

# yedi

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIR  
TEMMUZ  
2014  
SAYI: 12  
ISSN 1307-9840

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





DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

# yedi

---

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

ISSN 1307-9840

YAZ SUMMER 2014 • SAYI ISSUE 12

**YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ**

YEDİ: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

**YAZ 2014 • SAYI 12**

SUMMER 2014 • ISSUE 12

Yayın No: 09.1200.0000.000/BY.014.030.749

**İMTİYAZ SAHİBİ** OWNER

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi adına *On behalf of DEU Faculty of Fine Arts*  
Prof. Halil YOLERİ (Dekan Dean)

**GENEL YAYIN YÖNETMENİ ve EDITÖR** EDITOR-IN-CHIEF

Yrd. Doç. Filiz Adıgüzel TOPRAK

**YARDIMCI EDITÖR** VICE EDITOR

Öğr. Gör. Yalçın MERGEN

**YAYIN KURULU** EDITORIAL BOARD

Prof. Nesrin ÖNLÜ • Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA • Doç. Dr. Özlenen Erdem İŞMAL • Doç. Dr. A. Feyzi KORUR • Doç. Dr. Aslihan ÜNLÜ • Yrd. Doç. Filiz Adıgüzel TOPRAK • Yrd. Doç. Sevgi AVCI • Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKIS • Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR • Yrd. Doç. Candan GÜNGÖR • Yrd. Doç. Dr. Faik KARTELLİ • Yrd. Doç. Füsün ÖZPULAT • Yrd. Doç. Dr. Sali SALİJİ • Yrd. Doç. Dr. Işık SEZER • Yrd. Doç. Dr. Sabire SOYTOK • Yrd. Doç. Dr. Dilek TUNALI • Yrd. Doç. Dr. Sadık TÜMAY • Öğr. Gör. Ömer DURMAZ • Öğr. Gör. Dr. Yalçın MERGEN • Arş. Gör. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU • Arş. Gör. Dr. Ozan OTAN

**SORUMLU MÜDÜR** MANAGING DIRECTOR

Yrd. Doç. Filiz Adıgüzel TOPRAK

**YAYIN SEKRETERİ** EDITORIAL SECRETARY

Uzm. Sergül BULUT

**TÜRKÇE-İNGİLİZCE DÜZELTİ** TURKISH-ENGLISH REDACTION

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

**GRAFİK TASARIM VE BASKI SORUMLUSU** GRAPHIC DESIGN & PRINTING

Öğr. Gör. Emre DUYGU

**KAPAK TASARIMI** COVER DESIGN

Öğr. Gör. Emre DUYGU

**GRAFİK UYGULAMA** GRAPHIC APPLICATION

Arş. Gör. Ziyacan BAYAR

**Yönetim Merkezi** Management Centre

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Güldeste Sok. No:4

Balçova 35320 – İZMİR

Tel: (0232) 412 90 08

Faks: (0232) 239 05 94

E-posta: yedi.dergisi@gmail.com

**Basım Yeri** Place of Publication

Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası *Dokuz Eylul University Press*

DEÜ Sağlık Yerleşkesi

Mithatpaşa Cd. No: 1606

Balçova 35340 – İZMİR

Tel: (0232) 412 33 40

Faks: (0232) 412 33 39

**Basım Tarihi** Date of Publication

Ağustos 2014

**Yayın Türü** Type of Publication

6 aylık, yerel, süreli *Biannually, national, periodical*

**Baskı Adedi** Print Run

500

**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIR**

PUBLICATION OF DOKUZ EYLUL UNIVERSITY  
FACULTY OF FINE ARTS

**DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD**

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR, Prof.	(İzmir Ekonomi Üniversitesi)
Oğuz ADANIR, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
F. Dilek ALPAN, Prof.	(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Uğurcan AKYÜZ, Prof. Dr.	(Hacettepe Üniversitesi)
Günay ATALAYER, Prof. Dr.	(Marmara Üniversitesi)
M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL, Prof.	(Başkent Üniversitesi)
Ali M. BAYRAKTAROĞLU, Doç. Dr.	(Süleyman Demirel Üniversitesi)
Süleyman A. BELEN, Prof.	(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Kaan CANDURAN, Doç.	(Erciyes Üniversitesi)
Semih ÇELENK, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Çiğdem A. ÇİNİ, Doç.	(Marmara Üniversitesi)
Bekir DENİZ, Prof. Dr.	(Akdeniz Üniversitesi)
Lale DİLBAŞ, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Sıtkı M. ERİNÇ, Prof. Dr.	(Doğuş Üniversitesi)
Ayhan EROL, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
R. Hakan ERTEP, Prof. Dr.	(Yaşar Üniversitesi)
Beliz GÜÇBİLMEZ, Doç. Dr.	(Ankara Üniversitesi)
V. Doğan GÜNAY, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Veysel GÜNAY, Prof.	(İstanbul Aydın Üniversitesi)
A. Şefik GÜNGÖR, Prof. Dr.	(Yaşar Üniversitesi)
Binnur GÜRLER, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Recep KARADAĞ, Prof. Dr.	(Marmara Üniversitesi)
Songül KARAHASANOĞLU, Prof.	(İstanbul Teknik Üniversitesi)
Müjgan B. KARATOSUN, Doç. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Bedri KARAYAĞMURLAR, Prof.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Fırat KUTLUK, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Zafer ÖZDEN, Prof. Dr.	(Ege Üniversitesi)
Fakiye ÖZSOYSAL, Doç. Dr.	(İstanbul Üniversitesi)
M. Sacit PEKAK, Prof. Dr.	(Hacettepe Üniversitesi)
Mümtaz SAĞLAM, Prof.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Fikri SALMAN, Doç. Dr.	(Katip Çelebi Üniversitesi)
N. Kemal SARIKAVAK, Prof.	(Hacettepe Üniversitesi)
Yüksel ŞAHİN, Doç.	(Anadolu Üniversitesi)
Nurhan TEKEREK, Prof. Dr.	(Uludağ Üniversitesi)
Murat TUNCAY, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Ayşe UYGUR, Prof. Dr.	(Marmara Üniversitesi)
Ertan YILMAZ, Prof. Dr.	(Dokuz Eylül Üniversitesi)



**yedi**, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri ilgili çevrelere duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

**yedi** ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan kitaplara ait değerlendirme yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

**yedi**'ye gönderilen her yazı, önce Yayın Kurulu tarafından dergi yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygunluk bakımından incelenir ve uygun bulunursa değerlendirilmek üzere ilgili alandaki uzmanlıklarına göre seçilen iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen tüm görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.

**yedi** is a refereed journal published in accordance with the international standards with the purpose of announcing scientific articles on art. **yedi** is published twice a year, in Winter/January and Summer/July.

While **yedi**, mainly publishes articles on issues in the fields related to *Fine Arts*, it also accepts articles that deal with social and cultural issues around art, from such fields as *Sociology, Art History, Folklore, Philosophy, Archeology and Museology, Literary Studies, Linguistics, Architecture and Design, Educational Sciences, Communication Science, and Anthropology*. In addition, *book, exhibition and project reviews and translations from original articles* considered to make significant contribution to the field are in the scope of the journal.

Manuscripts submitted to **yedi** are first evaluated by the Editorial Board with regard to their compliance with the publishing principles of the journal, and those found acceptable for publication are forwarded to two referees, chosen according to their expertise in the respective field. The names of the referees are kept confidential and their reports are kept for five years. All the views presented in the articles are the sole responsibility of the authors.

## İNDEKS BİLGİLERİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**

- **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**) veritabanı tarafından dizinlenmektedir.

## INDEX INFORMATIONS

**Yedi: Journal of Art, Design and Science** is indexed in

- **TUBITAK-ULAKBIM** Social Sciences and Humanities Database (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**).



**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**  
**Yedi: Journal of Art, Design and Science**

(ISSN 1307-9840)

**YAZ SUMMER 2014 • SAYI ISSUE 12**

**İÇİNDEKİLER CONTENTS**

---

<b>Sunuş</b> <i>Preface</i>	vii
<b>Editörden</b> <i>From the Editor</i>	ix
<b>MAKALELER ARTICLES</b>	
<b>Şehnaz ERASLAN</b> Roma Dönemi Efes ve Pompeii Duvar Resimlerinin İkonografik Açından Değerlendirilmesi <i>Iconographical Evaluation of Ephesos and Pompeii Wall Paintings of Roman Period</i>	1-10
<b>Leyla YILDIRIM</b> Avrupa Tekstil Baskıcılığının Gelişiminde Türk Kırmızısının Rolü <i>The Role of Turkey Red in the Development of European Textile Printing</i>	11-22
<b>Adem GENÇ</b> Figüratif Resimde Temsilin İdeolojik Göstergeleri <i>Ideological Manifestations of Representation in Figurative Art</i>	23-40
<b>Gökhan MURA</b> Tasarımda İlham Kaynağı Olarak Kullanıcı Kaynaklı Fotoğraflar <i>User-generated Photographs as a Source of Inspiration in Design</i>	41-51
<b>Vildan TOK DEREÇİ</b> 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi Üzerinden Tekstil Sanatında Mekan, Malzeme, Biçim İlişkisi <i>The Relations of Space, Material, Form in Textile Art through the 'Textural Touch' Textile Exhibition</i>	53-63
<b>Tuğcan GÜLER</b> Dokuz Eylül Üniversitesi Uygulama ve Araştırma Hastanesi Örneğinde Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımında Stratejik Planlama <i>Strategic Planning in Wayfinding and Signage Design on Example of Dokuz Eylül University Medical Applied Research Center (University Hospital)</i>	65-75
<b>Feridun ÖZİŞ</b> Küçük Hacimli Popüler Müzik Üretim Mekanlarının Akustik Özelliklerinin Belirlenmesi Üzerine Bir Uygulama Örneği <i>An Application for the Determination of the Acoustical Properties of Small Volume Popular Music Venues</i>	77-83
<b>Özgür ALİCAN</b> Esnek Web (Responsive Web) Sitesi Tasarımında Tipografi Sorunları <i>Typography Issues in Responsive Web</i>	85-91
<b>Yayın İlkeleri</b>	93-99



## SUNUŞ

---

Değerli Okurlar,

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin akademik vizyonu ve kurumsal kimliğini her yeni sayısıyla daha da güçlü ifade eden Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi 12. Sayısıyla karşınızda.

Sanat, tasarım ve bilim alanlarında farklı disiplinlerden makalelerle zenginleşen içeriğimiz, dergimizin tutarlı ve giderek niteliğini artıran bir biçimde ilerlediğinin göstergesidir. 12. sayımızda, fakültemizin tüm bölümlerinden değerli öğretim elemanlarımız Yayın Kurulu'nda yer alarak, dergimizin çoğulcu yapısını desteklemiş ve kolektif çalışmaya katkıda bulunmuşlardır.

Dergimizin yayın hayatına geçtiği günden bu yana başta dergimizin editörleri Sayın Semih Çelenk, Gamze Erdoğan Özlem Belkis ve İbrahim Yavuz Yükselsin olmak üzere tüm görev alanlara gönüllü ve özverili çalışmalarından dolayı teşekkür ederim, bu sayıyla birlikte editörlük görevini üstlenen sayın Filiz Adıgüzel Toprak'a başarılar dilerim.

12. sayımızla birlikte yayın hayatının 7. yılını tamamlayan dergimiz, sanat ve tasarımı konu edinen pek çok farklı disiplin için saygın ve yetkin bir süreli yayın olma yolunda çok mesafe katetmiştir. Akademik çevrelerde dergimize gösterilen ilginin artarak devam edeceğine ve ilkeli yayın anlayışı içinde dergimizin emin adımlarla ilerleyeceğine inancım tamdır.

20-25 Ekim 2014 tarihleri arasında bildiri sunumu, sergi ve workshoplarla gerçekleşecek DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi'nin de duyurusunu yapmaktan mutluluk duyuyorum. Kongrenin teması 'Dönüşüm' ile, 21. yüzyılla birlikte pek çok kavramın başkalaştığı, değerlerin yer değiştirdiği bir ortamda, evrensel sanat ve tasarımda üretim sürecinin sorgulanması hedefleniyor. Güzel Sanatlar Fakültesi olarak, sanatçı ve tasarımcıların bu dönüşüm içindeki rollerinin yine kendileri tarafından tartışmaya açılmasını ve bunun için interaktif bir sanat platformu yaratmak istiyoruz.

Saygılarımla,

Prof. Halil YOLERİ  
Dekan / Dean





## EDİTÖRDEN

---

Değerli Okurlar,

2007 yılından bu yana, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin değerli öğretim elemanlarının ve idari kadrosunun özveri ile yayına hazırladıkları Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nin 12. Sayısının yeni Editörü ve Genel Yayın Yönetmeni olarak karşınızda olmaktan mutluluk duyuyorum.

12. sayımızın içeriği ile ilgili kısa tanıtımına geçmeden, öncelikle görevi devraldığım eski editörümüz Sayın Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN'e teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Yardımcı editörlük dönemim boyunca kendisiyle çalışmak, Güzel Sanatlar ve sosyal bilimler alanında akademik süreli bir yayının gerçekleştirilmesine ilişkin temel ilkeleri kavramamı sağlamıştır. Dergimizin bugün gelmiş olduğu nitelikli noktada önemli payı olan eski editörlerimizden Sayın Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKIS'a ise, içten desteği, bilgi paylaşımı ve olumlu yaklaşımı için teşekkürlerimi sunuyorum. Fakültemiz Dekanı Sayın Prof. Halil YOLERİ, dergimizin yayın hayatı boyunca gösterdiği destek ve anlayışı ile yine bu sayıda da yanımızda olmuştur. Dekanımız ve saygıdeğer Yayın Kurulu üyelerimize gösterdikleri işbirliği için teşekkür ediyorum.

Bu sayımız farklı disiplinlerde üretilmiş sekiz makaleyi biraraya getiriyor. İlk makalede Şehnaz Eraslan, Roma dönemi Efes ve Pompeii duvar resimlerini ikonografik açıdan değerlendiriyor. Yazar, Hellenistik dönemden Bizans dönemine kadar uzanan Efes duvar resimleri tarihinden ilginç bir kesit olarak, filozofların, manzaranın ve günlük yaşamın betimlendiği duvar resimlerini ele alıyor. İkinci makalede Leyla Yıldırım, Avrupa tekstil baskıcılığında kimyasal boya icadına kadarki zamanda Türk Kırmızısı'nın gözde oluşundan yola çıkarak, bu rengin elde edilmesi için yapılan girişimlerin Avrupa'da tekstil boya ve baskıcılığının endüstriyel gelişimine sağladığı katkıyı gözler önüne seriyor. Üçüncü makalede Adem Genç, Batı sanatında, birbirlerinden farklı mekân ve zaman kavramları ile gelişen ve belirli ilkelerle gelenekselleşmiş figüratif sanat oluşumlarını, dönemlerinin zihniyet dünyaları bakımından inceliyor; Barok Üslup, Yeni Klasikçilik, Romantik Akım gibi başlıkları ele alarak, figüratif resimde ideal değerlere hizmet eden kavram ve hassasiyetleri irdeliyor. Dördüncü makalede Gökhan Mura, günümüz endüstriyel tasarım uygulamalarının teknolojiyle paralellik gösteren gelişim çizgisinde, kullanıcı deneyimlerini kavramanın önemini, kullanıcı kaynaklı fotoğraflar örneği üzerinden değerlendiriyor. Bu çalışmada, kullanıcı kaynaklı fotoğrafların yaratıcı fikir üretimi sürecinde kullanıma biçimleri tartışılıyor. Beşinci makalede Vildan Tok Dereci, İstanbul'un tarihi mekanlarından Nakkaş Sarnıcı'nda açtıkları iki kişilik 'Doku'nuşlar Tekstil Sergisi'ni, tekstil sanatının diğer disiplinlerle olan ilişkisi bağlamında mekan, malzeme ve biçim birlikteliği açısından değerlendiriyor. Altıncı makalede Tuğcan Güler, çevresel grafik tasarımında yönlendirme ve işaretlemenin önemini, bir kamu kurumu için sürdürdüğü tasarım projesinden örneklerle vurguluyor. Yedinci makalede Feridun Öziş, ilgili literatürde çok da fazla yer almayan popüler müzik eserlerinin seslendirme mekanlarına ilişkin mekan akustığı araştırmalarına, örnek mekanlarda gerçekleştirilen ölçümler sayesinde, akustik tasarım ve ses sistemi gözlemleriyle katkı sağlıyor. Bu sayının sekizinci ve son makalesinde Özgür Alican, yeni nesil web tasarım yaklaşımı olarak bilinen 'Esnek Web' (Responsive Web) sitesi tasarımında tipografi yaklaşımlarını incelerken tasarım sürecindeki farklı etkenleri araştırıyor.

İlkeli yaklaşım, zaman yönetimi gibi disiplin ve değerlendirme kriterleri bakımından etik değerlere sıkı sıkıya bağlılığı gerektiren akademik yayıncılık anlayışı, aynı zamanda insani değerlerin ve disiplinler arası iletişimin de öne çıktığı durumları beraberinde getiriyor. Bu bağlamda, makalelerin dergimize gönderilmesi ile birlikte başlayan değerlendirme sürecinde ve yayın aşamasında görev alan Yayın Kurulu üyeleri, hakemler, yazarlar ve teknik ekibe gösterdikleri çaba için teşekkür ediyorum.

Bu sayıyla yayın hayatının yedinci yılını dolduran dergimize, Güzel Sanatlar alanının yanısıra özellikle sosyal bilimlerin sanatı konu edinen tüm araştırma alanlarından makaleler beklediğimizi belirtmek isterim.

Bir sonraki sayımızda buluşmak dileğiyle...

Saygılarımla,

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK  
Genel Yayın Yönetmeni / Editor-in-Chief





# Roma Dönemi Efes ve Pompeii Duvar Resimlerinin İkonografik Açından Değerlendirilmesi

Şehnaz ERASLAN \*

## Özet

Efes duvar resimlerinin tarihi Hellenistik dönemden Bizans dönemine kadar uzanmaktadır. Bu makalenin içeriğini oluşturan Roma dönemi duvar resimleri 'Teras Ev 2'de bulunmaktadır. İmparatorluğun doğusunda yer alan kentlerden sadece Efes'te bu kalitede ve sayıda duvar resimleriyle karşılaşmıştır. Efes duvar resimlerinde Hellen mitolojisinden sahnelerin yanı sıra filozoflar, peyzaj resimleri ve günlük hayattan kesitler de yer almıştır. Bu resimler, Roma resim sanatının Anadolu'daki en dikkat çekici örnekleridir.

Bu makalede, Efes'teki Roma dönemine ait duvar resimleri ile Pompeii duvar resimlerinin ikonografik açıdan karşılaştırmalı bir değerlendirilmesi yapılmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Roma Dönemi, Teras Ev 2, Efes, Pompeii, Duvar Resimleri.

## Iconographical Evaluation of Ephesos and Pompeii Wall Paintings of Roman Period

### Abstract

Ephesian wall paintings has a history from the Hellenistic to the Byzantine Period. Related to our theme examples of Roman wall paintings are in the so-called 'Terrace House 2' of Ephesus. In the east of the Roman Empire only Ephesus has yielded such a wealth of wall paintings, in both number and quality. Roman wall paintings of Ephesus scenes are generally from Greek mythology, philosophers, landscape pictures and daily-life studies. These paintings are the most significant examples of Roman painting in Anatolia.

In this paper, the Ephesus wall paintings of the Roman period and the Pompeii wall paintings are evaluated comparatively from the aspect of iconographic styles.

**Keywords:** Roman Period, Terrace House 2, Ephesos, Pompeii, Wall Paintings.



## Giriş

Roma resim sanatı, Klasik ve Hellenistik dönemlerde sanat anlayışının bir sentezi olarak belirginleşmiştir. Bu durum dikkate alındığında, Klasik ve Hellenistik dönemlere ait orijinal eserlerin kopya edilerek Roma resim sanatında tekrar yer aldığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla Roma resim sanatında yer alan konular Hellenistik kültürün etkisi altındadır. Bu nedenle Klasik ve Hellenistik dönemlerde çeşitli sanat eserlerine esin kaynağı oluşturan mitolojik konular, Roma sanatında da öncelikli olarak tercih edilmiştir.

Roma İmparatorluk döneminde Anadolu'daki Roma resim sanatının en dikkate değer örnekleri Efes antik kentinde bulunmaktadır. Efes duvar resimleri, özellikle İtalya'da Roma resim sanatının yüksek kalitedeki örneklerinin bulunduğu Pompeii duvar resimleriyle birtakım benzerlikler içermektedir. Her iki yerin duvarlarında betimlenen mitolojik sahneler, filozof betimlemeleri ve teatral sahnelerin benzerliği oldukça dikkat çekicidir.

Bu çalışmada, Efes Antik Kenti'nde yürütülen kazı çalışmalarında ortaya çıkarılan duvar resimlerinin irdelenmesiyle bölgenin sanatsal kimliğine ışık tutacak önemli verilere ulaşılmış ve bu verilerin yardımıyla Roma resim sanatının Efes sanatındaki yeri ve etkileri değerlendirilmiştir. Ayrıca, Efes ve Pompeii duvar resimlerinin birbirleri ile olan benzerlikleri ya da farklılıkları üzerine ikonografik bir çalışma yapılmıştır.

## Roma Dönemi Efes Duvar Resimleri

Roma İmparatorluğu döneminde Asya eyaletinin başkenti olan Efes'te eşsiz kalitede duvar resimleri bulunmuştur. Bu resimler, genellikle zengin Efeslilerin villalarının duvarlarını süslemişlerdir. Duvar resimlerinde işlenen konularda çoğunlukla mitolojik ve günlük hayattan kesitlerin tercih edildiğini görülmektedir. Efes duvar resimleri, Roma resim sanatının Anadolu'daki en dikkat çekici örnekleridir. Bu resimlerde, Anadolu'nun M. S. 1 – 6. yüzyıllarını aydınlatabilecek belge niteliği taşıyan, sosyal yaşam ve

mimarisinin betimlenmiş olması, Efes duvar resimlerini ayrıcalıklı kılmaktadır.

Efes'te Teras Ev 2'de, 75'ten fazla mekan duvar resimleriyle süslüdür; bunlara, yıkıntılar içinde ele geçmiş ve tavanlarla üst kat mekanlarına ait çok sayıda fragman eklenmektedir. Bugüne kadar elde edilen Efes duvar resimlerinde ağırlıklı olarak mitolojik konular, tanrılar, musalar, filozoflar, peyzaj resimleri ve ayrıca hizmet eden veya avlanan Eros örnekleri bulunmaktadır (Ladstater, 2012: 135).

## Roma Dönemi Pompeii Duvar Resimleri

Pompeii, İtalya'nın Campania Bölgesi'nde, Napoli yakınında, Akdeniz'e yakın bir konumdadır. Roma döneminde üç yüzyıldan daha kısa bir süre varlığını sürdüren kent, M. S. 79 yılında Vezüv yanardağının patlaması sonucu volkanik küllerin altında kalarak tarih sahnesinden yeniden keşfedilene kadar silinmiştir. 1748'den itibaren yapılan çeşitli kazılarda ortaya çıkarılan evler ve içlerinde bulunan malzemelerin korunmuş olması Arkeoloji bilimi için yenilikler de sağlamıştır. Özellikle evlerin duvar resimleri ve mozaikleri Hellen ve Roma kültürlerine ait pek çok verinin elde edilmesi açısından da önemlidir. Pompeii evlerinin duvarlarını süsleyen resimler hakkında ilk çalışmayı Alman Arkeolog August Mau 'Geschichte der Decorativen Wandmalerei in Pompeii' adlı eserinde yapmıştır. Mau, bu eserinde duvar resimlerini dört stile ayırmıştır: I. stilde sıva üstüne çeşitli renklerle yapılan dikdörtgen panellerde mermer levha imitasyonları; II. stilde ışık ve gölge tekniği kullanılarak gerçeğe yakın yapılmış mimari yapılar; III. stilde yatay ve dikey olarak üç bölüme ayrılan duvarın orta kısmına yerleştirilen figüratif temalar; IV. stilde ise II. stil gibi perspektif olarak etkileyiciliği bulunan mimari elemanların yapımının tercih edildiğini bildirmektedir (Zimmermann ve Ladstätter, 2011: 10,11).

M. Ö. 2. yüzyıl ile M. S. 1. yüzyıl arasına tarihlendirilen Pompeii resimlerinde mitolojik konular, manzara, günlük yaşam, natüremort, tarihi konular ve portre gibi konular resmedilmiştir (Ragghianti, 1968: 110).

### Mitolojik Sahne

Efes'te Hellen mitolojisinin konularından esinlenerek resmedilmiş birçok duvar resmi bulunmaktadır. Bu mitolojik konular arasında yer alan 'Akhilleus'un Skyros'ta bulunması' sahnesi 4 no'lu evin *peristilin*in Güney koridorunda *in situ* olarak görülebilmektedir (Zimmermann ve Ladstätter, 2011: 84, fig.127,3).

Hellen mitolojisinde Peleus ve deniz tanrıçası Thetis'in oğlu olarak bilinen Akhilleus, Troia Savaşı'nda Hellenlerin en büyük savaşçısı olarak yer almıştır (Homer. Il. i. 538, xviii. 35; Hesiod. Theog. 244). 'Akhilleus Skyros'ta sahnesi', Akhilleus'un Troia savaşında yer alan mitolojik temalarından biridir. Antik dönem mitograflarına göre, Akhilleus'un Troia savaşına katılırsa öleceği kehanetini bilen Thetis, oğlunu Skyros adasına, Kral Lykomedes'in sarayına gönderir. Akhilleus Lykomedes'in sarayında, tanımamak için kadın kılığına girerek kralın kızları arasına karışır. Fakat Akhaların kahini Kalkhas'ın, Akhilleus sefere katılmazsa Troia'nın alınamayacağını bildirmesi üzerine, Odysseus, onu aramaya başlar. Skyros adasında Kral Lykomedes'in sarayında olduğunu öğrenen Odyseus, Akhilleus'u kadınların arasından ayırt etmek için bir plan düşünür. Diomedes ile birlikte satıcı kılığında saraya gider ve getirdiklerini kadınların beğenisine sunarlar. Kumaş ve mücevherlerin arasında, silahlar ve müzik aletleri de bulunmaktadır. Bohçasından çıkardığı silahları birbirine vurarak ve aynı zamanda düşman istilasını haber veren trompet eşliğinde çıkardıkları seslerle genç kahramanın savaşçı içgüdülerini uyandırmayı başarırlar. Böylelikle kimliğini açığa veren Akhilleus, Odysseus tarafından bulunarak Troia savaşına götürülür (Homer, Il. ix.668; Apollod. Bibl. c.; Hygin. Fab. 96; Stat. Achil. ii. 200; Ovid, Met.13.162-170). Odysseus onu götürse de Akhilleus kendi kaderini kendi seçmiş bir kahramandır. İlyada'da, annesi Thetis'in de daha önceden kendisine söylediği, önünde duran iki seçeneği Akhilleus şu şekilde dile getirir: "İki ayrı kader götüreceğim beni ölüme: Burada kalır, savaşırım

Troia çevresinde, tükenmez bir ün var, dönüş yok. Dönersem yurduma, sevgili baba toprağına, ünüm olmasa da çok yaşayacağım, ölüm öyle çabucak gelip çatmayacak." (Homer. Il. IX, 411 vd.).

Efsaneye uygun olarak resmedilen panoda, Akhilleus kadın kıyafetleri içerisinde görülmektedir (Resim 1). Solunda ise Akhilleus'u açığa çıkaracak olan asker trompeti üfleemektedir. Resimde, zemin yeşil, figürler ise kahverenginin tonlarıyla oluşturulmuştur. Figürlerin tasvirinde kullanılan koyu ton ile zemin arasında ton kontrastı oluşturulmuş ve görsel bütünlük sağlanmıştır. Resimde ışığın etkisi parlaktır ve gölgeli alanlarda kendini göstermektedir. Figürler sert ve koyu renkte kontur çizgileriyle belirginleştirilmiştir. Koyu konturlardan formların iç bölgelerine doğru koyuluk dereceleri yavaş yavaş açılmış ve açık renk bölümler ışık almış gibi görünmüştür. Bu da figürlerin üç boyutlu formunu ortaya çıkarmıştır.

Akhilleus'un Skyros'ta bulunmasını konu alan resimlerden biri de Pompeii'de tasvir edilmiştir (Maiuri, 1953: 73-74; Delbarre-Fuchs-Paratte, 2007: 41). Dioscurlar Evi'nin duvarlarından birini süsleyen resim, Napoli National Müzesi'nde sergilenmektedir (Resim 2). Gelişmiş bir stile ve kompozisyon uyumuna sahip olan bu resimden geriye kalanlar, Hellenistik dönemdeki orijinalinin ne derece etkileyici olabileceğini göstermektedir. Tabloda, kadın kıyafetleri giyinmiş Akhilleus, Skyros'ta kral Lykomedes'in sarayında, Odysseus ve Diomedes'nin kendisini bulması sonucu şaşkına döndüğü an resmedilmiştir. Odysseus ve Diomedes, ellerindeki silahları birbirine vurarak çıkardıkları seslerle genç kahramanın savaşçı içgüdülerini uyandırmaya çalışmaktadırlar. Akhilleus ise bu durumdan rahatsız olmuş ve kaçmaya çalışmaktadır. Akhilleus'un sevgilisi Deidamia şaşkınlık içinde resmedilirken, kral Lykomedes ise kendinden emin ve hareketsiz olarak tasvir edilmiştir. Soğuk tonlarda sıradan bir çerçeve içinde bulunan tabloda yoğun renk kullanımı hakimdir. Akhilleus'un üzerindeki kadın kıyafetleri ise tablodaki diğer renklendirmelerin

aksine gri tonlarında resmedilmiştir. Renk renk elbise furyası içinde gri renklerdeki elbisesiyle fark edilen Akhilleus'un ergen çağındaki çocuksu vücudu, etrafındaki Odysseus ve Diomedes'in erkeksi vücutlarıyla tezat oluşturmaktadır. Akhilleus'un gözlerindeki parlıtyı ve bakırımsı renklerdeki saçlarını gerçeğe yakın tasvir edebilen Pompeii sanatçısının sanatsal duyarlılığı dikkate değerdir. Ressam ayrıca Odysseus'un koyu renk teni ve kaçmakta olan Deidamia'nın ten rengi arasında kontrast oluşturmuş ve böylelikle uyum ve kontrastı meşhur bir resimde bir araya getirmiştir.



Resim 1. Akhilleus'un Skyros'ta bulunma sahnesi (Zimmermann-Ladstatter, 2011: 84, fig.123,3).



Resim 2. Pompeii, Akhilleus'un Skyros'ta bulunma sahnesi (Maiuri, 1953: 73).

Pompeii örneğinde de, Efes örneğindeki gibi, resmin zemini açık yeşil ve açık kahverengi tonlarına ışık efektlerinin ilave edilmesiyle oluşturulmuştur. Akhilleus'un her iki yanındaki figürler daha koyu renklerle yapılarak Akhilleus ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca, insan figürlerinin dikey ve hareket halindeki duruşlarına karşın, önde ve arkada zırhların yatay hareketleri ile yön kontrastlığı oluşturulmuştur. Bu durum, kompozisyondaki önemli bir ritim unsurunu oluşturmaktadır.

Antik dönem yazarlarından Pliny (1950: 132), Akhilleus'un Skyros'ta bulunma sahnesini M. Ö. 4. yüzyılın sonlarında meşhur olan ressam Maronea'lı Athenion'un tablolarında betimlediğini belirtmektedir. M. Ö. 4. yüzyılın sonlarına doğru Maronea'lı Athenion gibi ressamın renk ve ışık uyumunun birlikteliğini resimlerine başarıyla uygulamaya başlamışlardır (Charbonneaux vd., 1973: 125). Hellen ve Roma resimlerinde Akhilleus'un Skyros'ta bulunma sahneleri, Maronea'lı Athenion'un eseriyle bağlantılı olmalıdır. Dolayısıyla bu duvar resminin de muhtemelen Maronea'lı Athenion'un eserlerinden birinin kopyası olduğunu düşünmekteyiz. Pompeii'de bu sahnenin benzer örnekleriyle karşılaşmaktayız (Resim 3).



Resim 3. Pompeii, Akhilleus'un Skyros'ta bulunma sahnesi (Charbonneaux vd., 1973: 126, fig.124).

Arkaik, Klasik ve Hellenistik dönemlerde çeşitli sanat eserlerine esin kaynağı oluşturan mitolojik konular, Roma sanatında da önem kazanmıştır. Bu mitolojik temalar, duvar resimlerinde olduğu kadar, evlerin tabanlarını

süsleyen mozaiklerde de karşımıza çıkmaktadır. Özellikle M.S. 1. yüzyıldan itibaren mitolojik temaların tasvirlerini Roma Dönemi'nin mozaik panolarında sıkça görmekteyiz (Dunbabin, 1999: 162; Hachlili, 2009: 14).

Roma dönemine ait Akhilleus'un Skyros'ta bulunması sahnesinin tasvir edildiği yaklaşık 15 mozaik bulunmuştur. Bu mozaikler Türkiye (Zeugma), İspanya (Pedrosa), Kuzey Afrika (El Jem), Moritanya (Cherchel, Tipasa), Galya (Saint-Romain-en Gal) ve Germany'a (Orbe) kadar imparatorluğun tüm bölgelerinde karşımıza çıkmaktadır (Ling, 1998: 73; Delbarre-Fuchs-Paratte, 2007: 35).

Akhilleus'un Skyros'ta bulunması sahnesi Anadolu'nun batısında olduğu kadar doğusunda da sevilen bir tema olmuştur. Zeugma'daki mitolojik sahnelerin yer aldığı mozaik panolarından birinde de Akhilleus'un Skyros'ta bulunmasını konu alan sahne betimlenmiştir. Poseidon Evi'ndeki sığ havuzun zeminini süsleyen mozaik, M. S. 3. yüzyılın ortalarına tarihlendirilmektedir (Önal, 2002: 22; Abadie-Reynal, 2002: 746) (Resim 4). Sahnenin ikonografik açıdan Efes ve Pompeii örnekleriyle benzerlik gösterdiği söylenebilir. Bu benzerlik daha çok kumaşlardaki ışık-gölge kontrastı, Akhilleus'un kadınsı vücut hatları, figürlerdeki hareketlilik ve üç boyut yaratma çabasında göze çarpmaktadır.



Resim 4. Zeugma, Akhilleus'un Skyros'ta bulunma sahnesi (Önal, 2002: 22).

### Filozof Sahnesi

Efes'te filozof tasvirleri de sevilen bir tema olarak resimlerde yer almıştır. Bunlar arasında en göze çarpan Sokrates, 4 no'lu konut biriminde bulunmuştur. Filozof Sokrates mermer bir koltuğun üzerinde oturur durumda resmedilmiştir (Resim 5). Başının üzerindeki "Σωκράτης" yazısından, yaşlı düşünürün Sokrates olduğunu anlamaktayız. Filozof ileriye doğru düşünceli ve dalgın ifadeli bakışlarla betimlenmiştir. Ünlü düşünür oturduğu koltukta sağa doğru dönerek sağ elini koltuğa dayamış, sol eliyle ise asasını tutmuştur. Ressam, Sokrates'i daha belirgin kılmak için mantosunu beyaz boyayla işleyerek zeminle kontrast oluşturmuş ve Sokrates'i kompozisyonun optik merkezi haline getirmiştir.

Pompeii'de Boscoreale villasında bulunan bir duvar resminde de yaşlı bir düşünür resmedilmiştir (Maiuri, 1953: 65) (Resim 6). Yaşlı düşünür kaygılı ve sert mizaçlı olarak betimlenmiştir.



Resim 5. Efes, Sokrates (Zimmermann-Ladstatter, 2011: 84, fig.1271).

Pompeii'de bulunmuş filozof tasviri, tıpkı Efes örneğindeki gibi kırmızı zemin üzerine resmedilmiştir. Her iki resimde de filozoflar yaşlı ve durağan tasvir edilmiştir. Efes örneğindeki filozof oturmuş, Pompeii örneğindeki



ise elindeki sopaya dayanarak ayakta betimlenmiştir. Her iki örnekte de Hellenistik geleneğe bağlı kalarak oluşturulan mitolojik sahne ve figürlerin idealize edilmesi, renk geçişleriyle sağlanan üç boyut etkisi açıkça gözlemlenmektedir.



Resim 6. Pompeii, Filozof (Maiuri, 1953: 64).

### Eros Sahnesi

M. S. 230 civarında IV. yapı evresinde çok kapsamlı yeni bir donanım uygulaması daha ortaya çıkmıştır. Bu donanım, duvar dekorunun modernizasyonuna da imkan tanımıştır. Zamanın zevkine uygun olarak duvarların üzeri mermer kaplanmış izlenimi veren boyalarla resmedilmiştir. Ayrıca, çiçekli duvar resimlerinin yanı sıra, Eros ve girland betimlemeleri de tasvir edilmiştir. Özellikle 2 no'lu konut birimi bu şekilde tasarlanmış bir dekorasyona sahiptir. Bu evin peristilli avlusunun duvarlarını mermer taklidi yapılmış levhalar üst kuşağında ise mavi fon üzerinde bir Eros'lu ve girlandlı friz tasvir edilmiştir (Resim 7). Uçan Eros'lar meyve girlandları taşırlar. Oscillum'lara asılı, sarı renkli ince girlandlar ise, bu meyve girlandlarını yarım girland

kaydırılmış şekilde kesmektedir (Ladstater, 2012: 135-149).

Hellen mitolojisinin en önemli kaynaklarından olan Hesiodos'un Theogonia'sında Eros, evrenin yaratılış bölümünde yerini almaktadır. Hesiodos'e göre başlangıçta sonsuz boşluk Khaos vardı. Bu boşluktan Gaia (Toprak Ana) doğdu ilkin; sonra ölümler ülkesinin en derin yeri Tartaros; sonra Eros (Aşk) doğdu; sonra yer altı karanlığı Erebus'la yeryüzü karanlığı Nyks (Gece) doğdu (Cömert, 1999: 3). Hesiodos'un da belirttiği gibi Eros, antikçağın en eski metinlerinden beri evrende birleşme ve üretmeyi sağlayan doğal bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır (Erhat, 2004: 106).

Klasik dönemde Eros'lar on iki, on üç yaşlarında çocuk, Roma İmparatorluk döneminde ise bebek olarak betimlenmiştir (Robertson, 1992: 247). Resim ve mozaik sanatında Eros'ları yunuslarla birlikte betimlemek Hellenistik dönemde karşımıza çıkmaya başlar. Roma İmparatorluk dönemi ile birlikte Eros'ları, özellikle resim ve mozaiklerde bebek biçiminde, kimi zaman yunusa binmiş balık avlarken, kimi zaman da girland taşıırken ayakta görebilmekteyiz (Eraslan, 2011: 19).

Eros'ların girland taşıyarak tanrı ya da tanrıçaların etrafını süsleme sahneleri M. Ö. 5. yüzyıldan itibaren antik sanatta işlenmiştir. M. Ö. 5. yüzyıla tarihlenen ressam Meidias'ın boyadığı hydria'da Eros'lar, Phaon ve Demonassa'nın etrafını ellerinde tuttıkları girlandlarla çevrelemektedir (Arias, 1962: fig.216). Eros'lar bu dönemde genellikle kutsayan figür geleneğini anımsatmaktadır.



Resim 7. Efes, Eros ve girlandlar (Ladstater: 2012: 143, Res.126).

Girland ve Eros birlikteliği Pompeii resimlerinde sık olmasa da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Venüs'ün resmedildiği bir panonun her iki yanında Eros'lar tıpkı Efes örneğinde olduğu gibi girlandların altında uçar vaziyette resmedilmiştir (Resim 8). Efes örneğindeki çok renkli ve süslü girlandların aksine Pompeii girlandları oldukça sade ve tek renkli resmedilmişlerdir.

### Teatral Sahne

Efes'te olduğu kadar Pompeii'de de hem Hellenistik hem de Roma dönemlerinde tiyatroya çok önem verilmiştir. Bir tarafında dağlar diğer tarafında deniz bulunan her iki yerde, açık hava tiyatrosu ve kapalı odeon bulunmaktadır. O dönemde aktör ve mim sanatçıları hem sayıca fazladır hem de popülerdir. Bu sanatçılar o kadar popülerdir ki, kent duvarları onların isimleriyle doludur. Tiyatro konularının da duvar resimlerinde betimlendiğini görebilmekteyiz. Sayıca en çok olan betimlemeler, evlerin duvar süslemelerinde sıkça rastlanan komik veya trajik maske serileridir. Birçok tabloya ait betimlemeler de teatral konular ilham alınarak yapılmıştır. Örneğin Orestes, Elektra, Iphigenia, Herakles gibi kahramanların hikayeleri bu resimlerde anlatılmaya çalışılmıştır.

Hellenistik ve Roma dönemlerinde teatral mimikler duyguların aktarılması olarak önem kazanmış ve beğenilen bir unsur olmuştur. Bununla birlikte, Roma tiyatrosu da Hellen tiyatrosunda olduğu gibi orta sınıfa hitap edebilmiştir. Orta sınıfı etkileyen tiyatro kültürü, Hellen geleneğinin bir sonucudur. Mozaik ve resimler tiyatronun güçlü etkisini konu edinmişlerdir. Örneğin Homeros Evi'nde bulunan küçük bir mozaik, satirik bir dramın hazırlıklarını resmetmektedir (Maiuri, 1953: 91).

Efes duvar resimleri arasında 1 no'lu konut biriminin tiyatro odasının kuzey duvarında farklı tasvirler görmek mümkündür. Tiyatro odası duvarlarındaki çok renkli panolardan oluşan resimler iyi durumda korunmuşlardır. Ana panolar birbirlerinden korint başlıklı sütunlar ile ayrılmıştır. Kırmızı zeminli panolarda iki ince çerçeve içinde konusu ünlü tragedya ve komedi yazarlarının oyunlarından alınmış tiyatro sahneleri işlenmiştir. Bunlar arasında

Euripides'in 'Orestes' adlı trajedisinden alınmış bir sahnesi canlandırılmıştır (Resim 9). Sahnede bir kline üzerinde yarım yatar durumdaki Orestes, yanında ayakta duran kız kardeşi Elektra ile konuşur durumda gösterilmiştir. (Erdemgil vd., 2001: 21). Diğer sahnede ise komedi yazarı Menandros'un 'Sikyonioi' adlı komedi oyunu tasvir edilmiştir. Her iki sahne de kırmızı zemin üzerine ve çerçeve içine yerleştirilmiştir. Figürlerin yüzlerinde Roma dönemi tiyatro geleneğine uygun olarak yapılmış mask vardır (Zimmermann ve Ladstatter, 2011: 115, fig.204).



Resim 8. Pompeii, Eros ve girlandlar (Maiuri,1953: 147).

Pompeii'de teatral sahneler arasında komedi, dram, aktörlerin oyuna hazırlanma sürecini gösteren sahneler ve kahramanlar sıklıkla tasvir edilmiştir. Bunlar arasında bir komedi sahnesinin temsilinde yer alan oyuncuların sergilediği mimikler ressam tarafından başarıyla tasvir edilmiştir (Maiuri, 1953: 95) (Resim 10). Antikçağ ressamı arasında insan duygularını tasvir edebilen ilk sanatçılardan biri de Aristides'tir (Charbonneaux vd., 1973: 125). Buradaki sahnede yer alan üç figürde de şaşkınlık duygusunu ressam gerçekçi bir ifadeyle resmetmiştir.

Yukarıda belirttiğimiz sahneler haricinde, özellikle M. S. 3. yüzyılda Efes'te en çok rastlanan tasvirler arasında hayvanlar, bunlar arasında da balıklar ve kuşlar öncelikli yer almaktadır. Ayrıca, böcekler, girlandlar, sepetler, kuşlar ve çiçekler de resmedilmiştir. Gerçek hayvan tasvirlerinin yanı sıra fabl hayvanlarının da resmedilmiş olması Efeslilerin resim sanatındaki hayal güçlerinin çeşitliliğini yansıtmaktadır. Bu dönemde ayrıca mermer kaplama imitasyonu (Resim 11) ve Efes'e özgün olduğunu



düşündüğümüz beyaz zemin üzerine serpiştirilmiş çiçek resimleri de ön plandadır (Resim 12). Daha önce benzerine rastlamadığımız serpiştirilmiş çiçek örnekleri, olasılıkla duvarların tamamını resimle kaplama isteği sonucunda gelişmiş olmalıdır (Zimmermann ve Ladstatter, 2011: 134, fig.256). Birçok evin duvar süslemelerinde bu çiçeklerin kullanılması, Efeslilerin beğenisini kazandığının göstergesi olarak düşünebiliriz.



Resim 9. Efes, Teatral sahne (Zimmermann-Ladstatter, 2012: 117, fig.205).

### Sonuç

Doğu ile Batı (Asya ve Avrupa) arasında önemli bir liman kenti olan Efes, çağının en önemli politik ve ticaret merkezi olarak gelişmiş ve Roma İmparatorluk döneminde Asya eyaletinin başkenti olmuştur. Bulunduğu konum nedeniyle Efes sadece doğunun yerel sanatından değil Roma'nın sanatıyla da etkileşim içerisinde olmuştur. Bu etkileri doğal olarak mimarisinde olduğu kadar duvar resimlerinde de görmekteyiz.

Küçük Asya'da Roma İmparatorluk dönemi duvar resimlerini değerlendirmek için Efes duvar resimlerini bilmek gerekir. Evlerin duvarlarını süsleyen bu resimler Pompeii resim stili ile birlikte kendi yerel stilini harmanlayarak

yüksek kalitede ve görsellikte resimler yapmışlardır. Efesli ressamın Hellenistik geleneğe bağlı kaldıkları ve bu geleneğe olan katkıları tartışılmazdır. Bu katkılarından yola çıkarak Efesli sanatçıların da kendilerine özgü bakış açıları olduğu ve değişik anlatım detaylarıyla yeniliklere açık oldukları anlaşılmaktadır. Sanatçıların özellikle duvarlarının tamamının resimlerle kaplama sonucu beyaz zemin üzerine serpiştirilmiş çiçek resimleri Efes duvar resimlerinin en özgün ürünüdür.



Resim 10. Pompeii, Teatral sahne (Maiuri, 1953: 95).

Efes duvar resimlerinde rastlanan mitolojik konular Pompeii duvar resimleriyle benzerlikler taşımaktadır. Panolarda ince uzun dikey dikdörtgenli ve orta motif olarak tabloların yer aldığı sahneler Pompeii'de de görülür. İtalya ile olan çok yönlü ve yoğun bağı kanıtlayan bu resimler Roma Dönemi'nde evlerin duvarlarını süslemiştir.

Roma Dönemi duvar resimleri Efes'te 1. yüzyıldan başlayarak 3. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür. Roma İmparatorluğu'nda, özellikle İtalya'da erken örneklerinin görüldüğü bu duvar resimlerinin Akdeniz'e kıyısı olan bölgelerdeki diğer kentleri de etkilediği şüphesizdir. Bu etkileşimin bölgeler arasındaki ticari bağ sayesinde seyahat eden ressamın ya da taslak resim kitapları vasıtasıyla gerçekleştiği kuşku götürmez bir gerçektir.



Resim 11. Efes, Mermer levha imitasyonu (Zimmermann-Ladstatter, 2012: 103, fig.171,4).



Resim 12. Efes, serpiştirilmiş çiçek resmi (Zimmermann-Ladstatter, 2012: 96, fig.150,3).

### Kaynakça

- Abadie-Reynal, Catherine (2002). "Les maisons à décors mosaïqués de Zeugma" *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 146- N. 2, 2002. s 743-771.
- Apollod. *Bibl.* (2006). (= Apollodorus, *Bibliothèque*) Kullanılan metin ve çeviri: The Library, with an English translation by J. G. Frazer, vol I-II, Cambridge, Mass.-London (The Loeb Classical Library).
- Arias, Paolo Enrico (1962). *A History of Grek Vase Painting*, London:Thames and Hudson.
- Charbonneaux, J., Martin, R.,Villard, F. (1973). *Hellenistic Art (330-50 B.C.)*, çev. Peter Green. London: Thames & Hudson.
- Cömert, Bedrettin (1999). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Delbarre, Sophie – Fuchs, Michel -Paratte, Claude-Alain (2007) "Achilles on Skyros: Crossing over Architecture, Mosaic and Wall Painting" 2007,35-42. *The Proceedings of IV. International Mosaic Corpus of Türkiye. The Mosaic Bridge From Past to Present = IV. Uluslararası Türkiye Mozaik Korpusu Sempozyum Bildirileri*. Gecmisten Günümüze Mozaik Korusu, Gaziantep, Uludağ University Press.
- Dunbabin, K. M. D. (1999). *Mosaics of Greek and Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dorigo, Wladimiro (1966). *Late Roman Painting*. New York: Praeger Publishers.
- Eraslan, Şehnaz (2011). *Roma İmparatorluk Dönemi Mozaik Sanatında Okeanos ve Tethys Betimlemelerinin Tipolojik ve İkonografik Açından Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erdemgil, S. – vd. (2001). *Efes Yamaç Evleri*. İstanbul: Hitit Color.
- Erhat, Azra (2004). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Grimall, Pierre (1997). *Mitoloji Sözlüğü, Yunan ve Roma*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Hachlili, Rachel (2009). *Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues, and Trends: Selected Studies*, Leiden/Boston: Brill.
- Homer.// (1988). (= Homeros, *Ilyada*) Kullanılan metin ve çeviri *İlyada*. Çev. Azra Erhat-A.Kadir. Can Yayınları.
- Hesiod.Theog. (1966). (= Hesiodos,Theogonia), Kullanılan metin ve çeviriler: *Theogony*. With an English translation by M. L. West. Oxford.
- Hesiodos, *Theogonia, Eseri ve Kaynakları* (1991). çev.: S. Eyüboğlu - A. Erhat. Ankara.

- Hyg.Fab (1933). (= Hyginus. *Fabulae*.) Kullanılan metin: Ed. H. J. Rose, Hygini *Fabulae*.
- Ladstatter, Sabine (2012). *Ephesos Yamaç Ev 2. çev.* Selma Gün. İstanbul: Ege Yayınları.
- Ling, Roger (1998). *Ancient Mosaics*. London: British Museum Press.
- Maiuri, Amedeo (1953). *La Peinture Romaine*. Geneva: Skira.Ovid.*Met.* (= Ovidius, *Metamorphosis* ) Kullanılan metin ve çeviri: *Dönüşümler*, Çev. İsmet. Z.Eyüboğlu, Payel Yayınevi,1997
- Önal, Mehmet (2002). *Mosaics of Zeugma*. İstanbul: A Turizm Yayınları.
- Pliny. *Natural History*, Volume IX, Books 33-35, (Translated by H.Rackham), Loeb Classical Library 1950.
- Ragghianti, Carlo Ludovico (1964). *The Painters of Pompeii*. Milan: Edizioni del Milione.
- Robertson, Martin (1992). *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press. *Stat.ach* (=P. Papinius Statius, *Achilleis*) Kullanılan metin ve çeviri: Statius. *Achilleid*. Translated by J.H.Mozley. (The Loeb Classical Library)
- Zimmermann, Norbert - Ladstätter, Sabine (2011). *Wall Painting in Ephesos from the Hellenistic to the Byzantine Period*, İstanbul: Ege Yayınları.

- Resim 11. Efes, Mermer levha imitasyonu  
(Zimmermann-Ladstatter, 2012: 103, fig.171,4).
- Resim 12. Efes, serpiştirilmiş çiçek resmi  
(Zimmermann-Ladstatter, 2012: 96, fig.150,3).

### Görsel Kaynaklar

- Resim 1. Akhilleus'un Skyros'ta bulunma sahnesi  
(Zimmermann-Ladstatter, 2011: 84, fig.123,3).
- Resim 2. Pompeii, Akhilleus'un Skyros'ta bulunma sahnesi  
(Maiuri, 1953: 73).
- Resim 3. Pompeii, Akhilleus'un Skyros'ta bulunma sahnesi  
(Charbonneaux vd., 1973: 126, fig.124).
- Resim 4. Zeugma, Akhilleus'un Skyros'ta bulunma sahnesi  
(Önal, 2002: 22).
- Resim 5. Efes, Sokrates  
(Zimmermann-Ladstatter, 2011: 84, fig.127,1).
- Resim 6. Pompeii, Filozof  
(Maiuri, 1953: 64).
- Resim 7. Efes, Eros ve gırlanlar  
(Ladstatter, 2012: 143, Res.126).
- Resim 8. Pompeii, Eros ve gırlanlar  
(Maiuri,1953:147).
- Resim 9. Efes, Teatral sahne  
(Zimmermann-Ladstatter, 2012: 117, fig.205).
- Resim 10. Pompeii, Teatral sahne  
(Maiuri, 1953: 95).

# Avrupa Tekstil Baskıcılığının Gelişiminde Türk Kırmızısı'nın Rolü

Leyla YILDIRIM \*

## Özet

1856 yılında ilk sentetik boyarmadde elde edilmiş olmasına rağmen tekstil sektöründe doğal boyaların kullanımı tamamen bitmemiştir. Boya sanayisi gelişirken yılların deneyimine dayalı boyama reçetelerine duyulan güven, doğal boyaların kullanımının bir süre daha devam etmesine neden olmuştur. Bu güvenin ardında boyaları elde etmek için harcanan zaman, para ve yoğun emek bulunmaktadır. Türk Kırmızısı reçetesi ise bunlar arasında özel bir yer tutmuş ve elde edilmesi için her çareye başvurulmuştur. Bu kırmızı rengin peşinde harcanan çabalar, Avrupa'da tekstil boya ve baskıcılığında büyük bir bilgi birikimiyle, kimya biliminin ve tekstil sektörünün gelişimini sağlamış ve Sanayi Devrimi'nin itici gücünü oluşturmuştur. Bu çalışmada Türk Kırmızısının elde edilme sürecindeki çabalara ve bir rengin sosyo-ekonomik değişime olan katkılarına değinilecektir.

**Anahtar Sözcükler:** *Tekstil Tasarımı, Tekstil Baskıcılığı, Türk Kırmızısı, Kök Boya, Levant.*

## The Role of Turkey Red in the Development of European Textile Printing

### Abstract

Although synthetic dyes were first produced in 1856, the use of natural dyes did not completely end up in textile business. As the dye industry progressed, the trust in recipes of dyeing which were based on years of experience, caused natural dyes to be used for a time. What lies behind this trust is the time, money and effort spent to produce dyes. The recipe of Turkey red occupied an important place among these and any serious effort was exerted to produce it. Such exertions enabled chemistry and textile sectors to progress with the help of significant knowledge in European textile dyeing and printing, and became the impulsive power of Industrial Revolution. This paper deals with efforts and attempts in the production of Turkey red and its contribution to socio-economic transition as a colour.

**Keywords:** *Textile Design, Textile Printing, Turkey Red, Madder, Levant.*

## Giriş

Antik dönemlerden beri gizemli görünüşü ve doğal zenginliği ile Doğu, sürekli bir ilgi odağı olmuştur. İpek, baharat, porselen vb. gibi Batı'da olmayan ürünler adına büyük keşifler ve seyahatler yapılmış, bu gizemli dünyaya ulaşmanın bedelleri ağır ödenmiştir. İlk atılan en önemli adımlardan biri Kubilay Han'ın güvencesinde Uzak Doğu ve bütün Çin'i dolaşan Marco Polo'nun (1254-1324) seyahatidir.

Gerçek olup olmadığı tartışılmakla birlikte, Rustic-hello tarafından kitap haline getirilen Polo'nun hikayeleri Batı'da Doğu'ya karşı büyük bir ilgi uyanmasını sağlamıştır (silk-road.com, 2014). Ardından Bartolomeu Dias'ın Afrika kıyılarına ulaşması ve Vasco da Gama'nın Hindistan seferi, Avrupalıların Asya ile direkt ticaret yolunu açmıştır. Bu ticaret yolunda çok çeşitli mallar olmasına rağmen öncelikli olanlar tekstiller ve üretiminlerinde kullanılan boyarmaddelerdir (Sardar, 2014).

Deniz yollarının açılması, sömürgeciliğin yayılmasına neden olduğu gibi renk adına girilen serüvenlerin de dönüm noktasını oluşturmuştur. Renkli tekstillere olan bu ilgi çeşitli rekabetlerle beraber bu uğurda birçok misyoner, kaşif ve bilim adamının büyük çabalar harcamasına yol açmıştır.

İlk olarak boyamacılığın nerede başladığı kesin olarak bilinmemekle birlikte boyamacılıkla ilgi en eski kayıtlar M. Ö. 4000 yıllarına kadar götürülebilmektedir. "Hindistan'da yapılan bir kazı sonucunda M. Ö. 3250-2770 yıllarına ait, kök boya türlerinden biri ile boyanmış olduğu düşünülen iki adet eflatun renkli pamuk elyafından yapılmış para keseleri bulunmuştur." (Karadağ, 2007: 8). "Büyük İskender M. Ö. 327'de Hindistan'daki güzel baskılı pamuklulardan söz etmektedir." (Druding, 2012). "Goffer'ın (1980) da ifade ettiği gibi, kök boya ile boyama sanatının doğu kökenli olduğu, Mısırlılara ve Perslere oradan da Yunanlılara ve Romalılara geçtiği düşünülmektedir." (Abdel-Kareem, 2012: 79-92'den). "Tutankhamon'un mezarında bulunan diğer tekstillerde olduğu gibi kemerinin de kök boya ile renklendirildiği tahmin edilmektedir. Yunanlı tarihçi Herodot kök boyanın Libya'da giysi yapımında kullanıldığından bahsetmiştir... Yunanca yazılan ilk boya ticaret kayıtlarında, Hindistan ve Anadolu arasında bu kökün ticaretinin yapıldığına dair bir kayıt

bulunmaktadır." (Koren, 1993:5-31; Abdel-Kareem, 2012: 79-92'den). "7. yüzyıl boyunca Paris yakınlarındaki St. Denis'de kök boya ekimi yapılmış, 15. yüzyılda ise Hollanda ileri gelen kök boya üreticisi olmuş, 16. ve 17. yüzyıllarda da üretime devam etmiştir. 1624 yılında yetiştirilmesiyle ilgili alınan bir patentten önce kök boyanın muhtemelen İngiltere'de yetiştirilmediği düşünülmektedir." (Prance and Nesbitt, 2005: 305). Çok farklı işlem aşamaları ile gerçekleştirilen bu süreçte, kök boyanın life sabitlenmesinde şap, temel mordandır.

"Yunanlıların bir mordan olarak şap kullandıkları, 15. yüzyılda İstanbul ve İzmir'de olmak üzere, Türkiye'de iki şap madeninin var olduğu bilinmektedir. Türklerin kök boya yetiştiriciliğini Balkanlarda geliştirdiği ve daha sonra *Adri-anpole* veya *Levant kırmızısı* olarak bilinen bir işlemle kendilerine kumaş boyamaya başladıkları da söylenmektedir." (Prance and Nesbitt, 2005: 306). "1801 yılı basımı *Encyclopedi-a Britannica*, Osmanlı İmparatorluğu'nda üretilen pamukluların güzel kırmızı renkleriyle dikkat çektiklerine işaret etmiş ve bu tekniğin Avrupa'ya 18.yüzyıl ortalarında getirildiğine değinmiştir." (Meller and Elffers, 1991:130). Tarihe baktığımızda kök boyanın birçok uygarlık tarafından bilindiği, eski çağlardan beri üretimi ve ticaretinin yapıldığı görüldüğü de 16.-17. yüzyıllardan sonra pamuklu mallara olan talebin artması ve Doğu'dan Batı'ya doğru olan tekstil ticaretinin hız kazanması, Türk Kırmızısı'nın popüler olmasını sağlamıştır. Daha önceki yüzyıllarda ipekli kumaşları boyamada kullanılan hayvansal kaynaklı doğal boyarmaddeler, daha yaygın kullanıma sahip pamuklu kumaşlar için oldukça kıt ve pahalı olmaya başlamıştır.

Kök boya ile Türk Kırmızısı üretme girişimleri ise ilk olarak 1670 yılında Hollanda'da ve ardından 1680 yılında İsviçre'de başlatılmıştır (Riello, 2010). "17.yüzyılın başlarına kadar renklendirici kaynakları olarak bakkam ağacı (brazilwood), böceklerden elde edilen reçine (lac) ve kermes'le boyanmış kumaş parçaları görünmektedir." (Kirby and Whit, 1996: 56-80). 18. yüzyılda Doğulu ustaları Manchester ve Lyon bölgesine çekmek isteyen pamuk ustalarının araştırmalarının odak noktasını Türk Kırmızısı oluşturmuştur (Musson ve Robinson (1969: 339); Pérez and Verna, 2006, 539-565'den). Fukasawa (1987), pamuk baskıcılığının özellik-



le de mordanla yapılan kök boya boyamacılığının ve indigo ile yapılan rezerve tekniklerinin Sanayi Devrimi'nin merkezinde yer aldığını belirtmiştir (Pérez and Verna, 2006: 536-565'den).

### Türk Kırmızısı

Türk Kırmızısı, (İng.Turkey Red, Fr.Rouge de Turc, Rouge d'Andrinople-Edirne Kırmızısı) çok zahmetli bir boyama sürecini içeren ve uğrunda çok emek ve paranın harcandığı, sırrını çözene ödüllerin verildiği tarihsel bir renktir. Latince *Rubia tinctorium L.*, (İng.Madder, Fr. Garance, Alm. Krapp) denilen çok yıllık kök boya bitkisinin köklerinden elde edilen kırmızı boyar madde.

Bazı yayınlarda Hint kırmızısı (İng.Indian red ya da Fr. Rouge des Indes) olarak da adlandırılmaktadır (Lowengard,2006). Ancak, net olmamakla birlikte, kök boyanın Anadolu kökenli olduğu da söylenmektedir (Karadağ, 2007: 72). “Doğal yayılış alanı Kafkasya, İran, Orta Asya'nın batısını ve kuzeybatı Himalayaları kapsamaktadır. Hindistan'da yetişen türü ise *Indian madder* olarak bilinen *Rubia cordifolia L.*'dir.” (Karadağ ve Dölen, 2007: 583-589).

Sentetik boyaların keşfine kadar sadece tekstiller için değil, ressamların ünlü tabloları için de doğal kaynaklı reçeteler hazırlanmış ve bunların arasında kırmızı renk maddesi (red lake) özel bir yer tutmuştur (Kirby ve Whit, 1996; Kirby vd. 2007). “Yaklaşık 1400 ve 1890 yılları arasındaki kırmızı boya hazırlanmasında kullanılan reçeteler gözden geçirildiğinde en sık adı geçen boyar maddelerin, bakkam ağacı, kök boya, kermes, koşnil ve lak olduğu görülmektedir. Ayrıca çeşitli kermes kaynakları ya da farklı koşnil türleri ile boyanmış olabileceği düşünülen kırmızı kumaş parçalarından da kırmızı boya elde edilmiştir.” (Kirby, 1987: 12-18; Kirby ve Whit 1996: 56-80'den). Bu durum, o dönemde boyar maddelerin ne kadar değerli olduğunun bir göstergesidir. “Türk Kırmızısı üzerine yapılan çalışmaların bir başka sebebi de sadece İspanya'nın elinde bulunan, hayvansal kaynaklı doğal boyar madde olan koşnile uygun bir alternatif aranması olmuştur.” (Galan, 2001; Kirby vd., 2007: 69-95'den).

Avrupa pamuk baskıcılığı endüstrisinin gelişimi sadece üretim süreci bilgisine dayanmamış aynı zamanda yeni bo-

yalar ve mordanlarla ilgili deneyimi de içermiştir. Özellikle kök boya ya da Türk Kırmızısı ve indigo bunlar arasında iki temel rengi oluşturmuştur. George Souza (2004: 40-58), renklendirme maddeleri ve boyalardaki uluslararası ticaretin, erken modern dünya ekonomisini karakterize eden küreselleşmenin ayrılmaz ilk aşaması olduğunu savunmaktadır. Kırmızı, erken dönem modern dünyada yaygın olarak işlem gören kermes, koşnil, kök boya, bakkam ağacı ve lak gibi çeşitli maddelerden üretilmiştir (Souza, 2004: 40-58; Riello 2010: 1-28'den). Kırmızı rengi elde etmek için birçok doğal kaynak kullanılmakla birlikte, renk tonu açısından aralarında farklılıklar bulunmakta, bunlar kırmızının maviye veya sarıya doğru kayan çeşitli değerlerini vermektedirler.

“Türk Kırmızısı, Avrupa kök boyamacılığındaki tuğla kırmızısından (*dark scarlet* ya da *brick reds*) farklı olarak koyu parlak kırmızıya (*carmine*) yakın bir renk vermekte ve yünden daha çok, pamuk boyamada kullanılan işlemleri içermektedir.” (Lowengard, 2006). “Türk Kırmızısı, kök boyadan üretilen parlak ve dayanıklı en ünlü renk tonunu ifade ettiği gibi” (Prance ve Nesbitt, 2005: 306), “bir renkten çok, kırmızı renkli tekstillerde kullanıldığı şekliyle, parlak rengi elde etmek için uygulanan bir süreci de ifade etmektedir.” (Nenadic ve Tuckett, 2013).

“Pamuk kullanımı Fransa'da yaygınlaştığı zaman, bu Hint kırmızısının ya da Türk Kırmızısı'nın, daha çok Edirne kırmızısı adıyla tanınan kırmızının sırrını çözmek bir zorunluluk haline almıştır.” (Delamare, Guineau, 2007: 91).

Türk Kırmızısı için, Hindistan kökenli olduğuna, bazen Hint kırmızısı olarak daha doğru şekilde adlandırılması gerektiğine vurgu yapılsa da, kırmızı rengi elde etmek için birçok bölge, kendi endemik bitki ve hayvan kaynağından yararlanmıştır. Kendine özgü kaynakların kullanımının yanı sıra aynı boyar madde için farklı adlandırmalarla karşılaşmaktadır. Bu adlandırmalar, boyar maddenin ticaretinin yapıldığı bölgenin özelliğine, tüccarların kimliği ve diline, rengin kullanımına, rengin üne kavuşması ve pazardaki talepe konumuna vb. birçok etmene bağlı olarak değişmektedir. Bunların dışında boyamayı yapanlarla, kayıtları tutanların farklı kişiler olmaları da bilgi aktarımında bazı aksaklıklara neden olmuştur. Örneğin Hindistan'ı ziyaret eden gezginler, tekstil



üretim sürecine bir tekstilci gözüyle bakmadıklarından ve diller arasında bazı sözcüklerin tam karşılığı olmadığından anlattıkları süreçlerle ilgili bazı bilgiler tam anlaşılmamıştır.

Tekstil tasarımı açısından bakıldığında ise *madder* ile *Türk Kırmızısı*'nın ayrı kategorilerde değerlendirildiği görülmektedir. *Madder* başlığı altında; kök boyası ile farklı mordanlar kullanılarak elde edilen, kırmızdan pas rengine, turuncu tondan kahverengiye kadar geniş bir yelpazedeki, o dönemde basılan çiçekli ve geometrik desenler ele alınırken *Türk Kırmızısı* için canlı, parlak, koyu kırmızı tonunda üretilen etnik desenler ele alınmıştır.<sup>1</sup> Buradaki ayırım boya ve baskı süreçleriyle ilgili olup, *Türk Kırmızısı* grubundakilerin özel işlem basamaklarıyla elde edilmesinden kaynaklanmaktadır. Desenler açısından bakıldığında ise *Türk Kırmızı* olarak adlandırılan grubun Doğu kökenli tasarımları içerdiği görülmektedir. Dolayısıyla Avrupa tekstil desen tarihinde *Türk Kırmızısı*, üretim şekliyle farklılıklar gösteren ayrı bir tasarım tipini ifade etmektedir.

Kök boya kullanımı, *Türk Kırmızısı* ile ünlü olmadan önce de Avrupa'da bilinmektedir. Ancak, Avrupalılar canlı parlak kırmızı yerine kök boya ile kahverengi tonlarında renkler elde etmekteydiler. Pamuklu malların kullanımının artması, kök boya ile yünün boyanmasından farklı bir boyama sürecinin uygulamasını zorunlu hale getirmiştir. Avrupa'da *madder* olarak bilinen kök boya, Anadolu'dan parlak kırmızı renk tonu elde etme deneyiminin aktarılmasından sonra farklı işlem basamakları ile uygulanmış ve zorlu çabaların sonucu *Türk Kırmızısı* denilen parlak canlı renk tonu elde edilebilmiştir. Dolayısıyla Avrupa tekstil tasarımlarını içeren kaynaklara bakıldığında *Türk Kırmızısı* başlığı altında, yine kök boya (*madder*) kullanılarak üretilmiş baskılı teksiller görülebilmektedir. Bu tipteki tekstiller renkleri ve desenleri ile farklılık göstermektedirler. Ayrıca, *Türk Kırmızısı* denildiğinde sadece bir renk tonu değil özel boyama adımları içeren bir teknik de anlaşılmalı ve Avrupa baskıcılık tarihinde ayrı bir yer tutmaktadır.

### **Avrupa'nın İlk Bilgilere Ulaşmasında Gezinlerin ve Görevlilerin Rolü**

Kök boyanın kullanımı yüzyıllar öncesine dayansa da, zenginliğin soyluların elinde olması bu boyaya alternatif daha başka kırmızı boya kaynaklarının kullanımını öne çıkarmıştır. Avrupa'nın Hint boyalı ve baskılı kumaşlarını ithal etmesi,

orta sınıfın zenginleşmesi ve daha çok üretim için daha ucuz boya kaynaklarına ihtiyaç duyulması, kök boya talebini arttırarak aranan bir boya olmasını sağlamıştır. Birçok türü bulunmakla birlikte kök boya, *Rubia tinctorium* L. olarak bilinen türü ve Türklere atfedilen renk tonuyla 18. yüzyılda üne kavuşmuştur.

"17. yüzyılın üçüncü çeyreğine kadar Avrupalıların Hint baskıcılığı ile ilgili bilgileri Portekizli gezgin Duarte Barbosa ve Fransız gezgin François Bernier'in derme çatma ve yetersiz bilgilerine dayanmaktaydı... Yüzyılın sonlarına doğru gittikçe artan sayıda boyalı ve baskılı pamukluların Avrupa'ya gelişi, bu malların üretim süreçlerine olan ilgiyi canlandırmıştı." (Riello 2010: 1-28). Ancak, boyalı ve baskılı mallara olan talebin canlanması ve ithalatın gittikçe artması ülkelerin ekonomisini özellikle de Fransa'ninkini oldukça etkilemiştir. Ulusal ekonominin gelişmesi için ithalat yerine ihracatın arttırılması ve buna bağlı olarak da yerel üretimin oluşturulması konularında birtakım girişimler başlatılmıştır.

"Tarihçiler 17. yüzyılın sonlarından itibaren vergi ve yasaklarla ilgili alınan merkantalist önlemlerin Avrupa tekstil baskıcılığının gelişmesini teşvik ettiğini savunmuşlardır." (Wadsworth ve Mann: 1932; Riello 2010: 1-28'den). Bir yandan ekonomiyi korumak için alınan önlemler öte yandan halkın bu mallara olan ilgisinin artması, yerel üretimin geliştirilmesini zorunlu hale getirmiştir. Üretim için bilgilerin yeterli olmayışı ise hem tüccarların hem de kraliyetin çeşitli yollara başvurmasına neden olmuştur. Devlet tarafından görevlendirilmiş kişiler boyama ve baskı süreçlerinin detaylı bilgilerini, kaleme aldıkları el yazmalarıyla aktarmaya çalışmışlardır. "1678 ve 1680 yılları arasında, *Georges Roques*, Ahmedabad, Burhanpur, ve Sironj'daki tekstil üretiminin detaylı bilgisini içeren 333 sayfalık bir el yazması kaleme almıştır. Fransız Doğu Hindistan Şirketi'nde görevli *Antoine Georges Nicolas de Beaulieu* (1692-1764) ise 1734 yıllarında derlenen ikinci bir el yazması hazırlamıştır." (Schwartz, 1956: 7; Riello 2010: 1-28'den).

Roques'un el yazması 1966 yılında Paris'teki Ulusal Kütüphane arşivlerinde bulunarak gün yüzüne çıkmıştır. Roques'un raporu tekstille ilişkili olmayan birçok konuyu içerse de daha çok pamuk boyama ve baskıcılığı için çalışıldığını göstermektedir. 1734'de yazılmış Beaulieu'nün el yazması ise 17.yüzyıl sonu ve 18.yüzyıldaki Hindistan

baskıcılığını anlatanlar arasında belki de en başarılısıdır... Beaulieu'nün analizlerini bu kadar önemli kılan sadece tüm detayları kusursuzca anlatması değil; aynı zamanda bu el yazmasının Avrupa'da dolaşmasıdır. Buradaki bilgiler Chevalier de Querelle'in *Traité sur les toiles peintes*-1760) ve Jean Rhyner'in *Matériaux pour la coloration des étoffes*-1766 (1865'de yayınlanan) adlı çalışmalarında kullanılmıştır (Riello 2010: 1-28).

"Roques ve Beaulieu'den sonra Hindistan'daki tekstillerle ilgili önemli bilgiler aktaran üçüncü belge, 1742 ve 1747 yılları arasında Hindistan'da yaşamış misyoner *Père Coeurdoux*'nun mektuplarından oluşmaktadır." (Robinson, 1969: 112; Riello 2010: 1-28'den). Bu belgeler ilk kaynakları oluşturmuş, ancak üretim için yeterli bilgi sağlayamamışlardır. O dönem için boyama ve baskıcılık sadece teorik bilgi ile gerçekleştirilemeyecek kadar karmaşık ve zahmetli işlemlerden oluşmaktadır. Başarılı bir sonuç için, Uzak Doğu'dan sağlanan bilgilerle Yakın Doğu'nun deneyiminin sentezlenmesi gerekmiştir.

### **Anadolu'nun Önemi ve Türk Kırmızısı Uğruna Verilen Mücadeleler**

"16. yüzyılda Avrupa tekstil üreticileri sulu ve yağlı boyalarla keteni boyayarak Hindistan tekstillerini taklit etmeye çalışmışlardır. (Floud, 1960: 275; Riello 2010: 1-28'den). "1619 yılında *George Wood*, ketenin boya ve baskısıyla ilgili 21 yıllık bir patent olarak Avrupa'da tekstil baskı endüstrisinin gelişimi ile ilgili girişimlerden birini başlatmıştır." (Turnbull, 1947: 18; Riello 2010: 1-28'den). "Ancak, bu ilk örnekler oldukça kaba ve renkleri kalıcı olmaktan uzaktırlar." (Raveux, 2004: 157; Riello 2010, 1-28'den). Bu tip başarısız girişimlerin ardından daha verimli bir uygulamaya geçene kadar birçok örnekle karşılaşmak gerekmiştir. O dönem için Fransa'nın güneyi Avrupa'ya açılan önemli bir noktadır.

"On altıncı yüzyıldan itibaren Marsilya, Hindistan'dan, İran'dan özellikle de Osmanlı İmparatorluğu'ndan pamuklu kumaşların ithal edilmesinde Avrupa'nın başlıca şehirlerinden biri olmuştur. On yedinci yüzyılın ilk yarısında özellikle Diyarbakır'ın basmaları (*chafarcani*<sup>2</sup>), İzmir'in ince pamukluları (*boucassin*<sup>3</sup>), Halep'in *mavi kumaşları* bölgede aktif

bir ticaretin önemli konusu olmuşlardır." (Raveux, 2008: 37-51). "Marsilya, Londra ve Amsterdam'dan önce üretime başlamasıyla Avrupa'nın en eski baskılı ve boyalı tekstillerini üreten merkezi olarak kabul edilmektedir" (Chapman et Chassagne, 1981: 6-9; Raveux, 2008: 37-51'den). "Burada tekstil boyama ve baskıcılığının ortaya çıkması, aslında pamuk kıtlığının yaşandığı bir döneme denk gelmiştir. 17. yüzyılın ortalarında Marsilya'da ticaret yapmak oldukça zordur. Veba, bölgesel savaşlar ve Osmanlı İmparatorluğu ile ticaretin tamamen kopması nedenleriyle gerçek bir çöküntü yaşanmıştır." (Masson, 1896: 131 ; Raveux, 2008: 37-51'den). Baskılı mallara olan talep ise yerli endüstrinin kurulmasını zorunlu hale getirmiştir.

"1659 yılına kadar ham bez, kök boya, indigo, alum, mazi ve arap zamkının gelişi oldukça düzensiz olduğundan Marsilya'daki boyalı ve baskılı tekstillerin üretimi ilk on yılda oldukça yetersiz kalmıştır. Bu durum 1660 yılından itibaren iyileşmeye başlamış ancak Levant ile ticaretin yapısı düzgün olmadığından zorluklar devam etmiştir... Avrupalılar Doğu'nun kumaşlara yaptığı bitim işlemini, mordanların hazırlanmasını ve uygulanmasını özellikle de kök boya ile kırmızı elde etmenin sırlarını öğrenmekte zorluk çekmişlerdir. Marsilya'da uygulanan teknikler güneşe ve yıkamaya dayanıksız boyalı ve baskılı kumaşlarla kötü sonuç vermiştir." (Raveux, 2008: 37-51).

Temel mordan olan şap ise 17. yüzyılda Avrupa'da hala kittir. Elde edilen tekstil mamülü ise Hint tekstillerinden oldukça uzak, desensiz ve tonsuz tek renkli bir kumaştır (Turnbull, 1947: 18; Riello, 2010: 1-28'den).

"Pamuklu tekstiller üzerine uzman olan akademisyen Paul Schwartz 1960 yılında, Avrupa'nın renkli tekstil üretimi yapma konusundaki yeteneğinin Yakın Doğu'dan özellikle de Türkiye'deki atölyelerde yapılan uygulamalardan geçmiş olduğunu öne sürmüştür." (Riello, 2010: 1-28). Bu yerlerin en önemlilerinden olan Diyarbakır, kırmızı ve mor renkli zeminli, büyük olasılıkla Sironj ve Ahmedabad'da üretilen *jafracani*'lerin taklitleri olduğu düşünülen ve *chafarcani* adı verilen çiçek baskılı kumaşlarıyla ünlüdür." (Fukasawa, 1987: 46; Raveux, 2008: 23-5; Riello, 2010: 1-28; Faroqhi, 2005: 17-19'den). Fukasawa, Raveux, Riello ve Faroqhi gibi yazarların

belirttiği gibi Hindistan'da üretilen *jafracani*' adı verilen basmanın benzeri Diyarbakır'da üretilmiş ve diller arasındaki farklılıklardan dolayı baskılı bu kumaşa *chafarcani* denilmiştir.

“*Chafarcani* üretimi için gerekli olan tekniğin İran yolu ile Kuzey Hindistan'dan, muhtemelen aktif ticaretle uğraşan Ermeni tüccarlar tarafından taşınarak geldiği varsayılmaktadır. Fransız arşiv kaynaklarında iyi bir şekilde belgelendiği gibi kırmızı bogasi ile birlikte bu tip pamuklular Anadolu tüccarlarının ticaretinde önemli bir sermaye oluşturmuşlardır.” (Yılmazçelik, 1985: 311; Faroqhi, 2005: 17-19'den). “Ermeni tüccarlar Diyarbakır'ın yanı sıra Malatya ve Çelebi gibi diğer yakın merkezlerden Fransa ve Doğu Avrupa'ya özellikle de Polonya'ya baskılı pamuklular satmışlardır (Fukasawa, 1987: 48; Riello, 2010: 1-28'den).

“Türkiye, Ermenistan ve Gürcistan'a yaptığı iki yıllık bir gezinin ardından Fransa'ya dönen doktor ve botanikçi J.Pitton de Tournefort çalışmasında, (*Relation d'un voyage au Levant fait par ordre du roi par M. Pitton de Tournefort*-Amsterdam 1718) her yıl Tiflis'ten ve Gürcistan'ın geri kalan yerlerinden iki yüz deve yükünden fazla, *boia* adlı kökün Erzurum'a, oradan da Polonya'ya boyalı kumaş satan Diyarbakır'a gönderildiğinden söz etmektedir. Gürcistan aynı kökü Hindistan için de üretmektedir... J. Clouet ve Jos. Depierre'in sözlüğünde (*Dictionnaire Bibliographique de la Garance* -Paris 1879) *boia* (boya) madder'in Türkçe ismidir.” (Shwartz, 1969: 14-15).

Bir yabancı tüccar ya da bir gezgin için o dönemde *boya* sözcüğü, kök boya yani madder ile aynı anlama gelmekte ve bu malzeme, uluslararası bir ticaret malı olarak işlem görmektedir. Buradan da kök boyanın ticari bir mal olarak işlev gördüğü düşünülebilir. Bir yandan boyalı malların ticareti devam ederken bir yandan da Türk Kırmızısı boyama yöntemi araştırılmaya devam etmiş ancak hemen başarılı bir sonuç elde edilememiştir. Tüm bireysel çabalara rağmen gelişmeler oldukça yavaş olmuştur.

“1740 yılında Fransa, her yıl Levant'dan 5000-6000 balya kırmızı kumaş ithal etmekteydi. Hatta kendi yerli üretiminin bir parçası olan yünlü ve pamukluları, boyanmak üze-

re, kök boya/Türk Kırmızısı'nı başarıyla üreten Türkiye'ye göndermekteydi. Fransız topraklarında Türk Kırmızısı üreten boyahanelerin Levant'dan gelen Yunan ve Türk boyacılarla kurulması girişimi şaşırtıcı değildir. Kök boya, indigo ve Hindistan'dan çok daha fazla Türkiye'nin özellikle de kullanımı ve ticari sömürüsü hakkında kesin bilgi sağlayan Levant'ın uzmanlık alanı olmuştur.” (Lowengard, 2006; Riello, 2010: 1-28'den).

“Avrupalılar Türk Kırmızısı'nı elde etmek için 1740 yılına kadar çok çaba harcamışlar ve birçok problemle karşılaşmışlardır. Türkiye'de uygulanan boyama süreci yoğun emek gerektirmekteydi ve pahalıydı. Birçok ön işlemin ardından boyama bazen haftalarca sürmekteydi. Ayrıca bu boyama sürecini 18.yüzyıl Avrupa'sındaki baskı ve boyama tekniklerine uygulamak çok da kolay değildi. Avrupadaki Türk Kırmızısı üretimi 19.yüzyıl pamuk endüstrisinin bir başarısı olarak kabul edilmektedir. Bu rengin üretiminde endüstrinin gelişmesi için gerekli olan tekniklerin ve üretim süreçlerinin transfer edilmesi eş zamanlı bir çabanın sonucundadır.” (Lowengard, 2006).

Bu renk, başarılı olarak ilk defa Fransa'da 1740'lı yıllarda üretilmiş, *Adrianople-Edirne Kırmızısı* olarak yeniden adlandırılmış ve izleyen yıllarda da boyama, mordanlama ve beyazlatma teknikleriyle ticari olarak uygulanabilir hale getirilmiştir. Liliane Pérez, Yakın Doğu'daki kök boya üretiminin kopyalanmasında ve madderin özelliklerinin Avrupa'da öğrenilmesinde etkili olan gezgin, girişimci ve mucit Claude Flachet'in hayatını araştırmıştır. Flachet, Levant'da uzunca bir süre kaldıktan sonra 1756 yılında Fransa'ya dönmüş ve Lyon'dan çok uzakta olmayan Saint-Chamond'da bir Türk Kırmızısı boyahanesi kurmuştur. Türk bir boyacı ustasını, Edirne'li iki boyacıyı, İstanbul'dan iki kalaycıyı, İran'lı bir eğirmeciye, İzmirli bir hallacı ve iki Ermeni mordan ustasını işe almıştır (Pérez, 2002: 105; Riello 2010: 1-28'den). Bir başka kaynağa göre ise 1747 yılında M.Fesquet, Goudard ve d'Haristoy, yanlarına aldıkları boyacılar ile biri Rouen yakınlarındaki Damétal'da, diğeri ise Languedoc'daki Aubenas'da olmak üzere iki işletme kurmuşlar; Flachet, bunlardan dokuz ay sonra üçüncü bir işletmeyi kurmuştur.<sup>4</sup> Türk Kırmızısı'nın Edirne Kırmızısı olarak yeniden adlandırılmasında belki de

bu Edirneli boya ustalarının payı olmuştur.

Bireysel girişimlerin yanında devlet desteğiyle de bir takım çalışmalar yapılmaktadır. “1750 yılında Lyon’lu boyacı *François Gonin*, yerel üretim müfettişleri, ticaret odası, loncalar ve girişimciler tarafından denetlenen, pamuk boyamacılığında geliştirmiş olduğu yeni yönteminin denemelerini yapmak için Rouen’e gönderilmiştir. Burada çırak yetiştirmiş ve bir akdemisyen olan Hellot tarafından becerileri incelendikten sonra da usta olmuştur.” (Pérez, 2000; Pérez and Verna, 2006: 539-565’den). “Türk Kırmızısı zamanla Avrupa’nın diğer yerlerine kısmen Levant’dan gelen işçilerle yayılmıştır. 1768 yılında iki Amsterdam’lı tüccar, Hollanda’da yaşayan bir Türk usta ile beraber Türk Kırmızısı boyahanesini açmışlardır” (Driessen,1944:1749, Riello 2010:1-28’den). “Bununla beraber teknik, ağırlıklı olarak Fransa’dan öğrenilmiştir. Zurich’den Johann Zeller, Nîmes’de çalıştıktan sonra 1760’lı yılların başlarında İsviçre’de Türk Kırmızısı boyahanesini açmıştır” (Aikin, 1795: 165; Riello, 2010: 1-28’den). Boyama ile ilgili birçok sonucun ve reçetenin dolaşması, birtakım düzenlemeler yapılmasına neden olmuştur. Fransa’da 1765 yılında *Imprimerie Royale* bu boyama ile ilgili bir talimatname basmıştır (Lowengard, 2006).

“Talimatnameyi basmadaki amaçlardan biri de kök boya üretiminde belli bir kaliteyi yakalama isteğidir. Çünkü birçok boyacı, orjinal *Adrianopolis* kırmızısını ya da, o dönemde boyacılar tarafından *Adrianopolis* olarak adlandırılan rengi elde edebildiklerine inanmıştır. Ancak çok azı, bu özel işlem gerektiren Türk formülünü başarabilmiştir. 1777 yılında Flamanca yazılmış ve Fransızca çevirisi *Mémoire sur la teinture en noir* olan bir kitapçıkta bu konuya değinilmiştir. Fransız kimyacı Hellot çeşitli yerlere gönderdiği notunda yapacağı bir testle taklit Türk Kırmızılarını hemen imha edebileceğini yazmıştır.” (Brunello, 1973: 234).

“Fransa’da yararlı bir uygulama yalnızca 1776 yılında *Pouce* ve *Archalat* adında iki Parisli tüccarın devlet desteği ile *Adrianople*’dan (Edirne) birkaç Yunanlı boyacıyı kiralamasıyla başlatılmıştır. Bu insanlar *Darnetal*’da varolan boyahane etrafında bir topluluk oluşturmuşlardır.” (Howcraft, 2013).

“1783 ve 1791 yılları arasında ise Türk Kırmızısı üretim süreci ile ilgili onlarca izin alınmış” (Lowengard, 2006) ve böylesine peşinden koşulan bir renk için, çok fazla endüstriyel casusluk olayı yaşanmıştır. Belki de gerçek reçetenin saklanması için farklı farklı reçeteler piyasada dolaşmıştır. Teknik, Anadolu’dan Fransa’ya geçse de Avrupa’daki rekabet, her ülkenin kendine göre bir takım avantajlar sağlama-sına neden olmuştur.

“Fransa’da bir baskı fabrikası bulunan sanayici Oberkampff, yöntemlerini geliştirme isteğiyle rakiplerinin boyama teknikleri ayrıntılarını öğrenmek için yeğenlerini Glasgow’a yollamıştır. İngiltere ve Fransa arasındaki ekonomik savaştan dolayı mektupların ve belgelerin sınırdan geçirilmesi için her şey, sahte kırmızı boyayla renklendirilmiş bir şap eriyiğiyle pamuklu kumaş üstüne yazılmış ya da çizilmiştir. Sirkeye batırıldığında bütünüyle kaybolan yazı ve çizimler, şap emdirilmiş kumaşın gideceği yere vardıktan sonra kök boya ile boyanmasının ardından tekrar okunabilir hale gelmiştir.” (Delamare ve Guineau, 2007: 141).

Dolayısıyla kök boya ile boyama yöntemi hem bir casusluğun ana sebebi olabileceği gibi, boya endüstrisindeki sırların öğrenilmesi için bir casusluk tekniği olarak da kullanılmıştır.

“İngilizler 1770 civarından itibaren karşı kıyılardan bu teknolojiyi ithal edebilmek için büyük çaba harcamışlardır... Louis Borelle bu uygulamanın tanıtımını yapmak için 1781 yılında Fransa’dan İngiltere’ye gelmiştir... İngiltere hükümeti İngiliz endüstrisinin yararına sırlarını ortaya çıkarması için Fransız Borelle ve kardeşine 2500 £ ödemiş ancak uygulama başarılı olamamıştır (Travis, 1994: 28).

“1780’lerin ortalarında ticaretteki geçici durgunluktan dolayı, çoğu Normandiya’dan birçok Fransız boyacı İngiltere’ye göç etmiştir. 1786 yılında Manchester’ı ziyaret eden Normandiya Ticaret Odası’nın durum tespit komisyonuna göre yaklaşık yirmi kadar boyacı buraya yerleşmiştir” (Howcraft, 2013). “Bu göçmenlerden en iyi tanınanı Pierre Jacques Papillon’dur. Papillon, 1785’de Manchester tekstil komitesinin önde gelen üyesi Mr. Philips’e bir mektup yazmış ardından ziyaretine gitmiştir ancak Türk Kırmızısı’nı bo-

yayabilme yeteneği Mr. Philips'i memnun etmesine rağmen Manchester Ticaret Odası Türk Kırmızısı yöntemini halkın kullanımına yaymak için, 1781 yılına doğru İngiltere'ye gelen ve 2500£'luk prim alan Borelle'le çoktan görüşmüştür. Papiilon da, Glasgow'un önde gelen iş adamlarından David Dale ve George Macintosh'la bir ortaklık kurmuş, kısa sürede birçok kişi onlara katılmıştır." (Colouring the Nation, 2013).

"The Society of Arts Türk Kırmızısı ile ilgili 1785 yılından önce on sekizden fazla başvuru almıştır. Manchester'da boyacı olan John Wilson, 1761 yılında, en iyi Türk Kırmızısı'nı ürettiği, iki yıl sonra da daha parlak renk elde ettiği için dernekten iki kez ödül kazanmıştır." (Lowengard, 2006).

"Wilson daha sonradan kaleme alınmış bir ifadesinde bu değerli rengi elde etmenin ona birkaç yüz pounds'a patladığından söz etmiştir. Bu rengin reçetesini elde edebilmek için 1753 yılında genç bir adamı Türkiye'ye göndermiştir. Bu kişi Yunanca öğrenmiş ve Smyrna'da (İzmir) bir tüccar olan Mr. Richard Dobs'la beraber kalmıştır. Ancak Wilson, ürettiği ne pamuklu kadife ne de diğer ürünler için iyi sonuç alamadığından hayal kırıklığı yaşamıştır. Wilson'un başarısızlığının nedeni, önce iplik boyamadan daha zor olan parça boyamayla ilgilenmesi olmuştur." (Howcraft, 2013).

"Boyama sürecinde kullanılan yağın uygulama zorluğundan başlangıçta yalnızca pamuk iplikleri boyanabilmiş kumaş boyama ise işlemin geliştirilmesiyle 1810 yılından sonra başarılabilmiştir." (Eddy, 2012). "Türk Kırmızısı üretme konusunda imtiyaz sahiplerinden biri olan Emanuel Osmont, kendi tekniklerini üretim sürecine uygulayarak *Smyrna pembesi* adını verdiği bir tonu elde ederek bir ödül kazanmıştır. Bu keşif, Türk Kırmızısı konusunda uzmanlaşmış, bir boyahaneye sahip, Louis-Auguste Dambourney'in ilgisini çekmiştir. Genelde boyama sürecini değiştirerek farklı renkler elde etmek alışlagelmiş bir durum değildir." (Lowengard, 2006).

"Baskılı pamuklara olan ilgi, özellikle de Türk Kırmızısı'nın üretimi, 19. yüzyıl İskoç tekstil endüstrisinin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Renkli ve yıkanabilir olması ile pamuk, işçi sınıfının moda tüketimine katılmasını sağlamıştır. İlk küresel emtia olan pamuk, Ortaçağ'dan iti-

baren Hindistan'dan Avrupa'ya doğru yol almış ancak büyük ölçüde yaygınlaşması Doğu Hindistan Şirketi'nin yaptığı ticaretle 18. yüzyılda olmuştur." (National Museums Scotlnad, nms.ac.uk, 2013b). 19. yüzyıl boyunca *The Vale of Leven*'da (Dunbartonshire-İskoçya) binlerce işçi, dünyanın birçok yerinde satılmak üzere parlak, solmaz, göz alıcı Türk Kırmızısı ile boyanmış tekstilleri üretmişlerdir.

"19. yüzyıl, iyi bir tasarımın nasıl olacağı konusunda birçok tartışmaya tanıklık etmiştir. Özellikle Fransa ile karşılaştırıldığında İngiltere'de bu alanda sayısız girişim gerçekleştirilmiştir. İskoçya'nın Türk Kırmızısı üreticileri de bu tartışmada yer almışlar, 1867 yılındaki Paris Sergisi dahil olmak üzere birçok büyük sergiye katılmışlar ve *Journal of Design and Manufactures* dergisinin 1849'dan 1852'ye kadar olan kısa varlığında ilk tasarımlarından bazılarını yayınlamışlardır. Ancak Türk Kırmızısı endüstrisi ucuz, hoş, boyalı ve baskılı pamuklu kumaşları ile önemli ve karlı bir niş pazarı yönetmesine rağmen tasarımdan çok pazara yönelmiştir. Estetik olarak doğru bir tasarımın üretilmesinden çok geleneksel ve tutucu olan uluslararası pazar bilgilerinden yararlanılmıştır." (National Museums Scotland, nms.ac.uk, 2013d).

"1826 yılında iki Fransız kimyacı Jean Jacque Colin (1784-1865) ve Pierre Jean Robiquet (1780-1840), kök boyadaki alizarin ve purpurin boyarmaddelerini izole eden ilk kişiler olmuşlardır. Bulguları 1827 yılında *Annales de Chimie XXXIV*'de, *Recherches sur la matière de la garance* olarak yayınlamıştır" (Winsor ve Newton 2003). Kök boyanın içinde yer alan boyarmadde "Alizarinin ismi ise Arapça al-Lizari sözcüğünden gelmektedir." (Madder, 2013).

"1869 yılında alizarin ilk defa sentetik olarak üretilmiştir. Rekabetçi ve karlı olsa da; İskoç Türk Kırmızısı Sanayisi, Almanların geliştirdiği ucuz sentetik boya karşısında zor durumda kalmıştır. İşlerini korumak amacıyla Vale of Leven'daki İskoçya'nın önde gelen üç büyük üreticisi (William Stirling and Sons, John Orr Ewing and Co. and Archibald Orr Ewing and Co.) 1898 yılında *United Turkey Red Company Ltd* (UTR) adında birleşmişler ve 1961 yılına kadar üretim yapmışlardır." (National Museums Scotland, nms.ac.uk, 2013b).



“1862 yılında Fransa’da 21 000 hektar alanda kök boya üretimi yapılmaktadır. Alizarin gibi sentetik boyaların kullanımına en fazla direnç tarım sektöründen gelmiştir. Ancak sentetik alizarin ile boyama, doğal kök boya ile boyamaya göre üç kat daha ucuza yapılmıştır. Uygulamada kök boya ve muadilleri on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar piyasada birlikte yer almışlardır. Bu durum, kısmen alizarinin dayanıklılığının belirsiz olduğu düşünüldüğünden, kısmen de alizarinin pamuklu boyama için çıkmasına rağmen kök boyanın yün boyamacılıkta önemli olduğuna inanıldığından kaynaklanmıştır.” (Travis, 1999: 285-312; Kirby vd., 2007: 69-95’den).

Hatta 1856 yılında ilk sentetik boyayı keşfeden William Henry Perkin, doğal boya bitkisinin yok olmaması için büyük bir alandaki kök boya (*Rubai tinctorum* L.) bitkisini bahçesinde senelerce korumuştur.<sup>5</sup>

“1868 de Alman kimyacılar C. Garbe ve C. Liebermann kök boyanın temel boyarmaddesi olan alizarinin formülünü bulmuştur. Büyük miktarlarda üretilmesi ile alizarin kısa sürede bütün dünyada önemli bir boyarmadde konumuna gelmiştir.” (Karadağ, 2007: 75). Alizarinin sentetik olarak elde edilmesinin ardından pazar bitene kadar Fransa’da askeri üniformalar, İngiltere’de ise tilki avcılarının giydiği geleneksel kırmızı ceketler kök boya ile boyanmıştır.

Günümüzde Türk Kırmızısı örneklerine ve onların tarihsel rollerine dikkat çekmek için *Colouring the Nation* adında bir proje uygulanmıştır. Bu proje, Edinburgh Üniversitesi, Scotland Ulusal Müzesi ve hükümet desteği ile gerçekleştirilmiştir. Proje kapsamında *Turkey Red Collection* adı altında 1830- 1940 yılları arasında üretilmiş desenlerden oluşan, kataloglar sergilemektedir. Bunlar, sektörün 1961’deki bitişinden sonra, Ulusal Müzeye devrettiği örnekleridir (National Museums Scotland, nms.ac.uk, 2013a, 2013c). Türk Kırmızısı tasarımları üreten firmalar, üretim süreçleri, siparişleri ve tasarımları hakkında tuttıkları kayıtlarıyla tekstil tarihine büyük bir kaynak sağlamışlardır. *The National Museums Scotland*’da Türk Kırmızısı adı altında yer alan koleksiyon, 200 kadar ciltli ciltsiz kaynak ile boyalı ve baskılı tekstillerden oluşan yaklaşık 40.000 parça içermektedir (feastbowl.wordpress, 2012).



Resim 7. Türk Kırmızısı üreten firmaların kumaşlar için kullandığı etiket örnekleri.

Doğu’dan gelen deneyim Avrupalıların sistematik ve rekabetçi yapılarıyla birleşerek Türk Kırmızısı endüstrinin doğuşuna tanıklık etmiş ancak gelişmenin ve değişimin durdurulamaz yönü, elde edilen sonucun kalıcı olmasını engellemiştir. Türk Kırmızısı Endüstrisi, varlığını kökboya gibi bir doğal boyaya borçlu olduğundan, sentetik boyaların üretilmesiyle düşüşe geçmiş ve bitmiştir. Sektörün ardında bıraktığı örnekler ise Avrupa’nın endüstri tarihine ışık tutmakla kalmayıp, farklı coğrafyalarda üretilen değerlerin nasıl dünya kültür mirasına dönüştüğünü göstermektedir.



## Sonuç

Tekstil baskıcılığı, kumaş dokuma, baskıya hazır hale getirme ve boyama gibi karmaşık süreçlerin iyi bir şekilde bir arada olmasını gerektirmektedir. Bu zorunluluklarla birlikte belli bir desen talep edildiğinde, bilinmesi gereken teknik ve deneyimler katlanarak çoğalmaktadır. Kimyasal boyaların icadına kadar doğal boyarmaddelerle yapılan birçok işlem büyük ustalık ve nesillerden nesile aktarılan deneyimleri içermiştir. Önceleri krallar, asiller için üretilen renkli tekstiller, yeni ticaret yollarının açılması, teknoloji transferinin sağlanması, Rönesans düşüncesinin yayılması, küresel ticaretin gelişmesi vb. gibi etmenlerin sayesinde daha geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır. Özellikle pamuğun dünya ticaretinde önemli bir mal haline gelmesi, tekstil üretimini arttırmış, gözcü bir renk olan Türk Kırmızısı'nı aranan bir renk haline getirmiştir. Türk Kırmızısı denilince ise birçok alanda olduğu gibi Anadolu'nun jeopolitik ve kültürel konumu öne çıkmaktadır. Türk Kırmızısı'nı elde etmek için yapılan girişimler, Avrupa'da çeşitli boyahanelerin kurulmasını, tekstil boya ve baskıcılığının endüstriyel olarak kurulmasını ve kimya biliminin gelişimini sağlamışlardır.

## Notlar

- 1 Bkz.: (Meller, Elffers, 1991: 88 178, 206).
- 2 Chafarcani: Beyaz çiçekli, kırmızı veya mor renkli baskılı kumaş (Riello, 2010).
- 3 2 Boucassin: Bogası, bohasi, Fransızca'da boucassin olarak bilinen ince pamuklu bir kumaş türü (İnalçık, 2008: 112).
- 4 Bkz.: (Persoz, 1846: 173).
- 5 Bkz.: (İşmal, 2011: 23).

## Kaynakça

- Aikin, J. (1795). A Description of The Country from Thirty to Forty Miles Round Manchester, London: David & Charles Publishers.
- Abdel-Kareem, Omar (2012). "History of Dyes Used in Different Historical Periods of Egypt", Research Journal of Textile and Apparel (16/4): 79-92.
- Brunello, Franco (1973). The Art of Dyeing in The History of Mankind, ed. Neri Pozza, translation: Bernard Hickey, Vicenza: Officine Grafiche STA.
- Chapman S. et Chassagne, S. (1981). European Textile Printers in the Eighteenth Century, A Study of Peel and Oberkamp, London: Heinemann.
- Delamare, François ve Guineau, Bernard (2007). Renkler ve Malzemeleri, çev: Orçun Türkay, İstanbul: YKM Yayınları.
- Driessen, L. A. (1944). "Calico Printing and The Cotton Industry in Holland", Ciba Review (48): 1749.
- Floud, Peter C. (1960). "The Origins of English Calico Printing", Journal of the Society of Dyers and Colourists (86): 275-81.
- Fukasawa, Katsumi (1987). Toilerie et Commerce du Levant: d'Alep a` Marseille, Paris: Presses du CNRS.
- Galan, A. Nieto (2001). "Colouring Textiles - A History of Natural Dyestuffs in Industrial Europe", Boston Studies in the Philosophy of Science, Boston: Springer, 217.
- Goffer, Z. (1980). Archaeological Chemistry, A Source Book on the Applications of Chemistry to Archaeology, New York: John Wiley & Sons.
- İnalçık, Halil (2008). Türkiye Tekstil Tarihi, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- İşmal, Ş. Özlenen Erdem (2011). "Boyarmadde Endüstrisinin Öncüsü: Bir Bilim Adamı ve Entelektüel olarak Sir William Henry Perkin", Yedi, Sanat ve Tasarım Dergisi (6): 23-30.
- Karadağ, Recep (2007). Doğal Boyamacılık, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Karadağ Recep ve Dölen, Emre (2007). "Re-Examination of Turkey Red, Annali di Chimica", Società Chimica Italiana (97): 583-589.
- Kirby, Jo. (1987). "The Preparation of Early Lake Pigments: A Survey", Dyes on Historical and Archaeological Textiles (6): 12-18.
- Koren, Z.C. (1993). The Colors and Dyes on Ancient Textiles in Israel, Colors from Nature: Natural Colors in Ancient Times, ed. Sorek, C. and Ayalon, E., Tel Aviv, Israel: Eretz-Israel Museum.
- Masson, P. (1896). Histoire du Commerce Français dans le Levant au XVII<sup>e</sup> Siècle, Paris.
- Meller, Susan ve Elffers, Joost (1991). Textile Designs, New York: Harry N. Abrams,
- Inc. Musson, A. E. ve Robinson, Eric (1969). Chemical Developments in Dyeing, in Science and Technology in the Industrial Revolution, London: University of Manchester.
- Pérez, Liliane Hilaire (2000). L'Invention Technique au Siècle des Lumières, Paris: Albin Michel.
- Pérez, Liliane Hilaire (2002). "Cultures Techniques et Pratiques de l'Échange", Entre Lyon et le Levant: Inventions et Réseaux au XVIII<sup>e</sup> Siècle, Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine, (49): 1-105.

- Pérez, Liliane Hilaire and Verna, Catherine (2006). "Dissemination of Technical Knowledge in The Middle Ages and The Early Modern Era New Approaches and Methodological Issues", *Technology and Culture*, (47): 539-565.
- Persoz, J. (1846). *Traité Théorique et Pratique de L'Impression des Tissus*, ed.Victor Masson, Paris: Victor Masson.
- Riello, Giorgio (2010). "Asian Knowledge and The development of Calico Printing in Europe in The Seventeenth and Eighteenth Centuries", *Journal of Global History* (5): 1-28.
- Raveux, Olivier (2004). "Espaces et Technologies dans la France Méridionale d'Ancien Régime: l'Exemple de l'Indiennage Marseillais (1648–1793)", *Annales du Midi* (116): 70-155.
- Raveux, Olivier (2008). "Du Commerce a` la Production: l'Indiennage Européen et l'Acquisition des Techniques Asiatiques au XVIIe Siècle", *Féerie Indienne: des Rivages de l'Inde au Royaume de France*, Mulhouse: Musée de l'Impression sur Étoffes.
- Robinson, Stuart (1969). *A History of Printed Textiles*, London: Studio Vista.
- Schwartz, P. R. (1956). "French Documents on Indian Cotton Painting I: The Beaulieu ms, c. 1734", *Journal of Indian Textile History* (2): 5-23
- Souza, George Bryan (2004). "Dyeing Red: S.E. Asian Sappanwood in the Seventeenth and Eighteenth centuries", *Oriente* (8): 40–58.
- Travis, Anthony S. (1999). *Heinrich Caro, Chemist and Calico Printer, and the Changeover from Natural to Artificial Dyes, Natural Dyestuffs and Industrial Culture in Europe*.
- Turnbull, Geoffrey (1947). *A History of The Calico Printing Industry of Great Britain*, Altrincham, Ches.: John Sherratt and Son
- Wadsworth, A. P. and Mann, Julia de Lacy (1932). *The Cotton Trade and Industrial Lancashire, 1600–1780*, Manchester: Manchester University Press.
- Yılmazçelik, İbrahim (1985). *XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Diyarbakır (1790–1840)*, Ankara.
- İnternet Kaynakları**
- (Colorantshistory, 2013) Howcraft, Deborah, Paterson, Carole and Travis, Anthony S. *Turkey Red Dyeing in Blackley, A Chapter in the History of Dyeing*, excerpt from *Pro Memoria-Turkey Red Dyeing and Blackley*, Wilfred Herbert Cliffe, <http://www.colorantshistory.org/TurkeyRed.html>, (10.09.2013)
- (Colouringthenation, 2013) "Colouring the Nation,Turkey Red' and Other Decorative Textiles in Scotland's Culture and Global Impact, 1800 to Present, Turkey Red and the Vale of Leven" <http://colouringthenation.wordpress.com/turkey-red-in-scotland/> (21.10.2013)
- Druding, Susan C. (2012). *Dye History from 2600 BC to the 20th Century*.<http://www.straw.com/sig/dyehist.html> (03.02.2013)
- Eddy, Celia (2012). "The History of Turkey Red" <http://bqsg.quiltersguild.org.uk/blog/the-history-of-turkey-red> 28.10.2013
- Faroqhi, Suraiya (2005). "Ludwig Maximilians University Ottoman Cotton Textiles, 1500 to 1800", GEHN Conference – University of Padua <http://www.lse.ac.uk/economicHistory/Research/GEHN/GEHNPdf/PaduaFaroqhiPaper.pdf>, 17-19 (06.09.2013)
- (Feastbowl.wordpress) *Turkey Red: A Study in Scarlet* <http://feastbowl.wordpress.com/category/projects/turkey-red/> (22.10.2013)
- Kirby, Jo ve Whit, Raymond (1996). *The Identification of Red Lake Pigment Dyestuffs and a Discussion of their Use*, London: National Gallery Technical Bulletin (17): 56-80 [http://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/kirby\\_white1996.pdf](http://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/kirby_white1996.pdf) (01.09.2013)
- Kirby, Jo, Spring, Marika, Higgitt, Catherine (2007). "The Technology Eighteenth- and Nineteenth Century-Red Lake Pigment", *National Galery Tecnical Bulletin* (28): 69-95. [http://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/kirby\\_spring\\_higgitt2007.pdf](http://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/kirby_spring_higgitt2007.pdf) (19.09.2013)
- Lowengard, Sarah ( 2006). *The Creation of Color in 18th-Century Europe, Industry and Ideas Turkey Red*, New York: Columbia University Press and Gutenberg-e. [http://www.gutenberg-e.org/lowengard/C\\_Chap36.html](http://www.gutenberg-e.org/lowengard/C_Chap36.html), (12.09.2013)
- (Madder, 2013) Madder, <http://webpages.charter.net/siospins/pubs/Madder.pdf> (06.09.2013)
- (National Museums Scotland, nms.ac.uk, 2013a) National Museums Scotland, *About Colouring the Nation*, [http://www.nms.ac.uk/turkey\\_red/colouring\\_the\\_nation/about\\_colouring\\_the\\_nation.aspx](http://www.nms.ac.uk/turkey_red/colouring_the_nation/about_colouring_the_nation.aspx) (17.10.2013)
- (National Museums Scotland, nms.ac.uk, 2013b) National Museum of Scotland, *Printed cottons in Scotland*, [http://www.nms.ac.uk/turkey\\_red/colouring\\_the\\_nation/research/turkey\\_red\\_in\\_scotland/printed\\_cottons\\_in\\_scotland.aspx](http://www.nms.ac.uk/turkey_red/colouring_the_nation/research/turkey_red_in_scotland/printed_cottons_in_scotland.aspx) (06.09.2013)
- (National Museums Scotland, nms.ac.uk, 2013c) National Museums Scotland, *The Turkey red process*, [http://www.nms.ac.uk/turkey\\_red/colouring\\_the\\_nation/research/dyeing\\_and\\_printing\\_techniques/the\\_turkey\\_red\\_process.aspx](http://www.nms.ac.uk/turkey_red/colouring_the_nation/research/dyeing_and_printing_techniques/the_turkey_red_process.aspx) (22.10.2013)

- (National Museums Scotland, nms.ac.uk, 2013d) National Museum of Scotland, Styles and patterns, [http://www.nms.ac.uk/turkey\\_red/colouring\\_the\\_nation/research/styles\\_and\\_patterns.aspx](http://www.nms.ac.uk/turkey_red/colouring_the_nation/research/styles_and_patterns.aspx), (06.09.2013)
- Prance, Ghilleen and Nesbitt, Mark (2005). The Cultural History of Plants, New York: Routledge. <http://permaculteur.free.fr/ecoanarchisme/Cultural%20History%20of%20Plants%200415927463red.pdf> p.305-306 (12.05.2013)
- Raveux, Olivier (2008). "À la Façon du Levant et de Perse: Marseille et la Naissance de l'Indiennage Européen (1648-1689)", Rives Nord-Méditerranéennes <http://rives.revues.org/1303> p. 37-51 (7.09.2013)
- Sardar, Marika (2012). "Indian Textiles: Trade and Production" [http://www.metmuseum.org/toah/hd/intx/hd\\_intx.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/intx/hd_intx.htm) . 04.01.2014)
- Shwartz, P. R. (1969). "Printing on Cotton at Ahmedabad, India in 1678", Translation: Margaret Hall, Ahmedabad: Calico Museum of Textiles, India, Museum Monograph No.1. [http://www.cs.arizona.edu/patterns/weaving/monographs/spr\\_prnt.pdf](http://www.cs.arizona.edu/patterns/weaving/monographs/spr_prnt.pdf) (20.11.2013)
- (Silk-Road)<http://www.silk-road.com/artl/marcopolo.shtml> 04.01.2014
- Travis, Anthony S. (1994). Madder Red-A Revolutionary Colour Chemistry & Industry, (3) 28. <http://www.colorantshistory.org/MadderRed.html> (15.09.2013) (West-dunbarton) The River Leven Heritage Trail, <http://www.west-dunbarton.gov.uk/media/2619077/river-leven.pdf>, (20.1.2013)
- Winsor and Newton (2003). "The History and Production of Rose Madder and Alizarin Pigments" <http://www.winsornewton.com/resource-centre/product-articles/rose-madder-and-alizarin> (06.09.2013)

### Görsel Kaynak

*Resim 1.* Türk Kırmızısı üreten firmaların kumaşlar için kullandığı etiket örnekleri. (<http://www.west-dunbarton.gov.uk/media/2619077/river-leven.pdf>, (20.1.2013)

# Figüratif Resimde Temsilin İdeolojik Göstergeleri

Adem GENÇ \*

## Özet

Uygurlık tarihinde insan zekasının simgeleri sayılan nesnelere – çok az bilinmeleri veya dünya ölçeğinde ünlü olmalarına bakılmaksızın – bize, dönemin düşünce tarzı ve anlayışının yanında, egemen ideolojileri hakkında da ilk elden bilgi verir. Bu makale, yaratıcı içtepi yönüyle sanat yapıtları ardındaki düşünce ve ideolojileri ilk kaynağından ele geçirmek açısından riskli varsayımlara dayalı bir bildirim sayılabilir. Amacımız, sanat tarihinin belli dönemlerinde yer alan bazı sanat yapıtlarının içeriği ve ideolojik arka planını keşfetme girişiminde bulunmaktır. Her ne kadar çalışma alanımız, 17. yüzyıldan itibaren, modern/çağdaş yönelim ve dinamiklerin kaynağı niteliğindeki iki ayrı akımla sınırlıysa da makalede, plastik ifadelendirmede gerçek'ten daha çok, ideal olanı cisimlendiren, geleneksel (uzlaşım sal, saymaca ya da konvansiyonel) anlayışa dair dizgesel kavram ve terimler üzerinde kapsamlı yorum ve tanımlamalara da yer verilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** *Stoacı Fedakarlık, İntrospeksiyon, Devrim ideali, Holofernes, İnanç, İdeoloji.*

## Ideological Manifestations of Representation in Figurative Art

### Abstract

Objects that stand for human genius in the history of civilisation – regardless of whether little known or reknown worldwide – enable us to depict the dominant ideology of the period as well as the way of its thinking and mind set. This article may be considered as an assertion, based on precarious assumptions with regard to grasping the creative impulse and ideologies behind works of art at the very moment of their inception. Our objective is to embark upon an enterprise for discovering thoughts, ideals, and ideological backgrounds within the explicit topics of the field. Although the field of study focuses on two main art movements that have occupied an important part in the formation of the modern/contemporary trends and dynamics, some comprehensive critical commentary and terminological concepts related to conventional approaches of representational art have also been made as if incorporating the ideal rather than the real.

**Keywords:** *Stoic Altruism, Introspection, The Idea of Revolution, Holofernes, Belief, Ideology.*

## Giriş

“...Yaratıcılık alanında en güzel, en kendine özgü çiçek, sanki derin bir biçimde kök saldıği gelenek toprağından fışkıır gibidir” (Chaaeguet-Smirgel, 1975: 101-102).

Bir sanat yapıtının incelenmesine esas oluşturan temel ifadeleri, bakış açısı, işlev, anlam dizgeleri, ideoloji<sup>1</sup> ve yaratım süreci biçiminde sıralamak mümkündür. Kuşkusuz, bu temel ifadeler, başta sanat yapıtlarının çağlar içinde ele alınışına ilişkin düşünce ve ideolojiler olmak üzere, çağların görme biçimlerine bağılı olarak da değışmektedir. Öyle ki, bu bağlamda geliştirilen yöntemler ve mutlak kabul edilen ilkeler dahi zamanla birlikte geçerliğini yitirmektedir. Benzer biçimde, sanatsal düşünce ve duyarlıklar da, toplumsal gelişmeyi hızlandıran her türlü dönüştürücü (transformatif) deneyimlere koşut olarak farklılaşmaktadır. Konuya nedensellik bağılantısı açısından yaklaşan iyi bir gözlemci, yaratma sürecinde, özellikle esin kaynağı oluşturan psikanalitik faktörleri de göz önüne alır. Daha da ileri giderek, sanat yapıtı incelemelerinde, hep aynı kalan dar bir nesnellik ve akıl anlayışına karşı gelen büyük düşüncelerin hangi bağlam ve düzeyde etkili olduğunu; toplumsal önyargı ve sınırlamaların, hayatın çıkar gözetir düzenine başkaldıran özgür düşüncenin ne ölçüde belirleyici bir rol oynadığını fark etmekte güçlük çekmez.

Sanat tarihinde topluma mal olmuş, dünyaca ünlü bazı yapıtların farklı bir açıdan yeniden yorumunu amaçlayan bu araştırmada, Barok, Yeni-Klasikçilik ve Romantizm gibi üç ayrı sanat akımı sürecinde ortaya çıkan figüratif ifade biçimleri ele alınmıştır. Bu ifade biçimleri, toplumsal sınıfın davranışlarına yön veren siyasal düşünceler, etik ve estetik değerler bütünlüğü içinde incelenmiştir.

Çalışmanın diğere bir amacı da, sanat eserinin yaratım sürecinde içgüdü durumuna dönüşen ve doğuştan bulunan alışkanlıklara vurgu yapmak suretiyle belirli bir konuma sahip zümrenin sanat algısı ile kültürel yapı, otorite, inanç ve zaman faktörlerine bağımlı olarak birbirlerinden farklı düşünme ve yorum kriterlerine temel oluşturan kimi kavram ve terimler ile sanatsal/felsefi akımların bilimsel/objektif manalarına da açıklık getirmektir.

## Barok Üslup

Sanat tarihi ve eleştiri literatüründe *Barok* sözcüğü, başlangıçta olduğu gibi günümüzde de, hem isim hem de sıfat olarak kullanılmaktadır. Kökeni bilinmemekle birlikte, 13. yüzyılda, William Shyres’in altı ayaklı dizelerinde, belli harflerin yan yana getirilmesiyle oluşturulmuş *animsatıcı* (mnemonic) bir sözcük olduğu ileri sürülmektedir (Osborne, 1970: 108). Erasmus, Vives, Montaigne, Saint-Simon gibi yazar ve düşünce adamlarının yazılarında bu sözcük, *bilgiçlik taslama bağlamındaki mantık yürütme* (logic-chopping) biçimlerine atfen kullanılmıştır (Osborne, 1970: 108). 19. yüzyıla kadar ‘saçma ve acayip’ anlamında kullanılan *Barok* sözcüğünün, etimolojik olarak, Portekizce’de garip biçimli, şekli düzgün olmayan inci anlamındaki *barroco*’dan türetildiği kabul edilir (Osborne, 1970: 108).

Temelde Rönesans düşüncesi ve tarzından farklı yeni bir dünya görüşüne dayanan Barok üslup, Rönesans’ın ardından 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bunda kuşkusuz, yapmacıklı bir tarz olarak gelişen Manierizmin etkisi büyük olmuştur. Temel amacı, görünen gerçekliği olduğu gibi, idealize etmeden yansıtmaktır. Osborne’a (1970: 108) göre Barok üslup, sanat ve eleştiri yazılarına 1855’te Burckhardt’la girmiş, Wöfflin’in 1888’de yazdığı *Renaissance und Barrock* isimli eserinde de sıkça yer almıştır. Barok resim, geç 16. yüzyıl ve erken 18. yüzyıl boyunca kullanılmış (Manierizm ve Rokoko üslupları arasında) yaygın bir figüratif ifade tarzıdır. Edebiyatta 1580-1680, müzikte ise 1650-1750 yılları arasında etkili olmuş, Johann Sebastian Bach’ın ölümüyle sona ermiştir. Barok’un, temel sorunsalı denge ve ritmik bütünlüktür. Barok’un ilgi odağı, gerçekliğin yanılsamalı ve inandırıcı bir temsili; nesnenin lokal rengi ve dokusu; figüratif öğelerin teatral ifadesidir. Bu akımı Manierizm ve Rokoko’dan ayıran temel nitelikler, ışık zıtlığı ile elde edilen derinlik yanılsamasıyla (chiaroscuro) ortaya çıkan dramatik espas algısı ya da mekan fenomenidir.

Barok üslup özelliklerinin, ilk kez enine boyuna tartışıldığı ülke İtalya’dır. O dönemde, Venedik, Roma ve Floransa’da dinamik bir sanat çevresi oluşmuştu. Her türlü yeni fikir ve sanat hareketleri bu merkezlerde tartışılıyordu. Barok’un Batı ve Kuzey Avrupa’nın diğere ülkelerinde de

benimsenip yaygınlaşmaya başladığı yıllarda, Rönesans'ın Manierist haleflerinin hepsi (İspanya'ya göç eden El Greco hariç) ölmüşlerdi. Manierist ressamın en karakteristik özelliği olan tasavvur, tefekkür, gufran gibi ortaçağ ideolojisine hizmet eden ifadelendirme ilkeleri ve abartılı figür geleneği de, buna bağlı olarak büyük bir prestij kaybına uğramıştı (Arnheim, 1974: 368).

Akımın öncüsü, Rönesans'ın idealist tavrına pek aldırmandan kendine özgü realizmi ile figüratif anlatımı, ışık gölge ve devinim anlayışı ile Kuzey İtalya'dan Roma'ya gelen ünlü ressam Caravaggio'dur. Caravaggio, ilkin, tek bir spot ışığı ile aydınlatılmış gibi gözükken hareketli kompozisyon öğelerini dramatik ve karartılı bir atmosfer içinde bütünleştirme ustalığı açısından da büyük bir ilgi toplamıştı. El Greco'nun yapıtlarında esas olan mistisizmin aksine Caravaggio, Kutsal Kitap'taki öyküleri yeni bir realizm duygusu içinde betimliyordu. Bu yeni resim anlayışı, dış dünya gerçeğini aslına uygun, olduğu gibi ve abartısız bir yaklaşımla betimlemesi bakımından natüralist; ele aldığı dini konuların ana figürlerini, 'sıradan insan' gibi göstermesi (Aziz Matthew'u kirli ayakları ile betimlemesi gibi) yönüyle de realisttir (Harris, 1973). Bununla Caravaggio'nun amacı, kutsal olayları güzel ya da çirkin ayırımı yapmadan, aslına bağlı kalarak betimlemektir.

Caravaggio'nun diğer bir Barok özelliği de, genellikle dinsel konulu yapıtlarda, azap, işkence ve ölüm duygusunu çekici kılmaktır. Aynı biçimde, o dönemlerde, dinsel konuları işleyen sanatçıların birçoğu, izleyicilerinin dehşet verici sahnelerden hoşlandıklarını keşfetmiş bulunuyordu. Caravaggio'nun bu yaklaşımı da, Orta Çağ geleneklerine özgü bir düşünceye dayanıyordu. Nitekim Katolik Kilisesi, bu tür sanat yapıtları aracılığı ile Hz. İsa ve On iki Havari'nin çektiği ıstırapı sergileyen her türlü sanatsal ifadeyi öteden beri desteklemekteydi. Örneğin, Judith hadisesi, İncil'in birçok bölümünde geçer: Judith cesur kurnaz ve marifetli bir kadın olarak İsrailoğullarının cesaretini, düşmanı mağlup etme gücünü simgelemektedir. Eski Ahit'e göre, Judith, Asur generali Holofernes'in çadırına girer. Onu sarhoş ettikten sonra hançeriyle kafasını keser. Caravaggio'nun bu yapıtı, o dönemlerde figüratif resim sanatının işlevi ve genelde

ideoloji-din ve sanat ilişkileri konusunda somut bir örnek oluşturmaktadır (Resim 1).

Holofernes'in Judith tarafından infazı konusu, daha önce, Donatello, Boticelli, Andrea Mantegna, Giorgione, Artemisia, Gentileschi ve Lucas Carnach gibi sanatçılar tarafından da işlenmiştir (Puglisi, 1998). Judith ve Holofernes' temasının Erken Rönesans dönemindeki ilk örneklerinden biri de Donatello'nun 'Giuditta Eoloferne' isimli bronz heykeldir. Konusunu Tevrat'tan alır:

...Judith çadırda Holofernes'le başbaşa kalmıştı. Holofernes sarhoş olmuş, yataкта uzanmış yatıyordu... Başucundaki asılı duran giysisinden Holofernes'in kılıcını aldı. Yatağa yaklaşıp Holofernes'i saçlarından tuttu: 'Ey İsrail'in Tanrısı, bugün bana güç ver!' deyip kılıcıyla boynunu iki darbeye bedeninden ayırdı. Bir süre sonra çıkıp Asur Kralı Nabukadnezar, Holofernes'in kesik başını hizmetçisine verdi (Eski Ahit: 13, 1-10).

Eski Ahit'te, Judith'in Bethulia kentinin kurtarıcısı olduğu, Asur Kralı Nabucodonosor'un Generali Holofernes'in ordusu ile birlikte kuşatıldığı ve Holofernes'in başı Judith tarafından kesildikten sonra, ordusuna ve halkına gösterildiği belirtilir (Puglisi, 1998).

17. yüzyılda, İtalyan sanatında görülen Barok nitelikler kısa bir süre içinde Kuzey Avrupa ülkelerinde de yeni bir tarz olarak benimsenmiştir. Yoğruk (plastik), aydınlık, açık



Resim 1. Caravaggio, 'Holofernes'in Judith Tarafından İnfazı', 1598-99, 145x195 cm. Tuval üzerine yağlıboya. Galeria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini, Roma.



ve akıcı diye de tanımlanan bu sanatsal ve estetik anlatım biçimi, Reform karşıtı sunak masası resimleriyle de öne çıkan Flaman ressam Peter Paul Rubens'le uluslararası bir düzeye ulaşmıştır. Rubens, resim yapmayı, İtalya'da geçen uzun bir araştırma döneminden önce Anvers'te öğrenmişti. İtalya'da Micheangelo'nun anıtsal figürlerine, Tiziano ve Tinteretto'nun *pictorialismine* (resimsel imge yaratma ve kompozisyon anlayışlarına) hayran kalmıştı. Nitekim Hollanda'ya dönünce yaptığı, *Leucippus'un Kızlarının Kaçırılışı* konulu çalışmasında bu etkileri açıkça görmek olasıdır (Osborne, 1971: 1021-1023).

Rubens, gerçekten de uluslararası bir şöhrete sahipti. Fransa Kralı XIII. Louis'den, İspanya Kralı III. Felipe'den ve sanatçıya şövalyelik unvanını veren İngiltere Kralı I. Charles'tan siparişler alıyordu. Kendi ülkesini bir diplomat olarak temsil ediyordu. Kiliseden aldığı büyük boyutlu sunak masası resminin siparişlerini de asistanları ile birlikte tamamlıyordu. Rubens'in *Aziz Catherine'in Nişanlanması* isimli yapıtı (Resim 2), dönemin sunak masası tablolarındaki yaratıcı iç tepisi ve düşünce tarzına örnek gösterilebilir.

Öyküye göre, İskenderiye'yi yöneten pagan kral *Cortus* ve kraliçe *Sabinella*'nın güzel kızı *Catherine* bilim, sanat ve felsefeye düşkün olup kendinden daha zeki, güzel, itibarlı ve varlıklı birini buluncaya dek hayat boyu bakire kalmaya kararlıdır. Rivayete göre bu kişi Hz. İsa'dır. Erişkin biri olarak bir gün Roma İmparatoru *Maxentius*'u ziyaret edip onu, puta tapmayan Hristiyanları cezalandırmaktan vazgeçmesi için ikna etmeye çalışır. İmparator bir konferans düzenleyip en iyi filozof ve pagan konuşmacıyı onun karşısına çıkarır. Ancak yine de, münazarayı *Catherine* kazanır. Retoriği ve bilgeliğinden etkilenip Hristiyanlığı kabul ettiklerini ilan eden birkaç putperest dinleyici hemen orada katledilir. Tutuklanıp hapsedilen *Catherine*, İmparatoriçe dahil olmak üzere, 200'den fazla insanın ziyareti boyunca kırbaçlanır. Daha sonra şehit edilir. Bu resimde, Bakire Meryem, *Catherine*'e yüzük takmak üzere resim düzleminin soluna doğru uzanan Çocuk İsa'yı kucağında taşımaktadır. M. S. 307 yılında İskenderiye'de şehit edilen bir Azize'nin mistik evliliğini vurgulayan bu tablonun solunda Aziz Peter, sağında ise *Aziz Joseph* ile *Vaftizci John* yer almakta; *Aziz Augustin*.

*Aziz George*, *Aziz Sebastian* gibi figürler de mezar anıtını çevrelemektedir. Bir grup azizenin tanıklığında gerçekleşen bu evlilik sahnesi Rubens'in *Amazonlar Savaşı* konulu tablosuna göre daha derinlikli ve üç boyutlu bir görünüm içindedir. Yapıtın anatomik kurgusu içinde yer alan figürler, çok belirgin bir *devinduyumsal* (kinaesthetic) izlenimi ortaya koyacak bir biçimde, matematiksel ölçü ve oran içinde kompoze edilmiştir. Alt bölümde *Aziz Augustin*'le başlayan sarmal hareket, tablonun sol üst bölümüne doğru yönelerek, resim uzamında kaybolmaktadır (Osborne, 1971: 1021-1023).



Resim 2. Peter Paul Rubens 'Azize Catherine'in Nişanlanması' 1628. 562x402 cm. St Augustine Kilisesi, sunak masası (Altar), yağlıboya. Antwerp

Aynı devinim, ikinci bir spiral hareket olarak göz ekseninde, yapıtın sol orta bölümündeki dört azize figürüyle ön plana çıkıp, merkezdeki *Bakire Meryem* figürüne ulaşmaktadır. Kompozisyona egemen olan bu akım (devinim) ve perspektif yöneliş, yapıt içeriğindeki tek tek

figürlerin belirlediği kavislerle desteklenmektedir. Örneğin, yapıtın ön düzlemindeki Aziz *Sebastian*'ın duruşu, vücut ağırlığının bir bacağa bindirildiği ve öbür bacağın dizden hafifçe kırılarak serbest bırakıldığı – Rönesans resminde sıkça görülen – bir tür *contraposto* pozu biçiminde değil, aksine kompozisyon kurgusunda, diğer figürlerle birlikte bir mantar açacağı gibi spiral hareket oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Bu tür uzamsal manevraların oluşturduğu mekân duygusu ve biçimlenim sayesinde Yüksek Barok'un (Uluslararası Barok) karakteristik bir ilkesi ve niteliği sayılan *açıklık* belki de ilk kez Rubens'in yapıtlarında ifade bulunmuştur.

Sanat tarihinde, Rubens'in Kuzey Barok sanatındaki önem ve değeri, İtalyan heykeltıraş Gianlorenzo Bernini'nin Güney Avrupa Barok heykelindeki işleviyle sık sık karşılaştırılır. Büyük Flaman ressamlarının tablolarında, uzam içinde özgürce devinen figürler Yüksek Barok ideolojisinin açık form ve sınırsız mekân düşüncesine uygun düşmektedir. Bunun gibi Gianlorenzo Bernini'nin projeleri de Yüksek Barok'un coşkulu atak ve zengin anlatım biçimini vurgulamaktadır (Osborne, 1971: 1021-1022).



Resim 3. Gianlorenzo Bernini, 'Habbakuk ve Melek'. 1655-61. Santa Maria del Popolo, Roma



Resim 4. Gianlorenzo Bernini, 'Habbakuk ve Melek', 1655-61., ayrıntı Santa Maria del Popolo / Roma

Gianlorenzo Bernini'nin, 1655-1661 yılları arasında yaptığı ve halen Roma'da Santa Maria del Popolo'da bulunan, M. Ö. 7. yüzyılda yaşamış bir Musevi peygamber Habbakuk'u tasvir eden mermer heykeli (Resim 3), Yüksek Barok heykel sanatının tipik bir örneği sayılmaktadır. Habbakuk ve bir melek figüründen oluşan bu kompozisyon, Michelangelo'nun 1525 yılında yaptığı Medici Madonnası (San Lorenzo/Floransa) konulu heykelin aksine daha hareketli bir düzenleniş (*configuration*), daha derin bir oylumlama mantığı ile yapılmıştır. Kapalı mekân içindeki ışık kaynağını da hesaba katan Bernini, bu muhteşem yapıtında, peygamberin aydınlık yüzü ile meleğin gölgeli çehresi arasında bir zıtlık oluşturmak suretiyle kompozisyonda dramatik bir etki yaratmıştır (Carpenter, 1982: 50-51). Daha farklı bir anlatımla, bu heykel projesinde *ifade* (dışavurum), gerçek anlamıyla plastik, çepeçevre oyuk anatomik öğelerin derinlik boyutu içindeki devinimiyle daha güçlü ve anlamlı kılınmıştır.

#### **Kuzey Hollanda'da Barok Estetik ve Barok Sanat İdeolojisi**

Kuzey Hollanda (Felemenk) ile Güney Hollanda arasında,



siyasal yapı ve dini tercihler nedeniyle, ortaya çıkan sanat ve düşünce farklılığı on altıncı yüzyılda oldukça belirgin bir hale gelmiştir (Carpenter, 1982: 205). Daha sonra 1831 Anayasasıyla meşruti krallık haline gelen Kuzey Hollanda (Belçika), on yedinci yüzyılda İspanyol monarşisi ile Katolik Kilisesinin etkisi altına girmiştir. En büyük ustaları sayılan Rubens, kilise ve sarayın himayesinde çalışıyordu. Kuzey Hollanda'da, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında İspanyollara karşı bir direniş başlamış ve Hollanda, on yedinci yüzyılın ortalarında bağımsız bir ülke kimliğine kavuşmuştur. On yedinci yüzyıl boyunca Hollandalılar, dünyanın her bölgesiyle ticarete girmiş; ülke, Avrupa'nın serbest ticaret bölgesi haline gelmişti. Kuzey Amerika'da New Amsterdam, Asya'da 'Hollanda Doğu Hindistan Şirketi'<sup>2</sup> kurulmuştur. İlk olarak Osmanlı Devleti'nden ithal edilen laleler, o tarihlerden bu yana Hollanda'da bir tutku haline gelmiştir.

Çoğunlukla Protestan olan Kuzey Hollanda'da, İngiliz ayrılıkçılar ve Museviler de yaşıyordu. Deniz ticaret filosu ve İpek Yolu'na açılan limanları sayesinde varlıklı orta sınıfın yükselişe geçtiği bir ülke olmuştu. Aristokrasi olmadığı için Felemenk Kilisesi çok az sayıda ve değerinde resim alabiliyordu. Sanatçılar yapıtlarını orta sınıf mensuplarına satıyordu. Orta sınıfın satın almak istediği resim türü de genellikle portre ve manzara resimleriydi. Felemenk'te (Bugünkü Hollanda, Belçika ve Kuzeydoğu Fransa'ya eskiden verilen ad.) İtalya'da Barok resmin öncüsü Caravaggio'nun, oluşmasında öncülük ettiği üsluptan etkilenen sanatçılar arasında öne çıkan ve Felemenk sanatında ilk portre ressamı olarak da anılan Franz Hals, portre sanatını günlük yaşam konuları ile bağdaştıran yeni portre anlayışıyla kısa bir süre içinde özgür Flaman halkının saygın bir ustası haline gelmiştir.

Franz Hals, 1580-1666 yılları arasında oldukça güçlü bir yaşam sürdü. Rubens kuşağındandı. Protestan olduğu için Felemenk'ten ayrılmış Hollanda'nın Harlem yöresine yerleşmişti. Avrupa resminde, günlük yaşamda insan yüzüne yansıyan belli bir an gerçekliğini (Carpenter, 1982: 205) işlek bir fırça ustalığı ile ele geçirme virtüözlüğü, Franz Hals'in öncülüğüyle başlamış, kısa zamanda yayılıp belirgin bir gelenekselleşme sürecine girmiştir. Hals'in bu bağlamda örnek gösterilen portreleri arasında, 1626-1630 yılları

arasında yaptığı *Sarhoş Komedyen ve Su İçen Çocuk* (Resim 5) gibi resimler de yer alır.



Resim 5. Franz Hals 'Su İçen Çocuk'1628-30., Tuval üzerine yağlıboya, Gemaldegalerie Museum Schwerih

Bu tür portreler, Barok gerçekliğin ele geçirilmesinde ileri bir adım olarak nitelenirler. Çünkü bu portrelerde izleyici, zamanın her anında farklı bir gerçekliği keşfetmekte; doğalcı (natüralist) görünüşün mantıksal açıklaması, gelip geçici bir anın betimlemesine dönüşmektedir. Hals'in kişisel üslubuna özgü bu başarısının sırrı, onun, portrelerine esas olan anlık duruşa devingen bir ifade vermek yönündeki tutkulu tavrında gizlidir. Portrelerin ince ayrıntılarına girmeyen, görünen ifadeyi geçişli ve devingen bir hale getiren ressamın amacı, Kuzey Rönesans ustalarının, modelin karakterinin esası olarak aldıkları *dokunulabilir ve durağan üç boyutlu gerçeklik* algısını yansıtmak değil; modelden yansıyan ışığın bütünlük izlenimini ustaca kaydetmektir. Bu, örneğin, Holbein'in *Thomas More'un Portresi* (1527) ile taban tabana zıt bir yaklaşım ve ifade ediş tarzıdır. Holbein'in bu resminde yüzey üzerindeki hacimler ve ayrıntılar, bütünlük ışık algısından çok daha önemlidir. Hals'in bütünlük algıyı yansıtmaya yaklaşımında ayrıntı ve gözlem yeteneğini göstermeye yönelik bir çaba

yoktur. Portreye yaklaşıldığında *işlek bir fırçanın bıraktığı sakar darbeler* halinde de algılanan amorf biçimler, portreden uzaklaştıkça modelin bütünleşik bir görünümüne dönüşmektedir.

Hollandalı ressamın esas hedefi, genellikle belli konularda uzmanlaşmak ve orta sınıf koşullarında ortaya çıkan sanat düşüncesi ve zengin orta sınıf (burjuva) ideallerine uygun talepleri, her yönüyle karşılamaktı. Hals, bir portre ressamı, Van Goyen bir manzara ustası, ve diğerleri de, bir yönüyle, orta sınıf ideolojisine kur yapan çeşitli konuların, enteriyör ve *genre* (janr) resminin ustalarıydı. Örneğin, Hals gibi Rembrandt van Rijn de bir portre ressamıydı. Tüm yaşamı boyunca, desen ve gravürlerin yanında, olağanüstü bir motivasyonla insanların diğer insanlarla göreceliği konusunda resimler yaptı. Çok az sayıda sanatçının dini konularla ilgilendiği Hollanda'da, bu alanda da önemli bir yer tutmuştu. Bir manzara ustası olarak uzamın sonsuzluğu içindeki doğal formların yapısına, ışık ve atmosferin felsefi devinimlerine, bir Barok dramaturgu tavrıyla ifade veriyordu. Sanat eğitimini klasik ustalardan farklı bir programla tamamlamış, Leyden Üniversitesi'nde bir süre Beşeri Bilimler (Hümanite) öğrenimi görmüştü. Klasik ustalar gibi antikiteyi<sup>3</sup> incelemek üzere İtalya'ya gitmemiş; kendi ülkesinin dramatik ve melankolik derinliğindeki büyümlü atmosferi keşfetmeye yönelmişti. 1624-1625 yılları arasında Hollandalı sanatçı Lastman'dan resim dersleri alan sanatçı, hocasının tarihsel ve dini konulardaki dramatik ve egzotik yaklaşım ustalığını, kendi kişisel üslubuna adapte etmekte gecikmemiştir. Lastman, Hollanda Manieristlerinin öğrencilerindendi. Yüzyılın başlarında Roma'ya gitmiş, Caravaggio'nun dramatik ışık-gölge anlayışı ile Annibale Carracci'nin eklektik klasikçi tavrının etkisindeydi. Kuzeyli sanatçıların birçoğu, Caravaggio'nun ışık-gölge oyununa bağlı bu tür realizmine öykünüyor diğer Hollandalı sanatçıların işlediği konulara yöneliyordu. Sanat kişiliğinin ilk döneminde Rembrandt da daha çok Kuzeyli sanatçılardan etkilenmişti (Bkz. "Aziz Matthew'nün Ziyareti", Le Havre Güzel Sanatlar Müzesi). Teerburgghen'in canlı, parlak ve zengin ifadeli üslubu da Rembrandt'ı çok etkilemişti. Daha yirmi bir yaşındayken, 1637 yılında, halen Berlin'de,

Staatliche Müzesi'nde bulunan "Sarraff" konulu tablosunu yapmıştı. 1631 yılında Leyden'den Amsterdam'a taşınan sanatçı burada atölyesini açmıştı. Birkaç öğrencisi de vardı. O dönemlerde Amsterdam, dünyanın en zengin ve kalabalık bir kentiydi. Heterojen ve kozmopolit bir nüfus yapısına sahipti. Birçoğu tüccar olan kent sakinleri, ticaretin yanında, kültürel yaşamda da etkin bir rol oynamaktaydı. Kent sakinleri özellikle tiyatro etkinliklerini destekliyor basın-yayın işlerinde kurumsallaşmaya çalışıyordu. Rembrandt, "Doktor Nikola Tulp'un Anatomi Dersi" konulu grup portre siparişini bu dönemde almış ve tamamlamıştır (Kelder, 1970: 5-40).



Resim 6. Rembrandt 'Doktor Tulp'un Anatomi Dersi', 1632. 169.5x216.5 cm. Tuval üzerine yağlıboya. Mauritshuis Müzesi Lahey

On yedinci yüzyılda Hollanda ressamının birçoğu portre sanatçısıydı. Kraliyet ve Aristokrasinin koruyuculuğundaki İngiliz, Fransız ve İspanyol ressamlarından farklı olarak Hollandalı ressamlar, portre siparişlerini saraydan değil, zengin orta sınıftan alıyordu. Genellikle belli bir derneğe veya meslek örgütüne (lonca) bağlı burjuva sanat çevresi arada sırada, bireysel portre dışında grup portreleri de yaptırmaktaydı. "Dr. Nikola Tulp'un Anatomi Dersi" (Resim 6), bu tür portreler içinde özgün bir yer tutmaktadır. Kompozisyonda, izleyici dâhil, herkesin dikkati Dr. Tulp'un işaret ettiği noktaya yöneliktir. Tabloda, kırık/kahverengi fon üzerinde, kırmalı dantela ile süslü beyaz yakalı figürlerle, oldukça ilgi çekici bir

karşıtlık düzeni sağlanmış; figürler arası espas ışık renk ve uyum sorunu ustalıklı çözümlenmiştir. Sanatçının, bu tablo dışında üç ayrı grup portre çalışması bulunmaktadır. Rembrandt'ın Grup portreleri içinde, "Manifaturacılar Loncası Üyeleri" konulu yapıtı ikinci sırayı alır. Ünlü yönetmen Peter Greenaway'ın "I Accuse" isimli kurmaca/belgesel filmine konu olan "Amsterdam Milisleri" (popüler adı "Gece Harekâtı/Gece Bekçisi) de bir grup portre projesidir. Kuşkusuz tür grup portreleri de on yedinci yüzyıl zengin orta sınıf mensuplarının idealleri ve ideolojilerinin göstergesi sayılıyordu. Öyle ki bu tür resimler, temsil ettiği meslek kuruluşunun itibarını yükseliyor, betimlenen kişilere belli bir saygınlık isnat ediyordu.

### Yeni Klasikçilik

Yeni-Klasikçilik düşüncesi, Avrupa'da onsekizinci yüzyılın ikinci yarısından sonra Rokoko'ya<sup>4</sup> tepki olarak doğmuştur. Geç-Barok tarzı ile klasik antikite zevk ve üslubu yeniden canlandırma, Yunan mitolojisinden yararlanma amacını güden bir akımdır. Bu terimdeki "klasik" sözcüğü, Antik Yunan sanatının klasik dönemine (M.Ö. 5.yüzyıl) atfen kullanılmakla birlikte, konunun içeriği ve anlam katmanları itibarıyla, Roma'nın görkemli uygarlığına ve o dönemlerde yapılan heyecan verici arkeolojik bulgulara da işaret eder. Bu bağlamda özellikle, M.S. 79'da Vesuvius Dağı'nın volkanik külleriyle örtülen Pompei (Herculanium ve Peastum) kazılarında, Adam Kardeşler'in eserleri ile Atina'daki diğer arkeolojik araştırmalara gönderme yapmaktadır. Akımın esas propagandacısı Alman sanat tarihçi Winckelmann ve ressam Anton Raphael Mengs'tir (Resim 7) Ana merkez, Mengs'in 1752'de kendi resim atölyesini de açtığı Roma'dır. Bu atölye, yeni düşüncenin yayılması için düzenlenen bir giriş salonunu da içeriyordu. Sıradan uzman ve amatör ilgililerin dışında bu fuayedeyde, Amerika'dan Benjamin West, İngiltere'den Dance, Holland, James Barry, Gavin Hamilton, Adam Kardeşler, İsviçre'den Angelica Kauffmann, Viyana'dan Natoireve Fransız'dan Quatremere de Quincy gibi önemli ressam ve heykeltıraşların eserleri sergilenmiş; yeni-klasikçiliğin ana problematiği, dönemin uluslararası Roma sanat çevresinde ince ayrıntıları ile tartışılmıştır.



Resim 7. Anton Raphael Mengs, 'Parnas Dağı' (güzel sanatlar tanrıçalarının dağı), 1761. Fresko, Villa Albani, Roma.

Anton Raphael Mengs tarafından, 1761'de Kardinal, Alessandro Albani'nin siparişiyle, Villa Albani'nin tavan freskusu olarak yapılan bu çalışmada: Ortada başında defne çelengi ve elinde lir olduğu halde sanatın koruyucu tanrısı Apollon, onun solunda oturur halde hatıraların Titan'ı Uranus ve Gaia'nın kızı Mnemosyne ve sağında ilham perileri Clio (tarih), Erato (aşk şiiri), Euterpe ( lirik şiir) ve Terpsichore (dans ve şarkı) figürlerinin tasvir edildiği görülmektedir.

### İtaat, Güven ve Devrim İdeolojisi

Mengs iyi bir öğretmen, aynı zamanda etkili bir konuşmacıydı. Kendi şöhretini; "Büyük Tarz" (Grand Manner) adını verdiği idealize edilmiş estetik stiline borçluymuştu. Kompozisyonda durgunluk, yalınlık ve soylu-görkemlilik gibi sahici/otantik öğeleri, Rafael'den, Corregio'dan Titian, Belvedere Apollonu, Medici Venüsü, Laocoon Grubu heykeli ile Roma İmparatoru Hadrianus'un genç sevgilisi Antonius gibi ilk-örneklerden almaktaydı. Devrim sanatçılarının da içinde bulunduğu bu tümel propaganda sürecinde Fransız Devrimine karşı duyulan aşırı hayranlık da giderek artmıştı. Gerçekte, 19. Yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan sosyal ve ekonomik gelişmeler, siyasal olaylar, Fransız Devrimi'nin öngördüğü eşitlik, kardeşlik, insanlık ülküsü (Liberté, égalité, fraternité) gibi kavramlarla pek bağdaşmıyordu. Ama yine de, devrim sanatçılarının en büyük ülküsü Roma'yı hedef almaktaydı. Nitekim Devrimi takip eden ilk iki yıl içinde yapılan *Horatilerin Yemini* isimli bir yapıtı (Resim 8), Fransız ressam David'i şöhretinin doruğuna ulaştırmıştı. Biçimsel görünüşünü saf dışı bırakacak düzeydeki ideolojik

yönüyle ilgi odağı olmuştu. Resimde önemli sayılan şey, aktüel anlamda, devrimle birlikte ortaya çıkan sosyal ve ekonomik gerçekliğe değil; Romalıların vatanlarına bağlılıklarına öykünmekti (Osborne, 1971: 768). Oysa bu yeni vatanseverliği doruğuna çıkararak inanç ve düşüncelerin hiçbiri Roma çağına ait değildi. Bu fikirler, Fransa'nın kendisini açgözlü bir komşuya ya da yabancı bir feodal prence karşı korumak zorunda olduğu rutin koşullarda değil; monarşiye karşı düşünce ve eylemlerin Avrupa'da boy gösterdiği Napolyon Savaşları döneminde ortaya çıkmıştı: Fransa verdiği bu kavgada sanat kurumunu, bir siyaset sosyolojisi geliştiren Montesquieu'nun şan ve şerefe dayalı düşünceleri doğrultusunda ustaca kullanıyordu.



Resim 8. Jacques-Louis David 'Horatius Kardeşlerin Yemini' 1784. Tuval üzerine yağlıboya, Louvre Müzesi.

Avrupa sanatında Rokoko geleneği, Jacques Louis David'in bu tablosuyla sona ermiştir. Bundan böyle Yeni-Klasikçi resamlara göre, usla kavranabilir evrensel değerlere yönelmek, sanatta Roma ideallerine, devrim ve yurtseverlik ülküsüne vurgu yapmak gerekiyordu. Ancak, Fransız Devrimi'nin gerçekleştiği yıllarda, Fransa'da resim sanatı birbirinden bağımsız birçok eğilimi de sürdürüyordu. Duyumsal ve renkçi Rokoko geleneği (Fragonard) bir ölçüde devam ediyor, Duygusalılık (Greuze) ve burjuva natüralizmi (Chardin) gibi ekoller ülkede zengin bir sanat ortamı oluşturuyordu. Varlıklı orta sınıfın tırmanışa geçtiği bu dönemde etik değerler sarsılmış, özgürlük, vatan aşkı,

milliyetçilik gibi kavramlarla, bir nevi Helenizm felsefesi sayılan Stoacılığa<sup>5</sup> yönelik düşünceler gelişip serpiliyordu. Fransız devriminin resmi ressamı ideolojiyi destekleyen sanatçılardı. Nitekim *Horatilerin Yemini* ya da *Horati Kardeşlerin Yemini* adlı resim de Fransız devriminden sadece birkaç yıl önce yapılmıştır. Yapıldığı yerde, Roma'da çok beğenilmiş, daha sonra Fransa'da da büyük bir ilgiyle karşılanmıştı. Gerçekte Horatius bir Fransız değil Romen destanlarında Etrüsklere karşı yapılan bir savaşta, tugayını kahramanca savunan bir generaldir. *Horatilerin Yemininde* ortaya konulan ideoloji cumhuriyetçilerin ödün vermeyen his incelikleriydi. Aslında bu resim, bir ihtilalin yakında vuku bulacağını önceden haber veriyordu. Kraliyet tarafından siparişle yaptırılmıştı. Oysa kast olunan şeyin aksini söylüyormuş gibiydi. Resmin konusu, Corneille'nin bir trajedisinden ilham alınarak işlenmiştir.

David'in yorumu bir tür Neo-Klasikçi Barok'tur. Resimde, abartılı bir tiyatro sahnesi, durgun (dingin) bir kompozisyon kurgusu ile çözümlenmiş; figürlerin duruşu, düzenli kemer çizgileri, giysi kıvrımlarının statik katmanları gibi öğelerle, ağır başlı, vakur, ciddi ve resmi bir ortam yaratılmıştır.

David'in, resimde konu dışı öğeleri ihtiyatlı kullanması, renkleri ikinci plana itip deseni öne çıkaran kesin tavrı, bu yeni üsluba uygun düşüyordu. David resimlerinde; doğruluk, dürüstlük, sadelik, göreve bağlılık gibi Stoacı fedakârlığa, katı ve kusursuz toplumsal fazilet ve hassasiyetlere, Romantik kavram hatasıyla tartışmasız bir Roma hayranlığına katkıda bulunan tarihsel gerçeğe, yeni bir ifade vermiştir (Osborne, 1971: 303).

David büyük bir devrim tutkunuydu. Devrim sanatçıları içinde seçkin bir yeri vardı. *Le Peletier'in Ölümü* (Halen, sadece P.A.Tardieu'nun [1786-1844] bir gravürü ile bilinmektedir), Avignon'da tamamlanmamış bir durumda sergilenen *Bara'nın Ölümü* (*Thae Death of Bara*) ve Brüksel'de bulunan *Marat'ın Ölümü* (Resim 9), adlı devrim şehitleri üzerine üç ayrı yapıtıyla Fransız Devrimi'nin coşkun bir taraftarı olmuştur. Bir devrimcinin ölümünü anıtsal bir biçimde görünür kılan David, bu eserlerindeki yeni-klasikçi geleneksel fedakârlık kavramında, Platon'un *Sokrat'ın*



*Müdafası* (Apology) isimli diyalogu örneğindeki antikite filozoflarının intiharına da bir tür atıf yapmak suretiyle, yapıtında bir anlamda, metinler arası bir etki, farklı bir algı diyalektiği yaratmaktadır.



Resim 9. Jacques-Louis David, 'Marat'ın Ölümü' 1793. 165x128 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Royal Museum of Fine Arts, Belçika.

### Romantik Devrim ve Romantik İdeoloji

Eleştirel sınıflamada, *romantik* ile *klasik* birbirlerine karşıt kavramlar olarak yorumlanır. Ancak her iki kavramın kökeni idealizm ve idealist sanattır. Yeni-Klasikçi akımda olduğu gibi romantizmde de fikir ve ideolojiler estetik varoluşun temelidir. Her iki akımda da en yüksek ideal aşırı istek ve tutkularından kurtulma yoluyla erişilen mutluluktur.

Romantik birey, Goethe'nin tiyatro yapıtının kahramanı *Faust* örneğinde olduğu gibi, öfkeli tatminsizliği ile sınırsız tutkularına mahkum olup kurtuluşunu aynı tutkular içinde gerçekleştiren insandır (Genç, 1989: 60-67).

Batı Avrupa'da bir toplumun davranışlarına yön veren etik ve estetik düşünceler bütünü olarak romantik ideolojiler, on sekizinci yüzyıl sonlarında İngiltere Fransa gibi sanayi toplumunda ve anamalcı/kentsoylu toplumun

kuruluş sürecinde ortaya çıkmış, 19. yüzyıl başlarında bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Romantizm, Yeni Klasikçi sanat kurallarına ve anamalcı toplumun siyasal öğretilerine bir tepki niteliği de taşır. Nitekim, Klasik öğretinin bütün kuralları, romantizmle birlikte yıkılmış, Latin ve Yunan edebiyatlarının etkisi iyice zayıflamıştır.

Edebiyat ve sanat dallarında veya toplumsal düzende romantik devrim, birdenbire gerçekleşmiş niteliksel bir değişme biçiminde de ortaya çıkmış olabilir. Ama yine de, sanat akımları ve yönelimlerdeki ani değişmelerin, eskimiş olanı kaldırıp yerine yepyenisini koymak gibi sıradan bir yenilikçilik şeklinde zuhur etmiş olamayacağı kesindir. Nitekim romantik sanat oluşumlarında birçok yönelimin eskiye duyulan özlemin ifadesi olarak ("Gotik Diriliş" biçiminde), karşı olunanın yerine eskinin ikamesi şeklinde gerçekleşmesi olasıdır. Romantik devrim, yavaş bir gelişim seyreden evrime karşıt olarak, yerleşik toplumsal düzeni keskin bir biçimde değiştirmeyi de içerebilir. Bu açıdan bakılınca romantik devrim, tarihsel süreçte demokrasi, aristokrasi ve monarşi arasında bir imtiyaz, dokunulmazlık oy verme hakkını ilgilendiren bir mücadele sürecidir (Marks-Engels: 34). Bu tür köklü dönüşümler toplumsal yaşayışta ve siyasal yapıda birdenbire gerçekleşen, temelli ayaklanmaları da kapsayabilir. Bu anlamda da romantik devrim, bir nevi hislerin etkisiyle, eski olduğu fark edileni yıkıp, yerine yeni olduğu *farz edileni* ikame etmektir.

Romantik antikapitalist eleştiri, işbölümü ve uzmanlaşmanın olumsuz yönlerini ele alır. Ağırlık noktasını insan gerçeğinin parçalanmasına yöneltir. Bu bağlamda yabancılaşma, insan ilişkilerinde ve sanattaki olumsuz yönlerine karşın, işbölümü, insan bütünselliğinin diyalektik gelişimine de yol açabilir. Buna göre, insanı parçalayan bu mekanik üretim ve otomasyon ne denli gelişirse, buna karşıt olan ve insan bütünlüğünü amaç edinen çağdaş düşünce ve sanat yönelimleri de o ölçüde gelişir. Gerçekte, kapitalist toplum düzeninin kuruluş sürecinde yıkılan aristokrasi ve büyüyen orta sınıf, kendi aralarında ortak bir beğeni ve tavır geliştirmiştir. İngiltere'de örneğin, sanayileşme sürecinde el sanatlarının ve mimarlığın zarar görmesine tepki gösteren aydınlar, Gotik dirilişin öncüleri ve yıkılan aristokrasiden

artakalanlardır. Nitekim, bu anlayışın yayılmasında Victoria Dönemi soylularının büyük çabaları olmuştur.

### Romantik Estetik

Romantik estetiğin karakteristik yönlerini belirleyen kavramlar *özgünlük, yaratıcılık, duygu, coşku, kurgu, keşfetme, şiirsellik, eros, esin, soyluluk ve yücelik* olarak sıralanabilir. Romantik estetikte sanat yapıtı, natüralizmdeki gibi bir ayna değildir. Mimesis kuramı ile ilişkili olmasına karşın, bu kuramı tüm yönleriyle açıklamaz. Ayna olarak kabul edilse dahi, yaratıcısının ruhsal imgesini yansıtan kendine özgü bir aynadır. Sanat, klasik anlayıştan farklı olarak burada bireysel duyguları ifade eden bir araçtır. İzleyici, romantik sanatta, sanat yapıtı aracılığıyla, sanatçının ruhsal tedirginliklerine, gerilimli ve coşkulu hallerine ortak olur. Konuya bu açıdan yaklaşırsa, ortaya çıkan genel yargı, her sanat yapıtının konusunun, sanatçının bizzat kendisi olduğu yolundaki yaygın bir sanat görüşüne dayanak oluşturur.

Romantik estetiğin ana kaynakları *insan ile doğa arasındaki mistik birliğin ifadesi* (Caspar David Fredrich), *Apollon-Diyonizos* (akıl ve coşku) *ikilemi; hayal ile gerçek arasındaki çatışmalar* (Blake), ve buna bağlı olarak bir nevi *cezbeye kapılma duygusu* (Goya) ve *ölüm melankolisi* (mezcubiyet) olarak özetlenebilir.

### Romantik Akım

Romantik akım, akıl çağı ve klasikçilik akımına karşı bir tepki olarak doğmuştur. Klasikçiliğin, kuralcılığı bir tutku haline getiren analitik ruhuna yönelik bu tepkiler, Batı Avrupa'da anamalcı kentsoylu toplumun kuruluş sürecinde ortaya çıkmış, sanat ve edebiyatta, köklü dönüşüm ve bunalımlara yol açmıştır. Bu yeni üsluba karşı duyulan ilginin kaynağı, özellikle İngiltere'de on sekizinci yüzyıla kadar geri giden ciddi bir egzotik sanat ve el değmemiş doğa kültürü ve düşüncesidir. Örneğin, o dönemlerde, Londra'da, Uzak Doğu tapınaklarını (pagoda), Gotik mimariyi çağrıştıran villalar moda olmuştur. Yeni-klasikçi mimar Sir William Chamber'in Londra'nın Kew Garden semtindeki malikânesi; Ortaçağ maskaralıklarını konu edinen *The Castle of Otranto* isimli ilk *Gotik Diriliş* yönsemeli romanın yazarı Horace Walpole'un Strawberry Hill/Twickenham'da inşa ettirdiği

villası bu eğilimin ilk örneklerini oluştururlar. Öte yandan, Londra'lı seçkinler, çevresel tasarım/peyzaj mimarlığında, kendilerinceresmedilmeye değer ve yapmacıksız (natürel) bir manzara kültürünün tohumlarını atarak, daha önceki Fransız bahçelerine özgü doğal görünimleri, İngiliz bahçelerine uyarladılar. Bu uyarlamada sanayi uygarlığının; İngiltere'de sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan çevre kirliliğinin de etkileri olmuştur. Bir anlamda, sanayileşme ile birlikte oluşan çevre kirliliği, burjuva sınıfının sanat duyarlığını, doğal düzenin karşı konulmaz güzelliğine yöneltmiştir. Aslında, bu tür *pitoresk* (Picturesque) görünümlemler daha önceleri, Fransa ve Hollanda'da (Felemenk ülkesinde) belli bir ilgi alanı oluşturmuştu. Fransız Claude Lorrain'le birlikte özgün bir sanat dalı olan manzara ressamlığı, Barok dönemden sonra, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl doğa algısı ve manzara sanatında, gerçeğin niteliğini araştıran ontolojik yaklaşımlara da yol açmıştır. Örneğin, Hollanda, Katolik bir ülke iken manzara resimleri sadece figürlü resimlere fon olmak maksadıyla yapılıyordu. Protestan olduktan sonra ise, manzara resmi de başlı başına bir sanat janrı olarak önemseniştir. Hollanda'da, anlatımcı, düşlemsel ve filozofik (sufi/sofistike) olmak üzere üç kategoride manzara resmi yapılıyordu. Bu bağlamda *Taşköprü* (Resim 10), Rembrandt'ın en dramatik doğa betimlemelerinden biridir. Resimde kara bulutlar altın rengi ışıklarla çarpışmaktadır. Sanki biraz sonra eskimiş taş köprüyü de bu dramatik karanlığa boğacaktır. Nitekim Rembrandt'ın amacı, sıradan bir doğa görünümünü Rönesans ustaları gibi katı ve ideal bir dinginlik/durgunluk içinde resmetmek değil; doğayı, atmosfer hareketleriyle değişen ışığın niteliklerini, anımsama ve imgelem öğeleri ile bütünleştirerek, konuyu bir oluşum süreci içinde göstermektir. (Kelder, 1970)

On sekizinci yüzyılın sonu ile birlikte, Romantik akım, devrimci bir görme duyarlığı ve yaşam tarzı ile birlikte gelişmeye başladı. Artık *duygu yoğunluğu* denilen şey her türlü kuralın üzerindeydi. İşçi sınıfına göre çok daha yüksek politik deneyime ve bilgiye sahip olan Batı burjuvazisi bu yoğunluğu çocukluk anılarında, garip ve mistik olan şeylerde, heyecan uyandırıcı ve egzotik görünümlemlerde aramaya başlamış; doğa sevgisi, manzara resimlerine olan ilgiyi

büyük ölçüde artırmıştı. Daha önceleri, örneğin on yedinci yüzyılda Claude Lorrain ve Felsefi-melankolik-egzotik boyutları ile Rembrandt gibi Hollanda ustaları tarafından ele alınan doğa betimlemeleri, on sekizinci yüzyılda, başlı başına bağımsız bir sanat dalı olarak gelişimini sürdürdü.



Resim 10. Rembrandt: 'Taş Köprü', 1638 (Barok manzara). 29.5x42,5 cm. Ahşap panel üzerine yağlıboya. Rijksmuseum, Amsterdam

Bu anlayış, özellikle bireysel imgelerin de içinde yer aldığı manzara yorumlarında, insan doğa bütünleşmesine içselleştirilmiş, tasavvufi bir ifade vermiştir (Harris, 1973: 119). Romantik manzara resimlerinde sıkça karşılaşılan fantazyanın, mistik doğa kavrayışının ya da insanın doğa ile mücadelesini simgeleyen maceralı kurtuluş sahnelerinin kaynağında yer alan temel düşünce ve ideallerden biri de budur.



Resim 11. Thomas Gainsborough, 'Bay ve Bayan Andrew' 1748, 69.8 x 119.4 cm. Tuval üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra

Örneğin, bir portre ressamı olarak da şöret

yapmış bulunan Thomas Gainsborough (1727-1788), İngiltere manzaralarını tüy dokunuşlu *pitoresque* tarzıyla betimliyordu. Ressamın *Bay ve Bayan Andrew* (Resim 11), isimli eserinde, bir ağaca serbestçe yaslanmış bir durumda poz veren Bay Andrew, alçakgönüllü bir tavırla, avlanmaya ara vermiştir. Arkasında sakin ve huzurlu bir kır görünümü, figürlere derin bir perspektif oluşturmaktadır. (Harris, 1973: 119). Burada yaratılan karşı konulmaz duygu (eros/sevgi) nitelik ve içerik olarak Antik Yunan ve Roma'yı örnek alan yeni-klasikçi duygudan oldukça farklıdır. Nitekim antikitede insanı ideaların bilgisine götüren (eros) burada, bir "idea" değil, somut bir varlıktır. Mutlakliyetin çökmesiyle Avrupa düşüncesinin tipik bir özelliği olan "...alışkanlık yoluyla kurulmuş eklemlemelerin görünürdeki aşıkırlığından kopuşu" (Laclau, 1985: 10) sürecinde egemen ideoloji olarak toplumun soyut koşullarını tanımlayan kavramlar Platon'un mağarasındaki seslerle gölgeler arasındaki ilişki gibi çözülmeye yüz tutmuştur. Burada, duyularımızla algıladığımız her şey Platoncu bir hayal değil; insan, ağaç, fırtına, güneş, toprak ve bulut gibi sonsuzluğa doğru akıp giden bir realite, bir gerçeklik düzenidir.

Gainsborough'un tersine doğal düzenin cazibesini fırtına ve coşkulu maceralarda arayan ressamlardan biri İngiltere'de Turner, Fransa'da Gericault'dur. Sanatçı bu duygularını *Medusa'nın Salı* (Resim 11), isimli belgesel nitelikli bir yapıtında romantik bir tavır ve aksiyon içinde aktarmıştır. *Medusa*, Fransız donanmasına bir bayrak gemisiydi. 1816'da Senegal'in sömürgeleştirilmesinde Saint Louis Limanı'na doğru yola çıkmış, 400 yolcusuyla Afrika kıyılarında seyrederken akıntıya kapılmıştı. Kral XVIII. Louis'ye yakınlığı ile bilinen kaptan, az sayıdaki filikalara krala yakın olan soyluları almış, 150 deniz askeri ise firkateynle birlikte batmıştır. *Medusa'nın* 150 askerle birlikte sulara gömülmesi, büyük yankı uyandıran utanç verici bir olay; ulusal bir skandaldı. Gericault bu yapıtında, Titanic'ten sonra en büyük deniz faciası sayılan bu olayın ardından, kaptanın yolcuları ve mürettebatı ölüme terk edişini dramatik bir ifade ile yansıtmaktadır. Gericault'un bu çalışması, Eugène Delacroix'nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* isimli yapıtında, ölmekte olan insan figürleri üzerinde de etkili olmuştur.





Resim 11. Theodore Gericault, 'Medusa'nın Salı', 1819. Tuval üzerine yağlıboya. 491x716 cm, Louvre Müzesi

### Romantik İç Tepi ve Gotik Diriliş Romantizmi

Romantik akım on sekizinci yüzyıldan başlayıp günümüze dek uzanan toplumsal değişmelerin kaynağıdır. Aydınlanmacı entelektüalizme, Endüstri Devriminin ilk dalgasında mekanik üretimin yol açtığı yabancılaşmaya, ezilen proletaryaya karşı ayrıcalıklı burjuvanın yükselişle birlikte ortaya çıkan murdar (bakımsız) kentsel çevre ile materyalizme bir tepkidir. Romantik içtepinin manifestosunu (sanat yapıtlarında dışavurumunu); Hıristiyan dini değerlere yeniden duyulan saygı ya da *Gotik Diriliş*, kurallara aykırılık, başkaldırı, öznellik, ölüm melankolisi, ütopya ve varoluş tutkusu gibi kavramlar içinde incelenebilir.

Sanat ve mimarlık tarihinde *Gotik Diriliş* (Gothic Revival) duyarlığı, İnanç Çağı'na özgü din ve ideolojilere, anakronizme, nostalji ve melankoliye (meczubiyet) işaret eder. İngiltere'de Dante Gabrielle Rozetti'nin öncülüğünü yaptığı Ön Rafaeloculuğun bir uzantısı olarak da bilinen bu duyarlığın ideoplastik göstergeleri (yıkık katedral, eskimiş taş köprü vb.) 17. Yüzyılda Rembrandt'ın sufi (sofistike) manzara romantizmi kapsamında ayrıca incelenebilir. Bu yaklaşımla, *Klasik* ya da *Gotik* olarak nitelenen bir tapınağın zamanla eskimiş görünümü, eski çağlardan kalmış bir yapıda (harabe) – özgün dönemdeki uyumlu bütünlüğünü yitirmiş olduğundan – romantiktir.

### Romantik Başkaldırı ve Sanat (Romantik Üslup Özellikleri)

Fransa'da bütün liberallerin güç kazanmasına yol açan Temmuz 1830 Devrimi ile restorasyon sürecinde Avrupa'da kuvvetlenmiş olan mali burjuvazi, iktidarı ele geçirmiş; İspanya ve Portekiz'de liberal anayasalar yürürlüğe girmiş; Belçika, Hollanda'dan bağımsız bir ülke olmuş; Polonya ve Rusya'da, Avusturya tarafından bastırılan milliyetçi ayaklanmalar patlamış Almanya devrimci hareketler, İngiltere'de ise dünya-daki ilk büyük işçi hareketi olan *Çartizm* büyük bir ivme kazanmıştır.



Resim 12. Eugene Delacroix 'Halka Önderlik Eden Hürriyet' 1830. 260x325 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Musee du Louvre, Paris

Temmuz 1830 devriminden önceki yıllarda Paris biraz da romantik akımın giderek artan devinirliği (momentum) içinde çalkalanıyordu. Victor Hugo, romantik akımın manifestosu niteliğindeki ünlü tiyatro piyeslerinden birini (Chromwell) 1827'de yayımlamıştı. Guizot, Sorbonne Üniversitesi'nde Fransız tarihi dersini veriyor, Francois Rude, sürgünde olduğu Belçika'dan geri dönmüş, dönemin en şöhretli heykeltıraşı olmak yolunda ilk adımlarını atmıştı. Ressam Eugene Delacroix günlüğüne Shakespeare'in Hamlet'ini izlemek üzere Odeon Tiyatrosu'na gittiğini, oradan Victor Hugo ve Alexandre Dumas'yla tanıştığını yazmıştı (Marien ve Fleming, 2004).

Delacroix, hayatı boyunca resmi otorite ve müzeler

tarafından olumsuz bir tepki ile karşılanacağını bilerek akla karşı duyguyu, nesnellığe karşı öznelliği hedeflemiş, romantik bireyin oryantalizmi ve çaresizliği içinde, sınıf çatışmasına dayalı devrim ideallerinden vazgeçmemiştir.

Romantik akım, 1830 Temmuz Devrimiyle birlikte, giderek artan siyasal ayaklanma ve huzursuzluk dalgalarına karışmış ve 1848 Şubat Devrimine kadar baskın bir Fransız stili olmuştur. Bu sanat sitilinde özellikle romantizmin tarihinde, Delacroix'nın yaşamı ve eserleri arasındaki ilişki bütünlüğe vurgu yapılır. Nitekim, sanatçının yaşadığı dönemle bütünlüştüğünü vurgulayan en somut örnek olan *Halka Önderlik Eden Hürriyet* (Resim 12), ya da bir diğer deyişle *Halka Yol Gösteren Özgürlük* isimli yapıtı, o muhteşem Temmuz günlerinin kıskırtıcı politik mesajını taşımaktadır. Kral Louis Philippe kendisini tahta getiren devrimi yaratan halkı hatırlatacak bir eser olarak bu yapıtın Luxemburg Sarayı'nda sergilenmesini uygun görmüştü, ancak sadece birkaç ay sarayda kalabilmiş, 1874'te Louvre Müzesi'ne alınmıştır. Yapıt bu politik mesajını, özgürlüğün alegorik figürleriyle vermektedir. Devrim idealleri anlatımını bu *özgürlük* figüründe bulur. Bir Akdeniz tanrıçasının kendi kendini salıvermiş durumu yerine, devrimin enerjik reaksiyonu içinde betimlenen *özgürlük* figürü, süngülü tüfek ile Cumhuriyetin üç renkli sancağını rahatça taşıyabilen bir anatomik yapıya sahiptir. Yarı çıplak göğüsleriyle, narin bir *sensüaliteye* hiç de ihanet etmeyen bu figür güçlü adımlarla ilerlemektedir. Jacques-Louis David gibi devrimi yücelten, Roma ihtişamına benzer bir etki yaratmak yerine, Delacroix, bu öncü kadın figürünü, klasik tanrıça profili ve özgürlüğe işaret eden Frigya başlığı ile otantik bir kişilik olarak betimlemiştir. Daha önceleri, birçok sanatçının imgeleştirdiği gibi, olay üzerinde kanatlarını hareket ettirerek durmağa çalışmıyor; devrimci insanlara, yol gösteren, barikatları aşan ve ayakları yere basan aktüel bir tanrıça olarak yer alıyor.

Romantik akımda, sanat geleneklerinden kesin bir biçimde kopma eğilimini Francisco Goya düzeyinde gösteren başka bir sanatçıya pek ender rastlanabilir. Goya'nın sanatı, sanatçının kendi düşünce ve duygularını daha dolaysız bir anlatımla ortaya koymaya başlamasıyla ciddi ve 'anti-dekoratif' bir nitelik gösterir. Giderek artan bu ruhsal ciddiyet ve

farkındalığın nedeni savaştır. İspanya, 1808 yılında Napol-yon orduları tarafından işgal edilmişti. Bu haksız işgale karşı koyan İspanyol gerillalarının çoğu, Madrid'in dış mahallelerinde toplatılarak kurşuna diziliyordu. (Hans, Ed. 1967) Goya böylesi bir sahneyi canlandıran *Madrid'te 3 Mayıs* adlı yapıtında, olayı, mekanik ve ruhsuz bir aksiyon içinde gösterir. İnfaz mangasını oluşturan askerlerin duruşu ve teçhizatı, aynı seviyede birbirlerine paralel bir biçimde yer alan uzun namlulu tüfeklerle bu anlatım daha da güçlü kılınmıştır. Sanatçı bu yapıtında sadece Rokoko geleneğini geride bırakmakla yetinmemiş, Rönesans ve Barok kompozisyon şemasından da uzaklaşmıştır. Tiepolo'nun savaş resimlerinde görülen tersine Goya bu yapıtında (Resim 12), kurşuna dizilen milisleri, iskeletsiz bir yığın olarak, adeta bir eskiz biçiminde betimlemiştir. Bu yalın ve doğrudan anlatım, kaskatı kesilmiş infazcı askerlerde olduğu gibi, dikkatimizi olayın bizzat kendisine çekmekte, infazın o merhametsiz mesajını bize ulaştırmaktadır. Goya'nın buradaki amacı, sanki bu olayı bir raportör gibi anında nakleden bir savaş muhabiri gibi davranıp resmin oluşum sürecine coşkulu ve dramatik bir etki vermektir. (Symmons, 2006)

Yaşadığı çağın bu tür olaylarına tanık olan Goya, sırasıyla İspanya'nın en parlak günlerine ve ülkeyi temelden sarsan buhranlara tanık olmuş ve sanat yaşamı boyunca bu iki karşıt dönemi eşzamanlı bir biçimde yansıtmıştır. Onun



Resim 12. Francisco Goya 'Madrid'de 3 Mayıs' 1808. Tuval üzerine yağlıboya 268x347 cm. Prado Müzesi, Madrid.



Resim 13. Francisco Goya, 'Cadılar Günü' (The Witches' Sabbath) ve Büyük Erkek Keçi (The Great He-Goat), 1821-1822, Tuval üzerine yağlıboya, 140.5 x 435.7 cm., Prado Müzesi, Madrid.

son dönem yapıtları, “savaşların ve insan çılgınlıklarının ezip durduğu İspanya'nın dramatik yazgısına” (Gombrich, 1995: 488) bir tepki, en içsel görüntüleri bile aktarma özgürlüğü'nün bir anlatımı olarak, çağdaş sanat çevresinin de ilgi odağı olmuştur.

Madrid varoşlarındaki evinde yer alan “Cadılar Günü” (Resim 13), isimli tablosunda horizontal bir format içinde gösterilen şeytanlaştırılmış yaratıklar kümesi şeytanı kişileştiren erkek keçi ile arkası dönük beyaz başörtülü cadıya (He Goat) fon oluşturmaktadır. (Gudiol, 1985: 124). Renkler içine Van Dycke kahverengi katılmış siyah/beyaz valörlerle sınırlı kılınmıştır. İnsanca olmayan şeytanla temsil edildiği gibi, hayvan formunu taklit eden buruşuk yüzlü çömelmiş kadınlarla bir iç savaş fenomeninde (algısında) tanık olunan kimliksizliğin gizil gücü ve korkusu ifadelendirilmiştir.

Romantik ideoloji, birbirlerinden bağımsız birçok duyarlık formu ve sanat tekniklerinde de kendini belli eder. Ayn Rand (1971) *The Romantic Manifesto* adlı kitabında romantizmin temel sorunsalının – Aristoteles'e bir göndermeyle – “şeylerin nasıl oldukları değil, nasıl olabileceği ya da olması gerektiği” meselesi olduğunu söyler. Bu dünya görüşü birçok ressamın yapıtlarına bir tür *iç gözlem* (deruni murakabe/introspection) biçiminde yansımıştır. Örneğin, İngiliz ressam William Blake ve Samuel Palmer'in, romantik nitelikli baskı-resim yapıtları içsel görseelliğin renkli gravürlerini olarak nitelenebilir. Manzara resimlerinde, harabeler

ve kurumuş ağaçlı ormanların alacakaranlık görünümünü (Resim 14), melankolik bir ölüm sessizliği içinde betimleyen Alman ressam Caspar David Friedrich, bu *introspeksiyonu* Mistik bir doğa kavramı, yokluğa ve hiçliğe akıp gitme duygusuyla ifadelendirir. Ön-Rafaelloclardan sonra Ortaçağ duyarlığını yeniden içselleştiren ustaların yapıtlarında, baskın bir motif olarak öne çıkan gönül üzünlüğünü de bu tür bir romantik dünya tasarımına işaret eder.

Akademi'nin resmi sanatını önemsemeyen İngiliz ozan ve Ressam William Blake (1757-1827) kimilerine göre tam bir çılgındı. Çağdaşlarından sadece birkaç kişi ona inanmış ve onu sefaletten kurtarmıştır. Kendi şiirlerini asit baskılarla (gravür) resimleyen Blake, bir pergelle Dünya yuvarlığını ölçen ihtiyar figürlü tablosunu, Londra'nın Lambeth semtinde



Resim 14. Caspar David Friedrich 'Meşe Ormanında Manastır' 1809. Tuval üzerine yağlıboya 110,5x171cm. Charlottenburg Sarayı, Berlin.



yaşadığı sırada, bir merdivenin en üst basamağında gördüğü garip bir karartıdan esinlenerek yaptığı söylenir. Ama gerçekte bu yapıt, Kutsal Kitap'ta bilgelikle ilgili bir ayeti tasvir eder. Pergelle uçurumları ölçen figür aslında, Tanrı'nın görkemli görüntüsü, yaratılış imgesidir. Michelangelo'nun Kutsal Baba imgesine benzemektedir. Blake'e göre bu figür, Tanrı değil *Urizen* adını verdiği bir yaratıktır (Resim 15). Çünkü ona göre, Tanrıdan önce *Urizen* vardı. Dünya kötülüklerle dolu bir âlem olduğu için *Urizen*'i de çirkin sayıyordu. Belki de, Blake'in görüşü ve hayal gücünü belirleyen şey onun felsefi ve gizemli eğilimlerinden başka bir şey değildi. Çünkü o bir Orta Çağ ressamı gibi özenli resim yapma endişesi içinde değildi. Düşlerindeki figürlerin anlamı o kadar özlü ve baş döndürücüydü ki, resim yaparken modele sadık kalmayı dahi umursamıyordu. İngiliz sanat yazılarına, ancak yüz yıl sonra giren ressam, aslında Rönesans'tan sonra, geleneksel ölçütlere tümüyle karşı gelen ilk sanatçılardan biriydi. Sanatçının konusunu seçme özgürlüğü onunla başlamıştır. İspanya'nın Napolyon savaşlarındaki dokunaklı kaderini, kişisel kâbuslarına biçim vererek tasvir eden Goya gibi o da, geleneğin parçalanmasında büyük bir rol oynamıştır. Bir filozof olarak ona *gizemli gerçekçi* (mystical realist) denilebilir. Duyularımızla algıladığımız evrenin, içinde ruhani bir gerçekliğin saklı olduğu sahte bir kılık olduğuna inanıyordu (Osborn, 1970: 138). Blake ve Goya'dan sonra, sanatçılar, o zamana kadar, ancak ozanların yapabildiği bir şeye kavuşmaktaydı. Artık, ressamlar, en içsel, en dokunaklı ve sofis-



Resim 15. William Blake, 'Urizen'in 1.Kitabı'ndan bir litografi (Blake, 1794).

tike görünüşleri ve gizem duygusunu aktarma özgürlüğünü elde etmişlerdi.

### Sonuç

Batı sanatında, birbirlerinden farklı mekân ve değişen zaman koordinatları içinde gelişip serpilen ve belli birtakım ilke ve konvansiyonlarla gelenekselleşmiş bulunan figüratif sanat oluşumlarını; gerçekte bir nevi idealar, inanç ve ideolojilere yönelik *introspeksiyonların* (iç gözlem) tezahüründen ibaret olduğu ileri sürülebilir. Ancak bunun için araştırmayı daha geniş bir biçimde ele almak, toplum ve sanatın ayrı niteliklerinden her biri üzerinde odaklanmak gerekmektedir. Sınırlı bir alan ve tarihsel dönem içinde yapılan bu inceleme ve araştırmada konu, bütünsel bir içlem ve maksat birliği içinde işlenmiştir. Bu bağlamda, figüratif sanat ürünlerinde anılan *ideoplastik* amaç fikir (*doksie*) ve dini görüşlere hizmet eden kavram ve hassasiyetleri, sanatçı ve yapıt örnekleriyle birlikte, aşağıdaki gibi sıralamak olasıdır:

- Açık form, sınırsız mekân, dramatik etki (Gianlorenzo Bernini: *Habbakuk ve Melek*).
- Azap, eziyet ve ölüm duygusunu çekici kılmak (Caravaggio: *Holofernes'in Judith Tarafından İnfazı*).
- Antikitenin evrensel çekiciliği, Yeni Klasikçilik (Anton Raphael Mengs: *Parnas Dağı*)
- Ölüm melankolisi, Romantizm (Caspar David Friedric, Goya).
- Latin ruhundaki Stoacı ciddilik, Cumhuriyetçilerin ödün vermeyen his incelikleri; soyluluk, yücelik, erdem, üstünlük (Jacques Louis David: *Marat'ın Ölümü, Horatilerin Yemini*).
- Romantik/dünyevi eros, doğal düzeni kutsamak (Thomas Gainsborough : *Bay ve Bayan Andrew*).
- Atılgan muhalefet duygusu (Timuçin, 1995). (Eugene Delacroix: *Halka Önderlik Eden Hürriyet*).
- Nostalji/Gotik diriliş: Erken romantizm, (Rembrandt: *Taş Köprülü Manzara*)
- Coşkunluk, maceraperestlik, tabiatla ölüm kalım mücadelesi, (Gericault: *Medusa'nın Salı*).
- Ortaçağ ve Hristiyanlığın saf ve idealize edilmemiş

*Arcadiası*, (Dante Gabrielle Rosetti: Ön Rafaelloculuk).

- Dekoratiflik ve Gerçek, dünyevi eros: Mehtaplı bir yaz gecesinde gerçekleşen aşk, Sonbahar yapraklarının dökülüşü.

- Devrimler ve özgürlük bildireleri ( Delacroix: *Halka Önderlik Eden Hürriyet*).

- Bohemizm, burjuva değerlerine karşı çıkma, başkaldırı ve öznellik (Franz Hals: *Sarhoş Komedyen*; Delacroix: *Halka Önderlik Eden Hürriyet*).

- Uzak ve bilinmedik yörelerin egzotik atmosfer içinde bireysel özgürlük arayışı (Blake: *Urizen*; Delacroix: *Halka Önderlik Eden Hürriyet*).

- Toplum gerçeğini, çözümleyici ve bilimsel bir yaklaşımla algılamakta güçlük çekmek.

- Doğa'yı sığınak olarak görmek, uzak ve bilinmedik yörelerin egzotik atmosfer içinde bireysel özgürlük arayışı, gizem duygusu (Caspar David Friedrich).

- Romantik birey'in oryantalizmi ve çaresizliği içinde, sınıf çatışmasına dayalı devrim idealleri: (Delacroix: *Halka Önderlik Eden Hürriyet*).

- Romantik antikapitalist özgürlük, eşitlik, insanlık ülkesü (Liberté, égalité, fraternité) düşüncesi (David: 'Horati Kardeşlerin Yemini'; Delacroix: *Halka Önderlik Eden Hürriyet* yapıtında Frigya (Phrygia) başlıklı Akdeniz tanrıçası.

## Notlar

1 Bu çalışmada ideoloji terimi egemen siyasi düşünme biçimi ya da bir toplumsal sınıfın tutum ve davranışlarına yön veren siyasal, hukuksal, dinsel ahlaki ve estetik düşüncelerle sınırlı olmayıp, "insanların örgütlü toplumsal eylemin ve özellikle de siyasal eylemin araç ve amaçlarını, - bu tür bir eylemin verili bir toplumsal düzeni koruma, değiştirme, yıkma ya da yeniden inşa etme amacı taşıyıp taşımadığına, bakılmaksızın - belirleme, açıklama ve doğrulamada kullandıkları fikirler kümesi" anlamında kullanılmıştır (Eagleton, 2005: 17-59).

2 *Vereenigde Oostindische Compagnie* adıyla, 1602 yılında kurulan ticaret şirketi, Hollanda Parlementsundan aldığı yetkiyle 21 yıl boyunca Asya'da tek başına koloni faaliyetlerini yürütme hakkını elinde bulundurdu. Dünyanın ilk çokuluslu şirketi olan bu kuruluş sayesinde Hollanda'lı tüccarlar, yaklaşık 200 yıl boyunca girişimlerini, Japonya ve Çin dahil, tüm Güneydoğu Asya'da genişlettiler.

3 Antikite (Fr. "antiquité") sözcüğü, tarihte İlk Çağ, antik devir" anlamıyla dilimizde yaygın kullanılmaktadır. Yazının icadından Ortaçağ'a kadar geçen süreyi kapsamına karşın burada, "Eski Yunan ve Roma sanatı" anlamında kullanılmıştır.

4 **Rokoko:** Onsekizinci yüzyılın başlarında, Fransa'dan, tüm Avrupa'ya yayılan bir dekorasyon anlayışı olup, XIV. Louis'nin görkemli (kasvetli/ tantanalı) saray ve kamusal mekan dekorasyonuna tepki olarak ortaya çıkmıştır. 'Geç Barok' ve Evcilleştirilmiş Barok' olarak da anılır. Rokoko'da, kibar, nazik, mutedil çizgi ve renk ahengiyle ortaya koyulan romantik / *escapist* atmosfer, Voltaire'in, sivri dili ve hazır cevaplılığı ile önyargılı ve adaletsiz monarşiye karşı verdiği özgürlük mücadelesiyle paradoksal bir karşıtlık oluşturmaktadır. Harris, Nathaniel (1973: 869). Anılan bezeme üslubunun ortaya çıkışı ve yaygınlaşma süreci, aşağı yukarı 1715-1775 yılları arasında Voltaire ve diğer Aydınlanmacı tarihçi ve düşünürlerin, Kilise ve sarayın önyargı ve adaletsizliğine karşı koyduğu özgürlük mücadelesiyle örtüşmektedir.

5 Stoacı fedakarlık/Stoacılık: Elealı Zenon tarafından (M.Ö. 331-264/Başka bir kaynakta M.Ö. 490-430) ortaya atılan maddeci bir doğa öğretisidir. Doğru düşünmek, duyumsamazlık (apatheia), duygulara kapılmama, her türlü acı ve haza karşı tepkisiz kalabilme gibi ilkelere dayanır. Bu öğretiye göre her şey mekandadır. Mekan, bir diğer mekan içinde sürüp gider. Hareketin gerçekliği konusunda Kıbrıslı Zenon'un ileri sürdüğü bu tür kanıtları Aristodan öğreniyoruz. En çok bilineni "Arşil'in (Archileus) Kaplumbağa İle Yarışı"dır.

**Kaynakça**

- Arnheim, Rudolf (1974). *Art and Visual perception*. University of California Press. Berkeley-Los Angeles-London
- Bockus,William (1974) *Advertising Layout and Typography*, Macmillian. New York
- Carpenter, James M. (1982) *Visual Art*, Hartcourt Brace Javonovich, Inc, London
- Fleming, W., Marien, M. W. (2004). *Arts and Ideas* , Wardsworth Publishing.
- Eagelton, Terry (2005) *İdeoloji*. Çev: Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları.
- Genç, Adem. (1997) “ Tarihsel Süreç İçinde Maniyerizm, Maniyerist ve Maniyere Terimlerine İlişkin Çağrışımsal Kavram ve Tanılayımlar”, *Genç Sanat* , Mayıs, s.14-17.
- Genç, Adem (1989) “Tümel Bir Akım Olarak Alman Ekspresyonizmi”, *Sanat Yazıları-II*. Hacettepe Üniv. GSF yayınları.
- Genç, Adem. (1983) *Dada/ Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir yöntem Araştırması*.YayılanmışDoktoraTezi.DokuzEylülÜniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir.
- Gombrich, E.H. (1995) *The Story of Art*. Phaidon. London.
- Gudiol, Jose (1985) *Goya*. Harry N. Abrams Inc., Publishers . New York.
- Hans, L.C.Caffe (1967) *The History of World Paintings*. Alpina Fine Arts. N.York.
- Harris, Nathaniel (1973) *Picture History of World Art*, The Hamlyn Publishing Ltd. London
- Kelder, Diane (1970) *Rembrandt van Rijn*. Mc Greaw-Hill Book company. New York London. Toronto
- Laclau, Ernesto.(1985). *İdeoloji ve Politika*. Belge Yayınları. İstanbul.
- Marx-Engels (1976). *The German Ideology*.Progress Publishers, Moscow.
- Nathaniel, Harris (1973) *Picture History of World Art*. Hamlyn. London.
- Osborne, Harold (Edit. 1971) *The Oxford Companion to Art*. Oxford University Press.
- Pevsner, Nikolaus (2005) .“Rönesans ve Manierizm” . (Çev. Levent Uysal).
- Pirim, Nurettin (Edit, 2005) *Rönesans'ın Serüveni/Kolektif Sanat* . YKY.
- Puglisi, Catherine (1998) *Caravaggio* . Phaidon.. London.
- Rand, Ayn.(1971) *The Romantic Manifesto*, Penguin Books
- Symmons, Sarah (2006) *Goya*. Phaidon Books.
- Schacht, Richard (1989); “Social Structure, Social Alienation and Social Change,” *Alienation Theories and De-Alienation Strategies*. (Ed.: D. Schweitzer and R. F. Geyer).
- Science Review Ltd., Middlesex; Zikreden: Gökhan Ofluoğlu ve Ozan Büyükyılmaz “Yabancılaşmanın Teorik Gelişimi ve Tarihsel süreç İçinde Farklı Alanlarda Görünümleri”. *Kamu-İş C:10*, Sayı:1/2008.
- Timuçin, Afşar. (1995) “Nietsche'nin Başkaldıran Dünyası”. *İnsancıl Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı:55.

**Görsel Kaynaklar**

- Resim 1.* Caravaggio, 'Holofernes'in Judith Tarafından İnfazi', 1598-99, 145x195 cm. Tuval üzerine yağlıboya. Galeria Nazionale d'Arte Antica. Plazzo Barberini, Roma.
- Resim 2.* Peter Paul Rubens 'Azize Catherine'in Nişanlanması' 1628. 562x402 cm. St Augustine Kilisesi, sunak masası (Altar), yağlıboya. Antwerp
- Resim 3.* Gianlorenzo Bernini, 'Habbakuk ve Melek'. 1655-61. Santa Maria del Popolo, Roma.
- Resim 4.* Gianlorenzo Bernini, 'Habbakuk ve Melek', 1655-61., ayrıntı Santa Maria del Popolo / Roma
- Resim 5.* Franz Hals 'Su İçen Çocuk'1628-30., Tuval üzerine yağlıboya, Gemaldegalerie Museum Schwerih
- Resim 6.* Rembrandt 'Doktor Tulp'un Anatomi Dersi', 1632. 169.5x216.5 cm. Tuval üzerine yağlıboya. Mauritshuis Müzesi Lahey
- Resim 7.* Anton Raphael Mengs, 'Parnas Dağı' (güzel sanatlar tanrıçalarının dağı), 1761. Fresko , Villa Albani, Roma.
- Resim 8.* Jacques-Louis David 'Horatius Kardeşlerin Yemini' 1784. Tuval üzerine yağlıboya, Louvre Müzesi.
- Resim 9.* Jacques-Louis David, 'Marat'nın Ölümü' 1793. 165x128 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Royal Museum of Fine Arts, Belçika.
- Resim 10.* Rembrandt: 'Taş Köprü', 1638 (Barok manzara), 29.5x42,5 cm. Ahşap panel üzerine yağlıboya. Rijksmuseum, Amsterdam
- Resim 11.* Thomas Gainsborough , 'Bay ve Bayan Andrew' 1748, 69.8 x 119.4 cm. Tuval üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra
- Resim 12.* Eugene Delacroix 'Halka Önderlik Eden Hürriyet' 1830. 260x325 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Musee du Louvre, Paris
- Resim13.* Francisco Goya, 'Cadılar Günü' [ *The Witches' Sabbath*] ve 'Büyük Erkek Keçi [The Great He-Goat]' 1821-1822, Tuval üzerine yağlıboya, 140.5 x 435.7 cm. Prado Müzesi, Madrid.
- Resim 14.* Caspar David Friedrich 'Meşe Ormanında Manastır' 1809. Tuval üzerine yağlıboya 110,5x171cm. Charlottenburg Sarayı, Berlin.
- Resim 15.* William Blake, 'Urizen'in 1.Kitabı'ndan bir litografi (Blake, 1794).



# Tasarımda İlham Kaynağı Olarak Kullanıcı Kaynaklı Fotoğraflar

Gökhan MURA \*

## Özet

Endüstriyel tasarım pratiği teknolojik ve toplumsal gelişmelerle değişirken başarılı tasarım yapabilmek için kullanıcı deneyimlerini anlamanın, onların bakış açılarını kavramanın ve onlarla empati kurmanın önemi daha çok anlaşılmıştır. Kullanıcı odaklı endüstriyel tasarım araç ve yöntemleri de kullanıcı deneyimlerini onların gözünden anlamaya çalışmak yönünde gelişmiştir. Tasarımda fikir üretme sürecinde kullanılan araç ve yöntemlerin önemli ortak özelliklerinden biri kullanıcılarından görsel yöntemlerle ve görsel olarak ifade edilebilecek şekilde bilgi toplamalarıdır. İnsanların bireysel bakış açılarını anlamının gitgide önem kazandığı tasarım pratiği içinde, İnternet'ten ulaşılabilen kullanıcı kaynaklı fotoğraflar, insanların gönüllü olarak kendi hikayelerini anlatmak için İnternet'e yükledikleri, kişilerin bireysel bakış açılarını yansıtan fotoğraflar oldukları için, fikir üretme sürecinde tasarımcılar için alternatif bir görsel ilham kaynağı olabilirler.

**Anahtar Sözcükler:** *Kullanıcı Kaynaklı Fotoğraf, Kullanıcı Odaklı Tasarım, Tasarımda Fikir Geliştirme, Endüstriyel Tasarım, Deneyim Tasarımı, Empatik Tasarım.*

## User-generated Photographs as a Source of Inspiration in Design

### Abstract

While the practices of industrial design is changing alongside the social and technological developments, it has been better understood that it is important to understand the user experiences and user's point of view and to build an empathic understanding of the users in order to be successful in design. The tools and methods employed in user-centred design processes also developed towards understanding user experiences from the user's point of view. Employing visual methods in collecting user information, collecting visual user information or information that could be expressed in visual forms, is one of the important common features of design ideation tools and methods. The user-generated photographs are voluntarily uploaded photographs of people's own narrations representing their individual points of views. In an era where it becomes more important to understand the individual points of views of people in design practice, the user-generated photos available at the Internet can be an alternative visual source of inspiration in design ideation.

**Keywords:** *User-generated Photographs, User-centred Design, Design Ideation, Industrial Design, Experience Design, Empathic Design*

## Giriş

Kullanıcı odaklı tasarım, endüstriyel tasarım pratiğinde kullanıcıların ihtiyaç ve arzularını ön plana çıkaran ve bunları karşılamaya yönelik yöntemlere öncelik veren bir anlayışı tarif eder. Günümüzde kullanıcı odaklı tasarım, sadece bir tasarım anlayışından öte tasarımda bir norma dönüşmüştür. Kullanıcı odaklı olmak, tasarım sürecinde kullanıcının perspektifini merkeze yerleştirmek tasarımın önemli bir gerekliliği haline dönüşmüştür. Mattelmäki (2008) bu durumu Ahola (1978) ve Dreyfuss'a (1974) referansla endüstriyel tasarımın geleneksel rolünün kullanıcının perspektifini göz önünde bulundurmak olduğu şeklinde ifade eder.

Kullanıcı odaklı tasarım pratiğinde, kendi içerisinde bir değişim gözlemlenmektedir. Dünya genelinde deneyim merkezli bir ekonomiye doğru dönüşüm eğilimi, tasarımcıları da kullanıcılara anlamlı deneyimler yaşatabilecek ürünler üretmeye yönlendirmiştir (Press ve Cooper, 2003: 8). Kullanıcı odaklı tasarım, kullanıcı deneyimi için tasarlamaya dönüşmektedir. Bu dönüşüm, tasarım ekonomisinin tüketici deneyimlerine odaklı olma yönünde bir dönüşümün bir sonucu olarak ele alınabilir (Brown, 2009; Pine ve Gilmore, 1999). Bu durumda tasarım etkinlikleri de, kullanıcı odaklı tasarım da sadece ürün üretmekten insanlar için anlamlı deneyimler oluşturabilecek ürünler, çevreler ve iletişim ortamları üretmeye doğru dönüşmektedir. Bu dönüşümde, deneyim için tasarım yapmak kullanıcıya odaklanmanın ötesinde dünyayı da kullanıcıların gözünden görmeyi, hatta dünyayı onların duyularıyla algılayabilmeyi içerir (Press ve Cooper, 2003: 8).

Kullanıcı odaklı tasarım pratiklerinde son yıllarda kullanıcı deneyimlerini iyileştirmek üzere geliştirilmiş araç ve yöntemler de geçerlilik kazanmaktadır. Anlamlı kullanıcı deneyimleri tasarlamak yönünde evrilen tasarım pratikleri, potansiyel kullanıcıların hayata bakış açılarını, bireysel ihtiyaçlarını ve arzularını anlamaya yönelik tasarım yöntemlerinin gerekliliğini de beraberinde getirir. Deneyim ekonomisinde önemli olan tasarımcıların, kullanıcılarla empati kurabilmesi, tasarımcıların kullanıcıların bakış açılarını anlayabilmeleri ve dünyayı onların gözünden görebilmeleridir (Press ve Cooper, 2003: 8).

Deneyim için tasarlamak insanlarla ilgili sübjektif bilgilere ulaşabilmeyi ve bu bilgileri, insanların duygu ve düşüncelerini, motivasyonlarını, değerlerini, önceliklerini ve tercihlerini tasarımda fikir üretimi sürecine dahil edebilmeyi gerektirir. Bu sübjektif bilgiler bütünü insanların deneyimlerini oluşturur ve deneyim için tasarım yapmak isteyen tasarımcılar bu bilgilerden yaratıcı ve kullanıcılarla empati kuran çıkarımlar yapmak durumundadırlar (Suri, 2003: 42). Deneyim bireysel, çok yönlü ve bağlama bağlantılı bireysel süreçler sonucunda oluştuğu için, kullanıcı deneyimi tam olarak tasarlanamaz. Ancak çeşitli yöntemlerle kullanıcı ile ilgili bilgiler toplandığında, kullanıcıların bakış açıları anlaşılma-ya çalışıldığında deneyimi oluşturan ön koşullar anlaşılabilir ve anlamlı deneyimler için tasarım yapılabilir (Jääskö ve Kenonen, 2005: 94; Sanders, 2002: 2; Suri, 2003: 41).

Tasarımcılar, kullanıcılarla ilgili bilgiler toplamak için çeşitli araç ve yöntemler kullanırlar. Bu araç ve yöntemlerin bir kısmı yerleşik araştırma alanlarının kullandığı araç ve yöntemlerdir, bir kısmı başka alanlarda kullanılan bilgi toplama yöntemlerinin tasarım pratiklerine uyarlanmasıyla oluşturulan araç ve yöntemlerdir. Bunların bir kısmı ise, dönüşen tasarım ekonomisi içerisinde tasarımcıların ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla geliştirilmiş, kullanıcılarla ilgili daha kişisel bilgiler almaya yönelik, katılımcı, yenilikçi yöntemlerdir (Hanington, 2003: 13 – 16). Hanington (2003) ve Suri (2003) ayrı ayrı yaptıkları sınıflandırmalarda diğer alanlardan ödünç alınan ya da uyarlanan araç ve yöntemlerin ötesinde anlamlı kullanıcı deneyimleri tasarlayabilmek için tasarım süreçleri için geliştirilen yeni ve yenilikçi yöntemlerin kullanılmasının önemini vurgulamışlardır. Bu yenilikçi tasarım araç ve yöntemlerinin odak noktası tasarımcılara insanlar için önemli olanı anlamaları ve kullanıcılarla empati kurabilmeleri için kendi deneyimleri ile yorumlayabilecekleri bireysel kullanıcı bilgilerinin toplanmasını sağlamaktır. Verimli bir tasarım sürecinde tasarımcıların fikir üretiminden daha sonraki aşamalara geçmesi yenilikçi tasarım yöntemleriyle desteklenir. Tasarımda yaratıcı süreçleri ve kullanıcıları anlamaya yönelik süreçleri destekleyen bu araç ve yöntemlerin aşağıdaki özellikleri taşıması gerektiği belirtilmektedir (Cross, 2006, 2011; Gaver vd., 2004; Haning-

ton, 2003; Koskinen, 2003, Mattelmäki, 2008'den; Sanders, 2003; Suri, 2003; Schön, 1983):

1. Yenilikçi yöntemlerle toplanan malzemeler tasarımının yorumlamasına müsait olmalıdır: Tasarımcılar, topladıkları bilgileri kendi deneyimleri ile süzen, herhangi bir bilgiyi yaratıcı bir ilham kaynağı olarak kullanırken kendi yorum ve değerlendirmelerini kullanan bir mesleki pratik uygularlar (Schön, 1983).

2. Yenilikçi araç ve yöntemler keşfetmeye yönelik ve deneysel olmalıdır. Bu araçlar ve yöntemler fikir geliştirme sürecinde potansiyel kullanıcıların dünyalarından ilham kaynağı olabilecek noktalara ulaşabilmeyi ve araştırabilmeyi desteklemelidir.

3. Tasarımda fikir üretimini destekleyen yaratıcı ve ilham kaynağı yöntemler esnek olmalıdır. Çeşitli koşullara uyum sağlayacak şekilde uyarlanarak kullanılmaya uygun olmalıdırlar.

4. Yenilikçi tasarım yöntemleri tasarım sürecinin erken aşamalarında kullanılabilir ve tasarımcılara potansiyel kullanıcılarla empati kurabilmelerine yardımcı olmalıdır: Kullanıcıları bütüncül olarak algılayabilmek için, tasarımın erken süreçlerinde, fikir üretimi esnasında kullanıcının dünyasına dalmak tasarımcı için gereklidir (Hanington, 2003: 15). Tasarım sürecinin erken dönemi tasarım problemlerinin ve eşlik eden tasarım fırsatlarının keşfedildiği, fikirlerin ve kavramların yavaş yavaş ortaya çıktığı, tartışıldığı ve şekillenmeye başladığı bir süreçtir (Steen vd., 2007: 4).

5. Tasarımda fikir üretmeye yönelik yenilikçi yöntemler görseldir, kullanıcılar tarafından üretilen ya da toplanan görselleri içerirler.

Kullanıcı odaklı tasarım pratiği kullanıcı deneyimlerini anlamak ve anlamlı kullanıcı deneyimleri üretebilmek amacıyla doğru dönüşmüştür. Bu gelişme, tasarımda fikir üretmek için kullanılan araç, yöntem ve kaynakların da dönüşmesini gerektirmiştir. Bu yazı, tasarımda fikir üretmek ve ilham kaynağı olarak kullanılacak araç ve yöntemlerin görsel içeriğini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Tasarımda ilham ve bilgi olarak fotoğrafların kullanılması pratiğini inceleyerek son yıllarda literatürümüze giren kullanıcı kay-

naklı fotoğrafların tasarımda ilham kaynağı olarak potansiyelini tartışmayı amaçlamaktadır.

Bireysel kullanıcı görüşlerini anlamak, kullanıcılarla empati kurabilmek için kullanılan yöntemler bu yöntemlerle toplanan kullanıcı bilgilerinin görsel olması bu bilgilerin tasarımcılar tarafından anlaşılması ve yorumlanabilmesini kolaylaştırır. Bu sebeple yenilikçi tasarım yöntemleri kullanıcı bilgisinin, kullanıcılar tarafından görselleştirilmesini, kullanıcı deneyiminin görsel araçlarla tasarımcılara aktarılmasına ve görselleştirilmiş kullanıcı anlatılarına öncelik verirler. Görsel malzemenin tasarımcılar için doğal olan ilham verici yönü yanında potansiyel kullanıcılar hakkında görsel olarak toplanan kullanıcı bilgisi tasarımcıların kelimenin tam anlamıyla dünyayı başkalarının gözünden görmesini sağlar. Tasarım sürecinde kullanılan görseller tasarımcılar arasında verimli tartışmaların doğmasını tetikler ve bu sayede tasarım ekiplerine ortak bir görsel bilgi ileterek tasarımcıların kullanıcıların bakış açılarını içselleştirmelerine de olanak verir (Suri, 2003: 44 – 47).

Bir fotoğraf, fotoğrafı çeken kişinin getirdiği yorum dışında, fotoğrafa bakan farklı kişiler tarafından farklı şekillerde yorumlanabilir. Bu sebeple fotoğraf, tasarımda bilgi ve ilham kaynağı olarak kullandığında, farklı tasarımcılara farklı, dolayısıyla eksik ve belirsiz bir girdi sağladığı düşünülebilir. Fotoğrafın doğasından kaynaklanan bu durum tasarımda fikir üretme sürecinin doğasına, 'tasarımcı gibi düşünme' doğasına oldukça uygundur. Belirsiz durumlar, tasarımcının kendi bakış açısını, kendi deneyimlerini kullanarak çıkarım yapmasına müsaade eden durumlar, tasarımcıların yaratıcı düşünme sürecini destekler ve yaratıcı fikirleri tetikler (Cross, 2011: 12).

Deneyim için tasarım yapmayı amaçlayan tasarım süreçlerinde kullanılan yenilikçi fikir üretme yöntemleri kullanıcıların bakış açısını fikir üretimine dahil etmeye çalışır. Potansiyel kullanıcıların bakış açılarını kavramak tasarımcının daha önce fark etmediği bazı kullanıcı davranışlarını ve kullanıcı ihtiyaçlarını fark etmesine, yenilikçi tasarım sürecinin ilerleyen aşamalarına geçebilmesine yardımcı olabilir (Leonard ve Rayport, 1997). Bu yöntemlerle ulaşılan kullanıcılar kendi deneyimlerini ve bakış açılarını, kendi çektikleri fo-

toğraflar, başkalarının fotoğrafları, grafikler, video parçaları ve bunların çeşitli şekillerde bir araya getirilmesi ile oluşturulan kolajlarla ifade ederler. Görsel şekilde sunulan kullanıcı anlatıları ise tasarımcılar tarafından yorumlanır ve bu görsellerden yapılan yaratıcı çıkarımlar tasarım sürecinde kullanılır. Bu yazıda, kullanıcı kaynaklı fotoğrafların yaratıcı fikir üretimi sürecinde kullanılma potansiyeli tartışılacaktır.

### Tasarım Sürecinde Görseller

Tasarım görsel bir pratiktir ve tasarımcılar görsel düşünen profesyonellerdir. Tasarımcıların görselleri iki türlü kullandığı söylenebilir. İlk olarak, tasarımcılar eskiz, teknik çizim, bilgisayar destekli çizim ve modelleme gibi görsel temsil yöntemlerini fikirlerini üretilmeye ve başkalarına iletmeye uygun görsel formlara çevirmekte kullanırlar. İkinci olarak ise yine çeşitli çizim ve temsil tekniklerini, resimleri, fotoğrafları, kolajları ya da hareketli görüntüleri tasarımda fikir üretme süreçlerine yardımcı olmak amacıyla kullanırlar. Tasarımda ilham kaynağı olarak görsel kaynaklardan beslenmek tasarımcılar arasında yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir (Eckert ve Stacey, 2000: 524; Westerman ve Kaur, 2007: 75). Tasarımcılar fikir, kavram, form ve doku arayışlarını zenginleştirmek, kendi yaratıcı süreçlerini beslemek için çok çeşitli kaynaklardan basılı ya da ekran tabanlı, hareket-siz ya da hareketli görüntülerden faydalanırlar. Bu görüntüler ürün tasarımı ve geliştirme sürecinin çeşitli aşamalarında, bilgi ve ilham kaynağı olarak tasarımcıları beslerler (Mougenot vd., 2008: 333).

Bu yazıda tasarımcılara çeşitli şekillerde ilham veren çeşitli görsel ürünler (resim, illüstrasyon, video, kolaj vb. gibi) arasından özellikle fotoğraf üzerinde durulacaktır. Fotoğraf türleri içerisinde ise özellikle, dijital teknolojiler ve internet'in gelişmesi ile gelişmeye başlayan ve yaygınlık kazanan kullanıcı kaynaklı fotoğraflar ve bu fotoğrafların tasarımda fikir üretme sürecine katkısı tartışılacaktır.

### Tasarımda İlham ve Bilgi Kaynağı Olarak

#### Fotoğraf Kullanımı

Debord'un (2005: 7) belirttiği gibi aslında on yıllardır bir gösteri toplumu içerisinde yaşamakta olduğumuz da söylenebilir. Gösteri toplumundan kasıt ise sadece gündelik hayatta

karşılaşılan görsellerin çoğalmasından değil sosyal ilişkilerin görüntüler aracılığıyla yürütülmesidir. Özellikle Bilgi İletim Teknolojilerinin gelişimiyle birlikte, İnternet'in hayatımızda daha çok yer almasıyla birlikte toplumsal ilişkilerimizin birçoğu görüntüler üzerinden yürütülebilmektedir. Buradan çıkışla, insanların günümüzde görüntüler aracılığıyla iletişim kurdukları ya da kurmayı tercih ettikleri ve gündelik pratiklerini bu yönde geliştirmekte oldukları söylenebilir. Mirzoeff (1999: 1) bir adım ileri giderek modern hayatın ekranda var olduğunu, gündelik hayatımıza görüntülerin hakim olduğu ve hakimiyetin gerçekte görsel olmayan şeyleri görselleştirme eğilimimizden kaynaklandığını iddia eder.

Görselliğin, görsel yollarla kendini ifade etme ve başkalarıyla ilişki kurma pratiklerinin bu kadar ön plana çıktığı bir iklimde, görsel ortam ve araçların arasında fotoğrafın, sosyal ilişkilerin yürütülmesinde aracı olmak ve insanlara deneyimi görselleştirmek ve bunu iletmek için önemli bir görsel ürün olduğu söylenebilir. Fotoğraf, özellikle dijital teknolojilerin gelişmesiyle, kolaylıkla üretilebilen, çoğaltılabilen ve paylaşılabilen bir görsel üründür. Bunun yanında, fotoğraf, herhangi bir deneyimi belgelemek, ya da herhangi bir deneyimin kişisel yorumunu seçilmiş kişisel bir bakış açısından yansıtarak görselleştirmek ve sunmak için de uygun bir görsel üründür.

Bir fotoğraf kişisel bir bakış açısı sunarak, onu inceleyen tasarımcıya fotoğrafı üreten kişinin bakış açısıyla ilgili bilgi verebileceği gibi aynı zamanda aynı fotoğraf bireysel okumalara da müsaade eder. Bir fotoğrafın içeriği, farklı izleyicilere farklı anlamlar çağırabilir. Flusser (1983: 8), görüntülerin "gösteren (*denotative*) değil ima eden (*connotative*) sembollerden" oluştuğunu, dolayısıyla çağırışına ve yoruma açık olduklarını söyler. Görüntülerin bu ima eden yapısı, izleyicilerine "bir uyarı, bir metin ya da algılamayı, yorumlamayı ve bireysel tercihleri tetikleyen bir temsil ortamı olarak hizmet eder" (Schoreder, 2002: 5). Fotoğrafın üretimi ve yayılımının pratik kolaylıkları yanında, içeriğinin sunduğu bu zengin yapısı da fotoğrafı tasarımcılar için zengin ve verimli bir iletişim ve ilham kaynağı yapar. Fotoğrafın deneyimlerin tespit edilmesi, çerçevelenmesi ve paylaşılabilmesine olanak veren ve izleyicilerini uyaran ve onlara

zengin yorum yapma olanakları veren bir görsel ortam olması, kullanıcı odaklı tasarım pratiğinde, kullanıcıyı anlamaya yönelik faaliyetlerde fotoğrafın sıklıkla ve etkin olarak kullanılmasını getirmiştir.

### Tasarımda Fikir Üretimi Sürecinde Fotoğraf Kullanımı

Kullanıcı odaklı tasarım sürecinde kullanıcı deneyimlerini anlamak için kullanılan yenilikçi yöntemlerin öne çıkan özelliklerinden biri görsel kullanımlardır (Hanington 2003: 13; Suri, 2003: 46). Bu görseller arasında fotoğraf önemli bir yere sahiptir. Tasarımda fikir üretme sürecinde fotoğraf kullanımı, fotoğrafın kaynağına göre tasarımcılara çeşitli olanaklar verir. Fikir üretme sürecinde kullanılan fotoğraflar kaynaklarına göre üç başlıkta incelenebilir:

1. Tasarımcının Kendi Fotoğrafları: Bu gruptaki fotoğraflar, tasarımcıların gözlemedikleri ilham verici olduğunu düşündükleri ortamları ve durumları görsel olarak not almak, belgelemek ve kaydetmek ve aynı zamanda bu durumu başkalarına da iletebilmek için kendi çektikleri fotoğraflardan oluşur. Suri (2005) tarafından yazılan *Thoughtless Acts* kitabı, tasarımcıların bir gözlem aracı olarak fotoğraf çekmesi ve bunu kullanmasının en iyi örneklerinin toplandığı kitaplardan biridir. Bir tasarım araştırmacısı olan yazar, bu kitapta fotoğrafları insanların içgüdüsel olarak tasarlanmış çevre ile kurdukları ilişkiyi ve insanların sergilediği ortak bazı davranışları görsel olarak belgelemek ve iletmek için nasıl kullandığını örnekler. Etnografik fotoğraflar da bu türe örnektir. Etnografik yöntemler insanların doğal iş ya da yaşam ortamlarında davranış ve etkileşimlerini derinlikli olarak gözlemek için kullanılır (Ireland, 2003: 26). Araştırmacılar ya da tasarımcılar da insanların davranışları üzerine gözlemlerini belgelemek ve bu bilgiyi diğerlerine aktarmak için sıklıkla fotoğrafları kullanırlar.

2. Başkalarının Fotoğrafları: Bu tabirden kasıt, tasarımcının kendi çektiği ya da potansiyel kullanıcının doğrudan sağladığı fotoğrafların dışındaki fotoğraflardır. Bu fotoğraflar, amatör ya da profesyonel olabilir ve içeriğinde insanlar, doğa, tasarlanmış çevrede bulunan herhangi bir obje olabilir. Başkalarının fotoğrafları tasarım süreçlerinde, tasarımcılar tarafından bilgi toplamak, bir iç görü oluşturmak

veya yaratıcılığı tetiklemek için görsel malzeme olarak kullanılabilir. Bunun yanında aynı fotoğraflar katımlı tasarım süreçlerinde kullanıcılar tarafından kendi bakış açılarını ve hikayelerini tasarımcılara anlatmak için araç olarak da kullanılabilirler (Eckert ve Stacey, 2000; Harper, 2002; Sanders ve Colin, 2001; Westerman ve Kaur, 2007). Başkalarının fotoğrafları tek tek kullanılacakları gibi, fikir geliştirme sürecini beslemek ve iletişime yardımcı olmak için *mood board* olarak adlandırılan kolajlar halinde birlikte de kullanılırlar (Garner ve McDonagh-Philip, 2001: 57).

3. Kullanıcı Fotoğrafları: Bu gruptaki fotoğraflar, potansiyel kullanıcıların tasarımcıların ya da tasarım araştırmacılarının talebiyle çektikleri fotoğraflardan oluşur. Tasarımda fikir geliştirme sürecine doğrudan görselleştirilmiş kullanıcı günlükleri olarak katkıda bulunurlar. Örneğin *Digital Ethno* diye adlandırılan deneysel bir araştırma yönteminde, potansiyel kullanıcılar araştırmacılarından gelen talepler doğrultusunda kendi hayatlarıyla ilgili fotoğrafları düzenli olarak kendileri çekerek dijital kanallarla tasarım ekibine ulaştırırlar. Etnografik gözlem ve belgeleme tasarımcı ya da araştırmacıdan, kullanıcıya geçer ve kullanıcı kendi hayatını kendi bakış açısını kendi fotoğraflarıyla tasarım ekibine iletir (Masten ve Plowman, 2003: 77). Benzer şekilde, kullanıcıların kendi hayatlarıyla ilgili bilgileri yazılı ve görsel yöntemlerle tasarım ekibine aktarması mantığına dayalı *probes* genel adıyla anılan adlı tasarım yöntemi yaklaşımında, kullanıcılar hayatlarıyla ilgili bilgileri çeşitli parçalar halinde sağlarlar (Gaver vd., 2004: 1). Bu yöntemde *probe package* olarak adlandırılan araç kitleri kullanıcılara dağıtılır. Bu paketler içerisinde kullanıcıların hayatlarından parçaları kaydetmeleri için çeşitli direktifler ve malzemeler yanında tek kullanımlık fotoğraf makinaları da bulunur. Kullanıcılar paket içeriğini kendi hayatlarıyla ilgili bilgilerle belli ir süreç sonunda doldurarak bu paketi kendi çektikleri fotoğraflar eşliğinde tasarım ekibine ulaştırırlar. Kullanıcılarla bu aşamadan sonra yapılan görüşmelerde de kullanıcı fotoğrafları fikir üretimine yardımcı olmak amacıyla ilham ve bilgi kaynağı olarak kullanılır (Gaver vd., 1999: 23; Mattelmäki, 2008). Kullanıcı fotoğrafları sadece potansiyel kullanıcıların hayatını gösteren görsel belgeler olarak değil aynı zamanda

tasarımcılara da kendi deneyimlerini hatırlatan bir araç vazifesi de görürler.

### Fotoğraf ve Deneyim

Ürün tasarımı sürecinde, doğrudan ya da dolaylı olarak potansiyel kullanıcılardan toplanılan fotoğraflar, bu fotoğrafları üreten ve dağıtan insanlar hakkında tasarımcıya bilgi verir. İnsanların tasarım araştırmalarına katılma amacı gütmeyen de gündelik hayatlarında ürettikleri ya da paylaştıkları fotoğraflar, bu insanların tüketici olarak davranışları konusunda da bize bilgi verir. Fotoğraf, “tüketiciye kendi dileklerini, arzularını, kimliğini ve değerlerini görsel olarak yansıttığı bir ortam olarak hizmet edebilir” (Schroeder, 2002: 61). Bu ortam aynı zamanda insanların deneyimlerini de temsil etmekte kullanılabilir. Schroeder’e (2002: 67) göre fotoğraf insanların “nasıl ve neyi gördüğünü, neyi hatırladıklarını, neyin nasıl görüldüğünü nasıl tahayyül ettiklerini, kendi kimlikleri ve başkalarının kimlikleri hakkında ne düşündüklerini” belirler. Bu yönüyle fotoğraf, tasarımcılara tüketici deneyimi dolayısıyla kullanıcı deneyimi hakkında yaratıcı fikirler üretmeye olanak verir.

### Kullanıcı Kaynaklı Fotoğraflar

Endüstriyel tasarım sürecinde basılı görüntü ve fotoğraf kaynakları kadar İnternet aracılığıyla ulaşılan görüntü ve fotoğrafların da tasarım sürecine ilham verdiği ortaya konmuştur (Westerman ve Kaur, 2007: 75). İnternet yoluyla dağıtılan ve ulaşılabilen çeşitli fotoğraf türleri arasında bir fotoğraf türü son yıllarda ön plana çıkmıştır ve tasarımda fikir üretimi sürecinde ilham kaynağı olarak kullanılabilirliği öngörülmektedir. Bu tür kullanıcı kaynaklı fotoğraflardır (*user-generated photograph*). Kullanıcı kaynaklı fotoğraf, İnternet’te, çeşitli kişisel site ve ağ güncelerinde, *Flickr* ya da *Instagram* gibi çeşitli fotoğraf paylaşım platformları aracılığıyla paylaşılan ve ulaşılabilen, ticari olmayan, gerçek kişilerin fotoğraflarını tanımlamak için kullanılır. Kullanıcı kaynaklı fotoğraflar, kullanıcı kaynaklı içeriğin bir bölümünü oluşturan fotoğraflardır. Kullanıcı kaynaklı içerik ise genel bir terim olarak İnternet kullanıcıları tarafından büyük çoğunlukla, ticari kazanç güdülmeden dolaşıma sokulan metin, görüntü, ses, müzik ve vidolardan oluşan içeriği tanımlamak için kullanılır (Wunsch-Vincent ve Vickery, 2007: 8).

lamak için kullanılır (Wunsch-Vincent ve Vickery, 2007: 8).

Kullanıcı kaynaklı görsellerin yaygınlaşmasında iki paralel gelişmenin etkisi olduğu söylenebilir. Teknolojik ve toplumsal gelişmelerin yanında Bilgi ve İteletişim Teknolojilerinin gelişmesi ile birlikte ağ toplumunun yükselişe geçtiği (Castells, 1996), yaygın ağlarda birlikte fikir üreten ve bunları paylaşan bir yapının geliştiği (Tappscott ve Williams, 2006) ve kendi içeriğini kendi oluşturan ve yayan bir ‘İçerik Toplumu’nun (Blossom, 2009) geliştiği söylenebilir. Bu gelişmelerin yanında fotoğraf üretimini, çoğaltmasını ve yayılmasını kolaylaştıran dijital teknolojilerin ve buna bağlı alışkanlıkların gelişmesinin de kullanıcı kaynaklı fotoğrafların yaygınlaşmasında etkili olduğu görülmektedir.

Kullanıcı kaynaklı içerik katılımcı ve aktif bir toplumun gelişmesine katkıda bulunur (Wunsch-Vincent ve Vickery, 2007: 28). Kullanıcı kaynaklı içerik, insanların kendi bakış açılarını, kendi ürettikleri ya da kurguladıkları bir içerikle ifade etmelerine olanak verir. Kullanıcı kaynaklı fotoğraflar da bu fotoğrafları üretenlerin düşüncelerini, gündelik hayatlarını, deneyimlerini, bakış açılarını görsel olarak ifade etmeleri ya da paylaşmaları için bir mecra sağlar. İnsanların bakış açılarını, onların deneyimlerini anlamak tasarım disiplini için gidererek daha fazla önem kazandığı için, kullanıcı kaynaklı fotoğraflar tasarımda fikir üretme süreçlerine katkıda bulunabilecek bir ilham kaynağı olarak değerlendirilmeli ve incelenmelidir.

Kullanıcı kaynaklı fotoğrafların oluşturulma ve paylaşımalarında izlenen yollar, bu fotoğrafların paylaşıldığı platformların çalışma biçimi ve bu fotoğrafların insanlara sağladığı olanaklar da kullanıcı kaynaklı fotoğrafları tasarım için kullanılabilir alternatif bir kaynak yapar. Kullanıcı kaynaklı fotoğraflar sayesinde ilk defa olarak, tasarımcılar ve tasarım araştırmacıları insanlardan görsel bilgi almaya çalışmak yerine, o insanların zaten kendi istekleriyle, kendi bakış açılarını ortaya koyan, kendi deneyimlerini anlatan görsellerine ulaşma fırsatı bulmuşlardır.

Burada bir noktaya açıklık getirmek gerekmektedir. Kullanıcı kaynaklı fotoğraflar tanımı içerisinde geçen kullanıcı ile kullanıcı odaklı tasarım tanımı içinde geçen kullanıcı



tabiri aynı kullanıcıya işaret etmez. Tasarım dağarcığındaki kullanıcı tabiri, tasarlanmış herhangi bir ürün ya da hizmetin son kullanıcıyı, o ürün ya da hizmeti satın alacak olan ya da doğrudan ürünle etkileşime girerek onu kullanacak kimseyi yani o ürünün tasarımında göz önünde bulunduran hedef kullanıcıyı tanımlar. Kullanıcı kaynaklı fotoğraf tanımında kullanılan kullanıcı tabiri ise genel olarak İnternet kullanıcıyı özel olarak da İnternet'te söz edilen içerik paylaşma platformlarını kullanan kişiyi tanımlamak için kullanılır. İnternet kullanıcıları, bir ürünün ya da hizmetin doğrudan kullanıcılarını değil bunların potansiyel kullanıcıları oldukları için, ve gerçek kişiler oldukları için sağladıkları görsel içerik önemlidir.

### **Kullanıcı Kaynaklı Fotoğrafların Tasarımda Fikir Üretme Sürecine Katkısı**

Deneyimi ön plana çıkaran tasarım pratiğinde potansiyel kullanıcılarla empati geliştirmenin, potansiyel kullanıcı davranışlarını ve deneyimlerini anlamaya çalışmanın ve kullanıcıların bakış açılarından dünyayı görmeye çalışmanın önemi ortaya konduğunda, tasarım hitap ettiği potansiyel kullanıcıların içinde bulunan İnternet kullanıcılarının kendi istekleriyle sağladığı fotoğrafların ve görsel anlatıların yeni ve alternatif bir ilham kaynağı olabileceği iddia edilebilir. Kullanıcı kaynaklı fotoğraflar sıradan ve gerçek insanların bakış açılarından, onların bireysel, özgün hikayelerini toplamaya olanak sağladıklarından tasarımcılara zengin bir kaynak oluşturabilirler. Bu fotoğrafları incelemek tasarımcıya, içeriği oluşturan insanların kavramlarla düşünceleriyle, duygularıyla, deneyimleriyle kurdukları görsel eşleştirmeyi, ve kavramları nasıl görselleştirdiklerini gösterir.

*Flickr* gibi fotoğraf paylaşım platformlarında paylaşılan fotoğrafların sınıflandırılmasını da, içeriği sağlayan kullanıcılar yapar. Kullanıcılar, ekledikleri fotoğrafları tanımladıkları anahtar kelimelerden oluşan etiketleri (*tag*) ve isterlerse fotoğrafları hakkında yorumlar ve tanımlar içeren metinleri fotoğraflarla birlikte yüklerler. Bu etiket ve tanımlar fotoğrafların fotoğraf arama motorları tarafından bulunabilmesini, dolayısıyla fotoğrafların ulaşılabilirliğini arttırırlar. Bu sınıflandırma insanların kavramları nasıl sınıflandırdıklarını,

ve kendi bakış açılarından kavramlara nasıl görsel karşılık önerdiklerini açıkça ortaya koyması açısından tasarımcılar için değerli ve özgün bir bilgidir. Bu platformlarda paylaşılan görsel içeriğin ve etiketlerin incelenmesi yüksek sayıda kullanıcı tarafından yapılan adlandırmaları ve kolektif bir sınıflandırmayı öğrenmek konusunda yardımcı olur. Bu sayede içerik sağlayan bir çok kullanıcının kişisel kelimeleriyle ve dağarcıklarıyla dünyayı nasıl açıkladıklarını tabandan gelen bir şekilde öğrenme fırsatı oluşur (Plangprasopchok ve Lerman, 2009: 790).

İnsanların dünyayı ve kavramları nasıl gördüklerini, nasıl adlandırdıklarını görsel anlatılarla görmek tasarımcı için önemlidir. Bu bilgi, insanların neler deneyimledikleri, neleri önemsedikleri, neleri paylaşmak istediklerine ışık tutar. Başka bir deyişle, kullanıcı kaynaklı fotoğraflar bu içeriği üreten kullanıcıların kavram ve görüntüleri semantik olarak eşleştirmelerini ortaya çıkarır. Tasarımcılar tarafından yapılacak anahtar kelimelerle yapılan fotoğraf aramaları, aramayı yapan tasarımcının ve içeriği sağlayan kullanıcının kafalarında kavramları nasıl görselleştirdiğinin farkını ortaya koyar.

Kullanıcı odaklı tasarım süreçlerinde kullanılan fikir geliştirme araç ve yöntemlerinde önemli bir özellik bu araç ve yöntemlerle toplanılan bilgilerin tasarımcılar tarafından yorumlanabilecek bilgiler olmasıdır (Gaver vd., 2004: 1; Jääskö ve Keinonen, 2005: 104; Mattelmäki, 2008). Kullanıcı kaynaklı fotoğraflar, içerik sağlayıcısı ve tasarımcı arasındaki bakış açısı farklarını ortaya koydukları için fikir geliştirme sürecinde tasarımcıya kendi yorumunu yapacağı bir alan bırakırlar. Bunun yanında, kullanıcı kaynaklı fotoğrafların sağladığı bakış açısı farkının yarattığı belirsizlik de tasarımda fikir geliştirme sürecini destekler. Cross (2006: 33, 2011: 12) tasarımcı düşüncesinin beslendiği önemli kaynaklardan birinin belirsizlik olduğunu söyler. Belirsizlik, kesin yargıya varamama durumu tasarımcının kendi inisiyatifiyle, kendi yorumunu yaparak durumları değerlendirmesini ve fikirler üretmesini sağlar. Dolayısıyla kullanıcı kaynaklı fotoğraflar tasarımda fikir geliştirme sürecinde ilham kaynağı olacak özelliklere sahiptirler.

Kullanıcı kaynaklı fotoğraflar insanların hayatlarına bir

geçit sağlar. Kouprie ve Visser (2009: 446) tasarımcıların kullanıcı ile empati kurma sürecinde, kullanıcıyı anlamak için tasarımcıların çeşitli araç ve yöntemlerle kullanıcının hayatına dahil olduğunu, bir süre kullanıcıyı yakından anlamaya çalışıp, hayatı onun gözünden görmeye çalıştıktan sonra kendi deneyimlerini de kullanarak bu empatiyi kurduklarını ve kullandıklarını söyler. Tasarımcılar, yukarıda da bazı örneklerinden söz edilen tasarım araç ve yöntemleriyle insanların hayatlarından -genellikle görsel- örnekler toplarlar. Kullanıcı kaynaklı fotoğraflar ise insanların hayatlarından görselleri doğrudan herkesin ulaşabileceği şekilde açık ederler. Potansiyel kullanıcıların hayatına dahil olma olanağı verebilecek, onların hayatlarında görsel parçalar, bizzat kullanıcılar tarafından gönüllü olarak paylaşılır. Tasarımcılar kullanıcı kaynaklı fotoğraflar sayesinde potansiyel kullanıcılarının hayatlarına, onların seçtiği perspektiflerden dahil olabileceği yakalarlar.

Kullanıcı kaynaklı fotoğraflar, kişisel ortamların belgelenmesi için bir ortam oluştururlar. Kouprie ve Visser (2009), Mattelmäki ve Battarbee'ye (2002) referansla, tasarım sürecinde rasyonel ve pratik süreçlerden, kullanıcıların deneyimlerine ve kişisel ortamlarını anlamaya yönelik bir değişim olduğunu söyler. Artık yaratıcı fikirler üretebilmek için, potansiyel kullanıcıların şahsi ve özel ortamlarını anlamak daha da önem kazanmıştır. Tasarımda fikir üretme sürecinde kullanılan yenilikçi araç ve yöntemler ile anlaşılma ve belgelenmeye çalışılan kullanıcıların şahsi hayatları, kullanıcı kaynaklı fotoğraflar sayesinde daha görünür ve ulaşılabilir olmuştur.

Kullanıcı kaynaklı fotoğraflar deneyimlerin görsel olarak ifade edilmesine olanak verirler. Spasojevic vd. (2005: 1) dijital fotoğraf makineleri ve kameralı telefonlar gibi sürekli beraberimizde olan aygıtların birbirinden uzak olan ve aynı fiziksel mekanı paylaşmayan insanların bile birbirleriyle deneyimlerini paylaşabilmelerine olası kıldığını ifade etmektedirler. İletişimde görüntülerin kullanımı gün geçtikçe daha normal hale gelmiştir. Böyle bir iklimde kullanıcı kaynaklı fotoğraflarla iletilen deneyimlerin anlaşılabilmesine de olanak verirler.

Tasarım sürecinde tasarımcılar bir takım kavramları,

duyguları ya da anlayışları şekillerle, renklerle, dokulara dönüştürerek bu kavramı temsil ettiğini düşündükleri formlara bu anlamları atfederler. Bu süreçte tasarımcılar bu soyut kavramları görsel elemanlarla ifade edilebilecek kompozisyonlara dönüştürürler. Bu açıdan bakıldığında tasarım süreci soyut kavramların fiziksel çıktılara ve formlara dönüştürüldüğü bir süreç olarak tanımlanabilir. Etiketlenmiş kullanıcı kaynaklı fotoğrafların bu dönüşüme ışık tutabilecek başka bir görsel dönüşümü içerdiği iddia edilebilir. Fotoğrafları sağlayan İnternet kullanıcıları fotoğraflara atfettikleri anahtar kelimelere bir takım kavramları ve zihinsel eşleştirmeleri görsel bir kompozisyon olan fotoğrafa dönüştürerek sunarlar. Kavramların potansiyel kullanıcıların zihninde hangi görsellere tekabül ettiği bilgisi tasarım sürecinde alternatif bir ilham kaynağı olarak kullanılabilir.

#### **Kullanıcı Kaynaklı Fotoğrafların Sağladığı Pratik Yararlar**

Kullanıcı kaynaklı fotoğraflar kişisel bakış açılarını ortaya koymaları ve tasarımcının fikir geliştirme sürecini çeşitli şekillerde destek olabilecekleri gibi, kullanıcı kaynaklı fotoğrafların paylaşıldığı ortamlar da tasarımda araştırma ve fikir geliştirme sürecine pratik olarak yardımcı olabilirler.

İnternette yapılan görüntü aramaları aynı anda dünyanın her yerinden kullanıcıların sağladığı çok sayıda fotoğrafa ulaşma olanağı verir. Bu çeşitlilik bir zenginlik olarak algılanmalıdır. Normal koşullarda tasarımcının hakkında bilgi toplamakta zorlanabileceği çok farklı coğrafyalardan insanların fotoğraflarına İnternet aracılığıyla ulaşılabilir. Farklı kültürlerden gelen insanların görsel anlatıları hem karşılaştırmalar yapmaya, hem tekrarlayan desenleri görmeye, hem farklılıkları tespit etmeye, dolayısıyla alternatif fikirler geliştirmeye yardımcı olabilir.

Bir çok tasarım araç ve yönteminde potansiyel kullanıcılardan taleple bilgi alınır. Kullanıcı kaynaklı fotoğraflarda ise potansiyel kullanıcıların gönüllü olarak kendi sağladıkları bir içerik söz konusu olduğu için bu içeriğin yenilenmesi, yeni içeriklerin eklenmesi de kullanıcıların inisiyatifi ile olur. Aynı anahtar kelime ile yapılan aramalara farklı kullanıcılar katkı sağladıkları için, kullanıcı kaynaklı fotoğraf aramalarında bir kere toparlanmış fotoğraflar değil, yeni aramalara

yeni ve farklı sonuçlar verebilecek, sürekli kendini yenileyen bir görsel kaynak söz konusudur.

### Sonuç

Kullanıcı odaklı ürün tasarımı pratiğinde kullanıcı deneyimlerini iyileştirmek için başarılı tasarım, ancak kullanıcıların birbirinden farklı olabilecek bireysel perspektiflerini anlayabilmeyi, yeri geldiğinde hayata onların penceresinden bakabilmeyi gerektirir. Kullanıcıların kendi bakış açılarını ortaya koydukları anlatılarını tasarımcıların yorumlayıp kullanabileceği görsel bilgilere çevirerek tasarımcıya sunmak tasarımcının tasarım yetisini arttırabilir. Bu görsel bilgiden hareketle kullanıcılarla ilgili empatik çıkarımlar yapabilmek, anlamlı kullanıcı deneyimleri tasarlamayı amaçlayan tasarımcılar için önemlidir. Tasarımcıları yaratıcı fikir geliştirme sürecinde desteklemek için kullanılan tasarım araç ve yöntemleri, bu konuda tasarımcıya yardımcı olmak için görsel bilgi kullanımı destekler. Tasarım alanında görülen bu değişimlerin yanında dijital teknolojilerin, fotoğraf teknolojilerinin, İnternet'te paylaşım, kendini ifade etme ve herkese açık içerik üretme ve kullanma kültürünün de birlikte gelişmesiyle, kullanıcı kaynaklı fotoğraflar tasarımcılara ilham kaynağı olabilecek alternatif bir kaynak olarak ön plana çıkmaktadır.

Bu yazıda kullanıcı kaynaklı görsellerin tasarımda ilham kaynağı olarak kullanılabilir bir potansiyele sahip olduğu ifade edilmiştir. Bütün sunulan bilgileri yeniden derlemek gerekirse, kullanıcı kaynaklı fotoğraflar, bu fotoğrafların kaynağı ve bu fotoğraflara erişme yöntemi gibi iki birbiriyle ilişkili ana sebepten dolayı tasarımda fikir geliştirme sürecinde kullanılabilirler.

Kullanıcı kaynaklı fotoğraflar, kendi düşüncelerini ifade etmek, deneyimlerini aktarmak ve bakış açılarını paylaşmak için, gönüllü olarak ve doğrudan İnternet kullanıcıları tarafından çekilmiş ve yayımlanmış fotoğraflardır. Bu fotoğraflar, fotoğraf aramasında fotoğrafın bulunmasına yardımcı olan ve fotoğrafın sahibi tarafından bir kavramı görsel olarak ifade etmek için kullanılan ve fotoğrafı tanımlayan anahtar sözcükler, başlıklar ve eşlik metinleriyle birlikte İnternette yer alırlar. Bir görüntüyü incelerken tasarımcılar o

görüntüyü imgelerinde canlandırdıkları kendi deneyimleri ve kavramsallaştırmalarıyla oluşan görüntü ile karşılaştırırlar (Downing, 1992). İnternette fotoğraf arama etkinliği ise bir yeniden kavramsallaştırma etkinliğidir. İnternette fotoğraf arayanlar kendi kavramsallaştırmalarını, kavramları kafalarında hangi imgelerle eşleştirdiklerini, bu imgeyi nasıl bir kategoriye koyduklarını, fotoğrafı yükleyen ve paylaşan kişinin kavramsallaştırmalarıyla karşılaştırma olanağı bulurlar. Kullanıcı kaynaklı fotoğraflar hem gerçek kişilerin bakış açılarını görsel olarak tasarımcılara sundukları için hem de bu sayede ortaya çıkan kavramsal eşleştirmeleri karşılaştırma ve yorumlama olanağını tasarımcılara sundukları için bu kaynak tasarımda fikir üretimi sürecinde kullanılabilir.

**Kaynakça**

- Ahola, Jussi, (1978). *Teollinen muotoilu*, Espoo: Otapaino.
- Blossom, John (2009). *Content nation: surviving and thriving as social media changes our work, our lives, and our future*, In dianapolis: Wiley Technology Pub.
- Brown, Tim (2009). *Change by Design: how design thinking transforms organizations and inspires innovation*, New York: Harper Collins.
- Castells, Manuel (1996). *The rise of the network society*, Malden: Blackwell Publishers.
- Cross, Nigel (2006). *Designerly Ways of Knowing*, Londra: Springer-Verlag.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Design Thinking*, Oxford: Berg.
- Debord, Guy (2005). *Society of the Spectacle*, çev: Ken Knabb, Londra: Rebel Press.
- Downing, F. (1992). "Image Banks: Dialogues Between the Past and the Future," *Environment and Behavior*, 24 (4): 441-70.
- Dreyfuss, Henry (2003). *Designing for people*, New York: Simon&Schuster 1955, yeniden basım Viking, 1974.
- Eckert, C., Stacey, M (2000). "Sources of Inspiration: A Language of Design", *Design Studies*, 21(5): 523-538.
- Garner, S., McDonagh-Philp, D. (2001). "Problem Interpretation and Resolution via Visual Stimuli: The Use of 'Mood Boards' in Design Education", *Journal of Art & Design Education* (20): 57-64.
- Gaver, B., Dunne, T., and Pacenti, E. (1999). "Design: Cultural Probes", *Interactions*, 6(1): 21-29.
- Gaver, W., Boucher, A., Pennington, S., and Walker, B. (2004). "Cultural Probes and the Value of Uncertainty" *Interactions*, 11(5): 53 - 56.
- Hanington, B. M. (2003). "Methods in the Making: A Perspective on the State of Human Research in Design", *Design Issues*, 19(4): 9-18.
- Harper, Douglas (2002). "Talking about Pictures: A Case for Photo Elicitation", *Visual Studies* 17(1): 13 - 26.
- Ireland, Christopher (2003) "Qualitative Methods: From Boring to Brilliant", *Design Research, Methods and Perspectives*, ed. Brenda Laurel, Cambridge: MIT Press, s:23 -29.
- Jääskö, V., Keinonen, T. (2005). "User Information in Concepting". *Product Concept Design*, ed. Turkka Keinonen, Roope Takala, Germany: Springer, s: 92-131.
- Koskinen, Ilpo (2003). "User-Generated Content in Mobile Multimedia: Empirical Evidence from User Studies", *Proceedings of ICME 2003*.
- Kouprie, M., Visser, F.S. (2009). "A Framework for Empathy in Design: Stepping into and out of the User's Life", *Journal of Engineering Design* 20(5): 437 - 448.
- Leonard, D, Rayport, F. J. (1997). "Spark Innovation Through Empathic Design", *Harvard Business Review*, November - December 1997: 103-113.
- Masten, D., Plowman T. (2003). "Digital Ethnography: The next wave in understanding the consumer experience", *DMI Journal* 14(2): 74 - 81.
- Mattelmäki, T., Battarbee, K. (2002). "Empathy Probes", *Proceedings of the Participatory Design Conference 2002*.
- Mattelmäki, Tuuli (2008). *Design Probes*, Helsinki: University of Art and Design Helsinki.
- Mirzoeff, Nicholas (1999). *An Introduction to Visual Culture*, London: Routledge.
- Mougenot, C., Bouchard, C., Aoussat, A., Westerman, S. (2008). "Inspiration, Images and Design: An Investigation of Designers' Information Gathering Strategies", *Journal of Design Research* 7(4): 331 - 351.
- Omhover J.F., Bouchard C., Mougenot C., Mantelet F., Ziakovic D., Aoussat A. (2007). "How to build a web-based image collection adapted to the needs of the car designers", *I\*PROMS2007, 3rd Virtual International Conference on Innovative Production Machines and Systems*.
- Plangprasopchok, A., Lerman, K. (2009). 'Constructing folksonomies from user-specified relations on flickr' *WWW '09 Proceedings of the 18th international conference on World wide web*.
- Pine, Joseph B., Gilmore, James H. (1999). *The Experience Economy: Work is Theater and Every Business a Stage*, Boston, MA: Harvard Business School Press.
- Press, M., Cooper, R. (2003). *The design experience: The Role of Design and Designers in the Twentieth-first Century*, Aldershot Hants: Ashgate.
- Sanders, E., William, C. T. (2001). "Harnessing People's Creativity: Ideation and Expression through Visual Communication". *Focus Groups: Supporting Effective Product Development*, ed: Joe Langford, Deana McDonagh-Philp, London: Taylor and Francis, s: 137 - 148.
- Sanders, Elizabeth (2002) "From User-Centered to Participatory Design Approaches", *Design and the Social Sciences*. ed. Jorge Frascara, New York: Taylor & Francis Books Limited, s: 1 - 8.
- Schön, Donald (1983). *The reflective practitioner*, New York: Basic Books.
- Schroeder, Jonathan E. (2002). *Visual Consumption*, New York: Routledge.

- Spasojevic, M., Ito, M., Van House, N., Koskinen, I., Kato, F., Daisuke, O. (2005). "Pervasive Image Capture and Sharing: New Social Practices and Implications for Technology", *Proceedings of the Pervasive Image Capture and Sharing: New Social Practices and Implications for Technology Workshop at the Seventh International Conference on Ubiquitous Computing*.
- Steen, M., Kuijt-Evers, L., Klok, J. (2007). "Early user involvement in research and design projects, a review of method and practices", *23rd European Group for Organizational Studies Colloquium*.
- Suri, Jane Fulton (2003). "The experience of evolution: developments of design practice" *Design journal* 6(2): 39 – 48.
- \_\_\_\_\_ (2005) *Thoughtless Acts, Observations on Intuitive Design*, San Francisco: Chronicle Books.
- Tapscott, Don, Williams, Anthony D. (2006). *Wikinomics: How Mass Collaboration Changes Everything*, New York: Portfolio.
- Westerman, S.J., Kaur, S. (2007). "Supporting creative Product/Commercial Design with Computer-Based Image Retrieval", *Proceedings of the ECCE 2007 Conference*.
- Wunsch-Vincent, Sacha, Vickery, Graham (2007). DSTI/ICCP/IE(2006)7/FINAL Participative Web: User-Created Content 12-Apr-2007.





# 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi Üzerinden Tekstil Sanatında Mekan, Malzeme, Biçim İlişkisi

Vildan TOK DEREÇİ \*

## Özet

Bu makale, iki kişilik ortak bir çalışmanın ürünü olan 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi'nin ardından, yaratı süreci ve sergileme sırasında sorgulanan mekan-malzeme ve biçim birlikteliğini tekstil sanatçısı yaklaşımıyla ele alan bir değerlendirmeye dayanmaktadır.

'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi, iki tekstil sanatçısının tarihi bir mekan olan Nakkaş Sarnıcı'nın heybetinden, ışığından, gölgesinden, dokusundan ve hatta kokusundan ilham alarak mekan için bir şeyler tasarlamak fikrinden ortaya çıkmıştır.

Bizans döneminde inşa edilmiş olan 1400 yıllık tarihe sahip sarnıçta gerçekleştirilen sergi, mekanın egemenliğinde ve etkisinde malzeme, yüzey ve biçim oyunlarının sorgulandığı, geometrik formların içinde gizlenen organik detayları vurgulayan tekstilin ana malzemesi ve tamamlayıcı öğeleri ile birlikte, doku ve yüzey arayışlarının üç boyutlu tekstillere/tekstil heykellere dönüşmesi sürecini anlatmaktadır.

Serginin yaratı sürecinde, tekstil sanatının kendi içindeki oluşumları sorgulanırken aynı zamanda diğer disiplinler ile ilişkisi üzerinden yenilik arayışını sürdüren bir yöntem izlenmiştir. Bu yöntemdeki temel yaklaşım olan deneysellik ve rastlantısallık yaratı sürecinde merak, heyecan ve motivasyonu arttırırken bir yandan da çözülmesi gereken birçok sorunu beraberinde getirmiştir. Süreç bu haliyle yaratıcı sorun çözme yöntemi ile yönetilmiştir.

Bu yaklaşımla makalede, günümüzde tekstil sanatında mekan, malzeme ve biçim birlikteliğinin sorunları ele alınarak, 21. yüzyıl sanatında üç boyutlu tekstillerin mekan algısındaki güçlü etkisi irdelenmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** *Tekstil Sanatı, Disiplinlerarası, Yerleştirme Sanatı, Plastik Sanatlar, Yaratıcılık.*

## The Relations of Space, Material, Form in Textile Art through the 'Textural Touch' Textile Exhibition

### Abstract

This paper is based on an evaluation of space-material and form association investigated during the creation process and exhibiting, from the perspective of Textile Artist, after the launch of 'Textural Touch' Textile Exhibition which was a collaborative work created by two artists.

'Textural Touch' Textile Exhibition is emerged from the idea of designing something through the inspiration of the grandeur of the Cistern Nakkaş which is a historical place, of its light, shadow, texture and even of its smell.

Realized in a cistern that was built during the Byzantine period and has a history of 1400 years, this exhibition with the influence of its space where plays of material, surface and form are questioned, with the essential material of textile and its complementary elements which emphasize organic details hidden inside geometric forms; relates the pursuits for texture and surface, the process of them transforming into three dimensional objects/textile sculptures.

During creative process of the exhibition, while formations of textile art in itself are questioned, a method for sustaining the search of innovation on textile art's relationship with other disciplines is followed. Experimentalism and accidentalness which were the principal approaches of this method have increased curiosity, great interest and motivation but on the other hand has brought along many problems that need to be solved. The process in its own plight had been managed through creative problem solving methods.

Through this approach, while current problems of space - material and form togetherness are being addressed in the paper, the powerful influence of three dimensional textiles in 21st century art in the perception of space is investigated.

**Keywords:** *Textile Art, Interdisciplinary, Installation Art, Plastic Arts, Creativity.*

## Giriş

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tekstil, zengin el sanatları geleneği ile çağdaş sanat yaklaşımları ve teknolojinin de olanaklarından etkilenen bir plastik sanat dalı olarak kabul görmeye başlar. Bu alanda tasarlanan üç boyutlu çalışmaların bir kısmı son dönemde Plastik Sanatlar kapsamında değerlendirilmekle birlikte, sanatçının yaklaşımı, işin sergilendiği mekan ve sergileme şekline göre ise bir kısmını da Lif Sanatı, Arazi-Doğa Sanatı, Çevre-Çevresel Sanat, Yerleştirme Sanatı vb. yeni sanat akımı ve yaklaşımlar çerçevesinde sınıflandırıldığı görülmektedir. Bu sınıflandırma yine kullanılan malzeme birlikteliği, üretim tekniği, estetik ve sembolik işlev öğeleri üzerinden yapıldığında serbest tekstiller, tekstil heykeller gibi isimler ile adlandırıldıkları görülmüştür. Mekan ve sergileme şeklinin bu anlamda fikrin oluşma ve tasarlanma sürecinde ilk aşamadan itibaren etken rol oynadığı 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi bu makale kapsamında ele alınmıştır. Bu yaklaşımda çalışmaların sergileneceği mekan, görsel, duyuşsal ve işitsel algıda tasarıma etki eden önemli bir öge olarak karşımıza çıkar.

Plastik Sanatlar kapsamında değerlendirilen tekstil sanatının üç boyutlu çalışmaları çoğunlukla kavramsal ifade biçimi başta olmak üzere, malzeme, teknik, doku, renk gibi biçimi tasarlamada etken öğeler ve bunların birbirleri ile ilişkileri üzerinden değerlendirilmektedir. Bir diğer değerlendirme kapsamı da resim ve heykel sanatları başta olmak üzere diğer disiplinlerle olan ilişkisi ve etkileşimi konusudur. Konuya sergi üzerinden yaklaşım bu iki değerlendirmeyi de kapsamaktadır.

'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi üzerinden Tekstil Sanatında mekan – malzeme – biçim birlikteliği, yaratıcı birey yaklaşımı, sergi yaratma süreci ve tekstilin diğer disiplinler ile olan etkileşimi kapsamında da ele alınmıştır.

## Mekan Algısı ve Tekstil Mekan İlişkisi

Mekan kavramı farklı alanlarda çeşitli şekillerde pek çok kez tanımlanmıştır. Hassol'un (1990: 25) tanımıyla mekan, kişiyi çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde çeşitli eylemlerini sürdürmesine elverişli olan bir boşluktur. Wright ise, mekanın algıdaki etkisini destekler gözükten tanımı ile "mekan,

içinde bulunduğumuz alanın ruhu" (Kahvecioğlu, 1998: 31) demektedir. Sergi mekanı olan sarnıcın koridoru, sütunları, duvar dokusu ve zemini mekanı oluşturan yapısal öğelerdir. Bu öğeler aynı zamanda zihinsel süreçte tarihi olma özellikleriyle ait olduğu döneme gönderme yapmaktadır. Sarnıçta mekanın bütünü oluşturulan şey ise, önce görsel algı olmak üzere dokunsal, işitsel hatta koku alma algımızla mekanın bizde yarattığı algının bütünü olarak ifade edilebilir.

Mekanı oluşturan tüm öğeler, üstlendikleri rollere göre algıda mekanı sınırlar, böler, birleştirir veya ayırırlar. Yapısal öğeleri kullanarak algıyı güçlendirmek, yönlendirmek daha çok mimarlık alanını ilgilendirirken, mekana müdahale etmeden, ancak onu oluşturan tüm öğelerin varlığı göz önünde bulundurularak mekan için tasarım yapmak ve tasarlanan tekstillerin mekan ile ilişkisi bu makalenin konusu kapsamında ele alınmıştır.

Lang (1987: 86-110), algılamanın iki süreçten oluştuğundan bahseder. Bunlar duyularımıza dayalı duyumsal süreç ve bilgiye dayalı zihinsel süreçtir. Duyumsal süreç, çevreden gelen bilgileri ve verileri duyularımız aracılığı ile yorumladığımız süreçken, zihinsel süreç bunun devamında duyularımız ile edindiğimiz veya fark edemediğimiz çevresel bilgileri ancak yaşanmışlığa bağlı olarak kavramsallaştırdığımız ve bu yolla zihnimizde oluşturduğumuz süreçtir (Kahvecioğlu, 1998: 33). Bu bakımdan sergi mekanında olduğu gibi algıdaki duyumsal ve zihinsel süreçler mekanın algılanmasında önemlidir.

Duyumsal süreçte ilk adımı oluşturan görsel algı, tarihi sarnıcı algılamada da ilk adımı oluşturmuştur. Işığın gücü, yönü, doğal veya yapay oluşu, sergi mekanını görsel olarak algılamada etkilidir. Dolayısıyla ışık, sergideki malzeme, doku, biçim ve uzaklıkların algılanmasında da etken olmuştur.

Meiss (1970: 419) ve Ittelson (1990: 15) mekanda algı çeşitlerinin birlikteliğiyle duyumsal ve zihinsel süreçlerin güçlendiğine ve görsel, işitsel, kokusal ve dokunsal algı bütünlüğünün mekanı da bütünsel olarak algılamada etkili olduğuna değinmektedir. 'Doku'nuşlar' Sergisinde oluşturulan mekan ve tekstil birlikteliğinde izleyiciye sunulan algı da

bütünsel algı sürecini destekleyen bir örnek teşkil etmektedir.

### **Tekstil - Mekan İlişkisi**

20. yüzyıldan itibaren üç boyutlu tekstiller, tekstil heykeller ve serbest tekstiller çağdaş sanat müzelerinde, galerilerde ve sanatın var olduğu farklı alan ve mekanlarda yer almaya başlamıştır. Bu bağlamda tekstil mekan ilişkisini; *mekana etki eden tekstiller, mekandan etkilenen tekstiller, mekanı tasarlayan tekstiller ve mekanda yer alan/sergilenen tekstiller* olarak sınıflandırabiliriz. Dolayısıyla Tekstil Sanatına ilişkin çalışmaları, ilişki kurduğu mekanın/alanın yapısal ve duyuşsal özelliklerine ve mekan ile etkileşimine göre farklı akım, yaklaşım ve uygulama sınıfına dahil ederek adlandırabiliriz.

İstanbul'da Sultanahmet'te bulunan Nakkaş Sarnıcı'nda 16-30 Kasım 2013 tarihleri arasında gerçekleştirilen 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisinde on dört parça iş sergilenmiştir. Sergi, iki tekstil sanatçısının mekan-tekstil ilişkisini sorguladığı yaratı sürecinin çıktıları olan kütleli formlarda doku, yüzey ayrıntıları ile malzeme oyunlarındaki arayışa dikkat çekmiştir. Sergi aynı zamanda izleyicide oluşan duyuşsal sezilerin kaynağı olan tekstil-lif dokusunun mekan ve ışıkla olan uyumunu da düşündürmüştür. Sergideki işleri mekandan etkilenen/meکان ile ilişki kuran tekstiller olarak adlandırabiliriz. Sergi üzerinden tekstil sanatı ve mekan ilişkisine, tekstilin mekandaki önemine değinerek göz atabiliriz.

Tarihsel süreçte tekstil, insanoglunun korunma ve barınma ihtiyacını karşıladığı meکانın kendisini oluşturmuştur. Bu kapsamda çoğunlukla keçe kullanılarak veya farklı kumaşların birlikteliği ile barınmak amacıyla yapılan çadırları, meکانın kendisini yapısal ve görsel olarak tasarlayan tekstiller olarak adlandırabiliriz.<sup>1</sup> İç meکانlarda ise tekstil, işlevsel rolünün yanında insan yaşamına keyif ve değer katma rolüyle estetik işlev yüklü en önemli malzeme olarak kabul edilebilir. Bugün de tekstil malzemesi günlük yaşamda meکان ile ilişki kuran en yaygın malzemedir. Tekstil malzemesi ve üretme teknikleri sayesinde elde edilen farklı doku, renk ve yüzeyler meکانı algılamada daha sıcak, büyük, geleneksel, modern vb. etkiler uyandırarak duyuşsal

ve zihinsel algı süreçlerinde etken olurlar.

Tekstil Sanatı kapsamında 1962'de ilki yapılan Lozan Tekstil Bienali ve sergilenen serbest tekstiller, tekstil sanatını geçmişteki dekoratif rolünden çıkartıp plastik sanat nesnesi sınıfına dahil etmede önemli bir başlangıç olmuş, bu adımla tekstiller sergiledikleri, var oldukları meکانlar ile yeni bir anlatım dili ile etkileşim içine girmişlerdir.

Bir başka açıdan tekstil-mekan ilişkisi 1960'lardan başlayarak Arazi-Doğa Sanatı, Performans Sanatı, Yerleştirme Sanatı ve Çevre Sanatı gibi yeni sanat hareketleri ve bunlara ilişkin çalışmalar üzerinden de sorgulanabilir. Bu yeni yaklaşımlar ile işler, galerilerde sergilenmekten çıkarak yaşam alanlarında ve doğada yer almaya başlar. Bu gelişmeler paralelinde tekstil sanatı ve serbest tekstiller de zaman içinde farklı akım ve anlatım biçimleri kapsamında dış meکان ve doğa ile ilişki kurmaya başlamıştır. Bu bağlamda birçok sanatçı çalışmalar üretirken, Cristo Javacheff ve eşi Jeanne-Claud'un tekstili alışılmadık biçimde ve boyutta kullanarak görsel olarak güçlü, kumaşlarla kapladıkları devasa alanlar ve yapıtlar dikkat çekicidir. Cristo ve Jeanne-Claude'un yaptığı 400 yıllık Paris köprüsünü akan kumaş bir şelaleye dönüştürmekten çok mimari-mühendislik ve sanatın işbirliğinde yıllarca süren bir tasarımın yüzlerce kişi ile uygulanmasına dayanan bir performans sanatı olarak tanımlanmıştır (Constantine ve Reuter, 1997: 47). Bu çalışmalarda meکان ve tekstil birlikteliği yeni bir anlatım biçimi/aracı olarak kullanılır ve çağdaş sanat alanında performans sanatı kapsamında değerlendirilir. Tekstil-mekan ilişkisini meکانları kaplayan, bir yönüyle dönüştüren bu çalışmalar üzerinden değerlendirdiğimizde; resim 1 ve 2'de görülen "The Pont Neuf Wrapped" ve "Wrapped Trees" adlı performans çalışmalarını *mekandan etkilenen, mekanı etkileyen*, daha kesin bir ifadeyle *görsel ve kavramsal olarak mekanı tasarlayan tekstiller* olarak adlandırabiliriz. Aynı zamanda bu çalışmalar, tekstil ve mekan ilişkisinin yeni bir anlatım, kavram ve algı yarattığı disiplinlerarası yaklaşımın ürünü çalışmalar olarak da nitelendirilebilir.



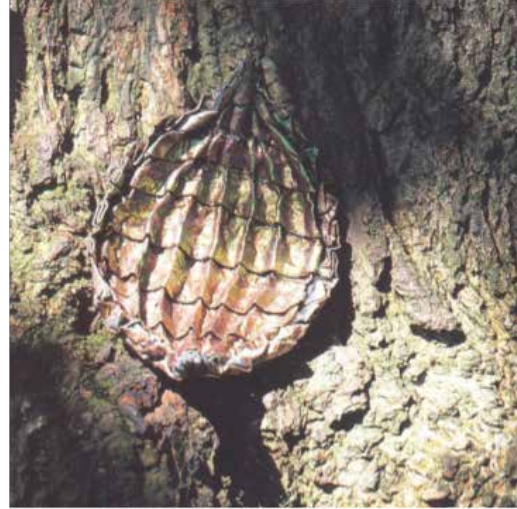
Resim 1. Christo, 'The Pont Neuf Wrapped' (Sarılmış The Pont Neuf), 1975-85.



Resim 3. Carole Andrews 'Sentinel' (Nöbetçi), 2005.



Resim 2. Christo and Jeane Claude, 'Wrapped Trees' (Sarılmış Ağaçlar), 1997-98.



Resim 4. Caroline Murphy, 'Untitled' (İsimsiz), 2001.

Arazi Sanatı veya Çevre Sanatı kapsamında tekstil malzemesi kullanılarak tasarlanan çok boyutlu çalışmalarda, resim 3 ve 4'de görüldüğü gibi, çoğunlukla baskın tasarım öğesi, malzeme ve doku birlikteliği olarak gözlenmektedir. Renk, genellikle arazi ve çevre ile tasarlanan nesne arasındaki uyumu sağlayan eleman rolünde kullanılmıştır. Mekan 'Doku'nuşlar' Sergisinde olduğu gibi burada da doku, renk ve biçim tasarımına etki eden, yön veren etken unsur olarak görülmektedir.

Geliştirilmiş tekstillerin kullanımıyla tasarlanan birçok mekan, hem yapısal hem de görsel olarak değerlendirildiğinde *mekanı tasarlayan tekstiller* grubunda dikkat çekmektedir. Özellikle belli bir süreliğine mekan gereksinimini karşılamak için çözüm önerisi olarak tasarlanan 'Cidde Havaalanı Hac Terminali' ve 'Antwerp'teki Takımadalar' (Archipelago in Antwerp) bu gruba dahil edilebilir (Resim 5). Bunların yanında yine tekstil malzemesinin yapısal ve görsel olarak baskın rol aldığı birçok mimari proje, mekanı tasar-



layan tekstiller grubuna örnek gösterilebilir. Bugün mimari alanı, cam elyafı ve polyester gibi birçok geliştirilmiş malzeme mekanların temel yapı elemanı olarak kullanırken aynı zamanda, transparan yapılarıyla ışık ve ısıdan yararlanma noktasında da avantaj sağlayan bu yapılar ile çözüm odaklı öneriler sunmaktadır. Tekstil-mekan ilişkisi, görsel algıdaki baskın tasarım öğesi açısından değerlendirildiğinde bu gruptaki tekstillerde biçim- malzeme birlikteliği dikkat çekicidir.



Resim 5. Architects of Air, 'Archipelago in Antwerp'  
(Antwerp'teki Takimadalar), 1999.

Öte yandan tekstil malzemesinin yapısını üretme/ oluşturma teknikleri olarak bilinen dokuma, örme, bağlama, keçe vb. teknikler, bu yapıların üzerine yapılan baskı, işleme, applike gibi yüzey bezeme ve tasarlama işlemleri günümüzde dijital teknolojiler ve geliştirilmiş bitim işlemleri ile buluştuğunda estetik ve pratik değer taşıması bakımından zengin olanaklar sunmaktadır. Bu haliyle tekstilin plastik sanatlar alanında kabul görüp yaygınlaşması, serbest anlatımların, işlevsel ve estetik ifadelerin farklı mekanlar ile ilişki kurmasına da olanak sağlar.

Son olarak tekstil-mekan ilişkisi grubunda *mekanda yer alan/sergilenen tekstilleri* ele aldığımızda, mekan ile etkileşim kurmaksızın galerilerde sergilenen, çoğunlukla malzeme, biçim ve kavramsal anlatım olarak mekanın yapısal ve görsel öğelerini gölgede bırakan çalışmaları örnek verebiliriz.

Çalışmamıza konu olan 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisini

bu kapsamda şu iki yaklaşım üzerinden değerlendirdiğimizde, sergiyi oluşturan tüm tekstil işlerini bir bütün (kompozisyon) olarak değerlendiren ilk yaklaşım ve her bir işi kendi içinde doku-malzeme-biçim-renk-doku vb. öğelerin ilişkisi üzerinden değerlendiren ikinci yaklaşım olarak ele alabiliriz.



Resim 6. 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi'nden genel görünüm, 2013.

Resim 6'da bütünü görüntülenen 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisini, *mekandan etkilenen ve mekan için tasarlanan tekstiller* olarak adlandırdık. Çalışmaların üç boyutlu kütleli duruşları ve biçimlendirmede kullanılan malzeme ve yöntemlerin işleri heykel alanına yaklaştırması, mekanın yapısal ve dokusal özellikleri ile bütünlük sağlayarak, asıl kompozisyonu mekan ve yapıtların toplamı olarak algıya sunmuştur. İşleri bu haliyle mekandan etkilenen, algıda mekanı yeniden tasarlayan tekstiller olarak da nitelendirebiliriz.



Resim 7. 'İsimsiz', 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi, 2013.



Resim 8. 'İsimsiz', 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi, 2013.

Resim 7 ve 8'de yer alan işlerin mekan ile ilişkisi tek tek değerlendirildiğinde; mekan ile ilişki kurmada benzerlikler gözlenmekle birlikte, her bir işin biçim, doku, ışık, gölge, malzeme ve sergilenme şekli mekan ile etkileşimde farklı ayrıntılar içermektedir. Doku ve malzeme birlikteliği öne çıkarken, biçimlerin heykelimsi yapıları da işleri algıda mekana baskın kılan özellik olarak ifade edilebilir. Tek başına her bir iş daha çok *mekandan etkilenen tekstiller* grubuna dahil edilebilir.

### Tekstil Sanatında Malzeme-Biçim İlişkisi

Akbostancı'nın (1999: 8-18) bildirdiğine göre, tekstil, lif ya da lif haline getirilebilen her türlü malzemeden çeşitli yöntemlerle meydana getirilen, şekillendirilebilen yapılardır. Tekstillerin üretim anında üç boyutlu ya da rölyefli yapılar halinde üretimlerinin yanında, üretilmiş düz tabakaların da çeşitli tekniklerle plastik yapılara kolayca dönüştürülebilir oluşları yapısal açıdan ve ifade bakımından zengin olanaklar içermektedir. Bu nedenle tekstiller, biçim arayışında günümüzde plastik sanatlarda/sanat ve tasarım alanlarında yaygın olarak kullanılmaktadır (Akbostancı, 1999: 8-18).

Tekstil sanatının gelişimi ve disiplinlerarası bağlamda yer bulma sürecine önemli bir katkısı olan Bauhaus okulunun bu gelişimdeki katkısı yadsınamaz. Daha sonra tüm dünyada etkileri görülen bu akım teknik-bilim-sanat etkileşimini gerçekçi bir düzeyde ele alarak özellikle dokuma

alanındaki çalışmaların önemine dikkat çekmiş işlevsel ve estetik değere dönüşümlerini desteklemiştir. Bauhaus'un 'Form işlevi izler' (Form follows function) ilkesi, tekstilin dekoratif anlatımdan uzaklaşarak plastik sanatlar içinde yer bulan disiplinlerarası bir alana dönüşümünde anahtar adım olmuştur.

Mimar ve tasarımcı Michele Caniato malzemenin tasarıma eşit olduğuna inandığını savunur (Beylerian ve Dent, 2005: 165). 21. yüzyılda birçok alanda olduğu gibi tekstil malzemesi alanında gerçekleştirilen gelişmeler ile sanat ve tasarım işbirliği sonuçları da Caniato'nun bu savunusunu destekleyen birçok örnekle doludur.

Gelişmiş teknolojilerin olanaklarıyla doğal ve sentetik liflerin birlikteliği ve kağıt, metal, karbon, cam gibi tekstil dışı malzemeler ile ipek, polyester gibi malzemelerin birlikteliği, tekstil alanında kullanılan malzeme çeşitliliği dikkat çekicidir. Bu birliktelik tekstil sanatında biçim arayışını tetikleyen ve besleyen en önemli etkidir.

Tekstil sanatında özellikle dokunmamış (nonwoven) yapılar, sentetik polimerlerden yapılan ısı ile şekil alabilen (termoplastik) köpükler, kağıt ve metaller üç boyutlu çalışmalarda temel yapı malzemesi olarak kullanılarak tekstil yapıların hacme dönüştürülmesini ve heykelimsi anlatımlara sahip olmasını desteklemektedir. Birçok doğal ve kimyasal malzemenin bitim işlemlerinde kullanımı da çok boyutlu tekstilleri yaratmada etkidir.

Tekstil lif ve yapılarında gerçekleştirilen yenilik ve bunların plastik olanakları birçok sanatçıya yaratma ve üretme süreçlerinde deneysel oyun oynama fırsatı sunmaktadır. Melez malzemeler, kompozit yapılar çalışma süreçlerinin yan yana getirdiği uzmanlık alanları ve yöntemlerinin birlikteliği ile tekstil çok disiplinli bir alan olarak kabul edilebilir.

Başta kumaş olmak üzere tekstil malzemelerinin yaşamın ilk anından itibaren insan ile sıkı ilişkisi, tekstil malzemesi ile gerçekleştirilen yaratıların izleyicide psikolojik duyuşsal bir algı yaratılmasına neden olmaktadır. Estetik işlevsellik olarak da tanımlayabileceğimiz bu algının oluşmasında ilk adımı biçim oluşturur.

**Mekan-Malzeme-Biçim Birlikteliği:****'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi**

'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisinin gerçekleştirildiği sarnıcın 1400 yıllık geçmişe rağmen ayakta oluşu, dönemine ait öğelerin algıda duyumsal ve zihinsel süreçlere ait izler taşınması, mekana dokunmak, onunla ilişki kurmak adına bir şeyler tasarlama dürtüsüne neden olmuştur. Mekan ile ilişki kurma fikri, Sarnıcı sanatsal işlerin sergileneceği bir galeri olarak kullanmanın ötesinde oradaki görsel ipuçlarını tekstil malzemeleri ve teknikleri ile buluşturarak bütünsel algıda yeni bir birliktelik yaratma sürecini başlatırken, mekanın heybetine erişme endişesi işleri çok boyutlu tasarlama eğilimine neden olmuştur. Tekstil ana malzemeleri ve tamamlayıcı öğelerin kullanımıyla üç boyutlu tasarlanan işler, kullanılan malzeme ve tekniklerin etkisiyle görsel algıda tekstil heykel sınıfına yakın anlam öğeleri ile dikkat çekmiştir. Sarnıcın doğal dokusu ve rengiyle bütünleşmesi amacıyla kolay renklendirilebilir olması ve emici pamuklu yapısıyla tülbent kumaşı seçilmiştir. Tülbent bir yandan da yaşamın içindeki basit yapı ve kullanımıyla heykelimsi hacimlerin gösterişiyle zıtlık oluşturmuştur. Malzeme birliktelikleri ve dokuları hacme dönüştürmede ısı ile şekil alabilen sentetik köpük yapılar kullanılmıştır. Yüzey oluşturmada aranan zıtlık oyunu metal aksesuarların dokunuşlarıyla tamamlanmıştır. Bu halıyla alışılmış hallerinin ötesinde kullanılan malzeme birlikteliği ve görsel algıda oluşan heykel algısı yenilik arayışının hedefleri arasında sayılabilir. Bu bölümde; makalede ele alınan başlık ve yaklaşımlar çerçevesinde, yaratı süreci ve sergileme esnasında yaşananlar ve serginin görsel algıdaki etkisinin değerlendirilmesi hedeflenmiştir.

Mekanın ışık almıyor oluşu, ilk anda görme duyusu ile detayların algılanamayışı, bireyleri işitsel ve kokusal algılarıyla da mekanı algılamaya zorunlu kılmıştır. Yapay ışığın miktarı, mekanı algılamada gizemi arttırırken, yüzyıllardır ayakta duran heybetin sessizliğine dikkat çekmekte, başka bir ifadeyle, doku, renk ve yapısıyla anlattığı hikayeyi güçlendirmektedir.

Sarnıcın heybeti ilk andan itibaren yaratı sürecine ilham vermiş, tekstil işler ile ilişki kurarak bütünleşmesi de

her aşamada planlanmıştır. Resim 9 ve 10'da görüldüğü gibi tekstil işlerin rengi, mekan ile bütünleşmesi hedeflenerek aynı tonlarda tasarlanmış, seçilen renk, mekanın etkisinden dolayı neredeyse tasarımın belirleyici ilk ögesi olmuştur. Sarnıcın duvarlarındaki doğal dokular, renkler, sütunlar ve ahşap zeminin algıdaki sıcak etkisi mekanla bütünleşirken tekstil işlerde bu doğallıktan beslenen bir zıtlık göze çarpar. Metal malzemelerin geometrik formlarda kullanımı mekanın tamamında hakim olan doğallığa karşı bir malzeme zıtlığı oluşturmuştur. Bu zıtlık, ışık-gölge oyunları kapsamındaki



Resim 9. 'İsimsiz', 'Doku'nuşlar', 2013.



Resim 10. 'İsimsiz', 'Doku'nuşlar', detay, 2013.

doku ve biçim ilişkisini de güçlendirmektedir. Yine mekanın karanlık oluşu, işleri zeminden keskin bir şekilde ayırmaya-  
rak doku ve yüzeylerin mekan ile bütünleşmesini destekle-  
mektedir.

Serginin bütününde göze çarpan işlerin farklı boyutlar-  
da ve biçimlerde oluşu, mekanın dikey-yatay hareketleriyle  
ilişki kurmayı hedeflerken, aynı zamanda işlerin zemine yer-  
leştirilmiş heykelsi duruşları da mekan ile ilişki kurmalarını  
kolaylaştırmıştır.

Daha önce mekanda gerçekleştirilen sergiler göz  
önünde bulundurulduğunda, çalışmaların sütunlar arasına  
asıldığı veya kaideler üzerindeki şeffaf küpler içinde sergi-  
lendiği gözlenmiştir. Bu sergileme biçimleri mekanı bir gale-  
ri, sergileme alanı olarak kullanırken, 'Doku'nuşlar'da mekan  
ile tekstil işler ilişkilendirilerek bir bütün oluşturulması he-  
deflenmiştir.

Zemine sergilenen geometrik formların içindeki or-  
ganik doku ve yüzey arayışları, izleyicide dokunma isteği  
yaratarak dokunsal algıyı da sürece dahil etmiştir (Resim 10).

Yaratı sürecinin ilk anından itibaren tasarlanan biçim ve  
yüzey ayrıntıları detayları görsel algı ve dokunsal algı arasın-  
da zıtlık yaratmaktadır. İşlerin geometrik formları, kullanılan  
malzemeler ve yüzey oluşturma teknikleri sayesinde işleri  
heykel algısına yaklaştırarak, mermer veya taş etkisi yara-  
tan formlar dokunsal algıda yarattığı yanılgı ve zıtlık hissi ile  
mekan-malzeme ve biçim ilişkisindeki uyum ve zıtlık oyu-  
nunu ortaya koymaktadır. Yontu tekniği ile geleneksel örme  
teknığının aynı formda buluşması yine bu oyunun deneysel  
bir şeklidir (Resim 11). Bu deneysel oyun, izleyicinin algısında  
da sorgulayıcı bir yaklaşıma neden olmuştur.<sup>2</sup>

Biçimde baskın olan geometrik formlara plastik yüzey-  
ler kazandırmak için malzemelere uygulanan teknikler ve  
yüzey oluşturma teknikleri form ile birleştiğinde resim 11 ve  
12'de görüldüğü gibi daha çok heykelsi anlatımı çağırıştır-  
maktadır. Geometrik kütleleri biçime dönüştürmede, me-  
kan ile ilişki kurmada tekstil malzemesi, en önemli tasarım  
ögesi olarak kullanılmıştır.

Biçim nasıl ki görsel algıyı oluşturan ilk adımsa biçim  
karakteristiklerini oluşturan en önemli öge de malzemedir.

Vurucu bir tasarım ögesi olarak rengi kullanmadan malzeme  
ile yüzey ve dokular tasarlamak bu çalışmadaki en önem-  
li oyun şeklidir. Renk, plastik ifade için önemli bir tasarım  
ögesidir ancak bu sergide rengin baskın öge olarak kulla-  
nılmaması, malzeme-biçim ilişkisini ön plana çıkaran, bir  
yandan görsel vurgu elemanı olarak doğrudan biçimi algıya  
sunan bir yaklaşım biçimidir.



Resim 11. 'İsimsiz', 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi, 2013.



Resim 12. 'İsimsiz', 'Dokunuşlar', Tekstil Sergisi, 2013.



Öte yandan plastik sanatların içerisindeki farklı disiplinlere ait malzeme ve teknikleri kullanarak işlerin biçim arayışında heykel disiplinine yaklaşması tekstil dokunuşlarında çözülmesi gereken sorunları da beraberinde getirmiştir. Kütlesel formları biçimlendirme arayışında ölçü, oran-orantı sorgulamaları esnasında heykel alanından görüş alınmıştır. Kütleleri biçimlendirme sürecinde zaman zaman heykel görünümüne yaklaşan formları tekstil malzemesi ve dokuları ile ilişkilendirmek güçleşmiştir. Tekstile ilişkin ayrıntı ve ifadelerin kütlesel formlara oranı, kendi içimizde heykel alanında tekstil malzemesi mi kullanıyoruz yoksa tekstil malzemelerini hacme dönüştürmede heykel sanatının yaklaşımından mı faydalıyoruz sorularına neden olmuştur. Malzeme-biçim birlikteliği ve örtüşmesi olarak ifade edebileceğimiz bu sorun, aynı zamanda estetik algıyı oluşturmada da en önemli adımı oluşturmuştur. Dolayısıyla kütle, form, ışık, renk, mekan öğelerinin toplamı ve bunların birbirleri ile olan ilişkileri, yaratı süreci boyunca ve sergileme esnasında göz önünde bulundurulmuştur.

Üzerinde çalışılan bir diğer sorun, işlerin sergilenmesinde kullanılan taşıyıcı elemanların biçimi ve malzeme seçimi olmuştur. Bu konudaki arayışlarda işler ile mekan ilişkisini yabancılaştırmayacak çözümler üzerinde durularak, taşıyıcı parçalar bazı işlerde biçimin bütünlüğünü meydana getirmiştir. Taşıyıcı elemanlara yer yer işlerde kullanılan malzemeler ve doku detayları taşınarak bu haliyle taşıyıcı elemanlar da kompozisyonun bir parçası olarak tasarlanmışlardır.

Kısaca sergi yaratma sürecinde heykel disiplinine ait malzeme, teknik ve olanakların kullanılması yaratıcılık açısından özgün ve alışılmamış olana ulaşmayı kolaylaştırırken bir yandan da disiplinlerin sınırlarını belirsizleştiren bu yaklaşım, kendi içinde süreci sorun çözme yaklaşımıyla ele almayı gerektirmiştir.

Tarihi mekandaki sergide estetik değer yaratma arayışında öncelikle biçimi oluşturan tasarım öğelerinin kendi aralarındaki ilişki göz önünde bulundurulmuş, daha sonra da mekan-malzeme-biçim arasındaki belirli ve etkili bağıntı ile ifade edilmek istenen anlam güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Sergideki biçimler arasındaki doku, renk ve malzeme bakımından benzerlikler bütünü algılamaya ve büyük resmi ortak bir amaçta anlamlandırmaya yardımcı olmuştur.

### Sonuç Yerine

*Mekan ile ilişki kuran tekstiller* olarak adlandırabileceğimiz 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi, bir yandan Plastik Sanatlar alanında son dönemde yer edinen Tekstil Sanatının önemine dikkat çekerken, bir yandan da disiplinlerarası birçok alanda olduğu gibi, Tekstil Sanatlarında da sınırların belirsizleştiği vurgusunu desteklemektedir.

Sergi her ne kadar Tekstil Sergisi olarak adlandırılmış olsa da, malzemelerin yan yana geliş şekli, tekstile ilişkin örme ve dikiş tekniği ile heykelimsi kütlelerin ve heykel alanına ait tekniklerin buluşması, taşıyıcı elemanların seçimi, işlerin yerleştirilme şekli, görsel algıda heykellere tekstil yaklaşımıyla mı dokunuldu yoksa tekstil heykeller sınıfına ait örnekler mi tasarlandı sorularına neden olmuş ve disiplinlerarası yaklaşımın çıktısı olarak sonuçlanmıştır.

İki kişilik ortak çalışma sürecinde bireysel yaklaşım ve deneyim farklılıkları, sürecin tamamı ve sonuç değerlendirildiğinde yapıcı bir paylaşım ve işbirliğine dönüşen yaratıcı sorun çözme yöntemi olarak tanımlanabilir.

Disiplinlerarası işbirliği ve yaratıcı sorun çözme yaklaşımı ile yaratı sürecini yönetmeyi gerekli kılan bu çalışma, rastlantısallık ve deneysel çalışma yönteminin özgün sonuçlarına ve çok boyutlu tekstillerin sergilendikleri mekan, çevre veya kurgu ile ilişkisinin önemine dikkat çekmeyi hedeflemektedir.



**Notlar**

- 1 Mekanı yapısal ve görsel olarak tasarlayan tekstiller grubu için bkz. Atasoy, N. (2002). *Otağ-ı Hümayun, Osmanlı Çadırları*, İstanbul: Koç Yay.
- 2 Mukadder Özgeç'in 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi izlenimi üzerine sergi kataloğu için kaleme aldığı yazısından bu alıntı, serginin izleyici algısında yarattığı sorgulama biçimine örnek olarak dikkat çekicidir. "... *Doku'nuşlar* adlı serginin izleyende ki ilk etkisi bu: şaşırtmak. Yapıtların, taşıyıcı malzemeyi kendi bütünlüğü içinde eritebilmiş olmaları, taşıyanla taşınanın birlikteliği şaşırtıcı... Sert bir nesneye dokunacakmış gibi yavaşça parmağınızı değdirdiğiniz bir başka yontu gibi algılanan yapıtın verdiği sıcak bir yumuşaklık duygusu, üzerlerindeki anlamlandıramadığınız çiviler, raptiyeler gibi nesnelere hep görmeye alıştırdığımız bağlamların dışında, yabancı bir bağlamda görmek... Yontuların bildik gereçlerine; taşa, mermere, alçıya kumaş etkisi verilmeye çalışıldığını biliriz. Yontunun bu sert gereçlerine kumaşın dökümünü, yumuşaklığını, sıcaklığını geçirmek çabası vardır hep."

**Kaynakça**

- Akbostancı, İ. (1999). *Plastik Sanatlarda Tekstilin Yeri*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Altuncu, D. (2013). *Mekan Algısında Duyuların Etkisi/ Manipülatif Mekanlar*, Sakarya: Sakarya Üniversitesi 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu Kitabı.
- Beylerian, G., Dent A. (2005). *Material ConneXion The Global Resource of New and Innovative Materials for Architects, Artists And Designers*, London: Thames&Hudson.
- Braddock Clark, S., O'Mahony, M. (2005). *Techno Textiles Revolutionary Fabrics For Fashion and Design*, London: Thames&Hudson.
- Constantine, M., Larsen, J. L. (1997). *Beyond Craft; The Art Fabric*, Tokyo: Toppan Printing Co.Ltd.
- Constantine, M. and Reuter (1997). *Whole Cloths*, Monacelli Press.
- Hasol, D. (1990). *Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Ittelson vd. (1970). *Psychology in Industry*, Oxford and IBM. Publishing.
- Kahvecioğlu, H. L. (1998). *Mimarlıkta İmaj: Mekansal İmajın Oluşumu ve Yapısı Üzerine Bir Model*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Lang, J. (1987). *Creating Architectural Theory, The Role of Behavioral Sciences in Enviromental Design*, New York: Van Nostrand Reinhold.
- Meiss, V. (1990). *Elements of Architecture: From Form to Place*, Taylor&Franciss
- Scott, J. (2003). *Textile Perspevtive in Mixed Media Sculpture*, Ramsbury: The Crowood Press Ltd.
- Simon, C. (2011). *Textile Design*, London : Laurance King Publishing Ltd.
- Tunalı, İ. (2002). *Tasarım Felsefesine Giriş*. İstanbul: YEM Yay.

**Görsel Kaynaklar**

- Resim 1. Christo, 'The Pont Neuf Wrapped' (Sarılmış The Pont Neuf ), 1975-1985.
- Simon, C. (2011). *Textile Design*, London: Laurance King Publishing Ltd.
- Resim 2. Christo and Jeane Claude, 'Wrapped Trees' (Sarılmış Ağaçlar), 1997-98.
- Simon, C. (2011). *Textile Design*, London: Laurance King Publishing Ltd.
- Resim 3. Carole Andrews 'Sentinels' (Nöbetçiler), 2001.
- Braddock Clarks, S., O'Mahony, M. (2005). *Techno Textiles Revolutionary Fabrics For Fashion and Design*, London: Thames&Hudson.
- Resim 4. Caroline Murphy, 'Untitled' (İsimsiz), 2001.
- Scott, J. (2003). *Textile Perspevtive in Mixed Media Sculpture*, Ramsbury: The Crowood Press Ltd.
- Resim 5. Architects of Air, 'Archipelago in Antwerp' (Antwerp'teki Takımadalar), 1999.
- Braddock Clarks, S., O'Mahony, M. (2005). *Techno Textiles Revolutionary Fabrics For Fashion and Design*, London: Thames&Hudson.
- Resim 6. Vildan Tok, İrem Sabanuç, 'İsimsiz', 'Doku'nuşlar'

Tekstil Sergisi, Nakkaş Sarnıç Sanat Galerisi, 2013, İstanbul.

Resim 7. Vildan Tok, İrem Sabanuç, 'İsimsiz', 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi, Nakkaş Sarnıç Sanat Galerisi, 2013, İstanbul.

Resim 8. Vildan Tok, İrem Sabanuç, 'İsimsiz', 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi, Nakkaş Sarnıç Sanat Galerisi, 2013, İstanbul.

Resim 9. Vildan Tok, İrem Sabanuç, "İsimsiz", 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi, Nakkaş Sarnıç Sanat Galerisi, 2013, İstanbul.

Resim 10. Vildan Tok, İrem Sabanuç, 'İsimsiz', 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi, Nakkaş Sarnıç Sanat Galerisi, 2013, İstanbul.

Resim 11. Vildan Tok, İrem Sabanuç, "İsimsiz", 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi, Nakkaş Sarnıç Sanat Galerisi, 2013, İstanbul.

Resim 12. Vildan Tok, İrem Sabanuç, 'İsimsiz', 'Doku'nuşlar' Tekstil Sergisi, Nakkaş Sarnıç Sanat Galerisi, 2013, İstanbul.



# Dokuz Eylül Üniversitesi Uygulama ve Araştırma Hastanesi Örneğinde Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımında Stratejik Planlama

Tuğcan GÜLER \*

## Özet

Bu makale, tasarımcı kimliğiyle çevresel grafik tasarım ürünleri üzerine çalışan yazar tarafından yönlendirme ve işaretleme tasarımında yürütülmesi gereken süreçlerle ilgili bulgular ve önerileri, meslek profesyonelleri ve konuya ilgi duyan akademisyenlerle paylaşmak amacıyla hazırlanmıştır. Yönlendirme panolarının konumları ve bilgi mesajlarının oluşturulmasına yönelik alınması gereken kararların gerçekleştirilme yöntemleri, tespitler, keşifler, bulgular ve öneriler, hali hazırda bu makalenin yazarının proje başkanlığını yürüttüğü, Dokuz Eylül Üniversitesi Rektörlüğü Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen 2013.KB.SOS.007 kodlu 'Dokuz Eylül Üniversitesi Uygulama ve Araştırma Hastanesi Dış ve İç Mekan Sinyalizasyon Sistemleri Tasarımı ve Uygulaması' adlı bilimsel araştırma projesinden alıntılanan örnekler bağlamında anlatılmıştır. Projenin bel kemiğini oluşturan konumlandırma ve mesaj oluşturma süreçleri bu makalede kapsamlı bir şekilde incelenmiştir. Makale, yönlendirme stratejisi, kavşak noktalarının tespiti ve pano mesajlarının oluşturulması ile sınırlandırılmıştır. Makalenin odaklandığı sorunsal, yönlendirme ve işaretleme panolarının rasyonel yöntemlerle konumlandırılması ve gerekli bilgiler ile donatılacağı şeklinde tanımlanabilir.

Bu alanda Türkiye'deki tasarım projelerinin gerek tasarım problemi gerek uygulama derinliği adına yeterince kapsamlı olmadığı gözlemlenmektedir. Adı geçen Bilimsel Araştırma Projesinin amaçlarından biri bu alanda örnek bir uygulama yaparak ülkedeki tasarımcıların dikkatini bu yöne çekmektir.

**Anahtar Sözcükler:** Çevresel Grafik Tasarım, Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımı, Stratejik Planlama, Bilgilendirme Tasarımı, Mimari Yönlendirme.

## Strategic Planning in Wayfinding and Signage Design on Example of Dokuz Eylul University Medical Applied Research Center (University Hospital)

### Abstract

This article is prepared to share findings and suggestions with professionals and interested academicians related to processes to be run in wayfinding and signage design by the author who works environmental graphic design products as a designer. The necessary decisions and application methods as well as determinations and explorations about the positioning and the message of signs quoted examples from 'Dokuz Eylul University Application and Research Hospital - Exterior and Interior Wayfinding and Signage Project' coded 2013.KB.SOS.007 that is officially supported by Dokuz Eylul University Coordination of Scientific Research Projects Division which is currently conducted by the author of this article will be discussed. Positioning and message creation processes, the backbone of the Project, have been examined extensively in this article. The content of this article is limited to wayfinding strategy, determination of junction points and sign messages. The problematic of the article can be define as how to be positioning signs in rational methods and equipping with necessary information.

It is observed that design projects in this field in Turkey are not comprehensive in both design problem and application diversity. One of the main aims of the dedicated scientific research project is to draw designer's attention in the country by having a proper examination.

**Keywords:** Environmental Graphic Design, Wayfinding and Signage Design, Strategic Planning, Information Design, Architectural Graphics.

## Giriş

Yedi milyara yaklaşan nüfusuyla dünya her geçen gün daha çok insana ev sahipliği yapmakta, ekonominin ve refahın gelişmesiyle insanlar daha çok hareket etmekte ve bu nedenle kentler kalabalıklaşmaktadır. Gelişen ve genişleyen dünyanın doğal sonucu ulaşım, sağlık, alışveriş ve eğlence gibi ihtiyaçların paylaşıldığı ortak kullanım alanlarının sayıları da hızla artmaktadır. Bu ve bunun gibi gelişmelerin sonucunda, kentlerin ve diğer tüm ortak mekanların tüm paydaşlar tarafından eşit seviyede kullanılabilmesi için, varlığı binlerce yıl öncesine giden yönlendirme ve işaretleme tasarımı, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bilinçli, sistematik ve bilimsel bir hassasiyetle, giderek yaygınlaşarak uygulanmaya başlanmıştır (Resim 1).



Resim 1. Artan nüfus ile kentler daha kalabalık bir hale gelmektedir. Çin Mahallesi, Manhattan, New York, 2012.

## Tarihsel Süreçte Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımının Kullanımı

Gelişim ve yaygınlaşması 20. yüzyılın ikinci yarısına referans verilmekle birlikte tarihsel süreçte yönlendirme ve işaretleme tasarımına ait örnekler Roma İmparatorluğu zamanına kadar gitmektedir. Çağın gelişmiş antik kentlerinde, nüfus ve yapılaşma yoğunluğunun getirdiği kentsel karmaşanın binaların üzerine ya da yanına yazdıkları isimler ile çözümlenmeye çalışıldığı gözlemlenmektedir. Böylece hem mekanlar tanımlanmış hem de yapıların anıtsal kimliği desteklenmiştir.



Resim 2. Antik dönemde bina üzerindeki isim ve uyarı yazıları yönlendirme işlevini de taşımaktaydı. Roma, İtalya, 2006.

## Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımında Amaç

Yönlendirme ve işaretleme tasarımının temel uğraşı kullanıcıyı bir mekanın en dış noktasından, iç mekanda varılmak istenen son noktaya (odaya/birime) yardım almaksızın ve kolaylıkla ulaştıracak tasarım sistemini kurmaktır. Kişinin yön bulmak için geçmiş deneyimleri ve alışkanlıklarından beslenemediği durumlarda tasarım elemanlarının aynı işlevi yüklenmesi amaçlanmaktadır (Arthur ve Passini, 1992: 32). Bu amaca hizmet eden projeler temel olarak yönlendirme panoları ve işaretleme panoları olmak üzere iki bileşenden oluşmaktadır. Yönlendirme panoları, hedeflenen adreslere ait bilgilerin -gerekirse her bir bilgi için ayrı ayrı- yön gösteren oklarla birlikte ifade edildiği panolardır. İşaretleme panoları ise varılan mekana ilişkin tanımlama yapan panoları içermektedir. Pano üzerinde yazan her bir bilgi 'mesaj' olarak adlandırılır. Mesaj ya da mesajlar stratejik plana göre belirlenir ve sıralanır. Yönlendirme panolarındaki mesajlar, yol üzerinde bulunan tüm birimlerin bilgileri şeklinde planlanır. Önemli olan bu 'süreçte' kullanıcılar nezdinde önem taşıyan mesajların, önem sırasına göre yerleşimidir.

Antik dönemin önemli kentlerindeki örneklerde de görülebildiği gibi giriş kapıları üzerinde taş oyu olarak uygulanan yazılarda mekanın tanımı yapılmaktadır. Bununla birlikte henüz yönlendirme gereksiniminin oluşmadığı çağda işaretleme çalışmalarının uyarı yazılarını da taşıdığı gözlem-



lenmektedir (Calori, 2007: 2). İşaretleme tasarımının günümüz dünyasında yönlendirme panolarıyla birlikte çalışması gerektiği genel olarak kabul görmektedir (Muhlhausen, 2001: 2). Eski çağlarda bölgeyi bilen kullanıcıların çoğunlukta olduğu küçük alanlarda işlevini başarıyla yerine getirebilmiştir. Yönlendirmenin iki ayağından biri olan mobilitenin o zamanlar düşük olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Hogan, 2002: 4). Tıpkı günümüzde kendi mahallesinde yaşayan kişilerin yönlendirme tabelasına gereksinim duymadan yakındaki bakkala, otobüs durağına ya da komşusuna gidebilmesi gibi geçmiş zamanda yaşayan kişiler salt işaretlemelerle gereksinimlerini giderebilmişlerdir. İşaretleme tasarımının zamanında tek tasarım ögesi olarak işlev görebilmesi dünyanın göreceli olarak daha küçük, kentlerin birbirinden daha kopuk ve kullanıcıların daha az mobiliteye sahip olmasıyla açıklanabilir. Günümüzde her üç koşul da değişmiştir.

### Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımında Uygulama Süreci

Yönlendirme ve işaretleme tasarımı bir bütün halinde, girişten başlayarak varılmak istenen hedef noktaya kadar süreklilik, uyum ve görsel bütünlük içerisinde çalışan bir tasarım sistemidir. Projenin sistem olarak adlandırılması, tasarım öğelerinin birer dişli gibi birbiriyle uyumlu çalışma zorunluluğundan kaynaklanmaktadır. Mekan içerisinde işaretleme tabelasıyla tanımlanmış son kapıya ulaşınca kadar kullanıcılar yönlendirme panolarıyla pek çok karar aşamasını geride bırakırlar. Bu nedenle anlaşılabilirlik ve algılanabilirlik büyük önem taşımaktadır. Proje parçalarının çevresiyle uyumlu ölçülerde olmasına ve kullanıcıların algı sahalarına giren noktalarda tercih edilmesine dikkat edilmelidir.

Projelerin bir ayağı yönlendirme bir ayağı da işaretleme tasarımı olmasına karşın, bu tür projeleri yeni uygulamaya başlayan mekanlarda işaretlemelerin sıklıkla ana gövde olarak uygulandığı görülmektedir. Tarihsel süreçte de benzerlikler görülmekte, işaretleme tasarımının daha eski tarihlere dayandığı gözlemlenmektedir. Günümüzde pek çok mekanda yönlendirme projesi adı altında isimlik panolarına yönlendirme oklarının eklenerek çalışıldığı görülmektedir. İşaretleme panosu mekan hangi amaçla kullanılıyorsa, kim kullanıyorsa tartışmaya ve şüpheye yer vermeyecek şekil-

de net bilgi vermelidir. Bu nedenle tasarımcının proje mekanının tamamını en küçük detayına kadar tanıması büyük önem taşımaktadır (Resim 3).



Resim 3. Brigham and Woman Hastanesi ana kapısı yola dar açıyla baktığı için isimlik panosu yola dik totem formunda hazırlanmıştır. Boston ABD, 2005.

Kalabalıklaşan kentlerde nüfustan daha hızlı artan mobilitate nedeniyle, mekan tanımlama yöntemiyle çalışların işaretleme tasarımı kullanıcı gereksinimi açısından bugün yetersiz hale gelmektedir. Bu nedenle ilk örneklerine ortaçağ kentlerinde rastlanan yönlendirme tasarımı ortaya çıkmıştır (Resim 4).



Resim 4. Temeli ortaçağ'a kadar uzanan yönlendirme çalışmaları, Bristol, İngiltere, 2007.

Yönlendirme tasarımının ilk ortaya çıkışını kentlerin kalabalıklaşmasına bağlamak mümkündür. Tek bir alan ya da ana bir yapı etrafında şekillenen antik dönem kentlerinin aksine ortaçağın büyük kentleri birden fazla cadde, meydan ve bunların arasındaki geçişlere sahipti. Mekanlar kimi yer-

lerde birbiri ardına sıralanırken yapılar genel kent dokusu içerisinde aynışmakta ve ayırt edici nitelikler azalmaktadır. Üstelik genişlemeden ötürü bu mekanları 'bulmak' eskisi kadar kolay da olmamaktadır. Kentleşmenin getirdiği bir sorunun çözümü olan yönlendirme ve işaretleme tasarımı yol, bölge ve simge gibi bileşenlerden beslenerek gelişir (Lynch, 1960: 8).

Yönlendirme ve işaretleme tasarımında bir çalışmanın başarısı hiç bir biçimde pano formu, renkler ve tipografi gibi tasarım öğeleriyle açıklanamamalıdır; asıl çalışan unsur doğru konumlandırma/ doğru mesaj yoğunluğu olmalıdır. Sistem dahilinde üretilen tasarımların kullanıcılar tarafından kolay algılanabilmesi, kullanıcı davranışlarını olumlu yönde yönetebilmesi ve mekanın kullanıcılar tarafından rahatlıkla kullanılabilmesi, yönlendirme ve işaretleme tasarımında başarılı bir uygulamanın tanımıdır (Resim 5).



Resim 5. Yönlendirme ve işaretleme tasarımı ürünleri yalnızca estetik yönden değil, okunurluk ve anlaşılabilirlik yönünden de başarılı olmalıdır. Avustralya Teknoloji Parkı, Sydney, 2011.

Yönlendirme Tasarımında sisteminde tasarım süreci öncelikle mekanla ilgili verilerin toplanmasıyla başlar. Ardından toplanan verilerden yararlanılarak oluşturulan stratejik plan ile konumlandırma ve mesaj içeriklerine karar verilir. Stratejik planlamanın doğru kurgulanabilmesi için proje alanı derinlemesine analiz edilmelidir. Bu amaçla her türlü kaynaktan gelen verilerin toplanması, karşılaştırılması ve tasnif edilmesi gerekmektedir. Bu veriler mevcut planlar, uydu fotoğrafları, haritalar gibi belgelerin yanı sıra, alan üzerinde yapılacak keşiflerden elde edilen bilgilerden olu-

şur. Mekanların gereksinimler doğrultusunda zamanla farklı kullanım biçimlerine dönüşeceği dikkate alınarak, keşif aşaması hassasiyetle yürütülmelidir.

Makaleye konu olan hastane ve çevre alanları üzerinde veri toplama aşamasına orijinal proje planlarıyla başlamıştır. Zaman içerisinde yapılan değişikliklerin tespit etmek için tüm mekanlarda keşif yapılmaktadır. Özellikle kullanım amacı sabitlenmemiş, içeriği değişebilen mekanlara yönelik bilgilerin yapılacak keşifle edinilebileceği söylenebilir. Hastane alanı içerisinde tedavi birimlerinde çok sayıda değişiklik olmazken akademisyenlerin odaları ile hastaları doğrudan bağlamayan küçük mekanlarda yoğun değişiklikler olduğu gözlemlenmektedir. Tüm bu verilere keşif çalışmalarıyla ulaşılabılır.

Mevcut planlardaki yerler ile güncel kullanım arasındaki farklar, plan ya da uydu haritası üzerinde algılanması zor olan kavşak ya da geçiş noktaları, bitki örtüsü ve ağaçlar gibi unsurlar veri toplama sürecinde detaylı bir biçimde kaydedilmelidir. Saha çalışması ve gerekli keşifler yapılmadan masa başında tasarlanan projelerin ciddi işlev sorunlarına sahip, noksan projeler olacağını söylemek yanlış olmayacaktır (Resim 6).



Resim 6. Uydu fotoğrafında ağaçlar tarafından örtülen kavşak noktası yapılan keşif sonucu fark edilmiştir. Dokuz Eylül Üniversitesi Hastanesi Bahçesi, 2013.

Yönlendirme ve işaretleme tasarımı projeleri adeta terzi elinden çıkan özel dikim elbiseler gibi mekana özel tasarlanır. Yönlendirme ve işaretleme projeleri mekanın değişkenliklere ve kullanıcı gereksinimlerine uyum sağlayan özel tasarımlar olmalıdır. Bu nedenle projenin bağlanabileceği standartlardan bahsetmek olanaklı değildir. Standartlaştırma ve bu standartların tüm bileşenlerde sürdürülebilmesi projenin tamamlanması ve sürdürülebilirliği için önemli olmakla birlikte tek tipleştirme yaratmak yalnızca karayollarında kullanılan yönlendirme sistemleri için olanaklı görünmektedir.

Veri toplama aşamasında keşif süreci ve plan analizleri tamamlandıktan sonra mekana ait stratejik planlama sürecine başlanabilir. Pano mesajları da bu sürecin ardından oluşturulacaktır.

Türk Dil Kurumu sözlüğünde 'strateji' sözcüğü, "Bir ulusun veya uluslar topluluğunun, barış ve savaşta benimsenen politikalara destek vermek amacıyla politik, ekonomik, psikolojik ve askerî güçleri bir arada kullanma bilimi ve sanatı" (tdk, 2014) şeklinde ifade edilmektedir. Askeri kökenli bu sözcüğün projeyi tanımlarken kullanılması tesadüf değildir. Tanımın içinde yer alan 'çok disiplinlilik' ve 'yönetme sanatı' gibi kavramlar nedeniyle strateji sözcüğü kullanıcı gereksinimlerinin homojen bir yapıyla çözümlenmesi çabasını ifade etmeye uygun düşmektedir. Tasarımın doğru yerde doğru içerikle yer alarak varlığını kendi başına sürdürebilmesi stratejik kararların doğru verilmesiyle mümkün olacaktır. Stratejik planlama basit ya da standart bir planlama değildir. Bununla birlikte elektrik ya da su tesisatı gibi salt matematiksel bir planlama çalışması da değildir. Amaç, gerekli ve önemli mesajları gerekli ve önemli yerlerde sunmaktır. Bununla birlikte her kavşak noktasında her bilgiyi kullanıcılara vermek şeklinde de düşünülmemelidir. Algılanabilecek kadar yalın ve gözden kaçamayacak kadar sık olması gereken tasarımlar optimum parça ve mesaj sayısına sahip olmalıdır.

En temel yön bulma eylemlerinden biri olan 'göz ile taramak' kalabalıklaşan ve karmaşıklaşan kentlerde artık mümkün olamamaktadır. Gidilecek yer hemen arka sokak olsa dahi göz ufkunun önüne çıkan bir yapı 'göz ile tarayarak bulma' eylemini ortadan kaldırmaktadır (Resim 7).



Resim 7. Binaların yarattığı perdeleme, kentlerde bir sonraki sokağın dahi gözle görülmesine engel olmaktadır. Manhattan, New York, ABD, 2012.

Caddeler ve sokaklarla biçimlenen kentlerde, binalar, duvarlar, bahçelerin varlığının geometrik olmayan kent planlamalarıyla birleşimi göz ufkunun 'menzilin kısılması' sonucunu doğurmuştur. Burada aktarılan problemi salt kent örneğinde tartışmak doğru olmaz. Daha küçük yerleşim yerlerinde de insanlar belirli kentsel planlar ölçeğinde yaşarlar ve aynı ufuk darlığı sorunu orası için de geçerlidir. Ancak küçük yerleşim yerlerinde kullanıcılar (o bölgenin sakinleri) yaşadıkları ya da çalıştıkları yerlere daha aşina oldukları için bu yazıda dile getirilen yönlendirme problemlerini yaşamıyor olabilirler. Yönlendirme ve işaretleme tasarımındaki problemler daha çok büyük mekanlara özgüdür. Kent içerisinde, kent sakinleri aşina olmadıkları her bölgede kaos yaşayabilirler. Kaosun tek çözümü yönlendirme ve işaretleme tasarımının, işin profesyonelleri tarafından yerinde ve tam uygulanmasıdır (Resim 8).



Resim 8. Yönlendirme tasarımı özellikle kent trafiğinin yoğun olduğu yerlerde yaya ve araç güvenliğinin önemli bir yapı taşıdır. Queens, New York, ABD, 2012.



Temelde düz giden bir yolun ikiye ya da daha çok yola ayrıldığı yer kavşak noktası olarak tanımlanmaktadır. İster kent sınırlarının dışında bir yer, ister kent içinde bir sokak isterse bir binanın koridorları olsun yolun ikiye ayrıldığı her noktada kullanıcı önündeki seçeneklerden (yollardan) birini tercih etmek, bir başka deyişle karar vermek zorundadır. Tasarımın amacı da bu karar anında kullanıcının gereksinimlerini öngörerek “kendisi için doğru kararı” vermesini sağlamaktır. Boş bırakılmış, sistemin dışında kalmış kavşak noktaları aşına olmayan kullanıcılar nezdinde güvensizlik ve gerilim yaratır.



Resim 9. Tanıdık olmayan mekanlardaki belirsiz kavşaklar kişinin üzerinde gerilim yaratır. İngiltere, 2012. (Howard Kingsnorth/Corbis)

Bu yazıya konu olan Dokuz Eylül Üniversitesi Hastanesinin iç ve dış mekanlarında pek çok kavşak noktası bulunmaktadır. İç mekandaki kavşak noktaları çoğunlukla koridorlarda, az sayıda da blok birleşim yerlerindedir. Kullanıcı (bu örnekte hasta ya da hasta yakını) bu kavşak noktalarından birine geldiğinde gitmek istediği yer için doğru kararı verebilmelidir. Stratejik planlamanın özel bir planlama olduğundan hareketle, kullanıcının muhtemel varış noktalarının tümünün genel bilgi panosunda bulunmasının hastane gibi büyük mekanlarda mümkün olamayacağı, bu nedenle hiyerarşik yerleşim planının kullanıcılara kademeli bilgilendirmeyle erişim sunabileceği söylenebilir (Resim 10).

Yönlendirme ve işaretleme projeleri uygulanacağı mekanın salt fiziksel karakterine göre değil, kullanıcı hareketleri ve alışkanlıklarına göre de tasarlanır. Bu nedenle her proje benzersizdir. Bir kurum, iki farklı noktada tamamen aynı bi-

rimlere sahip olsa dahi iki proje birbirinin kopyası olamaz. Mekanın bulunduğu coğrafi koşullar, kullanıcı profilindeki farklılıklar, iklim vb. gibi unsurlar her iki projeyi de farklı ve benzersiz kılacaktır.



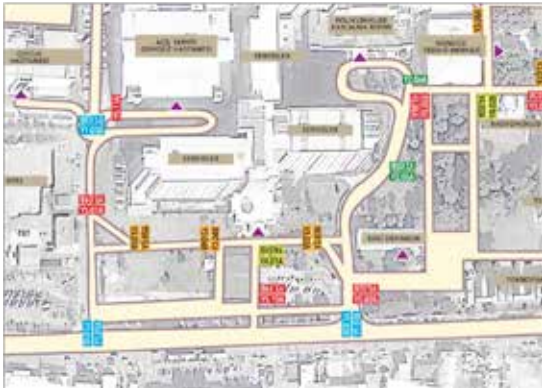
Resim 10. Krakow Havalimanı renk kodlarıyla yön bulma bölge bilgileri, Krakow, Polonya, 2013.

Stratejik planlama dış mekanla başlar ve iç mekandaki kapı işaretlemesine kadar sürer. Bu amaçla öncelikle kullanıcının dış mekandan iç mekana geçişi yönetilmelidir. Tasarımcıların bu hedefe giden yolda iç ve dış mekanları doğru tanımlamaları gerekmektedir. Yazı konusuna örnek olan Dokuz Eylül Üniversitesi Hastanesinde kullanıcıların aradıkları noktanın kapısına ulaşmaları birinci hedefdir. Hastane kampüs alanının üç tarafı yollarla çevrilmiş olup, bu yolların biri İzmir'in en uzun ana caddelerinden biri olan Mithatpaşa Caddesi'dir. Hastaneye gelen kullanıcıların çoğunluğu bu caddeden hastaneye giriş yaparlar. Kampüs alanının etrafı duvarlarla çevrilmiş olmasına karşın dış ve iç mekan girişleri engelsiz ve açıktır. Dış mekanda yapılan yönlendirme çalışmalarını, iç mekana göre zorlaştıran ve farklılaştıran en temel unsurlardan biri dış mekandaki yolların muğlaklığıdır. Kampüs alanı içerisinde yeterli sayıda belirlenmiş yol bulunmasına karşın -alçak çalılar dışında- yayaların yol dışı çapraz geçişlerini önleyecek bir engel bulunmamaktadır. İç mekanda hasta hareketleri koridor ve katlarla son derece net bir biçimde planlanabilirken dış mekandaki serbestlik, dikkat dağıtma potansiyeline sahip mimari yapılar ve kontrolsüz peyzaj kullanıcıların mekanı algılamasını zorlaştırmakta, tasarımcılara da daha çok sorumluluk yüklemektedir (Resim 11).



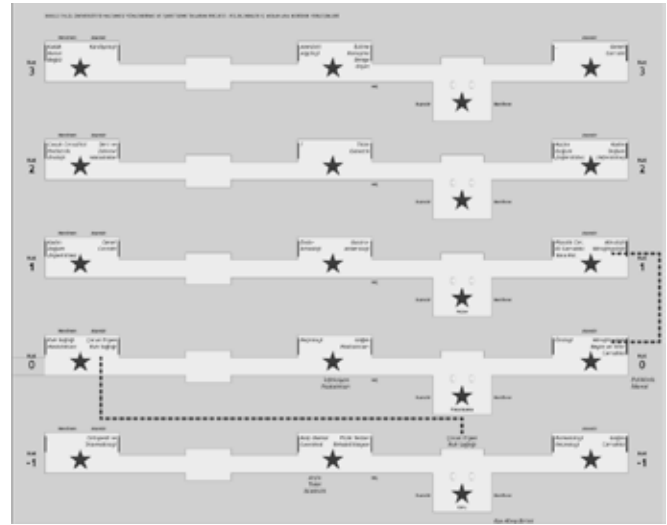
Resim 11. Dokuz Eylül Üniversitesi Hastanesi bahçe alanında ağaçlar ve diğer yeşilliklerden oluşan peyzaj, kullanıcıya ait alanlarda kontrolsüz gelişerek yönlendirme tasarımına engel olabilir hale gelmiştir. Dokuz Eylül Üniversitesi Hastanesi, İzmir, 2013.

Bütün kavşak noktaları kullanıcının gideceği yöne ilişkin tercihte bulunacağı, karar vereceği noktalardır. Bu nedenle kullanıcının muhtemel güzergahı üzerindeki kavşak noktaları doğru belirlenmeli ve stratejik plan doğru mesajlarla oluşturulmalıdır. Yapılan toplantılarda yazıya konu olan hastane alanı içerisinde yalnızca bahçeden ulaşılabilen yaklaşık 60 farklı birim bulunduğu tespit edilmiştir. Kavşakların yerleri, panoların konumları ve panoların yönleri toplantılarda kararlaştırılmıştır (Resim 12). Kavşak noktasının tespitinde öncelik kullanıcıların (hasta ve hasta yakınları) gereksinimleridir. Bununla birlikte hedef kullanıcı grubuna dahil olmayan öğrenci ve personelin de yapılacak çalışmadan fayda sağlayacağı açıktır. Dış ve iç tüm mekanlar 'ilk kez gelen (first-timer)' kullanıcıya göre tasarlandığında diğer tüm paydaşları da başarıyla kucaklayacaktır.



Resim 12. Hastane Dış Mekanında tespit edilen kavşak noktaları. Proje Dosyasından alınmıştır, 2013.

Dış mekanlar, yarı planlı bir alanda pek çok kontrol dışı unsurla başa çıkmak zorunda kalma dezavantajını tek hacimli olma avantajıyla dengelerken; iç mekanlar çok hacimli (katlar ve bloklar) olma dezavantajını planlı bir alanda oluşturulma avantajıyla dengelemektedir. Bu nedenle iç mekanda yönlendirme stratejisinin temelini binanın mimari yapısının oluşturacağı söylenebilir. İç mekanda kullanıcı en temel yön duygusunu (ileri-geri) dahi karıştırabilir. Bu nedenle iç mekandaki yönlendirme panoları, kat/blok/bina bilgileriyle desteklenmeli; bunların yanı sıra gerekli yerlere mevcut konumu gösteren çalışmalar yerleştirilmelidir. İç mekanda kavşak noktaları birden fazla yöne bölünen koridorlar, merdivenler ve asansörler olacaktır (Resim 13).



Resim 13. Hastane iç mekanda poliklinikler bloklarından yerleşim. En alttan itibaren bodrum kat dahil toplam 5 katlı bina. Her yıldız bir kavşak noktasını göstermektedir.

İç mekân ile dış mekân arasındaki en büyük yönetim farklılığı tasarımların boyutlandırılmasında yaşanmaktadır. Bu nedenle yönlendirme panolarında doğru konumlandırılmaya ek olarak doğru frekansta (sıklıkta) konumlandırma zorunluluğu bulunmaktadır. Yazıya konu olan Dokuz Eylül Üniversitesi Hastanesinde frekans daha çok önem kazanmaktadır. Hastane içerisinde yalnızca poliklinikler ana koridor uzunluğu yaklaşık 90 metredir. Dolayısıyla servisler kapısından giren ve -örneğin- Genel Cerrahi polikliniğine varmayı hedefleyen bir hastanın polikliniğe gidişi, polikli-



niklerden sonra yönlendirileceği üçüncü bir birime geçişi (örneğin radyoloji) ve çıkışı yaklaşık 300 metrelik yürüyüş anlamına gelmektedir. Hasta olarak tanımlanmış bir kullanıcı için bu mesafe kesinlikle kısa değildir. Bu nedenle dikkat edilmesi gereken yol boyunca kullanıcıyla mekan arasındaki görsel iletişim bağının kopmamasını sağlamaktır. Bu bağ kurmanın ve sürdürmenin biricik yolu oluşturulacak yönlendirme ve işaretleme tasarımı ürünleriyle hastanın görüş alanında kesintisiz var olmasıdır (Resim 14).

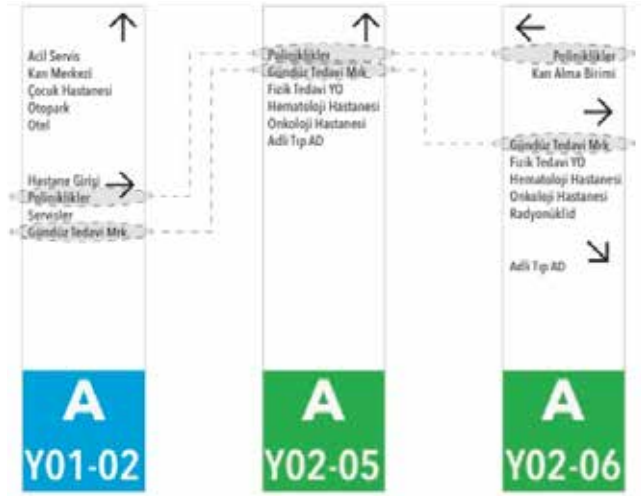


Resim 14. Yönlendirme ve İşaretleme Panoları kullanıcının görüş alanında kesintisiz yer almalıdır. JFK Havalimanı, New York, ABD, 2006.

Yönlendirme tasarımında stratejik planlama, kavşak noktaları belirlendikten sonra yönlendirme mesajlarının oluşturulmasıyla devam etmektedir. Hastane örneğinde kavşak noktaları belirlendikten sonra plan üzerinde giriş kapıları nezdinde kullanıcılara yönelik tüm birimler listelenerek kullanıcı gereksinimlerine göre gruplanmıştır. Dış mekanda yer alan birimler ile iç mekana geçen noktanın hemen yakınlarında yer alan birimlere listelemede öncelik verilmiştir. Birim sayısının fazlalığı nedeniyle kavşak noktalarındaki bilgi mesajları birimleri anlatan “ana başlıklar” ve “yakınlardaki yerler” şeklinde kurgulanmıştır.

Her bir yönlendirme panosu, bir önceki ve bir sonraki pano ile ilişkili olmalı, mesajların görsel sürekliliği sağlanarak kopukluk yaşanmamasına dikkat edilmelidir. Bu nedenle pano mesajları kullanıcının ilk karşılaştığı panodan başlanarak, internet sitelerindeki “site haritası”na benzer bir yapıda öncelikle ihtiyaçlar ve bölgedeki birimlerle hedefe yaklaştıkça da alt birimlerle gösterilmelidir (Resim 15).

Proje örneğindeki hastaneye çeşitli konularda benzerlik gösteren ABD'nin Boston kentindeki Massachusetts General Hospital'da eski ve yeni bloklar doğru stratejik planlamayla birbirine bağlanmıştır. Hastane binalarının çeşitli ve çok sayıda, kat sayılarının da farklı ancak genelde yüksek olması sonucu yönlendirme stratejisi yatay hareketleri bina koridorları ile; dikey hareketleri ise koridorlar üzerinde bulunan asansör adaları ile çözümlenme üzerine kurgulanmıştır (Resim 16).



Resim 15. Yönlendirme totemlerinin mesajları (soldan sağa) önce ana bölüm (işaretli mesajlar), yaklaştıkça hiyerarşik olarak alt bölüm bilgileri gösterilmektedir.



Resim 16. Mass General Hastanesindeki yüksek birim yoğunluğu yönetebilmek için koridorlar yatay, asansörler dikey aks olarak belirlenmiş, pano mesajlarında da yalnızca asansör adalarının kodlarına yer verilmiştir.

Dokuz Eylül Hastanesi'ndeki projede ise ilk önce dış mekanda hastane bahçesi içinde kalan tüm birimlerin listesi çıkartılmıştır. Öncelik sıralaması yapılırken dışarıdan acil erişime açık olması gereken acil servis ve kan alma birimi noktaları da ana yapıya dahil edilmiştir. Dış mekanda pano mesajı olarak dikkate alınması gereken yerin sayısının çokluğu sonucu öncelikler sıralaması yapılmış ve pano bilgilerinin akademik hiyerarşiye göre değil kullanıcıların gereksinimlere göre düzenlenmesine karar verilmiştir. (Resim 17).

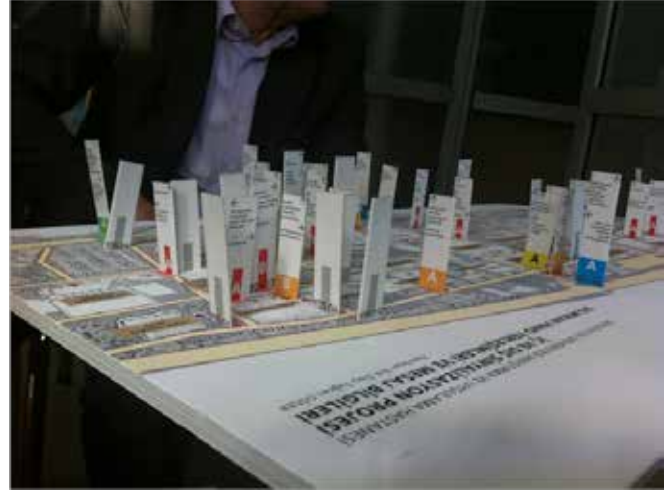


Resim 17. Hastane yüksek totem çalışması. Hastane kullanıcılarının gereksinimlerini karşılamak amacıyla acil durum mesajları ile gündelik mesajlar birbirlerinden tamamen ayrı konumlandırılmıştır.

Planlama süreci masa başında başlamış, sahada yapılan keşiflerle devam etmiş, masa başında yapılan stratejik planlama ve pano mesajlarının belirlenmesiyle tamamlanmıştır. Daha sonra pano konumları ve pano mesajlarındaki doğruluk hazırlanan maket üzerinde ve maketle birlikte saha çalışması yapılarak kontrol edilmiş, plan üzerinde masa başında öngörülemeden detaylar da çözüme kavuşturulmuştur (Resim 18).

## Sonuç

Yönlendirme ve işaretleme tasarımı projelerinde stratejik planlama tüm projenin omurgasını oluşturmaktadır. Kullanıcıların varmak istedikleri hedefe kesintisiz ve konforlu bir şekilde varabilmeleri doğru tasarım ürünlerinin doğru yerlere doğru içerikle konumlandırılmasıyla mümkündür. Yanlış konumlandırılan tasarım ürünleri, ne kadar estetik olurlarsa olsunlar gözden kaçacak ve görevini yerine getiremeyerek sistemde aksaklıklara neden olacaktır. Kullanıcıların dikkatini çekerek 'kendine baktıran' estetik tasarım ürünleri, kullanıcıyla karşılaştığı kısa sürede gerekli bilgileri aktararak görevini yerine getirmesi bütün yönlendirme ve işaretleme tasarımı projelerinin ortak amacı olmaya devam edecektir. Projenin parça sayısından tipografik tasarımına, mesajlarından frekansına kadar tüm final çıktıları stratejik planlamanın doğru yapılmasıyla amacına hizmet edecektir.



Resim 18. Uydu fotoğrafları ve resmi planlardan yararlanılarak oluşturulan dış mekan yerleşim maketi üzerinden pano mesajlarının birbirlerini karşılayışı ve süreklilik kontrol edilmiştir.

Yazıya konu olan Dokuz Eylül Üniversitesi Hastanesi'nde poliklinikler ve hasta ilişkileri konusunda yetkili müdür ve müdür yardımcısıyla yapılan toplantılarda kavşak noktaları planlar üzerinden ve sahada keşiflerle tespit edilmiştir. Plan üzerinde yapılan çalışmalardan sonra her bir kavşak noktası civar çalışanlarından alınan geri bildirimler ve hastanenin günlük yoğunluğuyla karşılaştırılarak kavşağın mesaj öncelikleri belirlenmiştir. Plan üzerinde geçiş elverişli görünen

bir yerin, gerçekte mimari ve peyzaj sorunları nedeniyle geçişe elverişli olmadığı gözlemlenmiştir. Stratejik plan oluşturulurken plan ve güncel uydu fotoğrafları kullanılarak oluşturulan maket üzerinde yapılan çalışmalar ve bizzat maketin kampüs alanı içerisinde dolaştırılmasıyla sürdürülen kontroller dış mekanda kullanılacak pano yerlerinin ve pano mesajlarının son halinin şekillenmesini sağlamıştır.

Pano mesajlarında öncelik acil durum noktaları (Acil Servis, Kan Merkezi vb.) ile temel geliş noktaları olan poliklinikler ve servislere verilmiş, bununla birlikte pano yakınlarında kullanıcıyı ilgilendiren birimler de sıralamada yerini almıştır. Böylece üç katman halinde kullanıcıların hastane alanlarını kullanabilmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Birinci katman ana yoldan hastane alanına geçiş noktası olarak düşünülmüş, günlük hasta girişleri ile acil hasta girişleri bu noktada ayrıştırılmıştır. İkinci katman hastane alanı içerisinde poliklinik ve servis birimlerin arasında verilen karar üzerine oluşturulmuş ve birbirinden farklı amaçlar için hastanede bulunan kullanıcılar birbirinden ayrıştırılmıştır. Üçüncü ve son katmanda ise iç mekanlarda her kullanıcının hedefine varması şeklinde çözümlenmiştir.

İç ve dış mekana ait farklılıklar ile kullanıcı profiline ait özel durumlar dikkate alınarak oluşturulan yönlendirme stratejisi, kullanıcıların hastane ile görsel iletişim bağı hiç kopmadan güvenle, hızla ve konforlu bir biçimde hedefe varmalarını sağlamayı amaçlamaktadır.

### Kaynakça

- Arthur, Paul ve Passini, Romedi (1992). *Wayfinding: People, Signs and Architecture*, New York: McGraw-Hill Book Company.
- Calori, Chris (2007). *Signage and Wayfinding Design*, America: John Wiley and Sons.
- Güler, Tuğcan (2008). *Grafik Tasarımda Yeni Bir Alan: Bilgilendirme Tasarımı ve Bir Uygulama*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Lynch, Kevin (1960). *The Image Of The City*, Boston: The MIT Press.
- Lynch, Kevin (1996). "Kent ve Kent Kültürü", *Cogito Dergisi* (8):
- Mollerup, Per (2005). *Wayshowing A Guide to Environmental Signage Principles&Practices*, Zürih: Lars Müller Publishers.
- Muhlhausen, John (2001). *Signs of the Times Magazine*, Australia: Signs of the Times
- Uebele, Andreas (2007). *Signage Systems & Information Graphics*, Londra: Thames&Hudson

### İnternet Kaynakları

- Hogan, Dennis, (2004). "The Way-Finding in the Build Environment Project", [www.construction-innovation.info](http://www.construction-innovation.info)
- (TDK). [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.539193dd7fb8a9.97195239](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.539193dd7fb8a9.97195239)

### Görsel Kaynaklar

- Resim 1. Çin Mahallesi, Manhattan, New York, 2012. (Fotoğraf: Tuğcan GÜLER)
- Resim 2. Antik Roma, İtalya, 2006. (Calori, 2007: 2).
- Resim 3. Brigham and Woman Hastanesi, Boston ABD, 2005. (Fotoğraf: Tuğcan Güler)
- Resim 4. Ortaçağ'dan Kalma Yönlendirme Çalışmaları, Bristol, İngiltere, 2007, [http://www.mediabyjohn.com/way\\_final/history.html](http://www.mediabyjohn.com/way_final/history.html) (20.05.2014)
- Resim 5. Avustralya Teknoloji Parkı, Sydney, 2011, <http://theblueprint.com.au/wp-content/uploads/2012/08/Blueprint-ATP-07thumbnail.jpg> (16.05.2014)

- Resim 6. Dokuz Eylül Üniversitesi Hastanesi Bahçesi, 2013. (Fotoğraf: Tuğcan Güler)
- Resim 7. Cadde ve Sokaklar, Manhattan, New York, ABD, 2012. (Fotoğraf: Tuğcan Güler)
- Resim 8. Kavşak Noktası, Queens, New York, ABD, 2012. (Fotoğraf: Tuğcan Güler)
- Resim 9. Kontrolsüz Kavşak, İngiltere, 2010, Rural Road Intersection, Image by Howard Kingsnorth/Corbis (16.12.2010)
- Resim 10. Krakow Havalimanı, Krakow, Polonya, 2013, <http://www.thinkingarchitects.com/wp-content/uploads/2013/09/krakow-airport-wayfinding-strefy-informacyjnej-pietro-1810x1280.png> (03.06.2014)
- Resim 11. Dokuz Eylül Üniversitesi Hastanesi, İzmir, 2013. (Fotoğraf: Tuğcan Güler)
- Resim 12. Hastanede Dış Mekan Kavşak Noktaları, Proje Dosyasından alınmıştır, 2013. (Fotoğraf: Tuğcan Güler)
- Resim 13. Hastane iç mekanda yerleşim, Proje Dosyasından alınmıştır, 2013. (Fotoğraf: Tuğcan Güler)
- Resim 14. JFK Havalimanı, New York, ABD, 2006. (Mollerup, 2005: 248).
- Resim 15. Ham Totemler, Proje Dosyasından alınmıştır, 2013. (Fotoğraf: Tuğcan Güler)
- Resim 16. Mass General Hastanesinden Proje Görselleri, Boston, ABD, 2005. (Fotoğraf: Tuğcan Güler)
- Resim 17. Örnek Totem Tasarımı, Proje Dosyasından alınmıştır, 2013. (Fotoğraf: Tuğcan Güler)
- Resim 18. Stratejik Planlama Maketi, Proje Dosyasından alınmıştır, 2013. (Fotoğraf: Tuğcan Güler)





# Küçük Hacimli Popüler Müzik Üretim Mekanlarının Akustik Özelliklerinin Belirlenmesi Üzerine Bir Uygulama Örneği

Feridun ÖZİŞ \*

## Özet

Mekan akustiği üzerine yapılan çalışmalar içerisinde popüler müzik eserlerinin seslendirme mekanlarına (bar, club vb.) ait araştırmalar, literatürde oldukça az yer kaplamaktadır. Ancak, dinleyici sayıları göz önüne alındığında bu mekanlar uluslararası sanat müziği mekanlarına göre çok daha kalabalık mekanlardır. Bu nedenle bar-club gibi mekanların akustik özellikleri, yapılan performansın doğru bir şekilde dinleyiciye ulaşması bakımından oldukça önemlidir.

Bu çalışma, örnek mekanlarda gerçekleştirilen ölçümlerden elde edilen veriler çerçevesinde, bu mekanların akustik özelliklerinin ortaya konması ve mekanın ölçülen akustik verileri ile seslendirme sisteminden elde edilen verilerin karşılaştırılması üzerine temellenmiştir. Bu sayede bu tip mekanlarda akustik tasarım ve ses sistemi arasındaki ilişkilerin gözlemlenmesi amaçlanmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Akustik, Oda Akustiği, Müzik Üretim Mekanları, Popüler Müzik

## An Application for the Determination of the Acoustical Properties of Small Volume Popular Music Venues

### Abstract

Researches on the acoustical properties of popular music venues (bars, clubs etc.) are rather limited in the related literature. However, taking the number of listeners into account, these venues are more crowded than concert halls where classical music is being played. Therefore, the acoustical properties of these venues, such as bars-clubs, are quite important in respect to transmit the musical performance to the listeners properly.

This study is based on the presentations of the acoustical properties of selected venues and the comparisons of the data acquired from the sound systems with the measured acoustical data. Thus, it is aimed to analyze the relationships between the acoustical designs and sound systems in such venues.

**Keywords:** Acoustics, Room Acoustics, Concert Spaces, Popular Music.

## Giriş

Dünyada konser mekanları üzerine yapılan çalışmalar özellikle uluslararası sanat müziği seslendirilen mekanlar çerçevesinde ele alınmıştır. Bu perspektifte Beranek (2004: 19) ile başlayan akustik parametre değerlendirmeleri, günümüzde birçok konser salonunun akustik analizi/ tasarımı ile devam etmektedir. Salonların akustik performansları yaygın olarak simülasyon yazılımlarından elde edilen değerler ve mekan içi ölçümler çerçevesinde gerçekleştirilmektedir.

Günümüzde popüler müzik mekanlarında gerçekleştirilen konser sayısının klasik müzik eserlerinin seslendirmelerinden çok daha fazla olduğu bilinen bir gerçektir. Özellikle Türkiye söz konusu olduğunda, bu farkın daha da açıldığı söylenebilir. Yapılan bir araştırmada, Danimarka'da 2004 senesinde 12.500 popüler müzik konseri gerçekleştirilirken aynı yıl 2000 klasik müzik konseri gerçekleştirildiği belirlenmiştir (Adelman-Larsen, 2007: 2).

Adelman-Larsen, N. W., Thompson, E. R., Gade, A. C. tarafından Danimarka'daki mekanlarda gerçekleştirilen araştırmada 'en iyi' olarak değerlendirilen mekanların 0.6-1.2sn yansıma süresine sahip oldukları belirtilmiştir (Adelman-Larsen vd., 2010: 4). Bu mekanlar 1000-6000 m<sup>3</sup> arasında değişen hacimlere sahiptir. Yapılan bir başka çalışmada mekanların bas berraklık (clarity) değerlerinin yüksek olması gerekliliği ortaya konmuştur (Adelman-Larsen, Thompson, 2008: 5). Aynı çalışmada, mekanların bas yansıma süresi değerinin olabildiğince düşük olması gerektiği de belirtilmiştir.

## Ölçüm Prosedürü

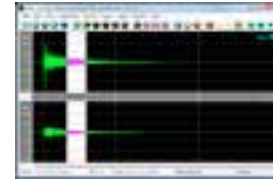
Ölçümler İzmir'de bulunan dört farklı rock barda gerçekleştirildi. Ölçüm için 288m<sup>3</sup>-400m<sup>3</sup>-486m<sup>3</sup> ve 800m<sup>3</sup>'lük dört farklı mekan seçildi. Ölçümün hassasiyeti açısından ölçümler mekanlar boşken yapıldı. Ölçümlerde kullanılan sinyal yolunda B&K küresel (omnidirectional) hoparlör, Dirac 6.0<sup>1</sup>, NTI XL2<sup>2</sup> ve buna bağlı Tip 1 mikrofon bulunmaktadır (Şekil 1). Kullanılan tüm ekipmanlar uluslararası akustik standartları sağlamaktadır.



Küresel Hoparlör



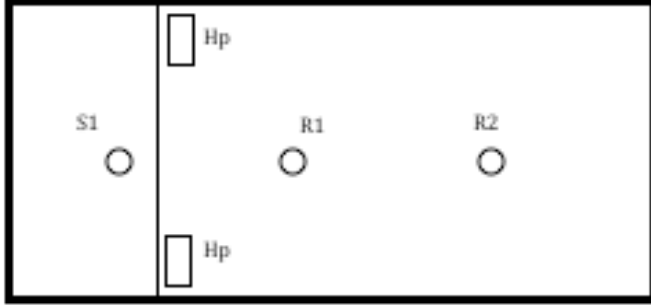
NTI Oda Analizörü



Dirac Oda Akustigi Yazilimi

Şekil 1. Ölçüm Sinyal Yolu.

Kaynak alıcı lokasyonu olarak tüm mekanlarda hoparlör kümelerine yakın ve hoparlör kümelerinden uzak iki alıcı noktası belirlendi. Kaynak noktası olarak sahnede solistin bulunduğu bölge tercih edildi. Kaynak ve alıcılar ISO 3382<sup>3</sup> standartlarında belirtilen 1,2 m kaynak ve 1,5 m alıcı yüksekliği olarak seçildi. Her iki alıcı noktası içinde tarama (sweep) sinyal gönderilerek mekanların ani tepkileri (impulse response) elde edildi. Daha sonra, mekanda bulunan ses sisteminden sweep sinyal verilerek aynı ölçüm tekrarlandı. Her iki ölçümden elde edilen ani tepkiler Dirac programına girilerek ISO 3382 standartları kapsamında akustik veriler karşılaştırıldı (Şekil 2).



Şekil 2. Kaynak Alıcı Lokasyonları.

## Mekanların Ayrıntılı Analizi

### 1 No'lu Mekan

1 no'lu mekan verileri incelendiğinde, akustik ölçüm değerlerinde R1 ve R2 alıcı noktaları arasında EDT parametresinin, 1K ve 2K oktav bantlarda 1.5sn seviyesinde daha yüksek olduğu gözlemlenmiştir. Mekanın arka bölümünün bu frekanslardaki EDT süresinin yüksek olması nedeniyle, bu frekanslara denk gelen enstrüman tınılarının daha önde duyulmasına neden olacağı açıktır. Bu da mekandaki tonal dengeyi iki alıcı noktasında farklılaştıracaktır (Tablolar 1).

Tablolar 1. 1 No'lu Mekan Ölçüm Sonuçları

	63	125	250	500	1000	2000	4000	8000
<b>EDT</b>								
[s]	1,69	0,58	0,52	0,69	0,81	0,79	0,71	0,58
<b>T30</b>								
[s]	1,85	0,48	0,66	0,75	0,83	0,85	0,77	0,67
<b>D50</b>								
[-]	0,52	0,69	0,77	0,61	0,61	0,61	0,66	0,69

R1 Alıcı Noktası Akustik Verileri

	63	125	250	500	1000	2000	4000	8000
<b>EDT</b>								
[s]	0,3	0,58	0,47	0,61	0,67	0,69	0,66	0,56
<b>T30</b>								
[s]	0,85	0,55	0,56	0,71	0,87	0,84	0,73	0,68
<b>D50</b>								
[-]	0,91	0,38	0,78	0,68	0,62	0,6	0,69	0,7

R2 Alıcı Noktası Akustik Verileri

	63	125	250	500	1000	2000	4000	8000
<b>EDT</b>								
[s]	0,61	0,43	0,31	0,23	0,69	0,72	0,75	0,63
<b>T30</b>								
[s]	0,46	0,58	0,57	0,72	0,84	0,84	0,79	0,64
<b>D50</b>								
[-]	0,84	0,71	0,88	0,91	0,85	0,83	0,76	0,88

R1 Alıcı Noktası Ses Sistemi Verileri

	63	125	250	500	1000	2000	4000	8000
<b>EDT</b>								
[s]	0,32	0,34	0,48	0,52	0,44	0,54	0,46	0,34
<b>T30</b>								
[s]	0,66	0,59	0,51	0,76	0,81	0,79	0,74	0,59
<b>D50</b>								
[-]	0,88	0,8	0,73	0,72	0,81	0,76	0,8	0,87

R2 Alıcı Noktası Ses Sistemi Verileri

63Hz-125Hz-250KHz oktav bantlardaki akustik ölçümlerde sahne önünde elde edilen EDT ortalaması 0.9sn iken arka bölümde bu değerlerin 0.46sn seviyesine düştüğü gözlemlendi. Ön bölümden elde edilen değerler bu büyüklükteki bir hacim için oldukça yüksek değerlerdir. Özellikle akustik ölçümlerde 63 Hz oktav bant EDT değeri 1.6sn çıkmaktadır. Bu kabul edilebilir sınırların çok ötesinde bir değer olarak karşımıza çıkar

### 2 No'lu Mekan

Ölçülen mekanlar arasında parametre değişimlerinin en az olduğu mekandır. Akustik ölçümlerde mekan 63Hz ve 125Hz oktav bantta, yakın ve uzak alıcı noktaları arasında 0.45sn'lik bir değişim gözlemlenmiştir. Bu fark, mekana yerleştirilen R2 alıcısının mekanın köşe bölümüne yakın olmasından kaynaklanır. Aynı değer, ses sisteminden yapılan ölçümlerde hoparlör yayılım diyagramı sebebiyle ortadan kalkmıştır. Ölçümlerde T30 değerlerinin EDT değerlerine yakın çıkması mekanın RT değerlerinin düzenli olduğuna dair bir işaret olarak kabul edilebilir (Tablolar 2).

**Tablolar 2.** İkinci Mekan Ölçüm Sonuçları

	63	125	250	500	1000	2000	4000	8000
<b>EDT</b>								
[s]	0,37	0,26	0,48	0,40	0,412	0,37	0,4	0,37
<b>T30</b>								
[s]	0,54	0,48	0,53	0,44	0,39	0,38	0,38	0,35
<b>D50</b>								
[-]	0,96	0,87	0,79	0,79	0,78	0,85	0,84	0,85

R1 Alıcı Noktası Akustik Verileri

	63	125	250	500	1000	2000	4000	8000
<b>EDT</b>								
[s]	0,57	0,69	0,42	0,41	0,36	0,38	0,33	0,33
<b>T30</b>								
[s]	0,37	0,59	0,53	0,46	0,41	0,39	0,37	0,35
<b>D50</b>								
[-]	0,8	0,77	0,83	0,8	0,86	0,86	0,9	0,9

R2 Alıcı Noktası Akustik Verileri

	63	125	250	500	1000	2000	4000	8000
<b>EDT</b>								
[s]	0,40	0,39	0,39	0,34	0,38	0,29	0,33	0,29
<b>T30</b>								
[s]	0,59	0,54	0,58	0,43	0,37	0,40	0,38	0,34
<b>D50</b>								
[-]	0,9	0,81	0,87	0,85	0,86	0,93	0,91	0,93

R1 Alıcı Noktası Ses Sistemi Verileri

	63	125	250	500	1000	2000	4000	8000
<b>EDT</b>								
[s]	0,47	0,22	0,37	0,33	0,42	0,35	0,29	0,24
<b>T30</b>								
[s]	0,47	0,51	0,51	0,42	0,42	0,38	0,35	0,33
<b>D50</b>								
[-]	0,89	0,96	0,87	0,89	0,89	0,89	0,93	0,95

R2 Alıcı Noktası Ses Sistemi Verileri

### 3 No'lu Mekan

Bu mekanda gözlemlenen temel sorun, bitişik oktav bantlarda değişimlerin çok yüksek olmasıdır. Mekanın

ön ve arka bölümlerinde gerçekleştirilen ölçümler değerlendirildiğinde arka bölümde 63Hz-125Hz-250Hz oktav bant ortalaması 0.87sn iken ön bölümde bu değer 0.70sn elde edilmiştir. Bu değerler bu oktav bantlar için arka bölümdeki alıcı noktasında hacim etkisinin daha yüksek olduğunu gösterir. Mekan ortalamasına göre bu bantlar için değerler oldukça yüksektir (Tablolar 3).

**Tablolar 3.** Üçüncü Mekan Ölçüm Sonuçları

	63	125	250	500	1000	2000	4000	8000
<b>EDT</b>								
[s]	0,79	1,00	0,72	0,63	0,73	0,81	0,74	0,53
<b>T30</b>								
[s]	0,67	0,50	0,72	0,75	0,81	0,79	0,75	0,58
<b>D50</b>								
[-]	0,57	0,7	0,64	0,71	0,66	0,72	0,82	0,9

R1 Alıcı Noktası Akustik Verileri

	63	125	250	500	1000	2000	4000	8000
<b>EDT</b>								
[s]	0,62	0,63	0,85	0,89	0,74	0,66	0,70	0,52
<b>T30</b>								
[s]	0,42	0,61	0,71	0,89	0,84	0,83	0,75	0,58
<b>D50</b>								
[-]	0,79	0,55	0,63	0,58	0,76	0,8	0,71	0,9

R2 Alıcı Noktası Akustik Verileri

	63	125	250	500	1000	2000	4000	8000
<b>EDT</b>								
[s]	0,42	0,68	0,68	0,77	0,86	0,80	0,72	0,55
<b>T30</b>								
[s]	0,60	0,47	0,73	0,82	0,78	0,77	0,69	0,61
<b>D50</b>								
[-]	0,69	0,48	0,53	0,64	0,63	0,61	0,68	0,77

R1 Alıcı Noktası Ses Sistemi Verileri

	63	125	250	500	1000	2000	4000	8000
<b>EDT</b>								
[s]	0,62	0,73	0,93	0,96	0,85	0,82	0,69	0,6
<b>T30</b>								
[s]	0,53	0,64	0,74	0,83	0,79	0,81	0,75	0,64
<b>D50</b>								
[-]	0,83	0,47	0,61	0,57	0,63	0,63	0,66	0,71

R2 Alıcı Noktası Ses Sistemi Verileri

Ön bölümde sistemden elde edilen değerlerdeyse en büyük sorun 1.0sn çıkan 125Hz EDT değeridir. Ancak, sönüm eğrisinin daha sonraki bölümünü açıklayan T30 parametresinde bu değer 0.5sn seviyesine düşmüştür. Bu değerler mekanın bu bölümünde erken yansıyan seslerde bir problem olduğunu belirtir. Ayrıca sistemden elde edilen verilerde, arka alıcı noktasındaki 63Hz-125Hz-250Hz değer ortalaması 0.75 sn çıkmaktadır ki bu, bu tip mekanlar için çok yüksek bir değerdir.

#### 4 No'lu Mekan

Akustik ölçümlerdeki en büyük sorun, ön bölümde 125Hz EDT değerinin genel bar ortalamasının çok üzerinde 0.89sn, ön bölümde 0.52sn çıkan 250Hz değerinin, arka bölümde 0.80sn seviyesinde çıkmasıdır. Bu değişimlerin temel nedeni arka taraftaki alıcı noktasının balkon altında kalmasındandır. Sistem performansı değerlendirildiğinde arka bölümdeki bas değerlerinin yüksek çıktığı görülmüştür. Bu, yine bu noktadaki alıcı noktasının balkon altında olmasından kaynaklanmaktadır (Tablolar 4).

**Tablolar 4.** Dördüncü Mekan Ölçüm Sonuçları

	63	125	250	500	1000	2000	4000	8000
<b>EDT</b>								
[s]	0,6	0,89	0,52	0,68	0,70	0,68	0,62	0,44
<b>T30</b>								
[s]	0,51	0,66	0,70	0,76	0,85	0,83	0,71	0,56
<b>D50</b>								
[-]	0,82	0,79	0,7	0,62	0,63	0,66	0,72	0,79

R1 Alıcı Noktası Akustik Verileri

	63	125	250	500	1000	2000	4000	8000
<b>EDT</b>								
[s]	0,72	0,67	0,8	0,75	0,89	0,84	0,78	0,63
<b>T30</b>								
[s]	0,46	0,70	0,80	1,02	0,84	0,85	0,72	0,59
<b>D50</b>								
[-]	0,72	0,43	0,51	0,55	0,55	0,56	0,69	0,72

R2 Alıcı Noktası Akustik Verileri

	63	125	250	500	1000	2000	4000	8000
<b>EDT</b>								
[s]	0,28	0,50	0,68	0,73	0,68	0,79	0,56	0,28
<b>T30</b>								
[s]	0,38	0,59	0,72	0,75	0,74	0,84	0,71	0,55
<b>D50</b>								
[-]	0,91	0,87	0,58	0,78	0,8	0,72	0,88	0,95

R1 Alıcı Noktası Ses Sistemi Verileri

	63	125	250	500	1000	2000	4000	8000
<b>EDT</b>								
[s]	0,66	0,69	0,79	0,91	0,74	0,79	0,65	0,37
<b>T30</b>								
[s]	0,61	0,58	0,71	0,79	0,86	0,83	0,75	0,55
<b>D50</b>								
[-]	0,78	0,63	0,62	0,65	0,74	0,66	0,69	0,9

R2 Alıcı Noktası Ses Sistemi Verileri

Mekanda göze çarpan bir diğer sorun ise özellikle 8KHz'deki tiz frekans oktav bantın diğer bant ortalamalarına göre çok düşük çıkmasıdır. Elde edilen verilerin diğer mekanlardan elde edilen verilere göre daha yüksek çıkmasının nedeni mekanın hacimsel farklılığıdır.

#### Genel Değerlendirmeler

Ölçülen tüm mekanlarda akustik ölçümler için kaynağa yakın alıcı noktalarında 63Hz-125Hz EDT değerleri arka alıcı noktasındaki değerlere göre yüksek çıkmaktadır (Tablolar 5). Bu, mekanların bas performansının ön bölümde daha yüksek olduğunu açıklar. Bu bölümdeki sorunların ses sistemi egalizasyonu ve kaynak yönselliği sayesinde sistem tarafından düzeltilmesinin doğru bir uygulama olduğu bilirse de, ses sisteminde belirli frekansların seviyesinin azaltılması ile düşürülmesi, o frekanslara denk gelen enstrüman tınlarının düşük duyulmasını sağlayacağından istenen bir durum değildir. Akustik tasarımla yapılacak bir düzeltme, sistem dengelemesinde tonmeistere daha büyük kolaylıklar sağlayacaktır.

STI (konuşma anlaşılabilirliği) parametresi açısından üç mekanın ortalama değerleri 0.66-0.68 aralığında çıkarken bir mekanda bu değer 0.83 seviyesinde elde edilmiştir. Bu



mekan ayrıca EDT dağılımının en düzenli olduğu mekan olarak karşımıza çıkmaktadır. Literatür açısından 0.66 'iyi' seviyesinde değerlendirilirken, 0.83 değeri 'mükemmel' olarak değerlendirilir.

**Tablo 5.** Genel Ortalamaları 1 (Akustik Ölçüm)

Lokasyon	63-125Hz	250-500-1KHz	2-4-8KHz
Ön	0.77	0.60	0.58
Arka	0.60	0.65	0.59

**Tablo 6.** Genel Ortalamaları 2 (Ses Sistemi Ölçümü)

Lokasyon	63-125Hz	250-500-1KHz	2-4-8KHz
Ön	0.46	0.56	0.56
Arka	0.50	0.64	0.46

EDT ortalamaları değerlendirildiğinde ölçülen üç mekanın ortalaması 0.66-0.68sn seviyesindeyken 2 no'lu mekanda bu değer 0.4sn seviyesindedir. Bunun akustik olarak daha iyi sonuçlar veren bir tasarıma sahip olmasının yanında, bu mekanın en küçük hacme sahip mekan olmasıyla da ilişkili olduğu söylenebilir.

Akustik kalitenin önemli bir göstergesi olan bitişik bantların birbirine yakın EDT değerlerine sahip olması gerekliliğini 2 no'lu mekan haricinde, özellikle 63Hz-125Hz aralığında sağlanamadığı gözlemlenmiştir.

### Sonuç

Popüler müzik üretim mekanlarının akustik özellikleri üzerine gerçekleştirilen çalışmalar genel hatlarıyla dinleyici memnuniyeti kapsamında değerlendirilir. Bu çerçevede literatürde büyük mekanlar üzerine yapılan araştırmalarda 800-6500 m<sup>3</sup>'lük hacimlerde iyi olarak değerlendirilen mekanların 0,6-1.2sn aralığında T30 değerine sahip olduğu belirlenmiştir. Bu çalışmalarda EDT değeri üzerine bir araştırma gerçekleştirilmemiştir. Ayrıca, yapılan diğer çalışmalar göstermiştir ki bu mekanlarda bas yansım süresinin oldukça düşük olması, bas berraklık değerinin iyi olması açısından önemlidir.

Bu çalışma 288m<sup>3</sup>-800m<sup>3</sup> hacimleri aralığında bulunan daha küçük popüler müzik alanlarında gerçekleştirilmiştir. Akustik ölçümlerden elde edilen verilerde dört mekan için EDT ortalaması 0.63 sn seviyesindedir. Ses sisteminden elde edilen veriler ise 0.53 sn ortalamasındadır (Tablolar 6). Bu ses sistemi sinyal yolunda bulunan ekipmanların frekans karakteristikleri ve hoparlör yayılım diyagramlarının, parametreleri ciddi bir miktarda değiştirdiğini gösterir. Özellikle bas frekanslarda bu değişimin oldukça fazla olduğu gözlemlenmiştir. Ancak, akustik problemlerin ses sistemi tarafından azaltılması doğru bir uygulama olsa da, bunun mümkün olduğunca minimum ölçüde gerçekleştirilmesi önemlidir. Bu sayede tonmeister, problem gidermek yerine tonal sorunlarla daha rahat bir biçimde ilgilenebilir.

Verilerin analizi sonucunda, mekanların ön ve arka bölümündeki parametre değişimleri genel ortalamalarda görülme de, özellikle akustik ölçümlerde ön ve arka bölüm parametreleri belirli oranlarda değişiklik göstermiştir.

Literatürdeki diğer çalışmalarla karşılaştırıldığında 2 no'lu mekan dışındaki tüm mekanlarda EDT parametresinin yüksek olduğu söylenebilir. Hacim olarak küçük olan mekan çıkartıldığında ölçülen mekanların 63-125Hz EDT ortalamaları akustik ölçümde 0.92 seviyesindedir. Bu değer 800-6500 m<sup>3</sup>'lük hacimlerle karşılaştırıldığında oldukça yüksektir. Ayrıca, yapılan çalışmalardan çıkan en önemli sonuç olan bas yansım süresi değerinin düşük olması özelliği bu mekanlarda sağlanamamaktadır.

**Notlar**

- 1 Dirac Oda Akustiği Yazılımı, Groenling 43-45, Boxmeer, The Netherland.
- 2 NTI XL2 Akustik Analizör, NTI Audio
- 3 ISO 3382, Measurement of the reverberation time of rooms with reference to other acoustical parameters, Second edition, 1997, Switzerland.

**Kaynakça**

- Beranek, Leo (2004). *Concert Halls and Opera Houses - Music Acoustics and Architecture*. New York: Springer-Verlag.
- J. Adelman-Larsen, N.W., et al. (2007). "Acoustics in Rock and Pop Music Halls", Convention Paper. *Audio Engineering Society: 122nd Convention*, Vienna.
- Adelman-Larsen, N.W., Thompson, E. R., Gade, A. C. (2010). "Suitable Reverberation Times for Halls for Rock and Pop Music". *Journal Acoustic Society America* 127 (1): 247-255.
- Adelman-Larsen, N. W., Thompson, E. R. (2008). "The Importance of Bass Clarity in Pop and Rock Venues". *Journal Acoustic Society America* 123 (5): 1-6.



# Esnek Web (Responsive Web) Sitesi Tasarımında Tipografi Sorunları

Özgür ALİCAN \*

## Özet

Bu araştırma, yeni nesil web yazılım yaklaşımı olan 'Esnek (Responsive) Web' özelinde tipografi yaklaşımlarını irdelemek üzere yapılmıştır. Araştırma konusu, tarayıcılardan bağımsız şekilde irdelenmiştir. Arayüz ve yazı karakteri tanımları ile ilgili herhangi bir yazılım sürecine ait herhangi bir örnek bu araştırma kapsamında belirtilmemiş, daha çok tasarım ilkeleri açısından konuya yaklaşmıştır. Bu süreçte, yazı karakteri tercihlerinden cihaz yelpazesine, fiziksel ekran ve cihaz tanımlarından kullanım alışkanlıklarına, farklı etkenler araştırılmıştır. Bu incelemeler sonrasında kesin bir hükümden ziyade, bir durum değerlendirmesi ve esnek web tasarım sürecinde nelerin göz önüne alınması gerektiği aktarılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Duyarlı, Esnek, Web, Tipografi, Uyarlanabilir, Akışkan, Yazı Karakteri, Font.

## Typography Issues in Responsive Web

### Abstract

This research aims to examine typographic approaches concerning 'Flexible (Responsive) Web', which is the new generation web software approach. The subject of this research does not cover the examination of browsers. Within the scope of this research, no references from any software processes and definitions of any interface or type fonts have been specified; rather, the subject is evaluated from the aspect of design rules. Various factors ranging from the font preferences to the device range; from the physical definitions to the usage habits have been studied within the process. As a result of these researches, a situation assessment and the elements to be taken into account in flexible web designing process have been tried to be conveyed rather than giving a definite judgment.

**Keywords:** Responsive, Flexible, Web, Typography, Adaptive, Liquid, Typeface, Font.

## Giriş

“İyi seçilmiş kelimeler, iyi seçilmiş yazı karakterlerini hak eder.” (Hoffmann, 2009)

Esnek (responsive) web sitesi tasarım yaklaşımı, genişleyen cihaz ve işletim sistemi yelpazesinde geline son içerik görüntüleme yaklaşımıdır. Web sayfaları, masaüstü sistemlerden akıllı telefonlara kadar olan yelpazede cihaz/sistem uyumluluğunu en üst seviyeye çıkararak, içeriğin en sağlıklı şekilde kullanıcıya ulaşabilmesi amacıyla tasarlanmaktadır. Bu yapılırken sunulan içerik, kullanıcıyla çok farklı cihazlar ve bu cihazların çok farklı çözünürlükte ve büyüklükteki ekranlarında buluşmaktadır. Bu durum, web ortamındaki en önemli içerik sayılabilecek yazı ile ilgili de sorunları beraberinde getirmektedir. Doğru yazılım altyapısı ile (cihaz ve ekran boyutları çeşitliliği gözetilerek) oluşturulmayan metin alanları, kullanım alanına (başlık, ana metin, alt metin alanları gibi) göre doğru seçilmeyen yazı karakterleri, okunurluk ve algıda kullanıcı tarafında sıkıntılar yaşanmasına sebep olabilmektedir. Sherman’a (2013b) göre, esnek web için yazı karakteri yaklaşımı belirlemeye çalışmak, büyüklüğünü ve içindekileri bilmediğiniz bir pizza sipariş etmeye benzer. Web tipografisi basılı tipografinin bir taklidi değildir.

## Cihaz ve Ekran Çeşitliliği

Esnek web tasarımları bugün dünya üzerinde dört ana mobil işletim sistemi ve bunların çalıştırıldığı cihaz yelpazesi (tablet ve telefon) üzerinden kullanıcılara ulaştırılmaktadır. Bu işletim sistemleri, iOS, Android, Windows8 ve BlackBerry OS olarak sıralanabilir. Bu işletim sistemlerinin kendi üzerlerinde gelen ve kullanıcılara sunulan yazı karakterleri mevcuttur. Ancak, gelişen web teknolojileri ile birlikte artık sistem yazı karakterlerinin dışına çıkılarak, istenilen yazı karakterleri ile site kullanıcıya sunulabilmektedir (Constantin, 2013). Bu noktada kullanıcının karşı karşıya kaldığı en önemli unsur, ekran büyüklükleri ve çözünürlükleridir. Ekranın fiziksel büyüklüğü dışında çözünürlüğü de web sayfasının kullanıcı karşısına gelmesinde bir etken olmaktadır.

## Ekran Boyutları ve Çözünürlükleri

Masaüstü ekranlarda web ortamı kuralları nispeten

oturmuşken mobil cihazların çok hızlı bir şekilde çeşitlilik göstermesi ve ekran çözünürlüklerinin katlanarak artması akıllı cep telefonlarının çözünürlük değerlerinin masaüstü ekranlara yaklaşmasını sağlamıştır (Tablo 1). Ancak, ekranların (özellikle telefonların) fiziksel ekran boyutlarının en fazla 3 ila 5 inch arasında kalması başka bir değerlendirme esasını, *ppi* (point per inch – inç başına punto ya da ekran yoğunluğu) değerini gündeme getirmiştir. *Ppi* değeri düşük bir ekranda okunma ya da algı sorunu yaşatmayan bir görsel ya da yazı, yazılım sürecinde birtakım önlemler alınmazsa *ppi* değeri daha yüksek bir ekranda daha küçük ya da daha zor algılanır olacaktır. Özellikle cep telefonlarında giderek artan *ppi* değerleri, ergonomik sebeplerle ekranların (ya da cihazların) belli büyüklükleri geçmemesi sebebiyle bu uçurumun giderek artmasına sebep olmaktadır (Chelariu, 2013).

Cihaz Adı	Ekran Boyutu	Ekran Çözünürlüğü	PPI
Apple iMac	27 inch	2560x1440	109
Apple iPad	9,7 inch	2048x1536	264
Samsung Galaxy Tab	10,1 inch	1280x800	149
Apple iPhone 5	4 inch	640x1136	326
Samsung Galaxy S4	5	1080x1920	441

**Tablo 1:** piyasada bulunan cihaz yelpazesinden bazıları ve ekran bilgileri.

Reichenstein’a (2012) göre, ana metnin büyüklüğü tasarımcının (ya da yazılımcının) kişisel tercihinin bağlı değil, okuma mesafesine bağlıdır. Web tasarımı deneyimi olmayan tasarımcılar, basılı benzerleri ile karşılaştıklarında metin boyutlarının ne kadar büyük kullanıldığı konusunda şaşkınlığa uğrarlar. Şu anlaşılmalıdır ki, bu karşılaştırma sadece yanyana kıyaslandığında geçerli perspektif derinliği içinde bakıldığında geçerli değildir. Tasarımcı, web tasarımı konusunda deneyimsizse, yazı karakteri büyüklüklerini kıyaslamak için web sayfasına bakarken doğru tasarlanmış bir kitabı okuma mesafesinde tutmalıdır. Yazı karakteri büyüklüğündeki en kritik unsur çözünürlüktür. Çözünürlükten kasıt, burada kaç piksel olduğu değil,



piksellerin ne büyüklükte olduklarıdır. Şu anki dünyada ekran yazısının ne ile ölçüldüğünün (-em, rem, px, pt, in %, vb.) pek bir önemi yoktur. En sonunda yapılan çalışma piksellerle gösterilecektir. Ta ki,

@media (physical-resolution: 1device-pixels-per-physical-inch) { ... } ya da,

@media (device-width: 10physical-centimeters) {...} gibi mecra sorguları (*media query*) bize kesin bilgiler verinceye kadar (Sherman, 2013).

### **Ekran Tanımlamaları ve Tasarım Sürecinde Genişlik Değişkeni**

Akışkan (fluid) tasarım, 2011 yılından bu yana web teknolojileri içinde oluşturulmuş, genişleyen cihaz yelpazesini aynı web sitesi tasarımı ve yazılımı ile kucaklamaya çalışan, içeriği cihaz özellikleri, özellikle ekran yapılarına göre kullanıcı karşısına getiren web sitesi yaklaşımıdır. Bu tanım ilk olarak Ethan Marcotte tarafından 'A List Apart' sitesindeki 'Responsive Web Design' isimli makalesinde yer almıştır. Daha sonra Nathan Smith, 960 Grid Sistemi'ni oluşturmuştur. 2'den 480 piksele kadar 2'nin ve 3'ün katı çeşitli çarpanlara sahip bu yapı çeşitli ekran çözünürlüklerine uyum sağlayabilmektedir (Çatal, 2013; Kürşat, 2013). Kullanıcılar; ekranı soldan sağa en fazla on iki sütuna bölen tasarım yaklaşımı ile ekran genişliğine (pixel olarak) göre kendini uyarlayan web siteleri ekrana sığmayan içeriği alt alta sıralayarak kullanıcının ekranda aşağıya doğru kaydırması ile aynı (ya da elenen) içeriğe daha rahat ulaşarak konforlu bir kullanıcı deneyimi yaşayabilir. Bu noktada bir bilgisayar ekranı kadar yüksek çözünürlüğe sahip 5 inç büyüklüğünde bir ekranda yaklaşma ihtiyacı duymadan kullanıcı içeriği aşağı doğru kaydırarak görebilir (West, 2012).

### **Satır Yüksekliği**

Esnek web tasarımı sürecinde; yazının ekranda görünümünün belirlendiği genelgeçer (standart) punto (ya da piksel) değerlerinin dışına çıkılarak bir ölçümleme yapılması gerekliliği gündeme gelmiştir. Satır arası (ya da CSS yazılımında line-height) her zaman yazı karakteri büyüklüğüne ve ölçüsüne (ya da satır genişliğine) bağlıdır. Fakat genelde, yüksek ölçüde yazı karakterleri yüksek

satır arası değerini gerektirir. Bu nedenle, genel geçer satır arası değerlerinin gösterildiği piksel tabanlı tablo gösterimleri bu noktada mantığını yitirmektedir. Tasarımcı için en uygun yaklaşım; satır arası yüksekliği ile ölçek ve satır arası yüksekliği ile yazı karakteri boyutu arasındaki oranı tanımlayan, göreceli bir birim olan yüzde veya 'em' değerleridir (Constantin, 2013).

Em (m), punto veya pika dışında değişken bir tipografik ölçü birimi olarak, bir yazı karakterinde harf ölçüsünün (puntosunun) kare alanı olarak tanımlanmaktadır. Em tanımı basımcılığın ilk dönemlerinde hurufatların gövdesinin biçimlendirilmesi için kullanılan metal parçaların doldurduğu büyük 'M' harfinden gelmektedir. Bu nedenle punto veya pika gibi sabit bir ölçü dizgesi değil, birim değeri arttıkça tipografik hassasiyetin artmasını sağlayan değişken (rölatif) bir ölçü dizgesidir (Sarıkavak, 2009: 59).

Ekran ve işletim sistemlerinin çok çeşitli olması, bir ekran için doğru olabilecek bir büyüklük değerini diğer bir ekran için okunurluk sorunu sebebiyle geçersiz kılmaktadır. Kitaplarda, klasik yazım kuralı olarak satır yüksekliğinin 1.5 oranında (piksel birimiyle satır yüksekliği ÷ yazı karakteri boyutu) olması gerektiği belirtilir. Constantin'in araştırmasına göre pek az web sitesi bu değer altında satır yüksekliği ölçüsü kullanmaktadır. Var olan sitelere bakıldığında bu oranın ortalama 1.48 olduğu gözlemlenmiştir. Bu oran, Reichenstein'a göre ortalama %140'dır (1.4 em).

Bilgisayar, tablet ve telefonlar genelde kullanıcıya farklı mesafelerde dururlar ya da kullanılırlar. Farklı fiziksel ekran ölçülerine sahip olmaları dışında bu kullanım mesafesi de, yazı karakteri, yazı büyüklüğü ve satır aralığı konusunda değişiklik yapılmasını gerektirir (Reichenstein, 2012). Kullanım mesafesi dışında bir diğer etken de ekran genişliği ve buna bağlı olarak ortaya çıkan satır uzunluğudur. Daha geniş ekranlar daha yüksek satır aralığı değeri gerektirir (Chapman, 2012).

Reichenstein'a (2012) göre, sütun (ya da ekran) genişliği ve okuma uzaklığı belirleyici bir unsurdur. Esnek tasarım yaklaşımı, hali hazırda pek çok genel tipografi sorununa (yazı büyüklüğü, satır yüksekliği, sütun genişliği) cevap

verebilecek uyumluluktur. Bu yapı sayesinde esnek tasarım, esnek tipografi ile pek çok yönden işbirliği içindedir.

### Ekran Boyutlarına Göre Değişkenler

Reichenstein'in 'Esnek Tipografi: Esaslar' (Responsive Typography: The Basics) makalesine cep telefonu (iPhone) ve tablet (iPad) cihazlarında bakıldığında, kullanılan yazı karakterlerinin aynı büyüklükte olmadıkları görülür. Telefon ve tabletlerdeki yazı karakterlerinin neden farklı oldukları aşağıdaki iki nedenle sıralanabilir:

1- Kullanım uzaklıkları hiçbir zaman aynı değildir. Genellikle tablet, telefona göre biraz daha uzak kullanılır. Bu, tamamı ile yeni bir sorgulama alanıdır. Çünkü, Reichenstein'a göre, masaüstü ya da dizüstü bilgisayarların kullanım mesafeleri pek değişmez. Bu sebeple, yazı karakteri büyüklüklerini belirlerken en uzun mesafe dikkate alınmalıdır.

Reichenstein, 'Esnek Tipografi: Esaslar' makalesinin tipografik yazılım altyapısını oluştururken en büyük yazı karakteri tanımını bilgisayarlar (burada 24 inç iMac baz alınmıştır) için oluşturmuştur. Bu sayede kullanım mesafelerine göre yazı büyüklükleri uzam içinde aynı büyüklükte algılanmaktadır.

2- Tasarımcı, telefon ekranında daha az kullanım alanına (fiziksel ekran boyutları) sahiptir. Bu da yeni düzenlemeler gerektirir. Telefonun genel olarak göze daha yakın kullanımı yazı karakteri büyüklüklerinin aynı (ya da yakın) büyüklükte algılanmasını sağlamaktadır. Telefonun daha yakın kullanılmasından dolayı satır aralığı daha düşük olabilir. Etkileşimli tasarım bir mühendisliktir. Bu, mükemmel tasarımı bulmakla ilgili değil, en iyi uzlaşmayı sağlamakla ilgilidir. Bu durumda satır aralıkları azalırken harf ve kelime aralarını da azaltmak gerekir (Reichenstein, 2012).

### Fiziksel Dünyadaki Boyut Tanımlamaları

Esnek ya da duyarlı (responsive) web tasarımı, arayüzün, siteye girilen cihazların ekran tanımlarına göre özdevimli (otomatic) olarak uyarlandığı tasarım anlayışıdır. Bu tasarım (ve yazılım) yaklaşımının tanımlamaları iki farklı yaklaşımla oluşturulabilir:

\* Uyarlanabilir (Adaptive) tasarım; sınırlı sayıda ekran

ölçüsüne göre uyarlanmış düzenlemeler;

\* Akışkan (Liquid) tasarım; her türlü olası ekran genişliğine göre sürekli kendini uyarlayabilen düzenlemeler.

Her ikisinin de olumlu ve olumsuz yanları mevcuttur. Uyarlanabilir tasarım yaklaşımının daha az kırılma noktası vardır. Çünkü okunurluk, bakılan ekrana göre genişleyen düzenlemeden daha önemlidir (Reichenstein, 2012).

2006 yılından bu yana 'perspektife bağlı oranlanmış yazı boyutları' yaklaşımını tanıtmaya çalışıyoruz. Başlangıçta belirttiğimiz 16 piksel boyutlarındaki 'Georgia' yazı karakterinin ideal olduğu söylemi, pek çok kışkırtma ve alayın konusu oldu. Ancak şu anda bu durum ortak bir esas haline gelmeye başladı. Yükselen ekran çözünürlük değerleri ile bu durum da yavaş yavaş eskimeye başlayacak (Reichenstein, 2012).

### Yazı Karakteri Seçimleri

Bugün gelinen noktada araştırılan web sitelerinin % 42'si tarayıcı genişliğine göre az ya da çok kendini uyarlamaktadır. Ana metinde tırnaklı, başlıkta tırnaksız (ya da tersi) yazı karakteri kullanımları görsel yapıyı ve okunurluğu güçlendirmektedir (Constantin, 2012).

Constantin'in araştırmasında en çok sürpriz olan konu ise, sitelerin büyük bir çoğunluğunun genelgeçer (sistem fontu) olmayan yazı karakterlerini öncelikli yazı karakterleri olarak kullanmalarınıdır. Bu araştırmaya göre başlıklarda %66, ana metinlerde %39 oranında sistem dışından fontlar yükletilmektedir. Fakat bu durum, site başına ortalama 5.7 yazı karakteri dosyası yüklenmesi gerekliliğini doğurmakta, sonuçta ortalama olarak 133.5 kilobaytlık bant genişliğinin yenmesine sebep olmaktadır (Constantin, 2012).

Site tasarımında koyu zeminde açık renk yazı ya da açık zeminde koyu renk yazı kullanımı kolaylaştırılan bir kontrastlık sağlamaktadır. Açık zemin üzerinde koyu renk yazı kullanımı tersi durumlara göre daha rahat okunurluk sağlamaktadır (Reichenstein, 2012). Koyu zeminler üzerinde açık renk yazı kullanımında ise yazı karakterinin 'ağırlıklarının' düşürülmesi önerilmektedir. Kontrastlığı azaltmak ise (açık bej üzerinde koyu gri yazı gibi) daha uzun ve rahat bir okuma deneyimi sunmaktadır. Cep telefonu gibi dar ekranlarda yazı

büyüklüğü bir miktar küçültülmelidir. Bu okuma deneyimini biraz daha zorlaştırır (Constantin, 2012).

Uyumlu tasarımda masaüstü, tablet ve bir adet de ortalama telefon çözünürlüğü baz alınarak CSS yapısı oluşturulabilir. Bu durum, yazı karakterlerinde istenmeyen, gereğinden fazla küçük kalma, ya da harf araları bozulacak kadar büyümesi sorunlarının önüne geçebilir. Ancak, görsellerde ekranı etkin şekilde dolduramama sorununu da beraberinde getirebilir. Akışkan yapıda görseller ekranı daha etkin şekilde doldururken, yazı karakterlerinin CSS yazılımı konusunda gerekli özenin gösterilmemesi küçüklükten dolayı okuma zorluğu ya da espas sorunlarını beraberinde getirebilir. Akışkan düzenlemelerin tercih edilmesi noktasında, başlık karakterlerinin tırnaklı ya da tırnaksız, metin gövdelerinin ise 'x' yüksekliği mümkün olduğunca yüksek olması; aşağı uzantıların (descender) yükseklikleri büyük harfin %20'sini geçmeyen, yukarı uzantıların (ascender) yüksekliklerinin ise büyük harfi geçmeyen oranlara sahip olması; iç boşluklarının yeterli 'büyüklükte' olması ve tırnaksız yazı karakteri seçimi bu sorunun bir miktar önüne geçilmesinde yardımcı olacaktır (Hoover ve Berkman, 2011: 495). Tırnaklı yazı karakterleri, 12 pikselden düşük boyutlarda yeterince keskin görüntülenemezler (Reichenstein, 2012).

### **Sağ, sol, ortali ya da tam blok, hangisi?**

Tam blok, merkezi blok ya da sağ blok paragraf düzenlemeleri web ortamının sınırlı olanakları göz önünde bulundurulduğunda birçok tasarım hatasının oluşmasına neden olduğu ve böylelikle okuma zorlaştığı için metin dizgilerinde olabildiğince tercih edilmemelidir. Bu nedenle paragraf düzeni açısından yaygın olarak sol blok düzen benimsenebilir (Sarıkavak, 2009: 192).

### **Sonuç**

#### **Yazılım Çözümleri**

Sherman'a (2013a) göre, esnek düzen web siteleri için ne ise, 'ipuçları' (hinting) de tipografi için odur. İpuçları, bağlamsal koşullara göre yazı karakterleri çevresindeki 'Bézier' eğrilerin konumlanmasını sağlar. 1912 yılında Sergei Natanovich Bernstein, matematik alanında Bernstein Polinomu olarak

bilinen teoremini yayınlamıştır. Bu tarihten yaklaşık yarım yüzyıl sonra, 1959'da matematikçi Paul de Casteljaun'un çalışmalarından etkilenecek, Pierre Bézier tarafından önce Citroën firmasında, 1962 yılında ise Renault firmasında otomobil gövdeleri tasarımında kullanılmış ve o tarihten sonra 'Bézier Eğrileri' olarak anılmıştır (Wikipedia, 2013). Grafik programlarındaki nesnelere gibi yazı karakterleri de 'Bézier Eğrileri' ile tanımlanır. Basılı tasarım dönemlerinde (internet yaygınlaşmamışken) bu yazı karakteri dış çizgileri, bir yazı karakteri dönüştürme kalıbı yoluyla (font transformation matrix) seçilmiş bir ölçü ve uyumlaştırma içinde dönüştürülür. Dönüştürülen dış çizgiler daha sonra aygıtın (basıcının/yazıcının) çözünürlüğünde noktalar ile doldurularak kullanıcıya sunulur (Sarıkavak, 2005: 82). Bugün bahsedilen noktada, bu basıcı/yazıcı cihazın yerini ekranlar almıştır denilebilir.

Sayısal ortamda ipuçları (hinting) Type 1 biçimlemesindeki bir yazı karakterinin dış çizgileri ya da konturları için yapılan tanımlamalarda kullanılır (Sarıkavak, 2005: 84). 1980-90'lardaki düşük çözünürlük yazıcılar için oluşturulan bu tanımlamalar esnek web tasarımında ekran bazında da düşünülmektedir. İpuçları tanımları ile esnek web tasarımında sunulan değişken içerik, tek bir yazı karakteri dosyası ile sunulabilir (Sherman, 2013a).

Web tasarım gereklilikleri, en başından beri görsel tasarım ve teknoloji arasındaki uzlaşmalar ile ilgilidir. En uygun sonuçlara ulaşmak için pek çok yeni çözüme ulaşmak gerekir (Reichenstein, 2012). Esnek tasarım, sayısal mecraların fiziksel değişkenlerine cevap verene kadar gerçek yeterliliğine ulaşamayacaktır (Sherman, 2013b).

Fiziksel büyüklükler konusunda bir yetkinliğe ulaşabilmek, birkaç koldan yapılacak bütünleşik araştırmalar ile mümkün olacaktır. Burada cihaz üreticilerinin (web tarayıcılarına ve tasarımcılara kendi API'leri hakkında bilgi vererek), W3C gibi kurumların (içeriklerini belirlerken fiziksel özelliklere yönelik tanımlamalar yaparak), yazılım üreticilerinin (fiziksel mecra özellikleri ile ilgili yeni tanım desteklerini kendi yazılımlarına yerleştirerek), yazı karakteri üreticilerinin (yazı karakterleri ile ilgili fiziksel özelliklere göre iyileştirilmiş türevler sunarak), web tasarımcıları

ve yazılımcıların (tasarımlarını fiziksel özelliklerin tüm değişkenlerini göz önüne alarak) ortak çalışması ile fiziksel dünya tanımları daha netlik kazanacaktır (Sherman, 2013b).

Yazı karakterinin kesin büyüklüğünü tanımlayacak bir mecra sorgusu tanımlamak şu anda imkansız görünmektedir. Sherman, 'Makro-İpuçları' tanımlaması ile bu belirsizliğin biraz daha iyileştirilebileceğini ileri sürer. Sherman'a göre yazı karakterlerinde, içeriğe göre bazı makro-İpuçları tanımlamaları mümkündür. Bunlar;

- Latin temelli bir yazı karakterinin kasaaltı harflerinin yapısındaki yukarı uzantıları (*ascenders*) ve aşağı uzantıları (*descenders*) satır yüksekliği azaldıkça azaltılabilir.
- Sütun genişliği azaldıkça konturlar yoğunlaşabilir.
- Yazı karakteri büyüklüğü azaldıkça ince ve kalın konturlar arasındaki kalınlık farkları yavaş yavaş arttırılabilir.
- Küçük ağırlık uyarlamaları, farklı yazı karakteri uyarlamalarına gerek kalmadan, farklı ekranlarda tutarlılık sağlar (Sherman, 2013a).

Sherman, tüm olası senaryolara göre farklı yazı karakteri dosyası sunmanın mümkün olmadığını, aynı durumun web sitesinde oluşturulacak HTML kurgu için de geçerli olduğunu ileri sürer. Genel bir 'İpucu' yaklaşımı, tek bir örnek yazı karakteri dosyası ile farklı içeriklerin kabul edilebilir bir yeterlilikte sunulmasını sağlayabilir. Yazı karakteri 'İpucu' tanımlamaları, esnek web tasarımının gelişme sürecine bağlı olarak, kendi iç yapıları ve çevreleri ile ilişki içinde daha fazla farkındalığa sahip olacaklardır (Sherman, 2013a).

Esnek web tasarımı belki de insanlık tarihinin en hızlı genişleyen teknolojik yapılanması olan 'mobil' dünyanın insanlara sunduğu fırsatlar ve aynı zamanda mücadele ortamıdır. Düne kadar olmayan kod grupları, tarayıcılar ile daha akıllı şekilde 'konuşarak' kullanıcının karşısına daha doğru, estetik, hızlı içerikleri getirmeye çalışmaktadır. Mobil cihazların ilk günlerinden bu yana (2007, iPhone lansmanı) çekilen sancılı ve bu konuda yeniliklere imza atan savaşçıların biriktirdiği bir toplam ile artık kullanıcıların

karşısına yeni 'pencereler' açılabilir. Kullanıcı için bir fırsat olan bu durum, tasarımcı/yazılımcı için bir kabus dönüşebilmektedir. İşletim sistemi çeşitliliğinden, tarayıcı farklılığına, sadece telefon ekranlarında dahi onlarca ekran çözünürlüğü farkından göz ile olası kullanım mesafelerine kadar pek çok değişkeni öngörmek, buna göre önlemleri almak gerekmektedir.

Eskiden yaklaşık 10 adet yazı karakteri arasından bir ya da ikisini 960-1000 pixel genişlikte bir yüzey içinde diğer görsellerle kurgulamak yeterli iken artık masaüstü bilgisayar, tablet ve telefon ekranlarında kullanılması mümkün tüm tarayıcıları dikkate alarak, kullanılan yazının dil desteği olup olmadığını unutmadan tasarım sürecine başlamak, farklı ekran ve platformlarda yazının davranışları konusunda kullanıcı yararına farklılıklar sunmak gerekmektedir.

Son olarak, genişliklerinin karakter ağırlığına göre değişmediği yazı karakteri tasarımlarının (DIN Pro yazı karakteri gibi), özellikle cep telefonu gibi küçük ekranlarda, düzen içinde istenmeyen kaymaların oluşmasını engelleyebilecek başka bir çözüm olabileceği düşünülebilir.

**Kaynakça**

Çatal, D. ve Kürşad, D. (2013). "Duyarlı (Responsive) Web Tasarımı", *Grafik*

*Tasarım Görsel İletişim Kültür Dergisi* (56): 88-91. Hooper, S. ve Berkman, E. (2011) *Designing Mobile Interfaces*. San Francisco: O'Reilly Media.

Sarıkavak, N. K. (2009). *Çağdaş Tipografinin Temelleri*. İstanbul: Seçkin.

Sarıkavak, N. K. (2005). *Sayısal Tipografi 1*. Ankara: Başkent Üniversitesi Yayınları.

**İnternet Kaynakları**

Constantin, J. (2013, 17 Mayıs) Typographic design patterns and current practises (2013 Edition) [http://www.smashingmagazine.com/2013/05/17/typographic-design-patterns-practices-case-study-2013/] Erişim Tarihi 18 Kasım 2013

Chelariu, R. (2013, 21 Mart) Responsive web design with physical units [Çevrim-içi: http://mobile.smashingmagazine.com/2013/03/21/responsive-web-design-with-physical-units/] Erişim Tarihi 29 Kasım 2013

Chapman, C. (2012, 15 Ekim) A simple guide to responsive typography [Çevrim-içi: http://www.webdesignerdepot.com/2012/10/a-simple-guide-to-responsive-typography/] Erişim Tarihi 29 Kasım 2013

Digitalbuzz, (2013, 1 Ekim) Infographic: 2013 Mobile Growth Statistics [Çevrim-içi: http://www.digitalbuzzblog.com/infographic-2013-mobile-growth-statistics/] Erişim Tarihi 29 Kasım 2013

Hoffmann, A. (2009, 17 Eylül) [Çevrim-içi: http://almahoffmann.wordpress.com/2009/09/17/well-chosen-words-deserve-well-chosen-letters-hype-for-hope/] Erişim Tarihi 27 Kasım 2013

Klein, S. P. (2011, Ağustos) Achieving good legibility and readability on the web [Çevrim-içi: http://klepas.org/achieving-good-legibility-and-readability-on-the-web/] Erişim Tarihi 1 Aralık 2013

Reichenstein, O. (2012, 1 Haziran) Responsive Typography: The Basics [Çevrim-içi: http://ia.net/blog/responsive-typography-the-basics/] Erişim Tarihi 29 Kasım 2013

Sherman, N. (2013a, 22 Şubat) Font Hinting and the Future of Responsive Typography [http://alistapart.com/column/font-hinting-and-the-future-of-responsive-typography] Erişim Tarihi 29 Kasım 2013

Sherman, N. (2013b, 4 Nisan) Responsive Typography is a Physical Discipline, But Your Computer Doesn't Know It (Yet) [http://alistapart.com/column/responsive-typography-is-a-physical-discipline] Erişim Tarihi 29 Kasım 2013

West, T. (2012, Ağustos) Building fluid grid layouts in Adobe Dreamweaver CS6 [Çevrim-içi: http://www.adobe.com/inspire/2012/08/fluid-grid-layouts-dreamweaver-cs6.html] Erişim Tarihi 29 Kasım 2013

Wikipedia (2013, 23 Kasım) Bézier Curve [Çevrim-içi: http://en.wikipedia.org/wiki/B%C3%A9zier\_curve] Erişim Tarihi 2 Ocak 2014





## YAYIN İLKELERİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. İlk sayısı Temmuz 2007'de yayımlanan **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

**yedi** ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji*, *Sanat Tarihi*, *Halkbilim*, *Felsefe*, *Arkeoloji* ve *Müzecilik*, *Edebiyat Araştırmaları*, *Dil Bilimi*, *Mimarlık ve Tasarım*, *Eğitim Bilimleri*, *İletişim Bilimleri*, *Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda son 3 yıl içinde yayımlanmış *kitaplara ilişkin değerlendirme/tanıtım yazıları*, *sergi ve proje tanıtım yazıları* ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

Makalelerin **yedi**'de yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Dergi, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurt içindeki kütüphanelere ve indeks kurumlarına gönderilir.

### İNDEKS BİLGİLERİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi** 6. Sayıdan (YAZ/TEMMUZ 2011) başlayarak **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**) ile **EBSCO** uluslararası veritabanı tarafından taranmaktadır.

### MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE YAYIN SÜRECİ

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel nitelik en önemli ölçütlerdir. **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne gönderilen tüm makaleler, önce Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından ön incelemeye tabi tutulur. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama, gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulunun eleştiri-

ri ve önerilerini dikkate almalıdırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. İki hakemden **yayımlanabilir raporu** alan makale Yayın Kurulu tarafından **uygun görülen bir sayıda** yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Makalenin yayımlanmasının ardından yazarına makalenin yer aldığı sayıdan 3 adet gönderilir.

Yazarın isteği durumunda, “yayına kabul yazısı” yalnızca hakem değerlendirme sürecini olumlu biçimde tamamlamış ve Yayın Kurulunca “yayımı uygundur” kararı alınmış makaleler için verilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*'ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu “makale sunum formu”nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'nde yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. **yedi**'de yayımlanması kabul edilen tüm yazıların telif hakları Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne devredilmiş sayılır. Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

### YAZIM DİLİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'nde yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce'dir.

### YAZIM KURALLARI

Makalelerin, aşağıda belirtilen yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

**1. Ana Başlık:** İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı, 16 punto ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

**2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i:** Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı ana başlık altında **koyu** harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada yazar soyadı ile ilişkilendirilecek dipnotda (\*) simgesi ile belirtilmelidir.

**3. Özet:** Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “özet” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract*'in üstünde gösterilmelidir.

**4. Ana Metin :** A4 sayfa boyutunda (29,7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, *abstract*, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti+eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

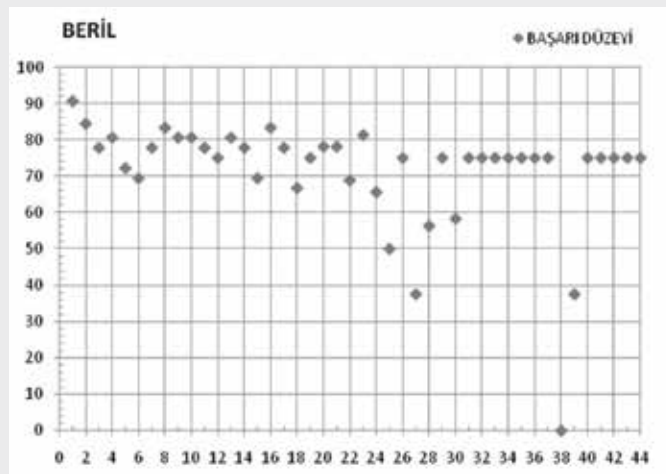
**5. Bölüm Başlıkları:** Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir. Makaledeki tüm ara ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

**6. Tablolar ve Şekiller:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sırasayısı verilerek numaralandırılır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkların birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (italik) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

**Tablo 1:** *Bergama'da ritüeller için kiralanen çalgı/müziyen toplulukları*

	KDT TAKIMI	ORGCU / KLAVYECİ	DÜMBEKÇİLER
<b>Müziksel Üretim Araçları</b>	Klarinet (Gırnata) Davul Trompet (Boru)	Org/Klavye MD CD çalar Taşınabilir bilgisayar	Def /Tef Darbuka/Dümbek
<b>Etniklik</b>	Roman	Roman - Roman Olmayan	Roman
<b>Cinsiyet</b>	Erkek	Erkek(ağırlıklı) ve Kadın	Kadın
<b>İcra Biçimi</b>	Çalgısal (ağırlıklı) ve Sözel	Çalgısal ve Sözel	Yalnızca Sözel
<b>İcra Edilen Müzik Tipi</b>	Canlı Müzik	Canlı ve Kaydedilmiş Müzik	Canlı Müzik
<b>Kültürel Temsil</b>	Kırsal - Geleneksel	Kentsel - Modern	Kırsal - Geleneksel
<b>Etkinlik Alanları</b>	Düğün (Evlilik ve Sünnet); Festival/Şenlik; Asker Uçurlama; Halk Danslarına Eşlik; Dinleti/Konser; 'Disko'	Düğün (Evlilik ve sünnet ritüellerinin Nişan ve Kına Gecesi aşamaları ile sınırlı)	Düğün: Evlilik ritüeli sınırlı.

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortala şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.



Şekil 4. Beril'in 44 tartım kalıbındaki başarı düzeyleri.

**7. Görseller:** Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300

pixel per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm -300 dpi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi editörlüğü, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (*Resim 1;* *Şekil 1.*), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Makalede yer verilen tüm görsellerin künye ve atıf bilgilerinin, KAYNAKÇA'nın sonuna **Görsel kaynaklar** başlığı altında verilmesi unutulmamalıdır.



Resim 10. Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgal ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Şekil, çizelge ve resimler istenirse aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirilebilirler. Yerleştirmede sorun yaşayan yazarlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler. Bu durumda makalede kullanılacak görseller makale akışına göre numaralandırılarak ayrı bir dosya olarak gönderilmelidir.

**8. Dipnot:** Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.

**9. Alıntı ve Göndermeler:** Yazar ister doğrudan ister dolaylı olarak yapmış olsun, tüm alıntılara göndermede bulunmalıdır. Göndermeler için **asla dipnot kullanılmamalı**, tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalıdır. Beş satırdan az doğrudan alıntılar satır arasında, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın solundan 1,5 cm. içeride, blok olarak ve 1,5 satır



aralığıyla yazılmalıdır. Satır arasındaki doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalı; beş satırdan uzun olup ayrı paragraf olarak gösterilen doğrudan alıntılar ise tırnak işareti kullanılmadan dik (normal) yazı karakteri ile verilmelidir. Her iki alıntıda da italik yazı karakteri **kullanılmamalıdır**.

*Gönderme ve alıntı gösterim biçimleri:*

Tek yazarlı çalışmanın geneline yapılan göndermelerde; (Tunalı, 1996).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Yükselsin, 2010:15) .

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Yükselsin ve Küçükebe, 2010:676).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda yalnızca ilk yazar soyadı ile; (McAdams vd., 1990:182) biçiminde gösterilmeli kaynakçada diğer yazarlarının ad soyad bilgileri de verilmelidir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Seydi:15)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır:

(Brittanica 8, 2010:189)

Metin içi alıntıda, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:

Belkıs (2010:59), bu konuda “.....”nu belirtir.

İkinci kaynaktan aktarılarak yapılan alıntılar ise aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalı ve kaynakçada asıl kaynak da belirtilmelidir:

Kaemmer (1993:9)'un da ifade ettiği gibi “.....” (Yükselsin 2009: 453'den).

ya da;

“.....” (Kaemmer 1993:9, Yükselsin 2009:453'den).

Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

“Gerekirse kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok” (Ürün 1997).

**10. Kaynakça:** Makalede gönderme yapılan tüm kaynaklar kaynakçada gösterilmek zorundadır. Gönderme yapılmayan kaynaklara asla yer verilmemelidir. Metnin sonunda, aşağıdaki örneklere göre gösterilmeli ve yazarların soyadına göre **abecesel/alfabetik** olarak sıralanmalı, ancak türlerine göre gruplandırılmadan yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir. Çevrimiçi (*online*) veritabanlarından indirilerek kullanılmış basılı kaynakların internet adresleri ve erişim tarihleri de gösterilmelidir.

*Kitaplar*

Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*, çev: Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özer, Yetkin (2002). *Müzik Etnografisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Saygun, A. Adnan (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonism*, İstanbul: Numune Matbaası.

\_\_\_\_\_ (1937). *Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk oyunları Hakkında Bazı Malûmat*, İstanbul: Nümune Matbaası.

\_\_\_\_\_ (1949a). "Le Recueil et la Notation de la Musique Folklorique", *Journal of the International Folk Music Council* (1):27-33.

\_\_\_\_\_ (1949b). "Halk Türkülerinin Derlenmesi", *Müzik Görüşleri* (1):3-4.

#### *Kitapçı Bölümler*

Bohlman, Philip V. (2008). "Returning to the Ethnomusicological Past". *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory F. Barz – Timothy J. Cooley, USA: Oxford University Press, s:246-270.

#### *Makaleler*

McAdams, S., Winsberg, S., Donnadieu, S., De Soete, G., and Krimphoff, J. (1995). "Perceptual Scaling of Synthesized Musical Timbres: Common Dimensions, Specificities, and Latent Subject Classes", *Psychological Research* 58:177-192.

Nattiez, Jean-Jacques (1983). "Some Aspects of Inuit Vocal Games", *Ethnomusicology* 27(3):457-475.

#### *Tezler*

Küçükbebe, Murat (2008). *Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

#### *Gazetede yayınlanan bir makale ya da haber*

Kumcu, Erkan (2006). "Yapısal Değişimin Boyutları", *Hürriyet*, 16 Şubat, s. 8.

#### *İnternet kaynakları*

İnternette elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakçada erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının adresi (ana sayfa) değil, kaynağın/verinin doğrudan görüntülediği adres verilmelidir. Bu adres kaynaklarda künyeden bir satır alta gösterilmeli ve MS Word programının otomatik köprü eklemesi durumunda köprü kaldırılmalıdır.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim tarihi: 04.10.2011).

Umunç, Himmet (2007). "Spenser'in Beden Alegorileri", *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. Erişim tarihi: 04.10.2011

<http://www.idea.boun.edu.tr/LINKS/7.pdf>

#### *Kişisel görüşmeler*

Ürün, Kadir (1997). Cümbüş çalıcısı ve şarkıcı Kadir Ürün(dülcü) ile çalgıcı kahvesinde yapılan görüşme, Edirne: 15 Temmuz.

#### *Görsel Kaynaklar*

Makalede yer verilen tüm görsellerin listesi, Kaynakça'nın sonuna **Görsel kaynaklar** adıyla eklenecektir. Basılı kaynaklardan alınan görseller dışında internet kaynaklarından edinilen görsellerin adresleri yalnızca burada aşağıdaki gibi gösterilecektir.

*Resim 1.* Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139)

*Resim 2.* Claude Monet, "Monaco Kıyısı", 1884, 75x94 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.

<http://www.wikipaintings.org/en/claude-monet/the-corniche-of-monaco> (Erişim Tarihi: 04.12.2011).

### YAZILARIN GÖNDERİLMESİ

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, “makale sunum formu” ile birlikte e-posta yoluyla **yedi.dergisi@gmail.com** adresine gönderilebilir.

Gönderilen yazılarda metin içinde kullanılan tüm görsel (resim, fotoğraf vb.) gereç ayrıca 7’inci maddede belirtilen resim kurallarına göre düzenlenerek JPEG formatıyla gönderilmelidir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgünlerinin ve makale sahibinden (asıl yazar ve/veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

### İletişim Bilgileri:

#### “YEDİ: SANAT, TASARIM ve BİLİM DERGİSİ” Yayın Sekreterliği

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güldeste Sokak No:4, 35320 Balçova / İZMİR

Tel: (0-232) 412 90 08 Faks: (0-232) 412 33 39

**Web Sayfası:** <http://gsf.deu.edu.tr/index.php/yedi-dergisi> **e-posta:** [yedi.dergisi@gmail.com](mailto:yedi.dergisi@gmail.com)







