi.org/10.31811/ojomus.430359>
- Birel, A. S., & Qader, H. M. (2017). Türkiye'de kontrbas konusunda yazılmış lisansüstü tezler üzerine durum tespiti. *YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi (YYU Journal Of EducationFaculty)*, 14(1), 1416-1439. <http://dx.doi.org/10.23891/efdyu.2017.50>
- Bulut, M. Ö. (2007). *Genç Türk bestecilerinin eseryaratma süreçlerinde kullandıkları ritimsel elemanlar*. Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Başkent Üniversitesi, Ankara.
- Cömert, M. & Erim, A. (2018). Viyolonsel eğitimiyle ilgili araştırma sonuçlarının alana katkısı ve uygulanabilirliği. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18(1), 107-129. <https://doi.org/10.17240/aibuefd.2018.-363890>
- Çepni, S. (2012). *Araştırma ve proje çalışmalarına giriş*. Trabzon: Celepler Matbaacılık.
- Değirmenci, A., & Doğru, M. (2017). Türkiye'de sosyobilimsel konularla ilgili yapılan çalışmaların incelenmesi: Bir betimsel analiz çalışması. *Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 44, 123-138.
- Demirbatır, E. (2001). Yaylı çalgılar yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tez bibliyografyası. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, XIV(1), 143-150.
- Demirel, E. (2015). Çağdaş Türk bestecilerinde postmodern bir eğilim olarak yeniden yerellik. *Education Sciences*, 10(2), 84-99. ISSN: 1306-3111/1308-7274
- Doğuduyal, M. (2016). *Müzikten söze*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Ece, A. S. (2007). Çoksesli Türk müziği bestecileri ile ilgili lisansüstü tez ve yayınlar antolojisi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 148-164.
- Efe, M., & Sonsel, Ö. B. (2019). Orkestra alanında yazılmış yüksek lisans, sanatta yeterlik ve doktora tezlerinin incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(41), 193-204. doi:10.29228/SOBIDER.32641
- İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk bestecisi* (Birinci Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kondracki, N. L., Wellman, N. S., Fada, R. D., & Amundson, D.R. (2002). Content analysis: Review of methods and their applications in nutrition education. *Journal of Nutrition Education and Behavior*, 34(4), 224-230.
- Kösreli, S. (2020). Türkiye'de ses eğitimi alanında yazılmış lisansüstü tezlerle yönelik bir inceleme. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9(5), 3651-3668.
- Kurtaslan, Z. (2018). Türkiye'de yaylı çalgılarda yay teknikleri üzerine yapılan lisansüstü tez çalışmalarının incelenmesi. *Fine Arts (NWSAFA)*, 13(4), 57-70. Doi:10.12739/NWSA.2018.13.4.D0215.
- Küçüköğlü, A. & Ozan, C. (2013). Sınıf öğretmenliği alanındaki lisansüstü tezlerle yönelik bir içerik analizi. *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(12), 27-47.
- Özay, S. (2020). Türkiye'de viyola alanında yazılmış lisansüstü tezler. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 10(16), 6344-6361. DOI: 10.26466/opus.784467
- Özer, Z., & Demirbatır, R. E. (2021). Müzik eğitimi ile ilgili Tr dizin veri tabanında yayınlanan araştırmaların eğilimlerinin belirlenmesi. *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(1), 282-304. <https://dx.doi.org/10.17240/aibuefd.2021.21.60703-796990>
- Özer, Z., & Onuray Eğilmez, H. (2021). Türkiye'de piyano eğitimi alanında yapılan lisansüstü tezlerin eğilimlerinin belirlenmesi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 40(1), 291-316. Doi: 10.7822/omuefd.867774
- Öztutgan, Z. (2016). Türkiye'de gitar alanında yapılan lisansüstü tezlerin analizi ve değerlendirilmesi. *YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi (YYU Journal Of EducationFaculty)*, XIII(1), 684-708.
- Öztutgan, K. (2021). Türkiye'de gitar alanında yayınlanmış makalelerin analizi. *Ekev Akademi Dergisi*, 25(87), 307-320.
- Parasız, G. (2010). Eğitim müziği eksenli keman öğretiminde kullanılmakta olan çağdaş Türk müziği eserlerinin tespitine yönelik bir çalışma. *Sanat Dergisi* (15), 19-24.
- Say, A. (2010). Müzik tarihi. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, C. (1996). Müzik sanatının tarihsel serüveni. Doruk Yayıncılık.
- Sonsel, Ö. B. (2018). Türkiye'de viyola alanında yazılmış lisansüstü tezlerin incelenmesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 47, 340-359. ISSN:1302-8944
- Soycan, M. (2021). Türkiye'de 2010-2020 yılları arasında yapılan flüt konulu lisansüstü tezlerin incelenmesi: İçerik analizi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 41(3), 2153-2187.
- Sözbilir, M., Kutu, H. & Yaşar M. D. (2013). Türkiye'de kimya eğitimi araştırmalarının durumu ve eğilimler. Sözbilir, M. (Ed.), *Türkiye'de kimya eğitimi* (s. 175-204). Türkiye Kimya Derneği Yayınları.
- Tarkum, E. (2017). Çağdaş Türk müziğinin oluşum ve gelişim sürecinin ve bu süreçte rol oynayan faktörlerin incelenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(2), 247-260.
- Tebiş, C., & Okay, H. H. (2013). Türkiye'de müzik sanatı ve eğitiminde keman ve viyola konulu lisansüstü tezlerin konu ve yöntem olarak incelenmesi. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education*, 2(2), 11-20. ISSN: 2146 – 9466
- Toptaş, B. (2013a). Türkiye'de piyano üzerine yapılmış lisansüstü çalışmalar. *International Journal of Social Science*, 6(3), 715-728.
- Toptaş, B. (2013b). Uluslararası sanat müziği bestecileri üzerine yapılan lisansüstü çalışmalar. *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 31, 74-89.
- Toptaş, B. (2022). Piyano alanında Türk müziği uygulamaları üzerine yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi. *Diyalektolog Ulusal Sosyal Bilimler Dergisi*, 30, 145-161.
- Turan, D., & Oğul, B. (2023). The yeni müzik scene in Türkiye: How did the 'new music' discourse change local contemporary music practice?. *Musicologist*, 7(1), 49-77. DOI: 10.33906/musicologist.1185086
- Uçan, A. (2015). *Türk müzik kültürü* (3. Basım). Ankara: Evrensel Müzik ve Basımevi.
- Van Raan, A. F. J. (2014). Advances in bibliometric analysis: research performance assessment and science mapping. W. Blockmans, L. Engwall, & D. Weaire (Eds.). *Bibliometrics: Use and abuse in the review of research*



- ch performance* (pp.17-28). Edition: Wenner-Gren International Series Vol. 87. Publisher: London: Portland Press Ltd
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım Orhan, Ş., & Tunca, B. E. (2014). Türkiye'de oda müziği alanında yapılmış yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tezleri. *Folklor ve Edebiyat*, 20(80), 207-220.
- Yöndem, S. (2015). An examination of graduate theses related with guitar in terms of methodology and content: A case of Turkey. *Educational Research and Reviews*, 10(19), 2631-2638. <https://doi.org/10.5897/ERR2015.245>

## Structured Abstract

"Contemporary Turkish Music" is emphasized that the influence of polyphonic music from the Ottoman period to the present and the development of academic music life after the Republic should be understood. After the Republic, innovations were made in music, as in many other fields. It is seen that Contemporary Turkish Music is defined: "Contemporary Turkish Music is one of the first representatives of Mustafa Kemal Atatürk, who emerged in the process of "forming our national music by processing traditional Turkish music elements with Western techniques", which has an important place in the breakthroughs made by Mustafa Kemal Atatürk in the field of modernization. It is a type of music with universal norms, which is 'Turkish Fives' (Artaç, 2021, p. 53). It is reported that from the first years of the republic to the present day, composers belonged to different generations, they were influenced by the currents, techniques and styles of their age, and they produced works for this purpose (Doğuduyal, 2016). In addition to this, what the concept of "new music" represents in Turkey today is conveyed (Turan & Oğul, 2023). Today, it is thought that it is important to examine how and from which aspects Contemporary Turkish Music is formed in the literature in our country, to examine its tendencies, and to see its tendencies.

Considering the importance of studies in which the literature is dealt with systematically; "Advanced bibliometric analysis is, first, a powerful method for assessing the international impact of scientific work, particularly in the natural sciences and medicine, and in various engineering and social science fields, in a reliable, transparent and objective manner through citation analysis." (Van Raan, 2014, p. 25). It is thought that examining and classifying the researches that have been done will guide new researchers in almost every moment of the research process such as determining the problem, determining the research method, determining the sampling technique, making observations, comparing the results, and offering a solution proposal, and will contribute to the field of music education (Küçükoğlu & Ozan, 2013; act. Soycan, 2021, p. 2155). When we look at the studies in which the trends of the studies in the field of music are determined, it is seen that the publications examining the trends of the publications on Contemporary Turkish Music are limited.

The aim of this study is to determine the tendencies of the studies conducted in Turkey on Contemporary Turkish Music in terms of the journal name and year, number of authors, subject, method, study group/sample characteristics and numbers, data collection tools and data analysis methods.

This study is a document review research and data were collected by literature review and article classification form. The study group obtained by scanning the keywords "Contemporary Turkish Music", "contemporary Turkish composers", "modern Turkish music", "modern Turkish composers" and "contemporary Turkish composers" in TR Index, Dergi Park, Ulakbim databases and Google Scholar search engine. and the studies in which these keywords are included in the title, abstract, and keywords sections. For the analysis of the articles, Sözbilir et al. (2013) "Article Classification Form" was used in accordance with the field of music. The data were analyzed by content analysis.

In the light of the results and suggestions; it is seen that the most publications were made in 2017 and the studies with a single author were the most, and in the literature, there is no parallelism in the publication years and the number of authors of academic studies on different subject areas in music. Considering the subject distribution, it can be said that the instrument education course material/curriculum is the subject of the most intense, similarly, studies on instrument and instrument education are frequently encountered in the literature, and apart from this, the studies on general music education, interpretation and performers overlap with the topics revealed in this study. The frequency of studies on instrument and instrument education may provide the information that there is a need for studies on instrument education curricula, course materials and processes in the country.

In the researches examined, it is seen that the descriptive method is used most frequently, followed by the document analysis/ work analysis, and similarly, the studies conducted with the descriptive method in different fields of music in the country are in the majority. In this study, it was concluded that there were studies that did not specify a sample/study group, that the category of "Works" was the most common in the mentioned studies, and that the number range of "1-10" was used most frequently in the sample/study group. Similarly, in the literature, it is seen that there are studies in which sample/study groups are not specified, and in the mentioned studies, different sample groups such as students who receive professional music education and lecturers come to the fore. In this study, it was determined that there were studies in which data collection tools and data analysis methods were not specified, and documents were mostly used in the mentioned studies. It can be said that in studies where the analysis method is specified, work analysis and descriptive analysis method are concentrated, similar to the one in this study. In the light of the results, it can be suggested that researchers who are interested in the subject include information about research methods, data collection tools and data analysis methods.

# Bilgisayar Teknolojilerindeki Gelişmelerin Çağdaş Sanattaki Etkisi

## The Effects of Digital Technologies in Contemporary Art

Melda ÖNCÜ 

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,  
Ankara, Türkiye



### öz

Bilgisayar teknolojileri sanatsal ifadenin bir aracı olarak kullanılmaya 1960'lı yıllarla birlikte başlamıştır. Günümüzde, pek çok sanatçı bilgisayar teknolojilerini çeşitli şekillerde kullanarak sanat çalışmaları gerçekleştirmektedir. Bu araştırmanın amacı, bilgisayar teknolojilerindeki gelişmelerin çağdaş sanatlar alanına katkılarını incelemektir. Makalede, bilgisayar teknolojilerinin tarihsel süreçteki gelişimi sanat çalışmalarına katkısı açısından literatür tarama yöntemi ile incelenmiştir. Bu çerçevede, günümüz sanatçılarından Camille Utterback, Daniel Canogar, Rafael Lozano-Hemmer ve Daniel Rozin'in çalışmalarından örnekler yer verilmiştir. Bilgisayar teknolojileri, 1960'lardan itibaren sanat alanında gerçekleşen gelişmelere paralel olarak, sanatçıların farklı pek çok malzemeyi ve medyayı bir arada çok çeşitli şekillerde sunabilmesine olanak tanımıştır. Bilgisayar alanındaki teknolojik gelişmeler, sanatçılar tarafından, hareketli, etkileşimli ve izleyiciye duyarlı sanat çalışmalarının üretilmesi için kullanılmaya başlanmıştır. Böylece, izleyicinin varlığıyla anlam kazanan bireysel katılımların gözlemlenebilir ve değerli olduğu sanat çalışmaları ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu çerçevede, sanatçının, sanat çalışmasının ve izleyicinin süreç içerisindeki rolü ve etkinliği de çeşitlenmeye başlamıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş sanat, bilgisayar teknolojileri, güzel sanatlar, etkileşim, postdijital

### ABSTRACT

Computer technologies began to be used as a means of artistic expression in the 1960s. Today, many artists create artwork using computer technologies in a variety of ways. The aim of this research is to examine the contributions of developments in computer technologies to the field of contemporary arts. In the article, the development of computer technologies in the historical process was examined by literature review method in terms of its contribution to art studies. In this context, examples of the works of contemporary artists Camille Utterback, Daniel Canogar, Rafael Lozano-Hemmer and Daniel Rozin are included. In parallel with the developments in the field of art since the 1960s, computer technologies have enabled artists to present many different materials and media together in a wide variety of ways. Technological developments in the computer have started to be used by artists to produce moving, interactive and audience-sensitive art works. Thus, art works in which individual participation, which gains meaning with the presence of the audience, is observable and valuable, has begun to emerge. In this context, the role and effectiveness of the artist, the artwork and the audience in the process have started to diversify.

**Keywords:** Contemporary art, computer technologies, fine arts, interactivity, postdigital

Geliş Tarihi/Received: 03.07.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 30.01.2024

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Melda ÖNCÜ  
E-mail: melda.oncu@hbv.edu.tr

Cite this article as: Öncü, M. (2024).  
The effects of digital technologies in  
contemporary art. *Art and Interpretation*,  
43(1), 26-33.



Content of this journal is  
licensed under a Creative  
Commons Attribution-Non-  
Commercial 4.0 International

### Giriş

Bilgisayar teknolojilerinin sanatsal ifadenin bir aracı olarak kullanılmaya başlanması 1960'lara dayanır. Bu tarihlerden günümüze kadar olan yaklaşık 70 yıllık süreçte, bilgisayar teknolojileri çok hızlı bir gelişim göstermiştir. Bu da bilgisayarları, yalnızca sanat alanında değil gündelik yaşamın hemen her alanında çokça kullanılan bir araç haline getirmiştir.

Bugün bilgisayar teknolojilerini farklı şekillerde kullanarak sanat üreten pek çok sanatçı bulunmaktadır.

Bilgisayar teknolojileri ve buna bağlı yan ürünler ve sistemler geliştirildikçe, sanatçılar bu teknolojileri yaratıcı bir şekilde kullanmanın yeni yöntemlerini de keşfetmektedir. Böylece Çağdaş Sanat alanında, ortaya bilgisayar teknolojilerinden temellenen karmaşık (kapsamlı, çok malzemeli, hareketli, duyarlı, vb.) sanat çalışmaları çıkmaya başlamıştır. Bu çalışmada, bilgisayar teknolojilerinin tarihsel süreçteki gelişimi sanat alanına katkıları açısından ve çeşitli örnekler üzerinden, sanatçı, sanat yapıtı ve izleyicinin rolü bağlamında incelenmektedir.

## Makalede Geçen Başlıca Terimler

**Analog:** Bu kelime Fransızca kökenli olup, basitçe “benzer” (TDKS, 2024) anlamına gelmektedir. Bu makalede yer aldığı şekliyle analog hem benzer olanı hem de dijital olmayana tanımlar.

**Bilgisayar:** Belleğine yüklenmiş program uyarınca aritmetik ve mantık işlemleri yapabilen, sonuca göre karar verip programdaki akışı değiştirebilen, çevresiyle etkileşimde bulunabilen, girdi ve sonuç verilerini belleğinde tutabilen aygıt; elektronik beyin” (TDKS, 2024).  
**Dijital:** Sayısal, sanal (TDKS, 2024)

**Sanal:** Gerçekte yeri olmayıp zihinde tasarlanan. Bilgisayar, tablet, cep telefonu vb. kullanılarak genel ağ ortamında oluşturulan; dijital (TDKS, 2024). Sanal gerçeklik ise, “izleyicinin ya da kullanıcının oluşturulmuş bir görüntü uzamı içerisine, düzenlenebilir bir zaman yapısı içerisinde dahil olması ve ileri aşamada da onunla etkileşmesi”ne olanak tanıyan dijital ortamları tanımlar (Kuruüzümcü, 2007, s. 93).

**Etkileşim:** Basitçe “Birbirini karşılıklı olarak etkileme işi” şeklinde (TDKS, 2024) tanımlanan etkileşim, bilgisayar teknolojilerinin de en önemli özelliklerinden biridir. Bilgisayar teknolojilerinin bu özelliğe sahip olması, bilgisayarları sanatsal süreçlerde izleyicinin sürece dahil olabilmemesinin önemli bir aracı haline getirmiştir.

**Program (Yazılım):** Bilgisayara bir işlemi yaptırmak için yazılan komutlar dizisi (TDKS, 2024).

**Kodlama:** Bilgisayara veya elektronik devre ve mekanik sistemlerden oluşan düzeneklere bir işlemi yaptırmak için yazılan komutlar dizisinin bütünü veya bir kısmı (TDKS, 2024).

**Bilgisayar Destekli Tasarım:** Geleneksel (manuel) tekniklerle bilgisayar yazılımlarının bir arada kullanılarak oluşturulduğu tasarımlar (ing. Computer Aided Design, CAD).

**Bilgisayarda Oluşturulmuş Yaratım:** Başlangıcından itibaren yalnızca dijital olanakların, bilgisayar teknolojilerinin kullanılarak oluşturulduğu yaratımlar (ing. Computer Generated Imagery, CGI).

**Tasarım:** Zihinde canlandırılan biçim; tasavvur; Bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı; tasar çizim, dizayn (TDKS, 2024). Bu makalede ise tasarım kelimesi zaman zaman son ürünü yani sanatçının uğraşısı sonucunda ortaya çıkan son ürünü tanımlamak için kullanılmıştır.

**Sanat Eseri (Çalışması, Ürünü):** Yaratıcılık ve ustalık sonucu ortaya çıkan üstün ve değerli eser (TDKS, 2024). Bu makalede, bir insanın ya da ekibin çeşitli duyguları ve durumları ifade etmek için hayal gücünden de yararlanarak çeşitli malzeme ve teknikler kullanarak ortaya çıkardığı, izlenebilir, dinlenebilir, görülebilir vb. yeni ve benzersiz ürünleri tanımlamak için kullanılmıştır.

**Yaratıcı Kodlama:** Yaratıcılık içeren, sanatsal bir ürünü ortaya çıkarmak amacı ile bilgisayarda gerçekleştirilen kodlama çalışmaları (ing. Creative Coding).

**RGB:** Red (kırmızı), Green (yeşil) ve Blue (mavi) renk isimlerinin kısaltmasıdır. RGB üç ana rengin birbiri ile karıştırılmasından diğer renklerin üretilebildiği bir renk sistemidir ve insan gözünün görme şekliyle temellenir.

**LED:** İngilizce’de Light-emitting diode’nin kısaltmasıdır. Işık yayan diyot anlamına gelir. Ledler yarı iletken malzemelerdir. Ana maddeleri silisyumdur. Üzerinden akım geçtiğinde foton açığa çıkararak ışık verirler. Farklı açılarda ışık verecek şekilde üretilmektedirler. Günümüzde lamba, televizyon, saat, bilgisayar ve telefon ekranları gibi ışıklı malzemelerin çoğunun ekranlarında bu teknoloji kullanılır. (Vikipedia, 2024).

**Sensör:** Duyarga (TDKS, 2024). Türüne göre, duylulara ilişkin çeşitli verileri ve ortamdaki diğer bazı farklılaşmaları (ses, hareket, ışık, varlık, görüntü, nem vb.) algılayabilen araç.

## Tanım, Türler ve Kısa Tarihçe

Bilgisayar desteği kullanılarak gerçekleştirilen her türlü sanat çalışması, dijital sanat olarak tanımlanabilir. Kağıt üzerinde yapılan çalışmaların tarayıcıyla tarandıktan sonra bilgisayar programları aracılığıyla işlenmesi, bilgisayarda renk ayarı yapılan fotoğraflar, bilgisayar programlarında tasarlanan 3 boyutlu karakterler ve bunun gibi daha pek çok üretim, dijital sanat alanı içerisinde yer alır.

Bilgisayar teknolojileri ve dijital teknolojiler, sanat alanında kullanılmaya başladığı andan itibaren, giderek gelişen bir şekilde sanat ve tasarım çalışmalarına dahil olmuş, bazı teknikleri yalnızca desteklerken bazen de yeni türlerin ve yeni sanat akımlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dijital İllüstrasyon ve Dijital Boyama, 3 Boyutlu Modelleme ve 3B Baskı, Bilgisayar oyunu grafikleri, Dijital Fotoğraf ve Fotomanipulasyon, Dijital Animasyon, Hareketli Bilgisayar Grafikleri ve Projeksiyon Yansıtma, dijital sanatın başlıca türleri arasında yer alırlar. Piksel Art, İnternet ve Net sanatı, Fotokopi Sanatı, Algoritma Sanatı ise dijital teknolojilerin ve bilgisayar teknolojilerinin aracılığıyla yaratılan sanat akımlarından başlıcalarıdır.

Dijital teknolojiler, bilgisayar teknolojilerini de içine alan daha geniş bir alandır. Örneğin fotokopi cihazları ile gerçekleştirilen fotokopi (Zerex) sanatında, dijital bir teknoloji kullanılmakla birlikte, bilgisayar teknolojisi kullanılmayabilir. Benzer bir şekilde Nam June Paik da 1974 yılında gerçekleştirdiği “TV Buddha” adlı çalışmasında bilgisayarı değil ama mekanik bir kamerayı ve televizyonu kullanmıştır (Figür 1). Böylece Paik da sanal uygulamaların öncülerinden biri olarak görülebilir. Ancak günümüzde bilgisayar teknolojileri dijital teknolojilerin kullanıldığı hemen her yerde bir şekilde kullanılmaktadır.

Bilgisayar grafikleri bilimsel çalışmalarda 1940’lar ve 1950’lerde önemli bir hale gelmeye başlamıştır (Roble, 2004). 1960’ların başında, Ivan Shuterland’ın Sketchpad grafik arayüzü CAD (Computer Aided Design Software) ve CAM (CAM, Computer Aided Machining) uygulamalarında, otomotiv, naval (denizcilik) ve havacılık endüstrileri için uygulamalarda kullanılmıştır (Roble, 2004; McClean, 2007). Bilgisayar kullanımının sanat alanlarında kullanılmaya ve etkili olmaya başlaması ise 1960’lardan itibaren gerçekleşmiştir.

1960’ların ortasından itibaren bu alandaki çalışmaların öncülüğünü yapan ilk isimlerden biri Alman Frieder Nake’dir. Nake eğitimini matematik üzerine almıştır. Paul Klee’nin çalışmalarındaki yatay ve dikey çizgilerin ilişkisinden oldukça etkilenen Nake’nin gerçekleştirdiği “Paul Klee’ye saygı adlı çalışma o dönemde yapılan en karmaşık algoritmik çalışmalardan biri olarak kabul edilmektedir (Figür 2).

1970’lerde giderek artan sayıda sanatçı, programlama dilini öğrenmeye başlamıştır. Bu sanatçılar 1960’lardaki bilgisayar ve matematik kökenli dijital sanatçıların aksine geleneksel sanat kökenlidir. Bu sanatçılar, bilgisayarın mantıksal doğasından ve bu mantıksallığın sürece dahil olmasından etkilenmişlerdir.

Erken 1970’lerde Londra’da sonradan “Deneysellik ve Bilişim” departmanı olarak adlandırılacak olan Slade Sanat Okulu açılmıştır. Bugün hala eğitimlerini sürdüren okul, sanat eğitiminde bilgisayar eğitimini içeren ilk okullardan biridir. Sonraki yıllarda Algoritma sanatına odaklanan pek çok sanatçı bu okuldan mezun olmuştur.

Dönemin önemli bir diğer ismi ise, Jean Pierre Hébert'dir. Hébert, 30 yıllık geleneksel resim geçmişinden sonra 1970'lerde dijital kavramsal algoritma çalışmaları üretmeye başlamıştır. Çalışmalarını kendi ürettiği algoritmaları kodlayarak gerçekleştirmiştir. 1990'larda farklı teknikleri ve malzemeleri bir arada kullanmaya başlayan sanatçı, en çok kum üzerine gerçekleştirdiği hareketli algoritmik resimleri ile bilinmektedir. Hébert, diğer algoritma sanatçılarından farklı olarak hazırladığı kodlarla bilgisayar aracılığıyla hareketli enstelasyonlar (yerleştirmeler) gerçekleştirmiştir.

Dijital çalışmalara yönelen bir diğer erken dönem sanatçı da Manfred Mohr'dur. Mohr, 1969'da bilgisayar algoritmalarını kendi sanatında kullanmaya başlamıştır. Onun bilgisayar temelli sanat çalışmaları ilk olarak 1972 yılında Paris'teki Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenmiştir. Bu sergi aynı zamanda, bilgisayar teknolojileri ile üretilen çalışmaların yer aldığı ilk sergi olma özelliğini de taşımaktadır. Mohr, sergi mekanına üzerinde "Bilgisayar desteği ile yapılmış estetik araştırmalar hakkında ne düşünüyorsunuz? Sorusu yer alan bir pano asmıştır. İzleyiciler panoya genellikle, "Gerçeküstü Bir Makina", "Makinanın arkasında bulunan insan gücü" vb. türünde çeşitli cevaplar yazmışlardır. Cevapların çoğunluğu, sergiye katılan dönem izleyicilerinin bilgisayar teknolojileri ile yapılan çalışmaların sanat olarak adlandırılabilirliği görüşünü desteklediğini göstermiştir.

1985'te Andy Warhol bir Commodore Amiga bilgisayar kullanarak dijital imajlar üretmeye başlamıştır ve Graphicraft adındaki bilgisayar programıyla bir dizi çalışma oluşturmuştur. O dönemde oldukça popüler bir sanatçı olan Warhol'un gerçekleştirdiği çalışmalar daha çok bilgisayar teknolojilerini tanıtmak amaçlı kullanılmıştır (Stinson, 2014).

Bunun yanı sıra bazı sanatçılar bilgisayar desteğini çalışmalarına farklı şekillerde dahil etmeye başlamışlardır. Örneğin kinetik (hareketli) heykellerin oluşturulmasında hareketleri kontrol etmek için de bilgisayarlar kullanılmaya başlanmıştır. Bilgisayar teknolojileri ve bilgisayar yazılımları geliştirildikçe dijital sanat alanında üretimler de çeşitlenmeye ve artmaya başlamıştır.

Fotokopi makinalarının ortaya çıkışından kısa bir süre sonra sanattaki yansımaları da görülmeye başlanmıştır. Fotokopi makinaları, kolaj, posta sanatı ve kitap sanatında sıkça kullanılmıştır. 1961 yılında Bir Xerox fotokopi makinasını sanatsal bir amaçla kullanan ilk kişi Charles Arnold olmuştur. Fotokopi makinalarının ucuz ve hızlı oluşu, sınırsız bir hayalgücünün kullanılmasına olanak tanımaktaydı. Ayrıca sanatçılar asanblaj ve kolajlarını kolayca çoğaltarak bunları daha geniş kitlelerle paylaşabiliyorlardı. Fotokopi sanatı hareketi özellikle 1976-1986 yılları arasında hem Amerika hem de Avrupa'da çokça üretilmiştir ve dönemin sanat anlayışını da önemli ölçüde yönlendirmiştir.

1980'lerde kişisel bilgisayarların üretilmeye başlanması ile birlikte bu teknoloji daha çok kişi tarafından ulaşılabilir olmuştur. Dijital sanat terimi 1980'lerde ve 90'larda izleyiciyi ve sanatçıyı da içine alacak şekilde etkileşimli (interaktif) ortamları da kapsamaya başlamıştır.

1982'de faaliyete başlayan Adobe gibi yeni firmalar sanatçılar tarafından kolay kullanılabilir çizim programları yaratmaya başlamıştır. Bunlardan en önemlileri bugün de varlığını sürdüren Adobe Photoshop ve Adobe Illustrator programlarıdır. Andreas Gursky ve Jeff Wall gibi çağdaş sanatçılar, dijital manipulasyon yöntemini kullanarak etkili bir ifade tarzı yakalamışlardır.

1990'larda internetin gelişmesiyle birlikte, internet, dijital sanatçıların çalışmalarını halkla buluşturmaları açısından önemli bir role sahip olmaya başlamıştır. Böylece dijital sanat çalışmaları dijital galerilerde ve sanatçıların kişisel web sitelerinde ya da

bloglarında sergilenebilir hale gelmiştir. İnternet aynı zamanda bazı sanatçıların sanal deneyimler oluşturabilmeleri için de interaktif olanaklar sunmuştur (Timetoast, t.y.).

1990ların sonu ve 2000'li yıllarla birlikte bilgisayar teknolojileri, sanat ve eğlence kültürü dünyasına geri dönüşsüz bir biçimde giriş yapmıştır. Tasarım dünyası neredeyse bütünüyle dijital hale gelirken, illüstrasyon, animasyon, bilgisayar destekli filmler, bilgisayar oyunlarının yanı sıra internet ve etkileşim teknolojileri de sanat dünyasında etkili bir şekilde yer almaya başlamıştır.

Süreç içerisinde, bilgisayarların kişisel hale gelmesi (İng. Personal Computer, PC), hız ve kapasitelerinin giderek yükselmesi, mouse'ların, yazıcıların, kalem tabletlerin, çok sayıda uygulamanın ve daha pek çok ürünün geliştirilmesi ve bu teknolojilerin ucuzlaması ile birlikte pek çok sanatçı, çalışmalarını sanal ortamda gerçekleştirmeye ve sunmaya başlamıştır.

*"1970'ler ve 1980'lerde, ressamlar, heykeltıraşlar, mimarlar, baskı sanatçıları, fotoğrafçılar ve video ve performans sanatçıları giderek artan bir şekilde bilgisayar teknolojilerinin olanaklarını denemeye başladılar. Bu dönemde, dijital sanat pek çok uygulama alanına girdi ve bu alanlar 1990 ve 2000'li yıllarda da genişlemeye devam etti. Bu uygulamalar daha obje ağırlıklı çalışmalardan daha dinamik ve etkileşimli alanlara kadar çeşitlendi. 1990'ların ortalarında internetin kullanılmaya başlanmasıyla, dijital sanat kendisine net sanatı adı altında yeni bir ifade tarzı buldu. ... Erken 2000'lerde Facebook, Youtube, Twitter ve Instagram gibi sosyal medya sitelerinin oluşmaya başlamasıyla da sanatçılar hızlı bir şekilde bu medyalara doğru yöneldiler. Dijital teknolojilerin, gündelik yaşamın hemen her alanına sızmasıyla birlikte sanatçıların büyük bir bölümü bugün postdijital olarak adlandırılan bu yeni süreçte kendi çalışmalarında dijital teknolojilere yüksek ölçüde bağlandılar. (Christiane, t.y.)"*

### Bilgisayarın Sanat Alanında Kullanım Yöntemleri

Bilgisayar teknolojilerinin sanat alanındaki kullanım yöntemleri başlıca üç başlık altında incelenebilir. Bunlardan ilki bilgisayar destekli tasarımlar (Computer Aided Design, CAD), ikincisi Bilgisayar Üretimi Yaratımlar'dır (Computer Generated Design, CGD). Bu her iki yöntemde de hazır yazılımlar kullanılır. Üçüncü bir yöntem ise özgün kodlamalar (çalışmaya özgü yazılım) geliştirilmesidir.

Bilgisayar Destekli Tasarımlar, adından da anlaşılacağı üzere, farklı tekniklerle bilgisayar tekniklerinin bir arada kullanılmasıyla oluşturulan çalışmaları tanımlar. Bu çalışmalarda, geleneksel yöntemlerle oluşturulmuş tasarımlar, genellikle bir tarayıcı aracılığıyla bilgisayara aktarılırlar ve sonrasında çeşitli bilgisayar uygulamaları kullanılarak bu tasarımlar son şekline ulaştırılırlar.

Bilgisayar Üretimi Yaratımlar, geleneksel bir teknik kullanılmadan doğrudan bilgisayarda üretilen çalışmaları tanımlar. Sanat alanına ilişkin yazılımlar 1960'lı yıllardan itibaren (Sketchpad, 1963) oluşturulmaya başlanmıştır ve şu anda Görsel Tasarım, Resim, Mimari, Animasyon, Müzik ve Sinema alanlarında çalışmalar üretmeye yönelik pek çok farklı yazılım bulunmaktadır. Bu yazılımlar ile çizim, boyama, 3 Boyutlu Modelleme, hareketlendirme, ses ve müzik üretme, durağan ve hareketli görüntüleri işleme ve bir araya getirme gibi çeşitli uygulamalar gerçekleştirilebilmektedir.

*Özgün Kodlamalar, çalışmaya özgü yazılımların (costumes softwares) üretilmesini tanımlar. Bu kodlama şekli "yaratıcı kodlama" (creative coding) olarak da adlandırılabilir (Basharat, 2023).* Bugün çağdaş sanatlar alanında bilgisayar teknolojilerinden yararlanan pek çok sanatçı, kurguladıkları çalışmalarını hayata geçirmek için bilgisayar teknolojilerinden yararlanırken, projeye özgü kodlamalar



gerçekleştirirler. Bu durum, ilk olarak yazılımların öncesindeki dönemde Algoritma sanatçılarının yaptığı uygulamalarla benzerlik taşımakla birlikte, bilgisayar teknolojilerinin süreç içerisinde geçirdiği evrimler bugün sanatçıların kendi duyu ve düşüncelerini izleyiciyle paylaşabilmek ve onlara bir tür oyun alanı açmak açısından çok çeşitli uygulamalar yapabilmelerine olanak sağlar bir hale gelmiştir. Bu türden çalışmalar, kendi içinde çokça çeşitlenirler. Aslında olanakları açısından sanatçıların sayısı ve fikir üretme potansiyelleri kadar çeşitlidirler. Sanatçılar, kurguladıkları bir durumu, fikri, alanı, kimi zaman izleyici için çoğu zaman da izleyici ile birlikte oluştururken, özgün kodlamalar çalışmanın temelini oluşturur. Bu uygulamalar kimi zaman yalnızca sanal olarak sunulurken zaman zaman da çok çeşitli somut malzemelerin şekillenmesinde, bir araya getirilmesinde ve hareketlendirilmesinde kullanılabilirler. Söz konusu çalışmalarda sanatçılardan bazıları kendi bilgi ve yetilerini kullanırken zaman zaman da bu çalışmalar farklı disiplinlerden oluşan ekipler tarafından gerçekleştirilebilmektedir.

Günümüzde çok kapsamlı projeler gerçekleştirildiğinden yukarıda sözü geçen tüm bu yöntemlerin tek bir projenin farklı parçalarını oluşturmak için bir arada kullanıldığı durumlar da söz konusu olabilmektedir.

Bilgisayar teknolojilerinin yanı sıra, bilgisayar temelli optik okuyucular, ses, hareket vb. etkileşimlere duyarlı çeşitli sensörler, projeksiyon, kamera vb. araçlar da yaratıcı kodlamalarla birleştirilerek çeşitli uygulamalar için kullanılabilir. Aynı zamanda geleneksel sanat malzemeleri de dahil olmak üzere, gündelik yaşamdan çok çeşitli malzemenin (boyalar, kağıtlar, kumaşlar, aynalar, ahşap ve metal parçaları, kablolar, su, hava, rüzgar, ışık, ve diğer pek çok şey), sanatçılar tarafından kodlama temelli bir kurgu içerisinde bir araya getirilerek farklı etkiler ve deneyimler yaratmak için kullanılması söz konusu olabilmektedir.

### Bilgisayar Teknolojilerinin Çağdaş Sanattaki Etkisi

Bilgisayar teknolojilerinin sanatsal amaçlar için kullanılması, Manfred Mohr, Ronald Davis, Harold Cohen, Joseph Nechvatal, George Grie, Olga Kisseleva, John Lansdown, Jean-Pierre Hébert gibi sanatçıların öncülüğünde 1960'lı ve 1970'li yıllarla başlamakla birlikte, bugüne kadar ki yaklaşık 60 yıllık süreçte bu teknolojiler hızlı bir gelişme sürecine girmiştir ve günümüzde bilgisayar teknolojilerini farklı şekillerde kullanarak sanat üreten pek çok sanatçı bulunmaktadır. John Maeda, Sachiko Kodama, Allen Hirsch, Camille Utterback, Daniel Canogar, Rafael Lozano-Hemmer, Daniel Rozin, Breakfast, Ryoji Ikeda, Cory Arcangel, Pe Lang ve Türkiye'den Deniz Cem Önduygu, Refik Anadol gibi sanatçılar bunlardan yalnızca bazılarıdır.

Bu makalede incelenen sanatçılar ve sanat çalışmaları; sanatçı, sanat yapısı ve izleyici ayrımının belirsizleştiği sanat çalışmaları kurgulamış olan sanatçılar ve onların bu özellikteki çalışmaları arasından seçilmiştir. Bu çerçevede, Camille Utterback, Daniel Canogar, Rafael Lozano-Hemmer ve Daniel Rozin'in bazı çalışmaları alt başlıklarda ayrıntılı olarak incelenmektedir.

### Camille Utterback

1970 yılında Amerika'da doğan Camille Utterback, Williams Sanat Okulu'ndan mezun olduktan sonra New York Üniversitesi Interaktif Telekomünikasyon programında yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Çalışmaları, Smithsonian Sanat Müzesi, Frist Görsel Sanatlar Müzesi, Amerikan Hareketli İmajlar Müzesi, Tokyo Haberleşme Merkezi, Seoul Başkent Sanat Müzesi gibi pek çok farklı müze, galeri ve merkezlerde sergilenmiş ve Amerika Birleşik Devletleri başta olmak üzere Çin, Brezilya, İspanya gibi pek çok ül-

kedeki kurumların sanat koleksiyonlarına dahil edilmiştir. Sanatçı, çalışmalarında ağırlıklı olarak bilgisayar teknolojileri ile insan hareketlerini ve fizikselliğini bir araya estetik ve deneysel bir şekilde getirmenin yollarına odaklanır. Projelerini yaratırken, çeşitli duyu ve görüntüleme teknolojilerini kendi yazdığı yazılımları birleştirir. Utterback kamusal alanlar için oluşturduğu büyük boyutlu çalışmalarının yanı sıra galeri mekanlarında izleyiciyle buluşan daha küçük boyutlarda çalışmalar da üretmektedir. Gerek mimari boyutlu yansıtımlarında, çeşitli LED ışıklandırılmalarında ya da gerekse içine led yansıtıcılar yerleştirilmiş küçük boyutlu heykel çalışmalarında; özetle farklı malzemeler kullanarak yarattığı tüm oluşumlarda Utterback'in çalışmaları izleyiciyi kendi fizikselliğini bu çalışmalar aracılığıyla yeniden deneyimlemeye ve keşfetmeye çağırılmaktadır (Utterback, 2024).

Camille Utterback'in *Aurora Organ* (Aura Aracı, 2019) adlı çalışması diğer pek çok çalışmasına benzer bir şekilde izleyici odaklı etkileşimli bir enstelasyon çalışmasıdır (Figür 3). *Aurora Organ* adlı çalışma, Kuzey Işıkları'na hem ismi hem de yansıttığı renkler açısından benzerlik gösterse de sanatçının bu benzerlik üzerine bir açıklaması bulunmamıştır. Bu çalışmada Utterback, dijital teknolojileri kullanarak insan varlığını ışığa dönüştürmeye çalışmıştır. Bu projenin uygulanmasında Camille Utterback'in yanı sıra, Ian Smith-Heisters (kodlama) Brett Bowman (mühendislik) ve Genevieve Hoffman (tasarım ve üretim) da yer almıştır. Çalışma tam renkli RGB Led'ler, dokunma sensörleri ve geleneksel heykel malzemelerinin, çalışmaya özgü yaratılan yazılım aracılığıyla bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. *Aurora Organ* adlı çalışma, Showplace Tiyatrosu'nun giriş bölümünde yer alan yüksek tavanlı iç avlusu asılmış ve burada tiyatroya gelen izleyicilerin deneyimine sunulmuştur (Utterback, 2024).

Çalışma tavana asılı 6 adet led sütundan oluşmaktadır. Tiyatronun ikinci kat merdiveninin ahşap trabzanlarına yerleştirilmiş çok sayıda renkli ledlerde dokunmaya duyarlı sensörler yer almaktadır. Bu ledlere dokunulduğunda tavana asılı sütunlarda çeşitli renk değişimleri oluşmaktadır. Çalışma dokunuşların vurgusuna (hızına, yumuşak ya da sert oluşlarına, vb.) duyarlı bir şekilde kurgulanmıştır. Bu yapıyla çalışma bir ışık piyanosunu andırmaktadır. Böylece oradan geçen kişilerin o an orada oluşları, bu sütunlar tarafından anlık olarak kaydedilmekte ve izleyiciye renk değişimleri olarak yansıtılmaktadır (Utterback, 2024).

Camille Utterback'in görece erken tarihli bu çalışması, onun sanatının gelişiminin yönelimi hakkında bir ipucu verirken, yaratıcı kodlama, duyu sensörleri ve izleyicinin bir araya gelmesinden şekillenen kurguların da ilk örneklerinden birini teşkil etmesi açısından önemlidir.

### Daniel Canogar

1964 yılı İspanya doğumlu olan Daniel Canogar, multidisipliner çalışan bir sanatçıdır. Başlıca üretim alanları arasında, video, fotoğraf, heykel ve enstelasyonlar yer almaktadır. Enstelasyonlarında genellikle eskimiş-kullanılmış-atık elektronik materyalleri kullanan sanatçı, hızlıca kullanılıp tüketilen ve hurdaya ayrılan bu malzemeleri sanat ürününe dönüştürerek bir tür geri kazanım sağlamaktadır. Bu türden çalışmalarında genellikle, eski bilgisayarlar, telefonlar, elektrik kabloları, yanmış ampüller, video bantları, dvd'ler vb. malzemeleri kullanan sanatçı, enstelasyon çalışmalarında ağırlıklı olarak çağdaş insanın dijital teknolojilerle sarılıp sarmalanmışlığına kısmen de eleştirel bir bakış açısıyla vurgu yapmaktadır.

Çalışmalarına 1990'larda ilk olarak fotoğrafla başlamış olan sanatçı, kısa süre içerisinde projeksiyon yansıtımlarına ve enstelasyonlara ilgi duymaya başlamıştır. Özellikle projeksiyon yansıtma çalışmalarını dünyanın pek çok ülkesinde çeşitli binalar üzerinde gerçekleştirmiştir.

Canogar kendi çalışmalarının temelini, hafıza ve onun kayboluşu üzerine kurduğunu belirtmektedir: "Hatırlamadığımız sürece, amnesyak (hafıza kaybı geçiren) bir şimdiyle, dokusuz ve düz, zamanın perspektifinden yoksun bir şimdiyle lanetlenmiş durumdayız." (Canogar, t.y.). Böylece Canogar, bilgisayar teknolojilerini kaydetmeyi, hatırlamayı ve hatırlatmayı mümkün kılan bir ifade aracı olarak kullanmaktadır.

Daniel Canogar, çalışmalarını sergilemek için zaman zaman projeksiyon yansıtmaları, zaman zaman da bilgisayarda düzenlenmiş görüntüleri yansıttığı küçük ve büyük boy dijital panoları kullanmaktadır. Bu panolardan bazıları ortama bir yağlıboya tablo çalışması büyüklüğündedir. Bazıları ise kamusal alanlarda sergilenmek üzere tasarlanmış, led panellerin kullanıldığı çeşitli büyük boyutlu formlardan oluşmaktadır. Bu dijital panolarda, genellikle, Canogar'ın dijital ortamda tasarladığı hareketli görseller sergilenmektedir.

*Storming Times Square* (Times Square'in işgali, Figür 4) adlı çalışmasının ise Canogar'ın en bilinen ve ilginç projeksiyon yansıtmalarından bir olduğu söylenebilir. Canogar'ın anlatımıyla bu çalışma "Bizim, hayatımızdaki engellerin üstesinden gelişimizi" simgelemektedir. Çalışmanın en ilginç yanlarından bir tanesi, bu çalışmada binaya tırmanırken görünen silüetlerin ve soyut görüntülerin, çalışmanın hazırlanma aşamasında oradan geçen ve bu deneyime katılmak isteyen sıradan insanlardan oluşmasıdır. Böylece Canogar, bu çalışmasında etraftaki insanları tıpkı bir sanat malzemesi (boya, vb.) gibi kullanmıştır (Figür 5). Daha sonrasında Canogar, yeşil-perde teknolojisinde elde edilen bu görüntüleri, renkli silüetlere dönüştürmüş, üst üste bindirmiş ve bu hareketli görüntüler, 47 adet Led ekranla kaplanmış olan binanın üzerine yansıtılmıştır. Bu çalışma, Canogar'ın "izleyicilerin kendilerini düz anlatımda da, metamorfik olarak da, kendi ortamlarına yansıtma" arzusundan doğmuştur (Canogar, t.y.). Böylece izleyiciler, "tarihsel süreçlerde de yaşanmış olan işgaller şeklindeki bir şehir gerçekliğini yalnızca izleyen değil aynı zamanda da yeniden gerçekleştiren bir çalışmanın katılımcıları" olmuşlardır (Canogar, t.y.).

### Rafael Lozano-Hemmer

1967 yılı Meksika doğumlu Rafael Lozano-Hemmer, Fiziksel Kimya alanı mezunudur. Lozano-Hemmer, genellikle büyük boyutlu interaktif (etkileşimli) enstelasyonları, kinetik heykelleri ve fotoğrafları ile bilinen bir sanatçıdır. Robot teknolojisi, çalışmaya özgü yazılımlar, projeksiyon, internet bağlantıları, cep telefonları, sensörler, led ekranlar, kameralar, takip sistemleri ve yeni çıkan teknolojileri kullanarak, kendi deyimleriyle kendi *antieserlerini* (ing. antimonument) oluşturmaktadır. Böylece geleneksel bir yere özgü planlanan sanat yapıtı kavramına karşıt bir şekilde, izleyici ile iletişim kuran, dolayısıyla bu ilişkilere özgü çalışmalar geliştirmektedir. Çalışmalarında ağırlıklı olarak gözetleme, algı ve aldatmacaları konu edinmektedir. 1990'lardan itibaren sanat ortamında adını duyurmaya başlayan Lozano-Hemmer dijital medya, robotiks, tıp bilimi ve performans sanatını kendine özgü bir şekilde harmanlayarak bütünüyle kendine özgü, benzersiz çalışmalar üretmektedir (Lozano-Hemmer, t.y.a). Lozano-Hemmer, çok çeşitli konularda çalışmalar üretmekle birlikte, ana temalarını bilim, edebiyat, zaman ve insanın oluşturduğu söylenebilir.

2015 yılında Krzysztof Wodiczko ile birlikte gerçekleştirdiği Zum Pavilyonu (Zoom Pavillion) çalışması (Figür 6), mekan içerisine giren insanların, mekanın üç duvarına bilgisayar sistemleri ile yaklaşıp uzaklaştırma işlemi yapan kameralar aracılığıyla yansıtıldığı bir çalışmadır. Bu çalışmada kullanılan yüz tanıma sistemleri, mekana giren izleyicilerin mekanla iletişimine ilişkin ilginç anlarını yakalamakta ve mekanın duvarlarına yansıtılmaktadır. Çalışmada, anlık olarak değişen izleyici görüntüleri yer almakta ve böylece

mekana her giren izleyici henüz farkında olmadan çalışmaya dahil olmaktadır. Çalışmada, özel olarak kurgulanmış bu mekanla iletişim halinde olan insanları yansıtan bu sistemler aracılığıyla, yakalama (takip) ve kontrol sistemlerinin yırtıcı teknolojileri vurgulanmaktadır (Lozano-Hemmer, t.y.b). Bu çalışmadaki kurgu insan yüzlerini tanımak üzerine geliştirilen sistemler aracılığıyla gerçekleştirildiğinden, mekanda hiç izleyici olmadığında, duvara yansıtılacak bir görsel de olamamakta böylece çalışmanın kendisi de görünürlüğüne kaybetmektedir. Kuşkusuz bu çalışmanın bu yanıyla, çağdaş sanatta etkileşimin ve izleyicinin rolünün değişimini en çok yansıtan çalışmalardan biri olduğu söylenebilir.

### Daniel Rozin

Daniel Rozin, 1961 İsrail doğumludur. Çalışmaları ağırlıklı olarak imgelerin maddesine ve yapısına odaklanmaktadır. Çalışmalarında bilgisayar teknolojilerini ve günlük yaşamdan malzemeleri bir arada kullanan sanatçı, ağırlıklı olarak bir imgeyi oluşturan ve başka bir imgeye dönüştüren şeyin ne olduğuna odaklanır (Bitforms Gallery, t.y.).

Rozin'in kendi tanımıyla, *Wooden Mirrors* (Ahşap Aynalar) serisi "analog ve dijital arasındaki sınırı araştırır". Bu çalışmalarda Rozin, bilgisayar teknolojilerinin gücünü, ahşabın fizikselliği, sıcaklığı ve güzelliği ile birlikte sunmayı amaçlamıştır. Bu çalışmada, hareket ederek ters yüz olan ahşap parçalar, önünde duran varlığın hareketini neredeyse eş zamanlı yakalayacak kadar hızlı hareket etmekte, böylece ortaya yansıttığı varlığın animatik bir görüntüsü çıkmaktadır. Bu ahşap parçaların her biri küçük bir motor aracılığıyla hareket ettiğinden, parçaların her hareketinde onlara motor sesleri de eşlik etmektedir. Böylece Rozin, yansıyan imgeleri, aynı zamanda etkileşime bağlı sesler çıkartan bir çalışma olarak izleyiciye sunmaktadır (Rozin, t.y.).

Rozin'in, yansıtma özelliği olduğunun pek de farkına varılmayan bu malzemeleri bilgisayar teknolojileri ile birleştirdiği "Ayna" çalışmaları, en bilinen ve ilgi çeken çalışmaları arasında yer almaktadır. Bu çalışmalarda Rozin, seçtiği bir malzemenin tekrarlamasıyla oluşturduğu, parçaların kendi etrafında dönebildiği bir pano yaratır. Bu pano, etrafındaki harekete odaklı olarak programlanmıştır. Böylece Rozin, izleyicinin hareketlerini yansıtan bu çalışmalarında insanın davranışı, yeniden sunumu ve algısı üzerine odaklanır. Bu panolardan bir tanesi de "Wooden Glass" adını taşıyan çalışmasıdır (Figür 7). Rozin bu çalışmada, yansıtma özelliği olan ahşap kare parçalarını, bilgisayar teknolojileri ile bir arada sunmaktadır. Ahşap kareler, harekete odaklı olarak kodlanmış bir bilgisayar yazılımı aracılığıyla harekete geçer ve tıpkı bir ayna gibi, önünde duran ve hareket eden insanları yansıtır. Böylece izleyici olmadığında hareketsiz görünen bu panolar, önünde duran izleyicinin her hareketi ile hareketlenir ve izleyiciye kendisini, hareketlerini, görüntüsünü, bu tarz bir aynanın önünde deneyimleme fırsatı sunar.

### Bulgular

Bilgisayar teknolojileri sanatsal ifadenin bir aracı olarak kullanılmaya 1960'lı yıllarla birlikte başlanmıştır. Bu süreç, aynı zamanda Batı sanatında, farklı malzemelerin, mekanların ve bağlamların sanat alanında denenmeye başladığı Postmodern sürecin de başlangıcına denk gelmektedir. Bilgisayar teknolojilerinin ve dijital teknolojilerin gündelik yaşamın hemen her alanına yayılması ile birlikte şu an içinde bulunulan süreç ise kimi araştırmacılarca *Postdijital Süreç* olarak da adlandırılmaktadır.

Kuşkusuz bilgisayar teknolojilerinin geleneksel teknolojilerden en belirgin farkı sanal bir ortamda gerçekleşen sanal uygulamaları olmalarıdır. Bu dönemin, aynı zamanda Performans Sanatları, Arazi Sanatı, Oluşum Sanatı ve Video Sanatı gibi pek çok yeni tarzın, akımın ve malzemenin de kullanılmaya başlandığı, özgürleşme ve

demokratikleşme çabalarının yer aldığı bir dönem olması nedeni ile bu süreçte, dijital çalışmaların sanal olmasının çok da yadigarınmadığı söylenebilir.

Bunun yanı sıra yine dönemin belirgin bir özelliği görsel sanat çalışmalarında hareketin kullanılmaya başlanmasıdır. Bilgisayar teknolojileri zaman zaman bu hareketi sağlamaya destek olan araçlar olarak kullanılmaya başlanmış ve Kinetik Sanat akımının ve hareketli enstelasyonlar gibi uygulamaların ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır.

Bilgisayar teknolojilerinin önemli ölçüde katkı sağladığı bir diğer durum ise, çoklu ortam (multimedya) uygulamalarının gerçekleştirilmeye başlanmasıdır. Çoklu ortam tanımı sıklıkla yalnızca bilgisayar teknolojileri ile ilişkilendirilse de gerçekte farklı pek çok aracın ya da uygulamanın bir arada kullanılmasını anlatır. 1960'lı yıllardan itibaren, ses, görüntü ve hareket birlikteliğinin çok çeşitli araçlarla ve malzemelerle kullanılmaya başlanması söz konusu olmuştur. Bilgisayar teknolojileri ise bu uygulamaların bir araya getirilmesini büyük ölçüde kolaylaştırmıştır.

Süreç içerisinde gerçekleşen ve bilgisayar teknolojileri kadar önemli bir diğer gelişme ise internetin sürece dahil olmasıdır. İnternet, dünyanın çok farklı yerlerinden insanların birbirinden haberdar olmasına ve birbiriyle etkileşime girmesine olanak tanımıştır. Benzer bir şekilde, güncel sanatta da önemli düzeyde etkili olmuştur. Sanatın sergileme şeklinin demokratikleşmesine ve izleyiciler için hızlı bir şekilde ulaşılabilir olmasına önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Günümüzde pek çok müzenin, dünyanın çok farklı yerlerindeki sanatseverler tarafından sanal ortamda ziyaret edilebilmesi mümkündür. Benzer bir şekilde sanatçıların kişisel web siteleri ve galerilerin web siteleri sayesinde sanatçılar ve çalışmalarını hakkında bilgiye ulaşmak da çok kolaylaşmıştır. İnternetin bir diğer önemli katkısı ise, bazı internet temelli sanat çalışmalarının, dünyanın farklı yerlerindeki izleyiciler tarafından eş zamanlı olarak izlenebilmesini ve sanat çalışmasına dahiliyetini sağlaması olmuştur.

Bugün pek çok sanatçı, kurguladığı sanat çalışmasını hayata geçirebilmek için özgün kodlama uygulamaları gerçekleştirmekte, böylece izleyiciler için istedikleri türde bir deneyimleme ve dahil olma sürecini hazırlayabilmekte, kendi tarzını yansıtan özgün çalışmalar ortaya koyabilmektedir.

## Sonuç

Bu makalede, bilgisayar teknolojilerinin Çağdaş Sanat alanına katkıları incelenmiştir. Makalenin ilk bölümünde bilgisayar teknolojilerinin tanımı, tarihçesi ve tekniklerinden söz edilmiş, ikinci bölümünde ise alana katkı sağlayan sanatçılardan Camille Utterback, Daniel Canogar, Rafael Lozano-Hemmer ve Daniel Rozin'in çalışmaları incelenmiştir. Sürece ilişkin gözlemler ise bulgular bölümünde ayrıntılı olarak paylaşılmıştır.

Bilgisayar teknolojilerinin ilk olarak sanatsal çalışmalar üretmenin bir aracı olarak kullanılmaya başlanması 1960'lı yıllarda gerçekleşmeye başlar. Bugüne kadar gelinen yaklaşık 60 yıllık süreçte, bilgisayar teknolojileri hızlı bir gelişim sürecine girmiş, bu teknolojiler, ucuzlayarak herkes tarafından ulaşılabilir bir hale gelmiş ve sanat alanına dahiliyeti de yine hızı bir şekilde artış göstermiştir. Bir yandan, sanatçıların görsel üretmesine uygun yazılımlar ve araçlar (örneğin kalem tabletler, tarayıcılar, iki boyutlu ve üç boyutlu yazıcılar vb.) geliştirilirken, bir yandan da sanatçılar kendi bilgileri doğrultusunda ya da disiplinlerarası ekiplerle çalışarak hazırladıkları kodlama ve mühendislik sistemleri aracılığıyla sanat çalışmalarını üretmeye başlamışlardır.

Bilgisayar teknolojilerinin gelişimi ve sanat alanında kullanılmaya başlanması ile ortaya çıkan uygulamaların, yine 1960'lardan itibaren gelişmeye başlayan Postmodern sanat akımları ile paralellik taşıdığı söylenebilir. Sanatçıların, gündelik malzemeleri kullanarak, hareketli, etkileşimli ve izleyici tarafından rahat ulaşılabilir sanat çalışmaları üretmeye yönelik eğilimleri, bilgisayar teknolojilerinin yarattığı imkanlardan da yararlanmalarına neden olmuştur. Bunun yanı sıra sözü geçen dönem, insan ve makine etkileşiminin de sanatçıların tarafından sorgulanmaya başladığı bir süreç karşılık gelmektedir. Bugün, teknolojik ve dijital ürünlerin, insanın gündelik yaşamının hemen her alanını kaplamaya başladığı günümüzde bu sorgulamanın daha da derinleştirilerek sanat yapıtlarına yansımaya başladığı, bir yandan da bu teknolojiler ve insan etkileşiminin çeşitli şekillerde kurgulanan sanat yapıtları aracılığı ile deneysel bir hale getirildiği görülmektedir. 2000'li yıllarla birlikte giderek daha da belirginleşen bu süreç ise bazı araştırmacılar tarafından *Postdijital* süreç olarak da adlandırılmaya başlanmıştır.

Bilgisayar teknolojilerinin, sanat alanına en belirgin katkılarından biri, etkileşimli uygulamaların yapılabilmesi olmuştur. Böylece, izleyicinin sanatı deneyimleme süreci etkileşimli bir hale gelmiş, bu da hem sanatın tanımını genişletmiş hem de izleyicinin bir sanat ürünü karşısındaki rolünü belirgin bir şekilde farklılaştırmıştır. Etkileşimli uygulamalarda genel olarak ortaya bitmiş, tamamlanmış bir ürün değil, izleyici tarafından etki-tepki mekanizmasıyla deneyimlenen, değiştirilebilen ve bazen de yalnızca izleyicinin dahiliyeti ile görünür olan sanat uygulamaları çıkmıştır.

Bugün sanatçılar, kimi zaman, yalnızca izleyicilere bir oyun (deneyim) alanı yaratan oyun kurucularına dönüşmektedir. Etkileşimli çalışmalar aracılığıyla, izleyici katılımı ile şekillenen, izleyicinin hareketlerine ve davranışlarına duyarlı, kimi zaman da izleyicinin varlığı olmaksızın var olamayacak türde sanat çalışmaları üretilebilmesinin ise çok büyük ölçüde gelişen bilgisayar teknolojileri ve buna bağlı sistemler aracılığıyla mümkün olduğu söylenebilir.

Böylece, bilgisayar teknolojilerini, kendilerini ifade etmenin bir aracı olarak kullanan çağdaş sanatçıların her biri, kendi kavramsal çerçeveleri ve sanata bakışları doğrultusunda, aynı teknolojiyi kullanmalarına rağmen, teknolojiyi kendi tarzlarını yansıtabilecek şekilde dönüştürerek kullanabilmekte ve çoğunlukla izleyiciyi de hareketlendirerek ve çalışmayla bireysel bir şekilde etkileşime geçmeye teşvik ederek, sürece dahil edebilmektedir. Bunun yanı sıra farklı kurgular, zaman zaman izleyicinin sanat çalışmasının bir parçası olmasına da olanak tanımaktadır.

Tüm bu gelişmeler, bugün sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici tanımında da farklılaşmalara neden olmuştur. Her şeyden önce sanat yapıtının maddesel formu, zaman zaman dijital formlarla, zaman zaman da etrafında hareket olmaksızın aktifleşmeyen ve amacını gerçekleştirmeyen formlarla yer değiştirmeye başlamıştır. İzleyicinin anlık ve kendine özgü hareketlerine duyarlı bu formlarda, bir kalıcılıktan söz etmek çoğu zaman mümkün olamamaktadır. (Kalıcılık yalnızca belli anların fotoğrafı ya da kameraya kaydedilmesi ile mümkün olmaktadır, yine de bu anların sayısı kısıtlıdır). Bilgisayar teknolojileri aracılığı ile gerçekleştirilen çoğu çalışmada izleyicinin aktif bir katılımcı olarak orada var olması amaçlanmakta ve kurulan sistem bunun üzerinden şekillenmektedir. Böylece her izleyiciyle yeniden şekillenen ve anlamlandırılabilen sanat çalışmaları ortaya çıkmaktadır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author have no conflicts of interest to declare.

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça

- Kuruüzümcü, R. (2007). Bir dijital ortam ve sanat formu olarak sanal gerçeklik. *Sanat Dergisi*, 12, 93-96.
- McClellan, S. T. (2007). *Digital storytelling: the narrative power of visual effects in film*. Cambridge, United Kingdom: Oxford University Press.
- Roble, D. (2004). *In imerging topics in computer vision*. New Jersey, USA: Prentice Hall Publishing.

## İnternet Kaynakça

- Basharat, S. (2023). *Relationship between computer science and art*. <https://eduinput.com/relationship-between-computer-science-and-art/>
- Blazepress. (4.10.2018). *Daniel Rozin's Wooden Mirror wave back at you*. <https://blazepress.com/2018/10/daniel-rozin-moving--mirror/>
- Canogar, D. (t.y.). *Statement*. <http://www.danielcanogar.com/statement>,
- Christiane, P. (t.y.). *Histories of the digital now*. <https://whitney.org/essays/histories-of-the-digital-now>
- Digiart 21. (t.y.). *21. Century digital art*. <http://www.digiart21.org/art/storming-times-square-2014>
- Foundry Gallery. (t.y.). *Allen Hirsch*. <https://www.foundrygallery.org/allen-hirsch>
- Bitforms Gallery. (t.y.). *Daniel Rozin*. <https://bitforms.art/artist/daniel-rozin/#biography-container>

- Lozano-Hemmer, R. (2019). *Rafael Lozano-Hemmer page*. <https://zh-cn.facebook.com/lozanohemmer/photos/zoom-pavilion-a-collaboration-with-polish-artist-krzysztof-wodiczko-from-2015-is/2325342860877537/>
- Lozano-Hemmer, R. (t.y.a). *Biography/Rafael Lozano-Hemmer*. <https://www.lozano-hemmer.com/bio.php>
- Lozano-Hemmer, R. (t.y.b). *Zoom Pavillion*. [https://www.lozano-hemmer.com/zoom\\_pavilion.php](https://www.lozano-hemmer.com/zoom_pavilion.php)
- Nake, F. (t.y.). *Figure 2*. [https://www.researchgate.net/figure/Frieder-Nake-13-9-65-Nr-2-Also-called-Homage-a-Paul-Klee-1965\\_fig2\\_221629559](https://www.researchgate.net/figure/Frieder-Nake-13-9-65-Nr-2-Also-called-Homage-a-Paul-Klee-1965_fig2_221629559)
- National Gallery Singapore. (t.y.). *Nam June Paik, the future is now*. <https://explore.namjunepaik.sg/artwork-archival-highlights/tv-buddha>
- Rozin, D. (t.y.). *Artist statement*. <https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/daniel-rozin-wooden-mirror/>
- Stinson, L. (14.05.2014). *Watch: How Andy Warhol's lost computer art was finally found*. <https://www.wired.com/2014/05/watch-andy-warhol-computer-art/>
- Timetoast. (t.y.). *The History of Digital Art*. <https://www.timetoast.com/timelines/the-history-of-digital-art>
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri (TDKS), (2024). *Güncel Türkçe sözlük*. <https://sozluk.gov.tr>
- Utterback, C. (2024). *Camille Utterback*. <https://camilleutterback.com/V&A>. (t.y.). *A history of computer art*. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/computer-art-history/>
- Vikipedia. (2024). *Led*. <https://tr.wikipedia.org/wiki/LED>



## Structured Abstract

In this article, the effects of computer technologies in the field of Contemporary Arts are examined. In the article, literature review method was used as the main research method. In the first part of the article, the definition of computer technologies, the history of their use in the field of art and the methods of their use, and in the second part, the application of these technologies in the field of Contemporary Art is examined.

The methods of use of computer technologies in the field of art can be examined under three main topics. The first of these is Computer Aided Design (CAD) and the second is Computer Generated Design (CGD). In both of these methods, ready-made software is used. A third method is to develop original coding (custom software).

Computer Aided Designs, as the name suggests, defines the works created by using traditional techniques and computer techniques together. In these studies, designs created by traditional methods are usually transferred to the computer via a scanner and then these designs are brought to their final form using various computer applications.

Computer Generated Designs describe works that are produced directly on the computer without the use of a traditional technique. Software related to the field of art has been created since the 1960s (Sketchpad, 1963) and there are currently many different software for producing works in the fields of Visual Design, Painting, Architecture, Animation, Music and Cinema.

Original Codings define the production of work-specific software (Custom Softwares). In fact, they are as diverse in terms of their possibilities as the number of artists and their potential to generate ideas. While artists create a situation, idea, or space they have constructed, sometimes for the audience and often with the audience, original coding forms the basis of the work. While these applications are sometimes presented only virtually, they can sometimes be used to shape, putting them together and animate a wide variety of tangible materials. While some of the artists use their own knowledge and skills in these works, sometimes these studies can be carried out by teams consisting of different disciplines.

Since very extensive projects are carried out today, there may be cases where all these methods mentioned above are used together to create different parts of a single project. In addition to computer technologies, computer-based optical readers, various sensors sensitive to interactions such as sound, motion, etc., projectors, cameras, etc. can be combined with creative coding and used for various applications. At the same time, a wide variety of materials from daily life (paints, paper, fabrics, mirrors, wood and metal parts, cables, water, air, wind, light, and many other things), including traditional art materials, can be used by artists to create different effects and experiences by bringing them together in a coding-based setup.

Although the use of computer technologies for artistic purposes started in the 1960s and 1970s under the leadership of artists such as Manfred Mohr, Ronald Davis, Harold Cohen, Joseph Nechvatal, George Grie, Olga Kisseleva, John Lansdown, Jean-Pierre Hébert, these technologies have entered a rapid development process in the 60 years until today, and today there are many artists who produce art using computer technologies in different ways. John Maeda, Sachiko Kodama, Allen Hirsch, Camille Utterback, Daniel Canogar, Rafael Lozano-Hemmer, Daniel Rozin, Breakfast, Ryoji Ikeda, Cory Arcangel, Pe Lang and artists such as Deniz Cem Önduygu and Refik Anadol from Turkey are just some of them.

The artists and artworks examined in this article are selected from among the artists who have created works of art in which the distinction between artist, artwork and audience is blurred. In this context, some of the works of Camille Utterback, Daniel Canogar, Rafael Lozano-Hemmer and Daniel Rozin are examined in detail in the article.


Today, artists sometimes turn into playmakers, creating a space of experience only for the audience. It can be said that it is possible to produce art works that are shaped by the participation of the audience, sensitive to the movements and behaviors of the audience, and sometimes cannot exist without the presence of the audience, through interactive works, through computer technologies and related systems.

All these developments have led to differentiations in the definition of artist, work of art and audience today. First of all, the material form of the work of art has begun to be replaced by digital forms from time to time, and from time to time by forms that do not activate and fulfill their purpose without movement around them. In these forms, which are sensitive to the random and unique movements of the audience, it is often not possible to talk about permanence. (Permanence is only possible by photographing certain moments or recording them on camera, although the number of these moments is limited). In most studies carried out through computer technologies, it is aimed that the audience exists as an active participant and the established system is shaped by this. Thus, art works that can be reshaped and interpreted with each viewer emerge.



# Sanatsal Eylem Olarak Vandalizm: İklim Aktivistleri

## Vandalism as Artistic Action: Climate Activists

Ahmet İLKAK<sup>1</sup>   
Ali Ertuğrul KÜPELİ<sup>2</sup> 

<sup>1</sup>Sakarya Güzel Sanatlar Lisesi, Sakarya, Türkiye

<sup>2</sup>Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye



### Öz

İklim değişikliği ve çevre sorunlarına dikkat çekmek amacıyla günümüzde sanat eserlerine yapılan vandalca saldırılar dikkat ve tepki çekmektedir. Sanat tarihinin başyapıtlarını araç olarak kullanan bu saldırılar aynı zamanda eserlere kısmi de olsa kalıcı zarar vermektedir. Bu araştırma, iklim aktivist gruplarından yaptığı eylemlerle ön plana çıkan Just Stop Oil, Insulate Britain, Letzte Generation, Ultima Generazione ve Extinction Rebellion aktivist grupları ile sınırlandırılmıştır. Araştırma kapsamında yapılan aktivist eylemler Vandalizm kavramı etrafında incelenmiş ve kronolojik bir dizgide değerlendirilmiştir. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Yapılan saldırıların bahsi geçen sanat eserlerine zarar verdiği tespit edilmiştir. Eylemcilerin sanat eserlerini, tepki gösterdikleri çevre sorunu ile kolay ilişkilendirilebilen eserleri seçerek eylemin anlamını ve anlatımını güçlendirdikleri görülmüştür. Konu ile alakalı Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) dahil olmak üzere çeşitli çevrelerden ve sanat izleyicilerinden gelen tepkiler üzerine eylemlerin sayısı ciddi olarak azalmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Vandalizm, iklim aktivistleri, just stop oil, iklim değişikliği, çevre sorunları

### ABSTRACT

Vandal attacks on works of art to draw attention to climate change and environmental problems attract attention and reaction. These attacks, using the masterpieces of art history as a tool, also cause permanent damage to the works, though it is partial. This research is limited to the activist groups Just Stop Oil, Extinction Rebellion, Letzte Generation and Ultima Generazione, standing out with their actions from climate activist groups. The activist actions carried out within the scope of the research were examined around the concept of Vandalism and evaluated in a chronological order. In the research, literature review method, one of the qualitative research methods, was used. It was observed that the attacks damaged the mentioned works of art. It was observed that the activists strengthened the meaning and expression of the action by choosing works of art that can be easily associated with the environmental problem to which they react. The number of relevant actions has decreased drastically due to the reactions from various circles and art audiences, including International Council of Museums (ICOM).

**Keywords:** Vandalism, climate activists, just stop oil, climate change, environmental problems

### Giriş

Saldırganlık, tarih öncesi çağlardan günümüze kadar var olduğunu bildiğimiz bir kavramdır. Kimi zaman uyguladığımız kimi zaman ise mağduru olduğumuz bu kavram dün olduğu gibi bugün ve gelecekte de dolaylı veya dolaysız bir şekilde insanoğlunu etkilemeye devam edecektir. Saldırganlığın hiçbir şekilde kabul edilemez olduğu gerçeği önümüzde dururken bireyin veya bir grup insanın amaçları doğrultusunda araç olarak saldırganlık göstermesi ne kadar kabul edilebilir?

Kamusal alanda kamusal bir araca veya eşyaya yapılan saldırganlık dışarıdan bakıldığında hiçbir bireyi doğrudan etkilemediği için masum gözükebilir. Ancak bu tarz bir saldırganlığın sonucu bir bireyden çok toplumun genelini hedef almaktadır. Peki saldırganlığın kabul edilebilir bir sınırı var mıdır? Nereye kadar veya ne kadar katlanılabilir? Bu tarz sorular günümüzde az da olsa tartışılır durumda olup gerek psikolojik gerekse toplumsal açıdan ele alınarak cevaplar aramaktadır.

Çoğu zaman bir ideoloji, protest tavrı veya eleştiri amaçlı üretilen sanat eserlerinin günümüzde Vandalizm'in en çok mağdur edip zarar verdiği nesnelere dönüşmesi ilgi çekici durmaktadır. Geçmişten günümüze kadar birçok amaçla sanat eserlerine saldırgan bir tavır gösterildiği bilinmektedir. Saldırganlığın temelinde yatan nedenlere bakıldığında bireysel nedenlerden ziyade toplumsal sorunlara dikkat çekilmek istendiği görülmektedir. Dünya her geçen gün yeni sorunlarla karşılaşmaktadır. Bu sorunları görmezden gelmeyi

Geliş Tarihi/Received: 13.07.2023

Kabul Tarihi /Accepted: 12.02.2024

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Ahmet İLKAK

E-mail: ahmetilkak@gmail.com

Cite this article as: İlkak, A., & Küpeli, A.E. (2024). Vandalism as artistic action: climate activists. *Art and Interpretation*, 43(1), 34-42.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

tercih edenler kadar gündemde tutmayı isteyenlerin de var olduğu bir gerçektir. Son zamanlarda özellikle çevre sorunları ile alakalı farkındalık yaratmak isteyen grupların mevcudiyeti ve grupların sınır tanımayan saldırgan eylemleri sanat ve Vandalizm kavramlarını bir kez daha yan yana getirmiştir. Just Stop Oil, Insulate Britain ve Extinction Rebellion gibi gönüllü grupları, iklim değişikliği sorunu başta olmak üzere birçok çevresel sorun için dikkat çekici eylemler planlamakta ve uygulamaktadır. Ancak bu grupların son zamanlarda yapmış oldukları eylemler sanatseverleri ve sanat camiasını tedirgin etmektedir. Anlamlılık ve araçsallık arasına sıkışmış bu eylem türlerinin incelenmesi bu sebeple son derece önemlidir.

## Yöntem

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemleri kullanılmış olup verilerin elde edilmesinde literatür taraması tekniği kullanılmıştır. Ayrıca bu çalışma son zamanlarda en çok çevreci eylemi yapan Just Stop Oil, Insulate Britain, Letzte Generation, Ultima Generazione ve Extinction Rebellion aktivist gruplarının eylemleri ile sınırlandırılmıştır.

## Vandalizm ve Sanat

Tahripçilik anlamına da gelen Vandallık, Vandal kelime kökünden türeyen bir kelimedir. TDK'na göre Vandal'ın iki anlamı vardır. Bunlardan birincisi miladın başlangıç yıllarında yaşayan ve Roma İmparatorluğu ile yaptığı savaşlarda acımasızlığı ile ün salan bir Doğu Germen halkı, ikincisi ise eski kültür ve sanat anıtlarını yakıp yıkan, bunların değerini bilmeyen kimse veya topluluk olarak belirtilmektedir. Vandalizm ise yine TDK'na göre "Eski kültür ve sanat anıtlarını yakıp yıkmaya düşüncü ve davranış" anlamına gelmektedir. Vandallar, Doğu Germen kavimlerinden biridir. Roma İmparatorluğuna ve merkezi olan Roma'ya yapmış oldukları acımasız saldırılar ile ünlenmişlerdir. Bu acımasız kavimin ismi günümüzde nedensiz ve acımasızca yapılan her türlü saldırgan eylemi ifade etmek için kullanılmaktadır. Genellikle savaş veya siyasi karışıklık zamanlarında hasar ve yıkıma neden olmaya devam eden Vandalizm dünyanın birçok yerinde hâlâ bir sorundur. Duvar yazıları, duvar resimleri, kamu veya özel mülkiyete zarar verme gibi birçok biçim alabilir.

Bazı Vandalizm eylemleri bireysel, bazıları ise kolektif bir yapıya sahiptir. Gerçekleşen eylemin yapısı ne olursa olsun amacı yıkım veya tahrip aracılığı ile dikkat çekmektir. Vandalizm'in gerçekleşmesinin psikolojik ve sosyal nedenleri vardır. Eylemi yapan kişi veya grupların da incelenmesi ve irdelenmesi gereklidir. Eylemi yapan kişilerin genelde genç yaşta bireyler olması dikkat çekicidir. Amerika Birleşik Devletleri'nde Vandalizm eylemleri sonucunda tutuklanan Vandalların yaklaşık yüzde doksanı yirmi beş yaşın altındaki beyaz erkeklerin oluşturduğu bilinmektedir (Levy-Leboyer, 1984, s.18).

Tahrip ve yıkım kendi içinde eğlenceli ve haz verici olabilir. Özellikle sanatçıların eserlerinde yaratıcı ve yıkıcı eylemi fazlasıyla kullandığı bilinmektedir. Üreten sanatçı aynı zamanda yok edendir. Yıkımı ve tahribi sanatsal bir eylem olarak sunmak yeni karşılaştığımız bir eylem değildir. Hatta sanat tarihi incelendiğinde Sitüasyonist Enternasyonneller gibi bazı sanatçı grupları anarşist bir biçimde eylemsel tavır takınmıştır. Sitüasyonist Enternasyonneller göre sanat adeta cüzzamlı bir el gibi dokunduğu her şeye hastalık bulaştırmaktadır. Öncelikle sanat ile ilgili olan her şeyi yok etmek gerekmektedir. Belirledikleri yöntem, seçkin sanat anlayışının ürünü olan tekil sanat eserinin otoritesini yıkabilmek için sanat kurumunun tüketemeyeceği bir üretmeme durumunu planlamaktır (Bilginer, 2018, s. 12).

Bu aşamada örnek gösterilecek sanatçılardan birisi ünlü Fransız heykeltıraş César Baldaccini'dir. Baldaccini, çevrede bulunan otomobiller, atık kola kutuları gibi hazır nesnelere hidrolik pres makinasında presleyerek anıtsal heykeller üretmiştir (Görsel 1).



**Görsel 1.**

*César Baldaccini, compression d'automobile,1978*

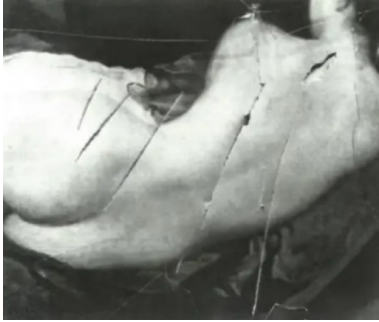
Dünyaca ünlü grafiti sanatçısı Banksy de benzer şekilde üretim yapan başka bir sanatçıdır. Kendisini sanat teröristi, hatta Vandal olarak tanımlayan Banksy'e göre nasıl ki rap şarkıcıları müziklerinde kendilerini "nigger" kelimesi ile özdeşleştiriyorlarsa, grafiti sanatçıları da 'vandal' kelimesini kendileri için kullanmaya başlayacaklardır. Arkasında kendilerini 'eğitilmiş vandal' olarak tanımlayan destekçileri ve takipçileri olduğu bilinmektedir. Kimilerine göre ise Banksy'nin 'eğitilmiş vandal' lakaplı gerilla sanatçılarından oluşan bir örgütü vardır (Özen ve Eken, 2017, s.502). Banksy, kimliğini gizlemeyi başaran önemli bir sanatçıdır. Bazılarına göre bunun nedeni yaptığı Vandalist grafitilerin başına bela olmasını istememesinden kaynaklıdır. Banksy'nin ilk zamanlarında yaptığı eserleri vandallık olarak gören ve tepki gösteren çoğu kimse bugün onun ansızın belirip yeni eserlerini üretmesi için merak içinde beklemektedir.

Baldaccini ve Banksy gibi daha nice sanatçı eserlerini buna benzer şekilde üretmektedir. Eserlerde görülen Vandalizm etkisi anlatımı kuvvetlendirmekte ve daha dikkat çekici olmasını sağlamaktadır. Tahripçiliğin ve saldırganlığın bir sanat eseri içerisinde barındırılmasının yanlış ve kabul edilemez olduğunu savunanlar elbette mevcuttur. Ancak bu mevcudiyet epey az bir kesimi temsil etmektedir. Yasal yaptırımlar, karşıt ideolojik görüşler ve tüm tepkilere rağmen günümüzde hâlâ Vandalca yapılan ve sergilenen çok sayıda eser mevcuttur. Sanatçı için yaratım sancılarıyla baş etmek kolay değildir. Sanatçı önce huzursuzluğunu yaşadığı her şey için belli bir oranda bu duruma karşı bir yapı geliştirir. Bu yapı kendi psikolojisiyle ilişkilidir. Bu ilişkide en önemli şey ise sanatçının niyetidir. Çünkü belli bir noktada amaç içsellikten kurtulan şeylerin bir forma dönüşmesidir, dönüşebilmesidir (İba, 2020, s. 222).

Bir ifade biçimi olarak sanat eseri elbette kuvvetli bir unsurdur. Eserler çoğu zaman protest ve aykırı bir biçimde meydana getirilir. Ancak protest tavrın veya mesajın bir sanat eserini tahrip ederek vermek şu günlerde oldukça sık kullanılan bir yöntem haline gelmiştir. Dünyaca ünlü başyapıtların Vandalizmin mağduru olması aslında yeni karşılaşılan bir durum değildir. Özellikle son yüzyılda türlü sebeplerden dolayı farklı ülkelerde sanat eserlerinin vandallara hareketlere maruz kalarak deforme edildiğini bilmekteyiz. Modern çağın ikonaklastik hareketleri diyebileceğimiz bu saldırıların tarihçesine kısa da olsa bakmakta fayda var.

Rusya'da kendisine uygulanan sansür nedeniyle zor günler yaşayan Vereshchagin, kendi ülkesinde neredeyse resimlerini sergileme fırsatı bulamadı. Avusturya'da bulunduğu eserlerini sergileme fırsatı ise Katolik kilisesi tarafından tepki ile karşılandı. "Vereshchagin'den defalarca resimlerini kaldırması istendi, ancak bunu yapmayı reddetti ve yalnızca Avusturya polisi tarafından zorlanırsa boyunca eğeceğini

söyledi. Sanatçının resimleriyle ilgili tartışmalar büyüdükçe sergiye katılım da arttı. 1885 yılında Katolik Kilisesi, Vereshchagin'in günahkar işlerini telafi etmek amacıyla üç günlük bir tövbe ayını ve dini bir geçit töreni düzenlemeyi önerdi. Ancak düzenlenen tören sırasında keşişlerden biri altı tabloya asit sıçratarak The Holy Family ve The Resurrection of Christ isimli eserlere ciddi zarar verdi. 1914'te o dönemde süfajet olarak bilinen kadın hakları savunucularının fanatik üyelerinden biri olan Mary Richardson, ünlü ressam Diego Velazquez'e ait Aynadaki Venüs isimli başyapıtı balta ile saldırarak ciddi zarar verdi (Görsel 2). Eylemi gerçekleştirdikten sonra Richardson modern tarihin en güzel karakteri olan Bayan Pankhurst'ü yok eden hükümete karşı bir protesto olarak mitolojik tarihin en güzel kadını resmini yok etmeye çalıştığını ifade etti (Kamp, 2022).



### Görsel 2.

*Aynadaki Venüs isimli eserin saldırı sonrası görüntüsü*

1956 yılına gelindiğinde resim sanatının ikon tablosu olan Mona Lisa da Vandallardan nasibini aldı. Aynı yıl içerisinde iki farklı saldırı ile karşılaşan tablo ciddi zarar aldı. Bunlardan ilkinde ünlü resme asit atıldı. İkincisinde ise resme atılan bir taş parçası tuval bezine ciddi zarar verdi. Bu saldırılardan sonra güvenlik önlemleri arttırılan "Mona Lisa" tablosu yüksek mukavemete sahip bir cam arkasında sergilenmeye başladı. Ancak bu güvenlik önlemleri Vandalları eylemlerinden vazgeçirmeyi başaramadı. Mona Lisa 1974'te Tokyo Ulusal Müzesinde sergilenirken tekerlekli sandalyeli bir kadın müzenin engelliler için önlem almamasını protesto ettiğini belirterek eseri spreyle boyamak istedi. Neyse ki koruyucu cama zarar vermektense öteye geçemedi. 2009'da Fransa'dan vatandaşlık alamadığı için kızgın olduğunu belirten bir kişi Louvre müzesinden almış olduğu hatıra kupayı tabloya fırlattı.



### Görsel 3.

*2022'deki pastalı saldırı sonrası Mona Lisa*

2022'deki saldırıda ise tekerlekli sandalye kullanan ve kadın kılığında girmiş bir Vandal tabloya pasta atarak bir eylem gerçekleştirdi (Görsel 3). Bu eylemi iklim değişikliğine dikkat çekmek amacıyla yaptığını söyleyen saldırgan güvenlik görevleri tarafından göz altına alındı. Bunca saldırıya rağmen yüzündeki esrarengiz gülümsemeyi kaybetmeyen "Mona Lisa" günümüzde hâlâ en çok ziyaretçisi olan resimlerin başında geliyor.

1972'de Michelangelo'nun ünlü heykeli "Pieta", kendisinin Mesih ol-

duğunu iddia eden Laszlo Toth tarafından en az on beş çekiç darbesi ile ciddi zarara uğratıldı (Görsel 4). Meryem Ana figürünün elini ve kolunu kıran şahıs aynı zamanda Meryem Ana figürünün portresine de ciddi zarar verdi.



### Görsel 4.

*Pieta'ya saldırı anı ve saldırı sonrası verilen zarar*

1974'te bir sanat eserine karşı yapılan en sansasyonel vandalist hareketlerden biri olarak kabul edilen eylem Tony Shafrazi tarafından ünlü ressam Picasso'nun başyapıtlarından olan Guernica'ya karşı yapıldı. Ancak bu eylemde dikkat çekici nokta eserin ünü kadar eylemcinin de ünlü olmasıydı. Shafrazi, eser Amerika Birleşik Devletlerinde bulunan Modern Sanat Müzesinde (MoMA) sergilenirken üzerine spreyle boyayla "kill lies all" cümlesini yazdı (Görsel 5). Neyse ki esere kısa sürede müdahale edilerek kalıcı bir hasar olmasının önüne geçildi. Shafrazi polisler tarafından götürülürken kendisinin sanatçı olduğunu ve sadece gerçeği söylemek istediğini belirtti. Shafrazi, eylemi Vietnam'daki My Lai katliamına karıştığı için hüküm giyen Amerikan askeri William Calley'nin dönemin devlet başkanı olan Richard Nixon tarafından affedilmesini protesto etmek için gerçekleştirdiğini söyledi (The Guardian, 2022).



### Görsel 5.

*Shafrazi tarafından yapılan saldırı sonrası Guernica*

Rembrandt'ın ünlü eseri "Gece Nöbeti" tablosu Vandal bir öğretmen tarafından 1975 yılında saldırıya uğradı. Cebine sakladığı bıçakla tuvale 12 kesik atan William de Rijk, ünlü tabloya büyük zarar verdi. Psikolojik sorunu olduğu anlaşılan saldırgan saldırı yapılması için tanrıdan emir aldığını belirtti. Saldırıları bununla son bulmadı. Bu saldırının haricinde tablo iki kez daha ciddi saldırıya uğradı.

1987'de bu kez Londra'da Leonardo da Vinci'nin "Vaftizci Yahya, Bakire ve Çocuk" isimli eseri bir Vandalın hedefi haline geldi. Bir adam müzeye gizlice pompalı tüfekte getirdi ve kapanış saatinden hemen önce sanat eserine ateş etti. Koruyucu cam kapak sayesinde saçma-



lar doğrudan tabloya zarar vermedi ancak cam parçalar tabloyu delip geçerek Meryem Ana'nın cübbesinin çizildiği yerde bir delik açtı (The Guardian, 2022).

Pierre Pinoncelli kendisini bir performans sanatçısı olarak tanımlıyordu. Ancak onun bu denli ünlü olmasını sağlayan eylemleri Marcel Duchamp'ın "Çeşme" isimli eserine yaptıklarıdır. Eserin içine idrarını yapmaktan tutun da eseri çekiçle parçalamaya kadar birden fazla kez aynı esere Vandalca davrandı. Yaptıklarının karşılığı olarak 2006'da yargılandı ve 214.000 euro para cezasına çarptırıldı (BBC, 2006).

Sanat eserlerine sayısız Vandalist eylemin yapıldığı bilinmektedir. Yapılan saldırılar incelendiğinde eserlere psikolojik, ideolojik, kişisel sağlık sorunları ve çevresel sorunlara dikkat çekmek gibi nedenlerle eylemlerin yapıldığı söylenebilir. Ayrıca yapan kişilerin profillerine bakıldığında da kişilerin tamamen eğitimsiz insanlardan oluştuğunu söylemek çok yanlış olacaktır. Zira saydığımız Vandalların arasında sanat taciri, sanatçı ve öğretmen gibi toplum tarafından kabul gören nitelikli insanların bulunması dikkat çekicidir. Bu yüzden de hem eğitimsiz hem de eğitilmiş insanların sanat eserlerini protestolarında araç olarak kullanmasının nedeni ve manası merak edilen bir konudur. Geçmişte olduğu gibi özellikle son günlerde de yine sanat eserlerinin Vandalca eylemlerin merkezinde olduğu ve çeşitli konulara dikkat çekilmesi amacıyla yapılan eylemlerin doğrudan etkisi altında kaldığı bilinmektedir. Özellikle çevreci sivil toplum örgütlerinin ve gönüllü topluluklarının, çevre sorunlarına dikkat çekmek amacıyla sanat eserlerine uyguladıkları Vandalist eylemler toplumun dikkatini çekmesine rağmen eylemlere karşı ciddi tepkilerin de var olduğu görülmektedir. Bu nedenle son günlerde özellikle iklim değişikliği ve bunun gibi çevresel konulara dikkat çekmeye çalışan grupların eylemlerini incelemek ve irdelemek faydalı olacaktır.

## İklim Aktivistleri ve Vandalizm

İklim değişikliği, fosil yakıtlar, küresel ısınma, su kaynaklarının kirlenmesi ve kontrolsüz kullanımı, yenilenebilir enerji kaynakları ile çölleşme gibi birçok konu günümüzde çevreci grupların ve çevreci aktivistlerin dikkat çekmek istedikleri konular arasındadır. Dünyamızın her geçen gün daha fazla çevresel sorunla karşılaşması ve çözüm bulmak adına yapılanların yetersiz kalması iklim aktivistlerini zamana karşı yarışta geriye düşürmektedir. Bu dezavantajın farkında olan iklim aktivistleri, hızlı aksiyon alınması ve alınan kararların bir an önce uygulanması adına her geçen gün daha fazla çaba sarf etmektedir. Yerel, ulusal ve global olarak birçok girişimde bulunan ve zamana yenik düşmek istemeyen iklim aktivistleri, daha çok dikkat ve daha çok destekçi çekmek adına eylemlerini arttırmıştır. Ayrıca sansasyonel, orantısız ve toplumun nezdinde kabul edilme kaygısı olmaksızın eylemlerinin şiddetini ve sayısını da arttırmaya başlamışlardır. Just Stop Oil, Insulate Britain, Letzte Generation, Ultima Generazione ve Extinction Rebellion gibi gruplar günümüzde en dikkat çekici iklim aktivist gruplarıdır. İklim aktivistlerini bu aşamaya getiren sürecin kısa bir tarihine bakmak faydalı olacaktır.

Mevcut tartışmayı tam olarak anlamak için, küresel gündemde çevresel konuların önemindeki artışa ve bu bağlamda iklim değişikliğinin gelişimine bakmak gerekir. Konunun ilk gündeme geldiği yer Birleşmiş Milletler'dir. 1949'dan günümüze kadar çok sayıda bilimsel toplantı ve eylem planı hazırlayan Birleşmiş Milletler yaptıkları ve yapamadıkları ile hâlâ tartışma konusu. Aralık 1997'de imzalanan Kyoto Protokolü iklim değişikliği ile alakalı en önemli uzlaşmadır. Bu çevreci protokole dahil olan ülkeler 2008-2012 yılları arasındaki karbondioksit ve sera gazı emisyonlarını 1990 seviyelerinin yaklaşık yüzde beş altına çekmeyi amaçlamaktadır. Protokol 160 ülke tarafından kabul görse de sonrasında bazı devletler anlaşmadan çekilmiştir.

1960'lı yıllarda ortaya atılan sera etkisi ve küresel ısınma kavramları günümüzde iklim değişikliğinin vitrin sorunları haline gelmiştir. Devletlerin ve kurumların umursamaz tavrı ve davranışlarının sivilleri tahrik etmesi ile birlikte Avrupa merkezli bir iklim aktivist hareketi başlamıştır. Çok sayıda grup ve şahıs çevre sorunlarına dikkat çekmek için harekete geçmiş ses getiren eylemler yapmıştır. Ancak bazı gruplar ve şahıslar yaptıkları eylem ve söylemler ile bir adım öne çıkmıştır. Şahıs olarak Greta Thunberg son zamanların en çok bilinen iklim aktivistidir. Ağustos 2018'de iklim değişikliği ile savaşılmaya hemen başlanması gerektiği konusunda protestolara başlayan İsveçli bir eylemci. "İklim için okul grevi" ile medyanın dikkatini çekmeye başlayan Thunberg, o zamandan beri iklim aktivistliği yapmaktadır (Vikipedi, 2022). Birleşmiş Milletler ve Avrupa Komisyonu tarafından kabul görmüş ve konuşma yapmasına izin verilmiş olan Thunberg, günümüzde eylemlerine devam etmektedir.

Yine günümüzde çeşitli grupların iklim aktivist eylemleri yaptıkları, dikkat çekmek için çok değişik ve sansasyonel yollara başvurdukları görülmektedir. Özellikle son zamanlarda dünyaca ünlü sanat eserlerine saldıran Just Stop Oil, diğer aktivist gruplardan daha fazla dikkat çekmeyi başarmıştır. Ancak Just Stop Oil'in tek başına hareket ettiğini söylemek yanlış olur. Gruba diğer aktivist gruplar olan Extinction Rebellion, Almanya'dan Letzte Generation ve İtalya'dan Ultima Generazione de eylemleri ile destek olmaktadır. Tüm bu aktivist grupların fosil yakıt kullanımının dünyaya verdiği zarara dikkat çekmesi en önemsedikleri konu olarak bilinmektedir. Yaptıkları eylemlerle insanların desteğini, ilgisini hatta nefretini kazanan bu iklim aktivistlerini tanımak ve yöntemlerini incelemek faydalı olacaktır.

Just Stop Oil, Extinction Rebellion, Letzte Generation ve Ultima Generazione gibi aktivist grupların ana amacı, odak noktasında fosil yakıt kullanımının verdiği zarar olan çevreci sorunlara karşı kendi aralarında oluşan kolektif bilinci, eylemleri ile izleyicilere ve dünya insanına aktararak global bir uyanışa sebep olmak istemeleridir. Aktivist eylem ne kadar dikkat çekerse ulaşılan insan kitlesi o kadar fazla olur düşüncesiyle vandalist eylemleri benimseyen bu gruplar sanat eserlerine zarar verme kaygısından uzak bir şekilde eylemlerine devam etmektedir. Grup isimlerinin Türkçe karşılıklarını incelediğimizde Just Stop Oil'in "Sadece Petrolü Durdurun", Extinction Rebellion'un "Yokoluş İsyanı", Almanca olan Letzte Generation ve İtalyanca Ultima Generazione'nin ise aynı Türkçe anlama karşılık gelen "Son Nesil" anlamını taşıdığını görmekteyiz.



**Görsel 6.**  
İklim aktivist gruplarının logo ve amblemleri

Kronolojik olarak incelendiğinde özellikle 2022 yılı içerisinde eylemlerin nicel olarak sıklığının, nitel olarak ise vandallığın arttığını söylemek mümkündür. En çok dikkat çeken ve dünya çapında gündem olmayı başaran iklim aktivisti eylemlerini incelemeye başladığımızda ilk olarak 30 Haziran ve 5 Temmuz 2022 tarihleri arasında İngiltere'de art arda gerçekleşen eylemlerden söz etmek gerekir. Just Stop Oil'in

başlattığı kampanyalar dahilinde aralarında John Constable'ın "Saman Arabası" ve Van Gogh'un "Çiçek Açan Şeftali Ağaçları" tablolarının da olduğu toplamda dört esere saldırıda bulunuldu. Just Stop Oil'e bağlı ve aralarında daha önce kendisini 2022 Mart ayında Everton-Newcastle Premier Lig karşılaşması sırasında bir kale direğine bağlayan Louis Mc Kenchic'in de bulunduğu iki aktivist, ellerini Van Gogh'un eserinin çerçevesine yapıştırarak eylemde bulunmuş ve eserin çerçevesine zarar vermiştir (Görsel 7). Mc Kenchie, eylem sırasında yaptığı konuşmada bu eylemi aslında yapmak istemediklerini ancak kendisinin ve jenerasyonunun bu tür bir eylem yapmaktan başka yolu kalmadığını belirtmiştir.



#### Görsel 7.

*Just Stop Oil tarafından Van Gogh'a ait Çiçek Açan Şeftali Ağaçları eserine yapılan saldırı anı*

Aynı dönemde yapılan diğer bir saldırı ise yine aynı grup tarafından John Constable'ın Saman Arabası isimli eserine yapılmıştır. Yine iki saldırgan tarafından yapılan eylemde bu kez Constable'ın eseri günümüz çevresel sorunları ile tablonun yeniden yorumlanmış üç adet basılı poster ile kapatılmış ve ardından iki aktivistin ellerini tabloya yapıştırmasıyla son bulmuştur (Görsel 8). BBC'de yer alan bir habere göre tablonun gördüğü hasarı telafi edebilmek adına sanat galerisi 1081 sterlin harcamıştır.



#### Görsel 8.

*Just Stop Oil tarafından John Constable'ın Saman Arabası isimli eserine yapılan saldırı anı*

22 Temmuz 2022 tarihinde ise iklim aktivistleri bu kez İtalya'da bulunan Uffizi Galerisinde sahne aldı. Bir başka iklim aktivist grubu olan Ultima Generazione, iki aktivistin katıldığı bir eylemle ünlü İtalyan ressam Sandro Botticelli'nin Primavera isimli eserine saldırı (Görsel 9). Yapılan saldırıda diğer saldırılardaki gibi ellerini resme yapıştıran ey-

lemciler "Bugün bu kadar güzel bir bahar görmek mümkün mü?" şeklinde bir soru yönelterek eylemlerinin çıkış noktası olan iklim krizine dikkat çekmek istedi. Resmin özel bir cam ile muhafaza edilmesi olası bir zararın önüne geçilmesinde etkin rol oynamıştır. Eylem sırasında kendi grupları olan Ultima Generazione'ye ait bir pankart açan eylemcilerden erkek olanın üzerinde Just Stop Oil tişörtü ile eyleme katılımı iki grup arasındaki organik bir bağın olduğuna yönelik önemli bir kanıttır.



#### Görsel 9.

*Ultima Generazione tarafından Sandro Botticelli'nin Primavera isimli eserine yapılan saldırı anı*

Yine aynı grup tarafından İtalya'da 30 Temmuz 2022 tarihinde gerçekleşen eylemde grup içindeki bazı aktivistlerin eylemlerinde sanat eserlerinin zarar görmemesi için restoratörlere hangi yapıştırıcı türünü kullanmaları gerektiğini danıştıkları bilinmektedir. Umberto Boccioni'ye ait ünlü fütürist heykel "Uzayda Eşsiz Süreklilik Biçimleri" saldırının hedefi olmuş ancak iklim aktivistleri heykelin zarar görmemesi için özellikle heykelin kaide bölümüne zarar vermişlerdir. Bu heykeli seçme amaçlarının ise topluma yeni bir yön verme arzusunun bu eser ile daha kolay anlaşılabileceğini düşündükleri içindir (Artnet news, 2022).

Ultima Generazione'nin 18 Ağustos 2022'de yaptığı başka bir eylem, grup üyelerinin saldırı anında sanat eserlerine zarar verme kaygısı içinde olduklarının başka bir göstergesiydi. Gruba bağlı iki aktivist, antik Roma döneminin en ünlü eserlerinden biri olan "Laocoon ve oğulları" isimli heykeli saldırdı. Ancak yine heykelin zarar görmemesi için çaba sarfeden aktivistler, ellerini yine heykelin kaidesine yapıştırarak heykelin zarar görmemesinin önüne geçti. Laocoon gibi, bilim adamları ve aktivistler, çevrelerindeki bugünkü eylemlerin gelecekte yaratacağı sonuçlar konusunda uyarmaya çalışmaya tanıklardır. Ancak Laocoon gibi, bilim adamları ve aktivistler de bugünlerde dinlenmiyor şeklinde bir açıklama yaparak eylemlerini sonlandırdılar (Artnet news, 2022). Ultima Generazione iklim aktivist grubunun sanat eserlerine zarar verme konusunda hassas olmaları ve eylem yapılacak eserin rastgele bir biçimde değil de eylemin içeriğine ve verilmek istenen mesajı uygun olarak seçilmesinde hassas olmaları diğer gruplara göre ayırt edici bir özelliktir.

23 Ağustos 2022'de bir diğer iklim aktivist grubu olan Letzte Generation sahneye çıktı. Dresden'deki Old Masters sanat galerisinde bulunan ünlü ressam Raphael'e ait "Sistine Madonnası" isimli esere saldırı. Eserin çerçevesine ellerini yapıştıran eylemciler çerçeveye zarar verdi. Daily Mail'e konuşan bir güvenlik görevlisi eylemin yapılaş amacının daha önce Stockholm'de otoyola ellerini yapıştıran Dresdenli bir aktiviste destek olmak amacıyla yapıldığını belirtti (Artnet news, 2022).



Just Stop Oil, 13 Ekim 2022'de iki iklim aktivisti ile sahne aldı. Bu eylem dünya üzerinde en çok haber olan ve en çok dikkat çeken eylemlerden biri olmayı başardı. Phoebe Plummer ve Anna Holland isimli iklim aktivistleri iddialı ve çok tepki çeken saldırgan bir eylemde bulundu. Londra Ulusal galeride bulunan Van Gogh'a ait "Ayçiçekleri" isimli tabloya domates çorbası fırlattılar (Görsel 10). Eylem esnasında Phoebe Plummer isimli aktivist "Sanat mı yoksa yaşam mı? Hangisi daha değerli? Yiyecekten ve adaletten daha mı değerli? Bir tablonun korunmasıyla mı yoksa gezegenimizin ve insanların korunmasıyla mı daha çok ilgileniyorsunuz?" şeklinde sorular yönelterek eylemin izleyenlerde daha çok etki ve karşılık bulmasını sağlayacak sorular sormuştur.



#### Görsel 10.

*Just Stop Oil tarafından Van Gogh'un Vazo ve On Beş Ayçiçeği isimli eserine yapılan saldırı*

Frieze'den Andrew Durbin'e röportaj veren Phoebe Plummer ve Anna Holland, başlangıçta Andy Warhol'a çorba atmanın daha anlamlı olacağını ancak Van Gogh'un eserini daha ikonik buldukları için karar değiştirdiklerini belirtmiştir. Eylemlerinde süfretlerden ilham aldıklarını belirten ikili süfretler kadar şiddet içermeyen fakat onlar kadar etki bırakan eylemler düzenlemek istediklerini belirtmiştir. İklim aktivistleri, Just Stop Oil'in şuan ki hükümetin yeni fosil yakıt lisanslarını onaylamasının kabul edilemez olduğunu ve eylemlerinin bu kararın geri çekileceği güne kadar devam edeceğini belirtmişlerdir.

23 Ekim 2022 tarihinde Letzte Generation yine Almanya'da sahne alarak bu sefer ünlü ressam Monet'in "Saman Yığınları" isimli tablosuna saldırmıştır (Görsel 11). Patates püresi atılarak saldırılan eserin duvarına ellerini yapıştıran iklim aktivistleri "Bir iklim felaketinin içindeyiz ve senin tek korktuğun bir tablonun üzerindeki domates çorbası ya da patates püresi, yiyecek için kavga etmemiz gerekirse, bu tablonun hiçbir değeri olmayacak." şeklinde konuştuğundan sonra polis tarafından tutuklanmıştır.



#### Görsel 11.

*Letzte Generation tarafından Monet'in Saman Yığınları isimli eserine yapılan saldırı*

27 Ekim 2022'de sanat tarihinin en gözde eserlerinden birisi olan "İnci Küpeli Kız" da iklim aktivistlerinin saldırısına uğradı (Görsel 12). Just Stop Oil tişörtlü iki iklim aktivistinden kafası tıraşlı olan bu sefer tabloya kafasını yapıştırıcı sürerek yapıştırdı. Diğeri ise arkadaşının bu eylemi gerçekleştirmesinden sonra arkadaşının kafasına domates çorbası döktü. Galeride bulunan diğer ziyaretçilerden gelen tepkilere "Güzel ve paha biçilemez bir şeyin gözlerinizin önünde yok edildiğini gördüğümüzde nasıl hissediyorsunuz?" şeklinde karşılık veren iklim aktivistleri eylem sonrasında polis tarafından tutuklanmıştır. Ayrıca eserin cam korumasının olması eserin zarar almasının önüne geçmiştir (The Guardian, 2022).



#### Görsel 12.

*Just Stop Oil tarafından Vermeer'in İnci Küpeli Kız isimli eserine yapılan saldırı*

15 Kasım 2022'de Letzte Generation'a bağlı iki iklim aktivisti Viyana'daki Leopold Müzesinde eylemlerini gerçekleştirdi (Görsel 13). Gustav Klimt'in "Yaşam ve Ölüm" isimli eserine petrol görüntüsünü anımsatan siyah yağlı bir sıvı döktü. Eylemcinin biri elini eserin koruyucu camına yapıştırmayı başardı. Ancak diğer eylemci eylemini sonlandıramadan salonda bulunan güvenlik görevlileri tarafından durdurulmuştur (Tagesschau, 2022).



#### Görsel 13.

*Letzte Generation tarafından Klimt'in "Yaşam ve Ölüm" isimli eserine yapılan saldırı*

Diğerlerine göre mekânsal farklılık gösteren bir iklim aktivist eylemi 18 Kasım 2022'de gerçekleştirildi. Fransa'da Pinault müzesinin önünde sergilenen ünlü Amerikan heykeltıraş Charles Ray'e ait "At ve Sürücüsü" isimli eser iki iklim aktivisti tarafından hedefe alındı (Görsel 14). Heykelin üstüne turuncu renkte boya döken iki aktivist heykelin üstünde yer alan jockey de üzerinde 858 günümüz kaldı şeklinde bir yazı yazan tişörtü giydirmişlerdir. Eser kısa süre içerisinde restoratörler tarafından temizlenmiştir.



**Görsel 14.**

*Dernière Rénovation tarafından Charles Ray'ın heykeline yapılan saldırı*

İncelediğimiz bu sanat eserine saldırı eylemlerinden çok daha fazlası mevcuttur. Elbette ki daha farklı yöntemlerle yapılan eylemler devardır. Ancak saldırının bir sanat eserine yapılması insanlar kadar yöneticiler ve ilgili kurumlar tarafından da kınanmıştır. Sanat eserlerinin kültürel miras ürünü oldukları göz önünde bulundurulduğunda, eylemlerin insanlığın geleceği için insanların kültürel mirasına yapıyor olması fazlasıyla tezat yaratmaktadır.

Bu eylemlerin sürdürülebilir olmasının önüne geçilmesi için ICOM (Uluslararası Müzeler Konseyi) bir bildiri yayınlayarak eylemlerin durdurulması gerektiğini dile getirmiştir (Görsel 15). ICOM, 11 Kasım 2022'de "Müzeler ve İklim Aktivizmi" başlıklı bir bildiri yayınlayarak, hem müzelerin kendi koleksiyonlarının güvenliğinin sağlanmasındaki endişelerini hem de iklim aktivistlerinin çevresel sorunlar konusundaki endişelerini haklı bulduklarını ve aynı duyguları paylaştıklarını dile getirmiştir (ICOM, 2022).



**Görsel 15.**

*ICOM'un 11 Kasım 2022'de Instagram hesabından yapmış olduğu paylaşım*

ICOM'un 11 Kasım'da Instagram hesabında yapmış olduğu paylaşımında, müzelerin iklim değişikliği ile ilgili sorunlarda bir müttefik olarak görülmesinin istendiği belirtilmiştir. Yapılan eylemlerin ardından devlet yetkililerinin de sanat eserlerine yapılan eserler konusunda hassas olunması gerektiği konusuna dikkat çektikleri görülmüştür. Fransa Kültür Bakanı Rima Abdul-Malak, Fransa'da yapılan eylem sonrasında twitter hesabından sanat ve ekolojinin birbirinin karşısı değil bilakis birbirinin paydaşı olabileceğini belirtmiştir. Avusturya'da yapılan bir eylem sonrasında kültür bakanı olan Andrea Mayer, iklim felaketiyle mücadelede sanat ve kültürün müttefik olduğunu belirten bir konuşma yapmıştır (Artnet news, 2022).

## Sonuç

Günümüzde birçok aktivist hareketinin çeşitli sorunlara tepki göstermek için eylemlerde bulunduğu bilinmektedir. Bu hareketlerin özellikle son zamanlarda iklim değişikliği sorunu üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. İklim değişikliği sorununa dikkat çeken oldukça fazla iklim aktivist grubu bulunmaktadır. Ancak bu gruplardan bazıları yaptıkları eylemlerle daha fazla ön plana çıkmıştır. Just Stop Oil aktivist grubu, İngiltere merkezli bir iklim değişikliği ve fosil yakıtla mücadele grubu olarak kendini tanımlamaktadır. İlgili oldukları sorunlara dikkat çekmek amacı ile yapmış oldukları ve en çok ses getiren eylemleri ise dünya sanat tarihinin en önemli şaheserlerine karşı yapmış oldukları vandalist saldırılardır.

Vandalca yapılan bu eylemler insanların iklim sorunları konusunda dikkatini çektiği kadar öfkelerini ve tepkilerini de harekete geçirmektedir. Yapılan saldırıları incelediğimizde bazı iklim aktivistlerinin eylemleri esnasında sanat eserlerine zarar vermemek için bilgi sahibi uzmanlara danıştığı ve sanat eserine eylem esnasında zarar gelmemesi için kaygılandıkları da görülmektedir. Ancak yine de bu sanat eserlerinin uzun yıllar önce üretildiği düşünüldüğünde eserlerin zarar görmeye oldukça müsait olduğu bilinmektedir. Buna rağmen eserin dünya sanatındaki yerini ve gücünü amaç olarak değil araç olarak kullanan aktivist grupların, esere zarar vermemeyi değil mesajlarının yeterince ses getirip getirmediği ile ilgilenmeleri eleştirilebilir. Kaldı ki mağdur edilen eserleri üreten sanatçıların da benzer konularda tepkili ve protest tavır takındıkları düşünüldüğünde eserlerin aktivist eylem olarak çok da uygun olmadığı söylenebilir.

Bazı sanat çevrelerince yapılan saldırıların müze güvenlikleri tarafından hızlı bir şekilde durdurulamaması da ayrıca eleştirilmiştir. Bunun sebebi ise spekülasyon bir iddiaya sebep olmuştur. Bu iddiaya göre günümüz sanat camiasına hakim olan çağdaş sanat anlayışı karşısında değer ve ilgi kaybeden özellikle Rönesans, Barok ve Modern sanat akımlarına bağlı saldırıya uğrayan bu eserlerin eski itibarlarına kavuşmaları için bu eserlere saldırılara kısmen de olsa izin verildiği iddia edilmektedir. Çok spekülasyon bir görüş olsa da bahsedilen dönem eserlerinin günümüz çağdaş sanat eserleri yanında değer ve ilgi kaybettikleri de aşikardır.

Yapılan vandalist saldırının sebebi ve gerekçesi ne olursa olsun, mağdur olan eserlerin dünya mirasına ait olduğu göz önünde bulundurulduğunda yapılan eylemin çok büyük bir sorumsuzluk örneği içerdiğini söylemek doğru olacaktır. Zira ICOM'un da iklim aktivistlerinin saldırgan eylemleri üzerine yaptığı yazılı açıklamada belirttiği gibi iklim değişikliği ve diğer çevre sorunlarına karşı kendilerinin de aynı görüşü savunduğunu dolayısıyla aynı tarafta olduklarını belirtmesinden sonra sanat eserlerine yapılan saldırılarda gözle görülür bir düşüş meydana gelmiştir.

Günümüzde şiddetin nereden geldiğini ve her türlüşünü reddettiğimiz bir ortamda iklim aktivistlerinin yapmış oldukları bu saldırıların da kabul edilemez olduğu gerçektir. Süreklilik göstermemesi gereken ve sanat eserlerine karşı yapılan bu vandalist eylemlerin kısa süre içerisinde tamamen sonlandırılması önem arz etmektedir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Fikir-A. İ, A. E. K.; Tasarım- A.İ, A.E.K.; Denetleme-A. E. K.; Kaynaklar-A. İ.;Materyaller- A.İ, A.E.K.; Veri Toplanması ve/veya İşlenmesi A.İ, A.E.K.; Analiz ve/veya Yorum- A.İ, A.E.K.; Literatür Taraması- A.İ, A.E.K.; Yazıyı Yazan- A.İ, A.E.K.; Eleştirel İnceleme- A.İ, A.E.K.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Concept - A.İ., A.E.K.; Design - A.İ., A.E.K.; Supervision - A.E.K.; Resources - A.İ.; Materials - A.İ., A.E.K.; Data Collection and/or Processing - A.İ., A.E.K.; Analysis and/or Interpretation - A.İ., A.E.K.; Literature Search - A.İ., A.E.K.; Writing Manuscript - A.İ., A.E.K.; Critical Review - A.İ., A.E.K.

**Declaration of Interests:** The authors declare that they have no competing interest.

**Funding:** The authors declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça

- Bilginer, O. (2018). Sanat Eseri 'Üretmeye' Son Vermek: Son Avangard Si-tüasyonist Enternasyonel. *Sanat Dergisi*, (32), 6-16.
- İba, Ş. M. (2020). Sanatsal Yaratım Sürecinin Sanatçı Psikolojisine Etkile-ri. *Sanat Dergisi*, (36), 217-226. doi:http://doi.org/10.47571/ataunigs-fd.654391
- Levy Leboyer C. (1984). *Vandalism, behaviour and motivations*. Amsterdam: Elsevier Science Publishers B. V.
- Özen, B. & Eken, G. (2017). Sokak Sanatının Gizli Sanatçısı, Banksy. *Art-Sanat Dergisi*, (8), 499-519. Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/47866/604488

## Görsel Kaynakça

- Art Damaged. (2012). *Vandalised Guernica*. [Fotoğraf]. Retrieved from https://www.artdamagedbook.com/blog/pablo-picasso-guernica-spray-paint
- Artlyst. (2022). *Vandalised Girl With Pearl Earring*. [Fotoğraf]. Retrieved from https://artlyst.com/news/girl-with-pearl-earring-vandalised-peter-schjeldahl-new-yorker-art-critic-dies-the-art-of-sanction-busting-british-businessman-arrested/
- Baldaccini C. (1978). *Compression D'Automobile*. [Heykel]. Retrieved from https://www.mutualart.com/Artwork/COMPRESSION-D-AUTOMOBILE/86DE1B62554436FO
- Bir B. (2022). *Vandalised Charles Ray's Horse and Rider*. [Fotoğraf]. Retrieved from https://www.aa.com.tr/en/europe/climate-activists-dump-paint-over-charles-ray-sculpture-in-paris/2742414
- Djiniş E. (2022). *Vandalised Peach Trees in Blossom*. [Fotoğraf]. Retrieved from https://www.smithsonianmag.com/smart-news/climate-protesters-glue-themselves-to-van-gogh-painting-in-london-museum-180980356/
- Extinction Rebellion Logo. (2023). [Grafik]. Retrieved from https://www.extinctionsymbol.info/
- Gonews. (2022). *Vandalised Primavera*. [Fotoğraf]. Retrieved from https://www.gonews.it/2022/07/22/protesta-pacifica-incollano-vetro-primavera-botticelli/
- International Council Of Museums [icomofficial]. (2022, November 11). "We wish for museums to be seen as allies in facing the common threat of climate change." [Fotoğraf]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Ck0hnEclYJS/?img\_index=1
- Just Stop Oil Logo. (2023). [Grafik]. Retrieved from https://juststopoil.org/graphics/
- Just Stop Oil. (2022). *Vandalised Hay Wain*. [Fotoğraf]. Retrieved from https://juststopoil.org/2022/07/04/young-supporters-of-just-stop-oil-glue-themselves-to-a-constable-at-the-national-gallery/

Just Stop Oil. (2022). *Vandalised Van Gogh's Sunflowers*. [Fotoğraf]. Retrieved from https://juststopoil.org/2022/10/14/just-stop-oil-supporters-throw-soup-over-van-goghs-sunflowers-to-demand-no-new-oil-and-gas/

Kühn T. (2022). *Vandalised Monet's Haystacks*. [Fotoğraf]. Retrieved from https://taz.de/Letzte-Generation-bewirft-Monet-Bild/!5886956/

Letzte Generation Logo. (2023). [Grafik]. Retrieved from https://letztegeneration.org/

Palumbo J. (2022). *Vandalised Mona Lisa*. [Fotoğraf]. Retrieved from https://edition.cnn.com/style/article/mona-lisa-louvre-cake-attack/index.html

Pullella P. (2022). *Damaged Pieta*. [Fotoğraf]. Retrieved from https://www.reuters.com/article/us-vatican-pieta-idUSBRE94KOKU20130521

Rheinische Post. (2022). *Vandalised Klimt's Death and Life*. [Fotoğraf]. Retrieved from https://rp-online.de/politik/deutschland/letzte-generation-wollen-aktion-ausweiten\_aid-80128919

Velazquez D. (1647). *Roqueby Venus*. [Resim]. Retrieved from https://discover.hubpages.com/art/The-Vandalism-of-Art-in-the-Name-of-Justice

## İnternet Kaynakça

- Benzine V. (2022, October 31). Here Is Every Artwork Attacked by Climate Activists This Year, From the 'Mona Lisa' to 'Girl With a Pearl Earring'. *Artnet*. https://news.artnet.com/art-world/here-is-every-artwork-attacked-by-climate-activists-this-year-from-the-mona-lisa-to-girl-with-a-pearl-earring-2200804
- Edwards R. (2022, October 22). Art attack: can vandalism be justified to save the planet? *The Guardian*. https://www.theguardian.com/environment/2022/oct/21/art-attack-can-vandalism-be-justified-to-save-the-planet
- Frost R. (2022, July 9). Just Stop Oil: Climate activists explain why they are gluing themselves to art. *Euronews*. https://www.euronews.com/green/2022/07/09/just-stop-oil-climate-activists-explain-why-they-are-gluing-themselves-to-art
- Greta Thunberg. (04.07.2023) In Wikipedia. https://tr.wikipedia.org/wiki/Greta\_Thunberg
- Gupta M. S. (2022, October 17). World's most famous artworks that have been targeted by vandals. *Lifestyle Asia*. https://www.lifestyleasia.com/kl/culture/the-arts/artworks-that-were-vandalised/
- ICOM. (2022, November 11). Statement: Museums and Climate Activism. https://icom.museum/en/news/icom-statement-climate-activism/
- Jackson P. (2007, June) From Stockholm to Kyoto: A Brief History of Climate Change https://www.un.org/en/kyonicle/article/stockholm-kyoto-brief-history-climate-change (Erişim Tarihi: 04.07.2023)
- Kemp S. (2022, February 19). From Rembrandt to Marcel Duchamp: A short history of art vandalism. *Far Out*. https://faroutmagazine.co.uk/a-history-of-art-vandalism/
- Kestin O., Lock H. & Gralki P. (2020, June 5) 12 Important Moments in the History of Climate Action: In Photos. *Global Citizen* https://www.globalcitizen.org/en/content/important-moments-climate-history-in-photos/
- Meyer R. (2022, October 22). The Climate Art Vandals Are Embarrassing. *The Atlantic*. https://www.theatlantic.com/science/archive/2022/10/vermeer-glue-soup-climate-protest-outrage/671904/
- Soos O. (2022, November 15). Aktivist schleudert Öl auf Klimt-Werk. *Tagesschau*. https://www.tagesschau.de/ausland/europa/klimaaktivisten-wien-klimt-letzte-generation-101.html
- Türk Dil Kurumu. *Vandal*. Güncel Türkçe Sözlük. Retrieved July 6, 2023, from https://sozluk.gov.tr/



## Structured Abstract

Aggression is a concept that we know has existed from prehistoric times to the present day. This concept, which we sometimes apply and sometimes fall victim to, continues to directly or indirectly affect human beings today and in the future, as it did yesterday. Vandalism, which means destruction, is one of the most important problems of our day. However, showing your protest attitude or giving message by destroying a work of art has become a frequently used method these days. It is not a new situation for world-famous masterpieces to become victims of vandalism.

When examined chronologically, it is known that the history of vandalist attacks on works of art is quite long. It is very important to investigate and identify the source of these actions. Many vandalistic actions have been carried out to draw attention to both personal and social problems. Vandalist actions, which were planned individually in the past, apart from groups such as suffragettes, are now planned deliberately and purposefully, especially by climate activists.

The fact that our world encounters more and more environmental problems every day and that the efforts made to find solutions are insufficient puts climate activists behind in the race against time. Aware of this disadvantage, climate activists are making more and more efforts to take rapid action and implement the decisions which were taken as soon as possible. Climate activists, who have made many attempts locally, nationally and globally and do not want to waste time, have increased their actions to attract more attention and more supporters. They have also begun to increase the severity and number of their actions without concern for being sensational, disproportionate and accepted by society. Groups such as Just Stop Oil, Insulate Britain, Letzte Generation, Ultima Generazione and Extinction Rebellion are the most prominent climate activist groups today. The main purpose of these groups is to start a global awakening by conveying the collective awareness among themselves to the environmental problems, which focus on the damage caused by the use of fossil fuels, to the audience and the people of the world through their actions.

In these actions, which are mostly Europe-centered and manifest themselves especially in the European continent, actions are generally carried out in the form of splashing liquid on masterpieces in the important collections of famous museums. It has been understood that climate activists chose the paintings they chose to carry out their actions not by chance but completely consciously. In this way, climate activists aimed to further strengthen the meaning of the message they wanted to explain and emphasize. It can also be said that they were relatively successful in these goals.

These acts of vandalism not only attract people's attention to climate problems, but also activate their anger and reactions. When we examine the attacks, it is seen that some climate activists consult knowledgeable experts in order not to damage works of art during their actions and are also concerned about not damaging the artwork during the action. However, considering that these works of art were produced many years ago, it is known that the works are very susceptible to damage. Despite this, activist groups that use the work's place and power in world art as a tool rather than as a goal can be criticized for not trying to harm the work of art, but rather to see if their messages reach their target sufficiently.

The failure of museum security to stop the attacks carried out by some art circles quickly was also criticized. The reason for this has resulted in a speculative claim. According to this claim, it is claimed that the attacks on these works, which have lost value and interest in the face of the contemporary art understanding that dominates today's art community, and were attacked especially due to the Renaissance, Baroque and Modern art movements, were allowed, at least partially, to regain their former reputation. Regardless of the reason and justification for the vandalist attack, it would be correct to say that the action taken is a very bad example of irresponsibility, considering that the victimized works belong to the world heritage. As International Council of Museums (ICOM) stated in its written statement on the aggressive actions of climate activists, there has been a visible decrease in attacks on works of art after they stated that they also defend the same view against climate change and other environmental problems and are therefore on the same side.

It is a fact that today, in an environment where we reject all forms of violence and where it comes from, these attacks by climate activists are unacceptable. It is important that these acts of vandalism against works of art, which should not be continuous, are stopped completely in a short time.



# İlk Çağdan Günümüze Kimeraların Plastik Sanatlardaki Tasviri

## Depiction of Chimeras in Plastic Arts from the Early Ages to the Present

Derya Aysun CANSAN 

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim  
Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölü-  
mü, Sivas, Türkiye



### öz

Kadim kültürlerde önemli bir yeri olan mitler; tanrıların yaşamlarına dair kutsal hikayeler, dünyanın nasıl var olduğunu açıklayan geleneksel anlatılar olarak nitelendirilebilir. Mitoloji tarihinde birçok; hayali, doğaüstü güçlere sahip karışık yaratıklar, kimi zaman kötünün kimi zaman ise iyinin temsili olmuşlardır. Kadim kültürlerde kimera olarak adı geçen bu karışık yaratıklar, İlk Çağlar'dan günümüze kadar farkı özelliklerde ve amaçlarda var olmuşlardır. İnancın, korkuların ya da doğaüstü güçlere olan hayranlığın etkisiyle varlık bulan kimeralar, farklı canlıların birleşimi sonucu, birleştiği her canlının gücünü de tek bedende bir araya getiren gizemli yaratıklardır. İkel dönemden, Gotik ve Rönesans dönemlerinde mitoloji ve inanç çerçevesi içerisinde gerek yazınsal gerekse plastik anlamda hayat bulan kimeralar, günümüzde biyoloji biliminde bir genetik olgunun adı olmuştur. Ayrıca genetik bilimindeki buluşlar, çağdaş sanatçıların kimera denilen bu yaratıkları farklı bir boyuttan yeniden ele almalarına olanak tanımaktadır. Çağdaş sanatçılar biyoloji ve genetik bilimi ışığında yapıtlarını laboratuvar ortamında üretirken, ortaya çıkan ürünlerle bilimi, bu farklı yaratıkların etik durumunu ve toplum tarafından bu üçüncü türün kabul görmesi gibi meseleleri ele aldıkları görülmektedir. Günümüz kimeralarının, mitolojide adı geçen yaratıkla benzerlikler gösterdiği göz önüne alındığında, sanatçıların bu bağlamda geçmişten beslendikleri söylenebilir. Bu çalışmada literatür tarama yöntemi kullanılarak tarihi süreç içerisinde çeşitli biçimlerde tasvir edilmiş kimeraların, plastik sanatlardaki betimlemeleri incelenmiştir. Bu bağlamda çalışmada, İlk Çağ'dan itibaren, çağdaş sanata kadar kimeraların yüklendikleri anlamların irdelenmesi amaçlanmıştır. Bu karışık yaratıkların tanrı ve tanrıça formu ya da şeytani vasfı, günümüzde üçüncü bir türün varlığını ya da bu türün gelecekte var olma ihtimalini ve insanlık tarafından kabulünü vurgulayan anlayışın yansıtıldığı eserlerin yaratılma amaçları ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kimera, mitoloji, biyolojik sanat

### ABSTRACT

Ancient myths can be characterized as sacred stories about the lives of the gods and traditional narratives that explain how the world came into existence in ancient cultures. In mythology, many imaginary, mixed creatures with supernatural powers represent the evil and the good at times. These creatures, labelled as chimeras, have existed with different characteristics and purposes. The chimeras, created by the influence of faith, fears or admiration for supernatural powers, are mysterious in that they bring together the power of each creature in a single body. They appear both in literature and plastic arts and religious beliefs from the primitive period to the Gothic and Renaissance periods, as well as being named after a genetic phenomenon in biology. Additionally, discoveries in genetics allow contemporary artists to reconsider these the chimeras from a different perspective. While contemporary artists produce their works in a laboratory environment, it is obvious that they address issues such as ethical status of these different creatures and the public acceptance of this third species. Considering that today's chimeras bear similarities with those in mythology, it can be said that artists are inspired by the past. This research examines various depictions of chimeras in plastic arts. The study aims to examine the meanings attributed to chimeras throughout history. Their divine form or demonic qualities, existence of a third species or possibility of the existence of this species and the purpose of the creation of the works reflecting the conception emphasizing their public acceptance are also discussed.

**Keywords:** Chimera, mythology, biological art

Geliş Tarihi/Received: 29.07.2023

Kabul Tarihi /Accepted: 21.11.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Derya Aysun CANSAN

E-mail: derya1602@hotmail.com

Cite this article as: Cancan, D. A. (2024).

Depiction of chimeras in plastic arts  
from the early ages to the present. *Art  
and Interpretation*, 43(1), 43-51.



## Giriş

Mit tanımsal olarak nitelendirilme meselesi 2000 yılı aşkın süredir bilimsel tartışılmaları beraberinde getirmektedir. En çok kabul gören tanımları arasında mitlerin tanrılarla ilgili kutsal hikayeleri ya da dünyanın nasıl olduğunu açıklayan anlatımları veya basitçe ifade edilirse kolektif bilgi ve deneyim aktaran geleneksel hikayeleri nitelendirmesi bulunmaktadır. Bu tanımlamaların dışında çeşitli disiplinlerden ve entelektüel hareketlerden bazı yazarlar miti farklı biçimlerde yorumlamışlardır. Bu yorumlara göre mitler bir dil hastalığı, mantık öncesi düşüncenin bir kipi, bilinçaltının anlamları, doğal evrenin belirtkelerinin tasvirleri, toplumsal düzene ilişkin simgesel ifadeler ya da ritüellerin sözlü bölümü olarak tanımlanmıştır (Pinch, 2002). Mitoloji doğal fenomenlerin, iyi ya da kötü huylu doğaüstü güçlerin, insanlardan farklı ve üstün varlıkların, doğrudan ya da aracilar vasıtasıyla uyguladıkları inancı temsil etmektedir. Tarihte bilinen dini inançların ilk kanıtları Paleolitik çağda yaşamış olan insanların ritüel uygulamalarının kalıntıları gibi görünen izler ya da bu tür törenlerin resimleridir. Ancak tarihöncesi çağlara ait olan bu bilgilere tam olarak ulaşmak ve dinsel inançlar hakkında gerçek verilerle sahip olmak mümkün değildir (Graves, 1987). Mitoloji her milletin geçmişinde sahip olduğu değerlere göre şekillenmiştir. Mitoloji, ulusların inançlarını, tanrılarının kahramanlıklarını, perileri ve devleri anlatan mitler ve hikayeler olarak ifade edilebilir. Bir ilim olarak nitelendirilen mitoloji gerçek dünyanın dışında efsanevi hikayeleri, masalların nasıl varlık bulduğunu, anlatmak istediği düşüncüyü, inancı ve alanda çalışan bilginlerin düşüncelerini sunmaktadır (Can, 2011). Mitoloji tarihinde bulunan efsanelerde ve mitlerde tasvir edilmiş farklı türlerde yaratıklarla karşılaşırız. Mitlerde geçen bu öfkeli canavarlar “aynı zamanda hem evreni hem de insanlığı kaosla tehdit eden korkutucu bir bozukluğun simgesiydi” (akt. Mackellar ve Jones, 2012). İnsan varlığının dışında, ondan daha güçlü ve insanın gücünün ötesinde doğaüstü yeteneklere sahip yaratıkların var edilmesi isteği, ilkel toplumlardan günümüze kadar gelen süreçte her zaman büyüleyici bir düşünce olmuştur. Türlerin karışımıyla yaratılan bu üstün varlıklar Çin’den, eski Mısır kültüründe, Hint, Anadolu ve Yunan kültürü gibi birçok medeniyette görülmekte ve çeşitli adlarla anılmaktadırlar.

Bu araştırmada başta Yunan kültüründe önemli bir yeri olan ve başka medeniyetlerde de benzerlerine rastladığımız kimeraların sanat tarihi sürecindeki görsel uygulamalarına yer verilmiş, günümüzde bilimsel araştırmaların bünyesinde plastik sanatlardaki yansımalarının ele alınması amaçlanmıştır. Yunan mitolojisinde karşımıza çıkan kimera ilahi bir soyun parçasıdır ve insan hayal gücünün bir ürünüdür. İnsansı bir uzva sahip olmayan kimera, modern bilimsel araştırmaların buluşuna da ad olmuş ve insansı niteliklerinde karıştığı organizmaların gerçekliğinin temsili olarak sadece antik mitolojinin bir canavarı olarak kalmamıştır.

### Kimeraların Plastik Sanatlardaki Biçim ve Anlamlarının İrdelenmesi

Kadim kültürlerde birbirine benzer niteliklerde varlık gösteren kimeralar ilk olarak Yunan mitolojisindeki tasvirleriyle akıllara gelmektedir. 17. Yüzyılın sonuna kadar canavara benzetilen bu yaratıkların mitolojik görevleri vardı. Kızgın tanrıların izini taşıyan bu yaratıklar, bedensel yaratılışları sayesinde olağanüstü güçlere sahiptiler (Grimal, 1986). Kimera farklı türlerin bir araya gelmesiyle oluşan “paradoksal bir varlık üreterek doğal düzeni tersine çeviren aslan, keçi ve ejderha türlerinin bir karışımıdır” (Anrieu, 2007, s. 59). Kimeralar mitolojide değişik tasvirlerde beden bulmuşlardır. Bu kadim yaratıklar kendilerine adanan güçleri sayesinde mitlerde yok edilemez niteliklerle varlık bulmuşlardır.



**Görsel 1.**

*Yunan Mitolojisinin 'de Kimera*

Kimera günümüzde genetik biliminde de karşımıza çıkan bir terimdir. İki farklı zigottan oluşan kimera farklı genetik kökenlere sahip iki tür hücrenin bir kombinasyonda birleşmesi sonucunda ortaya çıkan organizmalardır (Anrieu, 2007). Genetik biliminde bir bozukluğa ad olan kimeraların Yunan mitolojisinde ilk olarak çanak çömlek üzerindeki resimlerde görülmesinin yanında, gotik sanatta, Çin mitolojisinde ve hatta Hindistan İndus uygarlığı gibi farklı kültürlerde de tasvir edildiği bilinmektedir. Resimsel tasvirlerin dışında mitoloji, heykel sanatının temel kaynaklarından birisidir (Atalay 2014, s. 15). Çin mitolojisinde at, geyik ve öküz karışımı boynuzlu bir yaratığın temsilidir kimera. İndus uygarlığında adı geçen yaratık Yunan kimerası ile benzerlik göstermektedir. Büyük bir kedi gövdesine sahip olan İndus kimerası yılan kuyruklu, tek boynuzlu, toynaklı, keçi boyunlu, insan yüzlü ve bir fil hortumu gibi çeşitli vücut parçalarına sahip bir yaratıktır.

Orta Çağ Avrupa sanatının anıldığı Gotik Dönemde de kimeralara rastlanmaktadır. Mimarının ön planda olduğu bu dönemde heykeller mimarının bir parçasıdır. Kimeralar İncil’de bahsi geçen farklı yapıdaki hayvanları ya da kişileri temsil etmektedir. Genellikle gargoyle olarak adlandırılan heykellerin nitelendirildiği bu kavram, mimarının bir parçası olan çatıda biriken suların tahliye edilmesini sağlayan olukların adıdır. Gotik dönemin bu grotesk heykellerinin bulunduğu en önemli yapıları Notre Dame Katedrali’dir. Paris’te 1163-1250 yılları arasında inşa edilen Notre Dame Katedrali, Avrupa’nın ilk ve en yenilikçi yapılarından biri olma özelliğini taşımaktadır. Katedral dev boyutta ikiz kuleye sahiptir. Aynı zamanda merkeze yerleştirilmiş gül penceresi, batı cephesinde bulunan büyük portal ve Galerie des Chimères olarak bilinen kısmın iki kuleyi birleştirdiği bu bölümünde kimeralar yer almaktadır.

Katedral tarihi süreç içerisinde yaşadığı çeşitli tahribatlar sonucunda birçok restorasyona tanık olmuştur. Bu restorasyon kayıtlarında yapıda yer alan hayali yaratıklar hayvan olarak nitelendirilmiştir. 1849 tarihli restorasyon kaydında Viollet-le-Duc bu tuhaf yaratıkları kimera olarak tanımlamış ve bu terim Fransa’da bu canavarlar için kullanılan standart bir ifadeye dönüşmüştür (Camille, 2009).

Mimar Louis Gibson’a göre kimeraların tasarımları onları yapan heykeltıraşlara aittir. Bu nedenle katedralde yer alan bu fantastik yaratıkların farklı heykeltıraşların hayal gücüyle yapıldığı ve birbirinden bağımsız türde yaratıkların oluşmasına neden olduğunu söyleyebiliriz (Öndin, 2020, s.138-139). Yarı insan yarı hayvan görünümüne benzeyen bu ürkütücü yaratıklara çeşitli metaforlar yük-



lenmiştir. Katedralin en üst noktalarına yerleştirilen ve yukarıdan aşağı doğru bakan kimeralar, kimilerine göre günahları yok eden ve şeytanları kovan bir yaratıkken, bazılarına göre çirkin bedenlerde kötünün temsili olarak da yorumlanmıştır (Görsel 2). Orta Çağ sanatçısına sınırsız bir tasarım özgürlüğü sunan katedraldeki kimeralardan en göze çarpanı, yapının kuzey cephesinde bulunan, Viollet-le-Duc tarafından yapılan Paris'i seyrederken, ellerini düşünceli bir şekilde çenesine dayamış, dili dışarı çıkmış boynuzlu, kanatlı şeytan tasviridir (Görsel 3).



**Görsel 2.**  
"Kimera," Notre Dame Katedrali



**Görsel 3.**  
"Kimera," Notre Dame Katedrali

Camille (2009), taş formlara sahip olan kimeraların bazı sanatçıların eserlerine konu olduğunu belirtmiştir. 19. yüzyıl baskı ustası Charles Méryon'un baskı resimlerinde (Görsel 4), çizimlerinde ve Henri Le Secq'in fotoğraflarında görselleşen kimeralar izleyicinin onları daha yakından tanımalarına olanak tanıdı (Görsel 5). Bu fantastik yaratıkların birden fazla cinsel niteliklere sahip olduğu düşünülmektedir. Kimeralar cinsiyet değiştirip çağının ötesine giderek toplumsal cinsiyet sorunlarını yansıtıp, korku uyandıran dışı avcı, fahişeyi ve hatta cinsel tersliğin temsili haline gelmişlerdir. Bu canavarların minyatürleştirilmiş, evcilleştirilmiş oyuncaklar olarak başlayan serüvenleri sanal ve küresel hayaletlerin gelecekte Gotik'in koruyucuları haline geldiği internetle doruğa ulaşan kültürümüzde, serbest bırakılma ve metalaştırılma yolları ortaya çıkmıştır.



**Görsel 4.**  
Charles Méryon, 1853, Baskı Resim



**Görsel 5.**  
Henri Le Secq 1853, Fotoğraf

Kimeraların Orta Çağ'da sanatçılara sınırsız bir hayal gücü sunmasının ardından Rönesans, Barok veya Romantik dönemde de çeşitli kılıklara bürünerek karşımıza çıktıkları görülmektedir. Hieronymus Bosch'un triptik eseri "Dünyevi zevkler bahçesi" üç bölümden oluşmaktadır (Görsel 6). Yapıtın sol paneli Âdem ve Havva'nın cennetteki tasvirlerini içerirken orta panelde çıplak insanların



betimlendiği, dünyevi zevklerin şehvetiyle vecd olma halinde insanların yorumlandığı bir dünya sunulmuştur. Sağ panelde ise ürkütücü varlıkların olduğu cehennem sahnesinde birçok sürreal görüntüyle karşılaşmaktayız. Bu panelin tiksindiren ve ürküten yaratıklarının en önemlisi kuşkusuz, kafasında bir kazan olan cehennem prensidir (Görsel 7). Kimera olarak nitelendirebileceğimiz bu yaratık farklı canlıların niteliklerini bir bedende taşımaktadır.



**Görsel 6.**  
Hieronymus Bosch, "Dünyevi Zevkler Bahçesi", 1503-1504, Ahşap üzerine yağlı boya



**Görsel 7.**  
Hieronymus Bosch, "Cehennem Prensi"

Rönesans ressamlarından Pieter Bruegel'in grotesk resimlerinden "İsyankâr meleklerin düşüşü" eserinde birçok acayip, korkunç şeytani yaratığın sanatçı tarafından bitki, hayvan ve insan karışımı melezi bir tür oluşturduğuna tanık olmaktadır (Görsel 8).



**Görsel 8.**  
Pieter Bruegel, "İsyankâr Meleklerin Düşüşü", 1562, Yağlı boya

Mitler tarihinde farklı bedensel niteliklerin yansıması olan bu mefhumlar inanç ve birtakım ritüellerin simgesidir. Pan mitolojide çoban tanrısının adıdır. Koyun ve keçilerin çobanı olarak nitelendirilen Pan, avcı, savaşçı, bekçilerin tanrısı ve kuşbaz gibi daha başka meziyetleri de olan bir yaratıktır (Boyana, 2005, s.167). Yarı keçi melezi bu mefhumun gövdesi insan, bacakları keçi toynaklı, alnında ise iki boynuzu vardır. Erkek keçi olarak anılan Pan cinsel anlamda oldukça güçlü, perileri ve erkek çocukları kovalayan, çok iyi gizlenen, tırmanan ve uyumayı seven bir varlıktır (Grimal, 1986, s. 334-335). Yunan mitolojisinde iyi ya da kötünün temsili olarak tasavvur edilen tanrıların tasvirlerini, Barok dönemi resimlerinde de görmekteyiz. Mitleri eserlerinde canlandıran Rubens'in "Pan and Syrinx"i konu aldığı efsaneyi 17. Yüzyılda Hollandalı sanatçıların defalarca betimlediği bilinmektedir (Görsel 9).



**Görsel 9.**  
Peter Paul Rubens, "Pan and Syrinx", Yağlı boya, 1620

İspanyol ressam Goya'nın Kara resimleri arasında olan "Meclis" adlı eserinde keçi şeytanla özdeşleştirilmiştir (Görsel 10). Yaşlanma, ölüm, şiddet gibi konuların vurgulandığı resimdeki görüntüler ürkütücü niteliktedir.





**Görsel 10.**

Francisco Goya, "Meclis", 1797-1798, Tuval üzerine yağlı boya

14. Yüzyılda tapınak şövalyelerinin Katolik Kilisesinde aforoz edilme nedeni olarak öne sürülen şeytani varlık olan baphomet Goya'nın resimlerinde de görülmektedir. Şeytani simgeleyen bu yaratık hem erillik hem de dişilik niteliklerine sahip, iyi ve kötü gibi zıt özellikleri bünyesinde toplamıştır (Wikipedia).

Kimeralar plastik sanatlarda tarih boyunca çeşitli nitelikler taşıyarak, insan elinde ve hayal gücünde var edilmiş, insanın korkularının, inançlarının bir ürünü olarak varlık bulmuştur. 19. Yüzyılın sonlarında genetik bilimindeki buluşlar, 20. yüzyılda klonlamanın yapılması ve daha birçok bilimsel, teknolojik ilerleme gerçekte dünyayı akıl almaz bir biçimde değiştirmektedir. Tarih öncesi çağlardan günümüze değin sanatçıların eserlerinde farklı görevlerle tasvir ettiği kimeralar, bilimde de yerini almaktadır. Doğanın kendisinin ürettiği kimeraları biyolog ve filozof Michel Tibon Cornillot "kimerik hayvanlar, bitkiler ya da bakteriler yeni bir biyolojik doğanın mühendisliğini müjdelmektedir; bu doğada, bir şekilde, dünyadan özenle kovulmuş olan eski ilahi amaçların yerini almış olan bir amaçlar düzeni, yeniden deşifre edilebilir" (akt. Anrieu, 2007) sözleriyle ifade etmiştir.

Sanatçıların yaşadığı dönemde gerçekleşen teknolojik gelişmeleri sanatlarına dahil etmeleri, yapıtlarının bu gelişim sürecinde yeniden şekillenmesine neden olmaktadır (Kaya, 2023, s.8). Biyoloji ve genetik biliminin ışığında sanatın anlatım ve ifadeleri her ne kadar değişmiş olsa da ilk başta ele almış olduğumuz hayal ürünü canavarların, eski çağlardan itibaren sanatçıların zihninde var olduğunu görmekteyiz. Bilimsel ve teknolojik ilerlemeler sanatçının düş dünyasının uygulanış ve biçimsel şeklini değiştirmiş, sanatçıya daha geniş bir anlatım alanı sunmuştur. Sanatçıların bu bağlamdaki çabalarını bilimsel çalışmalara göre geliştirmektedir. Bilim insanlarının elde edilen kültür örnekleriyle organ yaratma çalışmaları, sanatçı için yarı canlı materyallerin kullanılmasına olanak tanımıştır. Doku kültürüyle çalışmalarını sürdüren Catts ve Zurr biyoloji bilimi ve sanatın ortaya koyduğu düşünceyi şöyle ifade etmişlerdir: "Karmaşık organizmaların vücut parçalarının 1910'dan beri kültürlendirmeleri yapılmaktadır. "Yeni ve şaşırtıcı bir yaşam biçiminin üretimi, in vitro hücresel yaşam", ölüm kavramının yanı sıra benlik kavramımıza da somut bir meydan okuma sunuyor" (Catts ve Zurr, 2007, s. 231).

Avusturyalı olan Oron Catts ve Ionat Zurr kurdukları SymbioticA laboratuvarında doku üretim teknolojilerini endişe bebeklerini ya-

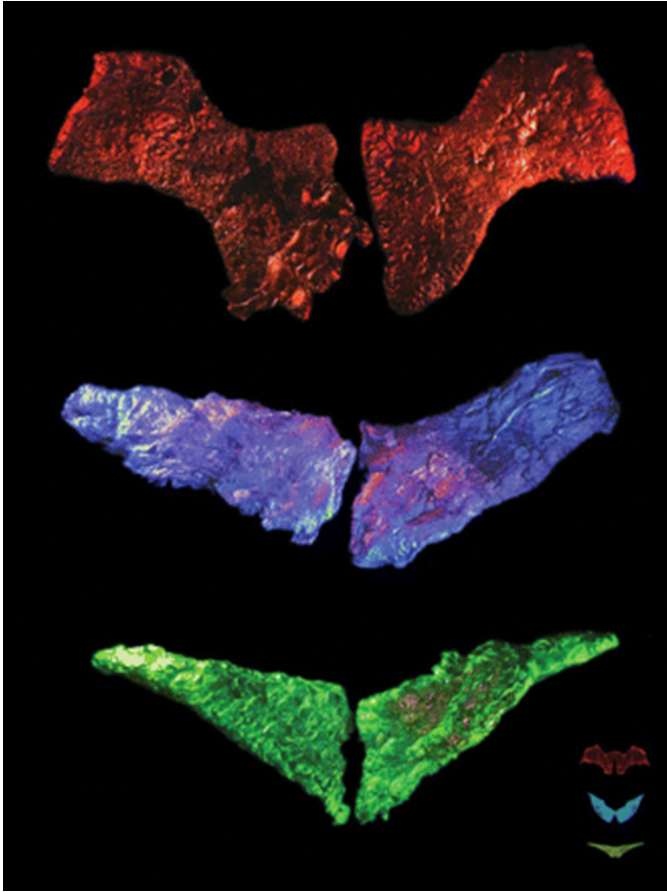
ratmak için kullandılar. Bu sanatçılar biyolojik olarak parçalanabilen küçük oyuncak bebek şeklinde polimerler var etmişlerdir (Görsel 11). Bu polimerleri kas, endotelya ve osteoblast hücreleriyle tohumladıktan sonra, bir biyoreaktör içine yerleştirdikleri kültüre koydular (Andrews, 2007, s.127). Çocukların endişelerini itiraf ettiği, mimik ve canlı dokuya sahip yedi oyuncak bebek yarattılar. Bu bebekler arasında biyoteknoloji, kapitalizm ve öjeni korkusunu temsil eden bebekler de vardı. Bu bağlamda çalışan sanatçıların bir kısmı teknolojinin çekici, güvenli veya değerli görünmesini sağlarken aynı zamanda biyoteknolojinin daha fazla kabul görmesine yol açabilmektedirler (Andrews, 2007, s.127). Modern dünyanın kimeraları olarak nitelendirilebileceğimiz bu yaratıklar, sanatçı eliyle bilimsel buluşların ışığında varlık bulmaya başlamıştır.



**Görsel 11.**

Oron Catts ve Ionat Zurr, "Worry Doll", Yarı canlı doku kültürü, 2010

Catts ve Zurr bilim insanlarından oluşan bir ekiple çalışmaktadırlar. Biyoloji biliminin yaratıcı keşiflerini ve etikliğini ele alan ekip, yaşam bilimlerinin hayata etkilerini ya da nasıl etkileyeceğini, yaşam biçimimizin nasıl değişebileceğini ve geleceğin ne yönde şekillenebileceğini incelemektedirler. Biyolojik sanatın öncüsü olarak görülen Catts ve Zurr'un proje ve tasarımları sanatın sınırlarını zorlayan niteliklere sahiptir. Sanatçıların diğer dikkat çekici çalışmaları ise seyirciyi şaşırtan bir sergi anlayışı sunan domuz dokusundan elde edilen kanatlardır (Görsel 12). "Domuzlar uçabilseydi" temasını üstlenen sergiye izleyici uçan domuz görme düşüncesiyle gelmiş ancak domuz dokusundan üretilmiş yarı canlı küçük doku heykelleriyle karşılaşmıştır (Andrews, 2007, s.127).



### Görsel 12.

Oron Catts ve Ionat Zurr, "Pig Wings", Yarı canlı doku kültürü, 2000–2001

Biyolojik sanatlar üretim kaynağını ve söylemlerini farklı disiplinlerden, sanatın ifade biçimlerinden alan, birçok anlamda sınırları zorlayan bir sanat anlayışıdır. Sınırları aşan sanatçı Patricia Piccinini modern kimeraların yaratıcısı olarak nitelendirilebilir. Onun sanatında hayvan insan mutantları, klonlanmış yaratıklar ve siborgların heykelsi varlıkları fantastik, fütüristik bir alemin gerçeküstü canlıları gibidirler (Görsel 13). Piccinini'nin çalışmaları, bu dünyayı paylaştığımız tüm canlılar ve bitkiler için olduğu kadar gelecekte aramızda yaşama ihtimali olan, henüz bilinmeyen varlıklar için de empati ve özen içeren etik mesajlar barındırmaktadır (Krems, 2021). Piccinini'nin modern kimeraları güzellik ya da çirkinliği hangi bakış açısıyla baktığınıza göre değişmektedir. Metaforlarla yüklü olan bu yaratıkların var olduğu dünyayı izleyiciye sunan sanatçı, alımlayıcının algısını bir sorgulama sürecine sokar. Piccinini'ye göre bu melez yaratıkları kabullenme zorluğu farklı olan herhangi bir şeyle ya da herhangi biriyle karşılaştığımızda bu durumu kabul ederken ki hissettiğimiz zorlukla aynıdır. Sanatçının sunduğu dünya izleyicide gerçek dünyanın normal ve tuhaf, istenilen ya da kabul edilemezleri arasındaki sınırların ne olduğu düşüncesini uyandırmaktadır (Piccinini, 2019).

Kullandığı malzemeler ve yaptığı heykellerle kuşkusuz günümüzün en tartışmalı ve düşündürücü sanatçılarından birisi olan Avusturyalı Piccinini hiperrealist, sürrealist heykelleri ve enstasyonlarla çeşitli sergiler düzenlemiştir. Çağdaş sanat aracılığıyla yeni bir türün varlığını ve bu varlığın bilimle, hayal gücüyle ilişkisini semptomatik olarak göstermiştir.



### Görsel 13.

Patricia Piccinini, "Yeni Doğan", Silikon, cam elyafı, insan saçı, 2010

Teknolojik gelişmelerin ışığında hiper gerçekçi betimlemelerle karşılaşan izleyici tuhaf, itici, korkunç ve alışılmadık vücutlu bu cannavarların gerçek dünyasında buluyor kendisini. Sevimli ve alışıldık bir görüntü içerisinde bu itici yaratıkları zaman zaman yerleştiren sanatçı silikon, cam elyafı, naylon, plastik ve insan saçı gibi malzemeleri kullanarak hiperrealist hibrit heykelleri oluşturmaktadır (Jezińska, 2022, s.364).

Catts ve Zurr (2007, s. 232) sanatın üslendiği rollerden birisini şöyle ifade etmiştir "“inşa halindeki dünyalar” senaryolarını önermek ve tartışılabilir nesnelere yaratmak amacıyla teknolojileri alt üst etmektedir. Bu bağlamda sanatın yarı canlı yaratıkları sunmadaki tavrını eserlerine yansıtan Amerikalı çağdaş sanatçı Alexis Rockman gelecekte değişen dünyanın manzaralarını bitki, hayvan mutasyonlarıyla, kimerik hayvanlarla izleyiciye sunmaktadır.

Alexis Rockman, genetik mühendisliği, evrimsel biyoloji, orman-sızlaşma ve iklim değişikliği gibi meselelere eğilen tavrıyla sanatını şekillendiren ilk çağdaş sanatçılardan birisidir. Rockman'ın sanatı bilim kurgu filmleri, müze dioramaları, doğa tarihi, bitki illüstrasyonları ve hatta Rönesans'a kadar uzanan gerçekçi sanat anlayışlarından beslenmektedir (Alexis Rockman: A Fable for Tomorrow, 2023). İnsan varlığının çok görülmediği sinematik yağlı boyalarında Rockman geleceği, "canlıların zehirli koşullarda ve istilacı türlerin saldırısından kurtulmak için mücadele ettiği doymuş bir distopya olarak" tasvir etmektedir (Rosenberg, 2023).

Rockman'ın eserlerindeki kimeralar bilimsel deneylerin sonuçlarını sorgulamak için var olmuşlardır. Sanatçının biyosfer serisinde birisi olan Avustralya adlı yapıtında kanguru ve kimerik yavrusuyla karşılaşmaktayız. Annesinin kesesinde olan yavrunun kafası kanguru olmasına rağmen ağzı kuş gagası olarak betimlenmiştir. Deneysel bir ortamda bulunan canlılar bir değişim içerisinde.

Alexis Rockman'ın Newtown Deresi adlı yapıtındaki balık üzerine yerleştirmiş olduğu çift başlı kuş bir kimeradır (Görsel 15). Sanatçı mutasyona uğramış yaratıkları var olan dünyayla kurgusal olanı birleştirerek izleyiciye sunmakta ve yaşadığımız gezegenin geleceğini gözler önüne sererek ona sahip çıkmamız noktasında mesajlar vermektedir. Sanatçı eserlerinde dünyanın kirlenmesinden, insan tüketiminin sürdürülebilirliğinden, genetiği değiştirilmiş canlılardan, insan yapımı bozulmalardan korunmanın gerekliliğini ele almaktadır.





[https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi\\_Zevkler\\_Bah%C3%A7esi#/media/Dosya:El\\_jard%C3%ADn\\_de\\_las\\_Delicias\\_de\\_El\\_Bosco.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi_Zevkler_Bah%C3%A7esi#/media/Dosya:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias_de_El_Bosco.jpg)

**Görsel 7.**

[https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi\\_Zevkler\\_Bah%C3%A7esi#/media/Dosya:Bosch\\_the\\_Prince\\_of\\_Hell\\_with\\_a\\_cauldron\\_on\\_his\\_head.JPG](https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi_Zevkler_Bah%C3%A7esi#/media/Dosya:Bosch_the_Prince_of_Hell_with_a_cauldron_on_his_head.JPG)

**Görsel 8.**

<https://oggito.com/icerikler/pieter-bruegel-lyankar-meleklerin-dusu-su-1562/66840>

**Görsel 9.**

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pan\\_and\\_Syrinx\\_-\\_After\\_Rubens.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pan_and_Syrinx_-_After_Rubens.jpg)

**Görsel 10.**

<https://www.fr.de/kultur/kunst/francisco-de-goya-lebensbilder-von-tanz-und-tod-91059785.html>

**Görsel 11.**

<https://www.interiamag.org/articles/tissue-culture-art-project-oron-catts-ionat-zurr/>

**Görsel 12.**

<https://www.cmaj.ca/content/177/6/609>

**Görsel 13.**

<https://www.flickr.com/photos/hanneorla/35124247892/in/photostream/>

**Görsel 14.**

<https://collections.lacma.org/node/198794>

**Görsel 15.**

<https://www.artworksforchange.org/portfolio/alexis-rockman/>



## Structured Abstract

This study addresses visual applications of the chimeras occupying a significant position in Greek culture and its counterparts in other civilizations in art history and discusses how plastic arts have responded to these images. The chimeras in Greek mythology is part of a divine lineage and a product of human imagination. The chimeras, have been named after the inventions of modern science and deemed as monsters of mythology and a representation of the reality of organisms with humanoid qualities. This study aims to examine the denotations attributed to the chimeras from antiquity to contemporary art. The god and goddess form of these creatures or their demonic attributes, and the purposes for the creation of works reflecting the understanding that emphasizes the existence of a third species today or the possible existence of this species and its acceptance by humanity are also discussed.

The study deals with the role of chimeras in myths in ancient cultures, their various depictions in plastic arts in history and in contemporary art in line with science and in the expression of various ideas. The historical depictions of chimeras in plastic arts have been examined by literature review. Moreover, their applications in the works of the artists in plastic arts were examined and necessary information and visual resources were accessed from the web pages of the artists.

Mythology is endowed with stories enriched by the lives of the gods and the narratives of the creation of the world. These entities labelled as chimeras in myths and legends, which are richly dotted with half-human and half-animal creatures, are sometimes considered as evil beings, and supernatural forces. The various mythological stories involve heroic deeds, beliefs, adventures and stories of the gods of the nations with which they are affiliated. The supernatural powers of these creatures, forged by the combination of different beings, have caused people to call these monsters with fascinating, frightening and powerful attributes.

The chimeras, an important symbols of Greek mythology, are seen in various forms in Chinese, Egyptian, Indian and Anatolian cultures as well. They are encountered in the sculptures that are part of Gothic period architecture, inspiring the works of artists in the Renaissance, Baroque and Romantic periods.

In the Gothic period, when medieval European art is discussed and the architecture is at the forefront, sculptures are viewed as an element of architecture. The chimeras represented eccentric animals or people mentioned in the Bible. This concept, usually characterized by gargoyles, refers to the gutters that allow the water accumulated on the roof, functioning as a part of the architecture, to be drained. The most important structure of the Gothic period with these grotesque sculptures is Notre Dame Cathedral in Paris, one of the first and most innovative buildings in Europe. The cathedral has twin towers of giant size. At the same time, the rose window placed in the center, the large portal on the west façade and the section known as Galerie des Chimères, which combines the two towers, exhibit several chimeras. In this context, the sculptures representing the chimeras on this historical building were analyzed.

The chimeras serving as one of the most creative preoccupation of artists' imagination throughout history who depicted chimeras in their works (e.g. Boch and Bruegel from the Renaissance period, Rubens from the Baroque period, and Goya from the Romantic period) are included in this study.

In ancient cultures, the chimeras are depicted as almost immortal entities. In this sense, a different species is created by merging various limbs of animals - believed to take the power of every creature it combines - and superhuman powers are attributed to it, have offered an unlimited world for the artists to use their imagination freely. The chimeras, portrayed with surreal images in the Antiquity, Middle Ages, Renaissance and contemporary art, are born out of the imagination of the artists. These beings were thought as entities in which the unknown, the supernatural power, the invisible, the feared or the creative god-goddess were transformed into the visible. The artist, who transforms or makes them visible, produces modern chimeras in contemporary art under the influence of breakthroughs in biology and genetics. As a result of these scientific progresses, the artists have addressed issues such as ethics, criticism and the existence of the third species in their art. Consequently, while the chimeras before contemporary art gave the artists the freedom to design with unlimited imagination on the basis of religion and belief, they appear as the most remarkable material to present an understanding of art created by transcending the boundaries, where the world of the future is shown to the audience in today's art.

# Reflections of Chimerism in Contemporary Art

## Çağdaş Sanat İçerisinde Kimerizmin Yansımaları

Arif ÇEKDERİ<sup>1</sup>   
Lale ALTUNEL<sup>2</sup> 

<sup>1</sup>Affiliated With Any Institution, İstanbul, Türkiye

<sup>2</sup>Department of Sculpture, Faculty of Fine Arts, Marmara University, İstanbul, Türkiye



### ABSTRACT

Primitive people tried to find a meaning for natural events through causal relations with their limited knowledge. One example is mythological monsters, which are actually the different aspects of nature in forms. All these monsters are products of the Mother Goddess as a woman, and they are visualized versions of uncanny and dangerous side of nature. One of these monsters, with a lion ahead, a goat body, and a snake tail in Greek Mythology, is called Chimera. Later, these multi-identity monster, whose parts also mean something on their own, became a symbol and a source of reference for different fields such as biology, psychology and art. Chimerism, i.e. the coexistence of different identities in one body, has gained a scientific basis, especially in biology through the advancement of gene technology. Finding different gene codes in the same body has proven that there are real chimeras, including humans, in nature. The fact that human, animal and plant genes can exist in one body has led to many ethical debates. Art opens a discussion space for the redefinition of such ethical boundaries today. In this study, the counterparts of creatures called Chimera in the history of contemporary art will be discussed

**Keywords:** Chimera, mythology, chimerism, contemporary art

### ÖZ

Mitler, ilk çağdaki insanların bilimsel bilginin yoksunluğunda, kendilerini çevreleyen doğayı anlamaya yönelik cevap arayışlarının sonuçlarıdır. İlkel insanlar kendi sınırlı bilgileriyle, nedensellik ilişkileri kurarak doğa olaylarına bir anlam bulmaya çalışmışlardır. Doğanın farklı yönlerinin biçim kazanmış halleri olan mitolojik canavarlarda bu duruma örnek gösterilebilir. Bütün bu canavarların hepsi bir kadın olarak Ana Tanrıça'nın ürünleridir ve doğanın tehlikeli ve tehlikeli halinin görsellik kazanmış halleridir. Bu canavarlardan birisi olan Yunan Mitolojisindeki aslan kafalı, keçi gövdeli ve yılan kuyruklu canavar, Kimeria olarak adlandırılmıştır. Daha sonra, parçaları tek başlarına da bir anlam ifade eden bu çok kimlikli canavar bir sembole dönüşmüş ve biyoloji, psikoloji ve sanat gibi farklı alanlar için başvuru kaynağı haline gelmiştir. Bir beden içerisinde farklı kimliklerin bir arada var olabilmesi anlamına gelen kimerizm özellikle biyoloji alanında gen teknolojisinin ilerlemesiyle birlikte bilimsel bir taban kazanmıştır. Aynı bedende farklı gen kodlarına rastlanması doğada da insan dahil gerçek kimeriaların var olduğunu kanıtlamıştır. İnsan, hayvan ve bitki genlerinin bir beden de var olabildiği örneklerin ortaya çıkması birçok etik tartışmaya yol açmıştır. Sanat yakın gelecekte daha sıklıkla karşılaşılabilecek bu örnekler için günümüzde etik sınırların yeniden belirlenmesine yönelik bir tartışma alanı açmaktadır. Bu çalışmada, Kimeria olarak adlandırılan, yaratıkların çağdaş sanat tarihindeki karşılıklarına değinilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Kimeria, mitoloji, kimerizm, çağdaş sanat

Received/Geliş Tarihi: 14.09.2023

Accepted/Kabul Tarihi: 29.02.2024

Publication Date/Yayın Tarihi: 26.03.2024

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:

Arif ÇEKDERİ

E-mail: acekderi@gmail.com

Cite this article as: Çekderi, A., & Altunel, L. (2024). Reflections of chimerism in contemporary art. *Art and Interpretation*, 43(1), 52-64.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

## Introduction

Chimera are organisms in which more than one genetic identity exists in one body. These organisms, of which we can see many examples in nature today, can also be produced in laboratories. In prehistoric times, independent of the developments in genetics today, allegorical chimera narratives were encountered. In this study, having both mythological and scientific counterparts, examples of chimera phenomenon in contemporary art and their analyses will be dwelt upon.

Chimerism takes its name from a character in mythology and fulfills its conceptual integrity with the references of this character. Chimerism, which started to be used as a concept in the 1970s, is used to describe developments in biology and medicine. It has also led to rearrangements in the field of

law due to the problems experienced in evidence based on DNA tests. While new research became necessary at some point in biology in order to assist the developments in the field of law, the field of psychology became aware of chimerism, as well. At the same time, human chimera experiments in biology have led to completely different moral debates. The field of art, on the other hand, deals with these discussions. Within the scope of this text, the mythological background of the concept will be examined and the similarities with the contents of today's artistic examples will be investigated. In this way, it is aimed to better understand the artistic examples. In the next section, the definitions of chimerism in other fields will be briefly mentioned and the light will be shed on the examination of art examples.

### Myths

Regardless of the subject of chimerism, its mythological origin should be mentioned at first. It would be appropriate to start such a study, that takes its reference from a mythological entity like Chimera, by briefly mentioning the definition of mythology. Myth, Mythos, which comes from the Greek word "Mythos" as a word, in this way, "... carries the meanings of a word spoken or heard, fairy tales, stories, legends. Mythos is defined as a rumor, fabrication, empty and ridiculous tale without historical value"(Çaycı, 2018, p.4).

In a sense, myths tried to explain how natural and supernatural events took place in times when objective answers were not enough. These explanations can also be accepted as ready-made answers, by participating in the collective knowledge of social groups and responding to relevant questions when necessary. This knowledge, which is used when needed, has been transmitted to the next generations.

Primitive people had to use their imaginations in their quests when there were no scientific and objective answers to their questions. While doing this, they personalized supernatural events based on themselves as their only point of reference would be themselves. They chose to explain the causes of the events around them by associating them with other beings like themselves or with other living things around them. In these explanations, sometimes hybrid beings with the characteristics of both human and non-human creatures are also encountered. Half-human, half-fish mermaids seen in many cultures, centaurs or satyrs, which are ungulates from the Greek mythology, and the Sphinx, which is seen in Ancient Egyptian culture, and hybrid creatures that appear abundantly in Mesopotamian and Hittite cultures can be given as examples for this situation.

### Monsters in Myths

In determining the external appearance of mythical monsters, the destructiveness of natural disasters was associated with the emotion of anger in humans and animals, and was visualized with

the bodies of animals believed to have this emotion. Monsters are actually exaggerations of wild animals that sometimes directly attack tribes, sometimes alien communities in enemy territory, and sometimes unseen threats incarnate.

In lands such as Mesopotamia, Anatolia and Greece, the relations of the god lineages are the reflection of the cultural relations between intertwined societies through migrations and invasions. For instance, the mythologies of successive Mesopotamian cultures, including the Sumerian, Akkadian, Babylonian, Assyrian, and Persian civilizations, espoused analogous deities within their respective historical trajectories. In this sequence of stages, the god of the later culture either defeats the gods of the other culture or becomes the father of the previous ones. Mesopotamian culture would later form the foundations of Western culture. Another example of this interaction is the Hittites, who founded the first empire of Anatolia. Conversely, the Hittites exhibited a syncretic religious stance, wherein they demonstrated a propensity to assimilate and incorporate the pantheons of the conquered territories, rather than outright rejection of any deity.

Within this paradigm, the prevalence of the Mother Goddess belief system throughout extensive epochs of human history warrants examination. Even though the matriarchal system lost its power, the Mother Goddess continued to be influential in the background and regardless of the any kind of belief that came after her, became the mother of all other divine elements, including the monsters, which are the subject of this text. As mentioned, this situation is no exception for ancient Greek Culture. Donna Rosenberg expresses this situation with the following sentence; "Gaia, who is Mother Earth, is the first Great Goddess or Mother Goddess. When the Bronze period tribes invaded the land, The Peoples living in Greece, worship the Great Goddess because they are farmers, the fertility of the earth is a prime importance to them (Rosenberg, 1999, p. 82).

In Greek Mythology, Gaia is the mother of all the gods, goddesses and monsters that came after her. Hesiod describes this whole sequence in *Theogonia*. Gaia's first-generation child is her son and husband, Uranus. In the second generation, there are Hundred-armed Giants, Cyclops and Titans, the children of Gaia and Uranos. Later, Kronos, the youngest Titan, will castrate his father and take his place. American philologist David Adams Leeming, an expert in comparative mythology literature, analyzes this issue as follows;

*"...we can say that the Uranos-Gaia-Kronos struggle has many mythological antecedents—in Egypt and Sumer, for instance, but also in the Anatolian Hittite culture—in which Earth and Sky, the World Parents, must be separated so that creation may take place between them. There is also the fact that the passage from Uranos to Kronos to Zeus represented for the Greeks a passage from a primitive and brutal reality to the somewhat more ordered universe of Zeus and his fellow*

*Olympians, a gradual process of creation” (Leeming, 2015, p. 105).*

In this study, monsters will be addressed directly, as supernatural creatures are more important than the genealogies of the gods. As Rosenberg mentioned, Northern peoples brought their own gods when they invaded Greece, but they could not escape the strong influence of the Mother Goddess culture. Again, according to Rosenberg; just like the priestesses of the Great Goddess or Mother Goddess in the female oriented religion dismembered the sacred king, when Uranus became the ruler of the world, his son Cronus dismembers him. They thought that his blood was a prime source of fertility. They fertilized the soil with his blood to produce an abundance of crops. Uranus blood, too, produces “croops,” in the form of monstrous offspring. (Rosenberg, 1999, p. 82)

Hesiod will also refer to the ancestry of all other monsters in five separate chapters in his work on the lineage of the gods. According to Hesiod; again “- Gaia finally unites with Tartaros and gives birth to Typhon. According to other Theogonias, a daughter named Echidna was born from Tartaros. She gave birth to a giant named Antaios with Poseidon. Usually giants, monstrosities, monsters are all descended from Gaia” (Eyüboğlu and Erhat, 1977, p. 187). In the second part of the third section of the same work, the birth of creatures such as Graias, Gorgos and Pegasos is mentioned. The monsters born from the union of Typhon and Echidna are Orthos, Kerberos, Hydra and Chimera. Echidna also fuses with her progeny, Orthos, to produce the Phix (or Sphinx) and the Nemean Lion (Eyüboğlu and Erhat, 1977, p. 51). These creatures are often multi-headed monsters with heads in the shape of serpents or lions.

The snake figure, on the other hand, is a very old symbol associated with the matriarchal society and the land. It is mentioned that Typhon, the god of volcanoes, is a serpentine centaur. While Echidna is a half-serpent, half-female creature, Gorgo Medusa's hair and most of its body are designed as snakes. Again, Hydra is a many-headed snake, while Chimera's tail is a snake. The interplay between the female archetype and the serpent motif subsequently becomes integrated into the creation narratives of monotheistic faiths. In the context of our inquiry, the serpent symbol, as a constituent element within the composite forms associated with maternal deities, offers insights into the symbolism embedded within these mythical constructs. Subsequently, these chimeric entities are vanquished by heroic figures, symbolizing the triumph of patriarchal values embodied by the progeny of the paternal deity Zeus, thereby manifesting the tension between matriarchal and patriarchal cultural paradigms.

If one were to acknowledge the narratives surrounding monsters or chimeras as an analytical framework, it becomes apparent that they possess the potential to intersect with contemporary discourse on identity politics, despite the passage of centuries.

Phenomena that once lay beyond conventional societal constructs were historically categorized as antithetical to order and subjected to dehumanization. Presently, within the realm of artistic expression, there is observable acceptance and even embrace of the chimera motif by individuals occupying marginalized or ‘othered’ positions. The narrative surrounding chimeras thus serves as a poignant medium bridging the past and present, offering profound insights into contemporary realities through its historical resonance.

### **Myth of Bellerophontes and Chimera**

Heroes are children of gods born in extraordinary ways, stronger than ordinary people, slaying monsters with special weapons donated by the gods, embarking on difficult journeys, and dying in unusual ways. The hero associated with Chimera is Bellerophontes.

In Greek Mythology, which is a patriarchal system, the origins of the characters with a bad ending are somehow related to Anatolian and Mother Goddess culture. Upon examination of the genealogical lineage of Bellerophontes, additional intriguing facets emerge. Sisyphus is Bellerophontes's grandfather, condemned forever to roll a rock to the top of a hill for his sins against the gods. The story of Glaukos, the son of Sisyphus, King of Corinth, is also interesting. Glaukos trained his horses to eat human flesh to make them more aggressive. Ironically, Glaukos falls off his horse in battle and becomes food for his own horses. According to some sources, Glaukos is the father of Bellerophontes. As per mythological accounts, Sisyphus and Glaukos would later be accepted as the ancestors of the Lycians. The grandchildren of Bellerophontes, Sarpedon and Glaukos who are the grandchildren of the same name, would later join the Trojans, who were the losing side in the Trojan War.

According to the narratives, Bellerophontes should be punished for a murder he committed. The hero goes to Proitos, King of Tiryns, for trial and punishment. In Tiryns, the King's wife, Anteia falls in love with Bellerophontes but she is rejected by the hero. Angered as a result of this incident, Anteia, slanders the hero on the grounds that he tried to rape her. After this accusation, the hero is exiled to the country of Lycia this time. With the influence of his wife, Proitos sends the hero from his country with a sealed letter containing the death warrant of Bellerophontes. “From this instance Bellerophon being unconsciously the bearer of his own death warrant, the expression, “Bellerophontic Letters” arose, to describe any species of communication which a person is made the bearer of, containing matter prejudicial to himself (Bulfinch, 2004, p. 117)”.

Meanwhile, King Iobates of the Lycian Country is looking for a solution to a wild animal problem that is probably plaguing the herds or travelers. This wild animal, personified in the form of Chimera, will apparently be intertwined with other narratives and



will take its place in Bellerophon's adventure. To put it differently, according to the Paul Hamlyn Mythology encyclopedia, Chimera, whose father is already a storm, is a kind of wind goddess. "In opposition to these regular winds there were various monsters who personified the storm winds who, 'pouncing suddenly on the darkened waves, unleashed the raging tempest to destroy men'. ...She vomited forth horrible flames. It is agreed that she was a personification of the storm-cloud"(Hamlyn, 1969, p. 146) (Picture 2). It is plausible to say that the divine creatures of Mesopotamian origin are generally in the form of Chimera. Similar forms have also been seen in Anatolian Civilizations due to Anatolia's relations with Mesopotamia. Almost all of the reliefs on the orthostat, called the *Wall of Messengers* (Picture 1) in Carchemish (Kargamış), one of the late Hittite kingdoms, show hybrid creatures. In this way, we get more clues about Chimera, which is the result of a Lycian origin narrative. After the Hellenic influences in Anatolia and Lycia in particular, with Homer's *Iliad* and Hesiod's *Creation Story*, Chimera reaches its familiar form. In the end, the extension of the Mother Goddess, shaped by the perception of Anatolia and Mesopotamia and symbolizing the uncanny aspect of nature, becomes a test for a male hero to prove himself.



**Picture 1.**

*Wall of Messengers*

Having covered the story of Chimera briefly, it is time to focus on Bellerophon. Iobates, the King of Lycia Country, does not want

to kill the hero who came with his own death order. So he sends him on a Chimera hunt, a mission believed to be impossible to accomplish. However, in this adventure, the hero becomes the assistant of the winged horse Pegasus, a creature with multiple identities. Bellerophon's winged horse called Pegasus was of the Gorgon's blood, "which he had succeeded in taming thanks to a golden bridle that Athene gave him. Mounted on Pegasus, Bellerophon flew over to Chimaera and stuffed the monster's jaw with lead. The lead melted in the flames which the Chimaera vomited forth and killed it" (Hamlyn, 1969, p.183).

Although Chimera is a personification of storm clouds, it is interesting that this creature's habitat is limited to the land and therefore cannot defend herself against the spears of Bellerophon, who attacks from the air. However, after Chimera's death, an answer to a natural phenomenon is found. Chimera's corpse falls down a crevice where she dies and continues to produce flames there. According to a belief; "The place where Khimaira is located is shown as Yanartaş behind the city of Olympos (today Çıralı) in Lycia. Here, as in antiquity, natural gases gush out of the mountain today, and these are ignited by themselves or with a match and burn non-stop" (Erhat, 2017, p. 175).

Bellerophon is drawn to other trials at the request of Iobates. With the help of Pegasus, he returns victorious from all tests. After that, realizing that this hero was protected by the gods, Iobates, gives his daughter to him and bequeaths him to ascend to the throne after him. However, Bellerophon will draw the anger of the gods over time because of his disrespect and pride. He once attempts to climb the skies on his winged horse. He then sends a horsefly for Jupiter to sting Pegasus. Pegasus gets angry and throws his rider off, but Bellerophon survives. However, he loses his eyes as a result of the fall. After this event, Bellerophon escapes from people and hits the roads. He lives alone in the meadows of Aleion until he dies in misery (Bulfinch, 2004, p. 115).

One of the main subjects of Greek Mythology is the acceptance of human weakness in the face of nature. The stories that tell the pitiful end of the unbelievers, who do not accept this situation, are, in a sense, a cautious tale. Just like Phaeton, Ikaros and Sisyphus, Bellerophon is one of those who pay the price of crossing limits. The purpose of such myths is to teach individuals successful or acceptable values according to the culture they belong to, with religious references. In cultures divided into social classes, this situation can be interpreted as those who have the status of women, farmers or slaves should accept their fate. With a different solution, the king of a culture that was among the Greeks enemies in the Trojan War is not accepted as one of the gods like Heracles.



**Picture 2.**

*Chimera of Arezzo, Etruscan bronze statue, c. 400 BCE.*

### Chimerism in Biology

In response to the answers given by mythology in the past, there is science today. The methodical inquiry process of science disables answers based on an individual's thoughts and feelings. However, science can sometimes take mythology as a source, such as art. Taking its basic elements from mythology, Chimera becomes a scientific term and corresponds to a concept.

However, the process of chimera-like combination in biological science is a combination at the cellular level. Unification at the genome level does not result in the emergence of monsters. At the least, we cannot talk about the existence of a fire-breathing lion carrying a goat on its back. First of all, DNA is the molecules that make up life. We can think of these molecules as small data stores containing information about living things. In sexually reproducing organisms, especially on the basis of humans "When an egg and sperm combine their DNA, the genome they produce contains all the necessary information for building a new human. As the egg divides to form an embryo, it produces new copies of that original genome" (Zimmer, 2013). This original genome contains the most basic invariant outline of the hereditary characteristics of the living thing. When it comes to chimerism, inherited traits belonging to two identities in one body appear.

There are varieties of chimerism such as microchimerism, tetragametic chimerism, and germline chimerism. Tetragametic "Chimerism is when two embryos, which are formed as a result of the development of two eggs fertilized separately by two sperms, are born as a single living thing by merging at an early stage of development, instead of forming twin brothers" (Haberler - ntv.com.tr, 2022). "These so-called embryonic chimeras may go through life blissfully unaware of their origins" (Zimmer, 2013). This is different from hybridity. Hybrid creatures contain a

sperm and an egg, and a single living thing emerges in a body. "Microchimerism is the presence of cells from one individual in another genetically distinct individual. Pregnancy is the main cause of natural microchimerism through transplacental bidirectional cell trafficking between mother and fetus" (Shrivastava, Naik, Suryawanshi, and Gupta, 2019). Microchimerism also has its own sub-branches. In chimerism, there are traces of two living things in one body. There is no monster, but on the scale of DNA, a living thing has two different genomes. DNA samples taken from different parts of the same body may belong to different genetic identities. Thus, the hereditary characteristics of the living thing will differ. "Instead of a mixture of genes from each parent organism, a given cell contains the genetic information of only one parent organism. Thus, a chimera is made up of populations of cells that are genetically identical to each of its parent organisms" (Vidyasagar, 2016). As a result of our chimerism, many surprising results can be encountered, such as the fact that a woman has male chromosomes, someone else's DNA is found in a man's sperm, or a person's cell type changes as a result of a marrow transplant. At first glance, the phenomenon of chimerism may resemble many phenomena such as hybridity, mutation, twinning and conjoined twinning, but it should not be confused with these phenomena. In a text such as this produced in the field of art, going into technical details concerning more biology and medicine will be beyond the scope of the subject, so the details will not be discussed here.

However, two cases in the field of forensic medicine reveal interesting examples of chimerism shaping jurisprudence. It would be appropriate to mention these examples in order to understand the scope of chimerism. In the first example, Karen Keegan, 52, in Boston, USA, was suffering from acute kidney failure and was looking for a donor who could donate a kidney. Genetic tests were performed on the patient's three sons to determine whether their kidneys were suitable. As a result of the tests, two of Keegan's three sons that she carried in her womb did not turn out to be her own children (M.Sc., 2022). However, tests showed that she was related to her two children. With this result, the possibility that Keegan cheated on her husband or that the babies were mixed up in the hospital was ruled out. As a result of detailed investigations, it was revealed that Keegan is Chimera and this was reported as a case in the *New England Journal of Medicine*. A similar event would occur later. A woman named Lydia Fairchild needed public assistance for her family. In this case, she took tests to prove that her children belonged to her, and as a result of the tests, it turned out that the children were not hers. She was then accused of allegedly trying to defraud the government by becoming a surrogate and risked losing the custody of her children (M.Sc., 2022). Fairchild's lawyer showed Keegan's *New England Journal of*

<sup>1</sup> Kaynak: <https://www.nejm.org/doi/full/10.1056/NEJMoa013452>

Medicine file to the court, claiming that her client might also be Chimera. As a result, Fairchild took tests like Keegan did. She won the case as a result of the discovery that she was indeed Chimera. The Keegan case became an example for similar cases due to being brought to court.

In Keegan and Fairchild examples, chimerism was detected by repeating DNA tests in different parts of the bodies. While some tissues of the human body show chimera features, some regions may not. This can be seen even in the human brain. The brain's presence of microchimerism may initially seem unlikely due to the blood-brain barrier (BBB). However, studies showing microchimerism in mouse brains suggest that the same thing may happen in humans (Chan and Nelson, 2013). In a study called *Male Microchimerism in the Human Female Brain*, it is reported that 37 of 59 subjects, i.e. 63% of the women tested, harbor male microchimerism in the brain (Chan and others, 2012). The existence of traces of another identity in an organ such as the brain raises the question of whether some mental illnesses may be caused by microchimerism.

We can easily say that there is no evidence that people living in antiquity had today's genetic information. As such, of course, chimera designs in mythologies contain symbolic references contrary to reality. This issue is addressed in this text. However, with today's technical information, it has come to a point where these symbolic references can no longer be references but real. Chimeria can also be produced in the laboratory. "... "geep", a goat and sheep chimera, was first of its kind according to the University of Wisconsin-Madison. The body of the geep was wooly in parts which had sheep cells and DNA while hairy in other parts with goat cells and DNA" (Vidyasagar, 2016). The purpose of producing these organisms may be to improve the quality of animal products, as well as to provide medical benefits. To explain, the immune system of the human body rejects foreign elements. By controlling the immune mechanism with chimerism trials, it is possible to produce drugs for some diseases or enable organ transplantation from other animals. As another purpose, human tissue produced in the body of an animal would be developed and transformed into an organ, and then transferred to those in need. Such studies have been carried out in countries such as Spain, China, and Japan. Where humans are concerned, ethical debates arise. Researchers from the Catholic University of Murcia (UCAM) in Spain continued their studies in China due to the ethical obstacles they faced in their country. There, however, their work resulted in success. The Spanish team created the first human-pig chimera in 2017. The same team created the first human-ape chimera in 2019. Barcelona Regenerative Medicine Centre's member Angel Raya, said experiments on organisms containing cells from two species was challenged with "ethical barriers" (Dalton, 2019). As mentioned before, a chimeric element

can move and copy itself in every part of the human body without any limits. This will apply to animal bodies as well. The reason why animals such as mice, pigs and monkeys are preferred in such experiments is that the bodily structures of these animals can accept human elements more easily. Thus, it is a matter of curiosity whether a chimeric element can act in an animal body just as it does in a human body. Angel Raya touches on this and goes on to asks about the consequences of the possibility of stem cells escaping and forming human neurons in an animal's brain. She wonders if it would have cognizance and "what would happen in the case of stem cells turning into sperm cells?" (Dalton, 2019). Because of such concerns, experiments are terminated before embryos develop. "However, the Spanish scientists, who did the experiments in China to circumvent a ban on such practices in their home country, said a human-monkey hybrid could have potentially been born" (Dalton, 2019). Another research crew inserted human stem cells into mouse embryos. "These experiments, mentioned in an article in the journal PNAS (2005), revealed that the human embryonic stem cells created a lot of diverse and functional neural types of cells. These cells continued to grow into mature and active human neurons in the forebrain of the Mouse" (Vidyasagar, 2016). The list of examples of the abuse of scientific developments in human history is quite long. Considering this situation, there is no guarantee that someone in the world will not bring an already successful experiment to a level that has overcome ethical barriers. Thus, while it is now quite possible to encounter a lion with goat and snake elements in its body, even if it does not spew fire from its mouth in the near future, the main problem is that such a creature may also have features that make it human.

### Artistic Examples

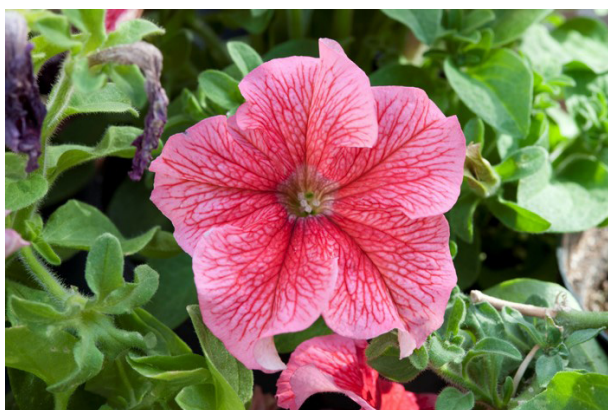
In order to talk about life, we expect some kind of self-replication process to occur, even at the molecular level. This situation shapes our perceptions from the very beginning. In this way, we expect a customary order, and the steps that disrupt this order mean confusion for us. For this reason, we consider chimeras as monsters because they evoke chaos in us. Especially when it comes to chimera trials with human characteristics, moral debates come to the fore. At this point, art prepares an environment for moral discussions and prepares a foresight basis for the exchange of ideas to get results. In that sense, we come across artistic works that bring a new understanding within the Bio Art movement.

### Reflections of Chimerism in Bio Art Movement

"On the other hand, the artist can intervene in what exists through art. They can reproduce what exists through art by blending it with what belongs to its artist" (Sarıncı, 2015, p.39). When art has entered the path of destruction of traditions, innovation and change with modernism, it has also entered the



path of continuous growth, derivation and proliferation with technology. An important bond has been established between technology and art, and this double bond has created significant radical changes in many areas of plastic arts (Kaya, 2023, p.3). Bio Art Movement is an art movement that uses the possibilities of technology. The Bio Art movement, on the other hand, uses the possibilities of advanced technology such as gene manipulation to reveal examples of chimera living beyond representation. The works of Eduardo Kac, a Brazilian-American artist who is one of the leaders of the Bio Art movement, can be considered in this way. The artist's works named *Natural History of the Enigma*(2008) (Picture 3) and *Alba*(2000)(Picture 4) are works that he performed by injecting different genetic codes into different living things. In the work called *Natural History of the Enigma*, the artist transfers the gene extracted from his own blood sample to a petunia plant. “*Natural History of the Enigma*” was made in collaboration with professor Neil Anderson and professor Neil Olszewski in the Department of Horticultural Science, both of whom are professors in the Department of Plant Biology at the University of Minnesota (Vaage, 2011, p. 35)



**Picture 3.**  
*Enigma*



**Picture 4.**  
*Alba*

Eduardo Kac calls this plant *Edunia*. Although *Edunia* looks like a normal petunia, it contains a foreign gene in its structure. Since this gene is human, we can talk about human-plant chimera with this study. Referring to *Edunia's* Chimerism the artist says that through red veins where his blood gene is, he created a chimeric gene composed of his own DNA and “a promoter to guide the red expression only in the flower vascular system” (Vaage, 2011, p. 38) Although it has been produced before in history, Kac's most well-known work is the GFP rabbit *Alba*. GFP stands for Green Fluorescent Protein and is found in a jellyfish found in the North Pacific Ocean. With the support of the artist, zoo expert and producer Louis Bec, and Louis-Marie Houdebine, who was trained as a chemist and transferred to molecular biology, he transfers the Fluorescent protein to the rabbit embryo and a phosphorescent green rabbit emerges. This work causes controversy around the world. These debates have several subheadings, such as animal rights or normality, and otherness. In the context of the subject of this text, it is communication between species, or more clearly, gene exchange between species. With gene exchange, the normal limits that should be between species are exceeded. Eduardo Kac, on the other hand, defends the naturalness of transgenic by giving an example from a bacterium called *agrobacterium* in his article *Life Transformation—Art Mutation*. *Agrobacterium* has the ability to transfer its DNA into plant cells and integrate its DNA into the plant chromosome (Kac, 2007, p. 180). With this logic, it can be said that nature itself exceeds the limits set by itself. In this case, chimerism becomes normal and there is no moral problem in producing chimeric creatures.

Born in 1978, Slovenian artist Maja Smrekar's work, *Hu. M.C.C. [The Human Molecular Colonization Capacity*(2012)] (Picture 5) can also be taken as an example in the context of the subject. “In collaboration with biologists, the artist combined genetic code from her own DNA to alter yeast, changing its metabolism so that it produced lactic acid. This compound, which is quite common in the food industry, was then harvested to make a yogurt, called *Maya YogHurt*” (Myers, 2015, p. 38). *Center for Genomic Gastronomy*, a group that studies the biotechnology and biological diversity of human food systems, is another artistic formation that brings edible products produced with biotechnology to the field of art. Zach Denfeld and Katherine Kramer, members of this group, in their performative work titled *The Glowing Sushi Project*, deal with genetically modified organisms that are included in the eating habits of American Society. In this study, they use genetically modified organisms called *GloFish* to make sushi. (Picture 6) Unlike in yogurt, a visible organism has become food. “A subtext of the work is the unfortunate invisibility of food sources in contemporary life and the hypocrisy we are susceptible to when we develop reflexes to dismiss particular ideas or practices. The title of one work within the Project resonates powerfully: *Not-in-California Roll*” (Myers, 2015, p. 44). Through such studies, the possibilities of chimeric creatures to be included in the food sector are opened to discussion.





**Picture 5.**

*The Human Molecular Colonization Capacity*



**Picture 6.**

*The Glowing Sushi Project*

### **Taxidermic Sculptures**

As technology develops, genetically modified organisms will perhaps bring to life the forms we are accustomed to seeing in mythological narratives in the near future. Sculpture works created using the taxidermy technique, on the other hand, reflect the concept of Chimera in the first sense that comes to mind. Among these examples, the works of Thomas Grünfeld are undoubtedly direct examples of chimera. “Grünfeld morphs the disparate creatures together so seamlessly that they look as though they could generate a new and lively species, capable of surviving in a changing world” (Collins, 2014, p. 89). The artist’s series Misfits can be considered as one of the most extraordinary examples of the

logic of collage technique. (Picture 7) These works of art also bring different interpretations to the concept of upcycling. “The term upcycling, unlike recycling, is the preparation of waste objects for reuse without chemical treatment” (İlden & Sarıca, 2023, p.82). Since the chemical processes in the taxidermy process are different from the recycling process and the bodies of different creatures are used, taxidermic samples can also be interpreted in this context. There are other examples of incorporating frozen animals into the artwork as ready-made objects. When we look at Grünfeld’s taxidermy sculptures, we witness that different animal parts are included in the new body without losing the connotations of the nature of the animal they actually belong to. In the Misfits series, the fragmented and reassembled animal parts show parallelism with the eclectic principle of bringing together different things and forming a whole. While this situation parallels the logic of postmodern philosophy to create new things by coming together without losing their own identity, it reminds the phenomenon of chimerism to exist with other identities in a body. Therefore, it is plausible to claim that these studies attempt to overcome the boundaries between species, at least in the perceptual dimension.



**Picture 7.**

*Misfits*

Glenn Kaino’s series named Craft are also works that can be formally included in the Chimera class. Craft series, which was created by feeding from different fields of interest such as plastic surgery, science fiction and medical zoology, are studies in which taxidermy is used in a different way. In the series produced using the patchwork technique, the skins of animals that are hostile to each other under natural conditions are covered over each other’s forms. For example a salmon layered in shark skin (Picture 8), a pig covered in cow skin, an ostrich covered in python skin, and a goat hidden beneath the scaly skin of an alligator all “create moments of gentle disturbance in which material contradiction, symbiotic survival, and grotesque beauty come into question and negotiation” (Graft, 2006). In Kaino’s Craft series, irony is added to the sense of irrationality in Thomas Grünfeld’s Misfits series. Both series are unsettling against the background of their apparent

ironic surprise. In the Craft series “This possibility is projected beyond dreary concepts of hybridity and pluralism, and instead expresses tension and conflict” (Graft, 2006). As an American artist with Japanese roots, Kaino deals with the problem of identity sociologically, but the problem of identity finds its expression again in the form of chimera. “Simply wearing a mask is not a strong enough metaphor for social identity; here Kaino demonstrates the sometimes absurd lengths people go through to find place or acceptance” (Okinaka, 2008).



**Picture 8.**  
*Kaino's Craft series, salmon layered in shark skin*

### Female Artists

The forms of monsters, the children of the mother goddess Gaia, are gaining visibility in the artistic works of women artists today, as if imitating the Mother Goddess. “Several artists, mostly female, have conflated human and animal imagery for just these reasons. For them, turning a human into an animal is powerful way of looking at ourselves from another viewpoint. Alongside Smith are Rona Pondick, Rosemarie Irockel, Liz Craft, Daisy Youngblood and Jane Alexander” (Collins, 2014, p. 93). Kiki Smith's 2001 bronze statue of Harpie is an example of chimera with reference to hybrid female and raptor creatures in Greek Mythology. Referring to the time when she first started creating figurative work, Kiki Smith says that she was fascinated by the symbolic morphing of animals and humans. Smith goes on to say that anthropomorphizing of animals; animals being assigned human qualities and vice versa was very interesting. She questions the role of animals in the construction of “our identity, our well-being and our environment” (Collins, 2014, p. 93).

Artist Patricia Piccinini is another female artist who expresses herself in the form of chimera by bringing together the forms of different living things. Born in 1965 in Sierra Leone, West

Africa, Patricia Piccinini lived in Italy until she was seven years old. The artist, who immigrated to Australia with her family after the age of seven, still lives in Australia. The emphasis on reality given by Grünfeld and Kaino using real animal embalming in the artist's figures corresponds to a hyper-realistic attitude. In an interview with the artist Rosi Braidotti, she describes her figures as technically ‘chimeras’. However, she goes on to say that she prefers to use the word ‘creature’, because it entails the idea of both ‘an animal’ and also “something that has been created” (Piccinini, 2019). Using her imagination, the artist realizes the products that genetic engineering can produce in studios instead of laboratories. Patricia Piccinini's “dreamlike illustrations, hybrid animals and monster-like creatures question how today's technology and culture alters our perception of what being human means and “wonders at our relationships with – and responsibilities towards – that which we create” (<http://www.patriciapiccinini.net>, 14). The artist does not show the results of man's pushing the limits of nature as punishment by bringing disasters to the person who imitates God. In the artist's sculptures, monsters are often visualized as helpless and needy freaks. Piccinini expresses itself in the form of having to face the reality of taking responsibility for the creations of the creator by trying a different way. This expression is also thought-provoking today about what the rights of chimeras who have human tissues in their bodies can be raised for possible organ transplantation in the near future. (Picture 9)

Kate Macdovel's ceramic sculptures also move along a sensual line parallel to the empathy that Piccinini wants to create. The artist's porcelain sculptures often contain human skeletons or limbs. For this reason, we can include Macdovel's related works within the scope of chimera. The artist defines her works on her website as a romantic unison with the natural world that contradicts our current impact on the environment. For Macdovel, her pieces are in part responses to environmental adversities such as “climate change, toxic pollution, and gm crops” (macdowell, 2023).



**Picture 9.**  
*Patricia Piccinini's The Young Family*





**Picture 10, 11.**

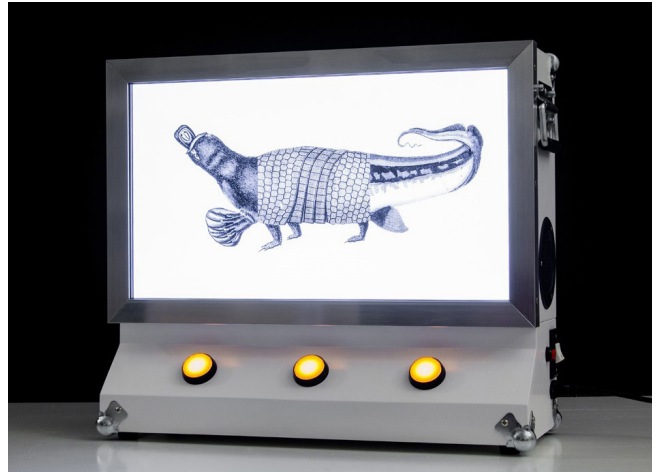
*Kate Macdovel's ceramic sculptures*

### Examples of chimerism in two-dimensional art

Uli Westpal's Chimaerama is a kind of machine. Having collected one hundred animal illustrations from the Victorian era, the artist "cut them into three parts and positioned them in a way that that each head fits onto each body onto each tail. The separate parts can be re-united into a million new creatures by pushing three buttons" (Myers, 2015, p. 83). "As a generator of novel lifeforms, the work also refers to crossbreeding and horizontal gene transfer as a driving force of evolution: The constant shuffling of genetic makeup forms a major aspect of evolutionary processes" (Westphal, 2023).

Chinese artist Daniel Lee, born in 1945, also uses digital manipulations and the art of photography to present chimeras

that seem to come from the realm of legends. Using photoshop, the artist reshapes portraits of himself and his friends with animalistic lines. In one portrait, a man's skull is placed in the stretched profile of an ox, in another the woman's nose is as pointed as a rooster's beak. Other forms depict the 12 animals of the Chinese zodiac, such as the tiger, goat, monkey and other animals. Most portraits are entertaining when they look like animals. But when the artist distances his subjects a little from the human, the results are staggering, hovering at the height of horror. (Andrews, 2011)(Picture 13)



**Picture 12.**

*Uli Westpal's Chimaerama*



**Picture 13.**

*Daniel Lee's Year of the Cock*

We can say that the feeling of otherness brought about by having different cultural or racial origins is one of the common features of artists using the chimera form. While the Chimera form was the visualized form of the other and the unknown in the past, today it is in a sense owned by others. In examining this phenomenon, science is now responding to many unknowns, reducing the possibility of danger from unknown and feared areas. In addition, by revealing that different possibilities are possible, science opens up an intellectual discussion ground for those who are others in the area left behind by the uncanniness of chimeras.

## Conclusion

The concept of Chimera somehow bears traces of the manifestations of the Mother Goddess cult. The ancestry of the heroes in Greek myths is often traced back to the father god Zeus in order to give a theocratic legitimacy to the origins of the region to which the heroes belong. Heroes are sometimes presented directly as the sons of Zeus. As the chief god of a patriarchal society, Zeus represents the rationality attributed to the masculine title. The matriarchal culture, which reflects the religious aspect of the hunter-gatherer lifestyle, is much more intertwined with nature. With the spread of agriculture and the transition to settled life, the control of nature and soil now results in the patriarchal culture dominating the matriarchal culture. In this process, the heroic children of the Father god Zeus, one by one, begin to destroy the monsters, i.e. the remains of the ancient culture, which represent the destructiveness of nature. The attempt to dominate nature, which is symbolized by the monsters and wild animals brought to its knees in myths, reaches as far as the Enlightenment, Industrial Revolutions and Modernism, as well as the World Wars and environmental destructions in which some species are now extinct. The stereotypical identity, which took shape as western, white and male with modernism, began to be criticized during the 1960s. In particular, the feminist movement is determinant in other identity politics within these opposition stances. Identity politics, which can express itself within artistic orientations such as performances and installation art, pushes the limits of the body and while doing this, tries to break down cultural codes. In a more direct expression of modernism, one of the basic elements for Western culture is the white male person. Beyond that, women, different races and cultures, foreigners, people with disabilities, people with different sexual orientations and animals are all limited as others. In the studies seen in the examples of chimerism, the borders lose their meaning. At its most basic, the foundations of anthropocentric understanding are shaken by transcending the most basic boundaries between human and animal. Such works are examples where the collage technique of Cubism is brought to a stage that forces the imagination. While Synthetic Cubism breaks the boundaries between painting and sculpture, in examples of chimerism the boundaries between

genres, identities and even the living and the inanimate are eroded. However, in such examples, new genres that did not exist before emerge against the eclectic structure of postmodernism that takes references from the past. This way of crossing the borders with a mythological application opens up new untested options.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Concept - A. Ç, L. A.; Design - A. Ç.; Supervision - A. Ç.; Resources - A. Ç.; Materials - A. Ç.; Data Collection and/or Processing - A. Ç.; Analysis and/or Interpretation - A.Ç.; Literature Search - A. Ç.; Writing Manuscript - A. Ç.; Critical Review - A. Ç.

**Declaration of Interests:** The authors declare that they have no competing interest.

**Funding:** The authors declared that this study has received no financial support.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Fikir-A. Ç, L. A.; Tasarım- A. Ç.; Denetleme-A. Ç.; Kaynaklar-A. Ç.; Materyaller - A. Ç. Veri Toplanması ve/veya İşlemesi A.Ç.; Analiz ve/ veya Yorum- A. Ç.; Literatür Taraması- A. Ç.; Yazıyı Yazan- A. Ç.; Eleştirel İnceleme- A. Ç.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

## References

- Collins, J. (2014). *Sculpture today*. London: Phaidon.
- Çaycı, P. A. (2018, Ağustos). *Mitoloji ve din* (s. 3-12). Eskişehir, Türkiye: Anadolu Üniversitesi.
- Erhat, A. (2017). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Eyüboğlu, S., & Erhat, A. (1977). *Hesiodos eseri ve kaynakları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İlden, S. Y., & Sarıca, S. (2023). Çağdaş sanatta ileri dönüşüm ve çöpün olanaklarını keşfetmek. *Sanat Ve Yorum (41)*, 82-89. doi: 10.5152/AI.2023.221652
- Kac, E. (2007). Life Transformation—Art Mutation. *Signs of life bio art and beyond* (p. 163-180). içinde Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Kaya, A. (2023). Çağdaş sanat formu olarak dijital heykel, dijital heykelin sağladığı yeni olanaklar. *Sanat ve İkonografi Dergisi*(4), 2-9. doi: 10.5152/ArtIcon.2023.1226421
- Leeming, D. A. (2015). *The handy mythology answer book*. Canton: Visible Ink Press.
- Myers, W. (2015). *BioArt altered realities*. London: Thames & Hudson.
- Rosenberg, D. (1999). *World mythology*. Chicago: NTC/Contemporary Publishing Group.
- Sarıç, K. Ö. (2015). Çağdaş Türk seramik sanatında arkeolojik imgelem. *Sanat Dergisi* (28), 37-46.
- Vaage, N. S. (2011). *Hybrids in art theoretical perspectives on art in the age of genetics. The transgenic art of Eduardo Kac*. Bergen: Department of Linguistic, Literary, and Aesthetic Studies University of Bergen.

## Picture References

### Picture 1.

Wall of Messengers. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Museum\\_of\\_Anatolian\\_Civilizations080.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Museum_of_Anatolian_Civilizations080.jpg)

### Picture 2.

Chimera of Arezzo, Etruscan Bronze Statue. [https://en.wikipedia.org/wiki/Chimera\\_of\\_Arezzo#/media/File:Chimera\\_d'arezzo,\\_fi\\_04.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Chimera_of_Arezzo#/media/File:Chimera_d'arezzo,_fi_04.JPG)

### Picture 3.



Eduardo Kac's Enigma. <https://www.ekac.org/gfpbunny.html>

**Picture 4.**

Eduardo Kac's Alba. <https://www.ekac.org/nat.hist.enig.html>

**Picture 5.**

Maja Smrekar's The Human Molecular Colonization Capacity. <https://www.majasmrekar.org/humcc-human-molecular-colonisation-capacity>

**Picture 6.**

The Glowing Sushi Project. <https://www.foodprocessing-technology.com/features/featureglowing-sushi-experimenting-futuristic-food/>

**Picture 7.**

Thomas Grünfeld's Misfits. <http://thibautburgman.blogspot.com/2009/04/thomas-grunfeld-misfits.html>

**Picture 8.**

Kaino's Craft Series, Salmon Layered in Shark Skin. <http://www.glennkainostudio.com/artwork/graft>

**Picture 9.**

Patricia Piccinini's The Young Family. <https://www.kunstmeile.at/en/exhibitions/29-patricia-piccinini>

**Picture 10.**

Kate Macdowell's Ceramic Sculptures. <https://www.katemacdowell.com/invasiverabbit.html>

**Picture 11.**

Kate Macdowell's Ceramic Sculptures. [https://www.katemacdowell.com/miceandmen\\_detail.html](https://www.katemacdowell.com/miceandmen_detail.html)

**Picture 12.**

Uli Westpal's Chimaerama. <https://www.uliwestphal.de/chimaerama/index.html>

**Picture 13.**

Daniel Lee's Year of the Cock. <https://www.sacurrent.com/arts/daniel-lees-modern-day-chimera-haunting-sama-2241676>

## Internet References

Bulfinch, T. (2004). *Bulfinch's mythology*. The Project Gutenberg eBook.

Chan, W. F., & Nelson, J. (2013, January 1). *Microchimerism in the human brain*. National Library of Medicine. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3654737/>

Chan, W. F., Gurnot, C., Montine, T., Sonnen, J., & Guthrie, K. (2012, September 26). *Male Microchimerism in the human female brain*. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3458919/>

Dalton, J. (2019, August 03). *World's first human-monkey hybrid created in China, scientists reveal*. independent. [https://www.inde-](https://www.independent.co.uk/news/science/human-monkey-hybrid-china-or-)

[pendent.co.uk/news/science/human-monkey-hybrid-china-or-](https://www.independent.co.uk/news/science/human-monkey-hybrid-china-or-gan-transplant-stem-cells-embryo-a9037506.html)

[gan-transplant-stem-cells-embryo-a9037506.html](https://www.independent.co.uk/news/science/human-monkey-hybrid-china-or-gan-transplant-stem-cells-embryo-a9037506.html)  
Graft. (2006). Glenn Kaino Studio. <http://www.glennkainostudio.com/artwork/graft>

*Kimerizm nedir? Kimerizm türleri nelerdir?* www.ntv.com.tr. <https://www.ntv.com.tr/saglik/kimerizm-nedir-kimerizm-turleri-nelerdir.rSn-LOl7E7kmqh53M1uLdnQ>

Hamlyn, P. (1969). *New Larousse Encyclopedia of mythology*. Hamlyn House, The Centre, Feltham, Middlesex, England.

<http://www.patriciapiccinini.net>. (14, May 2023). Patricia Piccinini. <http://www.patriciapiccinini.net/a-cv.php>

M.Sc., J. J. (2022, June 2). *The impossible crime (Unless you know about chimeras)*. McGill Office for Science and Society. <https://www.mcgill.ca/oss/article/critical-thinking/impossible-crime-unless-you-know-about-chimeras>

Macdowell, k. (2023, 05 17). *statement*. katemacdowell.com. <https://www.katemacdowell.com/statement.html>

Okinaka, B. (2008, April 6). *Glenn Kaino - Interview with an artist*. discover nikkei. <https://discovernikkei.org/en/journal/2008/4/6/glenn-kaino/>

Piccinini, P. (2019, February). Your place is my place. (R. Braidotti, Interviewer). <http://www.patriciapiccinini.net/a-essay.php?id=110>

Shrivastava, S., Naik, R., Suryawanshi, H., & Gupta, N. (2019, May-Aug 23(2)). *Microchimerism: A new concept*. National Library of Medicine. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6714269/#:~:text=Microchimerism%20is%20the%20presence%20of,trafficking%20between%20mother%20and%20fetus>.

Vidyasagar, A. (2016, september 29). *Human-animal chimeras: Biological Research & Ethical Issues*. LiveScience. <https://www.livescience.com/56309-human-animal-chimeras.html>

Westphal, U. (2023, 05 17). *Chimaerama*. uliwestphal.de. <https://www.uliwestphal.de/chimaerama/index.html>

Zimmer, C. (2013, september 16). *Science*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2013/09/17/science/dna-double-take.html>

## Yapılandırılmış Özet

İlk çağdaki insanlar, bilimsel bilginin yoksunluğunda, kendilerini çevreleyen doğayı anlamaya yönelik sorular sormuş ve bu sorulara cevaplar aramışlardır. Mitler bu cevap arayışlarının sonuçlarından birisidir. İlkel insanlar kendi sınırlı bilgileriyle, nedensellik ilişkileri kurarak doğa olaylarına bir anlam vermeye çalışmışlardır. Bu anlam verme çabalarında insanın kendisi ve çevresindeki hayvanlar başlıca başvuru noktalarından olmuştur. İnsan aynı zamanda kendisine bakarak, doğa olaylarını kendi davranışlarıyla ilişkilendirmiştir. Bu şekilde mitlerin nasıl oluştuğunu açıklayabiliriz. Bu anlamda öfke gibi yıkıcı bir duygu insanların etrafındaki vahşi ve korkutucu hayvanlara başvurularak görsellik kazanmıştır. Doğanın yıkıcılık gibi farklı yönlerinin biçim kazanmış halleri olan mitolojik canavarlar bu duruma örnek gösterilebilir. Doğa ile daha fazla iç içe yaşanan dönem olan avcı toplayıcı süreçte, doğanın hem bereketli ve üretken yönü hem de ürkütücü yönü kadınlık ile ilişkilendirilmiştir. Böylece doğaya kişilik kazandırılarak tanrıça olarak kabul edilmiştir. Bu duruma paralel olarak en temelinde Neolitik Dönemde, Anadolu'da karşılaşılan kadınlık uzuvları vurgulanmış şişman kadın heykelticiklerinin yansıttığı inanç sistemi, binlerce yıl boyunca gelişmiştir. Bu bağlamda bölgesel ve süreçsel yorumlara da bağlı olarak ana tanrıçanın farklı isimleri oluşmuştur. Yunan Mitolojisi özelinde bir şekilde bereket ve toprak tanrıçaları olan Artemis, Rhea, Demeter ve Gaia'nın da birbirleri ile ilişkili ve hatta aynı tanrıçanın farklı yorumları olduklarını iddia edebiliriz. Hangi isimle olursa olsun ana tanrıça inancı binlerce yıl büyük bir coğrafya da egemen olmuştur. Bahsi geçtiği üzere eski Yunan Kültürü için de bu durum istisna değildir. Yerleşik hayata geçilmesi ve kuzeyden gelen savaşçı halkların ataerkil kültürlerinin baskın hale gelmesi ile birlikte ise anaerkil kültürün anlatıları baskın kültür içerisinde geri plana itilmiş ve farklı bir şekilde yer edinmiştir. Bu aşama sıralamasında sonradan gelen kültürün tanrısı ya diğer kültürün tanrılarını alt eder ya da öncekilerin babası ya da anası olur. Bu sebeple bütün canavarların hepsi bir kadın olarak Ana Tanrıçanın ürünlerine dönüşmüşler ve doğanın tekinsiz ve tehlikeli halinin görsellik kazanmış halleri olarak tanımlanmışlardır. Bu canavarlara birçok kültürün anlatılarında rastlanmaktadır.

Rüzgârın ya da fırtınanın canavarlaştırılması biraz daha Mezopotamya ve dolaylı olarak Anadolu etkileri içermektedir. Bu metnin konusu olan Kimeria'nın izini sürdürdüğümüzde ona benzeyen başka yaratıklar ile de karşılaşırız. Benzer olarak Mezopotamya da görülen Lamaştu ve Pazuzu gibi tanrısal varlıklar rüzgâr ve salgın hastalıklar ile ilişkilendirilirdi. Bu metnin konusu olan Yunan Mitolojisindeki aslan kafalı, keçi gövdeli ve yılan kuyruklu canavar ise Kimeria olarak adlandırılmıştır. Kimeria Ana tanrıça ile ilişkili olarak hem tanrıçanın torunu hem de dişi bir canavardır. Kimeria ile ilişkili olan kahraman ise Belleprontestir. Anlatılarda Bellerophon'tes'in yolu Anadolu'nun Akdeniz kısmında yer alan Lykia ülkesine düşecektir. Bir anlamda hem Kimeria'nın hem de Bellerophon'tes'in yurdu Lykia'dır. Başkentleri Arna (Xantos) olan Lykialıların Letoon isimli kenti bir diğer Ana Tanrıça olan Leto ve onun çocukları olan Apollon ve Artemis'e adanmış olan dinsel başkenttir. Lykia'luların anaerkil bir toplum olup olmadıkları tartışılırken bu durum ana tanrıça kültürüne verdikleri değeri gösterir. Lykia kültürüne değinmemizin sebebi Kimerianın neden bu kültürden çıktığının ve bu yaratık ile paralel olarak Bellerophon'tes'in hikayesinin sonunun daha iyi anlaşılması içindir. Bellerophon'tes hikayesinden sonra, parçaları tek başlarına da bir anlam ifade eden bu çok kimlikli canavar bir sembole dönüşmüş ve günümüzde biyoloji, psikoloji ve sanat gibi farklı alanlar için başvuru kaynağı haline gelmiştir. Bir beden içerisinde farklı kimliklerin bir arada var olabilmesi anlamına gelen kimerizm özellikle biyoloji alanında gen teknolojisinin ilerlemesiyle birlikte bilimsel bir taban kazanmıştır. Aynı bedende farklı gen kodlarına rastlanması doğada da insan dahil gerçek kimeriaların var olduğunu kanıtlamıştır.

Teknolojinin gelişmesi sanatı da etkilemiştir. Özellikle gen teknolojisi gibi teknolojilerin gelişmesi ile sanat da bu gelişmelerden nasibini almıştır. Gen teknolojisi kullanılarak üretilen sanatsal çalışmalar ile yapay yolla da kimerialar üretilmiş ve sanat eseri olarak sunulmuştur. Bu çalışmalar ile birlikte insan, hayvan ve bitki genlerinin bir bedende var olabildiği örneklerin ortaya çıkması birçok etik tartışmaya yol açmıştır. Sanat, yakın gelecekte daha sıklıkla karşılaşılabilecek bu örnekler için günümüzde etik sınırların yeniden belirlenmesine yönelik bir tartışma alanı açmaktadır. Günümüzde popüler ve alternatif kültür yayınları içerisinde de kavram olarak kimeria örneklerine rastlanılmaktadır. Bu çalışmada, Kimeria olarak adlandırılan, yaratıkların çağdaş sanat tarihindeki karşılıklarına değinilecektir. Çalışmanın ilk bölümünde mit olarak Kimeria'nın mitolojik hikayesine değinilerek temsil ettiği değerler anlaşılacaktır. Bu değerler ışığında günümüzdeki biyoloji alanında Kimeria kavramı ele alınarak metnin alt yapısı oluşturulacaktır. Biyolojideki Kimeria kavramının açtığı tartışma zemini ileri dönüşüm ya da kimlik politikaları gibi tartışma alanlarına yorum katarken, kolaj gibi postmodernist üretim şekillerine de farklı bir boyut katmıştır. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan kimlik politikaları ile birlikte kimliği oluşturan sınırlar ve tanımlamalar tartışılmaya başlanmıştır. Kimeria gibi bir kavram ile birlikte bu sınırlar belirsizleşmiştir. Bu tartışmalar sanat alanında da karşılığını bulmuştur. Son bölüm ile birlikte sanatsal örnekler ele alınacaktır. Kimeria'nın arka planı ile birlikte günümüzdeki Kimeria kavramının sanat alanındaki karşılıklarına değinilecektir.

# Günümüz Sanatında İmge Mitos İlişkisi Kapsamında Toplumsal Olguların Sanat Eserine Yansımaları

Exploring the Interplay of Social Phenomena and Artistic Expression: an Examination of the Image-Mythos Relationship in Contemporary Art

Deniz KARTAL KARA 

Afyon kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye



## ÖZ

İnsanın yaşam mücadelesinde doğanın sonsuzluğundan seçtiği ilk taş parçasını şekillendirerek yeniden adlandırması bilim, teknoloji ve sanatın başlangıcı olarak tanımlanabilir. İnsanlığın doğada var olmak için gerçekleştirdiği mücadelesi büyüsel, mitik arketipleri ve aynı zamanda bireye, topluma denge ve düzen getiren ilk örnek modelleri oluşturmuştur.

Mitler, arkaik toplumların dünyayı algılayışlarını ve yaşam düzeni tasarımlarını sembolik bir dille ifade eden anlatım biçimidir. İlk çağlardan günümüze mitler, yaşam için gerekli bilgileri içeren formüller gibidir. Bu, insanlık için; kaostan kozmosa varma, toplumsal ve bireysel boyutta denge ve düzene ulaşma olgusudur. Avlanmak için mağara duvarlarına avlayacakları hayvanların resimlerini çizen, dans eden ve aksiyon sesleri çıkaran ilk insan, ilkel ritüelleri ile birlikte sanatın ilk formlarını oluşturmuştur. Bu çalışmada mitos ve insan ilişkisinin çağdaş sanata yansımalarının değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Araştırmada, çağdaş sanatçıların mitlere, arketiplerden ne ölçüde farklı bir işlev yüklediği sorusunun cevapları aranmış, imge mitos ilişkisi bağlamında toplumsal olguların sanat eserine yansımaları seçilen eserler üzerinden analiz edilmiştir.

Çağdaş sanatçı, mitik konuların anlatısal içeriğine değil, sembolik yorumlar aracılığıyla kendi çağının olay ve olgularına yönelmektedir. Çağdaş sanatçılar güncel olay ve olguları aydınlatmak için arketiplere ve mitlere başvuruyor. Bu bağlamda, çağdaş sanatta mit, söylencenin bir tasviri olarak değil, çağdaş olayların sembolik bir temsili, toplumsal-siyasal çatışmalara tepki ve eleştirel söylem olarak öne çıkmaktadır. Başka bir deyişle, mitolojiye dayanan yirminci yüzyıl sanat eserleri genellikle toplumsal streslere karşı tepkileri ortaya koymaktadır. Böylece savaş, şiddet, insani olmayan her türlü olay ve olgu metaforlarla kavramsal bir biçim kazanıyor. Belki de sanatçı, bugünü asırlık insan dürtüleri ve motivasyonlarıyla birleştirerek herkes için erişilebilir ortak bir zemin inşa etmek istiyor.

**Anahtar Kelimeler:** Mitos, çağdaş sanat, arketip, toplumsal olgular, eleştirel tepki

## ABSTRACT

Man's renaming of the first piece of stone he chose from the infinity of nature in his struggle for life by shaping it can be defined as the beginning of science, technology and art. Humanity's struggle for existence in nature has created magical and mythical archetypes, as well as the first exemplary models that bring balance and order to the individual and society.

Myths are a form of expression that expresses the thought system of archaic societies in a symbolic language. From the earliest ages to the present day, myths are like formulas containing the necessary information for life. For humanity, this is the phenomenon of arriving at the cosmos from chaos, reaching balance and order in the social and individual dimension. The first people, together with their primitive rituals, created the first forms of art. This study aims to evaluate the reflections of the relationship between mythos and human beings on contemporary art. The research seeks to answer the question to what extent contemporary artists attribute a different function to myths than archetypes, and analyzes the reflections of social phenomena on artworks in the context of the relationship between image and mythos through selected works.

Contemporary artists use archetypes and myths to illuminate current events and phenomena. In this context, myth in contemporary art does not stand out as a depiction of myth, but as a symbolic representation of contemporary events, a reaction to socio-political conflicts and critical discourse. In other words, twentieth-century artworks based on mythology often reveal reactions to social stresses.

**Keywords:** Mythos, contemporary art, archetype, social phenomena, critical reaction

Geliş Tarihi/Received: 15.09.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 11.03.2024

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Deniz KARTAL KARA  
E-mail: deniz2kara3@yahoo.com.tr

Cite this article as: Kartal, K. D. (2024). Exploring the interplay of social phenomena and artistic expression: an examination of the image-mythos relationship in contemporary art. *Art and Interpretation*, 43(1), 65-76.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

## Giriş

İnsanın içinde yaşadığı doğayı ve evreni anlamlandırma çabasının ürünü olan mitler, kolektif bilinçdışı aracılığıyla nesilden nesile aktarılan kültürün canlı bir tanığı, toplumsal kodların görsel ve işitsel bir formu olarak tanımlanabilir. Carl Gustave Jung'a göre mit, tüm insanlarda kodlanmış bilgeliği ifade eder. Psikanalitik teorisi büyük ölçüde Jung'un kine dayanan Joseph John Campbell'a göre mitler ve rüyalar, bazı açılardan farklılık gösterebilir de kökenlerini bilinçdışı fantezi kuyularından alırlar (Joshi ve Hariyani, 2020, s. 183).

Tüm insanlarda evrensel bir veri olarak kalıtsal yolla bulunan kolektif bilinç dışının yapısını ise arketipler oluşturmaktadır. "Arketip" kelimesi, Yunanca "arke" - "başlangıç" ve "typos" - "desen" köklerinden türetilmiş olup "prototip", "proto-form", "birincil tip" anlamlarına gelir. Arketipler, mitlerin, masalların ve sanatsal hayal gücünün ürünlerinin altında yatan orijinal, temel imgeler ve motiflerdir. Jung "kolektif bilinçdışı" ve "arketip" kavramlarını psikoloji bilimine kazandırmıştır. Arketipsel imgeler en temel anlamıyla, varlıkları sanatsal uygulamalarda, rüyalarda, ilkel dinlerde ve mitolojilerde belirli örnekler yoluyla su yüzüne çıkan ve kolektif bilinçdışı içerikleriyle anlamlandırılmış, evrensel ve başlangıçtan beri var olan imgelerdir (Macey, 2000: 19).

Arketipler semboliktir, geniş ve genellikle belirsiz metaforlardır. Arnheim'in (2009, aktaran Erim ve Coşkun Onan, 2021, s. 4) belirttiği gibi sembol kavramı, simge benzeri bir anlamda kullanılmaktadır, buna göre imgelerin, gösterge, resim ve simge'den oluşan üç tür işlevsel özelliği bulunduğunu belirtmektedir. Arketiplerin biçimsel varlığını oluşturan bilinçli imge ya da sembol, onu biçimleştiren bireyin öz yaşantılarına ve bilinçli deneyimlerine dayandığından o, bilincin bilgi ve içeriklerini taşımaktadır.

Toplumların yaşadıkları coğrafyaya ait kültür katmanları içinde yer alan mitler, uygarlıklarının temsili olup toplumların gündelik yaşamlarında deneyim öncesi bir duruma ulaşarak topluma yön verir ve yönetirler. İnsan bilincini, onu besleyen kaynakların gücüne yönelen mitler, bireyi sosyal grubun ihtiyaçlarına göre biçimlendirir. Bu şekilde birey, toplumsal yapının organı haline gelir. Bir sembol-ler örgütü olan mitoloji, uygarlıkları harekete geçirici esin kaynağı olarak bilinci yönlendirme gücüne sahiptir. Bu şekilde birey hem toplumsal düzenle hem de evrensel uyumla barışık bir düzeni deneyimler. Birey kendisiyle (mikrokozmos), toplumla (makrokozmos) ve evrenle uyum sağlar.

Mitler, hem insanın doğaya ilişkin gözlemlerini hem de insanlık durumlarını açıkladıkları için sanatın olduğu kadar bilimin de başlangıcını oluşturmuştur. İnsan bilimsel keşiflerin, teknolojik gelişmelerin ya da insanlığa dair olguların, davranışlarının kökenlerini ve ilkel arketiplerini mitlerde bulmuştur. Örneğin, yeryüzünde yürüyen ilk robot Hephaistos tarafından bronzdan şekillendirilerek yaratılan Talos adındaki bir devdi (Mayor, 2018). Öte yandan günümüzde başta psikoloji, tıp, iletişim ve sosyoloji alanları olmak üzere bilim alanında mitolojik terimler terminolojik bağlamda çokça kullanılmaktadır. Truva Atı, Hypnos, Mitomani, Narkissos, Pygmalion Etkisi, Aşil, Orestes Sendromu, Persephone, Andromeda, Adonis, Cassandra, Oidipus, Atreus, Elektra, Medeia Kompleksi vb. psikoloji literatürü bağlamında örneklenebilir. Benzer şekilde astronomide çoğu gezegenin adı mitoloji kaynaklıdır. Mitolojik terimler gündelik yaşam dilinin de imgeleri haline gelmiştir. Örneğin Aşil topuğu, güvenlik açığını tanımlarken, Tantal işkenceleri sonsuz korku, açlık ve susuzluğu, Herkül sütunlarına ulaşmak sınırı

ulaşmak, Ariadne'nin ipliği ise klavuz ipliği anlamlarında kullanılmaktadır. Benzer şekilde toplumların bayramlarının kökleri mitlerin evrilmiş halidir.

## Yöntem

Bu çalışmada, çağdaş eserlere konu, terim veya kavram olarak yansıyan mitin, bağlamsal ayrıntılarına yönelmek amaçlanmaktadır. Günümüzde çağdaş sanat kavramı içerisinde yer alan eserler incelendiğinde birçok sanatçının eserlerini oluştururken mitoloji ile bağ kurduğu, mitolojiden yararlandığı, mitolojiye göndermeler yaptığı ve eserlerinde bireysel mitler ortaya koydukları görülmektedir. Bu çalışmada sanat ve mitoloji arasındaki ilişkinin temel doğası ve devamlılığının potansiyel nedenleri amaçlı örneklem yöntemi ile seçilen eserler üzerinden literatür ve tarama modelleri kullanılarak incelenmektedir.

### Mitos (Mythos) ve Sanat İlişkisi

Antik dönem Yunan dünyasında sekiz bilgi kavramı vardı: Theos (Tanrı), kosmos (evren), physis (tabiat), bios (yaşam), astron (gök-yüzü, yıldızlar), geo/gaia (yeryüzü), anthropos (insan) ve mythos (söylence)'dur (Beğenç, 1974, s. 7). Eski Yunan dilinde söz kavramı için bir değil üç kelime vardır: Biri "mitos", diğeri "epos", üçüncüsü ise "logos". Mitos, söylenen ya da duyulan sözdür, masal, hikâye, efsane anlamına gelir. Ancak mitoslara güvenilemez. Tarihçi Herodot mitos tarihsele değeri olmayan, güvenilir bir söylenti olarak adlandırırken, Platon onu gerçeklikle ilgisi olmayan, uydurulmuş, boş ve gülünç bir masal olarak tanımlar. Logos ise gerçeğin insan sözüyle dile gelmesidir.

Epos, belli bir düzen ve ölçüye göre söylenen ve okunan sözdür. Ozanın sözünü tanımlayan epos, şiir, destan, ezgi anlamlarına gelmiş ve bugün bütün Batı dillerinde epik ve epepe olarak yerini almıştır. Mitos söylenen sözün, anlatılan öykünün içeriği ise, epos da onun doğal olarak aldığı ölçülü ve dengeli biçimdir (Erhat, 1996, s. 5). Mitos ile sanat arasında sürekli ve yakın ilişki vardır. Sanat mitosun yorumlarla hem taşınmasını hem yeniden üretilmesini sağlarken, mitos sanatın biçimsel anlamda temelini oluşturduğu gibi aynı zamanda onun kökenini, kaynağını oluşturur.

Mitos, insanlığa dair doğru, iyi ve güzel olanı keşfetmeye yönelik bir düş, belki de bir rüyadır. Sanat eseri de topluma rehberlik etme kabiliyetiyle bu güzelliği bulma rüyasını kapsar. Mitsel imgelerin yaşama nasıl anlam yüklediği, toplumsal örgütlenişine bağlıdır. Bu durum ise deneyim ve düşünme yoluyla açığa çıkan bir olgudur. Deneyim zaman içinde bilime, düşünme ise sanata varır. Kolektif belleğin yansımaları olan mitosları Freud (aktaran Atalay, 2016); insanların bilinçaltı arzuları, istekleri, korku ve iç çatışmalarının birer yansıması olarak yorumlamıştır.

Her toplumun ve kültürün zaman içinde kendi sanat formlarını yarattığı, kültür ve inançlarının sanat eserlerine yansıdığı bilinmektedir. Günümüzde sanat formlarına evrensel bir boyutta yaklaşıldığında, bunların tüm insanlığa ait olduğu ve sanatçıların mitleri ve formları bu bağlamda ele aldığı görülür.

Mitoloji, sanatın sırsılık gelişimi için tükenmez bir fikir ve imge deposudur. Ancak sanat ve mit arasındaki ilişki yalnızca konunun illüstratif bir tekrarı değildir. Miti epos, resim vb. çeşitli sanat türleriyle ifade eden sanatçı, onu sanatın nesnesi haline getirip kendisiyle özdeşleştirerek sosyo-tarihsel ve estetik sorunları ortaya koymak için toplumla yeni bir iletişime dönüştürür. Mitler, sanatçıların ilgi çekici hikâyeler ve karakterlerle estetik bir haz dili yaratmak için başvurdukları bir kaynak olabileceği gibi çağın getirdiği sorunlara tepki ve çözüm yolu olarak başvurdukları bir kaynaktır.

Çağdaş sanatta, mitlerin betimleyici anlatı içeriğinden veya farklı medyumlarla tekrarlanmasından ziyade kuramsal tema



ve sembolik yorum ön plana çıkar. Özellikle modern sanat hareketlerinde objektif anlatının yerini süjeye bırakması, nesne temelli illüstratif betimlemenin yerini imgenin alması ile mitin sözel hikayesinin yönü imgeye döner. Böylece, mitin anlamsal içeriği, geçmişin katmanları üzerinde büyüyerek güncel olanı çerçeveseler.

Sanatçının iç ve dış gerçekliğini forma dönüştüren tinsel ve rasyonel bir eylem olan sanat üretimi, çağın dünya görüşü değişse bile asla değişmeyen insanlığa dair özellikleri canlı tutar. Bu bağlamda mitik arketipler sanatın kaynağını oluşturduğu gibi işlevsel bir yapıya sahiptir. İnsanlık için sadece yaşamı dengeleyici edebi sanat ürünleri değil, aynı zamanda bireysel ve toplumsal yapıları anlamak için işaret levhaları ve paratonerlerdir.

Yapıtlarıyla mitlerin uzak anlamlarına yönelen sanatçılar mitlerin evrensel sembollerine önemli işlevler yükleyerek onları yeniden tanımlamışlardır. Örneğin 1943'te Mark Rothko ve Adolph Gottlieb amaçlarının şiirsel ifade yoluyla mitleri modernize etmek ve mitlerin içeriğini kendi deneyimleriyle yeniden tanımlamak olduğunu açıklarken, benzer şekilde Sandro Chia, sanat yaratımını, özel ve mitsel imgelerin, bireyin tarihiyle bağlantılı kişisel işaretlerin, kültür ve tarihle bağlantılı kamusal işaretlerin, eserin potasında harmanlanması olarak tanımlamıştır (Berstock, 1993, s. 158).

Çağdaş eserlere konu, terim veya kavram olarak yansıyan mitin bağlamsal ayrıntılarına yönelindiğinde, mit ve eser arasındaki ilişki bu çalışmada metaforik anlatım, tepkisel, eleştirel ifade, sosyal olgular ve arketipler gibi bağlamlarla ilişki kurularak araştırılmaktadır.

### Çağdaş Sanatta Venüs'ün Eleştirisi

Mitler günümüz tüketim toplumunda kültürel bir ilham kaynağı olmaya devam ederken, güzellik imgesi Venüs yirminci yüzyıl sanatında yalnızca estetik ideallerin kadınla ilişkilendirilmesi olarak değil, aynı zamanda kadına yönelik cinsel kimlik söylemlerinin eleştirel bir imgesi, hatta yıkıcı bir tasvir olarak da yansır. Francis Picabia, Niki de Saint Phalle, Fernando Botero, Michelangelo Pistoletto, Joel-Peter Witkin, Larry Rivers, Gina Pane, Claudio Bravo, Marcel Duchamp, Yasumasa Morimura gibi sanatçıların bazı eserleri klasik güzellik anlayışına meydan okumaktadır.

Örneğin, Francis Picabia aşk tanrıçası Venüs'ü "Venüs ve Adonis" (1925) adlı eserinde rahatsız edici bir deformasyonla adeta yaratık olarak yorumlar. Niki de Saint Phalle, "Siyah Venüs" (1965-1967) adlı çalışmasında Willendorf Venüsü'ne atıfta bulunarak, klasik güzellik kavramını abartılı özelliklere sahip bir beden imgesiyle dönüştürür. Benzer şekilde Fernando Botero, "Broadgate Venüsü" (1989) adlı yapıtında, bedensel uzuvların abartıldığı, şehvetli bir beden imgesiyle klasik güzellik anlayışını sarsar. Michelangelo Pistoletto "Paçavraların Venüsü" (1967) adlı eserinde, alçıdan yapılmış bir Venüs heykeline paçavralar ekleyerek ideal güzellik kavramını değersizleştirir. Benzer şekilde Man Ray, "Restore Edilen Venüs" (1936) adlı eserinde, başsız ve kolsuz Venüs heykelinin alçı kopyasını ipe bağlayarak baskıcı cinsel normlara meydan okur. Joel-Peter Witkin, "Botticelli'nin Venüsü" (1982) adlı çalışmasında, Sandro Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" adlı ikon resmini transseksüel bir figürle yeniden yorumlayarak cinsel kimliği sorgular ve kalıplaşmış güzellik anlayışına yönelik eleştirisini ortaya koyar. Larry Rivers, Manet'nin "Olympia" tablosunu referans aldığı, "Olympia'yı Siyah Yüzlü Seviyorum" (1970) adlı çalışmasında figürlerin beden renklerini dönüştürerek ırkçı tutumları sorgular. Benzer şekilde Yasumasa Morimura, Manet'nin "Olympia" tablosuna referansla Olympia'nın yüzünü kendi yüzüyle (bir erkek yüzüyle) değiştirdiği "Modern Bir Olympia" (2018) adlı eserinde, Batı resminin kanonlaşmış eserlerine müdahale ederek cinsel kimlik ve ırkçı yaklaşımlara göndermeler yapmaktadır. Manet'nin Olympia'sı 19. Yüzyılın ikinci yarısı-

nın başlarında mitolojik geleneğin ikonik güzellik anlayışını tanrıça figürü yerine bir hayat kadını imgesiyle değiştirerek sarsmıştı. Ancak Manet'nin Olympia'sı erkek egemen kültürün cinsel olarak nesnelleştirilmiş kadın kimliğine bir sorgu ortaya koymazken ve hatta kadın bedenini nesnelleştirerek erkek bakışını ortaya çıkarırken, Morimura değer sistemi içerisindeki kolektif hafızayı geri çağırarak, medeniyetler çatışmasının ortasında kalmış bireylerin duygularının yıkımını yıkıcı bir eylemle dışsallaştırmaktadır.

Gina Pane gibi performans sanatçıları, bedene zarar vererek ataerkil toplumun kadın bedenine dayattığı imaja saldırır. Claudio Bravo, Venüs (1982) adlı eserinde Velazquez'in "Aynada ki Venüs"ünü (1647) yaşayan bir kadın imgesiyle değiştirerek cinsel kimliğe sembolik gönderme yapar. Marcel Duchamp'ın, Giorgione, Tiziano ve Manet'nin Venüs'lerine ve Courbet'nin "Dünyanın Kökeni"ne göndermeler içeren "1- Şelale 2- Aydınlatıcı Gaz" (1969) adlı eseri (enstalasyon), kadınların cinsel obje olarak sunulmasına yönelik şiddetli bir eleştiridir. Salvador Dalí'nin 1939'da başladığı kişiselleştirilmiş Freudyen Venüs yorumları serisi, tanrıçada cisimleşen erotizmin iyileştirici güçlerine ihtiyaç duyduğunu hissettiği İkinci Dünya Savaşı'nın şiddetine bir yanıt olarak yorumlanabilir. Belçikalı Sürrealist ressam Paul Delvaux'un "Uyuyan Venüs"ü (1944) Brüksel'in bombalanmasına gönderme yapar. Bu resimde, bir iskelet ve tedirgin figürler tarafından kuşatılan tanrıça, ölümle yüzleşen güzelliği gösteren Rönesans ve Barok ahlakçı alegorilerinin modernleştirilmesinin bir örneğini sunar (Berstock, 1993, s. 164). Robert Rauschenberg, Crocus'unda (1962) Venüs imgesini farklı imgelerle (askeri kamyon, sivrisinekler, futbol topu) yan yana getirerek yaşanan toplumsal olgulara kavramsal göndermeler yapar.

### Jeff Koons'un Balon Venüs'leri

Çağdaş sanat ile antik dünya arasında bağ kuran sanatçılardan biri olan Jeff Koons, antik Batı sanatının köklerine ait imgelerle kitle toplumuna ait imgeleri yan yana getirdiği çalışmalarında izleyiciyi çağdaş olan ile antik olan arasında metafizik bir diyalogun içine sokmaktadır. Antik Yunan ve Roma sanatının tanrı ve tanrıçaları yeniden üretilen heykelleriyle, antik çağın imgeleri bağlamlarından kopararak ironik bir dille çağdaş bağlamlara taşınmış ve göz kamaştırıcı bir parlaklıkla yorumlamıştır. Sanatçının Yunanistan'ın Hydra adasındaki Project Space Slaughterhouse'da açılan Apollo sergisinde, klasik sanat anlayışının temsili olan Tanrı Apollo'nun elinde altın bir lir ve animatronik bir pitonla renkli bir şekilde tasvir edilmesi kavramsal bir tezat oluştursa da modern çağın kültürel bir ikon olarak kitsch'e gönderme yaptığı söylenebilir. Apollo heykelini bağlamından koparıp tüketim kültürünün bir ikonuna dönüştüren heykel enstalasyonu, izleyiciyi duvarları Pompei fresklerini canlandıran vinil kaplı bir mekânda karşılamaktadır (Görsel 1).



### Görsel 1.

Jeff Koons, *DESTE Vakfı işbirliğiyle Hydra Mezbahası'nda "Apollo Kithara" sergisi* (2019-2022)

Koons, Ana Tanrıça kültüne ve Roma aşk tanrıçası imgelerine referanslar içeren "Balon Venüs" heykellerinde, kadın bedenini çağdaş üretim teknolojileriyle dönüştürerek ve çağdaş estetik ile arkeolojik örnekler arasında bağlantılar kurarak bunları popüler kültür söylemleriyle yeniden yorumlar. Koons'a göre bu heykeller «yaşam, doğurganlık ve üreme hakkında bir diyalog aracı» oluşturmaktadır. Onlar, insanlığa mesajı sonsuza dek yankılanacak olan, nasıl yaşanacağına dair hayati bilgilerin taşıyıcılarıdır. "Farnese Hercules" (2013) adlı eserinde Koons, Hercules'in omzuna yerleştirilen parlak mavi kürenin "evrenin enginliğini ve aynı zamanda tam burada, tam şimdi olmanın samimiyetini temsil ettiğini" söylemektedir (Phaidon, tarih yok).

Koons'un çalışmalarındaki form izleyiciyi mitolojik bir imgeye yönlendirirken, aynalı yüzeyin yansıtıcı etkisi dış imgenin yüzeyine yansımaları sağlayarak idea ile dış dünya arasında bir bağ kurmaktadır. Willendorf Venüsü ve Lespugue Venüsü gibi bereket idollerine gönderme yapan "Balon Venüsler" (Görsel 2), sadece malzemenin dönüşümünü değil, aynı zamanda onun imgesel dönüşümünü de yansıtmaktadır. Koons'un mitolojik figür ve imgeleri işlevlerinden ziyade, tüketim toplumunun imgeleri olarak metalaştırdığı, bu çerçevede kitsch ile yakın bir ilgi içine girdiği söylenebilir. Bu antik imgelerin metalaştırılması veya sanatçının kitsch olana yaptığı vurgu kapitalist kitle toplumuna göndermeler yaptığı gibi popüler kültürün ironisini de yüklenir.



**Görsel 2.**  
Jeff Koons, *Balloon Venus*, 2008-12.

Koons'un ünlü "Temel Reis"i (2009-2011) ise, Amerikan zihniyetinin temel yönlerine bir gönderme olmakla birlikte, aynı zamanda Yunan mitolojisindeki Hercules gibi figürlere de açık bir gönderme yapan kahramanlık sembolüdür (Ekathimerini, 2022).

Jeff Koons malzemeyi manipüle ettiğini söylemektedir. Koons "Balon Köpek"i bir Truva atı olarak tanımlar. İçinde bir sır sakladığını ve bu sırın izleyici tarafından bulunmasını beklemektedir. İzleyicinin nesnelerin sadece dış görünüşünü değil içlerinde ne olduğunu da düşünmesini istiyor. "Onları bir bağlama yerleştiriyorum ya da nesnelerin kendi içindeki belirli bir kişilik özelliğini geliştirecek bir malzemeyle sunuyorum... Ben tüketim ikonları yaratmaya değil, tüketim nesnelerinin neden ve nasıl yüceltildiğini deşifre etmeye çalışıyorum" (Dazed, 2022). Sanatçının açıklamalarından da anlaşılacağı üzere, Koons'un Yeni Pop Art olarak tanımlanan eserleri, tüketim kültürünün parlak ve renkli dünyasından sıradan nesnelere yücelterek tüketim toplumuna aynı dille yöneltilen bir eleştiri niteliği taşır.

## Nancy Spero'un Eserlerinde Kadına Yönelik Şiddet Eleştirisi

1960'larda kadınların kendi sorunlarını çözme arayışına dayanan ikinci dalga kadın hareketleri içinde yer alan Amerikalı sanatçı Nancy Spero, Vietnam Savaşı'na karşı protestolardan insan hakları ve özellikle kadın hareketlerine kadar sosyal, politik eleştirilerini mitolojik figürler ve ikonografi aracılığıyla sanatına taşımıştır. Spero'nun mitik arketipsel metaforlarla yüklü çalışmalarında mitolojik karakterler güncel olgularla yorumlanarak kadına yönelik ayrımcılık ve toplumsal cinsiyet eleştirisine dönüşmektedir. Spero'nun 1980'lerden itibaren parşömenler üzerine yaptığı büyük ölçekli resimlerindeki kadın imgesi "Sheela-na-gig", Kelt bereket ve yıkım tanrıçasını temsil etmektedir. Spero, bu imgeleri farklı roller oynadıkları ve geniş alanlarda farklı etkileşimlerde buldukları, çelişkili ve çatışmacı hale geldikleri farklı bağlamlarda tekrar tekrar kullanmıştır. Sanatçının eserlerinde, yeni bir tarihsel anlam mitolojik ya da modern imgelere nüfuz eder ve onlara yeni anlamlar kazandırır, ancak geleneksel içerikleri korurlar (Isaak, 1996, s. 25).

Sosyal ve kültürel arketiplerin altında yatan güç ve şiddet dürtüleriyle ilgilenen sanatçı, sıklıkla savaş kurbanlarını, tarihin dışlama eğiliminde olduğu figürleri tasvir etmektedir. Spero'nun 1960'larda ürettiği, büyük ve vahşi anne arketipinin yer aldığı "Siyah Resimler", kadına yönelik şiddetin yanı sıra sosyal ve siyasi protesto imgeleri de içermektedir. Örneğin, "Şilide İşkence" (1974) ve "Kadınlara İşkence" (1976) gibi eserleri Latin Amerika'da kadına yönelik şiddete karşı protest bir söylemle yüküldür.

Sanatçı eserlerinde Uluslararası Af Örgütü raporlarından alınan gerçek işkence anlatılarıyla geçmişin görüntülerini yan yana koyarak yaşanan zamanı görünür kılmaktadır. Bu kadınların hikâyeleri, kadınların kolektif tarihinin bir parçasıdır. Bu bağlamda, Spero'nun eserlerinde tekil kimliğin yerini insanlık tarihinin ilk örneklerinden günümüze uzanan kolektif bir kimlik alır. Orta çağda bir cadının asıldığı sahne, sırtına bağladığı çocuğuyla Vietnamlı bir kadının, bir Gestapo subayının kişisel dosyaları arasında bulunan bir fotoğraftan alınan çıplak bağı bir kadın imgesinin, Artaud'nun işkence görmüş hayali kızlarının yanında yerlerini alırlar (Isaak, 1996, s. 22).

Spero'nun "Sheela-Na-Gig at Home" (1996) adlı çalışması, kağıt üzerine el baskısı ve baskı kolaj, video, çamaşır ipine asılmış iç çamaşırı ve giysilerin arasına asılmış, kadın doğurganlığının sembolü olan Sheela-na-gig figürlerinden oluşur (Görsel 3). Sanatçı bu çalışmasında arketipik bir imgeyi bağlamından kopararak güncel sosyal bir bağlama yerleştirir. Withers'e (Withers, 1991, s. 51) göre Spero'nun Sheela imgesini kullanması, birçok kültürden ve zamanın ötesinden mitik ve arketipik kadınları geri kazanmaya yönelik süregelen projeksiyle uyumludur.



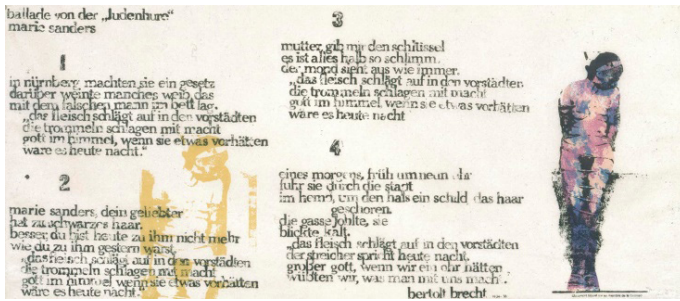
**Görsel 3.**  
Nancy Spero, *Sheela-Na-Gig at Home*, 1996



Spero çalışmalarında, Antik Babil'in tanrıçası Tiamat, eski Mısır'ın tanrıçası Nut (Nuit) ve Yunan mitolojisinde genç kızların ve kadınların koruyucusu Artemis gibi mitolojik kadın imgelerini dönemin kadın imgeleriyle (bir patenci, çocuğuyla birlikte Vietnamlı bir kadın, koşucu ya da moda uygun giyinmiş bir iş kadını) devinim içinde bir araya getirerek kadına yönelik sorgular üretir (Withers, 1991, s. 51). Bu devinim, pagan inanışlarında olduğu gibi zamanın bir döngüsüdür.

Berstock'a (1993, s. 157) göre sanatçının "Kadının Acısını İyileştiren Artemis için" (1979) adlı eseri, kadının çağdaş toplumda erkeğin kurbanı olarak tasvir edilmesini yansıtır. Sanatçı; edebiyatı, belgeleri, mitolojik ve antik kaynakları, kadın figürü ve yaşam arasındaki ilişkiyi kaydetmek için kullanır (Kaya, 2015, s. 91). Spero resimleriyle ilgili şöyle bir açıklama yapmaktadır. "Tasavvur ettiğim kadınların tarihi ne doğrusal ne de ardışıktır. Antik metinlerden, mitolojik tanrıçalara, HD'nin (Hilda Doolittle) *Mısırlı Helen hakkındaki şiirlerine kadar yaptığım her şeyde, bunların hepsinin bugün bizim için bir yankısı olduğunu göstermeye çalışıyorum* (Airgallery, tarih yok). Spero'nun sanatı yüzyıllar ötesine uzanarak kadın deneyimini sanatının merkezine yerleştiren, kadın mücadelelerini kutsayan ve baskın estetik ve ideolojik kalıplara meydan okuyan bir dildir.

Sanatçı yapıtını oluştururken kullandığı arketip imgelerin yanı sıra kullandığı farklı medyumlarla kadına ve kadın bedenine ait çeşitli mesajlar iletir. Yırtılan, parçalanmış zarar gören eski zaman tanrıçaları, kadın savaşçılar, eziyet çeken kadınlar ve günümüz kadınları bu resimlerin içine serpiştirilir (Kaya, 2015, s. 90). Sanatçının eserlerinde kullandığı Dildo Dansçısı imgesi kırmızı siyah Antik Yunan vazolarında yer alan bir figürdür. "Yahudi Fahişe Marie Sanders'in Baladı" (Görsel 4) adlı yapıtında elleri arkadan bağlı çıplak kadın figürü Bertolt Brecht'in bir Yahudi ile cinsel ilişkiye girdiği için cezalandırılan Yahudi olmayan bir kadının öyküsü olan "Yahudi Fahişesi Marie Sanders'in Baladı" adlı şiirine atıfta bulunan Maria Sanders'tir. Çalışmada Bertolt Brecht'in Yahudi Fahişesi Marie Sanders'in Baladı şiiri metin olarak da aktarılmıştır. "Dildo Dansçısı" adlı resimde Dildo dansçısının altında yer alan elbiseli koşan kadın figürün, benzer şekilde taşlanarak öldürülen İskenderiye'li filozof, matematikçi ve astronom olan Hypatia'yı imgelediği sanılmaktadır.



#### Görsel 4.

Nancy Spero, *Ballade von der Judenhure Marie Sanders*, Kağıt üzerine litografi, 1991, 53,3 x 121,9 cm.

Sanatçı sadece resimdeki figürler ve içinde barındırdığı simgeler ile değil aynı zamanda resmin sergileme biçimiyle de çeşitli mesajlar vermektedir. Spero'nun eserlerini çerçevesiz bir şekilde çiviler ile duvara tutturularak sergilemesi Dildo dansçılarının eylemlerine göndermeler yapmaktadır (Kaya, 2015, s. 91).

#### Mary Reid Kelley ve Cinsel Kimlik Eleştirisi

Mary Reid Kelley grafiksel olarak stilize edilmiş siyah beyaz çizimlerinden, kelime oyunlarından ve performansların şiirsel

birleşiminden oluşan anlatımlı videolarıyla tanınan bir sanatçıdır. Reid Kelley, "Priapus Agonistleri" (2013) çalışmasıyla birlikte Minotaur mitini dönüşüme uğratarak yarı kadın imgesine çevirir. Sanatçı, "Swinburne'ün Pasiphae"sinde (2014) Viktorya Dönemi şairi Algernon Charles Swinburne'ün müstehcen çift anlamlılar ve sanatçının kendi yazılarıyla uyumlu görsel dil açısından zengin, yayınlanmamış bir metnini hayata geçirir. Yunan karikatürleri, şakalar ve çok boyutlu kelime oyunlarının bir karışımı olan Mary Reid Kelley'nin videoları kadınların rollerini, cinselliği, dili ve sanat tarihi kinayelerini araştırdığı gibi (Hammer, 2015) unutulmuş kadın tarihini yeniden canlandırmaktadır.

Mary Reid Kelley, boğa kılığına giren Zeus tarafından Girit'e kaçırılan Europa efsanesi üzerine Patrick Kelley ile yaptığı ortak video çalışmasında Titian'ın "Europa" adlı tablosuna atıfta bulunur. Bu video hiciv ve kelime oyunu dolu, performans ve resmin bir birleşimi olup romantikleştirilmiş bu duruma feminist bir eleştiridir (Watlington, 2021). Videonun, günümüzün kadına yönelik cinsel saldırı ve şiddetle ilgili hesaplaşmaları bağlamında Europa'ya ses verdiği söylenebilir (Görsel 5).



#### Görsel 5.

Mary Reid Kelley ve Patrick Kelley, *The Rape of Europa*'dan (2021) bir kare.

Kadim kader kavramı ile acı çekmenin çoğu zaman kişinin kendi kötü seçimlerinin bir sonucu olduğuna dair çağdaş inanç arasındaki farkı çerçeveleyen video üçlemesi, stilize arka planları ve kostümleriyle kaynağını antik mitlerden alsa da hikâyeyi çağdaş referanslarla harmanlayarak günümüze bağlamaktadır. Europa'nın acısının geçerliliğini kabul etmekle birlikte, Kelley'ler izleyiciye kurban zihniyetinin zehirli olabileceğini hatırlatır. İkili, tarihin önyargılarına karşı koymayı başararak eski kadınların sadece kurban değil, aynı zamanda yenilikçi olduklarını da gösterir. Aynı zamanda, girişimci çabaların güç dengesizliklerini ortadan kaldırmak için yeterli olduğuna inanmamızı sağlayan kız patron tavrı karikatürize edilmiştir. Mizah onların birincil silahıdır (Watlington, 2021). Ayrıca, kadın sanatçıların bedenlerini kullanarak yapmış oldukları çalışmalar sanatçıların duygusal, psikolojik durumlarının düşündürücü boyutunu göz önüne sermektedir (Özdemir, 2016).

#### Çağdaş Sanatta Sosyal ve Toplumsal Olaylara Tepkisel Söylem ve Mitsel İmge (Minotaur, İkarus, Odysseus, Narkissos Efsaneleri)

Antik uygarlıklarda savaş daha çok kahramanlık imgeleri olarak yansırken, modern sanatta savaşın yıkımlarına karşı eleştirel bir söylem alır. Modern sanatın öncülerinden kabul edilen Francisco da Goya, İspanya'daki iç savaşın yarattığı toplumsal felaketleri mitlerle bağlantı kurarak sembolize etmiştir. Goya'nın "Çocuklarını Yiyen Satürn" adlı eseri, savaşlar ve devrimler sırasında kendi çocuklarını yiyen İspanya'nın durumuna dair bir alegoridir.

Çağdaş sanat eserlerinde mit, sosyal ve toplumsal olayların atfedildiği arketiplerle benzerlikler taşır. Burada sorulması gereken sorulardan biri, çağdaş sanatçıların mitlere arketiplerden ne ölçüde farklı bir işlev yüklediğidir. Sanatçılar, ilkel zamanlarda meydana gelen olayları anlatan mitlere yönelerek yaşadıkları çağın insana dair sorunlarını, korkularını, tutkularını ve evrensel kaygılarını ifade ederler. Çağdaş sanatta mit, toplumsal olayların betimleyici bir anlatısı olarak değil, toplumsal sorunlara tepkisel, eleştirel bir söylem olarak öne çıkmaktadır. Yani Mitolojiye dayanan yirminci yüzyıl sanat eserleri genellikle toplumsal streslere verilen tepkileri ortaya koyar. Örneğin, Andre Masson, Jacques Lipchitz gibi sanatçılar, Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkıma ve faşizme karşı tepkilerini Persephone'ye tecavüz, Theseus'un Minotaur'u öldürmesi gibi şiddet içeren mitler aracılığıyla ortaya koymuştur. Bu sanatçılar, belirli mitolojik konuları Avrupa'daki kötü olayların üstü örtülü metaforları olarak kullanarak, yaklaşmakta olan bir kıyamet - Batı kültüründe insani olan her şeyin yok olma olasılığı-karşısında duydukları ıstırapı ve umutsuzluk çılgınlıklarını dile getirdiler (Berstock, 1993, s. 154). Andre Masson'un "Niobe" (1947) adlı eseri savaş sırasında kadınların ve çocukların çektiği acıların anısına dokunaklı bir anıttır.

### Minotaur Efsanesi

Avrupa'da yaşanan yıkıcı olaylar bazı sanatçılar tarafından Minotaur efsanesi ile dile getirilmiştir. Efsaneye göre Minos Kralı Minos, denizler tanrısı Poseidon'dan kurban edilmek üzere bir boğa göndermesini istemiş ancak boğayı çok beğenince kurban etmekten vazgeçmiştir. Bunu öğrenen Poseidon, Kraliçe Pasiphae'yi boğaya âşık ederek intikamını alır. Pasiphae, Daidalos'a tahtadan bir inek yaptırır ve boğanın içine girerek onunla birleşir ve bu birleşmeden Asterius adında boğa başlı ve insan vücutlu bir yaratık olan Minotaur doğar. Kral Midas utancını gizlemek için Minotaur'u Knossos sarayının altında inşa ettirdiği labirente hapsedirir ve her yıl yedi genç kadın ve yedi genç erkek Minotaur'a kurban olarak labirente gönderilir. Theseus labirente girerek Minotaur'u öldürür ve Ariadne'nin yardımıyla labirentten çıkmayı başarır. Bu mit sanatta genellikle kişinin kendisiyle ve çevresindeki güçlerle hesaplaşma çabası, sanatçının zihninin derinliklerinde bilinmeyi arayışı, bir erkekle bir boğanın birleşmesinden doğan fantastik yaratık farklı varlıkların birleşmesinin ikiliği ve karşıt güçlerin çatışmasının sembolleri olarak yansıtılır. Minotaur efsanesi sürrealistler ve Pablo Picasso tarafından da sıklıkla işlenmiştir. Andre Masson, Minotaur mitini bilinçdışını keşfederken otomatik çizimlerinin evriminin başlarında ortaya çıkan çizgi karmaşasıyla özdeşleşmiştir. Kimi sanatçılar ise gençlerin Minotaur'a kurban edilmesinin doğasında var olan şiddet ve umutsuzluğa işaret ederek, faşizmin tetiklediği yıkımların dehşetine karşı acı dolu bir protesto çılgılığı atmışlardır. Örneğin, Girit boğasına duyduğu arzu nedeniyle, modern insanın yıkıcı, hayvani içgüdüleriyle (id) başa çıkma çabasıyla bir tutulan Pasiphae, İkinci Dünya Savaşı sırasında Andre Masson ve Jackson Pollock'un, insanın en hayvani eğilimlerinin acımasızca kabul edildiği eserlerine konu olmuştur (Berstock, 1993, s. 176). Pollock, "Pasiphae" (1943) adlı tablosunda Minotaur'u sürrealist otomatizm tekniğine benzer şekilde bilinçaltı semboller ve biyomorfik formlarla tasvir eder.

ABD'li sanatçı Sean Landers, "Buffalo Minotaur" (2016) adlı çalışmasında boğa kafası yerine bafalo kafası kullanarak ve 1970'lerin bir deri ceketini giydirerek Minotaur mitini Amerikan kültürü içinde yeniden yorumlar (Görsel 6). Resimde yer alan, bafalo başı, patchwork deri ceket, labirent, gün batımı, Salvador Dali portreli kolye ve renginden altın olduğu anlaşılan kalın zincir gibi görseller geçmiş söylenceleri popüler söylemlerle ilişkilendirdiği gibi beyazlar tarafından Kızılderili halklarına uygulanan soykırıma da göndermeler yaptığı söylenebilir.



### Görsel 6.

Sean Landers, *Buffalo Minotaur*, 2017.

İngiliz ressam George Frederic Watts'ın Minotaur'u genç kurbanların gemisinin gelmesini beklerken resmettiği "Minotaur" (1885) adlı tablosu, WT Stead'in 1885'te dikkat çektiği çocuk fahişeliği üzerine alegorik bir yorum olarak değerlendirilmektedir (Görsel 7). Minotaur'un yumruğu altında ezilen kuş imgesi, gençliğin masumiyetine ve saflığına yönelik toplumsal tehdidin bir sembolü olarak düşünülebilir. Sanatı ahlaki mesajlar vermek için kullanan alegorik bir ressam olan Watts'ın bu eserinin izleri, Londra'da çocuk fuhuşuna karşı önde gelen mücadeleleriyle tanınan WT Stead'in (1849-1912), Pall Mall Gazette'de yayınlanan ve Minotaur'u kurbanların alegorik bir ifadesi olarak kullandığı Londra'daki bir makalesine kadar götürülebilir. Russell Barrington'a göre Watts, Minotaur'u bir akşam gazetesinde çıkan ve sanat tarihçilerinin Stead'in makalelerinden biri olduğuna inanılan bir makalenin dikkat çektiği "acı verici bir konuya" yanıt olarak resmetmiştir (Virag, 2001).



### Görsel 7.

George Frederic Watts, *Minotaur*, 1885.



Richard Patterson, satın aldığı sarı plastik bir Minotaur figüründen esinlenerek yaptığı “Minotaur” adlı eserinde (1996-97), efsanevi kahramanın trajedisini renk seçimine kadar sembolik bir dille ifade etmiştir (Görsel 8). Sanatçı, 1997 yılında bir dükkândan satın aldığı bu minik Minotaur heykelciğiyle arkasındaki öyküsü sebebiyle ilgilendiğini söylemektedir. Minotaur, görüntüsünden çok farklı bir iç dünyaya sahip, yalnız ve trajik bir efsanevi yaratıktır. Eleştirmen Stuart Morgan, Minotaur’un melankolik ve hatta trajik bir figür olarak görüldüğünü düşünmüştür. Ona göre, “soğuk görünümlü sarı yaratığın yalnızlığı ve kırılabilirliği, güçlü kasları ve boynuzlarıyla tam bir tezat oluşturuyordu” (Hodge, 2015). Virag (2001)’a göre de Patterson, küçük Minotaur’u görkemli boyutlara genişleterek kitsch, plastik bir oyuncuğa hem uğursuz hem de biraz absürt imalar vermektedir.



**Görsel 8.**  
Richard Patterson, *Minotaur*. 1996-97

Alexander Komar ve Vitaly Melamid, görsel ironileri, imgelerin yıkımını, Sürrealist teknikleri, özellikle de analogik olmayan bölümler ve anlam sıçramaları yoluyla anlatıyı kullanan sanatçılardır. Çalışmalarının, bu yüzyılın ideolojik ayaklanmalarının sanal bir arkeolojik kazısını gerçekleştirdiği söylenebilir (Artforum, 1982). Sanatçıların “Yalta Konferansı Katılımcısı Olarak Minotaur” (1984) adlı çalışması, gerçek, hayali ve mitolojik bağlamlardan alınmış imgelerin yoğun bir kolaajdır ve yakın dönemin hikâyelerini ironik ve paradoksal öğelerle anlatır (Görsel 9). 20. yüzyıl tiranlarının mitolojik yaratıklarla hicvedildiği eserin orta panelinde, kolunu kaldırmış ve işaret parmağıyla kitleleri yönlendiren bir otorite imgesi olarak Stalin’in siyah beyaz bir görüntüsü yer almaktadır. Ancak resme dikkatle bakıldığında Stalin’in işaret parmağının ucunun bir penis başıyla tamamlandığı görülmektedir. Sol paneldeki imgelerden biri, takım elbiseli ve kravatlı boğa başlı Minotaur’un başının bir kılıçla gövdesinden ayrıldığı bir şiddet sahnesidir. Sağ panelde ise elinde beyaz bir boğa olan bir figür perdenin arkasından küçük bir kızı gözetlemektedir. Yakın tarihten, sanat tarihinden ve mitolojiden aldıkları imgeleri kavramsal anlamda kullanan Komar ve Melamid’in bu eserinin yoğun ideolojik mesajlar yüklediği açıktır.



**Görsel 9.**  
Alexander Komar ve Vitaly Melamid, *Yalta Konferansı Katılımcısı Olarak Minotaur*, 1984.



**Görsel 10.**  
Prieto Wilfredo, *Round Trip (Ariadne's Thread)*, 2012 *Ball of String*, Diam: 48,3 cm (19 in)

Kübalı sanatçı Wilfredo Prieto, “Ariadne’nin İpliği” (2012) adlı çalışmasında, hazır nesne olarak sıkıca sarılmış beyaz bir iplik yumağı kullanmıştır (Görsel 10). Bir yerleştirme olan bu eser, mitolojik hikâyeyi tasvir etmemekte, aksine nesne ve eserin başlığıyla ona gönderme yaparak görünür kılmaktadır. Mizaha bir strateji olarak yönelen Prieto, çalışmalarında hicvi genellikle siyasi meseleler hakkında yorum yapmak için bir araç ya da izleyicinin kavramsal yorumlarına rehberlik edecek bir metafor olarak kullanmaktadır (Cahill, 2018, s. 54).

### İkarus Efsanesi

Minotaur efsanesinin bir devamı olan İkarus efsanesi, Pieter Brueghel’den Peter Paul Rubens’e, Henri Matisse’ye, Marc Chagall’dan Anselm Kiefer’e kadar birçok sanatçının yapıtlarına konu olarak yansımıştır. “İkarus’un Düşüşü Manzarasında” (1558) Brueghel, kayıtsız bir evrenin parçası olarak gördüğü somut insanın yansımalarını dramatik bir anlatım olmaksızın ifade eder. Rubens’in “İkarus’un Düşüşü” (1636) adlı tablosu ise Barok dönemin tiyatral ve dramatik anlatımını yakalamaktadır. Renk sembolizminin öne çıktığı Matisse’nin “İkarus” (1947) adlı eseri ise mavi renk zemin üzerinde güneşin sarı ışınlarına tezat olarak boyanmış siyah figürle insanın çaresizliğine sembolik göndermeler yapar. Siyah figürle tezat oluşturan ve kalbi gösteren kırmızı alan ise yaşama isteğine gönderme yapıyor olabilir. Chagall’ın “İkarus’un Düşüşü” (1975) adlı tablosu ise düşsel öğeler barındırmaktadır. Fakat masalımsı anlatımda figürlerin bir korku ve panik ortamını betimleyen dağınıklığı

düş ile çağın gerçeğinin sınırlarını geçişken yapmaktadır.

Alman çağdaş sanatının öncülerinden Anselm Kiefer ise mitolojiyi yaşadıkları çağın psikolojik yıkımına karşı bir söyleme dönüştürürken kendi yakın geçmişleriyle yüzleşmiştir. Kiefer'in "Mart'ta Brandenburg Topraklarında İkarus" (1981) adlı yapıtı Yunan mitolojisinde İkarus efsanesine dayanmaktadır (Görsel 11). Eserde koyu renkler ve harabe izlenimi veren kalın katmanlarla oluşan zemin savaşın yaşanmış olduğu Brandenburg topraklarına gönderme yaptığı gibi sanatın bu harabeye dönmüş toprakları iyileştirme gücünün olup olmadığının sorgulamasını da içerir (Yavuz, 2019, s. 540).



**Görsel 11.**

*Anselm Kiefer, Mart'ta Brandenburg Topraklarında İkarus, 1981.*

Roth (2012)'a göre Kiefer, hem yakın Alman tarihinden imgeler hem de uzak geçmişten mitolojik semboller içeren resimlerinde mitolojiyi savaş sonrası ulusal kimliği yorumlamak için kullanmıştır. Resim yüzeyinde saman, kül gibi medyumlarla oluşturulan ve harabe izlenimi veren katmanlar savaş, yıkım, soykırım gibi olgulara ve Almanya'nın yakın tarihine göndermeler yapmaktadır. Antmen'e göre bu resimlerin koyu, karanlık atmosferi özünde Almanya'ya yakılmış görsel bir ağıt niteliğindedir (Antmen, 2010, s. 266). Bu bağlamda ele alındığında Kiefer'in felaketler içeren mitsel öğeleri, harap olmuş bir Avrupa'yla özdeşleştirilen yıkık manzaralarda tasvir ettiği görülmektedir.

### Odysseus Efsanesi

Modern çağın krizleri, özellikle faşizmin yükselişi ve İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan soykırım, milyonlarca insanı evlerini terk etmeye zorlamış ve küresel göç hareketlerine yol açmıştır. Kültürel ve sanatsal politikalar, yaşanan dehşet sanatçıları ülkelerini terk etmeye zorlamıştır. George Grosz, Walter Gropius, Lyonel Feininger, Herbert Bayer, Oskar Kokoschka, Ludwig Meidner, Laszlo Moholy-Nagy, Hans Hoffmann, Erich Mendelson, Uli Nimpf, Benno Elkan, Hans Richter, Jankel Adler, Max Ernst, Max Beckman bu sanatçılardan bazılarıdır. Bu zorlu süreç, başta Odysseus efsanesi üzere göçle ilgili arketiplerin çağdaş yorumları olarak sanatçıların eserlerine eleştirel bir şekilde yansımıştır.

Bu hikâyede Odysseus, sirenlerin büyülü melodilerine direnmek ve yolundan sapmamak için kendisinin geminin direğine bağlanmasına izin verir. Şimdiki benlik ile gelecekteki benlik arasında, şimdiki anın gerçekliğine duyarlılığını kapatmayarak gelecekteki görevlerin yerine getirilmesini içeren bir anlaşma olarak Odysseus anlaşması, sınır bilimsel bir olguya (Odysseus Anlaşması) adını verir. Bu bağlamda çağdaş sanatçının anlık duyusal tepki ve etkilerin ötesinde çağsal olgulara yöneldiği söylenebilir.

Nazi hükümeti tarafından "Kültürel Bolşevist" ilan edilen, on yıl Amsterdam'da sürgünde yaşayan ve savaştan sonra ABD'ye göç

eden Max Beckmann, sürgün yıllarında günlüğünde kendisinden "zavallı Odysseus" olarak bahsetmiş ve bu dönemde ürettiği eserlerin birçoğunda Odysseus'dan bölümlere atıfta bulunmuştur. Beckmann'ın "Odysseus ve Calypso" (1943) adlı eseri Odysseus'un Ogygia adasındaki esaretine atıfta bulunur ve sanatçının kişisel deneyimlerini mitler aracılığıyla dışa vurur.

Yazının ve tüm sanatların mucidi olarak tasvir edilen Orpheus aynı zamanda modern ölüm deneyimini de somutlaştırmıştır. Savaş alanında ağır yaralandıktan sonra Kokoschka 1917-18 yıllarında Orpheus mitine dayanan bir oyun, bir resim ve bir dizi gravür yarattı; bunlarda ölümlerle yüzleşmek için Yeraltı Dünyası'na inme hissini yansıttı. Sürrealistler, Orpheus'un karısını aramak için Yeraltı Dünyası'na yaptığı yolculuğu Freud'un bir bilinçdışı keşfi ile bir tuttular. İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine yakın Lipchitz, "Orpheus'un Sevinci" (1945) bronzunda veya Newman, "Orpheus'un Şarkısı"nda (1944) Orpheus'un yeraltına inişini, canlı ve insanlı bir medeniyetin yeniden doğuşuna dair kendi umutlarını sembolize etmek için kullandılar (Berstock, 1993, s. 170).

II. Dünya Savaşı esnasında pilotluk görevini yerine getirirken, Kırım Yarımadası'nda vurulan ve göçebeler tarafından kurtarılıp, vücudunu sıcak tutmak için sürdürdüğü yağ ve ardından vücudunu sardıkları keçe ile tedavi edilen Joseph Beuys, ölümden kurtulur. Hayatının bu dönüm noktasından sonra kendi efsanesini geliştiren Beuys, genellikle yağ ve keçeyi sanat çalışmalarında malzeme olarak kullanır (Görsel 12). Bu doğal ürünler, şifa ve yaşamın güçlü sembolleri haline gelir. Keçe takımında "Kullanılmış olduğu malzemede anlatmak istediği kavram sıcaklıktır." (Sucuoğlu, 2014, s. 65).



**Görsel 12.**

*Joseph Beuys, Kızak, 1969, ahşap kızak, keçe, kumaş askılar, el feneri, yağ, yağlı boya, ip.*

Beuys, Kırım Yarımadası'nda öğrendiği göçerlerin kültürü; manevi değerleri, Doğu'nun iyileştirici doğal güçleri ile Batı dünyasının rasyonel yaklaşımı arasında kendi mitsel tavrıyla şamanlara benzer bir yaklaşım ile hem kendi acılarını tedavi etme hem de toplumda öncü tavrı olacak şekilde çalışmalarını sürdürür.

### Çağdaş Sanatta İnsan ve Doğa İlişkisi Sorgusu, Dionysos, İo, Narkissos Efsaneleri

Yirminci yüzyıl sanatında özellikle rasyonalist düşünce ve ona dayalı sanat anlayışları Dionysos figürleriyle eleştiriye uğrar. Dionysos tüm kısıtlamalardan, dayatmalardan kurtularak özgürleşmek isteyen ruhun, coşkunun, yaşam enerjisinin taşıyıcı imgesidir. De Chirico "Aşk Şarkısı" (1914) adlı yapıtında Apollon büstünü plastik bir eldivenle birlikte duvara monte ederek kendi bağlamından koparır. Rauschenberg'in 1959 tarihli "Gift for Apollo" adlı yerleştirilmesi, bir kovayla sabitlenmiş tekerlekli ahşap bir yapıdır ve ironik bir şekilde tanrının bir zamanlar görkemli olan ama artık dünyaya



bağlı arabasına gönderme yaparak pratik olmayan hedef ve idealerimize açık bir eleştiri getirir (Berstock, 1993, s. 168).

Öte yandan, insanoğlulu doğanın yasalarını anlamaya çalışırken onunla olan ilişkilerini de düzenlemeye çalışmış ve bunu sanatın yardımıyla yapmıştır. Ürünlerini mitsel imgelerle süsleyerek insan doğası ile içinde yaşadığı doğa arasındaki ilişkileri düzenlemek istemiştir. Alexander N. Afanasyev, başlangıçta doğa ve insanın organik bir uyum içinde olduğunu ve aralarında yapay olarak yaratılmış engeller olmadığını savunur. Bu bağlamda Nicolas Poussin'in "Dionysos'un Doğuşu ve Narkissos'un Ölümü" (1657) tablosunda örneklendiği gibi birçok sanatçı, insan ve doğa arasındaki birlikteliği ve doğanın insan yaşamındaki önceliğini mitsel imgelere göndermeler yaparak görselleştirmiştir.

Günümüz sanatçılarından Amerikalı sanatçı Thomas Cornell'de sanatında mitoloji ile bağ kurarak toplumun imgelerini doğa ile uyum içinde görselleştirmektedir. Sanatçının amacı hikâyeyi tasvir etmek ya da doğayı taklit etmek değil, izleyicinin kendi düşünce sürecinin farkına varmasını sağlayarak görsel düşünce sürecine yeni bir açıklık getirmektir. Cornell, resimlerinde teknolojik rasyonaliteye karşı doğanın ve dünyevi değerlerin önceliğine, insan ile doğanın kopmaz birlikteliğine dikkat çeker. Resimleri modern varoluşun epistemolojik/çevresel kaosunu çözmek için doğaya yeni bir sosyal düzen vizyonu ile ilgilidir. Cornell resimlerinde mitolojiyi, Freud'un bir kavramı ya da modeli açıklamak için kullandığı şekilde kullanır. Ona göre, Oedipus, Narkissos miti ruhsal yapı ve dinamikleri açıklamak için ne kadar uygunsa, Dionysos'da toplumsal ve çevresel kriz kavramını açıklamak için o kadar uygundur (Cornell, 2018). Çalışmalarında göstergebilim ve imgelerin tarihi sorununa odaklanan Cornell'in sanatı, dünyamızı «post-dinsel» bir ahlaka yönelterek modern dünyanın gerçekleriyle yüzleşmek ve ekolojik, çevresel ya da Dionysosçu bir ahlaka vurgu yapan resimsel bir vizyon geliştirmekle ilgilidir. Bu bağlamda Cornell'in çalışmaları, dünyanın bir tür olarak hayatta kalabilmesi için Dionysosçu bir klasisizme, aynı zamanda bir denge ve çatışma çözümü anlayışına ihtiyacı olduğunu duyurmaktadır. Sanatçının bazı eserleri, doğayı ve Dionysos mitini öven Titian ve Poussin'a yaklaşmaktadır. Cornell'e (Thomas-cornell, 2002) göre, mutluluğu bulmak ve hayatta kalmak için en iyi şansa sahip olmak istiyorsak, insanın doğaya olan bağımlılığını kabul etmeliyiz. Sanatçının Dionysos temaları yeni bir rasyonaliteyi yansıtmaktadır. Dionysos yeniden doğuşu ve değişimi temsil eder ve aynı zamanda kadınların özgürleşmesinin yoldaşdır. Dionysosçu rasyonalite, diğer bir deyişle teknolojik baskının eleştirisi, çevreyle uyum kriterini kullanarak kendini eleştiren bir rasyonalitedir (Görsel 13).



#### Görsel 13.

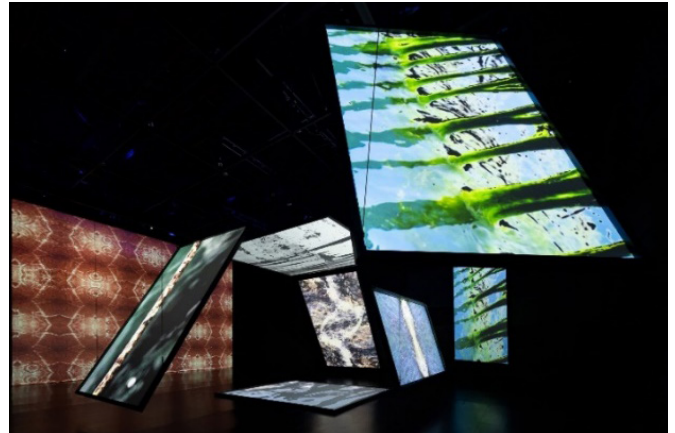
Thomas Cornell, *Doğanın Doğuşu ve Narkissos'un Ölümü*, 2012.

Aklı sorgulayan Cornell (2023)'e göre akıl sosyal düzenin, matematiğin, bilimin vb. kaynağını oluştursa da adaletsiz akıl öldürücü olabilir. Bilimin ilerlemesine rağmen aklın, kibrin, teknolojinin ve savaşın aracı olarak kullanılmasının ölümcül sonuçlar doğurabileceği görülmektedir. Batı kültürü iki dünya savaşının acısını çekmiş, ekolojik bir rezalet yaşamış ve "akıl" çevreyi bozma ve yaşamı yok etme yeteneğini geliştirmiştir. Araya giren sanat, öznel yönleriyle birlikte, toplumsal stresin gizli bir göstergesi olmuştur. Çağımızda sanatçıların mitlere yönelmesinde çevrenin korunması ve potansiyel çevre krizinin farkındalığı, hayatta kalma, özgürlük ve politik ekonomiye ilişkin ortak kaygılar yatmaktadır. Günümüzde Cornell gibi sanatçıların mitik imgelere yönelmesinde daha çok kişisel deneyimi ifade etmenin bir aracı ya da otoriteyi eleştiren bir jest olduğu söylenebilir.

Çağdaş Amerikalı sanatçı Bill Fontana ise sesi heykelsi bir yapı olarak kullanarak kentsel doğa ve insan arasındaki ilişkiyi araştırmakta ve izleyiciyi yeni bağlamlara yönlendirmektedir. Fontana'nın çalışmaları, akustik eserlerden ses manzaralarına ve flashback'lere uzanan bir ses estetiği olarak tanımlanmaktadır.

İnsanoğlulu görsel ve sessel imgeleri hem iletişim için hem de evreni tanımlamak, bilinmeyene köprü kurmak için kullanmıştır. Ses, doğanın hem taklidi hem de yeniden biçimlendirilmiş göstergeleridir. Özü ritüellere kadar uzanan ses, insanlığın öyküsünün izlerini taşır. Fontana, kentsel mekânlarda kaydettiği sesleri yeniden yapılandırarak geçmiş ile bugün, geçmiş ile gelecek arasında yeni bağlamlar yaratmak istemektedir. Sanatçının ses ve görüntülerle gerçekleştirdiği enstalasyon için yaptığı video ve ses kayıtlarına verdiği isim, İstanbul Boğazı'nın dünyaca ünlü efsanevi mitolojik kahramanının (Bosphorus/Bosporos) adıdır. Bill Fontana, izleyicinin dikkatini hem iç hem de dış mekândaki coğrafyaya çekmek için bu ismi seçmiştir. "İo'nun Yeni Sesi", Fontana'nın İstanbul Boğazı'nın çeşitli noktalarında, kısmen su altında ve Bizans döneminden kalma Şerefiye (Theodosius) Sarnıcı ile Yerebatan Sarnıcı'nda yaptığı video ve ses kayıtlarına dayanmaktadır (Artfacks, 2022).

İo, Yunan mitolojisinde insandan hayvana ve sonrasında tekrar insana dönüşen bir metamorfoz hikayedir. Hikâyede İo'ya âşık olan Zeus'un onu Hera'nın gazabından korumak için bir ineğe dönüştürdüğü, tanrıça Hera'nın intikam almak için ona at sineği musallat ettiği ve sürekli yer değiştirmek zorunda kalan İo'nun İstanbul Boğazı'nı yüzerek geçtiği anlatılır. İstanbul Boğazı'nın Bosporos (İnek Geçidi) adı bu efsaneden gelmektedir.



#### Görsel 14.

Bill Fontana, *İo'nun Yeni Sesi* (Akustik Görüntüler serisinden) 2019–2022, Çok kanallı ses ve video yerleştirmesi

Eserlerde yer alan semboller, çalışmayı ortaya çıkaran kişinin kendisi ve çevresiyle özel bağlar kurmaktadır (Kapar, 2020). Sanatçı çalışmasında İo'nun bu metaforik hikâyesine gönderme yaparak



yeni sembolik bağlamlar yaratmaktadır (Görsel 14). Bu sembollerden biri, adını İo mitinden alan İstanbul Boğazı'ndaki mimari yapıyla şehrin birbirine bağlanması, yani İo'nun hikâyesinde olduğu gibi bir yaşamsal döngüdür. Diğeri ise suyun kendisidir. Fontana sesi sudan alır ve İo'nun hikâyesini tekrarlayarak yeni bir yapıya dönüştürür. İo'yu yeniden seslendirmek, bir bakıma sesi yeniden seslendirmek, dönüştürmek ve yeniden üretmektir. Ve bu yenilenmiş sesin algısı da sesi yalnızca sestten ibaret görmediği oranda, sesle ilişkili her şeyi yani bir bütün hâlinde zaman-mekânı ve onun algılanış şeklini, kısacası anlamlandırmasını değiştirir (Çal, 2022).

Matt Collishaw ise, kendisini ormanın derinliklerindeki bir gölde yansımaya âşık olan ve kavuşmadan üzüntüsünden ölen mitik kahraman Narkissos'la özdeşleştiği "Nergis" adlı çalışmada, orman yerine bir şehir manzarası, göl yerine de çamurlu suyu imge olarak kullanmıştır (Görsel 15).

Birçok Narkissos yorumunda suya yansıma kendine dönüşü ifade etmektedir. Suya yansıyan maddi değil zihinsel dünya, yani düşüncedir. Bu bağlamda Narkissos'un kendi yansımaya âşık olarak derin düşüncelere dalması, suya düşerek ona kavuşması ve nergis çiçeği olarak yeniden var olması ezoterizmde olduğu gibi kendi varlığını keşfetmeyi, dünyevi olgulardan uzaklaşarak bilgiğe ulaşmayı ve evrenle bütünleşmeyi sembolize etmektedir. Bachelard'a (2006) göre suya yansıyan yalnız Narkissos değildir. Kendi imgesi bir dünyanın merkezidir. Narkissos'la birlikte, kendine bakan tüm orman, görkemli imgesinin farkına varan tüm gökyüzüdür. Dünya kendini düşünmekte olan dev bir Narkissos'tur.



**Görsel 15.**

Mat Collishaw, *Nergis*, 1990. Fotoğraf, 193x292 mm.

Mitler, hem insanın doğaya ilişkin gözlemlerini hem de insanlık durumlarını açıkladıkları için biçimsel anlamda Collishaw'ın çalışmasının kaynağını oluşturduğu gibi doğanın bir parçası olan insanın kendi varlığını keşfetme isteği ve dolayısıyla doğayla özdeşleşme isteğini de ifade ediyor olabilir. Öte yandan Collishaw efsaneyi kentsel bir ortama aktararak ve yeşiller içinde güzel bir ırmak yerine beton yapılar ve çamurlu bir su birikintisi kullanarak güzellik fikrini sorguladığı gibi doğaya karşı betonlaşan kentsel yaşamı da sorguladığı söylenebilir. Sanatçının sol elinde tuttuğu deklanşör düğmesi ise cinselliğe, ahlaki normlara olduğu kadar teknolojiye göndermeler yaptığı söylenebilir.

Bunların dışında, genellikle kadın ve erkek, birey ve toplum arasındaki insan çatışmalarının felsefi ve psikolojik yönlerine yapılan vurguyla ilişkilendirilen Oedipus miti ve yirminci yüzyılda insanlığın umutlarını ve çağın krizleri karşısında hümanist idealleri simgeleyen Prometheus miti gibi örnekler çoğaltılarak incelenebilir. Örneğin Max Beckmann'ın Hollanda'nın Nazi işgalinden kurtuluşunu simgeleyen "Sfenkslerin Kaldırılışı" (1945) adlı eseri Oedipus mitine göndermeler yapar. Oscar Kokoschka, Prometheus'u insanın aşırı hırsıyla ilişkili ölümcül riskler konusunda uyarmak için kullanmıştır.

## Sonuç

Mitler, insanın evrensel gerçekliğine dair bilgileri açığa çıkararak ve tarihsel süreçte meydana gelen olayların karakterlerini, olgularını, koşullarını açıklayarak insanlığın kendi varlığını anlamlandırmasına, karşılaştığı sorunların üstesinden gelmesine yardımcı olur.

Bir şeyin şeklini ve doğasını belirleyen ilk model, ilk örnek, ilk imge ya da tüm insanlarda ortak olan arketipler, arketipsel imgeler aracılığıyla kendilerini gösterir. Geleneksel mitlerde, toplumlarının ritüelleri aracılığıyla sunulan arketipsel imgeler, belirli görüş, duygu ve inançların bilgisini ritüeller aracılığıyla bireye taşıyarak yaşam deneyimlerine rehberlik eder. Günümüz toplumunda ise bireyin kendine ait bir düzen, korku, güzellik ve yaşam deneyimi vardır. Tüm bu deneyimleri göstergeler aracılığıyla aktarmaya çalışan günümüz sanatçıları da belli bir bakış açısı ve sentezle oluşturdukları eserlerinde arketiplerden yararlanmaktadır. Bu bağlamda çağdaş sanatçıların mitleri, insanın dünyaya dair değişmeyen deneyiminin bir devamı olarak sembolik göstergeler ve insanlığın ilkel keder, korku ve şiddetinin, bugünü erken dönem insan dürtüleri ve motivasyonlarıyla ilişkilendirme ihtiyacının metaforları olarak ele aldıkları söylenebilir. Sanatçılar, çağdaş insan sorunlarına metaforik referanslar olarak mitlere yönelmişlerdir. Mitolojik temaların modern sanatçılar tarafından kullanılması, modernizmin yol açtığı kaos karşısında Batı medeniyetinin kaynağı olan klasik kültürün hümanizmine geri dönme özlemini de içermektedir.

Bu makalede, amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen mitlere ve bu mitleri eserlerinde güncel bir söyleme dönüştüren sanatçıların bir kısmına yer verilmiş ve sınırlandırılmıştır. Çağdaş sanatçılar ilkel zamanlarda meydana gelen olayları anlatan mitlere yönelerek yaşadıkları çağın insana dair sorunlarını, korkularını, tutkularını ve evrensel kaygılarını yapıtlarında ifade etmektedirler. Çağdaş sanatta mit, toplumsal olayların betimleyici bir anlatısı olarak değil, toplumsal sorunlara tepkisel, eleştirel bir söylem olarak öne çıkmaktadır. Yani Mitolojiye dayanan yirminci yüzyıl sanat eserleri genellikle toplumsal streslere verilen tepkileri ortaya koymaktadır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author have no conflicts of interest to declare.

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça

- Atmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Bilge Kültür.
- Atalay, R. (2016). Mitolojinin Heykel Plastisine Yansımalarına Genel Bir Bakış. *Sanat Dergisi*, (25), 5-17.
- Bachelard, G. (2006). Su ve Düşler Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme, çev. Olcay Kunal, Yapıkredi Yayınları.
- Beğenç, C. (1974). *Anadolu Mitolojisi*. Milli Eğitim Basımevi.
- Berstock, J. E. (1993). Classical Mythology in Twentieth-Century Art: An Overview of a Humanistic Approach. *Artibus et Historiae*, 153-183.
- Cahill, J. (2018). *Flying Too Close To The Sun: Myths In Art from Classical to Contemporary*. Phaidon Press.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Erim, G. ve Coşkun Onan, B., (2021). Sanat Tarihinde Bir Arketip: Daire Formu Göz. *Turkish Studies*, vol.16, no.3, 961-977.
- Isaak, J. A. (1996). *Feminizm And Contemporary Art*. London and New York: Routledge.
- Joshi, J. ve Hariyani, N.A. (2020). The Collective Unconscious in the Novels of Paulo Coelho. *Owards Excellence*, 12(4), 183-187.
- Kapar, S. (2009). Resimde Sembolik İmgelemi Oluşturan Psikolojik Etkenler. *Sanat Dergisi*, (15), 43-46.
- Kaya, S. T. (2015). Nancy Spero'nun "Akrobat" Adlı Yapıtı: Muhalif Dans. *NWSA-Fine Arts, DO166, 10, (2), 87-95.*

- Macey, D. (2000). *Critical Theory*. Penguin Books.
- Mayor, A. (2018). *Gods and Robots: Myths, Machines, and Ancient Dreams of Technology*. Princeton.
- Özdemir, D. (2016). Feminist Eleştirisi Bağlamında Kadın Sanatçıların Eserlerinde "Beden İmgesi". *Sanat Dergisi*, (29), 45-56.
- Roth, I.L. (2012). *From the Attic to the Cosmos: Myth in the Art of Anselm Kiefer 1973-2007*. Scripps Senior Theses. Scripps College.
- Sucuoğlu, M. (2014). *Fluxus Bağlamında Hazır Nesne Kullanımı ve Joseph*. [Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi]. Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- Withers, J. (1991). Nancy Spero's American-Born Sheela-Na-Gig. *Feminist Studies*, Vol. 17, No. 1, 51-56.
- Yavuz, N. (2019). Resim Saatında İkarus Miti. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi* 6(3), 534-542.

## Görsel Kaynakça

### Görsel 1.

Jeff Koons, DESTE Vakfı işbirliğiyle Hydra Mezbahası'nda "Apollo Kithara" sergisi. Peterstravel. Jeff Koons - Ausstellung Apollo auf Hydra. Erişim 16 Ağustos 2023, <https://peterstravel.de/jeff-koons-ausstellung-apollo-insel-hydra/>

### Görsel 2.

Jeff Koons, Balloon Venus, 2008-12. Theguardian. Jeff Koons review – haemorrhoid horrors from the artist who's too expensive to fail. Erişim 16 Ağustos 2023, Jeff Koons review – haemorrhoid horrors from the artist who's too expensive to fail | Jeff Koons | The Guardian

### Görsel 3.

Nancy Spero, Sheela-Na-Gig at Home, 1996. Erişim 16 Ağustos 2023, <https://twitter.com/womensart1/status/724290250575634432/photo/1>

### Görsel 4.

Nancy Spero, Ballade von der Judenhure Marie Sanders, Kağıt üzerine litografi, 1991, 53,3 × 121,9 cm. Thejewishmuseum. Erişim 16 Ağustos 2023, <https://thejewishmuseum.org/collection/3722-ballade-von-der-judenhure-marie-sanders>

### Görsel 5.

Mary Reid Kelley ve Patrick Kelley, The Rape of Europa'dan (2021) bir kare. GardnERMuseum. Mary Reid Kelley & Patrick Kelley: The Rape of Europa Gallery Guide. Erişim 16 Ağustos 2023, <https://www.gardnERMuseum.org/experience/mary-reid-kelley-patrick-kelley-rape-europa-gallery-guide>

### Görsel 6.

Sean Landers, Buffalo Minotaur, 2017. Artspace. Erişim 16 Ağustos 2023, [https://www.artspace.com/sean\\_landers/buffalo-minotaur](https://www.artspace.com/sean_landers/buffalo-minotaur).

### Görsel 7.

George Frederic Watts, Minotaur, 1885. Wikipedia. Erişim 16 Ağustos 2023, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Minotaur\\_%28painting%29](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Minotaur_%28painting%29)

### Görsel 8.

Richard Patterson, Minotaur, 1996-97. Tate. Erişim 16 Ağustos 2023, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/patterson-painted-minotaur-t07344>

### Görsel 9.

Alexander Komar ve Vitaly Melamid, Yalta Konferansı Katılımcısı Olarak Minotaur, 1984. Ebay. Erişim 16 Ağustos 2023, <https://www.ebay.com/itm/304577890977>

### Görsel 10.

Prieto Wilfredo, Round Trip (Ariadne's Thread), 2012. Artsy. Erişim 16 Ağustos 2023, <https://www.artsy.net/artwork/wilfredo-prieto-round-trip-ariadnas-thread>

### Görsel 11.

Anselm Kiefer, Mart'ta Brandenburg Topraklarında İkarus, 1981. Artmastered. Erişim 16 Ağustos 2023, <https://artmastered.tumblr.com/post/33500113864/anselm-kiefer-icarus-sand-of-the-brandenburg>

### Görsel 12.

Joseph Beuys, Kızak, 1969. Artnews. Erişim 16 Ağustos 2023, <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/academic-artist-scholar-shaman-joseph-beuys-on-his-mystical-objects-in-1970-3780/>

### Görsel 13.

Thomas Cornell, Doğanın Doğuşu ve Narkissos'un Ölümü, 2012. Thomas-cornell. Erişim 16 Ağustos 2023, <https://thomas-cornell.com/image-1/#475>

### Görsel 14.

Bill Fontana, İo'nun Yeni, 2019-2022. Artdogistanbul. Erişim 16 Ağustos 2023, <https://artdogistanbul.com/ionun-yeni-sesi>

### Görsel 15.

Mat Collishaw, Nergis, 1990. Fotoğraf, 193×292 mm. Tate. Erişim 16 Ağustos 2023, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/collishaw-narcissus-l02304>

## İnternet Kaynakça

- Airgallery. (tarih yok). Nancy Spero. Airgallery: <https://www.airgallery.org/nancy-spero>
- Artfacks. (2022). *So lo Show, Bill Fontana: The New Voice of Lo*. Artfacks: <https://artfacks.net/exhibition/bill-fontana-the-new-voice-of-io/1103900>
- Artforum. (1982, April). *Komar and Melamid from Behind the Ironical Curtain*. Artforum: <https://www.artforum.com/print/198204/ko-mar-and-melamid-from-behind-the-ironical-curtain-35605>
- Cornell, C. (2018). *Interview by UK Graduate Student for Thesis*. Thomas-cornell: <https://thomas-cornell.com/interview-by-uk-graduate-student-for-thesis/>
- Çal. H.C. (1 Aralık 2022). İo'nun Yankılanan Sesindeki Yenilik. Arter: <https://www.arter.org.tr/ogrenme-detay/io-nun-yankılanan-sesindeki-yenilik/1190>
- Dazed. (2022, January 21). *Debunking the Biggest Myths Around Jeff Koons*. Dazed: <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/55279/1/debunking-the-biggest-myths-around-jeff-koons-lost-in-america-exhibition>
- Ekathimerini. (2022, July 31). *What's on Jeff Koons – Hydra*. Ekathimerini: <https://www.ekathimerini.com/culture/whats-on/1190029/jeff-koons-hydra/>
- Hammer. (2015). *Hammer Projects: Mary Reid Kelley*. Hammer: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2015/hammer-projects-mary-reid-kelley>
- Hodge, D. (2015, April). *Richard Peterson Painted Minotaur 1996-7*. Tate: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/patterson-painted-minotaur-t07344>
- Phaidon. (tarih yok). *The Artist Project: Jeff Koons on Roman Sculpture*. Phaidon: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/sep-tember/07/the-artist-project-jeff-koons-on-roman-sculpture/>
- Thomas-cornell, (2002). *Valuing Nature: The Imperative of Being*, 2002. Thomas-cornell: <https://thomas-cornell.com/valuing-nature-the-imperative-of-being/>
- Virag, R. (2021, March). *George Frederic Watts The Minotaur 1885*. Tate: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/watts-the-minotaur-n01634>
- Watlington, E. (2021, December 22). *Art in America*. The Fate of Europa: Mary Reid Kelley and Patrick Kelley at the Isabella Stewart Gardner Museum. Artnews: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-views/europa-kelley-isabella-steward-gardner-1234614415/>

## Structured Abstract

### Objective

This study aims to assess the influence of myths on the creative processes of contemporary art, contextualizing their reflections within the complexities of today's world. Also, it aims to examine the nuanced portrayal of myths in contemporary artworks, whether as subjects, terms, or conceptual frameworks.

### Problem

This study explores the pervasive presence and motivations behind the incorporation of mythological themes in contemporary art as subjects, terms, or conceptual frameworks. The study analyzes the phenomena depicted in artworks to scrutinize the social dynamics embedded in the production process.

Myths, serving as the genesis of both scientific inquiry and artistic expression, offer explanations for human observations of nature and the human condition. Within this framework, the study uncovers the roots of scientific discoveries, technological advancements, and phenomena concerning humanity, society, and primitive archetypes within myths, while seeking the motivations behind our emotions and behaviors.

### Method

This study adopts a descriptive research approach and aims to investigate the fundamental nature of the relationship between art and mythology, as well as the factors contributing to its enduring presence in contemporary art. This study employs a purposive sampling method to select specific myths and highlight the works of contemporary artists who reinterpret these myths within a modern context.

### Findings

Myths, born from humanity's quest to comprehend the intricacies of the natural world and universe, serve as visual and auditory manifestations of social codes, acting as a living testimony to cultural narratives transmitted across generations through the collective unconscious. Mythos can be perceived as a dream, a conduit through which humanity endeavors to discern truths, goodness, and beauty. An artwork encapsulates this aspiration by offering the discovery of beauty, thereby guiding society. The manner in which mythical imagery imbues life with meaning is contingent upon the prevailing social structures. This phenomenon becomes apparent through lived experiences and introspective contemplation. With time, experiences evolve into scientific inquiry, while reflective thought finds expression through art.

Myths serve as foundational pillars in both the realms of science and art, offering explanations for human observations of nature and the intricacies of the human condition. Within myths, humanity discovers the origins and fundamental archetypes that underpin scientific breakthroughs, technological advancements, and various human behaviors. In contemporary art, there is a shift towards emphasizing theoretical themes and symbolic interpretations of myths, prioritizing them over their descriptive narrative content or their repetition across different mediums. This shift is particularly evident in modern art movements, where objective storytelling gives way to subjective exploration, and illustrative depictions are supplanted by evocative imagery. Consequently, the semantic content of myths frames the current one, accumulating layers from the past.

The study explored the extent to which contemporary artists assign distinct functions to myths compared to archetypes, and analyzed how social phenomena are reflected in artworks within the context of the relationship between image and myths.

### Conclusions

Myths, embedded within the cultural fabric of societies, serve as potent representations of their civilizations, guiding and governing societal norms and behaviors by permeating daily life with preconceived narratives. By directing human consciousness towards the sources of sustenance and power, myths mold individuals to conform to the collective needs of the social group, effectively integrating them as functional components within the societal framework. Functioning as intricate systems of symbols, mythology possesses the capacity to channel consciousness, serving as a wellspring of inspiration that propels civilizations forward. Thus, individuals experience a harmonious alignment with both the social order and the universal balance.

Myths serve as a wellspring for artists to create narratives rich with intriguing stories and characters, while also serving as a way of reaction and solution for challenges of the age. Artists, by expressing myth through various art forms, transform it into an art object, imbuing it with personal identity and engaging in a dynamic dialogue with society to address socio-historical and aesthetic concerns.

Contemporary artists often draw upon myths depicting ancient events to convey the human dilemmas, fears, passions, and universal anxieties prevalent in their own era. The incorporation of mythological themes by modern artists also reflects a yearning to reconnect with the humanistic values of classical culture, which form the bedrock of Western civilization, amidst the turmoil brought about by modernism.

By referencing ancient myths, contemporary artists convey the human struggles, fears, passions, and universal themes relevant to their own era. In contemporary art, myth transcends its traditional role as a mere narrative device and emerges as a critical discourse, serving as a platform for artists to react to and address contemporary social issues. In essence, twentieth-century artworks rooted in mythology often serve as reactions to societal pressures.



# Bir Nasihatname ve İmaj Yaratma Projesi Olarak Hünername

## The Hünername as a Mirror for Princes and as an Image-Making Project

Melis TANER 

Özyeğin Üniversitesi, Mimarlık ve  
Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü,  
İstanbul, Türkiye



### öz

Bu makele dört cilt olarak tasarlanmış ancak tamamlanmamış olan projeye bütünsel ve bağlamsal olarak bakarak yeni bir perspektif katmayı amaçlar. Hünername, onaltıncı yüzyılın ikinci yarısında şehnameci rolünün tahsis edilmesiyle yaygınlaşan resimli resmi tarih türünün bir örneği sayılabilir. Ancak, şair Firdevsi'nin (ö. 1020–26) meşhur Şehname'sinin vezni takip eden ve Farsça yazılmış, sultanların hayatlarını, savaşlarını tarihsel bir düzlemde anlatan dönemin diğer resmi tarihlerinden farklıdır—tematik bir şekilde organize edilmiştir ve sıkı bir kronolojiyi takip etmez, Türkçe yazılmıştır. Bu bağlamda, onaltıncı yüzyılın ikinci yarısında yazılmış olan resmi tarihler ve diğer metinler arasında Hünername biricik bir örnektir. Dört ciltlik bir bütün olarak bakıldığında politik olarak büyük başarıları olmayan, saraydan çok fazla çıkmayan III. Murad'ın (h. 1574–1595) ceddleriyle bağına vurgular ve bu vesileyle hanedanın devamlılığını hatırlatır. Tamamlanmış olan ikinci cilt ise anekdotal ve tematik yapısıyla sultanlara örnek, ideal hükümdar nasıl olunur fikrini gösteren bir nevi nasihatname gibidir. Bu makalede ikinci cilt asıl odaktır ancak projenin tümü bağlamında incelenir.

**Anahtar Kelimeler:** Osmanlı, minyatür, Hünername, III. Murad, nasihatname

### ABSTRACT

The Hünername can be considered within the context of illustrated official histories that became popular since the establishment of the post of the şehnameci (shahnama writer) in the middle of the sixteenth century. However, it stands apart from those works composed in Persian following the meter of the famed Shahnama of Firdawsî (d. 1020–26). Instead, the Hünername is composed in Turkish and does not follow a strict chronological progression but is organized thematically. The paper argues that the four-volume project had a double function. That is to say, the Hünername functioned both as a “mirror for princes” in the guise of history and as a means of establishing imperial legitimacy through highlighting immediate dynastic lineage, linking the reclusive Murad III (r. 1574–1595) to his immediate forebears, in a period that resonated with millennial anxieties, a sense of disorder, and a perceived need for reform. This article focuses on the second volume in particular but situates it in the larger context of the four-volume project.

**Keywords:** Ottoman, miniature, official history, Hünername, Murad III, mirror for princes

### Giriş

1577 yılında Sultan III. Murad, şehnameci Seyyid Lokman'a (ö. 1601), şehnameci Arif (ö. 1561/2) ve şehnameci Eflatun'un, Sultan Süleyman'ın (h. 1520–1566) hünerleri, erdemleri ve becerileri hakkında başlayıp, bitiremedikleri eseri tamamlamasını salık verir (Refik, 1988, 35). Şehnameci Arif ve genel olarak şehnamecilik hakkında pek çok yayın yapılmıştır ve bu kurumun önemini ve yazılan eserlerin imaj-yaratımı açısından önemini vurgularlar (Yazıcı, Arifî Fethullah Çelebi, 1991; Kütükoğlu, Lokman b. Hüseyin, 2003; Woodhead, An Experiment in Official Historiography, 1983; Bağcı, Osmanlı Resim Sanatı, 2006; Fetvacı, Picturing History, 2013; Eryılmaz, The Shehnamecis of Sultan Süleyman, 2010; Kazan, Farklı Açıldan bir Bakışla Şehnameci Seyyid Lokman'ın Saray için Hazırladığı Eserler, 2010).

Bu bahsi geçen eser *Hünername*'dir. Proje dört cilt olarak tasarlanmıştır (Öz, Hünername ve Minyatürleri, 1939; Anafarta, Hünername, 1969; Feher, Hünername'de Macar Tarihi, 1973; And, Turkish Miniature Painting, 1987' Eroğlu, Şehnameci Lokman'ın Hünername'si, 1998' Ertuğ, Hünername, 1998). İlk cilt imparatorluğun kurucusundan Sultan I. Selim'e (h. 1512–1520) kadar olan Osmanlı hükümdarlarını konu alır. İlk cilt 1584'te, ikincisi ise 1588'de tamamlanmıştır. İkinci cildin tamamı Sultan Süleyman'ın savaşta ve avda becerileri ve erdemlerine adanmıştır. Bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde H. 1524 numara ile kayıtlı olan ikinci cilt 302 varak ve elli minyatürden oluşur, nestalik hatla renkli ve teziyatlı, zereşan kağıda yazılmıştır.

Geliş Tarihi/Received: 01.10.2023

Kabul Tarihi /Accepted: 01.03.2024

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Meliş TANER

E-mail: melistt@gmail.com

Cite this article as: Taner, M. (2024). The hünername as a mirror for princes and as an image-making project. *Art and Interpretation*, 43(1), 77–83.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 International

Tamamlanmamış üçüncü ve dördüncü ciltler ise sırasıyla Sultan II. Selim (h. 1566–1574) ve projeyi hazırlatan Sultan III. Murad (h. 1574–1595) hakkında olacaktı (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1524, fol. 2b). İlk ciltte bulunan fihristten anlaşılacağı üzere ikinci ve üçüncü ciltler de ilk iki cildin yapısını devam ettireceklerdi: ciltler onar bölümden oluşacak ve bir zeyl ve hatime ile tamamlanacak, tematik olarak ikinci cildi takip edecekti. Fihristte belirtildiği üzere ikinci, üçüncü ve dördüncü ciltlerdeki tematik konu başlıkları neredeyse aynıdır. Sultanların doğumu, tahta çıkışları, hayırhahlıkları, av ve ok atmada becerileri, adaleti korumaları ve imar projeleri anlatılacaktı. Bu konuların dışında üçüncü ciltte II. Selim döneminde yaşamış olan şairlerin eserlerinden de bahsedilecekti. Benzer konu başlıkları ve Süleyman, II. Selim ve III. Murad'a müstakilen ayrılan ciltler bu üç sultan arasındaki bağı açıkça göz önüne getirir. Projenin hem tarih kisvesi altında bir nasihatname türü olarak hem de reform ihtiyacının duyulduğu bir dönemde hanedanın devamlılığını göz önüne getirmeyi hedefleyen bir propaganda projesi olarak inceleyebileceği aklı getirir.

## Yöntemler

Hükümdarların namlarını ilelebed hatırlatma gayesiyle, sultanların ihsanları ve yaptıkları unutulmasın diye *Hünername*'yi yazdığını söyler Seyyid Lokman. Benzer bir retoriğe şehnameci Ta'likizade'nin eserinde de rastlarız (Woodhead, 1983, 4). Yukarıda da bahsedildiği üzere proje dört cilt olarak tasarlanmıştır. İlk cilt Osmanlı tarihinin başlangıcından Sultan Süleyman'a kadar olan dönem hükümdarlarını anlatır, ikinci cilt ise Sultan Süleyman'a adanmıştır. Gerek erdemleriyle, gerek savaşta başarılarıyla Sultan Süleyman ne misli gelmiş ne de gelecek, ideal bir hükümdar olarak yansıtılır (TSMK H. 1524, varak 42a; Eroğlu, *Hünername*, 18). Kendinden evvel gelen hükümdarlardan ve çağdaşlarından da ayrılır. *Hünername*'nin ikinci cildini, birinci ciltle birlikte incelediğimizde geriye dönük olarak bir "imaj yaratma" projesi olarak görmek mümkündür (Kafadar, *The Myth of the Golden Age*, 1993; Turan, *The Sultan's Favorite*, 2007; Yelçe, *The Making of Sultan Süleyman*, 2009; Sever, 15. *Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme*, 2020).

İkinci cilt on bölüm olarak organize edilmiştir. Sultan Süleyman'ın talihli doğumu ile açılır, tahta geçişinden bahseder. Bu cildin ilk minyatürü Kanuni Sultan Süleyman'ın cülusunu gösterir (varak 25b–26a) ve bu tasvir tüm projenin kronolojik temelini oluşturur. Eser sultanın ölümü ve bu konuyu resmeden bir minyatür ile sona erer (resim 1).

Resimde Sultan Süleyman'ın tabutunu taşıyan araba Belgrad'a erişmiştir. Yüksek tepelerin ardından otağlar görünür, kompozisyonun sol altında ise nehir kenarındaki kale yer alır. Matem giysileri giymiş saray hizmetlileri, yeniçeriler ve en belirgin olarak da artık II. Selim olarak başa geçecek olan sultan arabanın etrafına toplanmış, dua ederler. Resimdeki detaylar dönemin minyatür özelliklerine göre tarihsel bir gerçekliği yansıtır. Ayrıca *Hünername*'nin ikinci cildini bir bütün olarak incelediğimizde eserin sultanın doğumu ile başlayıp ölümü ile sonlanması esere hem tarihsellik hem de geniş bir kronolojik çerçeve katar. Sultan Süleyman'ın tabutunu karşılayan ve dua eden Sultan II. Selim'i gösteren bu son minyatür ile hanedanın devamlılığı simgelenir ve yine dört ciltlik proje kapsamında da devamlılık sağlanır. Zaten *Hünername*'nin ikinci cildinden sonra Sultan II. Selim'in ve ardından Sultan III. Murad'ın hünerlerini ve başarılarını anlatacak üçüncü ve dördüncü ciltler planlanmıştır.



**Görsel 1.**

*Sultan Süleyman'ın Cenazesinin Belgrad'da Karşılması, Hünername H. 1524, v. 294a*

Ancak bu geniş çerçevenin ötesinde eser kronolojik değil, tematik bir şekilde organize edilmiştir. Bu açıdan dönemin tarihlerinden farklıdır. *Hünername*'nin ikinci cildinin başında sultanın tahta geçişinin sorunsuz bir şekilde tamamlandığını, sultanın alemin nizam kaynağı olduğunu belirtir Lokman. Eserin yazıldığı zamanda, yani hicri bin yılına yaklaşırken Mesihî beklentilerin olduğu bir dönemde, Sultan Süleyman'ın hükümdarlığı boyunca "her tâife birbirine ülfet ve her fırka hem cinsiyle refahiyyet ile meveddet gösterüp kurd ile koyun yârân ve şâhin ile dürrâc hem-âşiyân olmuşlardı," der Lokman (TSMK H. 1524, fol. 30a; Eroğlu, *Hünername*, 132). Sultan Süleyman döneminde süregelen bu refah fikri, ilerleyen sayfalarda bir minyatürle daha da pekiştirilecektir.

Sultanın doğumu ve tahta çıkışını anlatan ilk bölümlerden sonra üçüncü bölüm sultanın avdaki mahareti hakkındadır. Avdaki mahareti hem sultanın savaşa hazırlığını, avdaki becerilerini, hem de av sırasında halkla bir araya gelmesi ve tebaasına olan ihsanını gösterir. Dördüncü bölüm sultanın cömertliğini, hazırladığı şölenler, düğünler ve sünnet törenleri kapsamında inceler. Bunlar hükümdarlık için önemli olan "bezm ve rezm," yani eğlence ve savaş kavramlarından eğlenceye değinir. Bu toplu şölenler hem sultanın cömertliğini gösterir, hem de halkla bir araya gelmesini ve görünürlüğünü sağlar. Beşinci bölümde sultanın zayıf ve fakir olanlara karşı fazileti anlatılır. Diğer bölümlerde ise sultanın adaleti, fakirleri koruması ve himayesi altına alması, bereketi ve ihsanını konu edilir.

İkinci cildin minyatürleri bir bütün olarak incelendiğinde çoğunlukla av, savaş ve eğlence sahnelerinden oluştuğu görülür. Av sahneleri hem sultanın savaşçı ruhunu hem de binicilik ve avcılıktaki becerilerini gösterir. Özellikle Sultan Süleyman devri avcılığın, sultanın avda temsili açısından bir dönüm noktasıdır (Artan, 2008, 301). Sultan Süleyman'ın ava merakı ve becerisi hem *Süleymanname*'de hem de *Hünername*'de oldukça yer alır ve onu ideal "avcı-sultan" olarak temsil eder. *Hünername*'de pek çok av sahnesi vardır ve bunlar arasında spesifik olarak avcı kuşların ikonografyası hakkında detaylı bir çalışma yapılmıştır (Türkmen,

Avcı Kuş İkonografisi, 2009). Hünername'deki av sahnelerden biri sultanın avdaki maharetini azgın bir su sığırını okuyla vurarak öldürmesini gösterir (varak 52b–53a), bir diğerinde sultanın bir ayıyı kılıcıyla öldürmesini anlatır (varak 66b–67a). Avın öneminin nedenlerinden biri de sultanı gazaya hazırlamaktır. Lokman bu açıdan Sultan Süleyman'ı sultanın dedesine ve onun gaza merakına benzetir. Av bir nevi içindeki savaşçı ruhu çıkarabilme yoludur (Eroğlu, Hünername, 30). Bu gibi çeşitli resimler sultanın avdaki becerilerini anlatan bölümde yaygınlıkla yer alır. Ancak ava odaklanan bu bölümün dışında da çeşitli av sahneleri yer alır. Av yalnızca sultanın binicilik ya da okçuluk becerilerini göstermez, aynı zamanda av sırasında reyaya görünmesini sağlar ve onların dertlerini dinleyebilecek ortam yaratır.

Hünername'nin ikinci cildinde sıklıkla değinilen noktalardan biri de sultanın reyayı dinlemesidir. Hünername'deki minyatürlerden biri sultanı Yanbolu'da avdayken koyun sürüsünün arasına giren ama koyunlara zarar vermeyen bir kurdu bir koç ile birlikte getirip sultana hediye eden bir gencin hikayesini canlandırır (varak 33a). Metne göre köylüler sefere gitmişken bir gün bir kurt koyun sürüsü arasına girer, aradan bir hafta geçer, köylüler döndüklerinde koyun sürüsü arasında kurdu bulurlar ama onlara hiç zarar vermemiştir bu sürede. Bu hikayeyi anlatan gence sultan tımar ih-san eder. Kurt ise Ali Bey isimli birine hediye edilir ve onunla ölene kadar üç sene boyunca yaşar (Eyüboğlu, Hünername, 132, 136–138). Yukarıda da bahsedildiği gibi, Lokman, eserin başında Sultan Süleyman'ın cülusunu ve devrini anlatırken benzer bir örnek göstermiştir. Bu sultanın hükümdarlığında kurt ile kuzu birlikte barış içinde yaşamaktadır. Bu minyatür de, eserin başında verilen bu metaforu görsel olarak pekiştirir. Hem Sultan Süleyman'ın avdaki maharetini, hem reyaya olan yakınlığını, hem de sultanın hükümdarlığı sırasında imparatorlukta barış ve refahı gösterir. Bir başka av sahnesinde sultanın ihsanı ön plandadır. Irakeyn seferinden sonra sultan Bağdat civarında avlanırken, bir kadın ona bir sepet nar sunar ve bu bereket simgesi narlar mevsimi olmamasına rağmen tazedir. Kadın bu narların nasıl taze kaldığını anlattıktan sonra sultan ona her nar için biner akçe bahşiş verir (varak 36b).

Sultanın görünürlüğünü sağlayan aktivitelerden biri de sultanın çeşitli gezileri, özellikle de türbe ziyaretleridir. Yine Irakeyn seferi akabinde İmam Hüseyin'in türbesini ziyaret ederken ve halka başışta bulunurken karşısına yaşlı bir kadın çıkar ve damının çökmesini anlatır (varak 40a). Sultanın bu ziyareti Bağdat eyaletindeki tahrip olan türbelerin tamir ve tadilatından sonradır. Daha önce Safeviler'in kontrolünde olan bu eyalet hem Şii'iler hem de Sünniler için önemli türbeler barındırır ve Sultan Süleyman'ın bu türbeleri, özellikle de Safeviler tarafından tahrip edilen Sünni şahısların türbelerini yeniden tamir ettirmesi ele geçirilen bu eyalette Sünni İslam'ı mimari açıdan görselleştirir. Hünername'de hem Bağdat seferindeyken sultanın taşan nehri aşarken gösterdiği şecaati yansıtan bir minyatür (varak 261a) hem de tahrip olan Abu Hanifa ve Abdülkadir Geylani türbelerini tamir ettirdiğini gösteren bir minyatür vardır (resim 2).

Minyatürlerde mimari derinlik algısı da önemlidir (Konak, Minyatür Sanatında Derinlik Algısı, 2007). Bu resimde nehrin bir yanında Behlül-i divanenin türbesini görürüz. Nehri aşmak için kullanılan yüzme köprüünün öte yakasında Şeyh Abdülkadir Geylani (ö. 1166) ve İmam Ebu Hanife (ö. 767) türbelerini görürüz. Bağdat ve çevresinde önemli şahsiyetlerin türbeleri mevcuttu: Musa al-Kazım (ö. 799), Muhammad al-Cevad (ö. 835), Hasan al-Askeri (ö. 874), Ali al-Hadi (ö. 868), Salman Farisi (ö. 656) ve Ma'ruf Kerhi (ö. 815/20). Kalenin içinde ise resimde de gördüğümüz üzere Abdülkadir Geylani ile Şeyh Şihabüddin al-Suhreverdi (ö. 1234) türb-

eleri mevcuttu. Bu kadar çok türbeyi barındıran Bağdat "burcu evliya" olarak anılıyordu. Özellikle Bağdat eyaletinde, yani on altıncı yüzyılın başından on yedinci yüzyılın ortasına kadar Osmanlılar ve Safeviler arasında el değiştiren bir eyalet olarak, türbe ziyaretleri ve tahrip olan türbelerin yeniden yapılması önemli bir noktadır. Hem Şii'iler hem de Sünniler için çok önemli olan bu türbelerin eyalet el değiştirdikçe tahrip edilmesi ve yeniden yaptırılması önemli bir politik himaye simgesidir. Sultan Süleyman'ın da bu türbeleri yeniden yaptırması bölgenin yeniden Sünni varlığını güçlendirme girişimlerini gösterir.



## Görsel 2.

Sultan Süleyman'ın Bağdat'ı Aldıktan Sonra Abu Hanifa ve Şeyh Abdülkadir Geylani türbelerini yeniden tamir ettirmesi, Hünername H. 1524, v. 283a

Hünername'nin metin ve resimlerinde de gerek türbe ziyareti, gerek sefer sonrası tahrip olmuş kalelerin yeniden inşası sultanın bu bölgelerde gücü yeniden sağladığını, koruduğunu gösterir, hem de ziyaret sırasında halkla karşılaşmasını ve onları dinleyerek yardımcı olmasını simgeler. Bir minyatür de sultanın Halep ve Şam'da kasabaları ihya etmesini temsil eder (varak 287b). Bu şekilde reyayı kollayan, onlara hizmet sunan bir sultan imgesi de yaratılır.

Sultanın görünürlüğünü sağlayan vesilelerden biri de şölenlerdir. Hünername'nin dördüncü bölümü sultanın düzenlediği çeşitli tören ve şölenleri konu eder. Düğün veya sünnet törenleri sultanın hem reyaya hem de saray erkanına ihsanda bulunabileceği kutlamalardır. Bunların arasında şehzade Mustafa, şehzade Mehmed ve şehzade Selim'in 1529 yılındaki sünnet törenleri arka arkaya çift sayfa minyatürlerle bezenmiştir (Özaltın, H 1524 II. Cildi, 2022). Kutlamanın hazırlıklarını ve günler süren kutlamalar sürecinde olan etkinlikleri detaylı bir şekilde anlatır Lokman. Neredeyse arka arkaya gelen çift sayfa minyatürler de bu süreçte olan teferrücleri görselleştirir. Bu şekilde hem organizasyon ve düzenlemedeki maharet yansıtılır, hem de hanedanın bekasını pekiştiren ve şehzadeler için önemli bir dönüm noktası olan bu sünnet töreninin merasimi göz önüne getirilir. Bu sünnet töreninde yalnızca şehzadeler değil yetim ve ihtiyaç sahibi oğlanlar da sünnet ettirilir ve bu vesileyle yine sultanın ihsanı bir kez daha sergilenir



Bir alt grup ise infaz sahneleri, cenazeler, ve sultanın gazalarından oluşur. İnfaz sahneleri sultanın nizamı sağlamadığını simgeler. Bunun bir örneği Şehzade Mustafa olduğunu iddia eden bir şahsın ve onun takipçilerinin tutulup İstanbul'a getirilip balık pazarında tüm halkın görebileceği bir şekilde çengele vurulmalarını yansıtan minyatürdür (resim 3).



### Görsel 3.

Şehzade Mustafa olduğunu iddia eden şahsın ve takipçilerinin çengele asılması, *Hünername*, H. 1524, v. 172b

Savaş sahneleri ise sultanın bizzat katıldığı savaşları yansıtırken onun cesaretini ve imparatorluğun sınırlarını genişletmesini anlatır. Bunların dışında dönemin diğer resimli yazmalarında çok da sıklıkla rastlanmayan sahneler de yer alır. Bunlar sultanı reaya ile iletişimde veya hamamda gösterir. Bu daha spesifik anekdotal örneklerin resimlendirilmesi ise sultanın halkıyla yakın ilişkisini, reayanın şikayetlerini dinlemesini ve ayrıca adaletini yansıtan örneklerdir. Sultan hamamdayken bir hizmetçi yanlışlıkla değerli bir yakutu kırar ve bunu mumla yapıştırmaya çalışır hatasını gizlemek için. Sultan Süleyman bunu haliyle farkeder ancak hizmetçiye kızmaz ve kulunun yakuttan önemli olduğunu belirtir (varak 147b–148a). Bunun gibi oldukça spesifik örneklerle *Hünername*'nin ikinci cildi hem Sultan Süleyman'ın başarılarını, erdemlerini ve hünerlerini anlatarak onu ideal bir hükümdar olarak gösterir, hem de kurduğu tematik çerçeveye ile üçüncü ve dördüncü ciltlere bir örnek teşkil eder.

## Bulgular

*Hünername* projesini bir tür nasihatname ve imaj yaratma projesi olarak düşünürken bunu projenin hayata geçirildiği onaltıncı yüzyıl sonu toplumsal bağlamı içinde göz önünde bulundurmak gerekir. Onyedinci yüzyılın ilk çeyreğinde, muhtemelen Sultan II. Osman devrinde (h. 1618–1622), yazılmış anonim *Kitab-ı Müstetab*, tarihsel ve geriye dönük bir bakış açısıyla Osmanlı devletinde düzensizliğin ve artmakta olan huzursuzluğun başlangıcını III. Murad devrinde bulur (Yücel, 1988, 2). Anonim yazar, risalesine evrensel nizamdaki bozulmayla başlar ve bu duruma bir takım çözüm ve öneriler sunar. Eserinin ilk kısmında der ki III. Murad dönem-

ine kadar hükümdarlar devletin nizamını ve adaleti korumak için çabalamışlardır ve bu vesileyle pek çok toprak ele geçirmişlerdir. Ancak III. Murad devriyle birlikte “hemen bugünü hoş görelim, irtenin ıssı vardır,” yani günü kurtaralım düşüncesi hakimdir ve bu *Kitab-ı Müstetab*'da yaygınlıkla görülen bir topostur (Yücel, 1988). Bu eserde III. Murad devri sıklıkla Sultan Süleyman'ın devriyle karşılaştırılır. Saraydaki görevlilerin sayısının artması, tam olarak ne işlevde buldukları belli olmayan görevlilere verilen maaş artışları, hazırlıksız çıkılan seferler ve kayıplar bu anonim yazarın değindiği çeşitli noktalardır. Anonim yazar sıklıkla içinde bulunduğu zamanı Sultan Süleyman ve Sultan III. Murad'ın dönemleriyle karşılaştırır. Der ki, “meselâ işbu yakın zamân ki merhûm ve mağfurun-lehu Sultân Murâd Hazretleriniñ ibtidâ-i 'aşrlarında dergâh-ı 'âlî kapucuları altı yüz nefer iken şimdi iki biñden ziyâde olub ve taşra kapucular ol târihlerde oñ altı nefer iken şimdi dört yüz neferden ziyâde olub ve kiler-i 'âmirede olan bâzâra gidenler dahi merhûm Sultân Süleymân Hân hazretleriniñ 'aşrında ibtidâ beş altı nefer olub ba'dehu otuz kırk nefer olub şimdiki hâl buñlar dahi iki yüz neferden ziyâde olmuşlardır (Yücel, 1988, 14).”

Sultan Süleyman ile Sultan III. Murad'ın dönemlerini karşılaştıran önemli bir başka kaynak da bürokrat ve tarihçi Gelibolulu Mustafa Ali'dir (ö. 1600). Ali, *Kühû'l-Ahbar* isimli eserinde saat ustası Sa'atçi Hasan Paşa'nın bir rüyasını aktarır. Bu rüyada Sultan III. Murad ile saatçi sarayın bahçesinde yürürlerken karşlarına Sultan Süleyman çıkar. Sultan Süleyman soğuyarak onlardan yüzünü çevirince, saatçi araya girme ve III. Murad adına özür dileme ihtiyacı hisseder (Kafadar, 1993, 45). Bu örnekle yine Sultan Süleyman ile Sultan III. Murad arasındaki bağ ve III. Murad döneminde başlayan sıkıntılar açığa çıkar. “Ne garib zamana geldik,” der Mustafa Ali, III. Murad'ın tahta çıkışını ve hadımlar ona ne istersiniz diye sorduğunda, “karnım aç” demesini anlatırken. Burda harem ağalarının ağzından bunu iletir Mustafa Ali ve ayrıca açlık ve kıtlık beklentilerinin olduğunu, zamanların ne garip olduğunu söyler (Ali, 2009–1024, 478a; Kafadar, 1986, 6). Tam da hicri bin yılına yaklaşırken, sahte mehdiler zuhur ederken, veba salgınlarının ve yangınların olduğu, paranın değer kaybettiği, sosyal huzursuzluğun olduğu bir dönemde geriye, çok daha zaferle dolu bir “altın çağa,” yani onların gözünden Sultan Süleyman devrine bakış, bu iki sultanın karşılaştırmasını çok daha etkin kılar. Şunu da not etmek gerekir ki Sultan Süleyman ile karşılaştırılan tek hükümdar III. Murad değildir. Çeşitli durumlarda II. Mehmed, I. Selim ve II. Bayezid de Süleyman ile ve onun ima edilen altın çağıyla karşılaştırılır. Ayrıca on yedinci yüzyıl başında yazan Mustafa Safi de Sultan I. Ahmed dönemiyle ilgili yazdığı eserde sıklıkla bu iki sultanı karşılaştırır (Safi, Zübdet't Tevarih, 2003).

Mustafa Ali, sultanın saraydan çıkmadığından şikayet eder. Sultanın isminin bile sultanın harekete meyli olmadığını bir göstergesi olduğunu belirtir: “Zîrâ Murâd ismini yolladım. Mîmi ve elifini nârî ve râsını ve dâlını mâi buldum. Hevâ-yı harflerden nesne yok ki biri cümbüş ü hareketini mücib ola (Ali, 2009–2014, 240).” Belki de bu nedendendir ki *Hünername*'de de dördüncü bölümde, yani Sultan III. Murad hakkında olan bölümde, sultanın avdaki hünerleri, ikinci ve üçüncü bölümlerde olduğu gibi “şayd u şikâr” değil, “seyr ü şikâr” başlığında anlatılacaktır (TSMK H. 1523, var. 3a).

Bir başka geç on altıncı yüzyıl eseri Usulü'l hikem fi nizami'l'alem'de de evrensel nizamın ve adaletin işleyişinin bozulması, liyakatsizlik ve rüşvete değinilir (İpşirli, 1979–80). Eleştirel bir dili olan Mustafa Ali, nasihatname türünde olan 1581 tarihli eseri *Nüşatü's Sela-tin*'de de dönemin problemleri belirtir ve bir takım öneriler verir (Kılıç, Reform Edebiyatı, 2020). Bu eserlerde dönüm noktası III. Murad'ın devridir. Bu eserler ve dönemin tarihleri çerçevesinde

Hünername projesine bir bütün olarak baktığımızda bir cildin tamamen Sultan Süleyman'a ayrılması ve diğer iki tamamlanmamış cildin de oğlu ve torunu Sultan II. Selim ve Sultan III. Murad'a ayrılmış olması dikkat çekicidir. Şehnameci tarafından yazılmış ve resmi tarihler arasında sayabileceğimiz Hünername'de tabii ki aleli bir eleştiri mevcut değildir. Ancak Hünername'de bahsi geçen bir takım anekdotlar dönemin reform metinlerinde reayayı dinlemek ve başarılı seferler tamamlamak gibi sıklıkla değinilen konular hakkındadır. Bu açıdan Hünername'yi de üstü kapalı bir nasihatname olarak görmek mümkündür.

*Hünername* III. Murad devrinin hassasiyetleri içinde, geçmişte bakan bir şekilde yazılırken, aynı geçmişte ve o geçmişin ima ettiği "altın çağ" fikrini kullanarak aynı zamanda III. Murad'ın bu soyun devamı olarak gösterilmesini de sağlar. Yani projede ideal hükümdarlık nasıl olmalı fikrini iki şekilde inceler aslında: hem bu soruyu Sultan Süleyman'ın anekdotlarıyla örnekendirirken bir tür nasihat olarak sunar hem de tüm proje kapsamında Sultan III. Murad'ı bu ideal hükümdarın torunu olarak, aralıksız devam eden hanedan silsilesinin son noktası olarak gösterir.

*Hünername*'yi dönemin diğer resimli resmi tarihleriyle birlikte incelersek yine hanedanın kesintisiz devamı fikrini ve Sultan Süleyman, Sultan II. Selim ve Sultan III. Murad devirlerine verilen odağı görebiliriz. Onaltıncı yüzyılın sonlarında Firdevsi'nin *Şehname*'sinin vezninde, Farsça yazılan eserler arasında Arifi'nin *Süleymanname*'sini ve Lokman'ın bu projenin devamı olarak görebileceğimiz, Sultan Süleyman'ın Zigetvar seferi ve ölümünü anlatan *Tetimme-i Ahval-i Sultan Süleyman Han* isimli eserini, Sultan II. Selim'in hayatını kapsayan *Şehname-i Sultan Selim Han*'ı ve III. Murad'ın devrini anlatan *Şehinşehname*'yi sayabiliriz. Arifi'nin *Süleymanname*'si beş volüm halinde olan *Tevarih-i Âl-i Osman* projesinin son volümüdür. Bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 1517 numarada kayıtlıdır. Bu projenin ilk cildi *Enbiyaname*'dir ve Adem'in yaratılışından başlar ve peygamberler tarihini anlatır. Bu cilt bugün özel koleksiyondadır. Projenin ikinci ve üçüncü ciltlerinin yerleri belirsizdir. Dördüncü cilt ise yine bir özel koleksiyondadır. *Süleymanname*'nin neredeyse bir devamı olarak düşünebileceğimiz *Tetimme-i Ahval-i Sultan Süleyman Han* (ya da *Zafername*) bugün Dublin'de Chester Beatty Kütüphanesi'ndedir (T. 413). *Şehname-i Sultan Selim Han* bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndedir (A. 3595). *Şehinşehname* ise iki cilt halindedir. 1581 tarihli ilk cildi İstanbul *Üniversitesi* Kütüphanesi'ndedir (F 1404), ikinci cilt ise 1597/8 tarihlidir ve bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndedir (B. 200). Son olarak *Kıyafetü'l insaniye fi şema'ilü'l Osmanîye* de Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndedir (H. 1563).

Türkçe eserleri arasında yine hanedanın devamlılığını da efektif bir şekilde görselleştiren *Kıyafetü'l insaniye fi şema'ilü'l Osmanîye*'yi sayabiliriz. Bütün bu projeler aslında Hünername gibi Sultan Süleyman, Sultan II. Selim ve Sultan III. Murad'a odaklanırken bu üç hükümdarı hanedanın uzun tarihi bağlamına oturturlar. Bu eserler ayrıca minyatürlerle süslenen, tezhiplenen, çok değerli eserlerdir ve hanedanın gücünü simgeler ve hanedanın süregelen, devamlı imajını yaratır.

## Sonuç ve Öneriler

Onaltıncı yüzyılın ikinci yarısı metinleri bağlamında *Hünername*'yi hangi noktaya, hangi türe yerleştirebiliriz? Özellikle de tematik yapısı ve anekdotlarla dolu olması bu eseri, şehnameci Arifi'nin *Süleymanname*'si ya da onaltıncı yüzyılın sonunda buna ek olarak şehnameci Lokman tarafından hazırlanan *Tetimme-i Ahval-i Sultan Süleyman* gibi eserlerden ayırır. Bu iki eser de dönemin diğer çağdaş resmi tarihleri de daha düzenli bir tarihsel silsileyi takip

ederler ve Farsça yazılmışlardır. Türkçe yazılmış olan *Hünername*'de ise Sultan Süleymanla ilgili anekdotlar sultanı sadece bir güç diskuru çerçevesinde değil ayrıca halefleri tarafından izlenecek bir örnek, neredeyse menkıbevi bir hükümdar olarak yansıtır. Bu açıdan *Hünername*'yi şehzadelere adab öğretene bir tür nasihatname olarak da görmek mümkündür. Anekdotlar hem belirli erdemleri spesifik bir bağlamda hem de daha genel, jenerik hükümdarlık kavramları içinde gösterir. Tematik yaklaşım ise hükümdarların günlük hayatının farklı alanlarında, her ana yayılmış bir erdemler ve hünerler bütünü olarak yansıtılmasını sağlar. Ayrıca *Hünername*'nin İkinci cildi, yalnızca Sultan Süleyman'a odaklanarak birinci ciltten de ayrılır. Birinci cilt de benzer temalar üzerinde dururken sultanlar silsilesini takip ettiği için daha yoğun bir kronolojik temel üzerine kurulmuştur.

Kısaca, *Hünername* tematik ve anekdotal yapısıyla dönemin minyatürlü resmi tarihleri, kronikleri ve reform risaleleri kapsamında ele alındığında ayrıcalıklı bir konumdadır. Metni ve resimleri incelendiğinde, özellikle ikinci cilt sanki "ideal sultan nasıl olunur" sorusunu cevaplayan bir adab ve nasihatname metni gibidir. Dört ciltlik daha kapsamlı proje bağlamında ise dönemin sultanı olan III. Murad'ı meşrulaştırmaya ve hanedanın devamlılığını ön plana çıkarmaya çalışan bir eser olarak da görülebilir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author have no conflicts of interest to declare.

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça

- Anafarta, N. (1969). *Hünername: Minyatürleri ve Sanatçıları*. İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık ve Sanayi A.Ş. Basımevi.
- And, M. (1987). *Turkish Miniature Painting*. İstanbul: Dost Yayınları.
- Artan, T. (2008). "A Book of Kings Produced and Presented as a Treatise on Hunting." *Muqarnas* 25, 299–331.
- Bağcı, Serpil ve Filiz Çağman. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Feher, Géza. (1973). "Hünername'de Macar Tarihi." *Türkiyemiz* 9, 2–5.
- Eroğlu, Z. (1998). "Şehnameci Lokmân'ın Hünernâme'si (2.cilt-1-154.varak), İnceleme, Metin, Sözlük." [Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Ertuğ, Z. T. (1998). "Hünername." *İslam Ansiklopedisi* 18. Cilt. 484–485.
- Gelibolulu Mustafa 'Ali, Kühhü'l Ahbar: Dördüncü Rûkn, Osmanlı tarihi. (2009–2014). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Eryılmaz Arenas-Vives, F. S. (2010). "The Shehnamecis of Sultan Süleyman: 'Arif and Eflatun and their Dynastic Project." *Doktora Tezi*. Chicago Üniversitesi.
- İpşirli, M. (1979–80). "Hasan Kâfi el-Akhisarî ve Devlet Düzenine Ait Eseri: Usûlü'l Hikem fi Nizâmi'l Alem (Hasan Kafi and his Work on Statecraft)." *Tarih Enstitüsü Dergisi*, 239–278.
- Fetvacı, E. (2013). *Picturing History at the Ottoman Court*. Bloomington&Indianapolis: Indiana University Press.
- Kafadar, C. (1986). "When Coins Turned into Drops of Dew and Bankers Became Robbers of Shadows: The Boundaries of Ottoman Economic Imagination at the End of the Sixteenth Century." [Doktora Tezi, McGill University].
- (1993). "The Myth of the Golden Age: Ottoman Historical Consciousness in the post-Süleymanic Era." In *Süleyman the Second and his Time*, edited by Halil İncalcık and Cemal Kafadar, (pp. 45–59). İstanbul: The Isis Press.
- Kazan, H. (2010). "Farklı Açıdan Bir Bakışla Şehnameci Seyyid Lokman'ın Saray İçin Hazırladığı Eserler." *Osmanlı Araştırmaları* No. 35.
- Kılıç, F. (2020). "Reform Edebiyatının Öncülerinden Gelibolulu Mustafa 'Ali'nin Nushatü's Selatin isimli Eseri Üzerine Eleştirel Bir İnceleme."

- [Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi].
- Konak, R. (2007). "Minyatür Sanatında Derinlik Anlayışı." *Sanat* 12, 97-102.
- Kütükoğlu, B. (2003). "Lokmân b. Hüseyin." *İslam Ansiklopedisi* 27. Cilt, 208-209.
- Mustafa Sâfi, *Zübdetü't Tevârih, Vol. I, II, ed. İbrahim Hakkı Çuhadar.* (2003). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Öz, T. (1939). "Hünername ve Minyatürleri." *Güzel Sanatlar* 1, No.1, 3-17.
- Özaltın, F. N. (2022). "Topkapı Sarayı Müzesi'nde Yer Alan H 1524 Arşiv Nolu Hünername II. Cildi y. 119b Sayfasındaki Minyatürün İncelenmesi." *Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi* 30, 1098-1116.
- Refik, A. (1988). *On Altıncı Asırda İstanbul Hayatı (1553-1591)*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Sever, S. (2020). "15. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme." *Sanat Dergisi* 35, 153-166.
- Seyyid Lokman, Hünername, Topkapı Sarayı Kütüphanesi H. 1524, H. 1524.
- Turan, E. (2007). "The Sultan's Favorite: Ibrahim Pasha and the Making of Ottoman Universal Sovereignty in the Reign of Sultan Süleyman (1516-1526)." [Doktora Tezi. Chicago: The University of Chicago].
- Türkmen, N. (2009). "Avcı Kuş İkonografisi ve Hünername'deki Betimlemeleri." *Acta Turcica* 1, 79-95
- Woodhead, C. (1983). *Ta'likizâde's Şehnâme-i Hümâyûn. A History of the Ottoman Campaign into Hungary, 1593-1594.* Berlin.
- (1983). "An Experiment in Official Historiography: The Post of the Şehnameci in the Ottoman Empire." *Wiener Zeitschrift für Kunde des Morgenlandes* LXXXV, 157-182.
- Yazıcı, T. (1991). "Arifî Fethullah Çelebi." *İslam Ansiklopedisi* 3. Cilt, 371-373.
- Yelçe, Z. (2009). "The Making of Sultan Süleyman: A Study of Process/es of Image-Making and Reputation Management." [Doktora Tezi. İstanbul: Sabancı University].
- Yücel, Y. (1988). *Osmanlı Devlet Teşkilâtına Dair Kaynaklar, Kitâb-ı Müsteâb, Kitâbu Mesâlihi'l Müslimîn ve Menâfi'ül-Mü'minîn, Hırzû'l Mülûk.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

## Görsel Kaynakça

Seyyid Lokman, Hünername. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 1524



## Structured Abstract

A close reading of the text and images of *The Hünername* (The Book of Talents) of the *şehname* writer Seyyid Lokman shows multiple layers of looking at the reception of illustrated official history writing in the late sixteenth century. This work was conceived in four volumes. The first volume tells of the skills and talents of the early Ottoman sultans until Selim I. The whole of the second volume is reserved for the martial and hunting skills and virtues of Süleyman the Magnificent. The next two, unwritten, volumes were to be devoted to Selim II and Murad III, as evinced from the index given in the first volume, as well as a marginal note in the second volume. From this index, it appears that the third and fourth volumes were to follow the structure of the volume devoted to Süleyman the Magnificent. The books were to be divided into ten sections, followed by a supplement and a conclusion. The thematic division was to follow that of the second volume, enhancing the link between the three rulers by parallel accounts of their skills and virtues.

While the *Hünername* has received much attention in previous scholarship, mostly within larger studies of Ottoman miniature painting, a more in-depth analysis of the text and images of the work as a whole is still lacking. In this article, I examine the multiple logics of authority and legitimacy gleaned from the second volume of the *Hünername*. More specifically, the article argues that the four-volume project had a double function. That is to say, the *Hünername* functioned both as a “mirror for princes” in the guise of history and as a means of establishing imperial legitimacy through highlighting immediate dynastic connections.

This four-volume project can be seen against the textual background of period chronicles, illustrated official histories, and the series of histories of Süleyman the Magnificent, Selim II, and Murad III composed in Persian verse. Within this corpus, the *Hünername* stands apart from the official court histories composed in Persian following the meter of the famed *Shahname* of Firdawsi (d. 1020–26). Instead, *Hünername* is composed in Turkish and does not follow a strict chronological progression but is organized thematically. Moreover, on the textual and pictorial level of the second volume itself, the manuscript functions as a guidebook for adab and ideal rulership taking the example of Sultan Süleyman. On the level of the unrealized project of a four-part work, it has a double function as a tool for the legitimization and confirmation of the reigning sultan and of the dynasty.

Following upon the literary topos of perpetuating the memory of the rulers, Seyyid Lokman writes in the *Hünername* that he is compiling the good deeds of the rulers lest they be forgotten. Within the dynastic line, and with regards to the virtues of the rulers, Sultan Süleyman is represented as an ideal ruler and the epitome of Ottoman sultans. The text of the second volume is organized in ten sections. The birth and death of the sultan, beginning and ending the text, provide a sense of historicity. However, the rest of the text is organized thematically. The first part deals with the birth of the sultan and continues to describe his accession, stressing the sadness over the death of Selim I and the subsequent joy over the accession of Süleyman. This suggests the unbroken chain of the dynasty and the perpetuity of the corporate state, with the accession ceremony being a part of the smooth transition of authority. The sultan in the text is presented as the source for order in the universe. After providing a more or less historical background for his text, Lokman devotes sections to the sultan’s munificence and generosity; his hunting prowess; organization of feasts and ceremonies; morality and grace; administration of justice; and charitable acts. All of these thematic sections are highlighted through anecdotal examples that also show a human side to the sultan.

The second volume of the *Hünername*, portraying the deeds, virtues and talents of Sultan Süleyman, and in retrospect, his forebears in the first volume, is itself a testament to the retrospective “image-making” of Süleyman. The *Hünername* presents the sultan as an ideal ruler and stresses his justice, martial qualities, hunting prowess, and munificence. Following to some extent the Persianate themes of *bazm u razm*, the *Hünername* carries an element of this aspect with hunting, battle, and entertainment scenes throughout the manuscript. However, the manuscript project goes beyond these rather typical themes, to also include quite personal details, which further portray the sultan’s various virtues, such as patience, justice, and benevolence. These all act as potent examples for the ruler Murad III, under whose reign the project was conceived, and who highlighted the close connection to such an illustrious dynastic heritage.

# Diyarbakır Surlarında Yeni Figürlü Kompozisyonun İkonografik Yorumları

## Iconographical Interpretations of New Figured Composition on The Walls of Diyarbakır

Sahure YARIŞ 

Dicle Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,  
Arkeoloji Bölümü, Diyarbakır, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 29.11.2023

Kabul Tarihi /Accepted: 29.02.2024

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Sahure YARIŞ

E-mail: cinarsahure@gmail.com

Cite this article as: Yariş, S. (2024).  
Iconographical interpretations of new  
figured composition on the walls of  
diyarbakır. *Art and Interpretation*, 43(1),  
84-93.



Content of this journal is  
licensed under a Creative  
Commons Attribution-Non-  
Commercial 4.0 International

### öz

Diyarbakır, Güneydoğu Anadolu'nun en büyük şehirlerinden biridir. Ticaret yolları üzerinde olması ve jeolojik bakımdan önem taşıması kentin tarih boyunca devamlı bir yerleşim yeri olarak kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Birçok medeniyetin hüküm sürdüğü kentte tarihi eserler yer almaktadır. Bu eserler üzerinde işlenen geometrik, bitkisel ve figüratif süslemeler işlendiği dönemin sanat ve kültürel gelişimini yansıtmaktadır. Bu eserler içerisinde figüratif süslemeleri ile dikkat çeken yapılardan biri, kenti çepeçevre saran sur duvarlarıdır. Burçları, kapıları veya duvar yüzeylerinde işlenen figürler arasında güç, kuvvet ve hâkimiyet sembolleri ile bilinen kartal figürü önem taşımaktadır. Bu figür, kimi zaman tek kimi zaman ise bir kompozisyon içerisinde yapılmıştır. Bazı burçlarda taht sahnelerin en üst kısmında çift başlı, bazı burç veya kapılarda tek başlı olarak yer almaktadır. Makalede 2022-2023 yılı içerisinde saha çalışmalarında İç Kale'nin Dicle Vadisi'ne bakan doğu yüzünde, Oğrun Kapısının solunda, sur duvarı üzerinde tek satırlık kitabe kuşağının başlangıç kısmında, dikdörtgen bir çerçeve içerisinde tespit ettiğimiz figürlü kompozisyon tanıtılmaya çalışılmıştır. Bu kompozisyonun işlendiği taşın yıpranmış olması kompozisyonun iki farklı yorumunun yapılmasına zemin hazırlamıştır. Birincisi anne kartal-yavru kartal; ikincisi ise kartal-tepeli toygar kuşunun mücadele sahnesidir.

Birinci yorumda anne kartal-yavru kartal vurgusu yapıp savunma yapısında merhamet ve şefkat sembollerinin de işlenebileceği, dönemin padişahının vali olarak görevlendirdiği kişiyi kendi gücü altında korudu yorumu yapılmıştır. İkincisinde ise kartal-tepeli toygar kuşunun mücadele sahnesi olduğu ifade edilmiştir. Bu sahne ile padişahın gücünü, kuvvetini düşmanlarına göstermek istemesi olarak yorumlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Diyarbakır, sur duvarları, süsleme, figür, ikonografi, kartal, tepeli toygar

### ABSTRACT

Diyarbakır is one of the largest cities in Southeastern Anatolia. The fact that it is on trade routes and is geologically important has paved the way for the city to be used as a permanent settlement throughout history. There are historical artifacts in the city, where many civilizations ruled. The geometric, floral and figurative ornaments engraved on these works reflect the artistic and cultural development of the period in which they were engraved. One of the structures that draws attention with its figurative decorations among these works is the fortification walls surrounding the city. Among the figures engraved on the bastions, gates or wall surfaces, the figure of the eagle, known for its symbols of power, strength and domination, is important. This figure was sometimes made in a single composition and sometimes in a composition. In some signs, the throne is located at the top of the scenes as double-headed and in some signs or doors as single-headed.

In the article, in the field studies in 2022-2023, it was tried to introduce the figurative composition that we determined in a rectangular frame on the eastern face of the Inner Castle facing the Tigris Valley, on the left of the Oğrun Gate, on the beginning of the single-line inscription belt on the wall. The fact that the stone in which this composition was processed was worn out paved the way for two different interpretations of the composition. The first is the mother eagle-puppy eagle; the second is the fight scene of the eagle-topped toy bird.

In the first comment, it was commented that the mother eagle-puppy eagle could be emphasized and the symbols of compassion and compassion could be processed in the defense structure, and the sultan of the period protected the person appointed as the governor under his own power. In the second, it was stated that the eagle-topped toy bird was the fight scene. With this scene, it was interpreted that the sultan wanted to show his power and strength to his enemies.

**Keywords:** Diyarbakır, fortification walls, decoration, figure, iconography, eagle, crested Lark

## Giriş

Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin önemli şehirlerinden biri olan Diyarbakır, Karacadağ sönmüş volkan kitlesinden Dicle nehrine uzanan geniş bazalt platosunun doğu kenarında çukur bir alanda kurulmuştur. 40° 20' enlem, 37° 50' boylamlarda bulunan şehir, deniz seviyesinden 650 m yüksekliktedir (Darkot, 1945, s. 601.; Beysanoğlu, 1996, s. 1.; Tuncer, 2001, s. 164).

15.354 km<sup>2</sup> lik yüz ölçüme sahip olan Diyarbakır, doğuda Siirt ve Muş; güneyde Mardin; batıda Urfa, Adıyaman, Malatya; kuzeyde Elâziğ ve Bingöl ile çevrilidir (Beysanoğlu, 1996, s. 1.; Akbulut, 1998, s. 5.; Göyünç, 1999, s. 472).

Diyarbakır'ın kesin kuruluş tarihi bilinmemektedir. Çayönü kazıları M.Ö. 8000-5500 Neolitik, M. Ö. 5000-M.Ö. 4000'de Kalkolitik, M. Ö. 3000'de ise Tunç çağının yaşandığını göstermektedir (Kuruyazıcı, s. 461).

İlk uygarlığın Hurriler olduğu bilenen şehirde sırasıyla Mitanniler, Asur ve Urartular, İskitler, Medler, Persler, Büyük İskender, Selevkoslar, Partlar, Büyük Tigran egemenliği altında kalmıştır. M. Ö. 69'da Roma egemenliğine geçen Diyarbakır, 395 yılına kadar Part-Roma, Sasani-Roma arasındaki mücadelelere sahne olmuş; 395 yılında Doğu Roma egemenliğine geçmiştir (Beysanoğlu, 1995, s. 5.; Beysanoğlu, 1999, s. 41).

693 yılında İslam topraklarına katılmış olan şehir (Darkot, 1945, s. 601), sırasıyla Emeviler, Abbasiler, Şeyhoğulları, Hamdâniler, Büverhoğulları, Mervanoğulları, Büyük Selçuklular, İnalıoğulları, Nisanoğulları, Artuklular, Safeviler ve son olarak da 1515 yılında Osmanlı hakimiyetine geçmiştir (Darkot, 1945, s. 607.; Göyünç, 1969, s. 62.; Sevgen, 1982, s. 51.; Alptekin, 1991, s. 415.; Sumer, 1991, s. 272.; Şeşen, 1995, s. 23.; Ünal Karaarslan, 1997, s. 446., Beysanoğlu, 1999, s. 53,64.; Göyünç, 1999, s. 465.; İlhan, 2001, s. 113-141.; Erdem, 2002, s. 80, 120, 130.; Çevik, 2002, s. 491-495).

Kanuni Sultan Süleyman döneminde bölgede farklı eyaletler kurulmasına rağmen Diyarbakır Eyaleti, önemli ticaret ve ulaşım yolları üzerinde olduğu için önemini korumuştur (Ünal, 1994, s. 2217.; İzgöer, 1999, s. 3, 48-55).

Birinci Dünya Savaşı yıllarında önemli lojistik merkez olan Diyarbakır, Cumhuriyetin ilanından sonra 1924 Anayasası ile il haline getirilip il, ilçe, nahiye, kasaba ve köy şeklinde düzenlenmiştir (Sarı, 1996, s. 14-15).

M.Ö.3000 yıllarında Hurriler'den Osmanlılar'a kadar uzanan tarihi süreç içerisinde Diyarbakır'da yaşayan medeniyetler kentte mimari eserler bırakmıştır. Bu eserlerin en önemlilerinden biri, Karacadağ'ın bazalt taşlarından inşa edilmiş olan surlardır.

Diyarbakır surlarının yapım tarihi hakkında kaynaklarda, ilk olarak İç Kale'nin Subaru (Hurri-Mitanni) Dönemi'nde yapılmaya başlandığı yönündedir. Şehir merkezindeki ilk yerleşiminde, bugün İç Kale'nin bulunduğu Dicle Nehri'nden 100 m yükseklikte olan Fis Kayası kabul edilmektedir (Boran ve Aykaç, 2019, s. 274).

Roma yönetiminde önemli bir askeri üs olan şehir, 324-337 yılında İmparator Büyük Costantinus döneminde surlarla çevrilmiştir. Roma İmparatoru II. Costantinus bugünkü surun Mardin Kapı, Yeni Kapı, Harput Kapısı arasında uzanan doğu bölümünü inşa ettirerek güçlendirme çalışmaları yapmıştır. 367-375 yılları arasında surun batıya doğru genişletilmesiyle Dış Kale bugünkü şeklini almıştır. Diyarbakır 395 yılına kadar Part-Roma, Sasani-Roma arasındaki mücadelelere sahne olmuştur. Bu mücadelelere tanıklık eden surlar hem onarılmış hem de güçlendirilmiştir. Özellikle

İmparator Justinianus zamanında surun farklı bölümlerine seyirdim yollarını inşa edilerek tonozlu koridorlar yapılmıştır (Beysanoğlu, 1995, s. 5.; Beysanoğlu, 1999, s. 41.; Boran ve Aykaç, 2019, s. 275).

Diyarbakır tarih boyunca sürekli el değiştirmiştir. Bu el değiştirmelerin en somut örneklerinden biri surlar üzerinde görülmektedir. Surlar üzerinde farklı dönemlere ait yapım, onarım kitabelerini gösteren altmış üç kitabe yer almaktadır. Bu kitabelerin dördü Yunanca, biri Latince olan altı kitabe Bizans dönemine aittir. Geriye kalan elli yedi kitabe ise İslam dönemini göstermektedir. Buna rağmen savaşlarla sürekli tahrip olan surlar düşünüldüğünde gerçekte daha fazla kitabenin varlığı düşünülebilir (Parla, 2005, s. 57-58).

Üzerinde 82 adet burç ve 4 ana kapısı bulunan Diyarbakır surlarının çevre uzunluğu yaklaşık 5 km'dir. Bu surların yüksekliği yaklaşık olarak 8-12 m. kalınlığı ise 3-5 m. arasında değişmektedir. Surların Dağ Kapı (Harput Kapı) kuzeye, Urfa Kapı (Rum Kapı) batıya, Mardin Kapı (Tell Kapı) güneye, Yeni Kapı (Su veya Dicle Kapı) doğuya açılmaktadır. Şehrin genişlemesi üzerine sonraki yıllarda geçiş amacıyla Çift Kapı ve Tek Kapı açılmıştır. Şehrin ilk yerleşim yeri olan ve surlarla çevrili olan İç Kale, Saray Kapı ve Küpeli Kapı ile sur içine; Oğrun Kapı ve Fetih Kapı ile de sur dışına açılmaktadır.

4 Temmuz 2015 tarihinde UNESCO 39. Dünya Miras Komitesi toplantısında "Diyarbakır Kalesi ve Hevsel Bahçeleri Kültürel Peyzajı" adı altında Dünya Kültür Mirası olarak tescillenmiş olan surlarda süsleme ve kitabeler dikkat çekmektedir. Geometrik ve bitkisel süslemelerin yanı sıra, figüratif süslemeleri ile görsel şölen sunan sur duvarları, bu süslemelerin ikonografik betimlemeleriyle de insana çok şey anlatabildiğinin en açık örneklerindedir.

Figürlü süslemelerin yoğun olarak işlendiği burç ve sur duvarları arasında Dağ Kapı, Tek Beden Burcu, Tek Kapı Burcu, Akrep Burcu, Büyük Selçuklu Burcu, Ulu Beden Burcu, Yedi Kardeş Burcu, Melikşah Burcu, Leblebikıran Burcu, Mardin Kapı, Urfa Kapı ve İçkale'de Aslanlı Kapı olarak bilinen Artuklu Kemerli bilinmektedir. Bu burç, kapı ve kemer üzerinde işlenen figürler arasında ejder, geyik, at, aslan, kartal (tek veya çift başlı), boğa, tavşan, akrep, insan, köpek, güvercin, doğan, ceylan figürleri yer alır.

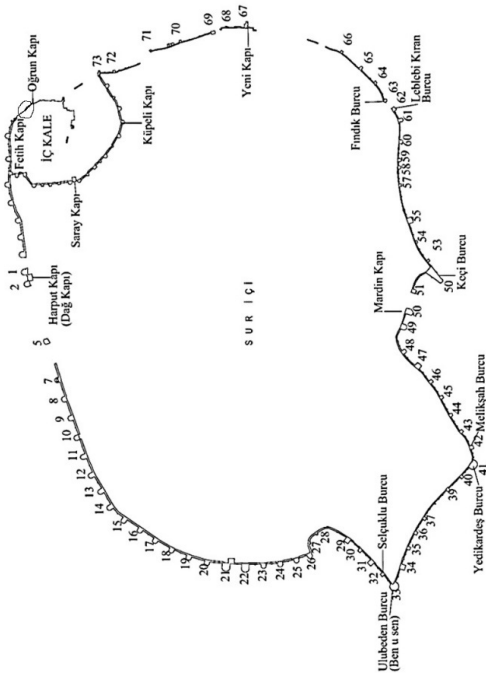
2022-2023 yılında yaptığımız saha çalışmalarında sur duvarları üzerinde yeni bir figürlü kompozisyon tespit edilmiştir. Bu kompozisyon, İçkale'nin doğu yönünde sur duvarı üzerindeki anne kartal-yavru kartal veya kartal-tepeli toygar kuşu mücadelesi olarak iki farklı şekilde yorumlayabileceğimiz bir kompozisyonudur. Sur duvarı üzerinde tespit edilen bu kompozisyon, taşın yıpranmasından dolayı net bir şekilde belli değildir. Bu yüzden çalışmada iki farklı yorum yapılmıştır.

İç Kale'nin Dicle Vadisi'ne bakan doğu yüzünde, Oğrun Kapısının solunda, sur duvarı üzerinde tek satır kitabe kuşağı yer alır (Harita 1). Sülüs karakterde yazılmış olan kitabeye göre bu bölüm, Kanuni Sultan Süleyman'ın sur duvarlarını Bali Paşa'ya büyüttürdüğü yazmaktadır (Parla ve Tuncer, 2016, s. 49) (Görsel 1).

### Anne Kartal- Yavru Kartal Figürleri

Anne kartal ve yavru kartal tek satırlık kitabenin başlangıç kısmına işlenmiştir. Figürlerde anne kartal, yavrusunu korur vaziyette ve sakin bir durumda tasvir edilmiştir. Anne kartal; ayakları yüksekte durup, baş kısmı yavru kartala doğru eğik olarak yapılmıştır. Kuyruk kısmı, telek gibi olup yavru kartalın arkasından ayaklarına doğru işlenmiştir. Kanatları göğse bitişiktir (Görsel 2). Yavru kartalın başı dik, anne kartalın göğsünün altında yer almaktadır. Kanatları göğsüne doğru olan yavru kartalın ağız açık işlenmiştir (Çizim 1).





**Harita 1.**

Diyarbakir Surları (VGM'den işlenerek)



**Görsel 1.**

İç Kale'nin Dicle Vadisi'ne bakan doğu yüzünde, Oğrun Kapısının solunda, sur duvarı (S. Yariş arşivi)



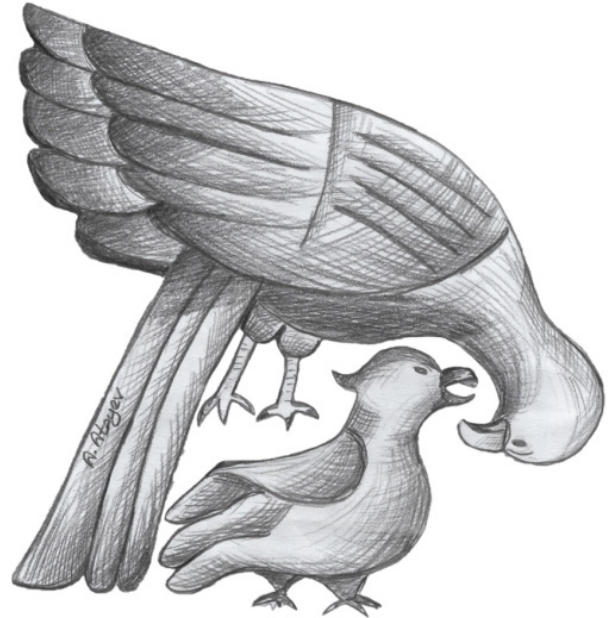
**Görsel 2.**

Figürlü kompozisyon (S. Yariş arşivi)

### Kartal-Tepeli Toygar Kuşu Mücadelesi

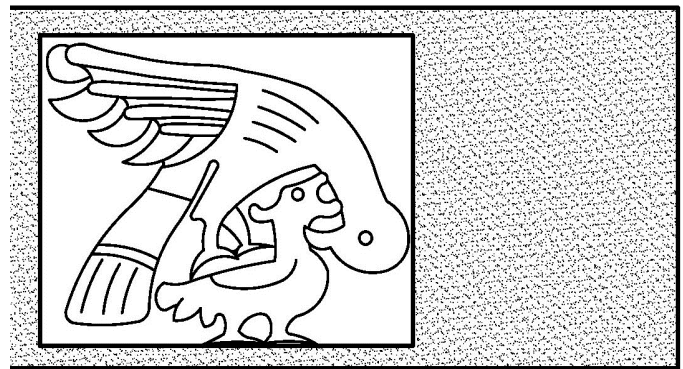
Dikdörtgen bir taş üzerine, kare çerçeve içerisine alınarak işlenmiş olan bu figürlerde kartal, tepeli toygar kuşu<sup>1</sup> üzerinde tasvir edilmiştir. Oldukça sakin olan kartalın kanatları göğsüne birleşik, kuyruğu tepeli toygar kuşunun arka kısmından aşağıya doğru inmektedir. Başı ise tepeli toygar kuşunun boynuna zarar verir şekilde, boynu gagalıyormuş gibi yapılmıştır. Kartalın ayakları, altta işlenen kuşun gövdesinin üzerine basmamaktadır.

Tepeli toygar kuşu, küçük bir kuştur. Kartalın gövdesi altında yer almaktadır. Kartalın kuyruğu arka kısımdan, başı ise önden toygar kuşunun kaçmasını engellemektedir. Boyun kısmından zarar gören kuş, başını yukarı doğru kaldırıp, kartalın boynunu gagalayarak kendini savunmaya çalışmaktadır (Görsel 2) (Çizim 2).



**Çizim 1.**

Anne kartal ve yavru kartal<sup>2</sup> (S. Yariş arşivi)



**Çizim 2.**

Kartal-Tepeli Toygar Kuşu Mücadelesi<sup>3</sup> (S. Yariş arşivi)

<sup>1</sup> Tepeli Toygar Kuşu (Galerida cristata, Crested Lark): Uzun ve belirgin ibiği çoğu zaman kalkıktır. Kanatları kısa ve enli, kuyruğu kısa, kuyruk dış telekleri krem rengidir. Kanat altı koyu renklidir. Boyu 17 cm'dir. Tepe, 2011, 211.; <https://services.tubitak.gov.tr/edergi/yaazi.pdf>

<sup>2</sup> Anne kartal ve yavru kartalın çizimde teknik detaylara yer verilmediğinden ölçülü çizim kullanılmamıştır. Betimlenen bu figürler, karakalem çalışması olup ölçsüz çizimdir

<sup>3</sup> Kartal-tepeli toygar kuşu mücadele sahnesinde teknik çizim yapılmıştır.

## Değerlendirme

Diyarbakır hem mimarisi hem de taş işçiliğiyle dikkat çeken bir Güneydoğu Anadolu Bölgesi şehirlerinden biridir. Yöresel bir malzeme olan ve bölgede bol miktarda bulunan bazalt taş, yaklaşık 9000 yıllık geçmişi ile inşa edilen yapılarda ana malzeme olarak kullanılmıştır.

Taş işçiliğinde detaylara kadar işlenmiş figürler, plastik sanatlarda bu eserlerin işlevsel özelliklerinin yanı sıra taşın bir nakış gibi işlenebileceğinin en önemli kanıtlarından biri olmuştur (Diğler, 2004, s. 90). Bazalt taşının siyah renginden dolayı izleyene soğuk ve durağan bir izlenim vermesinin yanı sıra, taşın işlenmesiyle bu soğuk ve durağan izlenimi yok ettiği söylenebilir (Mercin, 2004, s. 122). Diyarbakır surları üzerinde işlenen geometrik, bitkisel ve figüratif süslemeler bunun en güzel somut örneklerinden yalnızca biridir.

Özellikle figüratif süslemeleri ile dikkat çeken surlarda 2022-2023 yılı saha çalışmalarımız sonunda kaynaklarda daha önce yayınlanmamış yeni bir figürlü kompozisyon tespit edilmiştir. Bu figürler, İç Kale'nin Dicle Vadisi'ne bakan doğu yüzünde, Öğrün Kapısının solunda, sur duvarı üzerinde tek satır kitabe kuşağının başlangıç kısmında yer almaktadır. Sur duvarı üzerindeki kitabede Kanuni Sultan Süleyman'ın sur duvarlarını büyütmesi için Bali Paşa'ya yetki verdiği yazmaktadır (Parla ve Tuncer, 2016, s. 49).<sup>4</sup>

Figürlü kompozisyonun işlendiği taş zamanla yıprandığından dolayı figürlerin ikonografik yorumları yapılırken iki yol izlenmiştir. Dikdörtgen bir çerçeve içine alınmış olan figürler oldukça sakin, durağan bir formda işlendiği için birinci yorum olarak anne kartal- yavru kartal yorumu yapılmıştır. Anne kartal; yavrusunu korur vaziyette, ayakları yavruya zarar vermeden yüksekte durmuş, baş kısmı yavrusuna doğru eğilmiş konumdadır. Kanatları göğse bitişik olarak işlenen anne kartalın kuyruk kısmı; yavru kartalın arkasından, yavrunun ayaklarına doğru devam ettirilmiştir. Yavru kartal ise anne kartalın koruması altında, kendinden emin başı dik bir formda yapılmıştır. Annesinin göğsünün hemen alt kısmında işlenen yavru kartalın ağzı açık bir şekilde, sanki annesinden yiyecek bir şey bekliyormuş gibi tasvir edilmiştir.

Figürlerin ikinci yorumunda hayvan mücadele sahnesinin işlenmiş olabileceği vurgulanmaktadır. Kartal-tepeli toygar kuşu mücadelesi sahnesidir. Kartalın, tepeli toygar kuşu üzerinde olması, bu kuşun boynunu gagalayarak zarar verebileceği görülmektedir. Tepeli toygar ise başını kartalın boynuna doğru uzatıp, adeta kendini korumaya çalışır gibi kartalın boynunu gagamaktadır. Bu mücadele sahnesinde alttaki küçük kuşun tepeli toygar olabileceği yorumunu yapmamızın sebebi, başının üzerinde ibik olması, yaşam alanı olarak hemen hemen bütün bölgelerde görülmesidir. Bu bölgeler içerisinde Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin varlığı, mücadele sahnesinde tasvir edilmiş olabileceği yorumunu yapmamıza neden olmaktadır. Ancak böyle bir mücadele sahnesinde ibikli bir kuş tasvirine genellikle farklı kuşu örneklerinde rastlanılmakta olup benzer figürlü kompozisyonlarda belirtilen ibikli küçük kuş örneği bulunmamaktadır.

Figüratif süslemeler, kabartmalar taş işçiliğinde özen ve zaman alan işlemlerden biridir. Taş ustası, tam bir heykeltıraş gibi çalışır. Duyguları, algıları ve boyutlandırmalar yetenek işidir. Taş ustası, yaptığı işçilikte tam bir kuyumcu titizliği gösterir (Tuncer, 1990, s.232-233). Diyarbakır surlarında işlenen bu figürler de kusursuz kabartma tekniği ile işlenerek figüratif süslemelerin en güzel örneklerinden biri olduğunu göstermektedir. Kuşların kanat ve kuy-

ruk kısımlarının ince ince işlenmesi, ayak kısımlarındaki ayrıntıların verilmesi ve özellikle kompozisyonda iki farklı yorum izleyene hissettirilmesi ustanın kuyumcu işçiliğiyle çalıştığına kanıtı niteliğindedir.

Kartal figürü; sembolik anlamda koruyucu bir ruha sahip olması, kuvvetli olması ile tarihin her döneminde işlenen figürler arasında olmuştur. Yücelik sembolüyle göklerin mutlak hâkimi, tüm gök canlılarının kralı olan kartala tanrısal bir güç yüklenmiştir. Türklerin milli simgeleri arasına girmiş olan bu figür, hükümdar ya da beylerin temsili, koruyucu ruhu ve adaleti bir arada sembolize etmesi bakımından sıklıkla işlenmiştir (Çoruhlu, 2017, s. 203.; Öney, 1972, s. 139-172).

Diyarbakır sur duvarlarında genellikle tek veya çift başlı olarak işlenen kartal figürü vardır. Urfa Kapı 'da altta ağzında bir halka tutan boğanın üst kısmında kanatları açık kartal figürü (Görsel 3); Büyük Selçuklu Burcu'nda yine tek bir kartal işlenmiştir (Görsel 4). Kanatları arkada birleşmiş olan kartal yine bir boğa başının üzerinde yükselmekte ve her iki yanında birer boğa figürü işlenerek kompozisyon içinde anlatılmıştır. Tek başlı kartal figürlerinin bir diğer örneği Melik Şah Burcu'nda bulunmaktadır (Görsel 5). Onur mevkiinde yer alan kartalın baş ve gövde kısmı cepheden verilmiş, kanatları önden arkaya doğru verilip, alt kısma doğru açık tasvir edilmiştir. Alt kısımda bir boğa başı üzerinde işlenen kartalın her iki yanında birbirlerine koşar vaziyette işlenmiş at figürleri ile kompozisyon işlenmiştir.



**Görsel 3.**  
Urfa Kapı kartal figürü (S. Yariş arşivi)



**Görsel 4.**  
Büyük Selçuklu Burcu kartal figürü (S. Yariş arşivi)

<sup>4</sup> Kitabenin yer aldığı sur duvarının bulunduğu arazi oldukça dik, sarp bir kayalık olduğu için yakından ayrıntılı fotoğraf çekimi yapılamamıştır.





**Görsel 5.**  
Melik Şah Burcu kartal figürü (S. Yariş arşivi)

Yine bir kompozisyon içinde anlatılan bir kartal figürü Ulu Beden Burcu'nda yer almaktadır (Görsel 6). Bu burçta işlenen figür çift başlı, kanatları ve kuyruğu açık olarak kabartılmıştır. Burcun üst kısmında onur mevkiinde yer alan kartal (Parla ve Tuncer, 2016, s. 111); dikdörtgen formlu, üst kısımda dilimli bir formda tamamlanan profil içerisinde yer alırken, kartalın her iki yanında birbirlerine doğru yürür vaziyette işlenmiş sfenks figürleriyle kompozisyon oluşturulmuştur. Çift başlı kartalın işlendiği bir diğer burç ise Yedi Kardeş Burcu'dur. Kanatları, kuyruğu açık olarak işlenmiş ve onur mevkiinde yer alan kartal yine bir kompozisyon içerisinde yapılmıştır (Görsel 7). Figürün her iki yanında birbirine yürür vaziyette işlenen kanatlı aslan figürleri kompozisyonu tamamlamaktadır.



**Görsel 6.**  
Ulu Beden Burcu kartal figürü (S. Yariş arşivi)



**Görsel 7.**  
Yedi Kardeş Burcu kartal figürü (S. Yariş arşivi)

Orta Asya'da işlenen hayvan mücadele sahnelerinde sembolik amaçlar dikkat çekmektedir. Avrasya Bozkır kültürünün sentezi olan hayvan karakterlerinde iyi-kötü, güçlü-zayıf gibi zıt kavramlar tasvir edilmeye çalışılmıştır (Çelik, 2008, s. 1-2).

Diyarbakır surlarında işlenen kartallar genellikle taht sahnesinde, onur mevkiinde işlendiği görülmektedir. Fakat İç Kale'nin Dicle Vadisi'ne bakan doğu yüzünde, Oğrun Kapısının solunda, sur duvarı üzerinde tespit ettiğimiz bu kompozisyonun işlendiği taşın yıpranmış olması kompozisyonun konusunu oluşturmakta net bir ifade kazandırmamaktadır. İkonografik olarak açıklanmaya çalışılan bu kompozisyon iki farklı şekilde yorumlanmaktadır. Birincisi anne kartal-yavru kartal, ikincisi ise kartal-tepeli toygar kuşu mücadelesi sahnesidir.

Anne kartal-yavru kartal kompozisyonu ikonografik anlamda değerlendirdiğimizde anne kartalın padişahı, hükümdarı; yavru kartalın ise padişah tarafından görevlendirilen valiyi tasvir ettiği yorumunu yapabiliriz. Anne kartalın koruması altında işlenen yavru kartal, hükümdarın koruması altında bulunduğu şehirde görev yapan, hüküm süren bir yönetimi göstermektedir diyebiliriz.

Kartal-tepeli toygar mücadelesi ise düşmana karşı zafer kazanma gibi ikonografik anlamların yüklenebileceği mücadele sahnelerinden biridir. Kente hâkim yönetimin, düşmanlarına karşı gücünün, onları egemenliği altına aldığına taşta yansımaları olarak yorumlanabilir.

Diyarbakır sur duvarları üzerine işlenen kartal figürünün mücadele sahnelerinden bir diğeri de Melik Şah Burcu figüratif süslemelerinde kartal-tavşan mücadelesidir (Görsel 8). Bu mücadele sahnesinde hem galibiyet hem de Diyarbakır'a yönelik saldırılarda üstün gelmenin, ikonografik olarak tasviri yapılmıştır. Kartal-tavşan mücadelesinde tavşan alt kısımda kaçmaya çalışırken kartal pençelerini tavşanın gövdesine geçirerek kaçmasını engellemektedir.



**Görsel 8.**  
Melik Şah Burcu kartal-tavşan mücadele sahnesi (S. Yariş arşivi)

Kartal-tavşan mücadele sahnelerinin en erken tarihli 9. yüzyıla ait Samarra Cevsakül Hakani Saray freskleridir. Kartal; aydınlık, güç sembollerini tasvir ederken tavşan; zıt kavramların temsili olarak işlenmiştir (Öney, 1972, s. 135.; Öney, 1984, s. 127-130). Benzer bir mücadele sahnesi Van / Akdamar Kilisesi'nde işlenmiştir. Kilise; Van'ın 50 km batısında, kıyıya yaklaşık 4 km uzaklıkta bulunan Gevaş ilçesinin sınırlarında yer alan Akdamar Adası'nda bulunmaktadır. Abbasiler halifeliğine bağlı bir krallık olan Vaspurakan yönetimi sırasında adada yoğun bir imar faaliyeti görülmektedir. Akdamar Kilisesi'de bu dönemde inşa edilmiş imar faaliyetlerinden yalnızca biridir (Arslan Kalay ve Yıldız, 2017, s. 215) (Görsel)





9).

**Görsel 9.**

Van/ Akdamar Kilisesi

(https://vanvakfi.org/akdamar-kilisesi.html)

Kilisenin dış duvarlarında çok zengin taş kabartmalar, iç duvarlarında ise konuları Kitab-ı Mukaddes'ten olan çeşitli tasvirlerle verilmiştir. Kilisenin dış duvarlarda, güneydoğu cephesinde işlenmiş olan hayvan mücadele sahnesi vardır. Bu mücadele sahnelerinden bir kartal-tavşan mücadelesidir (Görsel 10). Kanatları açık kartal, pençeleri ile tavşanı tutmaktadır. Profilden işlenmiş olan sahnede tavşan, kartalın pençelerinden kurtulmak için mücadele vermektedir.

**Görsel 10.**

Van / Akdamar Kilisesi kartal-tavşan mücadele sahnesi (E. Güzel, 2003, 81)

Kilise duvarlarında işlenen bir diğer mücadele sahnesinde ise kartal-üveyik kuşunun mücadelesidir. Alt kısımda küçük bir kuş olan üveyik kuşu, bu kuşun üzerine pençeleri ile basan bir kartal işlenmiştir. Hayvan mücadele sahnelerinde karşılaşılan figürlerden biri olan kartal, genellikle zafer kazanan, olumsuz kavramlara karşı iyi unsurları temsil eder. İyiliğin kötülüğü mağlup ettiğini anlatan sahneler içinde işlenen bu figürün benzer örneği Akdamar Kilisesi'nde de işlenmiştir. Kompozisyonda kartal, yabancı bir güvercin olan üveyik (fâhte)<sup>5</sup> (Güneş, Yeşil ve Öğreten, 2019, s. 247.; Onay, 1996, s. 162) kuşunun üzerine pençeleri ile basarak hakimiyet kurmuş olmasının yanı sıra sanki bu kuşun kaçmasını da engellemeye çalışmaktadır. Kartalın başı, üveyik kuşunun boynunu gagalamaktadır. Kuyruğu vücuduna paralel olarak devam etmekte ve kanatları yukarıya doğru kalkık bir vaziyette üveyik kuşu ile mücadelesi

anlatılmaktadır. Üveyik kuşu ise kartalın ağırlığıyla gövdesi aşağıya doğru eğilmekte, başı yukarıda, gagası ile kartalın boynunu gagalamaya çalışırken işlenmiştir (Görsel 11).

**Görsel 11.**

Van / Akdamar Kilisesi kartal-üveyik mücadele sahnesi (E. Güzel, 2003, 75)

Bu kompozisyon Prens Hamazasp ile kardeşi Sahak'ın işlendiği sahnenin yanında yer almaktadır. Burada Vaspurakan Krallığı'nın vasıtasıyla Hamazasp ve kardeşi Sahak'ın iyi niyetleri karşısında düşmanlarının varlığını ve onların zayıflığı ikonografik olarak anlatılmak istenmiştir (Güzel, 2003, s. 75-76).

Diyarbakır surlarında yeni tespit edilen kartal-tepeli toygar kuşu mücadele sahnesi, kompozisyon olarak Van / Akdamar Kilisesi'nde işlenen kompozisyon ile benzer özellikler göstermesine rağmen hem taşın yıpranmış olması hem de figürlerin form ve durağanlığından, üstteki büyük kuşun pençelerini alttaki küçük kuş üzerine geçirmemiş olması gibi özelliklerden dolayı anne kartal-yavru kartal yorumunun yapılmasına da neden olmaktadır.

Avrasya Hayvan Sanatında çok yaygın olarak işlenen kartal ve farklı hayvanların mücadele sahnelerinin Doğu Anadolu Ermeni, Gürcü sanatlarında da benzerlik göstermesi dikkat çekmektedir. 10. yüzyıla tarihlenen Haho Kilisesi'ndeki kartal-geyik mücadele sahnelerinin işlenmiş olması (Özkan, 2006, s. 167-169.; Özkan, 2013, s. 47), farklı hayvanlara yer verilmiş olmasına rağmen ikonografik anlamları mimari yapılar üzerinde aynı anlamları tasvir etmeleri bakımından önem arz etmektedir (Görsel 12).

**Görsel 12.**

Haho Kilisesi kartal-üveyik mücadele sahnesi (H. Özkan, 2013, 47)

<sup>5</sup> Üveyik (Fâhte) Kuşu: Yabancı bir güvercin türüdür. Endaminin güzelliği, sesinin hoşluğu ile şairlere malzeme olmuştur. Üveyik kuşu; kartal, şahin ve akbaba gibi yırtıcı kuşları gördüklerinde korku ile çığlık atıp kaçmaya başlamış.

Büyük Selçuklu döneminde hayvan mücadele sahnelerine konu olan kartalın en güzel kompozisyonlarından biri işlenmiştir. Boston- Amerika Bileşik Devletleri Güzel Sanatlar Müzesi'nde sergilenen bu mücadele sahnesinde kartal ve yaban kazı veya ördek olarak tasvir edilmiş iki hayvan vardır. İran'da 12. yüzyılda Stuko tekniğinde kabartma olarak yapılmış olan sahne, 1934 yılında Rey'de yapılan kazılar sonucunda bulunmuştur. Kompozisyonda bir yaban kazı veya ördeğe saldıran bir kartal motifi görünmektedir. Kartal pençeleriyle bu hayvanın üzerine çökmüş gagasıyla alttaki hayvana zarar durumdayken, alttaki hayvan ise kendini savunmak için gagasıyla kartalın boynunu ısırma çalışmaktadır (Görsel 13).



**Görsel 13.**

Boston Güzel Sanatlar Müzesi Stuko Kabartma  
(Büyük Selçuklu Mirası Müzeler, C. 1, 75)

Kartal, Orta Asya Türkeri'nde koruyucu ruh olarak kabul edilmektedir. Bu yüzden de tuğ, asa, kılıç gibi savaş aletleri üzerinde kartal figürünü işlemişlerdir. Doğudan batıya doğru birçok medeniyette yaygın bir figür olan kartal, Mezopotamya mitosları içerisinde de yerini almıştır. Bu mitoslardan Etana ile Kartal mitosu kaynaklarda sıklıkla geçmektedir. Mitosta Tufan'dan sonra kralın rehberliğinden yoksun insanların durumu anlatılmaktadır. Bu insanların çukur içerisindeki bir kartalın serbest bırakılmasıyla refaha kavuştuklarına vurgu yapılmaktadır (Hooke, 1993, s. 61-62).

Kartal figürünün ikonografik anlamlarının zenginliği, onun seramik, çini, metal, taş vb. birçok malzemeden yapılmış eserler üzerinde işlenmesine neden olmuştur. Kartal; Ayasofya Müzesi'nde sergilenen metal kemer tokasında (Görsel 14), hükümdarın sembolü ve onu koruyan bir güç olan, iktidarını ve gücünün temsili olan madeni sikkelerde (Görsel 15), kale ve surlarda taşta işlenen armalarında (Görsel 16), çini işçiliğinde (Görsel 17) olmak üzere işlenen bir figürdür.



**Görsel 14.**

Ayasofya Müzesi'nde sergilenen metal kemer tokası (R. Özgan, 2020, 98)



**Görsel 15.**

Artuklu dönemi sikke- Diyarbakır Arkeoloji ve Etnoğrafya Müzesi (S. Yarış arşivi)



**Görsel 16.**

13. yüzyıl, Konya Kalesi (K. Özkul, 2019, 273)



**Görsel 17.**

Kubadabad Sarayı Çini örneği (R. Arık, 2000, 61)



## Sonuç

Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin en önemli kentlerinden biri olan Diyarbakır hem jeopolitik konumu hem de ticaret yolları üzerinde olması bakımından tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır.

Kentin, 639 yılında başlayan İslam kültürü ile tanışma süreci Osmanlı İmparatorluğuyla devam etmiştir. Her medeniyet kente, kendi üslubunu işlemiştir. Farklı üsluplarda mimari eserler meydana getirilerek kentin açık hava müzesi konumuna gelmesine sebep olmuşlardır. Bu eserler üzerine işledikleri süslemeleriyle de kendi kimliklerini ve sürekliliklerini yansıtmışlardır. Diyarbakır surları süslemeleri ile dikkat çeken eserlerden biridir. Surlar üzerindeki yazı, bitkisel, geometrik ve figürlü işlemler kendi içerisinde etkileşim göstererek devam etmiştir.

Kent ile özdeşleşen surlar figüratif süslemenin en yoğun işlendiği yapılardan biridir. İşlendiği dönemin tasvir anlayışını yansıtan hayvan ve insan figürleri, sembolik anlamları bakımından önem taşımaktadır. Koruyucu, tılsım, bereket, güç, hakimiyet vb. sembolik anlamlarıyla figürler kimi yer de tek kimi yerde ise bir kompozisyon içerisinde tasvir edilmişlerdir.

2022-2023 yılı saha çalışmalarında tespit ettiğimiz İç Kale'nin Dicle Vadisi'ne bakan doğu yüzünde, Oğrun Kapısının solunda, sur duvarı üzerindeki figürlü kompozisyonun işlendiği taş yıpranmıştır. Bu yüzden kompozisyonun ikonografik yorumu iki farklı şekilde anlatılmaya çalışılmıştır. Birinci yorumda; anne kartal-yavru kartal şeklinde yorumlanarak kartalın merhamet, iyilik özelliklerinin de varlığı vurgulanarak savunma yapısı olan surlarda farklı bir bakış açısı getirilmek istenmiştir. Figürlerin form ve işleniş özelliklerinden hareketsiz ve durağan oluşlarıyla hayvan mücadele sahnesi olmamasına dikkat çekilmiştir. İkincisinde ise kartal-tepeli toygar kuşunun mücadelesi olarak yorum yapılmıştır. Bu yorumla kartalın düşmanları üzerine kurduğu hakimiyet ve güç sembolleri bir kez daha vurgulanmıştır. Kartalın tepeli toygar kuşu üzerinde durup, kuyruğu ile arka, kafasıyla da ön kısımları kapatarak kuşun kaçmasını engellemeye çalışmış, aynı zamanda kafası ile küçük kuşun boynunu gagalamaktadır. Tepeli toygar ise hareketsiz kalıp kartalın heybetinden hareket edememesi, sadece başını yukarı kaldırıp kartalın boynunu gagalamaya çalışması bu kompozisyonun bir mücadele sahnesi olabileceği yorumlarını da akla getirmektedir.

Figürlü kompozisyon örnekleri açısından Türk sanatında hayvan mücadele sahneleri bulunmaktadır. Fakat hayvan mücadele sahneleri içerisinde ibikli olarak işlenmiş kuş figürünün benzer örneği bulunmadığından kompozisyon kendi içerisinde ikonografik olarak yorumlanmıştır.

İkonografik olarak anlatılmaya çalışılan her iki yorumun ölçüsüz çizimleri yapılmıştır. Bu çizimlerle yorumlanan kompozisyonların tanıtımı yapılmaya çalışılmıştır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author have no conflicts of interest to declare.

**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça

Akbulut, İ. (1998). *Diyarbakır*. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları.  
Alptekin, C. (1991). Artuklular. *TDV İslam ansiklopedisi*, C.III, İstanbul, 415-418.  
Arık, R. (2000). *Kubad Abad Selçuklu saray ve çinileri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Arslan Kalay, H. & Yıldız, S. (2017). Akdamar Anıt Müzesi'nin (Kilisesi) tarihsel süreçleri ve kültürel miras turizmi açısından önemi. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.6, S.1, 121-136.  
Beysanoğlu, Ş. (1995). *Diyarbakır tarihine kısa bir bakış*. Kültür ve Sanat, S. 28, Ankara.  
Beysanoğlu, Ş. (1996). *Anıtları ve kitabeleriyle Diyarbakır tarihi*. C.I, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Yayınları.  
Beysanoğlu, Ş. (1999). Kuruluşundan günümüze kadar Diyarbakır tarihi. *Diyarbakır Müze Şehir*, İstanbul, 38-80.  
Boran, A. & Aykaç, R. (2019). Yeni araştırmalar bağlamında Diyarbakır Kalesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 42, Konya, s. 273-282.  
Büyük Selçuklu Mirası Müzeler, C.1, (Editörler O. Eravşar, H. Karpuz, İ. Divarçı, A. Kuş, F. Şimşek), 2014, s. 67-78, Kristal Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.  
Çelik, A. (2008). Sungurbey Camii (Niğde) doğu ve kuzey taç kapılarındaki figürlerin ikonografik değerlendirmesi. *Sanat Dergisi*, C.13, s. 1-16.  
Çevik, A. (2002). XII. Yüzyılda Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde bir Türkmen beyliği Yınaloğulları. *Türkler*, C. VI, Ankara, 491-495.  
Çoruhlu, Y. (2017). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Kabcacı Yayıncılık.  
Darkot, B. (1945). Diyarbakır. *TDV İslam ansiklopedisi*, C. III, İstanbul, 601-626.  
Diğer, M. (2004). Diyarbakır'da Artuklu dönemine ait insan ve hayvan figürlerinin plastik ögeleri. *I. Uluslararası Oğuzlardan Osmanlıya Diyarbakır Sempozyumu*, Diyarbakır, 90.  
*Diyarbakır Kültür Envanteri (Merkez) I*, TC. Diyarbakır Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Müze Müdürlüğü, 2009.  
Erdem, İ. (2002). Doğu Anadolu Türk devletleri. *Genel Türk Tarihi*, C.IV, Ankara, 80-130.  
Göyünc, N. (1969). Kanuni devri başlarında Güneydoğu Anadolu. *Tarih Dergisi*, S. 23, İstanbul, 61-74.  
Göyünc, N. (1994). Diyarbakır. *TDV İslam ansiklopedisi*, C. 9, İstanbul, 464-469.  
Güneş, Ö, Yeşil, A. & Öğreten, N. (2019). Hüsn ü Aşk'ta anlam çeşitliliği yönünden kuşlar. *Rumeli'de Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S.5, 239-260.  
Güzel, E. (2003). *Van- Akdamar Kilisesi mimari süslemesine ikonografik bir yaklaşım*. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat tarihi Anabilim Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>  
Hooke, S. H. (1993). *Ortadoğu mitolojisi (Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hiti, Musevi, Hristiyan Mitosları)*, Imge Kitabevi.  
İlhan, M. (2001). Artuklular ve siyasi faaliyetleri. *I. Bütün Yönleriyle Diyarbakır Sempozyumu*, Ankara, 113-141.  
İzğöer, A. Z. (1999). *Diyarbakır salnameleri (1869-1905)*, C.3, İstanbul.  
Karaarslan, N. Ü. (1997). Hamdaniler. *TDV İslam ansiklopedisi*, C. XIII, İstanbul, 446-447.  
Kuruyazıcı, H. Diyarbakır. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*, C.I, İstanbul, 461.  
MERCİN, L. (2009). Diyarbakır'daki geleneksel Türk el sanatları örneklerinden taş işçiliği üzerine incelemeler. *I. Uluslararası Oğuzlardan Osmanlıya Diyarbakır Sempozyumu*, Diyarbakır, 122.  
Onay, A. T. (1996). *Eski Türk edebiyatında mazmunlar*. Milli Eğitim Basımevi.  
Öney, G. (1972). Anadolu Selçuk mimarisinde avcı kuşlar, tek ve çift başlı kartal. *Malazgirt Armağanı*, Ankara, 139-172.  
Öney, G. (1984). Gazneli Saray süslemelerinin Anadolu Selçuklu saray süslemelerine akisleri. *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi*, C. III, İzmir, 127-130.  
Özgan, R. (2020). Antik Çağ'dan günümüze çift başlı kartal: Anlamı, Yorumu ve Propagandası. *Anadolu Arkeolojisi Araştırmaları Dergisi*, C.3, 98-125.  
Özkan, H. (2006). Tortum Haho (Hahuli) Manastırı ve Türk sanatıyla olan ilişkileri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S. 6, Erzurum, 161-181.  
Özkan, H. (2013). *Haho Manastırı*. Atatürk Üniversitesi Yayınları.  
Özkuş, K. (2019). Anadolu Selçuklu dönemi taş işlemeciliğinde çift başlı kartal Figürü. *6. Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu*, Alanya, 267-277.  
Parla, C. (2005). Diyarbakır surları ve kent tarihi. *ODTÜ MFD*, S.22, C.1, 2005, 57-84.  
Parla, C. & Tuncer, O. C. (2016). *Yazıtları ve betimlemeleriyle Diyarbakır surları*. Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları: 17.  
Sarı, İ. (1996). *Şehrimiz Diyarbakır*. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.  
Sevgen, N. (1982). *Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Türk Beylikleri*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.  
Sumer, F. (1991). Akkoyunlular. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.II, İstanbul, 270-274.



- Şeşen, R. (1995). Eyyubiler. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.12, İstanbul, 20-31.
- Tepe, M. (2011). Işıklı Gölü, Gököl ve yakın çevresinin Ornitofaunasının tespiti. Pamukkale Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorgu-SonucYeni.jsp>
- Tuncer, O. C. (1990). Taşın bezeme şekli üzerine düşünceler. *VII. Vakıf Haftası*, Ankara.
- Tuncer, O. C. (2001). Diyarbakır kent kimliği. *Bütün Yönleriyle Diyarbakır Sempozyumu*, Ankara, 164.
- Ünal, M. A. (1994). XVI-XVII. Yüzyıllarda Diyarbakır eyaletine tabi sancakların İdari statüleri. *X. Türk Tarih Kongresi*, C.V, Ankara, 2211-2220.
- Yarış, S. (2023). *Diyarbakır surlarında figüratif yorumlar*. Akademisyen Kitabevi.

## Structured Abstract

Diyarbakır is one of the largest cities in Southeastern Anatolia. There are historical artifacts in the city, where many civilizations ruled. The geometric, floral and figurative ornaments engraved on these works reflect the artistic and cultural development of the period in which they were engraved. One of the structures that draws attention with its figurative decorations among these works is the fortification walls surrounding the city. Among the figures engraved on the bastions, gates or wall surfaces, the figure of the eagle, known for its symbols of power, strength and domination, is important. This figure was sometimes made in a single composition and sometimes in a composition. In some signs, the throne is located at the top of the scenes as double-headed and in some signs or doors as single-headed.

On July 4, 2015, UNESCO 39th At the World Heritage Committee meeting, ornaments and inscriptions draw attention on the walls registered as World Cultural Heritage under the name of "Diyarbakır Castle and Hevsel Gardens Cultural Landscape". In addition to geometric and herbal ornaments, the fortification walls, which offer a visual feast with their figurative ornaments, are one of the clearest examples that these ornaments can tell people a lot with their iconographic depictions.

In the article, in the field studies in 2022-2023, it was tried to introduce the figurative composition that we determined in a rectangular frame on the eastern face of the Inner Castle facing the Tigris Valley, on the left of the Oğrun Gate, on the beginning of the single-line inscription belt on the wall. The fact that the stone in which this composition was processed was worn out paved the way for two different interpretations of the composition. The first is the mother eagle-puppy eagle; the second is the fight scene of the eagle-topped toy bird.

Since the stone in which the figurative composition is engraved wears out over time, two ways were followed while making iconographic interpretations of the figures. Since the figures included in a rectangular frame were processed in a very calm, static form, the first interpretation was made as mother eagle-puppy eagle. The mother eagle is protecting her cub, her feet are standing high without harming the cub, and her head is tilted towards her cub. The tail part of the mother eagle, whose wings were embroidered adjacent to the chest, was continued from the back of the baby eagle towards the feet of the baby. The baby eagle, on the other hand, was made under the protection of the mother eagle, in a self-confident form. The baby eagle, which is embroidered just below its mother's chest, is depicted with its mouth open, as if it is waiting for something to eat from its mother.

In the second interpretation of the figures, it is emphasized that the animal fighting scene may have been processed. It is the stage of the eagle-topped humpback fight. It is seen that the fact that the eagle is on the crested robin bird may damage the neck of this bird by pecking it. Tufted toygar, on the other hand, extends his head towards the eagle's neck and pecks the eagle's neck as if trying to protect himself. The reason why we comment that the lower little bird may be a toad in this fight scene is that it has a ibis on its head and is seen in almost all regions as a living space. The existence of the Southeastern Anatolia Region within these regions causes us to comment that it may have been depicted on the stage of struggle. However, in such a fight scene, the depiction of a coniferous bird is generally seen in different bird samples, and there is no coniferous small bird sample specified in similar figure compositions.

These figures embroidered on the walls of Diyarbakır show that they are one of the best examples of figurative ornaments by being embroidered with perfect embossing technique. Finely processing the wing and tail parts of the birds, giving the details on the foot parts and especially making them feel the two different interpretations in the composition are proof that the master works with the jeweler's workmanship.

There are animal fighting scenes in Turkish art in terms of figurative composition examples. However, the composition was interpreted as iconographic in itself, as there was no similar example of the bird figure embroidered with a crest in the animal fighting scenes.

Disproportionate drawings of both interpretations, which were tried to be explained iconographically, were made. The compositions interpreted with these drawings were tried to be introduced.

# Dolaylı Bir Söylem Alanı Olarak Sanat ve İlişkili Mekanlar

## Art and Related Spaces as a Field of Indirect Discourse

Rıza Ozan EROĞLU<sup>1</sup>   
Fırat ENGİN<sup>2</sup> 

<sup>1</sup>Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar  
Tasarım Ve Mimarlık Fakültesi, Resim  
Bölümü, Çorum, Türkiye

<sup>2</sup>Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar  
Tasarım Ve Mimarlık Fakültesi, Resim  
Bölümü, Çorum, Türkiye



### öz

Sanatçının bir söylem alanı olarak ortaya koyduğu yapıt ile toplumsal yapıların söylem alanı olan eylem, kamusal alanda bir arada varlık kazanabilmektedir. Bu varoluş biçimi yapıtın ya da eylemin anlamında bazı kırılmalar meydana getirirken, ikincil söylem alanlarının da oluşmasına olanak tanımaktadır. Sanatçı için üretildiği koşulların bir dışavurumu olarak görülebilecek yapıt, izleyicinin gözünde sürekli dönüşen anlam örgüleri oluşturabilmekte ve söylemi diğer temsillerine göre daha etkili bir şekilde ifade edebilmektedir. Bu durum yapıtı toplumsal eylemlerin nesnesi haline getirerek ardıl anlamlar oluşturulmasına neden olmaktadır. Sanat yapıtının kendi anlam örgüsünden çıkartılarak ona farklı bir söylemin yüklendiği süreçler ve bunların nedenleri bu çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır. Çalışmada geçmiş örneklerden faydalanılarak eylem ve yapıt ilişkisinin tarihsel gelişimi üzerine bir inceleme yapılacak, sonrasında ise kamusal alan, kurumsal yapılar ve sanat yapıtı ilişkisi üzerine bir değerlendirme sunulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Söylem, eylem, kamusal alan, çağdaş sanat

### ABSTRACT

The work, which the artist presents as a field of discourse, and the action, which is the field of discourse of social structures, can coexist in the public sphere. While this form of existence creates some ruptures in the meaning of the work or action, it also enables the formation of secondary discourse fields. For the artist, the work, which can be seen as an expression of the conditions under which it was produced, can create constantly transforming patterns of meaning in the eyes of the viewer and express discourse more effectively than other representations. This situation makes the work the object of social actions and causes the creation of successive meanings. The processes in which the work of art is removed from its own meaning weave and a different discourse is attributed to it and the reasons for these processes constitute the main subject of this study. The study will analyse the historical development of the relationship between action and artwork by making use of past examples, and then present an evaluation on the relationship between public space, institutional structures and artwork.

**Keywords:** Discourse, action, public space, contemporary art

## Giriş

Her kavram içerisinde bulunduğu üst yapıya bir şekilde atıfta bulunur. Örneklendirmek gerekirse, enfasyon kavramını kullandığınız bir cümle ekonomiye atıfta bulunmak durumundadır. Ancak konu sanat olduğunda bu süreç çok daha karmaşık bir hal alabilmektedir çünkü sanat diğer üst yapılarla benzer ve onlardan farklı olarak pek çok alana dair bir temsiller sistemi kurmaktadır. Sanatçı kendine içkin olanı bu bireysel ya da toplumsal olabilir- seçtiği medyum ve disiplinle aktarır. Bu aktarım genellikle dolaylı yoldan ve alıcılar arasında ortak bir payda gözetmeksizin gerçekleşen bir süreçtir. Aynı sanat yapıtı üzerine eleştirel bir okuma gerçekleştiren kişiler arasında salt zamansal ya da mekânsal gerçeklikler dışında net yorum benzerlikleri bulmak oldukça güçtür. Ortak uzlaşının oldukça zor olduğu böylesi bir alanda, sabit bir söylem oluşturma tercihi uzun bir süreden bu yana farklı nedenlerle dönüşüme girmiş, bazı sanat yapıtları ve mekânlar, kendilerini ikincil bir söylem alanına dönüştürmeye çalışan kişi ve gruplara ev sahipliği yapmaya başlamıştır. İlk olarak yapıtın ve mekânın bu süreçte karşılaştığı durumları ve gerekçelerini ayrı ayrı değerlendirmek daha doğru olacaktır. Yapıt, sanatçı tarafından ortaya konulduğu andan itibaren kendi özerk anlam örüntüsünü izleyiciyle beraber oluşturmaya başlamakta-

Geliş Tarihi/Received: 13.12.2023

Kabul Tarihi /Accepted: 11.03.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 26.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:  
Rıza Ozan EROĞLU  
E-mail: rizaosaneroglu@hitit.edu.tr

Cite this article as: Nergiz, E. (2024). Art and related spaces as a field of indirect discourse. *Art and Interpretation*, 43(1), 94-102.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 International



dır. Hem sanat tarihi hem de genel tarih içerisinde yapıtın birincil kaynağından koparılarak sanatçılar ve başka nedenlerle anlama dahil olan kişiler tarafından yeniden aktarımı alındık bir durumdur. Bu süreçte sanatçıların diğer sanat eserleri üzerinden ikincil bir söylem oluşturduğu sanatsal ifade biçimleri de ortaya çıkmıştır. Temellük bunlardan biri olarak gösterilebilir, kendine mal etme olarak tanımlanabilecek kavram, sanatçının başka bir sanatçıya ait eseri farklılaştırma, yerinden etme, ekleme gibi yöntemlerle anlamını değiştirmesidir. Amerikalı sanatçı Sherrie Levine özellikle erkek sanatçıların yapıtlarını dönüştürerek -ilk hallerine referans verecek şekilde- sanat alanının içerisindeki erkek egemen yapıya gönderme yapmaktadır. Levine'in söylemi genişleterek bir hak arama mücadelesinin parçası olarak da görebilir, bu anlamıyla sanat mekânlarında sıklıkla karşılaşmaya başladığımız eylemlerle bir ortaklık kurabiliriz. Sanat alanının erkek egemen bir gelişim sürecinden geçmesi, toplumsal yaşamın işleyiş biçimiyle doğrudan ilişkilidir. 18. Yüzyıldan itibaren kadınlar; sosyal, siyasal, hukuki pek çok alanda eşitlik mücadelesi vermeye başlamış, gerçekleştirmiş oldukları mücadele biçimleri de 19. yüzyılın ortalarından itibaren feminizm içerisinde yer almıştır (Taş, 2016, s. 163). "We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85" isimli sergi Levine'in sanatta erkek egemen anlayışa karşı gösterdiği direnci sergilemekte ve hayatın tamamında yalnızca beyaz, heteroseksüel, orta sınıf kadın özelinde kalmadan ne derece savunulduğunu sorgulamaktadır. Bu sergi ile, feminizmin içerisinde dahi marjinalleştirildiklerini düşünen siyahi kadın sanatçıların, birbirlerine destek yoluyla öz kimliklerini ortaya koyabilecekleri kolektif bir ifade ile mümkün kılınmıştır. Brooklyn Müzesi'nde gerçekleştirilen sergi yaklaşık 250 eserin yer aldığı oldukça geniş bir seçkiyi içerisinde barındırmakta ve gezici bir sergi olma özelliği taşımaktadır. Siyahi kadın sanatçıların oluşturduğu bu sergi hayatta kalmanın kolektif bir biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Frizzell, 2019, s. 62). Böylelikle siyahi kadın sanatçılar, sanat alanında beyazlara karşı gösterildiğini düşündükleri imtiyazlara karşı kendi söylemlerini sanatsal anlamda ifade etmeyi başarmışlardır. Öte yandan müzede gerçekleştirmiş oldukları bu sergi, diğer sanat mekanlarının beyaz sanatçılara karşı tavrı üzerinde bir sorgulama alanı oluştururken, Brooklyn Müzesi'ni de söylemlerinin temsilcisi bir mekan konumuna getirmişlerdir. Sanat mekanlarındaki kolektif eleştirel nitelikli hareketler, özellikle 2010 sonrasında oldukça aktif bir hal almaktadır. Abu Dhabi Guggenheim ve Louvre müzelerinin inşaatında çalışan işçiler için kurulmuş GULF (Gulf Ultra Luxury Faction / Körfez Aşırı Lüks Fraksiyonu) gibi, sanat alanında önemli diğer kolektiflerin de içerisinde bulunduğu gruplarca yapılan eylemler, Just Stop Oil isimli aktivist grubun Londra'daki Ulusal Galeri'de Van Gogh'un "Ayçiçekleri" isimli tablosuna konserve çorba atarak gerçekleştirdikleri eylem vb. birçok olay bu duruma örnek gösterilebilir. Eylemlerin türü ve mekanla ilişkisine bakıldığında, mekanın eylemle kurduğu ilişkisellik üzerinden mekanın da eylemin bir ta-

mamlayıcı unsuru haline geldiği, böylece ikincil bir söylem alanının oluştuğunu düşünmek yanlış olmayacaktır.

Bu çalışma da sanat yapıtlarının ya da mekanların bağlamından çıkartılarak onlara ikincil anlamlar kazandırılmasını toplumsal, sanatsal ve de eylem pratiği ilişkisi üzerinden değerlendirerek sanatın çok yönlü doğasına alternatif bir bakış getirmeye çalışacaktır.

### **Kamusal Bir Alan Olarak Müze, Eylem ve Aktivism**

Sanat ve kamusal alan ilişkisi üzerine, kamusal alanın eleştirisi ve yeniden sorgulanmasına dönük önemli tartışmalar özellikle de sanatın kurumsallık çatısı altında girdiği açmazlar ve pazar ekonomisi üzerinden değerlendirilmeye başlamasına karşın eleştirel söylemler 60'lı yıllarda karşımıza çıkmaktadır. Dada ve Sürrealizmin oldukça başarılı başlayan söylemini günden güne kaybettiğini düşünen Guy Debord'un başı çektiği Sitüasyonist Enternasyonal ve hayat ile sanat arasında duvar oluşturan her türlü yapıyı ortadan kaldırmaya çalışan George Maciunas'ın 1961 yılında adlandırdığı Fluxus grubu bu dönemin başat aktörleridir. Maciunas'a göre Fluxus eylemleri, sosyo-politik mücadeleden bağımsız değerlendirilmemelidir, hiçbir işlevi olmayan sadece alınıp satılması için üretilen meta nesnelere üretimi durmalıdır (Antmen, 2008, s. 204). Fluxus sanatçıları kamusal alana yönelik eleştirel bir tutum içerisinde düşünebileceğimiz birçok gösteri düzenlemiş ama yine de bu pratiklerini sanatsal bir kategori içerisinde sınıflandırmaktan yana da sıkıntı görmemişlerdir. Sitüasyonistler için ise durum oldukça farklı görülmektedir. Bazı metinlerinde geçmesine karşın, onlar sanatı ulaşmak istedikleri noktaya giderken kullanabilecekleri bir araçtan daha da aşağıda görmektedirler. Bunun yerine kültürel yaratım sürecinin ve toplumun niteliksel yapısının kökten bir değişimi üzerinde durmaktadırlar. 68 öğrenci olaylarında, sitüasyonistlerin kamusal alanın ve kentin kullanımında özgürleştirici politikaların oluşturulması adına geliştirmiş oldukları eylem biçimleri kullanılmıştır (Öztürk, 2017, s. 377). Ayrıca 68 Mayıs olayları önemli bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Çünkü bu olaylar sırasında eylemcilerin kullandıkları birçok afiş Beaux-Arts' öğrencileri tarafından tasarlanmış ve sanatçılar da eylemlere bizzat katılım sağlamışlardır. Sanat-eylem birlikteliğinin kamusal alanda güçlü tezahürlerinin gözlemlendiği bu olaylar, birçok farklı ülkede de gözlemlenmiştir.

Kamusal alanda var olan sanat kendini pek çok farklı deneyim ve disiplinde göstermektedir. Sanatsal temsilin tezahürlerini halk kitlelerine gösteren kamusal mekânlardan biri de müzelerdir. Kamusal alanın halkın tümü için bir söylem alanı olduğu savı üzerine bir uzlaşıda bulunulabildiği takdirde, sanatın da bundan bağımsız örgütlenme ihtimali ortadan kalkmaktadır. Guy Debord (2013) müzeleri ve galerileri bu anlamda "iletişimsizliğin ve yalıtılmışlığın damgasını taşıyan dev mekânlar" olarak tanımlarken, buralarda gerçekleşen sitüasyonist eylemleri "skandal" kelimesiyle olu-

<sup>1</sup>Tam adıyla École Nationale Supérieure Des Beaux-arts, Paris'te bulunan güzel sanatlar okulu.

maktadır -bahsedilen eylem ise silahlı bir grup öğrencinin Fransız sanatı sergisini basarak beş tabloyu çalması ve siyasi mahkûmların serbest bırakılması karşılığında rehin tutmalarıdır-. Jesuit Claude Clemens'in deyimiyle de "ilham perilerinin yaşadığı yer" olan müzeler toplumsal yapıda oldukça karmaşık bir işleve sahiptir. Müzeler sosyal hayat ile entelektüel olan arasında geçirgenlik sağlayan bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır (Findlen, 1989, s. 59). Müze herhangi bir bireyin kimlik ya da aidiyet gibi kavramlarından bağımsız olarak sanata ulaşımını demokratikleştiren bir amaca hizmet etmektedir. Ama diğer yandan kültürün resmi taşıyıcısı halinde olan müzeler, sahip oldukları misyona yönelik izledikleri stratejilerle kültürel yapıyı kurumsal yapı ile dizayn edebilir ve istedikleri gibi kendi çıkarları doğrultusunda şekil verebilirler. Bu noktada sanatçılar sınıflandırılabilir, ayrıştırılan araçlar haline gelmektedir. Ama yine de bu sanatçıların özgür söylemlerine de ihtiyaç vardır.



### Görsel 1.

*Joseph Beuys, 7000 Meşe, Değişken, 7000 Meşe Ağacı, Bazalt Taşları, Katalıma Dayalı, Kassel, Almanya (Beuys, 1982)*

Bu anlamda müzenin kamusal alan, eylem ve aktivizm bağlamında eleştirisine bir örnek olarak Joseph Beuys'un "7000 meşe" adlı çalışması gösterilebilir. Fluxus hareketinin önemli isimlerinden Joseph Beuys 1982 yılında şehrin bir bölgesine halkla beraber 7000 adet meşe ağacı dikmiş ve yanlarına yine 7000 adet bazalt taşı yerleştirmiştir. Tamamlanması beş yıl süren bu projede, taşların döküldüğü yer ise Fridericianum Müzesi olarak seçilmiştir (Görsel 1). Hayatın içerisinde sosyo-politik yapıyı değiştiren işler üreten Fluxus hareketinin bir sanatçısı olan Beuys, bir müze içerisine yerleştirilip sergilenecek bir eser oluşturabilirdi ancak onun seçmiş olduğu yöntem; müzenin önünü kapatarak katılımcıların sadece önünden taş almak için yanına geldikleri bir bina haline getirmek olmuştur. Böylece başkaca çıktıklarına ek olarak çalışmanın kendi çıkarlarını gözetken bir kurum olan müzeye dair güçlü bir eleştiri getirdiği de görülebilir. Bu bağlamda müzenin de ikincil bir anlam kazandığı düşünülebilir.

Müzelerin demokratik bir alan oluşturma iddialarındaki izledikleri metodun aksaklıklarına dair bir eleştiri de Metropolitan Müzesi'nin (MET) 1969 yılında "Aklımdaki Harlem, Siyah Amerika'nın Kültür Başkenti 1900-1968" isimli sergi ile görünür kılınır. Bu sergide kurumun bakış açısıyla toplulukların bakış açısı arasındaki farkın gözle görülür bir tezahürü karşımıza çıkmaktadır. Serginin arka planında 1960'larda özellikle Harlem'de siyahilerin ırkçılık ve şiddete karşı gösterdiği direnişler görülmektedir. 1967 yılında Met serginin duyurusunu yapmış ve destekler almıştır. 225.000 dolarlık toplam finansmanın çoğunluğu Henry Luce Vakfından gelmiş, New York Eyalet Konseyi ise 25.000 dolarlık bir kaynak vermiştir. Sergi projesinde Harlem'le ilişkili müzik, tiyatro, edebiyat, siyaset gibi alanlarla ilişkili kişiler ve tarihi olaylara yer verilmesi amaçlanmıştır. Ancak Harlem topluluğu içerisindeki hiçbir sanatçının işine yer verilmemesi serginin ilk eleştiri noktalarından birini oluşturmaktadır. Sergi için Harlem'den bir danışma kurulu oluşturulması düşünülmüş olsa da bu fikirden de vazgeçilmiştir. Bu durum ise diğer bir eleştiri noktası olan beyaz bakış açısında bir sergi olduğu iddialarını güçlendirmiştir. Bunların yanında galeri yöneticisi olan Thomas P. F. Hoving serginin fikir babası olan Allon Schoener'i serginin direktörü olarak görevlendirmiştir, ancak Schoener Yahudi olması nedeniyle siyahilerin kültürü hakkında bilgisiz olmakla suçlanmıştır. Schoener'in gelen şikâyetleri dinlemediği için tek taraflı bir bakış açısıyla sergi oluşturduğu düşünülmüş, siyahi liderler ve bilim insanları kendilerini sömürülmüş ve yanlış temsil edilmekte hissetmişlerdir. Sonuç olarak Harlem Kültür Konseyi de açılıştan iki ay önce sergiyi onaylamadıklarını bildirmiştir. Serginin açılıştan birkaç saat önce bazı eylemciler müzede yer alan on adet koleksiyon eserine kazıyarak "H" harfini oluşturmuşlardır. Bu işaretin Harlem'i mi yoksa Hoving'i mi temsil ettiği anlaşılammıştır (Jung, 2015, s. 4-9). Sergi uzun bir süre eleştiri konusu olmuş Met'in 100. Yılına gelirken yaşananlar yalnızca Met için değil müze kurumunun tamamı için bir sorgulama alanı doğurmuştur.

Bugüne geldiğinde müzeye dönük eleştirilerin çok fazla örneği görülmektedir. 13. İstanbul bienali çerçevesinde Hito Steyerl'in "Müze Bir Savaş Alanı Mıdır?" isimli konuşmasında yer alan Louvre örneği, eylem ve kamusal alan arasındaki ilişkiye tarihsel olarak bir perspektif sunmaktadır. Sanatçı bu konuşmasında Louvre müzesinin feodal bir anlayıştan çıkartılarak kamusal bir alan haline getirilme sürecini müzenin defalarca kez işgal edilmesine temellendirmektedir. Müzenin yıllar içerisinde beş kez işgal edilmesi ve sonuncusunda yakılması Fransız devrimi ile beraber feodal bakış açısının ortadan kaldırılmaya çalışılmasıyla ilişkili görülmektedir (Steyerl, 2013). Bu örnek, sanatı belirli bir zümreye göstermekle yükümlü olan müzenin, daha demokratik bir zemin üzerinden kamusal bir alana dönüşmesine vurgu yapmaktadır. Böylece sanat mekânı olarak müze yeni bir söylemi üstlenmiştir. Yaklaşık kırk yıllık periyodu kapsayan bu girişimler Louvre'un üzerindeki hakim söylemi bambaşka bir konuma getirmiştir.

Çalışmada verilen örnekler ve yapılan araştırmalar sonucu müzenin toplumsal eylemlerle birincil kaynağından uzaklaştığı ve bu eylemlerin nesnesine dönüşerek ikincil bir söylem alanı yarattığı düşünülebilir. Ancak müzelerin bugün hala kültür üzerine hakim ideolojinin bir aparatı olarak işlev gördüğü de açıkça izlenmektedir.

### Bienalin Doğuşu

1900'ler güçlü milliyetçi akımların ortaya çıkmaya başladığı, kamusal alanın toplumun her kesimi için ifade aracı haline geldiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle 2. Dünya savaşı sonrası dönemde postkolonyal halkların tanınma mücadeleleri ve hak talepleri sanatsal söylemler içerisinde sıklıkla yer almaktadır. Sanat kurumlarının dışladığı 3. Dünya ülkelerinin sanatçıları ise yalnızca sanatlarının görünürlüğünün engellenmesine değil aynı zamanda tek taraflı yazılan bir kültür tarihine de boyun eğmeye zorlanmaktaydı. Pek çok eleştirmen ve sanatçı eksik olduğu kadar hatalı da olan bu tarih yazımını eleştirmekteydi (Araeen, 2000, s. 3-4). Bu ayrıştırıcı tutum bağımsız kolektiflerin oluşmasına yol açmış ve bu yapılar gücünü otoritelerin nüfuz edemediği ya da müzelere nispeten daha özgür olan kamusal alanlardan almıştır. 1990'ların sonlarında bu farklılıkların ve çok kültürlülüğün söylem alanları haline geleceği yanılığını oluşturan bienaller ortaya çıkmıştır. Bienalin durağan bir temsilden ziyade doğrudan hayata temas eden bir deneyim oluşturma çabası hâlihazırda kültürel geçmişini olan mekanlarda sanatsal ifadeyi daha güçlü bir biçimde tezahür ettirmek gibi yorumlanabilir, ancak bu tarz eserlerin ahlaki yapısı onların politik etkilerine büyük bir sekte vurmuştur (Emmelhainz, 2016). Bienaller belirli temalar üzerinden kamusal alanda kontrollü bir söylemi ortaya koymaktadır. Belirli kurumların ve sponsorluk anlaşmalarının sürecin tamamında etkin bir rol üstlenebilmesi Emmelhainz'in bahsetmiş olduğu politika söyleminin eksikliğinin nedenlerinden biri olarak görülebilir. Özellikle 68 olayları ve sonrasında kamusal alanda sanat-eylem pratiklerine göre bienallerin daha hantal ya da temkinli görülmeleri bu kurumsallıkla ve ilişkilerle açıklanabilir. 16. İstanbul Bienali "Yedinci Kıta" temasıyla düzenlenmiş ve petrol türevi bir madde olan plastiğin okyanuslarda oluşturmuş olduğu kirliliğe özellikle vurgu yapmıştır. Ancak bienalin sponsorları arasında yer alan, otomotiv ve petrol yatırımları bulunan Koç Holding, doğaya zararları sürekli gündeme gelen altın madenciliği alanında faaliyet gösteren Eczacıbaşı ve yakıt sektöründe bilinen ve yine Koç Holding bünyesinde yer alan Opet, Aygaz, Tüpraş gibi şirketler bulunması "350" isimli aktivist bir grubun dikkatini çekmiştir. Grup yayınlamış olduğu "Sanatı Piyasalaştırdınız, Mücadeleyi de Piyasalaştırmayın" isimli metinde bienalin ikiyüzlü bir tavır içerisinde olduğu beyan etmiş ve herkesi bienali protesto etmeye davet etmiştir (350Ankara, 2019). Bienal sırasında aktivistler bazı oturumlarda bildiriler okuyarak veya bienal mekanlarında pankart açarak eylemlerini gerçekleştirmişlerdir (Yeşil Gazete, 2019). Bienalin halihazırda insanlığın doğa üzerindeki negatif etkilerine odaklanan teması, eylemcilerin müdahil

olması ile bienali, kendisini aynı tema üzerinden bir sorgulama alanına dönüştürmüştür. Mevcut neoliberal ekonomik sistemde devletlerin şirketler üzerindeki tahakkümlerinin azalmış olması ve üretim faaliyetlerinin büyük çoğunluğunun bu şirketler vasıtasıyla gerçekleşiyor olması aktivistlerin tepkilerini şirketlere yöneltmektedir. Ancak iklim değişikliği ve istihdam gibi alanların dışında da birçok toplumsal sorun karşısında sanatın ve ilişkili mekanların eylemciler tarafından söylemlerini yaymak amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Bienaller bu süreçte kenti kullanan ve belirli temalar üzerine yoğunlaşan yapılar olarak eylemcilerle ortak bir payda da buluşmaktadır.



### Görsel 2.

*Venedik Bienalinde Sanatçıların Eserlerini Ters Sergiledi Anları Belgeleyen Fotoğraf, (Mulas, 1968)*

1895 yılından bu yana gerçekleşen Venedik bienalinin tarihinde 1968 yılında gerçekleşen 34. Bienal ise bu dönüşümde önemli bir yer tutmaktadır. Çoğunluğu öğrencilerden oluşan grupların bienal alanında gerçekleştirdiği protestolar bienalin tarihinde yeni bir dönemi başlatacaktır. Protestocuların eylemi başlatmasından kısa bir süre sonra bir bölümü polisler tarafından kimlik kontrolüne tabi tutulmuş ve bazıları tutuklanmıştır. Polis koridorunu gören sanatçıların bazıları protestoculara katılarak eserlerini sergi salonlarından çekmeye başlamıştır. Protestocular ise bazı pavyonlarda kontrolü ele alarak farklı eylem biçimlerine yönelmişlerdir. Fransa pavyonunun dışına chiuso (kapalı) yazan bir kâğıt yerleştirilmiştir ve Fransa'daki öğrenci olayları sırasında polisin tutumunu gösteren bir fotoğraf iliştilmiştir. Bununla beraber İsveç pavyonu kapatılmış ve kapısına la Biennale è morta! (Bienal öldü!) yazısı asılarak, sergi alanından polisler çıkana kadar halka açılmayacağı ifade edilmiştir. İtalya pavyonunda ise süreç daha ileri bir aşamaya geçmiş Achille Perilli ve Gastone Novelli'nin başlattığı hareket içerisinde başka bir sanatçı olan Ernesto Treccani'nin "bienal bir sanat sergisi yeri değil, bir kışladır!" sözleri yankılanmaya başlamıştır. Diğer birçok sanatçı da İtalya pavyonunda yer alan eserlerinin arkasını çevirerek sanat veya sanatçılara karşı olmayan, kurumlara karşı gerçekleşen bu protestolarda polis koruması altında eserlerini sergilemeyi reddettiklerini bildirmişlerdir (Görsel 2). Fransız (Arman hariç), Kanadalı, Alman, Venezuelalı ve Japon sanatçıları, polis



müdahalesi devam ederse eserlerini geri çekme niyetlerini belirten bir anlaşma imzalayarak simgesel bir protesto gerçekleştirmişlerdir (Di Stefano, 2010, s. 130-132).

34. Venedik bienali başta kurgulanandan çok daha farklı bir noktaya gitmiştir. 68 bienalinden sonra organizatörler daha provokatif küratöryel bir ajandaya ihtiyaç duyulduğunu görmüş, kültürel tartışmalarla daha açık bir bienal zemininin inşa edilmesi gerektiğini fark etmişlerdir. İtalyan tasarımcı ve mimarlar da politik ve sosyal idealleri doğrultusunda yeni fikirler oluşturarak "radikal tasarım" hareketini ortaya çıkarmalarını sağlamıştır (Rawsthorn, 2013).

34. Venedik bienalindeki olaylar, sanat alanındaki kurumsallığın ve otoritelerin oluşturduğu derecelendirme sorunuyla ilişkili okunabilir. Derecelendirmeler genellikle bir şeyi bir başkasından alt ya da üst olarak sınıflandırmaktadır, ancak birçok kişiyi aynı değer ile derecelendirirseniz ve bunları bir kurum, kuruluş, yapı... isminin altına alarak yaparsanız sonuçta farklılıkları ve önemleri ortadan kaldırmış olursunuz. Bienal otoritesinin yaptığı hata burada açığa çıkmaktadır: 68'in toplumsal koşullarında, bienal koordinatörü ve küratörün otoritesi altında toplanmış, farklılıklarından arındırılmış, bienal kavramının belki de en önemli kazanımı olan deneyimi bir kenara bırakarak seyir nesnelere oluşturulan bir yapının meydana getirilmesi, böyle bir sonucu ortaya çıkartmıştır. Böylelikle birincil söyleminde kamusal alanda daha özgür bir ifade biçiminin savunucusu rolünü üstlenen bienal, toplumsal yapının güçlü dönüşümüne ve reflekslerine ayak uyduramadığı noktada eylemin nesnesi konumuna gelerek ardıl anlamlar kazanabilmektedir.



### Görsel 3.

28. Sao Paulo Bienalinin İkinci Katında Gerçekleştirilen Eylemi Belgeleyen Fotoğraf, (Djan, 2008)

### Sao Paulo ve Çıkarılmayan Dersler

28. Sao Paulo Bienali oldukça farklı bir bakış açısı geliştirerek canlı iletişim kavramını merkeze alan bir rota oluşturmuştur. Ivo Mesquita'nın küratörlüğünü üstlendiği bienal alanının ikinci katı tamamen boş bırakılacaktı. Küratörün bienal vakfına sunduğu ilk teklif aslında bir sergi içermektedir ancak mali sorunlar nedeniyle alternatiflere daha sıcak bakılmıştır. Mali sorunların içeriği vakif başkanının güvenilirliğiyle ilgili başka problemleri de içermektedir

(Cyprino, 2007). Kendisini bir "pichaço" sanatçısı olarak nitelendiren Cripta Djan medyada bienal alanının ikinci katının toplumsal diyaloga ve kentsel müdahaleye açık olduğunun belirtildiğini ifade ederek Brezilya için halkın kendini ifade yollarından biri olan pichaço sanatını bu alanda gerçekleştirmek istemiştir (Görsel 3). Kendisi ve 40'a yakın kişiyle birlikte gerçekleştirdikleri bu organizasyon yalnızca birkaç dakika sürmüştür. Güvenlik güçleri eylemcileri alandan uzaklaştırmaya çalışmış ve bir arkadaşları tutuklanmıştır. Özellikle kendileri için inşa edilmemiş yerlerdeki haklarını halkları için sembolik bir şekilde savunduklarını söylemişlerdir (Djan, 2021). Olaylar sona erdiğinde bienale katılan sanatçılar da ikiye bölünmüşlerdir. Bazı sanatçılar yapıları vandalizm olarak değerlendirirken, diğerleri küratörlerin yapılan pichaçöleri duvarda bırakarak aksiyonu kucaklamayı seçmeleri gerektiğini belirtmiş hatta eylemci kızın değil organizatörlerin tutuklanması gerektiğini savunanlar olmuştur (Roiter, 2008).

2010 yılına gelindiği 29. Sao Paulo bienali gerçekleştirilecektir. Caroline Menezes'in deyişiyle 2008 yılında duvarları doldurmaya çalışan bir grafiti vandal çetesi tarafından kötü bir izlenim oluşturulmuştur. Bienalin zedelenen itibarı ve özel sektör desteğine bağımlı mali yapısının tekrar onarılabilmesi için küratörlüğü üstlenen Moacir do Anjos ve Agnaldo Farias'a büyük bir yük düşmektedir. Ancak küratörler sanat ve politikanın birbirinden ayrılmaz kavramlar olduğunu düşünerek bienalin teması olarak "her zaman yelken açılacak bir kap deniz vardır" cümlesini belirlemişlerdir. Küratörlere göre sanatın eşsiz yeri, dünyayı yapılandıran biçimleri netleştirme ve yeniden işleme garantisini temin etmesidir (Menezes, 2010). Bienal gerçekten de politik anlamda ses getiren çalışmalara ev sahipliği yapmıştır. Gil Vivente'nin otoportrelerden oluşan çalışmalarında Papa, Kraliçe Elizabeth, eski Brezilya Devlet Başkanı Fernando Henrique Cardoso, Ignácio Lula, Ariel Sharon ve Kofi Anan gibi kişilere tehdit içeriği olduğu gerekçesiyle Sao Paulo Avukatlar Birliği Başkanı tarafından bienalden kaldırılması istenilmiştir. Bu istek Vicente'nin çalışmalarını daha popüler bir hale getirmekten başka bir sonuca varmamıştır (Iriarte, 2011). Sergide yer alan Nuno Ramos'a ait Beyaz Bayrak isimli çalışmada etrafı tel bir kafesle çevrelenmiş 3 adet sütun ve aynı sayıda akbaba yer almaktadır. Ayrıca bir ses sistemiyle seslendirilen popüler Brezilya şarkılarının bölümleri duyulmaktadır. Cripta Djan'ın ise Nuno Ramos'un bu çalışmasıyla ilgili başka düşünceleri bulunmaktadır. Bu nedenle bienalin küratörleri ile bir görüşme düzenlemiş, bu bienalin her türlü siyasi tartışmaya açık olduğunu ve bu konuda kararlı oldukları dile getirilmiştir. Nuna Ramos'un çalışmasındaki akbaba tutsak oldukları gerekçesiyle hayvanseverler tarafından hâlihazırda eleştirilmektedir. Bunun yanında Djan'ın hareket ortakları olarak tanımladığı 5 kişi çete kurma suçlamasıyla tutuklanmış ve Belo Horizonte'de bulunmaktaydılar. Hareket ortakları ve akbaba arasında bir ortaklık kuran Djan Ramos'un çalışmasına Akbabaları ve Pixadores'u BH'den Kurtarın yazmaya karar verdiğini söylemektedir. Bunun üzerine tekrar güvenlik görevlileri

tarafından yakalanmış ve darp edilmiştir. Savcılığın Djan'ın ortakları için yaptığı suçlamalar onun söylemine göre bir kongre üyesinin araya girmesiyle düşmüş, ortaklarının hapisten çıktığı sırada akbaba da bienalden çıkartılmıştır (Djan, 2021) Ayrıca hayvan severlerin eylemlerinin ve yapmış oldukları imza kampanyalarının ne denli etkili olduğu da bir soru işaretidir. Eylem pratiği sanatın içerisinde her dönemde var olan ve kuruma zarar verdiği ana kadar, sanat kurumlarınca da sahiplenen bir olgudur. Cripto Djan'ın eylemle kendini ve değerlerini ifade etmeyi seçmesi onun sanatını kendilerine zarar vermeye başlayana kadar sahiplenecek kurumlar bulmasını sağlayacaktır. Kendisi ise sokağa indiği zaman alkışlanacak biri olmak isteğini göstermektedir. 16. Venedik Mimarlık Bienali Brezilya pavyonunda Cripto Djan'ın çalışması yer almıştır,



**Görsel 4.**

*Khaled Jarrar Sergisini Toplarken, (Jarrar, 2007)*

Brezilya, New York, İspanya, Birleşik Krallık ve Amsterdam'da birçok galeride sergiler açmıştır. Aktif kariyeri ve eylemleri devam etmektedir. Sanat kurumları ise sanat ve halk hareketleri neticesinde yeniden konumlanmak zorundadır.

#### **Khaled Jarrar'ın *At The Checkpoint*: Kontrol Noktasında bir sergi**

İsrail- Filistin sorunu uzun yıllardır birçok alanda kendini göstermektedir. Elbette bu durum sanatçıların da bu konu üzerine işler üretmesine sebep olmuştur. Yaşanan gelişmeler sürecinde, Filistinlilerin bir işgalin mağdurları konumunda olmaları diğer tüm kimliklerinden azade onları bir mazluma dönüştürmüştür. Öte yandan Filistinliler için başta doğru görülen bu tanım onları sürecin bir nesnesi konumuna iterek başka şansı olmayan, daha kötüsü başka anlatacak bir sözü de olmayan bir noktaya sürüklemektedir. Mahmud Derviş'in 1964 yılında yazmış olduğu Kimlik Kartı isimli şiiri bu soruna karşı bir öngörü olarak okunabilir.

Yaz!

Ben bir Arabım

İsmim var Unvansız Sabırlıyım

Bir memlekette

İnsanların hiddetlendiği Bir yerde  
Köklerim

Sağlamdı zamanın doğumundan önce

Ve çağlar açılmadan önce

Çamların ve zeytin ağaçlarının önünde

Ve çimenlerin büyümesinden önce

Mahmud Derviş, Kimlik Kartı

Khaled Jarrar'ın *At The Checkpoint* isimli Nablus yakınlarında bulunan hava kontrol merkezinde açmış olduğu sergi, içeriğiyle bir anlatı oluşturmasının yanında açık kaldığı yaklaşık üç saatlik sürede gerçekleşenler ile de ikincil bir söylem oluşturmaktadır. İçeriğine bakıldığında Jarrar'ın açıklamalarında halkının -sanatçı Filistinli ve sergi olduğu dönemde Filistin'de yaşamaktadır- yaşamakta olduğu acıları diğerlerine göstermek istemiştir. Bunun için fotoğraflardan oluşan bir seri çalışma hava kontrol merkezinin tel örgülerine asılarak sergilenmiştir. Ancak sanatçının seçmiş olduğu fotoğrafların bazıları orada görevli olan İsrail askerlerinin imajlarını içermektedir. Bu durum sanatçının söylemine göre kasıtlı olarak aktarmaya çalışmadığı bir anlatı oluşturmaktadır. Mevcut durumda gözetleme işini yapan özne konumundaki askerler ile gözetlenenler -nesne konumunda olanlar- arasında bir dönüşüm gerçekleşmektedir. Sanatçı görme ve gösterme hakkına sahip olduğunu iddia etmekte böylece askerleri, görüldenden gösterilen konumuna çekmektedir (Faulkner, 2015, s. 332-335).

Jarrar'ın sergisinin bir gösteriye dönüştüğü noktada, yine mekânın içerisinde barındırdığı aktörler büyük bir önem kazanmaktadır (Görsel 4). Serginin yapıldığı alan, bir kontrol noktası olması nedeniyle bazı İsraili grupların Filistinlilere karşı gerçekleşen uygulamalarına karşı muhalif tutum içerisinde buldukları bir yerdir ve bu gruplar Filistinlilere destek vermektedirler. Bunlardan biri 2001 yılında 3 kadın tarafından kurulan Machsom Watch -İsrail'de kontrol noktaları için kullanılan terim- organizasyonudur. İsraili kadınlardan oluşan grup Batı Şeria'da bulunan kontrol noktalarını gözlemleyip belgelemektedir. Haftalık periyodlarla görevli olan üyeler kontrol noktalarını ziyaret etmekte, gözlemlediklerini ve kaydettiklerini web sitesi üzerinden İbranice ve İngilizce olarak yayınlamaktadır. Bunun ötesinde Kudüs grubunda bulunanlar şiddet içermeyen eylemlere ve gösterilere düzenli katılım sağlamaktadırlar (Hallward, 2008, s. 22-23). Jarrar gerçekleştireceği sergiye Checkpoint (Machsom) Watch vb. uluslararası bağımsız bazı örgütleri çağırmıştır. Sergi yalnızca üç saat kalabilmiştir. Serginin, bu kadar kalabilmesinin nedeni Checkpoint Watch grubunun, İsraili askerlerin fotoğrafları indirmesine engel oluşudur (Faulkner, 2015).

Genel olarak sürece bakıldığında Jarrar, kamusal alanı bir sergi yerine çevirmiştir. Ama bunun ötesinde Jarrar'ın izlediği çarpıcı yol; alanda karşılaşılan müdahaleye karşı gelişen eylem ile gelen güçlü birlikteliği, kendi yönteminin tamamlayıcı ögesi haline getirmesidir. İşte Jarrar'ın oluşturduğu ikincil söylem budur. Serginin

bu denli kısa sürmesi, sanatçı için o anda nasıl bir düşünce oluşturmuştur bilinmesi güç, ancak medyada yarattığı etki sonrasında sanatçı, fotoğraflarını Batı Şeria'nın en büyük kontrol noktası olan Qalandya'da sergileyeceğini duyurmuştur.

### Just Stop Oil

Sanat alanında sanatçının kontrolünde, ondan bağımsız ya da sanatçının sonradan dahil olduğu eylem biçimleri sürekli olarak gerçekleşmektedir. Ancak 2022 yılından itibaren yaklaşık bir senelik süreçte sanat eserlerine yiyecek fırlatma üzerinden bir dizi eylem gerçekleştirilmiştir. Bunların ilkinin iklim aktivisti gruplar tarafından gerçekleştirilmekte olduğu bilinmektedir. 2022 yılı ekim ayında iki Protestocu Londra'da bulunana National Galeride Van Gogh'un "Ayçiçekleri" tablosuna domates çorbası fırlatmış ve aktivistlerden biri "sanat mı, yaşam mı daha değerli?" sorusunu yönelmiştir. Göstericiler bu olay sonrası kasıtlı olarak zarar verme ve izinsiz giriş nedeniyle tutuklanmışlardır. Aynı yılda iki Alman protestocu Barberini müzesinde bulunan Monet resmine patates püresi fırlattıktan sonra aktivistlerden biri "Gıda için savaşmak zorunda kalırsak bu tablonun hiçbir değeri olmayacak" demiştir. Protestocular maddi hasar nedeniyle soruşturmaya alınmış ancak tablodaki koruyucu cam nedeniyle eserde bir zarar bulunmadığı tespit edilmiştir. Aynı yılın mayıs ayında bu sefer tekerlekli sandalyede yaşlı bir kadın kılığında girmiş bir adam, Louvre müzesine girerek dünya sanat tarihinin en tanınmış resmi olan "Mona Lisa" tablosuna pasta fırlatarak "dünyayı düşünün" diye bağtırmaya başlamıştır. Paris savcılığının yaptığı açıklama şahsın gözaltına alındığı ve bir polis psikiyatri merkezine götürüldüğünü bildirilmiştir. Bunlar ve benzeri yakın tarihli eylemlerde hiçbir sanat eseri zarar görmemiştir. Muhtemelen eylemcilerde bunun bilincindeydiler. Ancak Uluslararası Müzeler Konseyi tarafından 9 Kasım 2022 tarihinde bir açıklama yapılmış, bu açıklamaya dünya çapında 100'e yakın müze ve yöneticileri de imza atmıştır. "Görüş: Müzelerdeki Sanat Eserlerine Yönelik Saldırıları" başlığıyla yapılan açıklamada, müzelerde yer alan dünya kültür mirasının yeri doldurulamaz eserlerinin kırılganlığının hafife alındığı, müzelerin çeşitli insanların diyalog kurabileceği sosyal söylemi mümkün kılan yerler olduğu ve yaşanan olayların onları derinden sarstığı bildirilmiştir. Yaşanan tüm bu olayların sonucu; müzelerin, bienallerin, fuarların ve de galerilerin bir sorunla karşılaştıkların da hatırladıkları varoluşsal misyonları olan kamusal alanın işlevini akla getirmektedir. Böylece bu eylemlerin amacına bir noktada ulaştığı ve eylemlerde seçilen mekanların ve de eserlerin de ikincil birer söylem oluşturdukları düşünülebilir.

### Sonuç

Yazının başında sanatın diğer olgulardan farklı olarak pek çok yapının alt başlıklarına atıfta bulunabilme kabiliyetinden bahsedilmiştir. Bu nedenledir ki sanat kamusal alandaki tüm söylemlerle bir arada ya da onların karşısında yer alabilmektedir. 34. Venedik

Bienalinde sanatın bütün olarak hayatı ıskaladığını söyleyen eylemciler, kendilerini sanat mekanına yerleştirirken -ya da işgal ederken- Khaled Jarrar'ın eserlerinde kendilerini bularak sergiyi kaldırmak isteyen otoriteye karşı gelmişlerdir. Sanat ve eylem birlikteliği, kamusal alanın bir politika ve varoluş alanı haline geldiği gündün bu yana devam etmektedir. Sanat için oluşturulan özel kamusal alanlar ise Sao Paulo örneğinde olduğu gibi dönüşümler geçirmekte ve bu birlikteliğe uyum sağlamaya çalışmaktadır. Just Stop Oil grubunun eylemlerinde sanat eserlerinin bizi kurtarmayacağı söylemi ortaya çıkmaktadır. 1849 Dresden ayaklanmasında Mihail Bakunin ise işçilere gelen Prusya ordusuna karşı Ulusal Müze'deki sanat eserlerini barikatlara yerleştirmelerini, çünkü askerlerin bu eserleri yıkmaya cesaret edemeyeceğini söylemiştir. Bakunin'in bu önerisi hiçbir zaman gerçekleşmedi ancak Ahmet Öğüt'ün 2015-2022 yılları arasında yapmış olduğu "Bakunin'in barikati" serisine ilham kaynağı olmuştur. Sanat eserlerinin birilerini kurtarıp kurtarmayacağı bir yana, sanat için oluşturulan mekanların özgürlük vaadi altında oluşturduğu yapı mevcut haliyle sadece bir geçiş aşaması gibi görülmektedir. Sanat ve eylem bulduğu tüm aralıklardan sızarak simbiyotik ilişkisini sürdürmektedir. Son tahlilde sanatta dolaylı bir söylem alanının ortaya atıldığı, bunların hem mekanlar hem olgular ve hem de başka çalışmalar üzerinden ilişkilenerken yeni söylemleri doğurduğu görülebilmektedir.

Toplumsal söylemin kendini ifade biçimleri ile bunun varoluş mekanı olan kamusal alan binlerce yıldır hayatın akışına yön vermektedir. Sanat ise bu süreçte kendi varlığını kurumsal yapıların katı kurallarına ya da sermaye guruplarının geçici heveslerine teslim edemeyecek kadar sağlam temellere sahiptir. Sanat yapıtının izleyiciyle kurduğu ilişki onu kendi zamanının üzerinde bir görünürlüğe ulaştırmakla beraber hiçbir otoritenin gözetimi altında kalmamasını da sağlamaktadır. Kamusal alanda varlık kazanan bireyin ve toplumun söylemini sanatsal bir temsil üzerinden ifade etme çabası tarihsel bir birlikteliğin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Sanat-eylem birlikteliği yakın tarihli bir olgu gibi görülebiliyor olsa da söylemeye ve işitmeye hakkı olanlarla, olmayanları ayıran paylaşımı sanat demokratikleştirebilmiştir. Böylesi bir alan oluşturabilmek halihazırda eylemsel bir pratik olarak yorumlanabilir. Doğrudan bir aktarımla tahakküm alanı kurmak yerine bu süreci dolaylı yoldan gerçekleştiren sanat kendi içerisinde bir iktidar söylemi oluşturamamaktadır. Bu nedenle kendi ifade gücünün eylemciler tarafından dönüştürülebilmesine olanak tanımaktadır. Sanat yapıtı üzerine biriken bu anlamlar hem söylemi hem de mekanları demokratikleştirmektedir. Herhangi bir iktidarın tahakküm çabası hayatın tamamından beslenen ve şekillenen sanat-eylem pratiklerini tecrit ya da tahliye etmeyi başaramayacaktır. Bu süreç tarihselliği bakımından zorunsuz ancak toplumsal yaşamın işleyişi bakımından doğal sayılabilecek bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Yazar Katkıları:** Fikir-R. O. E., F. E.; Denetleme-F. E.; Veri Toplanması ve/



veya İşlemesi- R. O. E., F. E.; Analiz ve/ veya Yorum- R. O. E., F. E.; Literatür Taraması- R. O. E.; Yazıyı Yazan- R. O. E., F. E.; Eleştirel İnceleme-F. E.

**Çıkar Çatışması:** Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

**Finansal Destek:** Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Author Contributions:** Concept - R. O. E., F. E.; Supervision - F. E.; Data Collection and/or Processing - R. O. E., F. E.; Analysis and/or Interpretation - R. O. E., F. E.; Literature Search - R. O. E.; Writing Manuscript - R. O. E., F. E.; Critical Review - F. E.

**Declaration of Interests:** The authors declare that they have no competing interest.

**Funding:** The authors declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Araeen, R. (2000). A new beginning beyond postcolonial cultural theory and identity politics. *Third Text*, 50(14), 3-20. <https://doi.org/10.1080/09528820008576833>
- Di Stefano, C. (2010). *The 1968 biennale: boycotting the exhibition: an account of three extraordinary days*. C. Ricci. (ed.) içinde, Starting from Venice, Milano: Etal, 130-33.
- Djan, C. (2021, Şubat). Attacking the biennial. (T. Gualberto, Röportaj Yapan)
- Faulkner, S. (2015). İsrail/Filistin ve görünürlük politikası. A. Artun (ed.) içinde, *Küresel ayaklanmalar çağında direniş ve estetik* (s. 225-353). İletişim Yayıncılık.
- Findlen, P. (1989). The museum: its classical etymology and renaissance genealogy. *Journal of the History of Collectio*, 1(1) 59-78. <https://doi.org/10.1093/jhc/1.1.59>
- Frizzell, D. (2019). We wanted a revolution black radical women, 1965-85: New Perspectives. *Woman's Art Journal*, 2(40), 62-64.
- Hallward, M. C. (2008). Negotiating boundaries, narrating checkpoints: The case of machsoms watch. *Critique: Critical Middle Eastern Studies*, 17(1), 21-40. <https://doi.org/10.1080/10669920701862476>
- Jung, Y. (2015). Harlem on my mind a step toward promoting cultural diversity in art museums. *The International Journal of the Inclusive Museum*, 2(7) 1-12. <https://doi.org/10.18848/1835-2014/CGP/v07i02/44483>
- Steyerl, H. (Sanatçı). (2013). Müze bir savaş alanı mıdır? [Video].
- Taş, G. (2016). Feminizm üzerine genel bir değerlendirme: kavramsal analizi, tarihsel süreçleri ve dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3(5).

## İnternet Kaynakçası

- 350 Ankara. (2019, Eylül 27). Sanatı piyasalaştırdınız, mücadeleyi de piyasalaştırmayın. Erişim tarihi:06.02.2024 350 Ankara. <https://350ankara.org/mucadeleyide-piyasalaştırmayin/?fbclid=IwAR3XZpJrNhZ3Z-mn4kwb576HIQ-UswlIO9sKXYqJRDsGaDg5X5orn26qVY3k>
- Associated Press. (2022, Mayıs). Man in Wig Throws Cake At Glass Protecting Mona Lisa. Bloomberg. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2022-05-30/man-in-wig-throws-cake-at-glass-protecting-mona-lisa>

- Beusys, J. (1982). *7000 Meşe [Fotoğraf]*. ArtFacts. Erişim Tarihi: 03.03.2023. Art Facts. <https://artfacts.net/artwork/7000-oak-trees/61781>
- Cyprino, F. (2007, Kasım 20). *A Void in São Paulo*. Erişim Tarihi: 30.06.2023. Frieze. <https://www.frieze.com/article/void-s%C3%A3o-paulo>
- Debord, G. (2013, Haziran 6). *Politikada veya sanatta yeni eylem biçimleri ve sityasyonistler* Erişim Tarihi: 26.06.2023. E-flux. <https://www.e-skop.com/skopbulten/politikada-veya-sanatta-yeni-eylem-bicimle-ri-ve-situasyonistler/1329>
- Djan, C. (2008). 28. Sao Paulo Bienalinin ikinci katında gerçekleştirilen eylemi belgeleyen fotoğraf. [Fotoğraf]. The Brooklyn Rail. Erişim Tarihi: 03.03.2023. The Brooklyn Rail. <https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/Attacking-the-Biennial>
- Emmelhainz, I. (2016, Şubat 9). *Temsilin iflasından gerçeğin kurtarılmasına*. (E. G. Çeviri: Ayşe Boren, Düzenleyen) E-skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/temsilin-iflasından-gercegin-kurtarilmasina/2807>
- Gayle, D. (2022, 14 Ekim). Just Stop Oil activists throw soup at Van Gogh's Sunflowers. The Guardian. <https://www.theguardian.com/environment/2022/oct/14/just-stop-oil-activists-throwsoup-at-van-goghs-sunflowers>
- ICOM. (2022, Kasım). *Statement: Attacks on artworks in museums*. ICOM. <https://icom-deutschland.de/de/nachrichten/564-statement-attacks-on-artworks-in-museums.html>
- Iriarte, M. E. (2011, Aralık). *29ª Bienal de São Paulo*. Erişim Tarihi: 30.06.2023 Art Nexus. <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d63fa4690cc21cf7c0a2939/79/29a-bienal-de-sao-paulo>
- ISM. (2007, Mart). At the Checkpoint: Photo Exhibit. <http://palsolidarity.org/2007/03/qalandia-exhibit/>
- Jarrar, K. (2007). *Khaled Jarrar Sergisini Toplarken. [Fotoğraf]*. Ayyam Galery. Erişim Tarihi: 17.06.2023. Ayyam Galery. [http://images.exhibite.com/www\\_ayyamgallery\\_com/816.jpg](http://images.exhibite.com/www_ayyamgallery_com/816.jpg)
- Menezes, C. (2010, Aralık 06). *Clear Sailing: 29th São Paulo Biennial*. Erişim Tarihi: 30.06.2023. Studio International: <https://www.studiointernational.com/clear-sailing-29th-s-o-paulo-biennial>
- McShane, J. (2022, Ekim). *German protesters arrested after throwing mashed potatoes at Monet painting that sold for \$110 million*. Nbcnews. <https://www.nbcnews.com/pop-culture/pop-culture-news/german-protesters-arrested-throwing-mashed-potatoes-monet-painting-sol-rcna53623>
- Mulas, U. (1968). *Venedik Bienalinde Sanatçıların Eserlerini Ters Sergiledi Anları Belgeleyen Fotoğraf. [Fotoğraf]*. L'Espresso. Erişim Tarihi: 03.03.2023. L'Espresso. <http://temi.repubblica.it/espresso-il68/2008/01/29/la-contestazione-1968-1969/?photo=21News & Press. Just Stop Oil. https://juststopoil.org/news-press/>
- Rawsthorn, A. (2013, Mayıs 26). *Political unrest of '68 still reverberates*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2013/05/27/arts/27iht-design27.html>
- Roiter, C. (2008). *Pichação at the São Paulo Bienal: Art or Crime?* Erişim Tarihi: 30.06.2023. The Art Section. <https://www.theartsection.com/art-or-crime>
- Yeşil Gazete. (2019, Kasım 15). 16. İstanbul Bienali sona erdi. Erişim tarihi: 06.02.2024. Yeşil Gazete. <https://yesilgazete.org/16-istanbul-bienali-sona-erdi/>

## Structured Abstract

The discourses of art authorities upon their efforts to assume a liberating role appear to be a common situation. However, it can be seen that instead of a relatively liberal art scene, isolated spaces created on the basis of certain names and works have emerged. The process is taking on a similar structure under the supervision of central administrations for urban spaces and public spaces. Would it be accurate to read the reason for the protests in these areas as hostility against art or an effort to gain visibility through works of high cultural significance?

In the historical context, the works of such movements as Fluxus or the Situationist International reveal clues about the transitive structure between art and protests. The main point in this study is that works and art spaces undergo metamorphosis like a living organism. These issues are touched upon in the text and the main point of the analysis is considered as the problematization of the ignored public space and art-protest unity.

The concept of protest, which we can see as the process of expressing oneself with different methods in the public sphere in the face of a social problem, has a great similarity with art in terms of its emergence. However, there is a fundamental difference between these two concepts emerging from a particular problem or sensitivity. The relationship that works of art establish with the audience and spaces is open to uncontrolled expansion. Lines of social protests are organized for a more specific purpose. This state of the art is, nevertheless, not a weakness, on the contrary, it reveals an important richness. These successive meanings constitute the focus of this study.

Biennials, as direct users of cities, and therefore of public spaces, add value to this debate with their own way of existence. Since it would be meaningless to consider that artists refrained from using public spaces in the pre-biennial period, it is essential to discuss what kind of a need biennials emerged in response to. Through their selection committees, managers and sponsors, these structures utilizing public spaces in a very powerful yet controlled manner, constitute an area of authority like museums and fairs. In response to these authorities, independent artists organize unauthorized alternative exhibitions and performances against biennials and fairs. It is even observed that current biennial artists support these organizations. Marketed as an artistic environment of liberty and communication, the concept of biennial is criticized as an environment of isolation with its ranking among artists and its selection of themes. One of the most significant reasons for that can be considered to be the forms of sponsorship and corporate governance that apply to museums. However, biennials' primary use of cities increases their responsibilities and makes it essential for them to be sensitive to social issues. The fact that both the activists and artists protested the biennial delegation, which was insufficient at this point at the 34th Venice Biennale, reveals that the art-protest unity exists much deeper than the concept of the biennial.

Art and protests do not constitute the beginning or the end of a situation; these structures develop a discourse and convey it in different ways. Instead of the claims that art, which is an indispensable part of culture, has later become provocative, or the idea that a protest, which is a democratic right, is vandalized when it encounters a work of art, it would be more accurate to examine the historical process.

Works of art, which become the object of a social protest, create successive meanings by leaving their primary discursive field. On January 3, 1970, in front of Picasso's *Guernica*, protesters exhibited a photograph of the massacre in May Lai in 1968 taken by Ronald L. Haeberle. "And babies?" is written on the photograph. The protest was organized as a commemoration, during which biblical passages, poems, magazine and newspaper excerpts were read and a wreath was laid. In this way, Picasso's painting, which is identified with the Spanish Civil War, becomes the object of the process in the emergence of new patterns of meaning through the events in Vietnam. Moreover, MoMa, where the protest took place, was turned into a funeral or a house of mourning rather than a museum of modern art. While the museum, which hosts important works of American culture, has a very important position in the promotion of American art, it has had to host protests against the massacre carried out by the US government. Thus, in cases where art and protests coexist, cracks can be observed in the meaning of both works and spaces and the emergence of new discourses can be observed.

# Issue 43 Reviewers List

## 43. Sayı Hakem Listesi

### Bu Sayıda Emeği Geçen Hakemler/ Those Who Contributed in This Issue

- Prof. Dr. Haldun ÖZKAN (*Atatürk Üniversitesi*)  
Prof. Dr. Mehmet Kayhan KURTULDU (*Trabzon Üniversitesi*)  
Prof. Dr. Oğuz YURTTADUR (*Selçuk Üniversitesi*)  
Prof. Dr. Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE (*Gazi Üniversitesi*)  
Prof. Dr. Uğurcan AKYÜZ (*Toros Üniversitesi*)  
Prof. Ahmet Bülent ALANER (*Anadolu Üniversitesi*)  
Prof. Ardan ERGÜVEN (*Marmara Üniversitesi*)  
Prof. Serkan İLDEN (*Kastamonu Üniversitesi*)  
Doç. Dr. Asım TOPAKLI (*Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi*)  
Doç. Dr. Harika Esra OSKAY (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)  
Doç. Dr. Kemal ÖZKURT (*On Dokuz Mayıs Üniversitesi*)  
Doç. Dr. Leyla ÖNEN (*Giresun Üniversitesi*)  
Doç. Dr. Nazan DÜZ (*Uşak Üniversitesi*)  
Doç. Aslıhan ERKMEN BİRKANDAN (*Istanbul Teknik Üniversitesi*)  
Doç. Caner ŞENGÜNALP (*Atatürk Üniversitesi*)  
Doç. Mert BARLAS (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)  
Doç. Muhammet TATAR (*Atatürk Üniversitesi*)  
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AZAMET (*Sivas Cumhuriyet Üniversitesi*)  
Dr. Öğr. Üyesi Osman ÜLKÜ (*Aydın Adnan Menderes Üniversitesi*)  
Dr. Öğr. Üyesi Serkan DEMİR (*Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi*)  
Dr. Öğr. Üyesi Şebnem PARLADIR (*İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi*)





In the following articles published in Art and Interpretation, participant consent was accidentally forgotten and changes were made on the website.

- “The Concept of Sexism in Terms of Performative Practices” (Art and Interpretation, 39(1):34-43, DOI: 10.54614/AI.2022.979392)
- “The Views of Managers, Teachers, Students, and Parents About Visual Arts Education in Science and Art Centers” (Art and Interpretation, 40(1), 2-22. DOI: 10.5152/AI.2022.992847)
- “Investigation of Music Teacher Candidates’ Self-Regulation Skills in the On-line Learning Environment” (Art and Interpretation, 41(1), 14-22. DOI: 10.5152/AI.2023.22413)
- "Instructors’ Opinions on the Usage of Muammer Sun's Choral Works in the Department of Music Education" (Art and Interpretation, 41(1), 31-40. DOI: 10.5152/AI.2023.22314)
- "Determining Student's Opinions and Descriptions on Distance Teaching of Traditional Turkish Handicrafts During the COVID-19 Pandemic Process" (Art and Interpretation, 41(1), 41-50. DOI: 10.5152/AI.2023.22829)

#### Information of edited files

- “The Concept of Sexism in Terms of Performative Practices” (Art and Interpretation, 39(1):34-43, DOI:10.54614/AI.2022.979392 -  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunigsfd/issue/69229/979392>
- “The Views of Managers, Teachers, Students, and Parents About Visual Arts Education in Science and Art Centers” (Art and Interpretation, 40(1), 2-22. DOI: 10.5152/AI.2022.992847) -  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatyorum/issue/73296/1197165>
- “Investigation of Music Teacher Candidates’ Self-Regulation Skills in the On-line Learning Environment” (Art and Interpretation, 41(1), 14-22. DOI: 10.5152/AI.2023.22413) -  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatyorum/issue/76563/1274531>
- "Instructors’ Opinions on the Usage of Muammer Sun's Choral Works in the Department of Music Education" (Art and Interpretation, 41(1), 31-40. DOI: 10.5152/AI.2023.22314) -  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatyorum/issue/76563/1274549>
- "Determining Student's Opinions and Descriptions on Distance Teaching of Traditional Turkish Handicrafts During the COVID-19 Pandemic Process" (Art and Interpretation, 41(1), 41-50. DOI: 10.5152/AI.2023.22829) -  
<https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatyorum/issue/76563/1274557>

